

Universidad Autónoma de Zacatecas

“Francisco García Salinas”

Unidad Académica de Docencia Superior

Maestría en Investigaciones
Humanísticas y Educativas

**LA MÚSICA EN STENDHAL.
APUNTES ESTÉTICOS A TRAVÉS DE SUS ESCRITOS MUSICALES.**

TESIS

Que para obtener el grado de:
Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas

Presenta:
Alejandro Gámez González

Directora de tesis
Dra. María José Sánchez Usón.

Zacatecas, Zac. Octubre 2019



Dra. Lizeth Rodríguez González

**Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E**

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“La música en Stendhal. Apuntes estéticos a través de sus escritos musicales.”**, del **C. Alejandro Gámez González**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E

Zacatecas, Zac., a 22 de octubre de 2019


Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN

Directora de Tesis

C.c.p.- Interesado

C.c.p.- Archivo



Dra. Samantha Deciré Bernal Ayala
Responsable del Departamento de
Servicios Escolares de la UAZ
P R E S E N T E

El que suscribe, certifica la realización del trabajo de investigación que dio como resultado la presente tesis, que lleva por título: **“La música en Stendhal. Apuntes estéticos a través de sus escritos musicales.”**, del **C. Alejandro Gámez González**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la **Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas** de la Unidad Académica de Docencia Superior.

El documento es una investigación original, resultado del trabajo intelectual y académico del alumno, que ha sido revisado por pares para verificar autenticidad y plagio, por lo que se considera que la tesis puede ser presentada y defendida para obtener el grado.

Por lo anterior, procedo a emitir mi dictamen en carácter de Director de Tesis, que de acuerdo a lo establecido en el Reglamento Escolar General de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”: **La tesis es apta para ser defendida públicamente ante un tribunal de examen.**

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado.

A T E N T A M E N T E

Zacatecas, Zac., a 22 de octubre de 2019

Dra. MARÍA JOSÉ SÁNCHEZ USÓN

Directora de Tesis

C.c.p.- Interesado

C.c.p.- Archivo



A QUIEN CORRESPONDA

El que suscribe, **Dra. Lizeth Rodríguez González**, Responsable del Programa de Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas de la Unidad Académica de Docencia Superior, de la Universidad Autónoma de Zacatecas

CERTIFICA

Que el trabajo de tesis titulado "**La música en Stendhal. Apuntes estéticos a través de sus escritos musicales**", que presenta **Alejandro Gámez González**, alumno de la Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, no constituye un plagio y es una investigación original, resultado de su trabajo intelectual y académico, revisado por pares.

Se extiende la presente para los usos legales inherentes al proceso de obtención del grado del interesado, a los veintidós días del mes de octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable del Programa de Maestría en
Investigaciones Humanísticas y Educativas
P R E S E N T E

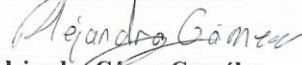
Por medio de la presente, hago de su conocimiento que el trabajo de tesis titulado **“La música en Stendhal. Apuntes estéticos a través de sus escritos musicales”**, que presento para obtener el grado de Maestro en Investigaciones Humanísticas y Educativas, es una investigación original debido a que su contenido es producto de mi trabajo intelectual y académico.

Los datos presentados y las menciones a publicaciones de otros autores, están debidamente identificadas con el respectivo crédito, de igual forma los trabajos utilizados se encuentran incluidos en las referencias bibliográficas. En virtud de lo anterior, me hago responsable de cualquier problema de plagio y reclamo de derechos de autor y propiedad intelectual.

Los derechos del trabajo de tesis me pertenecen, cedo a la Universidad Autónoma de Zacatecas, únicamente el derecho a difusión y publicación del trabajo realizado.

Para constancia de lo ya expuesto, se confirma esta declaración de originalidad, a los veintidós días del mes de octubre de dos mil diecinueve, en la ciudad de Zacatecas, Zacatecas, México.

A T E N T A M E N T E


Alejandro Gámez González.

Alumno de la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas



UAZ
El nuevo rostro del
Orgullo Universitario



UAZ
DOCENCIA
SUPERIOR



DICTAMEN DE LIBERACIÓN DE TESIS

MAESTRÍA EN INVESTIGACIONES HUMANÍSTICAS Y EDUCATIVAS

DATOS DEL ALUMNO	
Nombre: Alejandro Gámez González	
Orientación: Filosofía e Historia de las Ideas	
Director de tesis: Dra. María José Sánchez Usón	
Título de tesis: "La música en Stendhal. Apuntes estéticos a través de sus escritos musicales".	
DICTAMEN	
Cumple con créditos académicos	Si (X) No ()
Congruencia con las LGAC	
Desarrollo Humano y Cultura	()
Comunicación y Praxis	()
Literatura Hispanoamericana	()
Filosofía e Historia de las Ideas	(X)
Políticas Educativas	()
Congruencia con los Cuerpos Académicos Si (X) No ()	
Nombre del CA: UAZ CA-219. Música e Interdisciplina.	
Cumple con los requisitos del proceso de titulación del programa Si (X) No ()	

Zacatecas, Zac., a 22 de octubre de 2019.

Dra. María José Sánchez Usón
Directora de Tesis

Dra. Lizeth Rodríguez González
Responsable de Programa

Agradecimientos

A la Universidad Autónoma de Zacatecas, por hacer posible mi crecimiento académico.

Al CONACYT, por la beca otorgada para realizar mis estudios de posgrado.

A mi asesora la Dra. María José Sánchez Usón, por su orientación durante el proceso de investigación.

A mi familia, por su apoyo incondicional.

Índice

	Pág.
Introducción	1
Capítulo I. Stendhal en su época	18
1.1 Revolución e infancia.....	18
1.2 Stendhal y Napoleón.....	24
1.3 Sucesiones: La vida en Italia.....	29
1.4 París: La vida en los Salones.....	33
1.5 La última etapa: El consulado.....	36
Capítulo II. La música en Stendhal	39
2.1 Sonidos y sensaciones.....	41
2.2 Música y posición social.....	45
2.3 Música y emociones.....	48
2.4 Cristalización y música.....	52
Capítulo III. Stendhal. Música y estética de la sensibilidad	62
3.1 El mito de la música italiana y la expresión de la melodía.....	63
3.2 El plagio: La controversia Carpani-Bombet.....	69
3.3 Sobre el arte y el placer en la música.....	75
3.4 De la melodía y la armonía.....	78
3.5 Diferencias de la música en diversos países.....	82
3.6 Música, palabra e imaginación.....	90
Capítulo IV. Los músicos y sus vidas	100
4.1 Haydn.....	101
4.2 Mozart.....	105
4.3 Pietro Metastasio.....	110

4.4 Rossini.....	111
4.5 Haydn, Mozart y Rossini. Tres maneras de trabajo.....	118
Conclusiones.....	125
Bibliografía.....	130
Anexo.....	136

INTRODUCCIÓN

Una de las fuentes más importantes del pensamiento musical desde finales del siglo XVIII hasta mitad del siglo XIX puede hallarse en los escritos de los novelistas que, dejándose llevar por las impresiones provocadas por la música de su época, plasmaron en sus obras agudas reflexiones sobre el impacto, el significado y la importancia de la misma. Al encontrarse inmersos en el movimiento del Romanticismo y rechazar los intentos de sistematización del arte, estos novelistas escribieron desde el mundo de las emociones, negando los análisis fríos y calculadores de la música, elevándola a ser el arte superior debido a su característica asemántica, pero de gran capacidad expresiva.

Henri Beyle (1783-1842), más conocido por el seudónimo de Stendhal, se encuentra en esa línea de escritores que tuvieron varias facetas a lo largo de su producción literaria. Sus obras más conocidas son las novelas *Rojo y Negro* (1830) y *La Cartuja de Parma* (1839), que nos muestran la ruptura social que se vivía en Francia al caer la monarquía, además de la contradicción interna de unos personajes atrapados entre los privilegios y la lucha por sobrevivir a los cambios sociales de su tiempo.

Es bien conocido que los temas que el autor desarrolla en sus obras a menudo los extrae de hechos de la vida cotidiana o de sus propias experiencias y preferencias personales, construyendo con ellos un esqueleto para el desarrollo de su pensamiento y análisis. En este contexto se encuentran los escritos biográficos de Stendhal, entre ellos: *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* (1815), *La vida de Napoleón* (1817), *Vida de Rossini* (1823) y su autobiografía inacabada *Vida de Henry Brulard* (1835). Su vida y su producción literaria siempre estuvo llena de las características arrojadas de la época romántica, teniendo incluso varios escándalos en su quehacer creativo. Al publicar *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*, Stendhal fue acusado de plagio por parte de Guissepe Carpani, quien

había publicado *Le Haydine* en 1812; Stendhal hizo una transcripción e intentó hacer pasar como propio el texto. Posteriormente, cuando Stendhal publica en 1823 la *Vida de Rossini*, es denunciado otra vez por plagio, ya que en fechas cercanas Carpani publicó *Le Rossiane*, pero en esa ocasión, sin embargo, la acusación no estaba fundada, ya que el escrito sí es de la autoría de Stendhal.

A pesar de que sólo se encontraron como copias varias de las biografías publicadas por Stendhal, la de Rossini se conserva como una obra original, en la cual se puede buscar, analizar e intentar comprender sus percepciones e inclinaciones estéticas por la música, así como llevar a cabo un estudio y una valoración de su trabajo según los modelos actuales de estudio biográfico.

La gran admiración que Stendhal tenía por Rossini nos revela la importancia de su biografía. En el contexto histórico en que fue escrita nos podemos dar cuenta del impacto, el valor y la relevancia atribuidos al músico al ser comparado con Napoleón:

Desde la muerte de Napoleón, ha habido otro hombre del que se ha hablado todos los días en Moscú y en Nápoles, en Londres y en Viena, en París y en Calcuta.

La gloria de este hombre no conoce otros límites que los de la civilización, ¡y él no tiene aún treinta y dos años! Voy a procurar trazar un esquema de las circunstancias que, aun siendo tan joven, le han colocado a tal altura¹.

La inclinación de los escritores románticos, como Stendhal, a opinar del arte de los sonidos nos da la posibilidad de averiguar el ambiente, tendencia y preferencias musicales del momento, así como de encontrar metáforas literarias que nos acerquen al mundo de la música.

El tema elegido para esta Tesis nace al percatarme del poco conocimiento que se tiene del pensamiento musical desarrollado por Stendhal, así como de las

¹ Stendhal, "Vida de Rossini", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 16.

biografías de los músicos que él escribe. La relación entre Stendhal y la música presenta gran interés al retratar a compositores que han rebasado los límites temporales de su época, siendo éstos, aún hoy, grandes referentes en sus campos artísticos.

Es en el siglo XIX cuando la estética de la música nace con Eduard Hanslick, evolucionando hasta la musicología y la estética musical como disciplina autónoma. No obstante, el análisis crítico de la música ha existido a partir de que el hombre ha tenido relación con ésta. Desde la Grecia antigua hasta la actualidad se ha desarrollado la cultura del pensamiento musical; éste, en muchas ocasiones, ha sido desarrollado por filósofos y escritores que tenían una relación con este arte en calidad de espectadores apasionados, es ahí donde queda Stendhal: como un eslabón previo a los estudios musicológicos modernos.

Desde estos principios se ha revisado su obra literaria en general, poniendo mayor atención en sus escritos que se centran en temas musicales, haciendo de ello un comentario apreciativo no literario sino estético-musical

Así pues, como objetivos de esta investigación se propusieron los siguientes:

1. Analizar la faceta de crítico musical de Stendhal a través de sus obras biográficas, así como revisar la totalidad de su obra de manera general, para hallar en ella referencias a su estética musical.
2. Reconstruir el pensamiento musical de Stendhal con ayuda de sus biografías musicales.
3. Comparar, a través de la metodología biográfica y de historia de vida actual, la validez de las biografías stendhalianas.

Pese a ser la escritura un acto creativo, el artista no puede desprenderse de sus creencias e impresiones, dejando, por lo tanto, en sus obras rasgos de sus vivencias, pensamiento filosófico y estético, así como los análisis del entorno en el

que se desenvuelve. De la misma manera, al ser el trabajo del biógrafo una tarea hermenéutica, es posible conocer ambas personalidades, dígase la del biógrafo y el sujeto de la biografía.

Desde esta perspectiva, y como premisa investigativa, se ha considerado que es posible encontrar el desarrollo de un pensamiento estético en torno a la música en la obra de Stendhal que, al estar insertado en su contexto histórico, aborda las problemáticas inherentes al arte y a la música de su tiempo. Para el desarrollo de esta hipótesis se aplicó una metodología de carácter comparativo y multidisciplinario. Se han estudiado las obras del autor desde la perspectiva musical, literaria, socio/histórica y estética, con ayuda de las herramientas investigativas que ofrece la Maestría en Investigaciones Humanísticas y Educativas, en su Orientación en Filosofía e Historia de las Ideas. De esta manera, no se ha buscado tanto una reconstrucción cronológica en las biografías estudiadas, sino la línea que nos pueda llevar al rescate del pensamiento crítico musical de Stendhal, así como a una valoración del aspecto histórico/biográfico dentro de los cánones actuales del estudio de las personalidades históricas.

Las fuentes examinadas en la elaboración de este trabajo son de carácter multidisciplinario, destacando principalmente las relativas a la historia de la música en el siglo XIX, la estética musical y la historia de la literatura decimonónica francesa. Lugar destacado ha tenido, obviamente, la obra literaria de Stendhal, especialmente sus biografías musicales. De entre las fuentes consultadas, hemos dedicado especial atención a una serie de obras que han resultado de capital importancia para la realización de esta Tesis, las mismas que reseñamos a continuación. Su comentario se centra en las aportaciones principales que llevaron a la reflexión de las ideas desarrolladas, así como al análisis de la información recabada. A fin de presentar una secuencia lógica en la exposición de las lecturas, se han agrupado en cuatro ejes temáticos que van desde lo histórico y contextual, pasando por la teoría estética, hasta llegar a la obra literaria de y sobre Stendhal:

Contexto histórico-social de la época de Stendhal:

***Historia de Francia. Roger Price*²**

El historiador Roger Price realiza un ambicioso estudio de las transformaciones políticas, sociales y territoriales de Francia que abarca desde la Edad Media hasta la contemporaneidad. Si bien busca la línea discursiva de la compleja evolución que llevó a Francia a convertirse en un estado nacional moderno, evita caer en simplificaciones e interpretaciones unilaterales sobre los hechos acaecidos en el extenso periodo que comprende el estudio. Para esta tesis es un libro fundamental, ya que da luz a la situación en Francia entre los años 1750 y 1850, llena de conflictos políticos sociales, cuyas principales figuras fueron Robespierre, Luis XVI, Napoleón y muchos protagonistas más de la historia de Francia.

***Historia y mito de la revolución francesa. Jacques Solé*³**

El historiador francés Jacques Solé hace una revisión de las principales visiones que se han tenido de la revolución francesa. Apartado el sesgo ideológico de las distintas interpretaciones, busca las realidades complejas de uno de los acontecimientos más importantes de la historia contemporánea. La indagación por los orígenes de la revolución francesa lo llevan a cuestionarse sobre la importancia que tuvo el pensamiento de la Ilustración en la mentalidad colectiva, ya que los intereses del pueblo se inclinaban hacia las supersticiones y la religión más que a la filosofía, porque ésta tenía poca relación con los problemas concretos de la vida cotidiana, teniendo en cuenta, además, que el conocimiento de los Enciclopedistas no se difundía, por lo general, más allá de París. Jacques Solé desmitifica el concepto que se tiene de la revolución francesa mostrándola como un complicado proceso de cambios y adaptaciones político/sociales.

***La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven. Philip G. Downs*⁴**

² Vid., Roger Price, *Historia de Francia*, Cambridge University Press, Madrid, 1998.

³ Vid., Jacques Solé, *Historia y mito de la revolución francesa*, Siglo XXI, México, 1989.

En este trabajo, el autor estudia a los compositores que desarrollaron su quehacer artístico en Europa entre mediados del siglo XVIII e inicios del siglo XIX. Realiza un recorrido desde la transición del Barroco hasta los inicios del Romanticismo musical, siguiendo los pasos de Haydn, Mozart y Beethoven, así como de los músicos más sobresalientes de esta época. Pone en relieve las diversas transformaciones que sufrieron las formas musicales conectando con las condiciones sociales y de vida de los autores que estudia; así mismo, relaciona las diferentes estéticas predominantes con el estilo personal de cada compositor, para situarlo en su contemporaneidad, sin dejar de resaltar la inventiva individual de cada uno. Presenta una biografía completa y extensa de los tres gigantes citados en el título del libro; efectúa además el estudio y análisis de varias de sus obras y de la recepción que tuvieron en el público de su época; todo esto para intentar comprender por qué entonces el gusto del público inclinaba la balanza hacia un compositor como Cimarosa y no hacia Mozart. Es un libro fundamental para esta investigación, porque nos permite contrastar la verdad y la ficción en las biografías stendhalianas, además comprender los conocimientos que se tienen actualmente sobre la música clásica, en comparación con los relativos a la época stendhaliana.

Teoría estética y filosófica:

***Estética de la Música. Enrico Fubini*⁵**

El esteta y musicólogo italiano ofrece un estudio introductorio a las problemáticas del enfoque de la disciplina de la estética de la música. Dividido en dos partes, la primera aborda las interrogantes que nos llevan al entendimiento de esta disciplina en su especificidad. Define la estética como la serie de consideraciones que han tenido los pensadores en occidente respecto al arte sonoro; la identifica, a su vez, como un entramado de reflexiones interdisciplinarias de amplios límites con un sentido histórico separado de las demás artes. Señala, además, como ejes

⁴ Vid., Philip G. Downs, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal Música, Madrid, 2015.

⁵ Vid., Enrico Fubini, *Estética de la Música*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

principales de desarrollo del pensamiento los binomios palabra/música, matemáticas/música, significado/música. En la segunda parte desarrolla una breve historia del pensamiento musical desde el mundo antiguo hasta la estética del siglo XX; de manera sintética repasa las principales corrientes, así como los pensadores más importantes que han construido la disciplina de la estética musical.

***La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX. Enrico Fubini*⁶**

En este libro, Enrico Fubini realizó el trabajo de identificar las principales corrientes del pensamiento musical en occidente. Tomando en cuenta variadas fuentes de información, reconstruye, a grandes rasgos, la historia de la estética musical desde la antigua Grecia hasta el siglo XX. Por la amplitud y coherencia del libro, se ha convertido en un referente obligado para cualquiera que desee adentrarse en la comprensión del tema, así como para los interesados en abordar una investigación en el ámbito de la estética musical, ya que propone una comprensión cabal de los cambios en las discusiones filosófico/artísticas que se han originado sobre la música. Cuenta además con un capítulo sobre el Romanticismo, en donde incluye un apartado referente a Stendhal; en el mismo resalta la postura estética del autor, donde establece que existe una relación directa entre escuchar una obra y el deleite traducido en placer físico provocado por una melodía.

***Ensayo sobre el origen de las lenguas. Jean-Jacques Rousseau*⁷**

Publicado de manera póstuma en 1781, este es un texto que se ha convertido en un referente al momento de indagar sobre las relaciones entre la palabra y la música. El filósofo ginebrino encuentra que el nacimiento del lenguaje no se dio a causa de las necesidades de supervivencia de las personas en los pueblos, ya que éstos pueden vivir aislados sin poner en riesgo su existencia; en cambio, el impulso innato a expresar las pasiones los llevó a desarrollar un lenguaje que les

⁶ Vid., Enrico Fubini, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.

⁷ Vid., Jean-Jacques Rousseau, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Fondo de Cultura Económica, México 2006.

permitiera comunicarse con sus semejantes. Las primeras lenguas estuvieron llenas de melodías y, en ese momento, el nacimiento de la palabra y la música fue uno mismo. Con nostalgia, Rousseau buscó los dialectos perdidos para encontrar la expresión primitiva de las pasiones de la música y, al no poder encontrarlos, giró su mirada a aquellos idiomas que aún preservaban expresión de la melodía; privilegió a la lengua italiana porque en ella se conservaba aún algo de melodía en el habla; bajo esta consigna, condenó al idioma francés porque le parecía rígido, frío y sin canto. Presenta, además, la consideración de que las diferencias del lenguaje pueden ser afectadas según el lugar y las condiciones en el que se dan, y bajo esta premisa se vuelve uno de los pilares más importantes que iría preparando el camino para la teoría del medio que años después Stendhal desarrolló.

Obras de Stendhal:

***Vida de Enrique Brulard. Stendhal*⁸**

Escrita entre los años 1832 y 1836, ésta es una autobiografía inacabada que relata los sucesos de la niñez de Henri Beyle, un provinciano francés que sueña con salir de su ciudad natal para conocer la gran vida de París hasta convertirse en un joven dragón que renuncia a su carrera militar con la caída de Napoleón. En sus páginas podemos darnos cuenta de cómo los primeros encuentros con el arte y la literatura fueron moldeando sus gustos e ideas hasta convertirse en sus más grandes pasiones. La dualidad de enfoques que utiliza Beyle nos permite penetrar a fondo tanto en su vida profesional como en su vida personal, haciendo de esta biografía un documento indispensable. Al ser escrita casi cuarenta años después de los sucesos que narra, la gran capacidad creativa del autor interviene siempre en la memoria, recreando la imagen que tiene de sí mismo. Es importante recalcar que antes de la publicación de esta autobiografía póstuma el conocimiento que se

⁸ Vid., Stendhal, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

tenía de su obra y su vida estaba incompleto; el vacío por la muerte de su madre, el primer amor, la lucha contra los tiranos de su infancia, nos revelan los sentimientos de un Beyle que se convertirá en Stendhal, de ahí la trascendencia de esta obra que da luz al interior de un genio.

Diario. Stendhal⁹

Como el título del libro indica, este texto no es otra cosa que el diario personal que el joven Henri Beyle comenzó en el año de 1801, a la edad de dieciocho años, y que dejó de escribir entrado en la adultez casi veinte años después, en 1819. El propósito inicial que Beyle se impuso para este proyecto fue plasmar la historia de su vida día por día. Si bien no lo logró al pie de la letra, nadie puede reprochar que no haya dedicado todo su tiempo a escribir sobre sí mismo. Conforme se leen las páginas se pueden encontrar todo tipo de anécdotas cotidianas: sus viajes a Italia, las visitas a la ópera, sus amoríos, etc. Todos los detalles de su vida quedaron registrados aquí con una sinceridad total. La intención de este diario nunca fue la de su publicación, el mismo autor entre sus líneas pide a la persona que lo llegase a encontrar quemar los cuadernos en que fue escrito y no leerlo. Desde el ámbito intelectual da a conocer su amplia formación literaria, los planes para trabajos futuros e interminables listas de autores, como La Harpe, Hobbes, Shakespeare, Goethe, Herder, Schiller, entre muchos otros, que muestran de Beyle una gran dedicación a la lectura y al estudio de la filosofía, el estilo literario y los medios para convertirse en un gran escritor. Si a menudo se le acusa de ser un autor de inspiración y sin método alguno, las profundas reflexiones y sus tormentos para lograr escribir un verso de manera decorosa evidencian la ardua formación a la que se impuso en su juventud. El Diario de Stendhal es una de las obras donde el autor se deja ver con mayor claridad; es así mismo fundamental para entender al hombre, sus procesos creativos y pasionales.

Del Amor. Stendhal¹⁰

⁹ Vid., Stendhal, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

Stendhal presenta en este estudio un análisis sobre el proceso amoroso y sus etapas. Lo describe de la manera en que lo vio en las sociedades, cómo lo sintió y lo vivió. Resalta los problemas del amor en la sociedad francesa, llena de vanidad, y en la que sólo se contrae matrimonio por conveniencia y para mantener o mejorar la posición económica y social de la familia. Critica, a su vez, la educación recibida por las mujeres de su tiempo, ya que consideraba que las tareas asignadas en la juventud tienen poca relación con el papel que desempeñarían en la sociedad una vez que contrajeran matrimonio. En sus numerosos viajes tuvo la oportunidad de observar la diferencia de cómo se da el amor en distintas sociedades y latitudes, tomando una postura firme sobre la manera en que las condiciones geográficas, climáticas y costumbristas de los diferentes países influyen de modo directo en la forma de relacionarse, sentir y desarrollar el arte. Uno de los aspectos más importantes a resaltar de este escrito es que en él Stendhal explica su idea de la *cristalización*, proceso mental en el cual la figura de la persona amada toma los matices de perfección que el enamorado ha impuesto sobre ella. En esta investigación sobre el amor expone las teorías que años después plasmará en sus novelas y personajes; además, es aquí donde expone las primeras relaciones que se dan entre el amor y la música, vínculo indisoluble a lo largo de su vida y obra.

***Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio. Stendhal*¹¹**

En 1814 Henri Beyle, que no es todavía Stendhal, publica su primer libro bajo el seudónimo de Luis Alexander César Bombet. Dicho libro causó una gran controversia al tratarse de la traducción y arreglo del libro *Haydine* del italiano Carpani. Si bien ha sido reconocido que la mayoría de las cartas incluidas en el fragmento correspondiente al compositor Haydn no pertenecen al escritor francés, se sigue presentando como un libro stendhaliano, ya que contiene la esencia de su pensamiento sobre el arte musical, que permaneció sin alterarse casi hasta el

¹⁰ Vid., Stendhal, "Del Amor", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

¹¹ Vid., Stendhal, "Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

final de sus días. En contraste, la autoría de las cartas sobre Mozart y Metastasio corresponde a Beyle. Los préstamos en el transcurso de su vida como escritor no acabaron en este primer intento, pero fueron logrados de mejor manera. Este libro fue el ensayo de Stendhal para encontrar su estilo literario, y lo hizo de la mano de una de sus más grandes pasiones: la música. El contenido se centra en relatar los sucesos de las vidas de los compositores y las situaciones que los ayudaron a desarrollar sus habilidades hasta lograr sus más grandes creaciones. Discute sobre las diferencias entre la creación musical vocal y la de concierto, además de acercarse a la idea de que la música, como arte, se encuentra en el mundo de la sensibilidad. Lleno de referencias de la vida artística del momento, es un testimonio esencial del pensamiento de Stendhal en torno a la música.

Vida de Rossini. Stendhal¹²

Este libro, publicado en 1823, contiene los más amplios razonamientos de Stendhal concernientes al arte musical. Tomando como tema central las óperas del compositor italiano Rossini, Beyle deja volar su pluma para analizar la recepción de las obras en el público italiano y francés, resaltando las diferencias entre ambos. Realiza el comentario de cerca de veinte óperas de Rossini en cuanto a su contenido y la respuesta emocional que obtiene él como espectador. Marca una cabal diferencia entre la razón y el sentimiento en el proceso de aproximarse a la música y a las artes en general. En su afán por conocer y describir de mejor manera todo lo que ve y siente, habla sobre los teatros, los cantantes, los decorados, los palcos, el estilo de los compositores y su modo de escribir, el contenido de las óperas, la importancia de la letra, y defiende fervientemente la supremacía de la melodía sobre la ciencia de la armonía. Examina qué factores emocionales e intelectuales actúan en el momento del disfrute de las obras y llega a la conclusión de que la música es un provocador de placer físico. Igual que en su ciclo autobiográfico, deja poco sin ser estudiado y presenta una obra completa que, más que ser una biografía, es una radiografía de las costumbres operísticas de los primeros decenios del siglo diecinueve. Esta

¹² *Vid.*, Stendhal, “Vida de Rossini...”.

obra es fundamental para la recreación del pensamiento en torno a la música que tiene Stendhal.

Estudios sobre Stendhal:

***Ensayo biográfico y crítico sobre Stendhal. Consuelo Berges*¹³**

La escritora y traductora española realizó el trabajo titánico de recopilar y traducir las obras completas de Stendhal para la editorial Aguilar, y añadió los prólogos a cada una de ellas, además de un ensayo biográfico. En el estudio introductorio resalta la dificultad de estudiar a un autor como Stendhal, porque él mismo ejecutó minuciosos análisis de su persona, dejando pocos espacios vacíos para una interpretación sin que tuviera una voz sobre el tema. Berges recorre la vida de Henri Beyle de manera sistemática e histórica, destacando la verdad de los hechos y compaginándolos con las etapas y figuras importantes con que el autor tuvo contacto. Gran parte del estudio realizado por Berges aborda las relaciones que Beyle mantuvo a lo largo de su vida, mismas que incluyen el núcleo familiar, los compañeros de la escuela politécnica, sus intensos y sufridos amoríos, sus primos los Daru, la sociedad italiana y francesa, hasta personajes como Napoleón, lord Byron y Próspero Mérimée. La escritora retrata la personalidad de un genio incomprendido en su tiempo, con obras poco vendidas, una fama tardía y fugaz como escritor y una muerte poética en las calles de París; la traductora elabora un comentario de cada una de las obras de Stendhal rescatando opiniones de pensadores como Ortega y Gasset, Romain Colomb, Henri Martineau, Paul Valéry entre otros, lo que convierte a este compendio en uno de los estudios más completos sobre el autor en lengua castellana.

***Soirées du Stendhal Club. Casimir Stryienski*¹⁴**

¹³ Vid., Consuelo Berges, "Ensayo biográfico y crítico sobre Stendhal", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

¹⁴ Vid., Casimir Stryienski, *Soirées du Stendhal Club*, Société du Mercure de France, París, 1905.

Este libro (*Las tardes del club Stendhal*), pone al descubierto, resolviendo definitivamente la incógnita al respecto, el plagio que Henri Beyle cometiera de las *Cartas sobre Haydn* o *Haydine*, obra del escritor italiano Giuseppe Carpani. Como en su día hiciera Molière, Stendhal, sin escrúpulo alguno, hizo propios textos ajenos para componer sus *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*. Casimir Stryiński (1853-1912), hombre de letras franco-polaco, profesor de lenguas modernas, de secundaria, y académico en la Facultad de Artes de Grenoble y en París, es quien revela este fraude, al encontrar, y cotejar, en la biblioteca de Grenoble cuatro volúmenes inéditos de Stendhal, que se publicarían desde 1888 hasta 1892. Sin embargo, esta apropiación deshonesto no aminoró la admiración que los beylistas tenían por la obra stendhaliana; muy al contrario, a principios del siglo XX, la fama de Stendhal se vio acrecentada aún más, de lo que da cuenta el surgimiento de la asociación “Stendhal-Club”. El “Club de Stendhal” es posiblemente un colectivo ficticio en cuyo nombre escribían y publicaban un grupo de admiradores del novelista, bajo la presidencia de Henri Martineau, uno de los grandes expertos en su obra; pero, aparte de eso, no hay constancia de la existencia formal del club ni de actividades desarrolladas en el mismo. En 1904 Casimir Stryiński publica las primeras “Soirées du Stendhal Club”; en 1908, Stryiński y Paul Arbelet editaron la segunda serie de trabajos, y en 1950, aparecerán las “Nouvelles soirées”.

***Stendhal*. Michael Wood¹⁵**

Publicado en 1971, este trabajo contiene un estudio de la vida y de las obras literarias de Henri Beyle. Su autor encuentra que las novelas escritas por Stendhal son obras de arte efectivas, ya que son completas en sí mismas y logran entablar un diálogo con la época. Al recrear momentos de la historia, tienen conexiones íntimas y erráticas con ésta, lo que les da veracidad y ficción, logrando así frescura y actualidad. Con una inteligencia sagaz, Wood fue capaz de distinguir y narrar las contradicciones de la personalidad de un autor con gustos clásicos y respuestas románticas; entiende que los diferentes personajes creados

¹⁵ Vid., Michael Wood, *Stendhal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

por Stendhal son facetas de sí mismo que logran autenticarse a través de la mentira y con la apropiación de lo que no les pertenece, para lograr aquello que quieren ser. Explica, además, que lo importante en la música para Stendhal es el sentimiento que se desprende del acto de escucharla, y que el termómetro para medir la belleza de la misma es el grado de éxtasis al que es transportada el alma. Este libro resulta de gran importancia, porque el autor expone las contradicciones de un pensador que se sitúa entre lo clásico y lo romántico en los inicios de siglo XIX.

Muchas de estas fuentes bibliográficas se han consultado en los acervos nacionales e internacionales siguientes:

- Biblioteca Central de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca de la Unidad Académica de Artes, Licenciatura en Música, de la Universidad Autónoma de Zacatecas “Francisco García Salinas”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Elías Amador”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca “Mauricio Magdaleno”, Zacatecas, Zac., México.
- Biblioteca Nacional de México, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Samuel Ramos”, Facultad de Filosofía y Letras, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Históricas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca del Instituto de Investigaciones Estéticas, UNAM, Ciudad de México, México.
- Biblioteca “Cuicamatini”, Facultad de Música, Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), Ciudad de México, México.
- Biblioteca y Fonoteca del Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información Musical “Carlos Chávez” (CENIDIM), CENART, Ciudad de México, México.

- Biblioteca del Conservatorio Nacional de Música, Ciudad de México, México.
- Biblioteca Nacional de España, Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad Complutense de Madrid, España.
- Biblioteca de la Universidad de Valladolid, España.

Por último, sólo resta considerar que esta investigación se ha organizado en torno a cuatro capítulos:

Cap. I. Stendhal en su época

Cap. II. La música en Stendhal

Cap. III. Stendhal. Música y estética de la sensibilidad.

Cap. IV. Los músicos y sus vidas

Estos capítulos, precedidos por la presente Introducción, se cierran con sus respectivos Conclusiones, Bibliografía general y un breve Anexo, que recoge, a modo de ejemplo, fragmentos hemerográficos del siglo XIX referentes al objeto de estudio de este trabajo.

Bibliografía. Introducción

- Berges, Consuelo, "Ensayo biográfico y crítico sobre Stendhal", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- Downs, Philip G, *La música clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal Música, Madrid, 2015.

- Fubini, Enrico, *Estética de la Música*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

- _____, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.

- Price, Roger, *Historia de Francia*, Cambridge University Press, Madrid, 1998.

- Rousseau, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Fondo de Cultura Económica, México 2006.

- Solé, Jacques, *Historia y mito de la revolución francesa*, Siglo XXI, México, 1989.

- Stendhal, "Del Amor", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, “Vida de Rossini”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-Stryenski, Casimir, *Soirées du Stendhal Club*, Société du Mercure de France, París, 1905.

-Wood, Michael, *Stendhal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

CAPÍTULO I

STENDHAL EN SU ÉPOCA

Situar a Henri Beyle en su contexto se presenta como una tarea complicada debido a los sucesos históricos en los que se desarrolla su vida. Nace en la ciudad francesa de Grenoble, el 23 de enero de 1783 y muere en París, cincuenta y nueve años después, el 22 de marzo de 1842. En ese periodo, en Francia, acontecen la Revolución Francesa, las guerras de expansión del imperio napoleónico, e inicia la revolución industrial. Hablar del autor sin tomar en cuenta su participación en la historia nos dejaría la imagen de su vida y obra incompleta, hablar de la historia sin tomarlo en cuenta, haría aún más difícil la tarea de completar el rompecabezas.

1.1 Revolución e infancia

Aunque, en general, no se reconoce el inicio de la Revolución Francesa hasta 1789, los antecedentes que impulsaron el movimiento se remontan a 1750, situándola como resultado de la Ilustración. El desarrollo intelectual logrado por los enciclopedistas atacaba las épocas pasadas y su ideología, tachándolas de inferiores y posicionando el uso del conocimiento como su rasgo más importante. Rechazando “*todo argumento que se fundamentase en la costumbre a la religión, e insistiendo en la necesidad de someter las instituciones y la tradición a una crítica racional*”¹⁶, los ilustrados encontraban en la razón la única vía que podría llevar al hombre hacia la libertad y a su óptimo progreso. Jacques Solé pone en evidencia la paradoja que existe al hablar de la influencia de dichas ideas fuera de la minoría dirigente ilustrada, y señala que “*esa voluntad del país legal no*

¹⁶ Roger Price, *Op. cit.*, p. 76.

*correspondía, en absoluto, a las preocupaciones del país real*¹⁷, dejando a las provincias fuera de esa ideología ilustrada que derrocaría posteriormente al régimen absolutista.

En los años previos a la Revolución, Francia se enfrentaba a un déficit económico que era insostenible, causado, en principio, por los costos de las guerras en el extranjero, los altos intereses de la deuda externa y la imposibilidad de subir los impuestos a una clase agrícola ya castigada y casi en ruina. Los consejeros Necker, Calonne y el arzobispo Brienne intentaron, cada uno en su momento, implementar una serie de reformas para sanear las finanzas del reino, las cuales nunca se llevaron a cabo, debido a que la aristocracia siempre se oponía ante cualquier amenaza de perder su posición y privilegios. Según Georges Lefebvre, *“el problema era fácil de resolver: no hubiera habido déficit si los privilegiados hubiesen pagado la parte que justamente les correspondía”*¹⁸.

Cuando se convocó la Asamblea de Notables, para apoyar las reformas financieras, se dio inicio al último intento del antiguo régimen por permanecer de pie. La figura del rey, poco a poco, fue perdiendo credibilidad, autoridad y capacidad para liderar. Con las crisis económicas, políticas y sociales, la nobleza comenzó a oponerse y a cuestionar cada vez más la posición del soberano. El Tercer Estado exigía derechos de una mayor representación en los cargos; un fuerte y contundente golpe fue su autoproclamación como Asamblea Nacional el 17 de junio de 1789, logro que recalca Roger Price, *“desafiaba la soberanía del rey y el estatuto social y político de la nobleza”*¹⁹. La toma de la Bastilla, en 1789, marca el inicio de la revolución que, pasados algunos años, llevaría al fin de la monarquía absoluta en Francia con la Ejecución de Luis XVI y María Antonieta en 1793.

¹⁷ Jacques Solé, *Op. cit.*, p. 23.

¹⁸ Georges Lefebvre, *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004, p. 17.

¹⁹ Roger Price, *Op. cit.*, p. 97.

Fue en ese momento cuando la Revolución Francesa, que había nacido de la idea ilustrada de cuestionar el régimen podrido y corrupto de la monarquía y, que buscaba libertad e igualdad, dio un giro inesperado, al prometer Robespierre que gobernará Francia “*revolucionario hasta que reine la paz*”²⁰. Pero, al desviarse del verdadero ideal revolucionario, inicia una nueva etapa política conocida como “El Terror”. Durante el mandato de Robespierre se ejecutaron cerca de 40.000 mil sospechados enemigos de la nación y hubo un mayor número de detenciones, lo que provocó un estado general de miedo y profunda ansiedad en todo el país. Otro efecto del “Terror” fue el ataque contra el cristianismo y el clero, que debilitó la credibilidad de la iglesia oficial y causó una disminución del culto religioso. La ejecución de Robespierre, en 1794, marcaría el fin del terror, y no será hasta el año de 1799, con el nombramiento de Napoleón como primer cónsul, que se inicia la restauración económica y política de Francia.

En esta atmósfera revolucionaria y de “Terror” se desarrolla la infancia de Henri Beyle. En su ciudad natal, un pueblo lejos de la capital francesa, las ideas ilustradas tenían menor resonancia, tuvo los primeros acercamientos a las lecturas ilustradas gracias a su abuelo materno, un médico religioso y noble de provincia, “*amante de las luces [... que] tiene sobre la mesa de su despacho un pequeño busto de Voltaire*”²¹; cuenta también que su familia poseía una copia de la *Enciclopedia*, que se encontraba en el gabinete de su padre, el cual un día después de la muerte de su madre le provocaba horror y donde “*Sólo la Enciclopedia, de D’Alambert y Diderot, encuadernada en azul, se destacaba noblemente de la fealdad*”²². Cabe destacar que estas influencias perduraron a lo largo de su vida, aunque no siempre de manera positiva, ya que años después confiesa que las lecturas que realizó de Voltaire en su infancia le parecían pueriles.

²⁰ *Ibidem*, p. 113.

²¹ Consuelo Berges, *Op. cit.*, p. 24.

²² Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1074.

Henri Beyle narra los sucesos de la llamada “Jornada de las Tejas”, primera impresión que tuvo de la guerra cuando era aún muy pequeño. Vivamente sobrecogido refiere: *“Aquel día vi correr la primera sangre derramada por la Revolución francesa; la de un desventurado carpintero herido de muerte por un bayonetazo en la parte inferior de la espalda”*²³. Así mismo, tiene el recuerdo de una anciana que corre por las calles gritando para hacer frente a un regimiento completo: *“...vi una anciana que llevaba en las manos sus viejos zapatos y gritaba: << ¡Me sublevo, me sublevo!>>”*²⁴; seguida con la imagen de un obrero que caminaba por la calle lleno de sangre: *“Un obrero sombrerero herido caminaba, muy penosamente sostenido por dos hombres, sobre cuyos hombros pasaba los brazos”*²⁵.

Ya en esa época Beyle tenía una gran sensibilidad artística. De su intento de acercarse a la música y su deseo por aprenderla, recuerda que su padre no le permitió aprender este arte: *“A los diez años, mi padre, que tenía todos los prejuicios de la religión y de la aristocracia, me impidió violentamente estudiar música. A los dieciséis, aprendí sucesivamente a tocar violín, a cantar y a tocar el clarinete. Sólo en esto último llegué a producir sonidos que me gustaban”*²⁶. Unos años después, como recalca, sí logra comenzar sus estudios musicales, aunque los abandona al poco tiempo.

Por cuestiones de azar, la cronología de su vida casi siempre tiene encuentros con la de la Revolución. En el año de la toma de la Bastilla cuenta Beyle con siete años de edad y es en ese mismo año cuando muere su madre. En 1793, al enterarse de la condena a muerte del rey Luis XVI, y ante la incredulidad de su familia por el suceso, piensa: *“espero que el traidor habrá sido ejecutado”*²⁷. Toma partido por la Revolución y el Terror, porque él mismo cree al

²³ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1079.

²⁴ *Idem.*

²⁵ *Idem.*

²⁶ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 549.

²⁷ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1100.

contrario de su familia y, siguió creyendo a la edad de cincuenta y dos años, que el rey es ejecutado por justa razón, al identificarlo como un traidor, *“La death of a King culpable es siempre útil in terrorem para impedir los extraordinarios abusos a que lanza a estas gentes la última locura producida por el poder absoluto”*²⁸.

Ese año fue publicada en Grenoble una lista en la que figuraban los nombres de individuos notoriamente sospechosos, y simplemente sospechosos, de no amar a la República, entre los cuales se encontraban su padre, Querubin Beyle, registrado como *notoriamente*, y su abuelo Enrique Gagnon, como *simplemente*. Esta situación envió a su padre a prisión; fue liberado *“tres días antes de la muerte de Robespierre, y estuvo en la lista durante veintidós meses”*²⁹. Para Beyle, el Terror nunca fue tal en su ciudad natal. Aun cuando relata la ejecución pública de dos sacerdotes en la plaza principal, el suceso no le impresiona, ya que la violencia y la sangre habían llegado a Grenoble unos años antes con el inicio de la revolución. Pese a la persecución que vivió el clero durante esta época, cada domingo se realizaban servicios religiosos en la casa del abuelo Gagnon, y para atenuar la impresión del Terror en Grenoble Beyle recalca: *“El Terror, que nunca fue tal Terror en el Delfinado, no se opuso jamás a que cincuenta o sesenta beatas saliesen de casa de mi abuelo todos los domingos al mediodía”*³⁰. Otro recuerdo que tiene de este año es haber escrito una carta bajo el nombre de un cierto abate Gardon dirigida a su abuelo, invitándolo *“a enviar a su nieto Enrique B. a San Andrés para que pudiera ser incorporado al Batallón de la Esperanza”*³¹. Beyle contaba con diez años de edad, y al escribir su autobiografía se identifica por ello a sí mismo como un falsificador.

Durante los años de 1796 a 1799 Beyle estudia en la escuela Central de Grenoble con un único objetivo en mente: *“sólo me interesaba por lo que podía*

²⁸ *Idem.*

²⁹ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 1102.

³⁰ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, pp. 1124 y 1125.

³¹ *Ibidem.* p. 1105.

*servirme para salir de Grenoble, es decir, las matemáticas*³². Gracias a su dedicación y avances es enviado a París para estudiar en la Escuela Politécnica, pero nunca llega a realizar el examen de ingreso. Durante su viaje a la capital se entera de que Napoleón dio el golpe de estado y se erigió como Primer Cónsul, Beyle. Recuerda: *“Nos enteramos por la noche; yo no entendía gran cosa del asunto y estaba encantado de que el general Bonaparte se erigiese en rey de Francia*”³³.

Al llegar a París su camino se desvía de las matemáticas; su encuentro con la ciudad que lo convertiría en un hombre libre le provocó un rechazo de carácter estético, ya que la encontraba fea y extrañaba la vista de los magníficos Alpes Franceses y los paisajes de su ciudad natal:

Lo que hoy veo muy claro y en 1799 sentía muy confusamente, es que, a mi llegada a París, se disiparon súbitamente dos grandes objetos de deseos constantes y apasionados: yo había adorado a París y a las matemáticas. París sin montañas me inspiraba un desapego tan profundo que rayaba casi en nostalgia. Las matemáticas quedaron casi reducidas para mí a la armazón de los fuegos artificiales de la víspera³⁴.

En 1800 Beyle ingresa en el ejército, su incursión en la vida militar sólo fue posible gracias a la ayuda de su familiar el conde Daru, quién era un alto mando militar, que en los años posteriores obtendría el cargo de primer ministro de Napoleón. Su pariente, después de intentar convencerlo sin éxito de tomar el examen para el ingreso en la Escuela Politécnica, lo condujo a la vida militar: *“Un buen día, M. Daru padre me llevó a parte, y yo me eché a temblar; me dijo: ‘Mi hijo os va a llevar a trabajar con él en su oficina de la Guerra’. Probablemente, en lugar de dar las gracias, me quedé en el hosco silencio de una exagerada timidez*”³⁵. Esta noticia y sus cambios de ánimo los describe con el carácter romántico que

³² *Ibidem*. p. 1101.

³³ *Ibidem*. p. 1181.

³⁴ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1183.

³⁵ *Ibidem*, p. 1198.

caracteriza a su escritura y su espíritu: “*¡Qué océano de sensaciones violentas he tenido yo en mi vida, y, sobre todo en esta época!*”³⁶.

Entre 1801 y 1802 pide un permiso para dirigirse a París y renuncia a su carrera militar. La posible explicación de su abandono del ejército se puede encontrar en la confrontación que tuvo entre las imágenes heroicas creadas por su viva imaginación y la realidad cruda encontrada en el frente de guerra. Él mismo, reflexionando sobre su camino en el paso del San Bernardo³⁷ y su primera experiencia del fuego de batalla, se pregunta: “*Pero ¿no es más que esto?*”³⁸. Otra impresión que lo llevará a tomar la decisión de alejarse de la milicia viene del recuerdo de pasar por un campo de batalla lleno de cadáveres de caballos y otros restos; es entonces, por fin, consciente de que forma parte de las columnas del ejército de Napoleón. Esa misma noche va al teatro en donde escucha la ópera el *Matrimonio Secreto*, de Cimarosa, obra que lo hace olvidar todos los horrores del día y que despierta su conciencia: “*En los intervalos del deleite, me decía: ‘¡Y estoy metido en un oficio grosero, en lugar de consagrar mi vida a la música!’*”³⁹. En los años siguientes busca convertirse en un gran escritor: lee con avidez y asiste con regularidad al teatro.

1.2 Stendhal y Napoleón

Cuando Napoleón Bonaparte fue nombrado primer cónsul en principio sería por diez años, gracias a su nuevo puesto se le otorgaron grandes atribuciones ejecutivas. En Francia se dieron concesiones al clero, se entregó gran parte de los cargos políticos a nobles que pertenecían al antiguo régimen, se creó un Banco central y se comenzó a recaudar los impuestos de manera más eficaz. Así mismo,

³⁶ *Idem*.

³⁷ Paso situado en los Alpes entre Italia y Suiza donde Napoleón guió a su ejército en 1800, acción que inspiraría las posteriores representaciones de Bonaparte por el artista francés Jacques-Louis David.

³⁸ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1216.

³⁹ *Ibidem*. pp. 1218 y 1219.

las conquistas militares en el extranjero y la firma del Tratado de Amiens con Inglaterra dieron una sensación de mejora general en el estado. A causa de los buenos resultados militares, en 1802 se extendió el poder de Napoleón por diez años más, y en 1804 el Consejo de Estado le otorgó el cargo vitalicio, con derecho a designar su sucesor. Este hecho *“tuvo escaso efecto sobre las instituciones de gobierno, pero su valor simbólico fue inmenso al poner fin a la era revolucionaria”*⁴⁰.

Pese al mejoramiento económico acelerado que se registró en Francia, gracias a las buenas cosechas, entre los años 1804 y 1810, y el exitoso desempeño de las campañas militares, el gobierno de esos años fue más dictatorial y dependiente de las decisiones tomadas por Napoleón y, debido a su determinación por un estado permanente de guerra y conquistas, terminó por debilitarse nuevamente la estructura económica del estado, lo que generó una fuerte oposición política contra su mandato. Tras una serie de derrotas militares, y con un país dividido, en 1814 la entrada de los aliados a París obliga a Bonaparte a presentar su abdicación. Regresa de su exilio en 1815 y para recuperar el apoyo para su toma de poder *“prometió establecer un régimen constitucional y parlamentario en un Acta Adicional”*⁴¹, su derrota y retirada en la batalla de Waterloo puso fin al último intento napoleónico de permanecer en el poder, terminando los Cien Días con su nueva abdicación y exilio. *“Los ingleses lo trasladaron a Santa Elena, donde murió el 5 de mayo de 1821”*⁴².

En 1804 Henri Beyle presenció la coronación de Napoleón Bonaparte en París. En su diario, escrito en la fecha 18 frimario año XIII (9 de diciembre de 1804), recuerda el suceso ocurrido el 2 de diciembre: *“El domingo, 11 Frimario, día de la coronación, [...] vimos perfectamente al pobre diablo que llevaba la cruz del Papa hacia las diez y cuarto, luego al Papa, y, una hora y media después, los carruajes de Emperador y al propio Emperador. Vimos muy bien al Papa y al*

⁴⁰ Roger Price, *Op. cit.*, p. 124.

⁴¹ *Ibidem*, p. 130.

⁴² Georges Lefebvre, *Op. cit.*, p. 282.

*Emperador*⁴³. Este acontecimiento, a pesar de su gran admiración a Napoleón no es de su total agrado, logra ver la hipocresía del acto y comenta: “*Reflexioné mucho todo el día sobre esta alianza tan evidente de todos los charlatanes. La religión viniendo a consagrar la tiranía, y todo esto en nombre de la felicidad de los hombres. Me enjuagué la boca leyendo un poco la prosa de Alfieri*”⁴⁴.

En 1806 Beyle vuelve a entrar al ejército y liga definitivamente su destino al de Napoleón. En 1835, cuando comienza la escritura de su autobiografía incompleta, *Vida de Enrique Brulard*, proporciona una cronología que nos puede servir como guía a seguir para el estudio de su vida en esa época:

He aquí, las grandes divisiones de mi relato: nacido en 1783, dragón en 1800, estudiante de 1803 a 1806. En 1806, adjunto al comisariado de guerra, intendente en Brunswick. En 1809, levantando heridos en Essing o en Wagram⁴⁵, cumpliendo misiones a lo largo del Danubio por sus riberas cubiertas de nieve; en Linz y Passau, enamorado de la señora condesa Petit, para volver a verla solicitando ir a España. El 3 de agosto de 1810, nombrado, puede decirse que, por ella, auditor del Consejo de Estado. Esta vida de altos favores y de gastos me conduce a Moscú, me hace intendente en Sagan, en Silesia, hasta caer, por fin, en 1814. ¡Quién lo creyera! Por lo que personalmente me atañía, realmente me alegró la caída⁴⁶.

Hay pocas anotaciones concernientes a las campañas militares en el diario de Beyle entre 1806 y 1809, época en que reside en Brunswick. Fueron unos años de aparente calma donde se dedica a la vida de corte, a sus funciones militares, realiza algunos viajes y tiene varios amoríos. Es a partir de 1809 cuando en los registros de su diario habla más sobre sus deberes en el ejército. En su inicio, fechado el 8 de febrero, hace mención de la Campaña de Viena: “*Por prudencia*

⁴³ Stendhal, “Diario...”, p. 84.

⁴⁴ *Idem*.

⁴⁵ En una página antes él mismo desmiente esto: “*¡Pero cuánto cuidado hay que tener para no mentir! Por ejemplo, al comienzo del primer capítulo, hay una cosa que puede parecer fanfarronada: no, lector, yo no fui soldado en Wagram en 1809*”. Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1062.

⁴⁶ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, pp. 1063 y 1064.

*no debo escribir nada: 1º, sobre los acontecimientos militares; 2º, sobre las relaciones políticas con Alemania y sobre todo Prusia, bastante idiota para no atacar; [...] Esto no es más que un diario destinado a observarme a mí mismo, nada interesante para los demás*⁴⁷. Es difícil saber si esta anotación es una muestra real de sensatez o un despliegue de ingenio para despistar al posible lector en caso de perder su diario en los constantes viajes a los que su puesto le obligaba realizar.

El primero de agosto de 1810 Beyle es nombrado auditor del Consejo de Estado y poco después inspector del mobiliario de la Corona, lo que le da las ganancias necesarias para vivir sin preocupaciones económicas. Vive en París, y su nuevo puesto le permite asistir de manera regular a los salones de la corte de Napoleón. En 1811 viaja a Italia e inicia relaciones con Angela Pietragnua, quién será uno de los grandes amores que marcará al futuro novelista. El 27 de marzo los rumores de la guerra con Rusia lo atormentan, ya que el conflicto ponía en riesgo su plan de viajar a Italia.

En 1812, cuando fue parte de la campaña en Rusia, es testigo del incendio de Moscú provocado por Rostopchin⁴⁸; en su diario, con fecha del 4 de octubre, relata su aventura. Estaba en la ciudad, buscando habitación para Pedro Daru⁴⁹, rodeado por el incendio, y en una casa hurta un libro de Voltaire titulado *Facecias*. De su intento por buscar un lugar seguro nos escribe:

Mis coches se hicieron esperar. No nos pusimos realmente en camino hasta eso de las siete. Encontramos a M. Daru furioso. Caminábamos directamente hacia el incendio, bordeando una parte del bulevar. Poco a poco fuimos avanzando entre el humo, y la respiración se iba haciendo más difícil;

⁴⁷ Stendhal, "Diario...", p. 271.

⁴⁸ Fiódor Vasílievich Rostopchin (1763-1826), político y general ruso. Fue nombrado gobernador general de Moscú por el Zar Alejandro I de Rusia en 1810; estuvo encargado de dirigir la defensa en contra de las fuerzas napoleónicas en 1812, acto por el cual fue señalado como el responsable del gran incendio de Moscú.

⁴⁹ Pedro Daru (1767-1829), Comisario de Guerra (1782), Ministro Plenipotenciario de Berlín (1811). Fue el protector de Henri Beyle durante muchos años.

finalmente, penetramos entre casas ardiendo. Nuestras empresas no son nunca peligrosas más que por la falta absoluta de orden y de prudencia. Aquí, una columna muy considerable de carruajes se metía en medio de las llamas queriendo evitarlas. Esta maniobra sólo habría sido sensata si la ciudad hubiera estado rodeada de un círculo de fuego. Este no era en absoluto el caso; el fuego dominaba un lado de la ciudad, y había que salir, pero no era necesario atravesar el fuego, sino contornearlo⁵⁰.

Henri Beyle siempre se consideró a sí mismo como una persona de capacidades e inteligencia superiores a las de las personas que lo rodeaban. Ya fuera en la corte, en el teatro o en el mismo campo de batalla sus juicios siempre estaban por encima de la “vulgaridad” que caracterizaba a sus compañeros. El incendio fue para él algo digno de elevar el espíritu opacado por la compañía con la que se encontraba:

Salimos de la ciudad iluminada por el incendio más bello del mundo, una inmensa pirámide que tenía, como las oraciones de los fieles, la base en la tierra y la cúspide en el cielo. La luna aparecía sobre aquella atmósfera de llama y de humo. Era un espectáculo imponente, pero habría sido preciso estar solo, o rodeado de personas inteligentes, para gozarlo. Lo que ha malogrado para mí la campaña de Rusia es haberla hecho con gentes que hubieran banalizado el Coliseo y el mar de Nápoles⁵¹.

Después de estas escenas emprende su camino de regreso a París. En el año de 1813 muere su abuelo. En abril de 1814 cae con Napoleón. Ese mismo año se destierra voluntariamente a Milán. La razón de su retirada de Francia nos la explica de la siguiente manera: *“El día en que los Borbones volvieron a París, Beyle tuvo la perspicacia de comprender que en Francia ya no había más que humillación para los que habían estado en Moscú”*⁵². La humillación de Henri Beyle fue darse cuenta de que no obtendría el consulado de Nápoles que tanto

⁵⁰ Stendhal, “Diario...”, p. 449.

⁵¹ *Idem*.

⁵² Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1227.

deseaba. Así mismo, en su retrospectiva *Recuerdos de Egotismo* narra su aversión hacia la corona Borbónica: “*El extremado desprecio que yo tenía a los Borbones –era para mí, entonces, un fango fétido-, me hizo marcharme de París a los pocos días de no haber aceptado la lisonjera proposición de M. Beugnot*⁵³. *Desolado por el triunfo de todo lo que yo despreciaba y no podía odiar, sólo me confortaba un poco de amor que comenzaba a sentir por la condesa...*”⁵⁴.

1.3 Sucesiones: La vida en Italia

En 1815 se restauró en Francia la monarquía constitucional, ascendiendo al poder Luis XVIII, hermano del rey ejecutado poco más de veinte años antes. La restauración no significó una vuelta al estado prerrevolucionario, ya que el monarca aceptaba en general los términos logrados por la Constitución de 1793. En el ámbito económico del periodo que va de 1815 a 1850 se vio una lenta evolución y mejoramiento; fue hasta la década de 1840 cuando comenzó una verdadera industrialización y modernización de la economía francesa.

El regreso de los borbones no lograba convencer del todo a los nuevos propietarios, pero lo aceptaron ya que deseaban la estabilidad en el país; por su parte, el clero y los antiguos nobles recibieron de buena gana al nuevo gobierno. Hubo varios intentos por lograr un consenso electoral que favoreciera al régimen, lo que creó tensión política al intentar sacar del electorado a los grupos ultras. En 1820 los avances electorales de los liberales alarmaron al ministro Decazes, quien ideó una ley electoral restrictiva, aunando esta situación al asesinato del último heredero directo a la corona en la línea borbónica, lo que aceleró la crisis político-social.

⁵³ La proposición a la que se refiere el autor es el ofrecimiento que se le hizo de tomar la dirección de abastos de París.

⁵⁴ Stendhal, “*Recuerdos de Egotismo...*”, p. 514.

Carlos X tomó el poder. Sus ideas de gobierno no eran del todo compatibles con la monarquía constitucional: pretendió llevar a cabo grandes misiones religiosas para penalizar a los propietarios de las antiguas tierras pertenecientes al clero y manipuló el sistema electoral para dar un trato preferencial a nobles del ejército hacia el año de 1827. Inquietó al pueblo que creyó ver en esos actos el intento de restaurar el antiguo régimen. Una vez más, las malas cosechas y el alza de los precios de los alimentos provocaron un levantamiento social, el cual no aspiraba a ser otra revolución. Tras disminuir dramáticamente el electorado a la nobleza terrateniente, en 1830 los liberales llamaron a una protesta pacífica en defensa de la libertad. Los intentos por acabar con las manifestaciones llevaron a un enfrentamiento entre la clase media y trabajadora con la *gendarmerie*. Al no estar preparado el ejército para una batalla callejera, las tropas cedieron y comenzaron a unirse a los insurgentes entre los cuales se encontraban antiguos soldados imperiales. Al darse cuenta de la imposibilidad de recuperar el control militar, “*el rey aceptó el nombramiento del duque de Orleáns como lieu tenant-général del reino*”⁵⁵, y abdicó a favor de su nieto. En junio se le ofreció el trono al duque de Orleáns, con la condición de que respetara los términos de la monarquía constitucional.

Al haberse restaurado una aparente calma, el pueblo sentía mayor libertad de expresar públicamente sus opiniones políticas. Se hicieron nuevas reformas electorales para disminuir el poder de los nobles contraponiendo su peso con la clase trabajadora emergente, aunque se siguió excluyendo en su mayoría a la clase baja. La revolución devolvió al pueblo su conciencia política, que comenzó a hacer demandas y peticiones al gobierno para pedir mejoras laborales, como el aumento de salarios y la disminución de las jornadas de trabajo, una manera de ejercer presión fueron las huelgas. En el periodo pos-revolucionario se crearon asociaciones clandestinas como la “*Société des Droits de l’Homme*”, y los jóvenes republicanos se unieron con los trabajadores, lo cual ayudó a crear la nueva ideología política que después llevó a despertar la conciencia de clase.

⁵⁵ Price Roger, *Op. cit.*, p. 151.

En los años 1845 y 1846 se dispó la imagen de prosperidad del régimen. Las leyes que prohibían las reuniones políticas eran evadidas con las campañas de los banquetes. La tensión y presión social fue creciendo, hasta el punto que el pueblo, liderado por los republicanos, obligo a abdicar al rey. Con esto acaba la llamada Monarquía de Julio, dando paso a la Segunda República, periodo aún de una búsqueda de equilibrio y paz en medio de grandes conflictos.

Henri Beyle, al no recibir el nombramiento para ningún consulado, decide que con la pensión que le quedaba de la dote de su madre podría tener una vida holgada y cómoda en Italia, país en el que, en esa época, era más económico vivir que en Francia y en específico en París. Esta estancia durará siete años. En 1815 Henri Beyle publica su primer libro, titulado *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*, firmado bajo el seudónimo de Luis Alejandro César Bombet. Esta obra le ocasionó una gran controversia con el autor italiano Guissepe Carpani, quién lo acuso de plagio. Es curioso que, en su diario, con fecha de 30 de junio de 1814, nos hable de esta obra: “*Trabajo desde el 10 de mayo en Haydn, Metastasio y Mozart. Acabar este trabajo me produce gran satisfacción, me quita toda sensibilidad para el disgusto de ver que M. Doligny no me nombra secretario de la embajada en Florencia*”⁵⁶. Seguramente, estaba terminando la traducción del texto del autor italiano esperando en hacerlo pasar como propio y recibir dinero por las ventas.

Al año siguiente se encuentra en Milán con escritores como Monti, Silvio Pellico y Lord Byron. En 1817 publica sus obras *Historia de la pintura en Italia y Roma, Nápoles y Florencia*, donde firma por primera vez como Stendhal, seudónimo con el cual es conocido hasta nuestros días. El marqués de Tracy, Antoine Luis Claude, al que identifica como M. de Tracy, con quien se encontraría años después en los salones de París y al que Stendhal tenía una gran admiración debido a su *Ideología* desde el año de 1805, lo visitó en su hotel de Italia para

⁵⁶Stendhal, “Diario...”, p. 486.

conversar con él sobre la *Historia de la pintura en Italia*: “Pasó una hora conmigo; yo le admiraba tanto que probablemente hice fiasco por exceso de amor”⁵⁷.

En estos años viaja por Italia manteniendo Milán como ciudad principal de residencia; en ella asistía, de manera regular al teatro, visitaba casas de sociedad, frecuentaba cafés, leía y escribía. En el año de 1819 muere su padre. En 1820 se entera de que la policía de Metternich⁵⁸ lo tiene como sospechoso de ser un espía francés; aún las personas y amigos que frecuentaba dudaron de su inocencia. La situación la relata él mismo en una carta dirigida a un amigo en Milán el 23 de junio de 1820:

Querido amigo: Me ocurre la mayor desgracia que pudiera caerme encima. Algunos celosos –pues quién no tiene celos- han puesto en circulación el rumor de que yo era agente del gobierno francés. Hace seis meses que se dice. Yo había notado que varias personas evitaban saludarme. A mí me tenía sin cuidado, hasta que el buen amigo Plana me escribió la carta que recibiréis. No se lo tomo en cuenta, pero ¡qué terrible golpe! Porque, claro, ¿qué hace aquí ese francés? Nunca la simplicidad milanese podrá comprender mi vida filosófica, y que vivo aquí con cinco mil francos mejor que en París con doce mil...

Aconsejadme: ¿qué hacer para sacar de su error a mis amigos de aquí?

Estoy demasiado impresionado para poder hablar de otra cosa. Estad seguro de que no exagero. Hace tres meses que no soy recibido en una tertulia porque una persona imparcial dijo: “Si viene ése, varias personas (verdad es que son personas que me odian) se retirarán.”

Esto no lo he sabido hasta hace dos horas. Es el golpe más sensible que he recibido en mi vida⁵⁹.

⁵⁷ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 523.

⁵⁸ Klemens von Metternich (1773-1848), ministro de Asuntos exteriores y primer ministro de Viena.

⁵⁹ Consuelo Berges, *Op. cit.*, p. 126.

1.4 París: La vida en los Salones

El miedo a la policía y la decepción amorosa más profunda de su vida lo llevan a tomar la decisión de regresar a París, en donde permanecerá desde el 21 de junio de 1821 hasta el 6 de noviembre de 1830. Inmerso en una profunda tristeza comienza su viaje a Francia: *“Dejé Milán para París el 13 de junio de 1821, con una cantidad de 3,500 francos, creo, considerando como única salida el pegarme un tiro cuando se acabara ese dinero”*⁶⁰. La idea de acabar con su vida rondaba su cabeza de manera incesante ya que recalca: *“En 1821, costábame gran trabajo resistir a la tentación de suicidarme”*⁶¹; en el viaje de regreso a París pensó en lanzarse del coche en el que viajaba con la intención de morir en el camino, pero el conductor lo detuvo argumentando que, aunque tenía poco interés por la vida de Stendhal, si alguno de sus pasajeros moría en su trayecto arruinaría su negocio.

París significaba volver a los salones que había dejado atrás cuando se retiró a Italia, y lo que más le importaba en esos momentos era que las personas que iba a frecuentar no se dieran cuenta de su estado interior: *“La peor de las desdichas –me dije- sería que esos hombres tan secos, mis amigos, en medio de los cuales voy a vivir, adivinen mi pasión, ¡y por una mujer que no ha sido mía!”*⁶². Fue en esos salones donde conoció a M. La Fayette, del cual dejó un muy singular retrato en estilo stendhaliano:

Una larga estatura y, coronando este gran cuerpo, un rostro imperturbable, frío, insignificante como un viejo cuadro de familia, la cabeza cubierta con una peluca de pelo corto, mal hecha; este hombre, vestido con algún traje gris mal hecho también y que entraba, cojeando un poco y apoyándose en el bastón, en el salón de de madame de Tracy, que le llamaba *mon cher monsieur*, en un

⁶⁰ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 514.

⁶¹ *Ibidem*, p. 515.

⁶² *Ibidem*, p. 516.

tono encantador, era el general De La Fayette en 1821. Y así nos lo ha mostrado el gascón Scheffer en un retrato muy parecido⁶³.

La mayor parte de las personas que frecuentaban los salones le parecían a Stendhal bajas, vulgares y con la cualidad del carácter francés que se identifica con la vanidad. Recordando grandes hombres que conoció entre éstos reconoce a La Fayette: *“en cuanto a mí, acostumbrado a Napoleón, y a lord Byron (añadiré a lord Broughame, a Monti, a Canova, a Rossini), reconocí inmediatamente la grandeza de M de La Fayette y no pase de ahí”*⁶⁴. La sola idea de poder ofender al general le desagrada y como él lo dice: *“La idea de enfadarle o venerarle menos ha estado tan lejos de mí como la de blasfemar contra el sol cuando se esconde tras de una nube”*⁶⁵.

Otra personalidad a la que encuentra en los salones parisinos es Próspero Merimée, del cual en una conversación extrae una primera impresión poco favorable: *“¿De quién se burlan aquí? ¿De mí? Pero ¿para qué? ¿Será Lussinge? ¿Será de ese pobre joven de levita gris y tan feo con su nariz respingona? Este joven tenía algo de descarado y sumamente desagradable. Sus ojos, pequeños e inexpressivos, tenían siempre el mismo gesto, y este gesto era maligno”*⁶⁶. La opinión de Stendhal sobre Gazul, como nombra a Merimée, cambia con el tiempo, ya que entre los dos autores se desarrolló una amistad que los llevaría incluso a intercambiar las más sinceras opiniones sobre las obras del otro.

En septiembre de 1821 realiza un viaje a Londres. Al encontrarse a una persona que había conocido en Italia, a la que designa como M. B., le comenta el motivo de su estancia en el país inglés: *“Ni si quiera he dicho en París que venía a Londres. Sólo he venido a una cosa: ver representar las obras de Shakespeare”*⁶⁷. Y si bien logró asistir a una a una representación de Otelo, la verdadera razón de

⁶³ *Ibidem*, p. 527.

⁶⁴ *Ibidem*, p. 528.

⁶⁵ *Idem*.

⁶⁶ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 556.

⁶⁷ *Ibidem*, p. 541.

su viaje a este país era que tenía la enfermedad del alma: *“Iba a Londres a buscar un remedio al spleen, y lo conseguí bastante bien”*. En el mismo viaje tiene la oportunidad de reflexionar acerca de la sociedad inglesa. En Londres, *“como la sociedad está dividida en franjas como un bambú la gran finalidad de un hombre es la ascender a la clase superior a la suya, y esta clase pone todo su esfuerzo en impedirle subir”*⁶⁸. Así mismo, con respecto al estilo de vida y la felicidad en los países opina que: *“El trabajo exorbitante y abrumador del obrero inglés nos venga de Waterloo y de las cuatro coaliciones. Nosotros hemos enterrado a nuestros muertos, y nuestros supervivientes son más felices que los ingleses”*⁶⁹. En diciembre de ese mismo año regresa a París.

La muerte de sus familiares y protectores Marcial y Pedro Daru le causó gran dolor y remordimiento, debido a que durante su estancia en París se encontró sólo una vez por casualidad con Marcial⁷⁰, que lo invitó a visitar su casa a lo que Stendhal nunca accedió. El suceso lo relata así:

¿Cuál fue mi respuesta a la acogida más amable, más amistosa? No fui a ver a estos excelentes parientes hasta seis o siete años más tarde, y la vergüenza de no haberlos visitado antes fue causa de no hacerlo luego ni diez veces hasta su muerte prematura. En 1819 murió el simpático Marcial Daru que se volvió pesadote e insignificante a fuerza de brebajes afrodisíacos a propósito de los cuales tuve yo dos o tres agarradas con él. Unos meses más tarde, me quedé petrificado en mi café de Rouen, entonces en la esquina de la calle Rempart, al ver en mi periódico la muerte del Conde Daru. Me precipité a un cabriolé, con lágrimas en los ojos, y corrí al número 81 de la calle Grenelle. Encontré a un lacayo llorando, y yo lloré a lágrima viva. Me sentía ingrato; colmé mi ingratitud saliendo aquella misma noche para Italia, creo; adelanté la partida; me habría muerto de pena al entrar en su casa. También en esto había un poco de la locura que me hacía tan extravagante en 1821⁷¹.

⁶⁸ *Ibidem*, p. 541.

⁶⁹ *Ibidem*, p. 543.

⁷⁰ Martial Daru (1774-1827), Comisionado de Guerra (1793), Inspector General de Caballería y Artillería (1805), e Intendente de la corona de Roma (1811-1814).

⁷¹ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, pp. 520 y 521.

Fue en esta época cuando la producción literaria de Stendhal fue más abundante. En 1822 publica su libro *Del Amor*, en 1823, *Racine y Shakespeare*, ese mismo año *Vida de Rossini*, en 1825 publica la segunda parte de *Racine y Shakespeare*, en 1827, *Armancia*, en 1829, *Paseos por Roma* y en 1930, *Rojo y Negro*. Así mismo, debido a su precaria situación económica comienza a colaborar con algunos artículos en diarios ingleses. Consuelo Berges recalca: “Y es curioso señalar que algunos de estos artículos, de un autor francés casi desconocido a quién los periódicos de París no abrían sus columnas, eran retraducidos al francés y reproducidos por periódicos parisienses”⁷².

1.5 La última etapa: El consulado

En 1830, tras la revolución de París, es nombrado cónsul de Trieste, puesto en el que durará muy poco, debido a la intervención de la policía austriaca. En una carta dirigida al conde Metternich, el conde Sednitzky, jefe de la policía en Viena le recuerda lo peligroso que resultan las ideas Henry Beyle al gobierno austriaco:

A fin de ilustrar a la vez el grado de hostilidad que anima este francés contra el gobierno austriaco y el peligroso carácter de sus principios políticos, incompatibles con el espíritu de nuestra política y con nuestro sistema gubernamental, me permito comunicar a Vuestra Alteza las opiniones motivadas de la censura sobre tres de sus obras: *Historia de la pintura en Italia*, París, 1817, Dodot; *Roma, Nápoles y Florencia* París, 1817, Delaunay; y *Paseos por Roma*, París, 1829⁷³.

Por esta razón, en el año de 1831 es nombrado cónsul de Civitavecchia, puesto en el que permanecerá hasta su muerte. En esta época tiene una vida de relativa calma y “aburrimiento”. En 1836 pide un permiso de tres meses en el que visita

⁷² Consuelo Berges, *Op. cit.*, p. 152.

⁷³ *Ibidem*, p. 169.

París, viaje que alargó hasta 1839. Ahí, Merimée lo presentó en el salón de la condesa de Montijo, a cuyas hijas Stendhal relató las aventuras de Napoleón. Tras gozar una última estancia en París, regresa a Civitavecchia donde, en 1841, sufre un ataque de apoplejía; retorna a París, y el 22 de marzo de 1842 un segundo ataque lo sorprendió en plena calle, terminando con su vida.

En esta última etapa de su vida trabajó en varias obras, muchas de las cuales dejó incompletas: En 1832 comienza a escribir *Recuerdos de Egotismo*, en 1834, *Luciano Lewen*, que deja inacabada también, en 1835 escribe el principio de su autobiografía *Vida de Enrique Brulard*, en 1837 publica parte de las *Crónicas Italianas*, en 1839 se publica *La Cartuja de Parma*, y ese mismo año inicia otra novela inconclusa titulada *Lamiel*.

Bibliografía. Capítulo I

-Berges, Consuelo, "Ensayo biográfico y crítico sobre Stendhal", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tms. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-Lefebvre, Georges, *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

-Price, Roger, *Historia de Francia*, Cambridge University Press, Madrid, 1998.

-Solé, Jacques, *Historia y mito de la revolución francesa*, Siglo XXI, México, 1989.

-Stendhal, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Recuerdos de Egotismo", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

CAPÍTULO II

LA MÚSICA EN STENDHAL

En los siglos XVIII y XIX escribir sobre el arte musical no fue una actividad muy común entre los músicos o compositores, ya que estaban orientados principalmente a sus creaciones artísticas. Además, es sabido que la música, haciendo frente a las demás artes, era todavía considerada como un arte accesorio de la vida palaciega. No obstante, a través de diversos escritos de filósofos e historiadores podemos conocer cuáles eran las acepciones estéticas que se generaban en torno a ella.

Otra fuente poco considerada para acercarse a la actividad musical es la creación literaria, en donde, a través de relatos históricos, novelas, cuentos cortos e incluso autobiografías, entre ficción y realidad, encontramos que varios fueron los escritores que advirtieron en la música un elemento imprescindible para sus narraciones; y no sólo eso, sirvió a éstos en el desarrollo de teorías de conocimiento que, aunque parecen ser fragmentarias y estar desarticuladas, tienen un hilo conductor que es posible seguir para la reconstrucción de ese pensamiento. Uno de ellos fue el escritor francés Henri Beyle, mejor conocido como Stendhal. A continuación, nos centraremos en analizar la visión que éste tuvo acerca de la música en algunas de sus obras con la intención de acercar su enfoque literario a una estética de la música; para dicho estudio hemos separado su producción bibliográfica en cuatro grupos:

1° Ciclo autobiográfico: *Diario*, comprende las anotaciones de su vida de los años 1801 a 1818. *Vida de Enrique Brulard*, escrita entre 1832 y 1835, relata el transcurso de su infancia en su ciudad natal, Grenoble, hasta el año de 1814, cuando es orillado a tomar la decisión de vivir en Italia tras la caída de Napoleón. Y *Recuerdos de Egotismo*, narración inconclusa de su vida en los salones

parisinos al regresar de Milán después de una decepción amorosa. Comprende los años de 1821 a 1830.

2° Novelas inconclusas: *Armancia* (1827); el héroe de este relato es Octavio de Malivert, y el objeto de su amor es Armancia. *Luciano Leuwen* (1834); aquí el personaje principal da nombre a la novela, y su enamorada es Madame de Chasteller. *Lamiel* (1840); el personaje principal es una mujer debatiéndose entre el amor y el deber, el placer físico y el deber moral. El nombre de su amado no hace aparición en la narración, pero Stendhal lo dejó en los fragmentos previos donde desarrolla sus ideas para dicha novela, se llama Valbayre.

3° Novelas concluidas: *Rojo y Negro* (1830); Julián Sorel, personaje principal, tiene dos amores: la señora Renal y Matilde. *La Cartuja de Parma* (1839); la pareja en esta novela está conformada por Fabricio del Dongo y Clelia Conti.

4° Escritos teóricos: *Del amor* (1822), el autor desarrolla su teoría sobre y el amor y la manera en cómo se da. En este texto utiliza su término “cristalización” para explicar el proceso amoroso.

La obra de Stendhal es amplia y está llena de consideraciones estéticas sobre la vida, el amor y el arte en general. Una de las vertientes de su pensamiento se centra en la música, en la cual el escritor encontraba una de sus más grandes pasiones y alegrías. En sus escritos la identifica de distintas maneras, para mostrarla en algunas ocasiones como práctica y costumbre de la clase alta, otras veces entrelazada con los sentimientos, en específico con el amor, y como recuerdo de sensaciones que quedan plasmadas en la memoria y en la imaginación.

2.1 Sonidos y sensaciones

Stendhal fue un escritor que siempre estuvo en la incesante búsqueda de aquello que pudiera elevar su espíritu al estado de mayor éxtasis y placer estético. Para él, sentir lo verdadero con intensidad fue una de sus metas; pero en el esfuerzo de conocer de manera exacta qué sintió y cómo lo sintió realizó los análisis más calculadores, fríos y “científicos” que hicieron de él un gran observador del corazón humano a través de la literatura. Stendhal fue consciente de la aparente contradicción del estudio de las emociones bajo la lupa de la razón, como el mismo expresó: *“todavía hoy muchas veces tengo que dominarme con todas mis fuerzas para no entregarme enteramente a la sensación producida por las cosas y poder juzgarlas razonablemente con mi experiencia”*⁷⁴. Además, al entender la dificultad de interpretar sus emociones, guardadas en su mayoría en los recuerdos, y con toda la sinceridad que lo caracterizó, advierte: *“Pero el lector si alguna vez encuentra estas simplezas, verá fácilmente que todos mis porqués, todas mis explicaciones, pueden ser muy erróneas. Tengo sólo imágenes muy claras; todas mis explicaciones me vienen al escribir esto, cuarenta y cinco años después de los acontecimientos”*⁷⁵.

La contraposición de polos se encuentra en cada momento en los personajes y las narraciones de Stendhal, ya sea entre sentimientos y razón, nobleza y alta burguesía, o cualquier otra situación que le interesara. Al respecto, Consuelo Berges señala en su prólogo a *Luciano Leuwen* las contradicciones que el autor plasma en sus obras: *“En cuanto a la posición ante la vida política y social, ambos [Stendhal y Luciano] padecen agudamente esa dramática dualidad entre las ideas democráticas y los gustos aristocráticos, entre el deber y el placer, entre la ética y la estética”*⁷⁶.

⁷⁴ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1086.

⁷⁵ *Ibidem*, p. 1077.

⁷⁶ Consuelo Berges, Prólogo a “Luciano Leuwen...”, p. 15.

Para el estudio de las emociones Stendhal se sirve siempre de la historia, “su historia”, la cual sólo puede escribirse gracias a la memoria y, más que ésta, a la recreación dada a través de las sensaciones recordadas. Así, las emociones quedan grabadas en el recuerdo, que regresa a la memoria gracias a la sensación del momento que se revive; él mismo explica: “*Diríase que mi memoria no es más que la memoria de mi sensibilidad*”⁷⁷. La aptitud que tenía el autor para percibir el entorno y transformar las impresiones en experiencias estéticas se encuentra a cada paso. Al indagar en sus recuerdos cuenta en la *Vida de Enrique Brulard*: “*El teatro, el son de una hermosa campana grave (como en la iglesia que domina Rolle, en mayo de 1800, yendo hacia el San Bernardo), producen y produjeron siempre un efecto en mi corazón. Hasta la misa a la que iba tan poco, me inspiraba gravedad*”⁷⁸. En la crónica de su vida, verdad y ficción se confunden, dejando al lector con la descripción de sus sensaciones de gran fuerza evocativa, llevándolo siempre al mundo de lo sensible: “*No me es posible expresar la realidad de los hechos, sino sólo la sombra. Las tardes de verano, de siete a siete y media, salíamos a la terraza (a las nueve tocaban el Angelus en San Andrés, y el bello son de aquella campana me producía una viva emoción*”⁷⁹.

La sensibilidad expresada por el autor, en lo que a música se refiere, comienza por los sonidos cotidianos que le causan algún placer, antes que en las grandes formas musicales como la ópera:

Ahora veo (pero desde Roma, a los cincuenta y dos años) que ya a mí me gustaba la música antes de aquel *Tratado nulo* tan saltarín, tan hilillo de vinagre, tan francés, pero que todavía sé de memoria. He aquí mis recuerdos: 1º, el son de las campanas de San Andrés, sobre todo cuando las tocaron para las elecciones, un año en que mi primo Abraham Mallein (padre de mi cuñado Alejandro) era presidente o simplemente elector, 2º, el ruido de la bomba de la Plaza Grenette cuando las criadas, por la tarde sacaban agua manejando la gran barra de hierro, 3º, pero el menor de todos, el sonido de

⁷⁷ Stendhal, “Diario...”, p. 223.

⁷⁸ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1076.

⁷⁹ *Ibidem*, pp. 1119 y 1120.

una flauta que algún hortera tocaba en un cuarto piso que daba a la Plaza Grenette⁸⁰.

De esta forma, los sonidos alimentan y preservan el recuerdo, que de otro modo podría ser olvidado o menos detallado. Pero el sonido no sólo conserva el recuerdo, sino que aumenta la sensación. En la *Vida de Enrique Brulard*, Henri Beyle, situado en medio de un campo de batalla, señala: “*El placer consiste en estar un poco emocionado por la certidumbre de que allí está pasando algo que sabemos terrible. El ruido majestuoso del cañón entra por mucho en este efecto. Está completamente de acuerdo con la impresión*”⁸¹. El estruendo del cañón, además, debe ser tal como es, ya que si fuera de una naturaleza acústica diferente no llevaría la tensión del momento de la misma manera: “*Si el cañón produjera el ruido agudo de un silbido, creo que no causaría tanta emoción. Ya me doy cuenta de que el ruido del silbido llegaría a ser terrible, pero nunca resultaría tan hermoso como el del cañón*”⁸². En otro momento de peligro, en el paso de El San Bernardo⁸³, recalca: “*El espantoso cañoneo en aquellas rocas tan altas, en un valle tan angosto, me enloquecía de emoción*”⁸⁴. Y no deja el sonido de los cañones sólo como agitación pura, la eleva a placer y goce excepcional: “*Antes de dejar mi peñasco, observé que el cañoneo de Bard metía un estruendo espantoso, aquello era lo sublime, un poco demasiado próximo al peligro. El alma, en lugar de sentir un puro goce, estaba todavía un poco ocupada en vigilarse*”⁸⁵.

En su novela *La Cartuja de Parma* los sonidos para él se convierten en música, invitan al placer y a la afirmación de la vida; la condesa Pietranera al regresar al lago de Como, reencuentra la felicidad de su juventud anunciada por las campanas:

⁸⁰ *Ibidem*, p. 1143.

⁸¹ Stendhal, “Diario...”, p. 468.

⁸² *Idem*.

⁸³ *Vid.*, Nota 22 del Capítulo I.

⁸⁴ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1216.

⁸⁵ *Ibidem*, pp. 1217 y 1218.

La imaginación se siente acariciada por un tañer lejano de campanas que viene de una aldea escondida bajo los árboles; atenuada al pasar sobre las aguas, esta música cobra un matiz de dulce melancolía y de resignación, y parece decir al hombre: «La vida huye; no te muestres tan difícil a la felicidad que se presenta; date prisa a gozarla»⁸⁶.

Sin embargo, la música no sólo estimula al recuerdo, también sirve para introducir las sensaciones de un paisaje natural a un recuerdo musical más específico:

Subiendo la rápida pendiente que comienza a unos pasos de allí, al poco rato se llega a unos grandes precipicios en cuyos bordes se levantan espesos encinares que se extienden casi hasta el río. Julián, contento, libre, y más aún, rey de la casa, llevaba a las dos amigas hasta las crestas de aquellas rocas cortadas a pico y gozaba de su admiración ante aquellos sublimes panoramas.

-Esto es para mí como la música de Mozart- decía madame Derville⁸⁷.

Los sonidos, así como traen emociones, pueden trasladar a momentos de gran inspiración. En sus viajes, el autor, al contemplar una campiña, recuerda: “*veía el lago extenderse bajo mis ojos; el son de la campana era una música gloriosa que acompañaba mis ideas, dándoles una fisionomía sublime. Creo que ahí fue donde más cerca estuve de la felicidad perfecta. Por un momento como aquel vale la pena de haber nacido*”⁸⁸. Beyle identifica además los sonidos de la naturaleza con el placer: “*El ruido del Guiers, torrente que pasaba a doscientos pasos de la ventana de mi tío, fue para mí una música sagrada y que súbitamente me transportaba a la gloria*”⁸⁹. Si bien se entiende que las sonoridades de las que habla no son la música instrumental y vocal, de las cuales después se expresará,

⁸⁶ Stendhal, “La Cartuja de Parma”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

p. 878.

⁸⁷ Stendhal, “Rojo y Negro”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

p. 767.

⁸⁸ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1212.

⁸⁹ *Ibidem*, p. 1109.

estas descripciones ayudan a ilustrar su idea del sonido como mecanismo de evocación. Así mismo, con el placer causado se puede entender y ejemplificar la idea de belleza que desarrolla en su libro *Del Amor*, donde define: “*Pero ¿qué es la belleza? Es una nueva aptitud para causar un placer*”⁹⁰.

2.2 Música y posición social

Entre las distintas significaciones que presenta la música en las obras de Stendhal llaman la atención aquellas donde la música es el reflejo de la vida y costumbres de las clases altas, donde el mismo autor se desenvolvió. Ya lo recalcaría en *Recuerdos de Egotismo*: “*Sin embargo mi gran ocupación, como la de todos mis amigos en 1821 era la Opera Buffa*”⁹¹. La asistencia al teatro de ópera era obligada para todas las personas influyentes o para aquellas que pretendieran serlo. A Julián, su empleador, el marqués de La Mole, le pide que asista a la ópera:

Mas tengo que pedirlos una gracia que sólo os costará media hora de tiempo: todos los días de Ópera, a las once y media, acercaos a presenciar en el vestíbulo la salida del mundo elegante. Os noto aún ciertos modales provincianos, y debéis corregirlos. Por otra parte, no está de más que conozcáis, al menos de vista, a los grandes personajes acerca de los cuales puedo quizá algún día daros alguna misión. Pasad por la administración de las entradas para daros a conocer; allí tendréis siempre reservadas las vuestras⁹².

De manera similar, M. Leuwen le pide a su hijo Luciano asistir a la Ópera y a los salones todas las noches como obligación social, para ser visto y situarse como parte de la alta sociedad parisina, orden que es obedecida como un deber y que no le causaba ningún gozo al considerar como frívola a la sociedad parisina,

⁹⁰ Stendhal, “Del Amor...”, p. 907.

⁹¹ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 550.

⁹² Stendhal, “Rojo y Negro...”, p. 890.

Luciano confiesa la pesadez de la tarea encomendada cuando su padre le pide acepte tomar la posición de amante apasionado de una dama ante la sociedad:

De modo que declararéis la guerra a los pobres cuartos de hora de libertad que puedo tener todavía No es que os lo reproche, pero me habéis quitado todos mis momentos; no hay pobre diablo que trabaje tanto como yo, pues trabajo considero, y del más penoso, la asistencia a la Ópera y a los salones, donde no me verían el pelo ni una vez cada quince días si siguiera mi inclinación⁹³.

En *Lamiel*, aparece el teatro de ópera como el lugar de la alta sociedad en la que los personajes son reconocidos. El conde Nerwinde, joven Don Juan, ahogado en deudas, se impone la tarea de seducir a Lamiel llevándola al teatro. Ella acepta entusiasmada, sin darse cuenta de que el conde ha elegido ese escenario asumiendo que, esa exhibición le producirá mayor placer que un encuentro físico, pues, de lo contrario pasaría desapercibido por la sociedad a la que pertenece:

Es mía –se dijo el conde–; pero ¿cómo vestirla? No tiene ropa. ¡Dios sabe lo que habrá en esos dos grandes baúles que he visto subir a su cuarto! Yo no le hago la corte por gozar oscuramente en un hotel, como estudiante de Derecho. No voy a gastar mis fuerzas sin lucimiento. Si la deseo, es para exhibir mi lujo, para exhibirla en la Ópera y en el Bois Boulange, es porque se trata de una *primicia*, es porque tendré que contar su historia, que yo sazonaré⁹⁴.

Rechaza, de esta forma, el goce físico para obtener la aceptación de la sociedad; pero su objetivo se retrasa y se retira de París tras dejar una nota suicida. Su cometido se logra sólo después de ser reconocido por una pariente, que le otorga una renta para poder vivir, y lo nombra heredero de su fortuna. Con estas posibilidades económicas regresa a París y lleva a Lamiel a la ópera, donde es

⁹³ Stendhal, “Luciano Leuwen”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

p. 244.
⁹⁴ Stendhal, “Lamiel”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 833.

visto por toda la sociedad que lo creía muerto: “*La resurrección del conde de Nerwinde fue un acontecimiento en la Ópera, y él se sintió plenamente feliz. Mme. De Saint-Serve tuvo un éxito enorme*”⁹⁵.

Para Stendhal, el teatro es el recinto donde uno va para ser educado en modales y aceptado en sociedad; en contraste, en las ciudades de provincia, donde no siempre hay un teatro y la vida es vulgar, las personas son de modales toscos e impresionables. En *Luciano Leuwen*, el héroe tiene una impresión decepcionante de Francia al encontrarse en Nancy, ciudad que le pareció sucia, pobre y llena de habitantes despreciables, que se dejaron asombrar por la banda de música que anunciaba la llegada del 27° regimiento a la población: “*Las bellezas de la ciudad, y particularmente las jóvenes encajeras, se asomaron a todas las ventanas y fueron muy sensibles a aquella penetrante armonía; la verdad es que la avaloraban los uniformes rojos, cargados de soberbios galones de oro, que llevaban los trompetas*”⁹⁶. En ese momento, si bien la música pudo ser magnífica, el autor apunta que no fue ésta la que acabó de impresionar a la población, sino que la vestimenta y la opulencia mostrada por la elegancia de la clase militar ayudaron a que el pueblo se emocionara por la llegada del regimiento.

Por otra parte, la falta de ópera acaba con cualquier esperanza de poder distraerse después de un día de arduo trabajo. Para Fabricio, en *La Cartuja de Parma*, pensar en vivir en América para rendir pleitesía a un zapatero en lugar de a la nobleza y no poder asistir a la Ópera parece terrible; igualmente para el autor: “*Por otra parte, en América, en la república, hay que aburrirse todo el día haciendo seriamente la corte a los tenderos de la calle y devenir tan bruto como ellos; y allí, no hay Ópera*”⁹⁷. Fabricio rechaza la propuesta de convertirse en sacerdote y piensa seriamente viajar a América, su tía, la duquesa, lo convence de lo terrible que sería para él vivir en ese continente donde manda el culto al dólar y donde sufriría la vida aburrida sin pasiones y sin arte: “*¡Que error el tuyo! No tendrás*

⁹⁵ *Ibidem*, p. 836.

⁹⁶ Stendhal, “Luciano Leuwen...”, p. 36.

⁹⁷ Stendhal, “La Cartuja de Parma...”, p. 1103.

guerra y volverás a caer en la vida de café, sólo que sin elegancia, sin música, sin amores –replicó la duquesa-. Créeme: para ti, como para mí, sería una triste vida la de América”⁹⁸.

Las consideraciones que tenían las personas en torno a la música podían ser también signo de educación y prudencia. Utilizaban sus opiniones para no morir de aburrimiento y tener una conversación sin descubrir sus pensamientos políticos frente alguien que podía ofenderse por ellos:

La menor idea viva era considerada como una grosería. Pese al buen tono, a la cortesía perfecta, al deseo de agradar, en todas las frentes se leía el aburrimiento. Los jóvenes acudían por cumplir, temerosos de decir algo que pudiera trasuntar una idea o traicionar alguna lectura prohibida, se callaban una vez recitadas algunas frases muy elegantes sobre Rossini o sobre el tiempo⁹⁹.

2.3 Música y emociones

El poder evocativo de la música no queda en Stendhal en la capacidad de traer recuerdos a la memoria, sino que tiene la fuerza de afectar los sentimientos de las personas, les da lucidez de pensamiento y los lleva al éxtasis amoroso. Música y pasiones se mezclan. La particularidad de este arte para modificar los estados emocionales se da por la correspondencia de las fibras que mueven el corazón; así un suceso puede provocar un estado interno; el arte, y en específico la música, puede tener el mismo efecto. Un ejemplo de esta igualdad de emoción-arte-música lo relata el autor en *Vida de Enrique Brulard*, al recordar la muerte de Lambert, ayuda de cámara de su abuelo:

⁹⁸ *Ibidem*, pp. 931 y 932.

⁹⁹ Stendhal, “Rojo y Negro...”, p. 878.

Una vez, en Italia, vi un San Juan mirando crucificar a su amigo y Dios, y, de pronto, me impresionó por el recuerdo de lo que había sentido veinticinco años antes, a la muerte *del pobre Lambert* (así le llamaban en la familia después de su muerte). Podría llenar aún cinco o seis páginas más de recuerdos *claros* que conservo de este gran dolor. Claváronle en su ataúd, se lo llevaron... *Sunt lacrimae rerum*.

La misma fibra de mi corazón se conmueve con ciertos acompañamientos de Mozart en su *Don Juan*¹⁰⁰.

La atribución que Stendhal da a la música para afectar los estados emocionales se da gracias a la resonancia de los sonidos con el sentir que afecta a las personas, y es tal la potencia que puede cambiar el estado de ánimo de un cólera incontenible a la turbación de la tristeza. En *La Cartuja de Parma*, Fabricio, después de haber tomado el hábito religioso, se encuentra con su amada Clelia, que ha sido desposada por el marqués Crescenzi. Al ser anunciados en el palacio, Fabricio tuvo un momento de violento cólera, donde deseó apuñalar a su rival; sus pensamientos fueron interrumpidos por una música que logró cambiar su estado de ánimo:

De pronto un arco de violín dio un golpe en un atril; se oyeron compases de un *ritornello*, y la buena madame F... cantó aquel aria de Cimarosa tan célebre en otro tiempo: *Quelle pupille tenere!*

Fabricio resistió bien los primeros compases, pero en seguida sintió una necesidad incontenible de llorar. “¡Dios mío –se dijo-, que escena tan ridícula!, ¡y con mis hábitos!” Creyó más prudente hablar de sí mismo¹⁰¹.

En *Armancia*, Octavio de Malivert sueña con una gran biblioteca que podría construir después de que su familia recuperara la fortuna perdida en la Revolución; añoraba esta fortaleza para vivir aislado del mundo sólo con su desgracia, pero reforzado por la misma. Tras estar sumido en esos profundos pensamientos “*tecleó en el piano todo un acto de Don Juan, y los acordes, tan*

¹⁰⁰ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1114.

¹⁰¹ Stendhal, “La Cartuja de Parma...”, p. 1220.

*sombríos, de Mozart, le devolvieron la paz del alma*¹⁰². Los acordes que el autor considera sombríos calman el estado de ánimo, pareciera que las inquietudes de Octavio logran expresarse a través de la música de Mozart, dando esa paz al alma del personaje. La música presenta una potencia que va más allá de las emociones, pudiendo llegar a las afectaciones físicas; en el *Diario* Stendhal cuenta: “*Ayer sentí de tal modo las Nozze di Figaro, que hoy me duele el pecho*”¹⁰³. Con esta línea pone de manifiesto que para el espectador el arte puede sentirse de manera directa con el cuerpo, no sólo de manera sensorial, sino con capacidad de modificarlo. Pero no se queda ahí, cree a tal extremo en la fuerza de la música ejercida sobre el estado físico de las personas que asegura que ésta puede incluso curar enfermedades. En *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* relata cómo tras escuchar una obra de Haydn sus malestares desaparecen por completo:

En 1799 hallábame yo en Viena enfermo de calenturas; oigo el son de una misa solemne en una iglesia vecina a mi pequeño cuarto; el tedio se sobrepone a la prudencia; me levanto y voy a escuchar un poco de música consoladora. Me informo al entrar; era el día de Santa Ana, y se iba a cantar una misa de Haydn, en befa, que yo no había oído. Apenas comenzaba, me sentí profundamente emocionado; estaba envuelto en sudor, y mi dolor de cabeza desapareció; salí de la iglesia, transcurridas dos horas, con una euforia que no había sentido desde hacía mucho tiempo, y la fiebre no volvió¹⁰⁴.

Considera además que muchas de las enfermedades nerviosas que sufrían las mujeres de su tiempo podrían curarse con este método; pero la música capaz de producir tal efecto deberá ser aquella que se escucha en la obscuridad y en entrega total del oyente, en un espacio en que se preste plena atención y en el que no influya la vanidad de ser visto por la sociedad. Tal música acaparará los

¹⁰² Stendhal, “Armancia”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

p. 284.

¹⁰³ Stendhal, “Diario...”, p. 332.

¹⁰⁴ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 262.

sentidos a través de una bella melodía, que logrará conmover al corazón con una fuerza apta para trasportar al oyente a “*un dulce deliquio*”¹⁰⁵. La explicación que da para este fenómeno es que el cerebro actúa de manera directa sobre todo el organismo, y que la música, logra que una persona se deje llevar y considere cosas que no se atrevería a esperar en un estado normal de conciencia.

El efecto que puede producir la música en los sentidos tiene una relación estrecha con el arte en general y la reacción de las personas frente a lo bello. Fue en Florencia en 1817, tras visitar la Santa Croce, que Stendhal describió lo que posteriormente sería denominado como “Síndrome de Stendhal”. Al entrar en la citada iglesia, y estando en presencia de las tumbas de grandes hombres como Miguel Ángel, Maquiavelo, Galileo, entre otros, tuvo una experiencia estética de tanta intensidad que él, un hombre que repudiaba a la iglesia y al clero, al encontrarse con un fraile en lugar de sentir la repugnancia habitual sintió cierta amistad por él. La idea de encontrarse en Florencia frente a las tumbas de esos grandes hombres, y absorto en una belleza a la que sentía que casi podía tocar, lo llevaron a un punto de éxtasis total: “*Había llegado a ese punto de emoción en el que se concentran las sensaciones celestiales producidas por las bellas artes y los sentimientos apasionados. Al salir de Santa Croce, me palpitaba el corazón –lo que en Berlín llaman nervios-; se me había agotado la vida, y andaba temeroso de caerme*”¹⁰⁶.

Es así como dos experiencias artísticas tocaron al escritor con tanta intensidad que aseguró la capacidad de éstas para poder modificar el estado físico y anímico de una persona. Primero, se curó de una fiebre al escuchar una misa de Haydn en Viena; años más tarde, fue la arquitectura la encargada de detonar su sensibilidad, emocionándolo a tal grado que le resultaría difícil mantenerse en pie.

¹⁰⁵ *Idem.*

¹⁰⁶ Stendhal, “Roma, Nápoles y Florencia”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 748.

2.4 Cristalización y música

Uno de los temas centrales en las obras del autor es el amor. Stendhal lo relaciona con el arte y la vida; la asociación de este sentimiento se da con aquello que proporciona gozo al individuo debido a su belleza: *“La vista de todo lo que es extraordinariamente hermoso, en la naturaleza y en las artes, nos trae con la rapidez del rayo, el recuerdo de la persona amada”*¹⁰⁷. La música, al estar en contacto directo con las emociones y los sentimientos, llega al extremo de colocar al alma en el estado amoroso como ningún arte. Stendhal, en su libro *Del Amor*, explica: *“Acabo de experimentar esta noche que la música, cuando es perfecta, pone al corazón exactamente en el mismo estado en que se encuentra cuando goza de la presencia de la persona que ama; es decir, que procura el gozo más vivo que, al parecer existe en la tierra”*¹⁰⁸. Si bien deja claro que no es únicamente el arte de los sonidos aquel que nos hace rememorar al objeto de nuestra pasión, es con el que se da con mayor intensidad. La relación del amor con la música queda evidenciada a lo largo de toda su obra. Consuelo Berges, en su prólogo a *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* señala esta unión como un romance inseparable:

Porque Stendhal establece una íntima relación, casi un indecente contubernio, entre el amor y la música, que, para él, no tiene un sustantivo poder emocional como pura creación artística, sino -si se nos permite exagerar un poco- un celestinesco papel de intermediaria, una función de afrodisíaco sentimental que pone el alma en trance de intensa rêverie en torno a sus recuerdos amorosos¹⁰⁹.

Así, para avanzar en la comprensión de la relación amor/música hay que entender el fenómeno que el autor denomina como *“cristalización”*:

¹⁰⁷ Stendhal, “Del amor...”, p. 909.

¹⁰⁸ *Ibidem*, p. 911.

¹⁰⁹ Consuelo Berges, *Op. cit.*, p. 212.

En las minas de sal de Salzburgo, se arroja a las profundidades abandonadas de la mina una rama de árbol despojada de sus hojas por el invierno; al cabo de dos o tres meses la retiramos cubierta de cristales brillantes; las ramillas más diminutas no más gruesas que la pata de un pájaro mosca, aparecen guarnecidas de infinitos diamantes, estremecidos y deslumbradores; imposible reconocer la rama primitiva¹¹⁰.

Así, la rama representa a la persona amada y los cristales serán todas sus perfecciones, aunque no sean parte de su ser. Pero las calidades adquiridas por el objeto amado podrían, en algunos casos, permear a sus acciones. Henry Beyle recuerda el amor que sintió por la joven actriz y cantante mademoiselle Kubly cuando, tras escucharla cantar *El Tratado nulo* de Gaveau, nace su amor por la música: “*Allí nació mi amor por la música, que ha sido acaso mi pasión más fuerte y más costosa; todavía, a los cincuenta y dos años, perdura más viva que nunca*”¹¹¹. Y la presencia de su amada en el escenario, a la cual nunca dirigió palabra alguna, hizo que el proceso de *cristalización* no se quedara únicamente en Kubly, sino que incluyera, además, las obras en las que ella se presentaba:

Mademoiselle Kubly representaba también la *Épreuve villageoise* de Getry, infinitamente menos mala que el *Tratado nulo*. Una situación trágica me hizo estremecerme en *Raúl, señor de Créqui*. En una palabra: todas las malas operillas de 1794 transpórtelas yo a la categoría de lo sublime por la presencia de mademoiselle Kubly: con ella en escena, nada me podía parecer vulgar o ramplón¹¹².

Amor, música y *cristalización* se entrelazan en los actores y dramas de las novelas de Stendhal confundiéndose, hasta poner en duda qué es lo que causa los sentimientos en los personajes. Fabricio del Dongo, en la *Cartuja de Parma*, se enfrenta, en un momento concreto, a la duda sobre su capacidad para amar, pero

¹¹⁰ Stendhal, “Del Amor...”, p. 899.

¹¹¹ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1143.

¹¹² *Idem*.

al escuchar la voz de una famosa cantante experimenta por primera vez el amor, o al menos eso cree:

Las miradas de Fabricio se habían cruzado una o dos veces con las del terrible conde, cuando quiso el azar que oyera a Fausta. Le impresionó profundamente la angélica dulzura de su voz: no había imaginado nada parecido; debióle sensaciones de supremo gozo que se destacaban como un bello contraste sobre la placidez de su vida presente. “¿Será esto por fin el amor?”¹¹³.

El proceso de *cristalización* queda explicado claramente cuando el autor dice: “*Lo que yo llamo cristalización es la operación del espíritu que en todo suceso y en toda circunstancia descubre nuevas perfecciones del objeto amado*”¹¹⁴. Este fenómeno, recalca Stendhal, puede perder fuerza con el tiempo, y Fabricio, tras dejar de ver a Fausta, se pregunta: “*La verdad es que pienso en Fausta, pero cuando no la veo... Más ¿es el recuerdo de su voz lo que amo o es su persona?*”¹¹⁵. El personaje duda sobre la raíz de su amor, lo único seguro es su exaltación y el arrebató que lo lleva a actuar de manera pueril y aventurera. A un hombre, al no saber por qué siente lo que siente, no le queda más que entregarse a la música: “*Y el hombre más mesurado es fanático en música precisamente porque no puede explicarse el porqué de sus sentimientos. No podemos probarnos a voluntad que tenemos razón contra tal o cual detractor*”¹¹⁶.

El objeto amado lleno de perfecciones siempre es bello, pero la idea de belleza de Stendhal nos lleva siempre al mundo de la subjetividad, y con ella, pareciera que no existe posibilidad de tomar una postura específica frente a algún suceso; de esa manera, lo bello puede encontrarse en cualquier lugar o situación sin posibilidad de ser definido o comparado con nada, dejando así cerrada cualquier tipo de discusión. La salida a esta problemática se encuentra ligada a la

¹¹³ Stendhal, “La Cartuja de Parma...”, p. 984.

¹¹⁴ Stendhal, “Del Amor...”, p. 899.

¹¹⁵ Stendhal, “La Cartuja de Parma...”, p. 985.

¹¹⁶ Stendhal, “Del Amor...”, p. 903.

cristalización, ya que el autor afirma: “*La cristalización formada en la cabeza de cada hombre debe de tener el color de los placeres de este hombre*”¹¹⁷. Así, la belleza queda unida al mundo de lo sensible, del goce, y se topa con el amor y el arte, los mayores placeres del autor.

En este punto, si identificamos el acto de escuchar música como un suceso personal de sensaciones, inexplicable y subjetivo como el amor, podemos afirmar que dicho proceso es comparable a la *cristalización* a la que Stendhal hace referencia, o como Ortega y Gasset afirmó: “*Toda nuestra vida mental es, en varia medida, cristalización*”¹¹⁸. Además, para Stendhal, la audición musical vendrá siempre acompañada de la imaginación del estado emocional provocado por la obra.

La música, como se ha mostrado, puede modificar el estado interior del ser que ama y transportarlo a un nuevo nivel al que sería casi imposible acceder sin su intervención. En *Rojos y Negros*, Julián Sorel, después de recibir la primera declaración de amor de Matilde y mandar su respuesta, decide asistir a la ópera. Ahí, es conducido a un estado de grandiosidad gracias a la combinación de la música y a la declaración de amor aceptada:

La suya [carta] habría hecho honor a la prudencia diplomática del señor caballero de Beauvoisis. Eran sólo las diez; Julián, ebrio de felicidad y del sentimiento de su poder, tan nuevo para un pobre diablo como él, entró en la Ópera Italiana. Oyó cantar a su amigo Gerónimo. Jamás la música le había exaltado hasta tal punto. Era un Dios¹¹⁹.

En otro momento, en el torbellino de amor entre Julián y Matilde, ella decide ir a la ópera italiana con la intención de encontrar ahí a su amado; al no verlo por ninguna parte se deja llevar por la música:

¹¹⁷ *Ibidem*, p. 907.

¹¹⁸ José Ortega y Gasset, *Estudios sobre el amor*, Edaf, Madrid, 2009, p. 87.

¹¹⁹ Stendhal, “*Rojos y Negros...*”, p. 920.

Durante el primer acto de la ópera, Matilde se dedicó a pensar en el hombre al que amaba con los transportes de la pasión más viva; pero en el acto segundo penetró en su corazón una máxima de amor cantada – hay que aceptarlo- con una melodía digna de Cimarosa. Decía la heroína de la ópera:

“Debo ser castigada por el exceso de mi adoración: le amo demasiado.”

Desde el momento en que oyó aquella sublime cantilena, el mundo entero desapareció para Matilde. Le hablaban y no contestaba; su madre la reñía y ella apenas lograba dominarse para mirarla. Su éxtasis llegó a un estado de exaltación y de pasión comparable a los más violentos arrebatos de amor que durante aquellos días había sentido Julián por ella. La cantilena, rebotante de una gracia divina, a la que se ajustaba la máxima que le parecía tan maravillosamente adecuada a su situación, llenaba todos los instantes no dedicados a pensar directamente en Julián. Gracias a su amor por la música, Matilde estuvo aquella noche lo mismo que estaba siempre madame de Renal cuando pensaba en Julián¹²⁰.

La música, además de ayudar a la *cristalización* como fenómeno, puede crear las condiciones necesarias para el desarrollo del amor. En los bailes de los salones aristocráticos, la música servía para remover las barreras de la vanidad y permitía que sirviera como catalizador del amor:

Un vals rápido, en un salón iluminado por mil bujías, exalta los corazones de una embriaguez que eclipsa la vanidad, aumenta la conciencia de las fuerzas y les da, en fin, la *audacia de amar*. Pues ver un ser seductor no basta; al contrario, los atractivos extremados desaniman a las almas sensibles: es preciso ver que la criatura seductora os ama, o, al menos, verla despojada de su majestad¹²¹.

Era en dichos bailes, al igual que en el teatro de ópera, donde se podían dar a conocer y lucir los jóvenes; además, en ese tiempo, el matrimonio era una de las

¹²⁰ *Ibidem*, p. 936.

¹²¹ Stendhal, “Del Amor...”, pp. 908 y 909.

formas más comunes de lograr seguridad económica, y las fiestas ofrecidas eran el evento predilecto para realizar el cortejo. Octavio, héroe en la novela *Armancia*, se muestra como un posible marido para las hijas de los nobles en un baile: “Acababa de bailar con notable gracia varios valeses y contradanzas. Su madre estaba encantada de sus éxitos, y él no podía ignorarlos; varias mujeres a quienes su belleza había valido en el mundo una gran celebridad le dirigían la palabra en el tono más lisonjero”¹²². El éxito obtenido en el baile por Octavio no impresionaría sin compararlo con la descripción sombría que al inicio de la novela hace de éste el autor, calificándolo con gran atractivo, pero sin interés por nada más que el deber y sin capacidad para disfrutar nada, lo que le daba una fisonomía poco seductora:

Habría hecho sensación si se hubiera dignado hablar; pero Octavio no deseaba nada, nada parecía causarle gusto ni placer. Muy a menudo enfermo durante su niñez, desde que recobrara fuerzas y salud se le vio siempre someterse sin vacilar a lo que pareciera prescrito por el deber; más dijérase que si el deber no alzara la voz, no encontraría en sí mismo motivo para obrar¹²³.

Otro ejemplo presentado por Stendhal al respecto se encuentra en *Luciano Leuwen*, su personaje principal es elegido, junto con otros dos compañeros del 27° regimiento de lanceros, para asistir, de manera exclusiva, al baile de la señora marquesa de Marcilly de la ciudad de Nancy. Luciano logra mostrarse atractivo frente a la nobleza en ese baile:

Nuestro héroe tomó su partido como un valiente: no sólo bailó, sino que habló, hallando algunas pequeñas ideas al alcance de las inteligencias, expresamente no cultivadas, de las doncellas de la nobleza provinciana. Su valor fue recompensado por las alabanzas unánimes de mesdames de Commercy, de Marcilly, de Serpierre, etc. Se sintió el hombre de moda¹²⁴.

¹²² Stendhal, “Armancia...”, p. 286.

¹²³ *Ibidem*, p. 275.

¹²⁴ Stendhal, “Luciano Leuwen...”, p. 107.

Este baile en la provincia francesa colocó a Luciano en la cúspide de las consideraciones a los ojos de las damas más bellas y nobles de la comunidad; fue también en este evento donde conversó con madame de Chasteller por primera vez, y le confesó su amor mientras compartían una contradanza. La relación entre ambos había comenzado, sin saberlo los personajes, el día de la llegada de Luciano a Nancy; éste fue derribado por su caballo frente a la ventana de madame Chasteller, quién observó el incidente tras su persiana verde loro. Su amor se fue desarrollando poco a poco y de manera tímida, y fue con ayuda de la música que Luciano tomó valor para expresar sus sentimientos. Una tarde se dirigen a un café ubicado en el bosque donde música y naturaleza se conjugaron para que se pudiera dar el dulce momento del amor:

Aquella tarde, había en el *café-hauss* del “Chausser Vert” unos tocadores de cuernos de Bohemia que ejecutaban de un modo delicioso una música dulce, simple, un poco lenta. Nada más dulce, más conmovedor, más de acuerdo con el sol que se ponía tras los grandes árboles del bosque [...] Todo esto fue quizá la causa de que Leuwen, menos tímido sin llegar a atrevido, dijera a madame de Chasteller, como impulsado por un movimiento involuntario:

-Pero, señora, ¿podéis dudar de la sinceridad y de la pureza del sentimiento que me anima? Sin duda valgo muy poco, no soy nada en el mundo; más ¿no veis que os amo con toda mi alma?¹²⁵.

El ambiente le dio la valentía a Luciano para confesar el sentir más hondo de su corazón. Los dos personajes estaban a punto de dejarse llevar por el momento, cuando recordaron estar acompañados por las damas de la familia Serpierre, quienes hubieran juzgado como inmoral cualquier muestra de afecto que no fuera la de la más sincera amistad. El amor de Luciano y madame Chasteller estuvo a punto de hacerlos actuar de manera que hubieran podido poner en entredicho las buenas costumbres y el actuar moral que se esperaba de ellos: *“Si no hubieran estado en un claro del bosque, a cien pasos de las señoritas Serpierre, que podían*

¹²⁵ *Ibidem*, p. 136.

*verlos, Leuwen la habría besado, y en verdad ella lo hubiera permitido. Tal es el peligro de la sinceridad, de la música y de los grandes bosques*¹²⁶.

El amor en los relatos de Stendhal aparece regularmente como inapropiado a las costumbres y creencias de la sociedad, y la música ayuda en algunas ocasiones a romper las primeras barreras de la vanidad para que se logren los contactos. Las relaciones de carácter amoroso parecen desafiar los estatutos y, al ser llevados a las últimas consecuencias, por lo general, terminan en tragedia, no sin haber dado el goce a los personajes de haber probado una gota del elixir de placer que les ofreció el amar.

Así, se muestra la importancia del papel que la música juega en las teorías stendhalianas sobre amor y costumbres. El arte sonoro se encuentra siempre en la cabeza y la imaginación del autor, dándole un lugar privilegiado por las emociones que parece suscitar. Incluso cuando pareciera que su concepción de la música es fragmentaria, todo queda unido por el placer subjetivo provocado por la belleza de los sonidos, lo que nos abre camino para intentar reconstruir su estética musical.

¹²⁶ *Ibidem*, p. 137.

Bibliografía. Capítulo II

- Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, Edaf, Madrid, 2009.

- Stendhal, "Armancia", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Del Amor", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "La Cartuja de Parma", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Lamiel", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Luciano Leuwen", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Recuerdos de Egotismo", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Rojo y Negro", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Roma, Nápoles y Florencia", en *Stendhal (Henri Beyle)*, *Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henri Beyle)*, *Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio", en *Stendhal (Henri Beyle)*, *Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

CAPÍTULO III

STENDHAL: MÚSICA Y ESTÉTICA DE LA SENSIBILIDAD

La obra de Henri Beyle es vasta, profunda y variada. Entre sus escritos son las novelas y los cuentos los que han tenido una mayor difusión; su trabajo como crítico y ensayista goza de poca atención a pesar de la lucidez de sus apreciaciones e impresiones. Entre su obra teórica se encuentran aquellas producciones que centran su atención en el arte, en específico la música. Si bien es un autor que rechaza la sistematización, en sus textos y su diario deja ver que era un pensador metódico y que planificaba sus trabajos, aunque éstos no siempre vieran la luz.

A pesar de que Stendhal confiesa la pobre recepción que tenían sus ideas acerca de la música incluso entre sus allegados, quienes las rechazaban y tachaban de absurdas, consideraba que tenía una sensibilidad superior, por lo cual no era entendido; cuenta que lograba sentir de manera directa matices que otros no sentían. Es a través de esta sensibilidad que tendrá una conexión con la música, el nexo se enlazará con el placer y el mundo de las emociones, donde la memoria y la imaginación tendrán un rol principal.

Las diferencias entre melodía y armonía, la preferencia de la música vocal sobre la instrumental, el genio de los grandes creadores, una teoría del desarrollo de las artes según el medio donde éstas se producen, son algunas de las concepciones stendhalianas que llegan a nosotros a través de sus escritos. Algunas de ellas encuentran sus raíces en los pensadores de la Ilustración, otras sirven como influencia y fuente de reflexión sobre los procesos del arte y su recepción hasta nuestros días.

3.1 El mito de la música italiana y la expresión de la melodía

Una de las discusiones que se ha extendido por varios siglos en torno a la música es acerca de la facultad imitativa y expresiva que ésta posee. Filósofos, pensadores, literatos, intérpretes, compositores e incluso diletantes han tratado este asunto, indagando qué es aquello que representa el arte de los sonidos. Éste, dicen algunos¹²⁷, al estar ligado a la palabra pierde autonomía como música pura frente a su representación, pero si gana en el campo de la autonomía disminuye su capacidad imitativa de la naturaleza. La búsqueda de una identidad propia caracteriza la historia de la música y, junto a ella, la historia de la estética musical. En este proceso histórico se inserta la filosofía iluminista de Jean-Jacques Rousseau que en su *Ensayo sobre el origen de las lenguas* se ayuda de un mito para explicar cómo es que éstas se formaron; años más tarde Stendhal tomará estas ideas del filósofo para dar forma a su teoría estética.

En el siglo XVIII tras la presentación en París de *La Serva padrona* de Pergolesi, Rousseau se situó, de manera enardecida, en el centro de los debates de las llamadas *querelles*, entre los defensores de la tradición italiana y la tradición francesa o, lo que es igual, entre los *bufonistas* y *antibufonistas*. El filósofo defiende la ópera italiana al inclinarse por la melodía, ya que ésta, a diferencia de la armonía, se desarrolla con ingenio, inventiva y lirismo, reflejándose, de esta manera, como expresión del lenguaje individual de los pueblos, donde los acentos específicos de las entonaciones de la lengua determinan la expresividad de la misma.

Para lograr fundamentar su pensamiento, en el *Ensayo sobre el origen de las lenguas* desarrolla un mito, en el cual los hombres primitivos no viven en sociedad por necesidad de supervivencia o para obtener recursos, sino que se unen por una exigencia de expresión. Este tiempo es para Rousseau la Era de Oro en la que, a pesar de que los hombres vivían separados y cuando llegaban a

¹²⁷ Por ejemplo, Jean-Jacques Rousseau.

cruzarse se atacaban unos a otros, reinaba un desorden que daba calma, *“el estado de guerra reinaba por doquier, y toda la Tierra estaba en paz”*¹²⁸. El hombre vivía de la caza y la recolección; no deseaba poseer nada, ya que todo lo que se extendía bajo su mirada y su brazo le pertenecía. En este medio la tipología del hombre se estructura en tres niveles: *“El salvaje es cazador, el bárbaro es pastor, el hombre civilizado es labrador”*¹²⁹. El camino civilizatorio queda marcado por la decisión de un ser superior, que pone el dedo en el eje del globo dando, de esa manera, los medios para la ordenación del universo. Las tierras y los climas fueron determinantes en el momento de salir del aislamiento en el que se encontraba el ser humano, así como para explicar que la diversidad de lenguas y caracteres se ve afectada por las condiciones de su subsistencia.

En esta historia del hombre primitivo Rousseau explica el nacimiento del lenguaje. Los motivos por los que se originó no fueron de supervivencia, más bien las pasiones dieron paso a la necesidad de comunicarse: *“no fue el hambre ni la sed, sino el amor, el odio, la piedad, la cólera, los que arrancaron las primeras voces”*¹³⁰; de esta manera, lo que expresaban las primeras palabras estaba directamente relacionado con los sentimientos humanos. Las voces primigenias toman la forma de expresión melodiosa de las pasiones: *“para conmover un corazón joven, para rechazar a un agresor injusto, la naturaleza dicta acentos, gritos, quejas: he ahí las más antiguas palabras inventadas, he ahí por qué las primeras lenguas fueron melodiosas y apasionadas antes que ser sencillas y metódicas”*¹³¹. Rousseau marca el momento mítico en el que música y poesía tienen un origen común:

Los primeros discursos fueron las primeras canciones: las vueltas periódicas y reguladas del ritmo, las inflexiones melodiosas de los acentos hicieron nacer, con la lengua, la poesía y la música, o, más bien, todo eso no era más que la lengua misma para esos climas dichosos y para aquellas épocas dichosas, en

¹²⁸ Jean-Jacques Rousseau, *Op. cit.*, p. 39.

¹²⁹ *Ibidem*, p. 42.

¹³⁰ *Ibidem*, p. 18.

¹³¹ *Idem*.

que las únicas necesidades imperiosas que exigía el concurso del otro eran las que hacían nacer el corazón¹³².

En ese momento la unión de música y poesía supone la forma más pura de expresión, lo que Rousseau buscará reencontrar en la música de su tiempo. El canto primitivo se va perdiendo conforme las necesidades de concreción avanzan, la capacidad emotiva de las melodías con sus acentos específicos se pierde en el tiempo sin posibilidad de ser recuperada, la manera de comunicarse “*se hace más exacta y menos apasionada; sustituye los sentimientos por ideas; no habla ya al corazón sino a la razón*”¹³³. Ya señaló Fubini que Rousseau, ante la imposibilidad de recuperar la expresión del canto primitivo, mira a los países donde se ha conservado cierta melodía en el habla, y se refiere a Italia, en específico a los melodramas italianos donde la unión entre música y poesía es aún posible. Jean-Jacques Rousseau señala: “*La lengua italiana, igual que la francesa no es en sí misma una lengua musical. La diferencia reside solamente en que la una se presta a la música y la otra no*”¹³⁴. El tránsito del mito al logos que hace Rousseau deja ver su predilección hacia la ópera italiana, que defendió en las *querellas* por ser más melodía que armonía y, por lo mismo, de mayor capacidad expresiva, con lo que se lograba, a su entender, una mejor forma acabada de arte.

La primacía de la melodía, como elemento constitutivo de la música, la defiende Rousseau porque es la manera de tener una relación directa con el corazón y los sentimientos: “*los sonidos en la melodía no solamente actúan sobre nosotros como sonidos sino como signo de nuestros afectos, de nuestros sentimientos; es así como excitan en nosotros los movimientos que expresan y cuya imagen reconocemos*”¹³⁵. La relación directa de las emociones con la melodía no quiere decir que ésta sea una imitación de la naturaleza o de los fenómenos encontrados en el mundo tangible, ya que no representa nada en sí, el fin de la música no es descriptivo, su importancia radica en poder sustituir la

¹³² Jean-Jacques Rousseau, *Op. cit.*, p. 55.

¹³³ *Ibidem*, p. 23.

¹³⁴ *Ibidem*, p. 33.

¹³⁵ *Ibidem*, p. 67.

imagen del objeto por el movimiento que éste provoca en el alma del espectador. La potencia de la música:

No solamente agitará el mar, animará las llamas de un incendio, hará correr los arroyos, caer la lluvia y crecer los torrentes; sino que pintará el horror de un desierto espantoso, teñirá de ocre los muros de una prisión subterránea, amansará la tempestad, devolverá su serena tranquilidad al aire, y con la orquesta rociará una frescura inédita sobre los bosques. No representará directamente esas cosas, pero excitará en el alma los mismos sentimientos que se experimentan al verlas¹³⁶.

Así, Rousseau deja plasmado el poder de la música para actuar de manera directa en los sentimientos. Su pensamiento se sitúa en el centro de las voces musicales de la Enciclopedia y tendrá una gran influencia en los pensadores posteriores. Iluminista, pone las bases para la revaloración de la música como arte privilegiado en el Romanticismo, y al ligar el arte sonoro de manera directa con los sentimientos pone el fundamento para el desarrollo de la importancia de la música por su característica asemántica.

Stendhal, escritor francés que se sitúa en el paso de la Ilustración al Romanticismo, se sirve de la música, y el arte en general, para desarrollar parte de su pensamiento y poder plasmar las impresiones estéticas que siente en su calidad de diletante. En su juventud, se debatió entre escribir óperas o comedias como las de Molière, y buscó la manera de desarrollar sus obras de modo que pudieran mostrar la verdad de los sentimientos. En su estudio del método literario contrapone la figura de filósofo, que se enfrenta a los hechos con la razón, a la del poeta, que logra conmover; desea llegar a los corazones de esos pocos lectores que le harán eterno, cree que *“no hay más que una manera de conmover: mostrar los hechos, las cosas, sin decir el efecto que pueda ser empleado por un alma*

¹³⁶ *Ibidem*, p. 74.

*sensible*¹³⁷; así, para Stendhal, la verdad debe ser mostrada, no dicha y, más aun, sentida.

Henri Beyle fue influido, de manera directa, por los enciclopedistas, y en concreto por Rousseau. De los Ilustrados franceses toma *“la mitificación de la música italiana y de su carácter melodioso. Todos sus juicios sobre los músicos nos pueden llevar a este modelo ideal que desde hace un siglo constituía un mito no sólo artístico sino también ideológico”*¹³⁸. Stendhal admiró al filósofo y lo comparó con Mozart en grandeza y talento para emocionar:

La isla en que estuvo enterrado algunos años este hombre sensible carece por completo de esa grandiosidad, de esa unción, de esa dulce majestad que debiera tener para estar de acuerdo con las cenizas de un hombre que, si hubiera sabido abstenerse de una desdichada pedantería, habría sido el Mozart de la lengua francesa y habría producido un efecto mucho más grande que Mozart sobre los corazones de los hombres¹³⁹.

A lo largo de la obra de Stendhal se pueden encontrar diversas maneras de presentar la música, lo que puede dar idea de una falta de homogeneidad en su pensamiento; pero está claro que es un partidario de la música italiana, y en específico de la ópera, por ser melodiosa y porque se puede representar lo trágico en ella. Se siente conmovido por *el Don Juan* de Mozart, conocida ópera buffa, adora a Cimarosa, Rossini es para él frescura y felicidad.

Una cuestión de suma importancia para entender el estilo literario de Stendhal es la necesidad de expresar las pasiones, de ahí su predilección por la música, que potencia todo gracias a su característica asemántica. De aquí la comparación con el mito de Rousseau, donde el origen de música y poesía tenía una relación con el carácter expresivo de la lengua primitiva, que se contrapone

¹³⁷ Stendhal, “Diario...”, p. 111.

¹³⁸ Enrico Fubini, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999, p. 44.

¹³⁹ Stendhal, “Diario...”, p. 310.

con la claridad de las lenguas que se desarrollan luego por la necesidad de definir: *“Para mí, la primera calidad es, con mucho ser expresivo. Para mí, la primera calidad, en todo lo que es negro sobre blanco, es decir con Boileau: Y, bien o mal, mi verso expresa siempre algo”*¹⁴⁰. Al poner el acento en la expresión nos revela una postura estética que buscará plasmar en sus escritos.

La oposición entre la capacidad emotiva de un lenguaje y de otro es cuestión que preocupa a Stendhal, al igual que critica las diferentes opiniones al respecto: *“Los hombres de Letras dicen: -En los países extranjeros se pueden tener ideas ingeniosas, pero sólo en Francia se sabe hacer un libro-. Sí, cuando el único propósito de un libro es hacer entender una idea; no cuando se espera al mismo tiempo hacer sentir, dar algún matiz de emoción”*¹⁴¹. Así, para Beyle, la expresión y la posibilidad de hacer sentir algo es casi imposible en el idioma francés, lleno de reglas y prohibiciones, inclinándose siempre por la expresión y la vida italiana. Pareciera una contradicción que la mayoría de sus escritos se encuentren en el idioma que ataca por su aridez, pero esta dificultad, que parece contradecir al autor consigo mismo, podría ser librada si señalamos que creía tener ascendencia española e italiana por parte de madre, y que deseaba a su muerte ser recordado como un milanés.

El mito de Rousseau del origen común de música y poesía se refleja en la predilección que el filósofo tenía por la música italiana, en donde la melodía marcaba la expresión primaria contra la armonía. Stendhal continúa con la tradición Ilustrada que privilegiaba el mito del melodrama italiano como el arte musical que hablaba directamente a las sensaciones y a las emociones, lo que lo llevará a entender el proceso de la experiencia estética como algo individual y subjetivo.

¹⁴⁰ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 548.

¹⁴¹ *Ibidem*, p. 534.

3.2 El plagio: La controversia Carpani-Bombet

La primera obra publicada por Henri Beyle trata sobre uno de los grandes amores de su vida, la música. El libro *Cartas escritas desde Viena, Austria, sobre el célebre compositor José Haydn, seguidas de una vida de Mozart, y consideraciones sobre Metastasio y sobre el estado actual de la música en Francia e Italia* fue publicado en 1814, en París, bajo el seudónimo de Louis-Alexandre-César-Bombet. Beyle no pudo predecir la polémica que provocaría su publicación. En agosto de 1815 aparecieron en el *Giornale dell'Italiana Letteratura* dos escritos de M. Joseph Carpani, autor de *Cartas Italianas sobre Haydn* acusando a Bombet de haber tomado su trabajo, traducirlo al francés y atribuirse su autoría. “No sólo, dice en su carta dirigida al Sr. Bombet, usted secuestró a mi hijo, sino que le ha arrancado los ojos, cortado las orejas, destrozado las formas”¹⁴². La censura que impone el autor italiano habla de una apropiación de su material, además de una mutilación tras la cual es difícil reconocer la obra original.

Al no encontrar una respuesta satisfactoria a sus acusaciones, Carpani añade a su argumento que Bombet aseguraba falsamente haber recibido la información sobre Haydn de personajes como Salieri, Weigl, Frieberth, Griesinger y Mariane.

Sin embargo, estas mismas personas, en un acta auténtica (depositada en Viena en manos del maestro Salieri, fechada el 2 de agosto de 1815 y publicada en la misma revista de Padua que las dos cartas de Carpani), afirman: “que jamás vieron ni conocieron a M. Louis-Alexandre-César-Bombet, y que, lejos de darle a él esas notas, testifican habérselas dado a M. Carpani cuando estaba escribiendo sus *Haydine*”, y firmaron¹⁴³.

¹⁴² “Non seulement, dit-il dans sa lettre adressée à M. Bombet, vous m’avez enlevé mon enfant, mais vous lui avez arraché les yeux, coupé les oreilles, gâté les formes”. Cfr., Romain Rolland, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaïtase*, H. Champion, París, 1914, p. 453.

¹⁴³ “Cependant ces mêmes personnes, dans un acte authentique (déposé à Vienne entre les mains du Maestro Salieri, portant la date du 2 août 1815, et imprimé dans la même revue de Padoue que les deux lettres de Carpani), affirment: ‘qu’elles n’ont jamais vu ni connu M. Louis-Alexandre-César

Las acusaciones por parte del autor italiano continuaron en 1816, esta vez en el periódico *Le Constitutionnel* de París, donde reclama al señor Bombet una carta del 25 de mayo donde éste acusa a Carpani de ser el plagiarlo, Casimir Stryiński explica: “*Ahora bien, Joseph Carpani había publicado sus Haydine en Milán en 1812, en Bucinelli, y, como Beyle había fechado sus pretendidas cartas en el año de 1808, era Carpani quien podía pasar por el traductor de Stendhal*”¹⁴⁴. Carpani embiste a un rival que compara con Anteo¹⁴⁵, al que creía acabado por la tenacidad de las pruebas presentadas, él obligado a convertirse en Hércules reta a Bombet una vez más a defender con argumentos la autoría de las cartas sobre Haydn, al final de la misiva escribe:

En mis anteriores cartas, teniendo piedad de usted, le había aconsejado que se callara. Ahora, exijo que hable. Incluso lo pienso. Pero como usted es un espíritu de la clase de los recalcitrantes, apuesto que engañará la expectativa del público y mis derechos y que callará. En cualquier caso, hable o no,

Tengo el honor de ser, y siempre seré el autor de SUS cartas sobre Haydn,

Joseph Carpani.

Viena, en Austria, el 20 de junio 1816¹⁴⁶.

Bombet, qu'elles lui ont d'autant moins fourni ces notes qu'elles attestent les avoir données à M. Carpani, quand il écrivait ses *Haydine*, et ont signé”. Cfr., Casimir Styienski, *Op. cit.*, 1905, p. 6.

¹⁴⁴ “Or, Joseph Carpani avait publié ses *Haydine* à Milan en 1812, chez Bucinelli, et, comme Beyle avait daté ses prétendues lettres de l'année 1808, c'était Carpani qui pouvait passer pour le traducteur de Stendhal”. Cfr., *Ibidem*, p. 5.

¹⁴⁵ Anteo es un gigante de la mitología griega.

¹⁴⁶ “Dans mes lettres précédentes, ayant pitié de vous, je vous avais conseillé de vous taire. Maintenant, j'exige que vous parliez. Je vous en somme même. Mais, comme vous êtes un esprit de la classe des récalcitrants, je parie que vous tromperez l'attente du public et mes droits, et que vous tairez. En tout cas, que vous parliez ou non,

J'ai l'honneur d'être, et serai toujours l'auteur de VOS Lettres sur

Haydn,

Joseph Carpani.

Vienne, en Autriche, ce 20 juin 1816”.

Cfr., *Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, No. 233, París, 20 de agosto de 1816.

La respuesta a las acusaciones del escritor italiano fue publicada en el mismo periódico el primero de octubre 1816 firmada por H. C. G. Bombet, “*hermano menor*” de Louis-Alexandre. La carta comienza excusando al presunto plagario ya que se encontraba en Londres, viejo, muy gotoso y poco ocupado de música, después de aceptar que algunos de los datos del *Haydine* de Carpani fueron hurtados por Bombet para su libro, el “*hermano menor*” se consuela a sí mismo por la diferencia en cómo fueron tratados los temas:

Estaba más que consolado, y casi feliz, cuando me dije a mí mismo que Hume y M. Lacretelle habían considerado su tema de una manera diferente, y a menudo opuesta a la de sus predecesores; que estos dos historiadores habían sacado inadvertidas consecuencias antes de los hechos; que al final habían hecho olvidar a sus antecesores. Me temo que este no sea el caso del pobre M. Carpani, quien, el invierno pasado, estaba tan orgulloso de poder derivar algunas bromas del apellido y los nombres del Sr. Bombet, y quién hoy se anuncia como un Hércules, porque, dice, no hemos sabido qué responderle¹⁴⁷.

En esta carta, que ha sido atribuida a Luis Crozet, amigo de la infancia de Henri Beyle, se invita a Carpani a traducir treinta páginas de su *Haydine* y confrontarlas con el texto de Bombet para que el público decida su veredicto, cosa que nunca se realizó. Con el tiempo se supo la verdad, y la autoría de la obra fue entregada al italiano. Consuelo Berges señala que el incidente no tuvo gran impacto ya que los músicos y literatos de París tenían poco interés en Haydn, y las ventas del libro fueron mínimas.

¹⁴⁷ “Je fus plus que consolé, et presque joyeux, quand je me fus dit que Hume et M. Lacretelle avaient envisagé leur sujet d’une manière différente, et souvent opposée à celle de leurs prédécesseurs; que ces deux historiens avaient fait des conséquences inaperçues avant eux; qu’enfin ils avaient fait oublier leurs devanciers. Je crains bien que ce ne soit là le cas de ce pauvre M. Carpani, qui, l’hiver dernier, était si fier de pouvoir tirer quelques plaisanteries du nom et des prénoms de M. Bombet, et qui, aujourd’hui, s’annonce comme un Hercule, parce que, dit-il, on n’a su que lui répondre”. Cfr., *Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, No. 233, París, 20 de agosto de 1816, p. 4.

Romain Rolland realizó la tarea de comparar las obras de manera minuciosa para tener certeza de las partes que pertenecen a Stendhal: *“Quería hacer, sin embargo, la investigación, por mi cuenta; comparé meticulosamente Le Haydine y la Vida de Haydn, y costara lo que costara para mi admiración por Stendhal, tuve que llegar a esta constatación aplastante para él, el de que más de tres cuartas partes de su libro habían sido tomadas de Carpani”*¹⁴⁸. La mayor parte de la *Vida de Haydn* es producto del plagio a Carpani, el primer capítulo de Mozart es una traducción de una biografía escrita por Schlichtegroll, quién sí recibió el crédito por la traducción de su obra. Pertenecen a Henri Beyle unos capítulos sueltos de *La Vida de Haydn*, la carta sobre Mozart, la *Vida de Metastasio* y la *Carta sobre el estado actual de la música en Italia*, dejando bastante materia original propio.

Las posturas respecto a la primera obra de Stendhal y su relevancia varían; Michael Wood da poca importancia a la obra y comenta: *“Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase, no eran sino un refrito flagrante de un grupo de obras recientes, rellenando con pedazos de chismes musicales contemporáneos”*¹⁴⁹. Lo importante para Wood es la apropiación de materiales ajenos por parte de Henri Beyle, entendida como una forma de ponerse máscaras y legitimarse a través de los disfraces. El escritor inicia el camino de la creación adoptando varios seudónimos antes de convertirse en Stendhal. La mentira y el engaño se convierten en parte de su vida, revelando la verdad de su personalidad, los personajes son una faceta diferente de sí mismo, aquel que quiere ser, la ficción que lo autentifica: *“Tanto Bombet como su hermano, como M de Stendhal, como los personajes filosóficos de De L’Amour, como los futuros héroes de Stendhal, son nuevos rostros del autor, frentes, disfraces, extensiones de una identidad móvil”*¹⁵⁰. Consuelo Berges considera que Carpani recibió una gran compensación

¹⁴⁸ “J’ai tenu cependant à refaire l’enquencête, pour mon compte; j’ai comparé minutieusement Le Haydine et La Vie de Haydn; et, quoi qu’il coûte à mon admiration pour Stendhal, j’ai dû arriver à cette constatation, accablante pour lui, que plus des trois quarts de son livre avaient été pillés dans Carpani”. Cfr., Romain Rolland, *Op. cit.*, p. XXIV.

¹⁴⁹ Michael Wood, *Op. cit.*, p. 35.

¹⁵⁰ *Ibidem*, p. 41.

por sufrir el plagio, Beyle le robó, pero al mismo tiempo lo inmortalizó ya que gracias a la controversia que los enfrentó se sigue escribiendo el nombre del italiano junto al de Stendhal. Además, el libro contiene mucho del más puro Stendhal, la semilla de la concepción de la teoría del medio en las artes que *“atribuye a los climas, a las razas, a los temperamentos la peculiar capacidad de cada pueblo para sentir y crear las artes”*¹⁵¹, y los puntos esenciales de su pensamiento que no cambió mucho con los años. Al respecto Stryienski opina que el estilo acabado de *Las Vidas* en francés debe mucho a Stendhal: *“Es cierto que Beyle puso mucho de sí en las Cartas sobre Haydn; son de un ritmo encantador si no de un estilo lleno de gracia, tales páginas sobre Viena, por ejemplo, sólo podrían haberse escrito por él, pero no es menos cierto que saqueó a Carpani, y mientras adorna los hechos y las ideas, los ha tomado prestados de su terrible acusador”*¹⁵².

Henri Beyle dejó pistas para lograr entender la elección del tema de “su” primera obra; fue un lector acérrimo y un amante de la música, como él mismo expresó: *“Yo no he amado con pasión en mi vida más que a Cimarosa, a Mozart y a Shakespeare”*¹⁵³. En 1814 tras la caída de Napoleón necesitaba una manera de obtener ingresos para poder vivir cómodo, y la publicación de un libro podía otorgárselos; parece natural que la música fuera un tema que le diera seguridad explotar por la gran pasión que sentía por ella. La valoración que realizó Romain Rolland en su estudio presenta una defensa y explicación de esta preferencia: *“Cuando vemos un alma completamente entregada al poder de la música, comprendemos que el primer trabajo de Stendhal fue dedicado a él. Por su parte, no era sólo un acto amoroso de reconocimiento sino, además, un placer”*¹⁵⁴. Para

¹⁵¹ Consuelo Berges, *Op. cit.*, p. 212.

¹⁵² “Il est certain que Beyle a mis beaucoup du sien dans les *Lettres sur Haydn*; elles sont d'une allure charmante sinon d'un style plein de grâce, telles pages sur Vienne, par exemple, n'ont pu être écrites que par lui, mais il n'en est pas moins vrai qu'il a pillé Carpani, et que, tout en agrémentant les faits et les idées, il les a empruntés à son terrible accusateur”. *Cfr.*, Casimir Stryienski, *Op. cit.*, p. 11.

¹⁵³ Stendhal, “Recuerdos de Egotismo...”, p. 537.

¹⁵⁴ “Quand on voit une âme aussi complètement livrée au pouvoir de la musique, on comprend que le premier ouvrage de Stendhal lui ait été consacré. C'était non seulement, de sa part, un acte de reconnaissance amoureuse, mais une jouissance de plus”. *Cfr.*, Romain Rolland, *Op. cit.*, p. XXII.

el plagio, Rolland encuentra más plausible aquella explicación que Stendhal dio en 1841 o en 1842 y que dice: “¿Un anónimo puede ser plagario?”¹⁵⁵, la pregunta es engañosa, y aun afirmando que Beyle no sacó ningún provecho económico de la obra por las pocas ventas registradas, fue culpable de no aceptar la autoría de Carpani en mucho tiempo. Otro de los elementos importantes que aporta Romain Rolland es considerar a Stendhal como repositorio del conocimiento iluminista, proponiéndolo como el último de los bufonistas:

Stendhal es cuidadoso; ha leído y meditado este pasaje de D'Alembert: Hay en todas las naciones dos cosas que se deben respetar, la religión y el gobierno; en Francia, agregamos una tercera: la música del país (*Mélanges de Littérature et de philosophie: De la Liberté de la musique*). Mientras que Carpani proporcionó a Stendhal los elementos biográficos e históricos de la Vida de Haydn, los escritores del siglo XVIII que trataron la crítica musical, Grimm, Diderot, d'Alambert y el querido J.-J. Rousseau, le dieron o sugirieron lo mejor de sus ideas. Precursor en otras áreas, Stendhal debe, más bien, ser considerado en la música, como una escaramuza tardía de la *Querelle des Bouffons*¹⁵⁶.

De esta manera *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio*, obra rodeada de controversia permanece en el conjunto de la producción de Stendhal, siempre acompañada del nombre de Joseph Carpani. En ella se encuentran las consideraciones estéticas sobre la música y juicios del estilo de la ópera que el escritor francés continuará desarrollando en sus libros posteriores.

¹⁵⁵ “Un anonyme peut-il être un plagiaire?”. *Ibidem*, p. XXX.

¹⁵⁶ “Stendhal est prudent; il a lu et médité ce passage de d'Alamber: ‘Il y a chez toutes les nations deux choses qu'on doit respecter, la religion et le gouvernement; en France, on en ajoute une troisième: la musique du país’ (*Mélanges de Littérature et de philosophie: De la Liberté de la musique*). Si Carpani a fourni à Stendhal les éléments biographiques et historiques de la *Vie de Haydn*, les auteurs du XVIII siècle qui se sont occupés de critique musicale, Grimm, Diderot, d'Alambert, et surtout J.-J. Rousseau, lui ont donné ou suggéré les meilleures de ses idées. *Précurseur* dans d'autres domaines, Stendhal doit plutôt, en musique, être considéré comme un escarmoucher attardé de la *Querelle des Bouffons*”. Cfr., Romain Rolland, *Op. cit.* p. 425.

3.3 Sobre el arte y el placer en la música

Para Stendhal, el valor del arte radica en la potencia emotiva que puede emanar de la relación de la obra con el espectador; dicho nexo queda condicionado por la diferencia de material con el cual se hace tangible la representación imaginada por los artistas. Así mismo, entiende que antes de llegar la invención al público ésta puede encontrar mayor o menor número de obstáculos en su proceso técnico, pero cuando la idea se logra llega el placer de la creación, *“uno de los mayores goces que el hombre puede tener”*¹⁵⁷.

Stendhal diferencia los productos del arte según su proceso creativo, inclinando la balanza a favor de los poetas y los músicos, quienes comparten la ventaja de poder imaginar sus obras y tenerlas terminadas en el instante en el que existen en su cabeza; el compositor tiene además la virtud de poder trabajar con mayor velocidad, ya que al plasmar sus ideas en las formas musicales puede complacer su deseo de goce de manera inmediata: *“Una hermosa oda, una bella sinfonía, le basta al autor imaginarlas para que el alma se le llene de esa secreta admiración que es la vida de los artistas”*¹⁵⁸. En el primer momento creativo de imaginar la composición está pensando en músicos que han superado la barrera del tiempo, entre éstos se encuentra Haydn que, *“al imaginar una sinfonía, era ya perfectamente feliz; no le faltaba más que el placer físico de oírla ejecutar y el placer puramente moral de verla aplaudida”*¹⁵⁹. En contrapeso, se encuentran los artistas plásticos, como el arquitecto, el escultor y el pintor, a quienes *“no les basta la invención para sentirse plenamente satisfechos de sí mismos”*¹⁶⁰, ya que, por la naturaleza del trabajo a realizar para poder concretar sus representaciones, deben pasar aún por muchas molestias y fatigas, las que no garantizan el éxito del mismo. El camino de la creación que va de la imaginación a la realización de las

¹⁵⁷ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 223.

¹⁵⁸ *Idem.*

¹⁵⁹ *Idem.*

¹⁶⁰ *Idem.*

obras puede fallar, *“el cuadro mejor imaginado puede resultar mal pintado”*¹⁶¹, lo que puede originar una merma en el estado emocional del artista. La empresa fallida *“deja en el alma del inventor una nube, una especie de inseguridad del éxito, que hace menos puro el placer de la creación”*¹⁶².

La característica del material sonoro de que está conformada la música hace que ésta se muestre separada de las demás artes, ya que el medio físico con el que entra en contacto con los espectadores la convierte en exaltación que va directa a las emociones. Stendhal, al preferir la expresión al intelecto, posiciona la música en una categoría aparte y superior: *“Creo que la música difiere de la pintura y de las otras bellas artes en que, en la primera, el placer es físico, sentido por el oído, es más dominante y más propio de su esencia que los goces intelectuales”*¹⁶³. Stendhal considera la música como un arte de placer, en el cual el oído capta la belleza y siente un goce indescriptible antes de poder descubrir qué es lo que hace sentir una bella melodía; el agrado es corporal antes que emocional o intelectual y éste es el manjar: *“La base de la música es este placer físico”*¹⁶⁴ que provoca en el espectador. Así, la grandeza de un compositor como Mozart se refleja en la belleza de su música y después de su libreto, o al menos así lo considera Beyle: *“me inclino a creer que nuestro oído goza más aún que nuestro corazón al oír a madame de Barilli cantar: Voi che sapete Che Cosa è amore”*¹⁶⁵.

Stendhal juzga que el oído es el órgano más sensible para diferenciar las sensaciones que son agradables y las que no; si bien acepta que el tacto y el gusto son a su vez susceptibles de captar estas diferencias no se comparan con el oído: *“un bello acorde encanta el oído, un sonido desafinado lo desgarr”*¹⁶⁶. Henri Beyle fue consciente de esta característica del sonido desde su infancia, ya que

¹⁶¹ *Idem.*

¹⁶² *Idem.*

¹⁶³ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 250.

¹⁶⁴ *Idem.*

¹⁶⁵ *Idem.*

¹⁶⁶ *Idem.*

en su niñez intentó aprender violín, clarinete y música vocal, tarea que abandonó al darse cuenta de la dificultad para poder dominar cualquier instrumento: “[...] *era inútil: yo era el primero en horrorizarme de los sonidos que yo mismo producía*”¹⁶⁷; pero estimó además que esos molestos ruidos podrían afectar su relación con la música: “*Si algo hubiera podido hacerme perder la afición a la música, habrían sido los sonidos execrables que hay que producir para aprenderla*”¹⁶⁸. Explica, además, que en la pintura el ideal de lo bello permanece porque en este arte el placer es intelectual antes que físico; los cánones impuestos por el intelecto guían los sentidos para indicar la superioridad de los cuadros de un pintor sobre otro; observar un magnífico cuadro no causará gran placer a un espectador poco instruido, ya que la vista es el más duro de los sentidos y siente poco deleite físico “*porque el goce que ofrece la contemplación de un buen cuadro procede casi por entero del espíritu*”¹⁶⁹. En contraste, el arrobamiento que provoca la música es en sus dos terceras partes físico, y son los sentidos los que orientan el deleite. El mismo espectador al escuchar una melodía bella y bien cantada dará muestras de agrado, y si oye una mal cantada le causará desagrado.

Lo que se expresa en la obra debe causar una impresión directa en las emociones del espectador; pero la experiencia de lo estético para Stendhal queda siempre en lo subjetivo, ya que “*en música como en amor, lo que es bello es lo que agrada*”¹⁷⁰. El goce que genera el arte está ligado a los gustos personales y a las aspiraciones individuales que vienen con la imaginación y la idealización; la cristalización deberá satisfacer las fantasías personales, tomando el matiz específico de cada hombre; la ilusión creada por “*las artes [escribe Stendhal] se apoderaba de mi imaginación por la vía de los sentidos*”¹⁷¹.

Aunque Beyle busca una técnica para lograr escribir y conmover, se da cuenta de que la manera en que cada sujeto se acerca al arte es variable. En ese

¹⁶⁷ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1145.

¹⁶⁸ *Idem*.

¹⁶⁹ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 250.

¹⁷⁰ *Ibidem*, p. 274.

¹⁷¹ Stendhal, “Vida de Enrique Brulard...”, p. 1117.

sentido, el gusto es injustificable, ya que es intransferible de un individuo a otro. Lo claro e innegable para él es que la belleza es la característica primordial del arte de la composición: *“si en música se sacrifica a cualquier otro aspecto el placer físico que debe producirnos, ante todo, lo que se oye ya no es música: es un ruido que viene a ofender nuestro oído con el pretexto de conmover nuestra alma”*¹⁷².

3.4 De la melodía y la armonía

Según Stendhal, el placer originado por los sonidos en el oído del espectador se da con la melodía producto del genio artístico, que confronta con la armonía, ciencia árida de la organización de los sonidos. Él describe una imagen que considera vulgar, aunque muy exacta, para explicar su predilección por la música simple y melodiosa: Los placeres del gusto en la música son iguales a los que un niño siente al probar un melocotón que le entrega su madre. Al crecer, el chiquillo dejará los sabores dulces y azucarados para comenzar a degustar cerveza, bebida amarga que desagrada las primeras veces que se toma. El joven probará alimentos cada vez más agrios y fuertes, rechazando los dulces de la infancia; en un momento pedirá un plato alemán llamado col agria: *“Hay gran diferencia de esto al melocotón cuyo delicioso perfume le hacía feliz a los tres años”*¹⁷³. Para completar la imagen, con protagonistas destacados, comenta que Federico el Grande y Voltaire disfrutaban en su adultez de la comida tan condimentada que los oficiales franceses, que eran invitados a compartir las comidas con el rey o con el filósofo, sentían que la distinción otorgada venía con el sacrificio de probar alimentos de sabores tan fuertes y con tantas especias. Así, mientras el hombre envejece poco a poco va remplazando los sabores dulces de la niñez por los picantes y fuertes; un pequeño de seis años no encontraría ningún placer en beber licor si no lo probara de la copa del padre.

¹⁷² Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 251.

¹⁷³ Stendhal, “Vida de Rossini”, en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 67.

Beyle, cree que la evolución de la música desde 1730 a 1823, desde Vinci a Piccini, pasando por Paisiello hasta llegar a Rossini y a Mozart, es análoga a los cambios de sazones en el gusto del niño, prefiriendo los sabores suaves de la temprana edad por su sencillez: *“Yo comparo la melodía simple y encantadora para el oído con las frutas perfumadas y dulces que nos deleitan en la infancia. La armonía representa por el contrario los manjares picantes, amargos, muy condimentados que reclama el gusto estragado a medida que la edad avanza”*¹⁷⁴. Las composiciones que Vinci y Pergolesi realizaron en Nápoles en la primera mitad del siglo XVIII serán *“los cantos más dulces, las melodías más suaves, las cantilenas más voluptuosas que el oído humano haya gozado nunca”*¹⁷⁵. Las obras de las que está hablando en esos pasajes son las denominadas Óperas Buffas, que era como se conocía a la ópera cómica en Italia. El tema de éstas tenía propósitos morales ya que *“caricaturizaba tanto las debilidades de la aristocracia como las de la gente común, mujeres vanidosas, viejos miserables, sirvientes rudos e inteligentes, maridos torpes y militares presuntuosos”*¹⁷⁶. Una de las características principales de este tipo de composición es la sencillez de sus acompañamientos; el diálogo se desarrollaba en un recitativo rápido sólo con un teclado, las arias, a su vez, eran acompañadas con armonías simples y con un número reducido de instrumentos, que podía ser cuarteto de cuerdas o un bajo continuo.

En el desarrollo de la música, el niño, que representa al pueblo musical, se ha alejado de las dulzuras de la infancia para probar los sabores picantes y fuertes, complicando los acompañamientos y haciendo notar, cada vez más, la parte armónica de la obra. Beyle logró vislumbrar que se estaba realizando una transformación constante en la música; las obras basadas en la melodía cedían paso a aquellas en las que la armonía comenzaba a tener cada vez más relevancia, llegando a tener los compositores mayor dominio de la técnica de su arte. Dice Beyle: *“Esta revolución, que ocupa un intervalo de noventa años en los*

¹⁷⁴ Stendhal, “Vida de Rossini...”, pp. 67 y 68.

¹⁷⁵ *Ibidem*, p. 68.

¹⁷⁶ Donald Jay Grout, *Historia de la música occidental* 2, Alianza, Madrid, 2004, p. 596.

*anales del espíritu humano, ha tenido periodos diferentes y sucesivos. ¿Dónde se detendrá? Lo ignoro; lo único que sé es que en cada periodo (y cada uno de ellos ha durado doce o quince años, aproximadamente el tiempo que un gran compositor está de moda); en cada periodo, repito, se ha creído haber llegado al fin de la revolución*¹⁷⁷. La cuestión de hasta dónde deben llegar la armonía y su relación con la melodía le interesa a Stendhal para poder formular, mediante la experiencia una verdadera teoría de la música “*basada en la naturaleza del corazón humano en Europa y en los hábitos del oído*”¹⁷⁸, de esta manera no serán las reglas impuestas por las academias las que decidan el futuro de la música, sino la sensibilidad del hombre.

La música ideal para Stendhal se encuentra en la ópera italiana. Ésta debe reunir una bella melodía con el acompañamiento justo que no estorbe al canto. “*La melodía, o sea esa grata sucesión de tonos análogos que conmueven dulcemente el oído sin desagradarle nunca*”¹⁷⁹, es el medio principal para producir el placer físico del espectador; debe ser sencilla y con pocos ornamentos. Encontrarla depende de la grandeza del compositor y resulta el material más difícil de hacer; “*hallar una bella melodía es obra del genio*”¹⁸⁰, y carece de reglas. En comparación, la armonía es una ciencia posible de aprender; llena de normas gramaticales no contiene lo bello, sino lo regular y demostrable, se encuentra en el mundo de lo intelectual: “*El contrapunto tiene algo de las matemáticas, en las que un tonto con paciencia se convierte en un sabio respetable*”¹⁸¹.

La conjunción de los dos principales elementos constitutivos de la música debe relacionarse para lograr un balance en favor de la parte emocional de la misma; la armonía, o el acompañamiento musical, “*debe ser la humildísima servidora de la melodía y sin otra misión que la de aumentar su efecto*”¹⁸². Si bien

¹⁷⁷ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 68.

¹⁷⁸ *Ibidem*, p. 71.

¹⁷⁹ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 251.

¹⁸⁰ *Idem*.

¹⁸¹ “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 275.

¹⁸² *Ibidem*, p. 253.

Stendhal siente que unos ejemplos de las melodías más bellas son *Voi che Sapete*, de Mozart, *Da che il caso è disperato*, de Cimarosa y *Quielli là*, de Paisiello, en *Tancredo*, de Rossini encuentra “ese justo medio de claroscuro armónico que irrita dulcemente el oído sin fatigarlo”¹⁸³, donde los acompañamientos no perjudican el desarrollo del canto. Tal irritación es generada por un acorde disonante que desagrada al oído y necesita ser resuelto en un acorde perfecto. Confiesa, sin embargo, que sus juicios pueden ser equívocos ya que, con el tiempo, los gustos, la moda y los estilos cambian.

Yo mismo he sido probablemente tan engañado por mis sensaciones como cualquiera de mis predecesores, al proclamar que la “perfección” de la melodía antigua con la armonía moderna es el estilo de *Tancredo*. Me he dejado engañar por un mago que ha dado los deleites más vivos a mi primera juventud, y en cambio soy injusto con la *Gazza Ladra* y *Otelo*, que me producen sensaciones menos dulces, menos encantadoras, pero más picantes y acaso más fuertes¹⁸⁴.

Sin importar las ambivalencias en el pensamiento y en las sensaciones de Stendhal, lo que es claro es que el goce físico se instala en el centro de su estética musical. Su favoritismo por la melodía es debido al placer que ésta provoca; la armonía, que denomina de distintas maneras, como contrapunto, matemáticas o acompañamientos, deberá tener la menor intervención, para no oscurecer la exaltación y permitir que las emociones lleguen a su máxima potencia guiadas por el canto. De ahí su preferencia por la música italiana de Cimarosa, Pergolesi, Paisiello, Rossini y los compositores del inicio del siglo XVIII.

¹⁸³ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 70.

¹⁸⁴ *Ibidem* p. 68.

3.5 Diferencias de la música en diversos países

Las condiciones necesarias para la gestación del arte son de fundamental importancia para Stendhal. A través de sus agudos análisis y su capacidad para observar el comportamiento humano y las distintas formas de expresión, esboza una teoría del medio como facilitador para el desarrollo de la sensibilidad y la creación en el arte.

Hippolyte Taine (1828-1893), filósofo e historiador francés, opina que toda actividad humana, sea una literatura, una filosofía, la construcción de una sociedad, o cualquier clase de arte, necesita de un estado moral distintivo y circunstancias específicas para su desarrollo. Asegura que la pintura de Flandes y Holanda del siglo XVII, la poesía inglesa del XVI y la música alemana del XVIII se dieron gracias al medio y el tiempo en que acontecieron: *“En esos momentos y en esos países, se han visto reunidas las condiciones necesarias para un arte, y no las precisas para los otros, y brotó una rama sola en medio de la esterilidad general”*¹⁸⁵. La cuestión para el filósofo se centra en encontrar las reglas del comportamiento humano, lo cual permitirá armar el entretejido de las facetas del hombre, para así entender la psicología especial de cada caso. Se propone escribir la historia de la literatura para investigar en ella la psicología de los pueblos y los hombres: *“Hay sistemas particulares de impresiones y operaciones interiores que engendran respectivamente el artista, el creyente, el músico, el pintor, el nómada, el hombre social... cada uno de ellos tiene su historia moral y su estructura propia, con alguna disposición primordial y algún carácter dominante”*¹⁸⁶. Entiende que para comprender el cuadro completo de las condiciones esenciales de la naturaleza de cada hombre habría que emprender un estudio, el cual, en su tiempo, se encontraba solamente esbozado.

¹⁸⁵ Hippolyte Taine, *Historia de la Literatura Inglesa*, La España Moderna, Vol. I, Madrid, 1900, pp. 38 y 39.

¹⁸⁶ *Ibidem*, p. 39.

Reconoce a Stendhal como el único autor que emprendió tal tarea y cuyas obras no fueron bien recibidas, debido a que fue un adelantado en su tiempo: “[...] que, con sus apariencias de hombre de mundo y en el tono de la conversación corriente, explicaba los mecanismos internos más complicados, ponía el dedo en los grandes resortes, e introducía en la historia del corazón los procedimientos científicos, el arte de cifrar, de descomponer y deducir”¹⁸⁷. Taine confiere al método frío y científico de observación de Beyle la autoría de la teoría del medio: “no se ha visto que era el primero que señalaba las causas fundamentales, es decir, las nacionalidades, los climas y los temperamentos; que trataba, en suma, los fenómenos internos como deben tratarse, como naturalista y como físico, haciendo clasificaciones y pesando fuerzas”¹⁸⁸. Ve a Stendhal como el maestro que vivió aislado y que fue juzgado de seco y excéntrico, y cree, sin embargo, que nadie como él ha enseñado a mirar a los hombres a su entorno, a los garabatos de un texto, para buscar en ellos algo más que la superficie, para leer más allá de lo que está escrito y así descubrir “la psicología de un alma, frecuentemente la de un siglo y a veces la de una raza”¹⁸⁹.

Stendhal tuvo la oportunidad de viajar por gran parte de Europa y observar cómo las características de las personalidades, las costumbres y las expresiones de cada pueblo cambiaban conforme avanzaba. Al analizar las diferencias que encontraba a cada paso llegó a la conclusión de que las condiciones geográficas y del clima eran determinantes para definir y formar el temperamento de las personas y de las naciones. Así como las plantas, los hombres se dan de manera natural en cada clima, ligando los temperamentos al lugar en el cual se desarrollan, “Los climas a la larga, dan origen a los temperamentos”¹⁹⁰. Reconoce que existe un sinfín de tipos de temperamentos, pero seis son los más dominantes, y los relaciona con un país o tipo de hombre: el sanguíneo o francés, el bilioso o español, el flemático u holandés, el melancólico o alemán, el nervioso o

¹⁸⁷ *Ibidem*, pp. 39 y 40.

¹⁸⁸ *Ibidem*, p. 40.

¹⁸⁹ *Idem*.

¹⁹⁰ Stendhal, “Historia de la pintura en Italia”, en *Stendhal (Henri Beyle)*, Obras Completas, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964, p. 468.

Voltaire y el atlético o Milon de Crotona¹⁹¹. Explica de manera detallada las circunstancias específicas que darían como resultado uno u otro tipo de personalidad, así *“La dulzura del aire, la ligereza de las aguas, la constancia de la temperatura, un cielo sereno, pueblan de sanguíneos un país”*¹⁹² o *“El melancólico parece propio de países cálidos, pero en los que son habituales las alternativas de la temperatura, en las que el aire está cargado de exhalaciones y las aguas son duras y crudas”*¹⁹³. En cada temperamento hay una serie de condiciones necesarias para que sea generado, así mismo, la relación con la educación marca otro punto importante ya que *“El clima o la temperatura determina la fuerza del impulso. La educación el sentido en que se emplea”*¹⁹⁴. El entretejido que desarrolla Stendhal para arrojar luz a las complejas relaciones del hombre con su entorno toma en cuenta todos los aspectos posibles de la observación empírica. Los temperamentos se ven afectados con las actividades de las personas; Beyle llega incluso a afirmar que el consumo de ciertos alimentos o de un licor puede cambiar de manera drástica la personalidad: *“La costumbre del vino, unido a alimentos nutritivos y ligeros, lleva a la larga al temperamento sanguíneo. Los alimentos groseros, pero nutritivos, tienden a hacer predominar las fuerzas musculares”*¹⁹⁵.

Varios elementos son indispensables para entender la teoría del medio de Stendhal. Los temperamentos provocados por la geografía y el clima entran en contacto con el amor, sentimiento que enlaza a su vez con los tipos de gobierno que existían en su época, todo esto para lograr dilucidar cómo él considera que se crean las afinidades de las personas y los pueblos con el arte y la música. En su libro *Del Amor* reconoce cuatro clases de amor diferentes:

¹⁹¹ Célebre atleta griego, debido a sus hazañas fue usado como inspiración por varios escultores como Pierre Puget.

¹⁹² Stendhal, “Historia de la pintura...”, p. 468.

¹⁹³ *Idem.*

¹⁹⁴ Stendhal, “Historia de la pintura...”, p. 454.

¹⁹⁵ *Ibidem*, p. 469.

1° Amor pasión: es aquel en el que la pasión arrasa por encima de todos los intereses. Por lo general la mujer seduce al hombre y la relación tiene un final dramático; es aquel que se identifica con Julia d'Étanges, protagonista de la novela epistolar *Julia o la Nueva Eloísa* de Jean-Jacques Rousseau.

2° Amor placer: en este amor todo debe ser de color de rosa y bajo ningún pretexto debe tener algo de desagradable. Es un amor lleno de galantería y con mucha intervención de inteligencia; las pasiones aquí quedan dominadas por los intereses personales.

3° Amor físico: es el que se experimenta con el placer del cuerpo; según el autor, sin importar el carácter de la persona, comienza de manera general a los dieciséis años.

4° Amor vanidad: lo que se busca en este tipo de amor es una ganancia por el valor social que puede agregar la relación. Un joven desea estar con una mujer de moda para ganar la admiración de sus compañeros, una mujer sólo se interesaría en un hombre por su fortuna y su título.

El autor propone combinar los seis tipos de temperamentos con las cuatro clases de amor para comprender el comportamiento de las personas en el estado amoroso y poder observar las diferencias y las causas de éstas. Obtenidos los primeros resultados de la clasificación hay que relacionarlos a su vez con las costumbres de los gobiernos de los distintos países europeos de la época. Identifica seis tipos de caracteres nacionales: el despotismo asiático, la monarquía absoluta de Luis XIV, la aristocracia bajo la máscara de una carta constitucional (el gobierno de Inglaterra que trabaja para el provecho de los ricos), la república federal (Estados Unidos de América), la monarquía constitucional y un Estado en revolución (España, Portugal y Francia). Llegado este punto faltaría considerar las diferencias de edad y las particularidades individuales. Al intentar llevar a cabo las operaciones que propone Stendhal podemos darnos cuenta de la complejidad

que supone lograr una catalogación; sin embargo, trata de explicar las características generales y particulares de las naciones.

Francia resulta de capital importancia para su teoría no sólo por ser donde Stendhal, nació sino *“porque París, gracias a la superioridad de su conversación y de su literatura, es y será siempre el salón de Europa”*¹⁹⁶; se caracteriza por ser un país de vanidades, poco apasionado y eminentemente intelectual. En la sociedad francesa los hombres están muy preocupados por la opinión del vecino y sólo buscan el placer físico; por esta razón las mujeres han adoptado una actitud sumisa, tienen más valor como conquista pasajera y permanecer a su lado no representa felicidad alguna. La arrogancia de los hombres no les permite dejarse llevar por sus sentimientos, ya que mostrarlos los haría caer en el ridículo; por esa razón *“En Francia las grandes pasiones son tan raras como los grandes hombres”*¹⁹⁷. Para tener la posibilidad de encontrar el amor en París habría que buscar en las clases donde no hay educación ni vanidad, y donde las personas aún poseen energía.

Italia por otra parte, es el país de la expresión y las pasiones; mostrar de manera abierta los sentimientos por la amada es natural y no es causa de ridículo. El pueblo siente poca vanidad, ya que no tiene tiempo para ello, porque se rige por el placer y la belleza. *“En Italia, el clima determina pasiones más fuertes, y los gobiernos no pesan sobre las pasiones, no hay capital. Hay, más originalidad, más genio natural. Cada cual se atreve a ser él mismo”*¹⁹⁸. La sensibilidad de los italianos se ve favorecida por la oportunidad de disfrutar del ocio bajo un cielo de belleza admirable; al ser un pueblo desconfiado, las relaciones sociales son más íntimas, las personas viven en una situación más aislada que llega a intensificar las delicias de la intimidad; por sus particularidades se alejan de los placeres intelectuales como la lectura, *“lo que deja a las gentes más entregadas a la inspiración del momento y la pasión de la música, que suscita en el alma un*

¹⁹⁶ Stendhal, “Del Amor...”, p. 957.

¹⁹⁷ *Ibidem*, p. 955.

¹⁹⁸ Stendhal, “Historia de la pintura...”, p. 493.

*estado tan parecido al del amor*¹⁹⁹. La comparación del amor en los países que mayor importancia tuvieron en la vida del autor nos ayuda a ilustrar cómo Stendhal considera que las diferencias marcadas por cada pueblo se dan gracias al entorno y las complicadas conexiones de los elementos con los que se relacionan.

La combinación de factores que hilvana el escritor le sirve para explicar la tendencia de las expresiones y el vínculo de los hombres con el arte. La práctica en un país de cierta actividad será producto del medio en el que se desarrolla y no el resultado de una elección: *“Las artes en Italia, el genio cómico en Francia, la ciencia en Alemania, la razón en Inglaterra: tal ha sido la sentencia del destino”*²⁰⁰. Stendhal, en su libro *Del Amor*, explica cómo es que en diferentes naciones la inclinación por el arte es dada por sus respectivas circunstancias naturales:

En la larga serie de quince o veinte habitaciones frescas y de penumbra, donde las mujeres italianas se pasan la vida muellemente tendidas en divanes muy bajos, oyen hablar de música seis horas diarias, por la noche, en el teatro, metidas en su palco durante cuatro horas, oyen hablar de música y amor.

Resulta, pues, que, además del clima, la organización de la vida es tan favorable a la música y al amor en España y en Italia como lo es contraria en Inglaterra.

No censuro ni apruebo: observo²⁰¹.

La relación de un pueblo con las manifestaciones del arte se verá afectada por las concepciones de belleza que cada uno posee; una obra podrá no tener la misma aceptación en Grecia que en Francia. Al mover un templo griego de su entorno la percepción de éste cambiará. Si se llevara a París *“Habría que trasladar también aquel cielo azul oscuro que yo he visto en Poestrum, hasta con el esplendor de un sol radiante”*²⁰². Así como los temperamentos, la sensibilidad del arte se da sólo en

¹⁹⁹ Stendhal, “Del Amor...”, p. 959.

²⁰⁰ Stendhal, “Historia de la pintura...”, p. 478.

²⁰¹ Stendhal, “Del Amor...”, p. 963.

²⁰² *Ibidem*, p. 452.

los lugares en los que el clima y el ambiente permiten que se logre una afinidad entre las obras y el espectador. En el ámbito de la música Stendhal clarifica su idea cuando habla de uno de los compositores que ha tenido mayor influencia hasta nuestra época: *“Mozart no tendrá jamás en Italia el éxito que goza en Alemania y en Inglaterra; la cosa es muy sencilla: su música no está hecha para este clima; está destinada especialmente a conmover presentando al alma imágenes melancólicas y que hacen pensar en las cuitas de la mejor y más tierna de las pasiones”*²⁰³.

Las variaciones de los pueblos y sus afinidades a determinados compositores conducen a Stendhal a exponer las diferencias encontradas en la música de cada país. Su discurso está desarrollado en torno a la melodía, ya que considera a ésta el componente principal de una obra y el conducto por el cual se accede de manera inmediata al placer; por esa razón, si carece de ella la música tendrá poco valor. De esta forma: *“La música de los alemanes está demasiado alterada por las frecuencias de las modulaciones y la riqueza de los acordes”*²⁰⁴. Esta nación tendría una música mejor si sus habitantes se inclinaban menos a la ciencia y disfrutaran más del placer; los jóvenes que conoció Stendhal le parecieron pedantes y melancólicos, muy preocupados por cumplir sus horas de trabajo, con gran imaginación, pero poco apasionados. La música de los flamencos, *“no era más que un tejido de acordes desprovisto de pensamiento”*²⁰⁵; los músicos trabajaban como los pintores, mucho y con paciencia. Por otro lado, *“La melodía de los ingleses es demasiado uniforme, suponiendo que tengan alguna. Lo mismo ocurre con los rusos, y, cosa extraña, con la de los españoles”*²⁰⁶. Dicha extrañeza por la música española es debido a que Beyle identifica a España como una nación valiente y con grandes pasiones, capaz de crear romances llenos de sensibilidad y melancolía, y la poca variedad de melodías la adjudica a que *“a los españoles no les gusta la multiplicidad de las*

²⁰³ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 31.

²⁰⁴ *Ibidem*, p. 252.

²⁰⁵ *Ibidem*, p. 253.

²⁰⁶ *Idem*.

*ideas en sus afectos: una o dos ideas, pero profundas, constantes, indestructibles*²⁰⁷. La obra de los orientales no tiene una buena apreciación para el autor, pues *“parece más bien un gemido continuo que una melodía cualquiera”*²⁰⁸. La música de los franceses le parece árida e incapaz de transmitir pasiones; para modificar su destino haría falta un componente que logre despertar la inspiración y la valentía de ese pueblo vanidoso que necesita soledad y creatividad. Stendhal piensa que con un poco de guerra civil se conseguiría el cambio: *“En medio de la guerra, la ligereza francesa se encerrará en sus justos límites, renacerá la imaginación y ésta no tardará en ser seguida por la música. Siempre que en un rincón del mundo se encuentra soledad e imaginación, no se tarda nada en ver aparecer la afición a la música”*²⁰⁹. A la música italiana la siente como a ninguna otra; los intérpretes de ese país superan por mucho en sensibilidad y expresión a los franceses, aunque los últimos sean más correctos en sus ejecuciones. En las presentaciones de los italianos había siempre una inspiración y una energía como nunca había experimentado Stendhal; al recordar la interpretación llena de brío de *La Italiana in Algeri* de Rossini comenta: *“yo veía esta especie de locura musical apoderarse de la orquesta y de los espectadores, desde el comienzo del primer acto, al primer arrebato de aplausos un poco vivo, y producir a todo el mundo un entusiasmo contagioso”*²¹⁰. Recomienda además un método para acercarse, conocer y educarse en la belleza de la música italiana: hay que empezar por aprender seis trozos de la ópera *El Matrimonio secreto* de Cimarosa, para sentir el arrobamiento causado por las melodías italianas; para lograr que cause efecto su procedimiento *“sólo hay que tener la precaución de privarse de toda la música que no sea la de Cimarosa durante uno o dos meses”*²¹¹. Su elección por la música italiana es el reflejo de su gusto por la vida en ese país que lo expuso a los mayores placeres de su vida: el amor y la música.

²⁰⁷ *Idem.*

²⁰⁸ *Idem.*

²⁰⁹ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 103.

²¹⁰ *Ibidem*, p. 47.

²¹¹ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 236.

La teoría del medio que llamó tanto la atención de Hippolyte Taine muestra una gran complejidad, y si bien Stendhal nunca hizo referencia a ésta como tal, se encuentra diseminada en varios de sus libros. En este punto tras revisar y estudiar las consideraciones que el escritor tiene sobre el arte y la música, podemos estar de acuerdo con Consuelo Berges cuando afirma: *“Cada terreno y cada clima producen sus plantas típicas, determinadas y no otras; de la misma manera, según Stendhal. La música, como las demás artes, brotan y crecen lozanas solamente allí donde el terreno y el sol les son propicios. En otros climas serán a lo sumo débiles plantas de invernadero”*²¹². La estética musical de Stendhal se encuentra conectada de manera íntima a la teoría del medio, ya que con ella pudo explicar y entender las afinidades de su sensibilidad frente a las diferentes formas de expresión musical. Aunque siempre negó al intelecto, éste fue su conducto para comprender el mundo de las pasiones y la relación de éstas con el arte.

3.6 Música, palabra e imaginación

Uno de los temas centrales en el pensamiento estético musical de Stendhal es el placer físico que la música produce cuando una bella melodía entra en contacto con el oído. Si el autor se hubiera quedado ahí, en la belleza y los sentidos del cuerpo, la experiencia de escuchar música habría quedado reducida a un hedonismo sin mayor importancia que un cosquilleo agradable, restando así el valor emocional e inclusive lo espiritual de la música. Para ir más allá de lo superficial, el compositor de la obra deberá haber plasmado sus ideas de tal manera que se pueda establecer un vínculo que conecte el estado interior del escucha con la composición; así, el gozo que se siente al oír música es sólo el inicio de una relación más complicada y sutil en la que intervienen la imaginación, los estados afectivos y las emociones del espectador.

²¹² Consuelo Berges, Prólogo a “Vida de Rossini...”, p. 11.

La confrontación con lo estético es siempre subjetiva para Stendhal, ya que dependerá de las inclinaciones particulares de cada individuo y de su estado mental. Lo principal en el arte es lograr hacer sentir algo al espectador, ya hemos señalado como Stendhal separa las artes según el material con el cual están constituidas, y que reconoce a la música como la primera de las artes debido al placer físico que provoca. A las composiciones las considera como “*un discurso hecho con sonidos en vez de con palabras*”²¹³; el tema principal de una sinfonía se convertiría, de esta manera, en el postulado que un orador o escritor intenta probar o, en el caso de la música, hacer sentir; el narrador después de exponer el tema lo desarrollará y presentará pruebas para argumentar su punto de vista, retomará la idea principal, aportará nuevas pruebas y al final sacará sus conclusiones. De la misma manera, en el sentido formal²¹⁴ de la música, un compositor como Haydn desarrollará su obra de tal modo que, a partir de la repetición, demostrará su tema melódico; para Stendhal, además, un pasaje musical necesita de tiempo, como un pintor espacio en la tela para poder conmover a un individuo, a esto lo llama “*defectos constitucionales*” de las bellas artes. Es así que con el uso del tiempo y la repetición del tema un compositor puede llegar a fijar la belleza en la sensibilidad del oyente, “*La idea más bella del mundo no produce más que una sensación pasajera, si el compositor no insiste*”²¹⁵, si se mueve con mucha frecuencia de un tema a otro sin repetirlo la impresión se perderá.

Ahora bien, si la música se articula como discurso ésta debería comunicar algo; pero, una de las características que Stendhal prepondera de este arte es su asemantividad, lo que significa que no representa nada en sí, cuestión que no le resta el valor emotivo que puede provocar. Expone que los instrumentos poseen la

²¹³ Stendhal, “*Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...*”, p. 242.

²¹⁴ Para entender la definición de forma en música tomamos la que el compositor y musicólogo español Joaquín Zamacois (1894-1976) enuncia: “*Una composición musical no es más que un conjunto organizado de ideas musicales. Y esa organización constituye su forma.*”

La forma, estructura o arquitectura – voces sinónimas – es asunto privativo del compositor: lo mismo puede crearla que adoptar una consagrada. Joaquín Zamacois, *Curso de Formas Musicales*, Labor, Barcelona, 1978, p. 2.

²¹⁵ Stendhal, “*Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...*”, p. 244.

capacidad para expresar los movimientos veloces y enérgicos, en contrapeso, el canto no puede moverse de manera rápida cuando las pasiones lo requieren. En el momento en que la música no puede representar nada en concreto entra la subjetividad de las impresiones causadas en los espectadores, *“Menos aún puede la música expresar todos los objetos de la naturaleza; los instrumentos tienen la rapidez del movimiento, pero, por otra parte, sin la palabra, no pueden precisar nada. De cincuenta personas sensibles que escuchan con placer la misma sinfonía, puede apostarse que ni siquiera dos se emocionan con la misma imagen”*²¹⁶. Aun cuando la música sea para Stendhal la más vaga de las artes y no represente nada, identifica dos tipos de imitación de la naturaleza que se pueden encontrar en las composiciones; por un lado, está la imitación *física*, en la cual se puede mostrar un objeto como detrás de un velo sin revelar la naturaleza exacta del mismo; un artista con la capacidad de conmover nunca plasmará algo tal y como se lo encuentra, ya que produciría la ilusión del objeto, lo que se debe lograr es *“que la imitación produzca el efecto que haría el objeto imitado si nos impresionara en esos momentos afortunados de sensibilidad y de felicidad que dan nacimiento a las pasiones”*²¹⁷. Por otro lado, se encuentra la imitación *sentimental*, es aquella que *“no reproduce las cosas, sino los sentimientos que ellas inspiran”*²¹⁸. Por ejemplo, en una ópera el espectador identificará esta imitación cuando sea capaz de captar más allá del simple dolor de dos amantes al verse obligados a separarse, una escena impregnada de tristeza, pero, al mismo tiempo, llena de ternura. La combinación de los papeles de los personajes y la unión de la música con las palabras *“constituye la pintura más viva con que el hombre apasionado haya podido expresar parejos sentimientos”*²¹⁹. Esta imitación, aunque pensada sólo por el compositor, será posible si la situación dramática que se desenvuelve en la escena es comprendida por el espectador.

²¹⁶ *Idem.*

²¹⁷ “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 269.

²¹⁸ *Idem.*

²¹⁹ *Idem.*

Al realizar una ópera, compositor y poeta deben trabajar juntos para lograr una cohesión que enlace sus dos artes y plasmar una obra que pueda conmover al espectador. Para Stendhal, la unión de música y palabra debe priorizar el desarrollo de la primera, ya que es el medio de expresión emotiva; por otro lado, el texto hablará siempre al intelecto. Para poder entender el drama representado en las óperas será necesaria sólo una de las palabras pronunciadas en el texto, renunciando así a leer el guion completo, ya que éste podría distraer al espectador de la verdadera esencia de la obra. En las óperas, el ambiente se expresa y transmite sin necesidad del texto. Stendhal confiesa no saber las letras de las óperas, además de rehacerlas cada vez en su cabeza, *“Tomo la situación del poeta, y no le pido más que una palabra, una sola, para designar el sentimiento”*²²⁰. La idea de no leer el libreto completo la tomó de sus viajes a Italia donde, en la ópera de la ciudad de Vicenza, observó que en las representaciones los asistentes leían sólo el primer verso de cada fragmento musical pues era lo único que precisaban para designar la pasión o el matiz del sentimiento representado. Si los libretistas estuvieran a la altura de Voltaire o Beaumarchais, el escrito podría resultar agradable y no interponerse con el arrobó que la música produce; como son pocos los autores a la altura de Voltaire *“es una suerte que el arte encantador que nos ocupa pueda pasarse también sin un gran poeta”*²²¹. Para que la lectura no tenga un efecto desagradable en el escucha recomienda que se impriman notas que expliquen con cuatro o cinco palabras el tema de cada aria, dueto o trozo de la obra.

Varios son los elementos para que una ópera pueda presentarse de forma idónea. Stendhal habla de las realizaciones de los decorados como elemento importante al momento de estimular la imaginación del auditorio. Las condiciones técnicas de las puestas en escena de las óperas pueden favorecer a que el drama produzca un efecto emotivo en los espectadores; cada acto debe realizarse con verosimilitud. Stendhal opina que unos bellos decorados *“son el mejor*

²²⁰ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 48.

²²¹ *Idem.*

*acompañamiento a la música dramática; inclinan a la imaginación a dar los primeros pasos en el país de las ilusiones. Nada dispone mejor a la emoción de la música que ese ligero estremecimiento de placer que se siente en la Scala al levantarse el telón, a la primera vista de un decorado magnífico*²²². Beyle compara cómo fue el montaje de la primera aparición de Tancredo en escena en dos teatros con condiciones diferentes; una en el Louvois de París, donde el escenario estaba situado a cuarenta pasos de las butacas haciendo perceptibles los defectos de los decorados: la barca de la que descendía el personaje se tambaleaba y los árboles proyectaban su sombra sobre el cielo. Fue necesaria una cantante con gran talento para que las deficiencias del escenario no fueran visibles. Por otro lado, en Milán, el teatro tenía las condiciones óptimas para el desarrollo de la escena: había distancia suficiente para presentar los actos a la imaginación, las decoraciones que había realizado Sanquirico²²³ eran obras maestras, producían una admiración que impedía *“mirar con ojo crítico los detalles de la acción que se desarrolla ante vosotros”*²²⁴. Así, los decorados apoyan la acción dramática presentada, si bien suponemos que el espectador es consciente de estar frente a una representación, ésta debe tener la capacidad de atrapar la sensibilidad para lograr una conexión con el público.

Stendhal antepone la ópera a la música de concierto debido a que siente que en la primera las pasiones están mejor expresadas. Rechaza el texto por la distracción que genera a la sensibilidad del espectador, busca la repetición desarrollada con el genio suficiente como para retener en la memoria los temas sin aburrir a los sentidos, prefiere unos decorados bien logrados que enciendan la imaginación para que la parte racional no interfiera con el proceso sensible; todas estas serán las condiciones ideales para lograr que la música entre en contacto con las emociones del espectador.

²²² Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 179.

²²³ Alessandro Sanquirico (1777-1849), dibujante, arquitecto y escenógrafo. Trabajó en los escenarios para el teatro de la Scala de Milán.

²²⁴ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 40.

En *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* introduce la idea de que el valor emocional de la música resulta de la afinidad que se logra entre la pasión expresada en una composición y la imagen mental que el oyente proyecta acerca de un momento o sentimiento de su vida, vaciando, de esta manera, un sentir particular que entra en resonancia con la obra. Redacta esta reflexión relacionándola con la novela *Las afinidades electivas* de Goethe. En esta obra Stendhal pretende hallar un fragmento que describe una acción que ocurre en el palco de la ópera de Múnich, en donde un capitán, al observar a los asistentes los vincula con un carrete de hilo de oro que estaba en la bolsa de Otilia, la protagonista femenina. Este suceso al que alude Stendhal nunca perteneció a la novela de Goethe, pero así lo afirma el autor francés:

Es que yo comparaba, sin querer, la sensibilidad de cada uno de los espectadores que nos rodea con vuestra bobina de hilo de oro: la bobina que hay en el alma de cada una de esas personas que han tomado un billete está más o menos guarnecida de hilo de oro: hace falta que el encantador Mozart prenda, con sus mágicas notas, el cabo del hilo; entonces, el poseedor de la bobina comienza a sentir; siente mientras se devana el hilo que está enrollado en la bobina; pero el sentimiento que el compositor quiere transmitirle dura sólo lo que dura el hilo precioso: en cuanto el músico pinta un grado de emoción que el espectador no ha sentido nunca, ¡crac!, se acabo el hilo de la bobina, y el espectador se aburre en seguida. Son los recuerdos de un alma apasionada lo que alimenta más o menos esta bobina²²⁵.

Romain Rollan en su estudio a *Vidas de Haydn* reconoce que dicha sección no podrá ser encontrada en el texto citado ya que no pertenece a Goethe; lo más probable es que Stendhal se haya inspirado en un pasaje de la novela, donde se habla del hilo rojo que atraviesa todas las cuerdas de la flota real de Inglaterra, y que de manera análoga “*por el diario de Otilia pasa un hilo de cariño y abnegación*”

²²⁵ Stendhal, “*Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...*”, pp. 269 y 270.

que lo enlaza todo y caracteriza el conjunto”²²⁶. Así como el hilo rojo, la bobina de oro es la metáfora de la afinidad de los sentimientos con la música.

Para Stendhal la música sublime se puede conocer porque ésta produce un profundo éxtasis en el oyente; una persona al pensar en algún recuerdo y estar afectado por la emoción que éste provoca, puede reconocer que un canto contiene el mismo sentimiento que turba su tranquilidad, así asegura que dicha cantilena es bella. En ese momento de conexión emotiva con la música se produce *“una especie de comprobación del parecido entre lo que el canto expresa y lo que hemos sentido, comprobación que nos hace gustar más en detalle los menores matices de nuestro sentimiento, y matices desconocidos hasta este momento para nosotros mismos”*²²⁷. De esta manera, la música no sólo reflejará el estado interior del individuo, sino que podrá aumentar la intensidad del mismo. El estado emocional podrá incluso ser modificado por la relación de la música con sus sentimientos. Stendhal comenta que si un joven italiano, turbado por una gran pasión, encuentra en su mente el canto análogo a su sentir comenzará a cantar y le dará una expresión particular con el matiz que lo embarga, así quedará consolado: *“su canto es como un espejo en que se mira; su alma estaba irritada contra el destino, sólo la cólera anidaba en ella: acabará por sentir compasión de su misma alma”*²²⁸.

La sensibilidad despertada por la música dependerá de la relación de la obra con la imaginación del oyente; la resonancia con los estados afectivos sólo provocará su efecto *“incitando su imaginación a producir imágenes análogas a las pasiones que los agitan”*²²⁹; uniendo este elemento con el placer físico que la música causa al oído, se crea una reacción en el cuerpo que pone al *“cerebro en cierto estado de tensión o de irritación que obliga a producir imágenes agradables y a sentir con veinte veces más embriaguez las imágenes que, en otro momento,*

²²⁶ Johann Wolfgang Goethe, *Las afinidades electivas*, Madrid, Espasa, 1997, p. 383.

²²⁷ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 74.

²²⁸ *Ibidem*, p. 19.

²²⁹ *Ibidem*, p. 21.

sólo le hubieran producido un placer vulgar”²³⁰. Ahora bien, cuando la memoria entra en relación con las emociones ésta paralizará el vínculo con las imágenes producidas. Beyle considera que si al escuchar una melodía se recuerdan las ilusiones e impresiones ocasionadas la última vez que ésta ha causado placer, la imaginación se helará y la música no reinará en el corazón; el efecto sentido será sólo secundario, y surgirá de apreciar la dificultad de la ejecución, no por su valor emotivo. La memoria en la música, como la maneja Stendhal, se divide en dos tipos: una es aquella que ayuda a recordar las formas específicas del arte y permite reproducir una melodía con la voz o con un silbido. La otra es más profunda, y nace de la potencia afectiva que encuentra su par en la música y crea imágenes nítidas en la imaginación gracias a la correspondencia entre la obra y la disposición del espectador.

En suma, podemos afirmar que el pensamiento en torno a la música que desarrolla Stendhal se configura en una estética musical, la cual encuentra sus raíces en los Ilustrados, donde Rousseau tiene un papel central. Realiza además una tipología de las artes según el material con el que están constituidas y, por ende, con el que entran en contacto con el espectador, posicionando a la música en la cúspide, debido al placer físico que produce. Otro de los elementos de su pensamiento es atribuir el nacimiento de las expresiones de cada país a las condiciones específicas en donde se desarrollan. Stendhal prefiere además la ópera buffa y la música italiana, ya que en ellas encuentra el balance entre la melodía y la armonía para provocar las emociones del espectador. Considera que al combinar el placer físico con el mecanismo de evocación que posee la música se llega a tener una experiencia emotiva como con ninguna otra forma de arte.

²³⁰ *Ibidem*, p. 23.

Bibliografía. Capítulo III

-Berges, Consuelo, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio”, en Stendhal (Henri Beyle), *Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-Fubini, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999.

-_____, *Estética de la música*, La balsa de la Medusa, Madrid, 2008.

-_____, *La estética musical desde la antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2013.

-García Gual, Carlos, *La Mitología Interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona, 1997.

-Goethe, Johann Wolfgang, *Las afinidades electivas*, Espasa, Madrid, 1997.

-Grout, Donald Jay, *Historia de la música occidental 2*, Alianza, Madrid, 2004.

-*Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, s./n., París, 13 de diciembre de 1815; No. 233, 20 de agosto de 1816; No. 275, 1 de octubre de 1816.

-Rolland, Romain, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métastase*, H. Champion, París, 1914.

-Rousseau, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

-Stendhal, "Del Amor", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Historia de la pintura en Italia", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Recuerdos de Egotismo", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Vida de Rossini", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-Stryenski, Casimir, *Soirées du Stendhal Club*, Société du Mercure de France, París, 1905.

-Taine, Hippolyte, *Historia de la Literatura Inglesa*, 5 Vols., La España Moderna, Vol. I, Madrid, 1900.

-Wood, Michael, *Stendhal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

- Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, Labor, Barcelona, 1978.

CAPÍTULO IV

LOS MÚSICOS Y SUS VIDAS

El pensamiento que desarrolló Stendhal en torno a la Música abarca un amplio periodo histórico en el estudio de la misma; incluye la época clásica y los inicios del romanticismo musical. En el centro de sus reflexiones se encuentran los compositores Haydn, Mozart, Rossini y el libretista italiano Metastasio, con amplias menciones a músicos italianos de la época como Cimarosa o Pergolesi, entre otros. Además de ofrecernos un relato de las vidas de estos compositores, nos muestra la concepción de la música de un diletante, junto a las reflexiones que nacían al observar las reacciones de su persona y sus emociones frente al arte.

En sus escritos, Stendhal reseñó las composiciones musicales que presencié, describió las obras de los compositores más famosos de su tiempo, las cuales permanecen como puntos de referencia hasta fecha actual. Puso especial atención en detallar las condiciones en las que trabajaban los compositores al escribir sus obras; relató además las representaciones de varias óperas en el momento en que se mostraron, y la recepción que tuvieron con el público de la época.

Entre sus preferencias, dio un lugar privilegiado a la música vocal en contraposición a la música instrumental; favoreció siempre a la ópera, donde encontró a las pasiones mejor pintadas, teatralizadas. Su gusto por los dramas musicales creció en detrimento del valor que dio a la música de concierto, donde la música pura sin anécdota le causaba un insoportable aburrimiento. Para Stendhal, sólo un alma sensible puede apreciar de manera real la música; en ese mismo sentido, hace falta combinar a aquella persona que tenga gran sensibilidad con el medio adecuado para desarrollar los dones creativos de la música.

4.1 Haydn

Haydn fue uno de los músicos más famosos de su época; sus obras fueron ampliamente aceptadas y publicadas por toda Europa, por lo que gozó de los frutos de su trabajo y de su fama en vida. En 1784, cuando el compositor contaba cincuenta y dos años y le quedaban aún veinticinco de vida, el *European Magazine* lanzó el primer intento de biografía sobre Haydn que se conoce, donde se resalta su grandeza y se realiza una evaluación de su persona:

La universalidad del genio de Haydn no puede demostrarse con mayor fuerza que la gran demanda por sus obras en toda Europa. No se trata sólo de una moda, sino de pasión por su música; y recibe continuas comisiones de Francia, Inglaterra, Rusia, Holanda, [&c. for his compositions], composiciones expresas para personas, o para los músicos que residían en estos reinos: y fue, quizá, una circunstancia de esta naturaleza la que dio origen a la correspondencia y amistad epistolar que subsiste entre nuestro autor y el célebre Boccherini²³¹.

Además de prevalecer la amplitud de la difusión y aceptación de sus obras, se pone de manifiesto la influencia que tenía sobre los compositores de su época, incluso con Boccherini, que en esas fechas se encontraba parcialmente asilado en España, trabajando como compositor de cámara para el infante don Luis de Borbón, hermano del rey Carlos III. Se le identifica además como persona en los siguientes términos:

Como hombre, es amistoso, sencillo, e indefinible;

Como marido, cariñoso, tierno y ejemplar;

²³¹ “*The universality of Haydn’s genius cannot be more strongly proved than by the vast demand for his work all over Europe. There is not only fashion, but also a rage for his musick; and he has continual commissions from France, England, Russia, Holland, &c. for his compositions, expreisly written for individuals, or for the music-fellers resident in these kingdoms: and it was, perhaps, a circumstance of this nature that first gave rise to the epistolary correspondence and friendship that subsists between our author and the celebrated Boccherini*”. Cfr., *The European Magazine*, Vol. VI, Londres, 1784, p. 254.

Como intérprete, pulcro, elegante y expresivo;
 Como compositor, casto, magistral y original²³².

Philip G. Downs (1928-2014) reconoce que la imagen de Haydn en la reseña de *European Magazine* contiene varias inconsistencias en cuanto a la información de su vida, pero encuentra los juicios de la popularidad del compositor y la descripción de su personalidad adecuadas. Apunta también que la fama de Haydn fue tal en su tiempo que, durante sus últimos años, varios fueron los autores que intentaron analizarlo a profundidad y, tras entrevistarlos, escribir una biografía. El primero que escribe es Guiseppe Carpani, que estuvo en Viena en 1796 donde conoció a Haydn y publicó su *Haydine* en 1812; el segundo fue Georg August Griesinger, que publica en 1810 su *Biographische Notizen uber Joseph Haydn*; y por último Albert Christoph Dies, que termina en 1810 *Biographische Nachrichten von Joseph Haydn*. Downs considera que la mayoría de las biografías que se han escrito de manera posterior descansan sobre el trabajo que estos tres escritores realizaron.

Una vez superada la controversia Bombet-Carpani, tratada en el capítulo anterior, *Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio* se nos presenta como un texto de gran relevancia para comprender la visión que se tenía de dichos músicos en su época. La *Vida de Haydn*, al haber sido escrita después de obtener las anécdotas de manera directa del propio compositor, nos da veracidad de las mismas. En el libro de Stendhal, se narra la vida de Haydn desde su nacimiento en 1732 hasta su muerte en 1809. Al considerar al compositor como un genio, se relata la relación que tuvo con la música desde la infancia para intentar describir el medio y las circunstancias que fueron propicias para el desarrollo de sus capacidades.

Haydn nació en una familia humilde con un padre carretero que, a su vez, se desempeñaba como sacristán en su parroquia, y que “*tenía una hermosa voz*

²³² *Idem*. “As man, he is friendly, artlefs, and indefining; / As a Husband, affectionate, tender, and exemplary; / As a performer, neat, elegant, and expressive; / As a composer, chaste, masterly, and original”.

*de tenor, amaba su órgano y la música, cualquiera que esta fuese*²³³; su madre, poseía una bella voz, y había trabajado como cocinera para el señor del pueblo. El matrimonio acostumbraba a tocar un concierto familiar todos los domingos después de celebrar la misa, con el padre en el arpa y la madre cantando; fue ahí donde Haydn tuvo los primeros acercamientos a la música y donde mostró sus capacidades a los adultos que los acompañaban. En una ocasión, el pequeño músico tomó dos trozos de madera para acompañar con un violín imaginario las sencillas melodías que su madre cantaba, las cuales dejarían una honda impresión en la memoria del Haydn maduro. A la edad de seis años, un familiar asistió a uno de dichos conciertos y, al observar que el niño podía llevar el compás de las interpretaciones de manera exacta y con una asombrosa seguridad, convenció a los padres que dejaran viajar a su hijo a Hamburgo, donde recibiría una educación musical que lo podría ayudar a ingresar en las órdenes sagradas. Unos años después se trasladó a Viena para ingresar al coro de la capilla de San Esteban, bajo la dirección de Georg Reutter²³⁴. Haydn contaba que en ese lapso acostumbraba a trabajar de dieciséis a dieciocho horas al día, cuando el trabajo obligatorio para el coro era de sólo dos horas; explica esa conducta en su niñez por el placer que la música le proporcionaba desde la más tierna edad, *“oír tocar un instrumento cualquiera era para él más agradable que corretear con sus pequeños camaradas”*²³⁵.

Años más tarde, Haydn fue expulsado del coro debido a que su voz había cambiado y a una broma que le jugó a un compañero: cortó la cola del hábito de su camarada y esta falta de disciplina le fue imperdonable. En ese momento quedó libre, pero sin sustento, por lo que un peluquero, que era admirador de su voz, lo acogió en su casa. En 1758²³⁶ empieza a estar al servicio de un conde

²³³ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 221.

²³⁴ Johan Adam Joseph Karl Georg Reutter (1708-1772), compositor austriaco, se desempeñó como maestro de capilla en San Esteban a partir de 1738.

²³⁵ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 222.

²³⁶ En *La música Clásica. La era de Haydn, Mozart y Beethoven*, de Philip G. Downs, se apunta que la fecha en que Haydn obtuvo su primer empleo fue el año 1759. Giorgio Pestelli en *Historia de la Música. La época de Mozart y Beethoven*, sitúa esta circunstancia entre 1757 y 1759. Vid.,

llamado Morzin, que era un aristócrata austriaco. El príncipe Antonio Esterhazy asistió a una velada organizada por el conde en la que se interpretó la música de Haydn y quedó tan impresionado por la misma que pidió conocer al compositor para tomarlo bajo su protección y que trabajara en su corte. Este fue el acontecimiento que marcaría su vida y le daría las posibilidades de poder desarrollar sus composiciones en los más altos estándares artísticos. En un inicio, entró como segundo maestro de capilla, ya que el primer puesto estaba siendo cubierto por Joseph Werner. En esta corte Haydn tuvo varias tareas: “*Cuidar de la reparación del instrumental, adiestrar a la orquesta, contratar y dirigir al personal, arbitrar quejas, ser ejemplar en todo momento y además componer*”²³⁷; a pesar de ser demasiado para una sola persona, logró desempeñar cabalmente las funciones que le fueron impuestas. La orquesta que estaba bajo su mando estaba conformada por músicos que tocaban varios instrumentos, lo que le permitió combinar diferentes timbres y sonoridades en sus composiciones orquestales. En 1762 murió el príncipe Antonio y su sucesor fue Nikolas Esterhazy, un amante apasionado de la música que tocaba un instrumento ahora en desuso llamado baryton²³⁸. En el año de 1766 murió el primer maestro de capilla Werner y el puesto fue otorgado a Haydn, quién lo conservó durante treinta años hasta la muerte del príncipe. A partir de ahí, libre de las responsabilidades que le imponía la ardua tarea de ser maestro de capilla en la corte del príncipe, decidió realizar dos viajes a Londres y al final de su vida se estableció en Viena.

En 1809 fue testigo de la invasión francesa en Viena: “*Los ejércitos franceses avanzaron a pasos de gigante. Llegados a Shoenbrunn, a media legua del pequeño jardín de Haydn, la noche del 10 de mayo, dispararon al día siguiente por la mañana mil quinientos cañonazos a doscientos pasos de su casa, para*

Giorgio Pestelli, *Historia de la Música. La época de Mozart y Beethoven*, Turner Libros, Madrid, 1999.

²³⁷ Philip G. Downs, *Op. cit.*, p. 222.

²³⁸ El *Bariton* o *Baryton* es un instrumento de cuerda frotada perteneciente a la familia de las violas antiguas, tiene seis o siete cuerdas que se tocan con el arco y otra serie de cuerdas que van desde nueve a veinticuatro que suenan por empatía.

tomar esta Viena ciudad que él tanto amaba”²³⁹. Este acontecimiento lo estremeció de tal manera que cayó en su lecho muy debilitado; sin embargo, en una ocasión logró sentarse en su piano para cantar tres veces: “¡Señor, Salvad a Francisco!”²⁴⁰. Haydn fue tan famoso y respetado en su época que el mismo Napoleón mandó poner una guardia de honor en la puerta de su casa. Otra anécdota cuenta que un militar francés se apareció en ella; al verlo todos temieron por la vida del viejo compositor, pero el militar, en lugar de atacarlo, entonó con voz de tenor el aria *Mit Würd´ und Hoheit*, de la *Creación*²⁴¹, este acontecimiento conmovió a Haydn hasta las lágrimas. Por fin, a la edad de setenta y ocho años muere el 31 de mayo de 1809.

4.2 Mozart

Mozart es reconocido como uno de los compositores más importantes de todos los tiempos. Sus obras, a pesar de haber sido escritas para sus contemporáneos, están llenas de una vitalidad y energía que al escucharlas todavía nos resultan familiares. Los estudios que se han realizado sobre Mozart son amplios y abarcan la totalidad de su obra y de su persona; no obstante, permanece como una figura envuelta en mitos sobre su genio y su vida.

Friedrich Schlichtegroll (1765-1822) publicó el primer trabajo biográfico que se conoce sobre Mozart, un obituario de treinta y una páginas y seis mil palabras. William Stafford (1945-), en su artículo *The evolution of Mozartian Biography*, detalla que Schlichtegroll redactó su trabajo desde Gotha, una ciudad alemana que se encuentra a 550 kilómetros de Salzburgo. Stafford asegura que dicho autor nunca conoció a Mozart, y que la información contenida en el obituario la obtuvo

²³⁹ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 285.

²⁴⁰ *Idem.*

²⁴¹ Oratorio compuesto por Haydn, estrenado en 1798. Esta composición le otorgó gran fama e hizo que le llegaran honores de todas partes de Europa. El libreto narra la creación del mundo. En esta obra el compositor refleja su creencia en la historia del Génesis y una fe absoluta en la existencia de Dios sobre todas las cosas.

de tres personas: Joseph Friedrich Retzer y Albert von Mölk, que conocieron a Mozart en Viena y Salzburgo personalmente, los cuales le proporcionaron poca información, y de Nannerl, hermana del propio Mozart quien, a su vez, consultó a Johann Andreas Schachtner, un viejo amigo de la familia, que facilitó varias historias de la niñez y la adolescencia del compositor. Stafford considera que las anécdotas de Schachtner cautivaron a Schlichtegroll, y el resultado de eso fue que la biografía contiene muy poca información de la vida madura de Mozart. A pesar de que lo identifica como un buen compositor, en cuanto a su persona lo describe como inepto para hacerse cargo de sí mismo, y con la necesidad de tener un guardián que tomara las riendas de su vida, al ser incapaz de manejar sus asuntos domésticos y financieros. El peso de esas consideraciones ha llegado hasta nuestros días mitificando la figura del compositor, Stafford apunta:

Gran parte de esto fue reproducido por Schlichtegroll, lanzando así la leyenda de Mozart el niño eterno, que era irresponsable e incompetente fuera del ámbito de la música. Ha influido en la tradición biográfica hasta nuestros días, aunque posiblemente sea un mito basado en el prejuicio y la ignorancia de Salzburgo²⁴².

Numerosos autores²⁴³ han intentado desmitificar la figura de Mozart analizando varios aspectos de su vida, como su supuesta pobreza, la imposibilidad de hacerse cargo de su vida, las condiciones de su muerte, etc. Por otro lado, Stendhal, al haber traducido la historia escrita por Schlichtegroll ha contribuido a perpetuar la idea de Mozart como una persona infantil. El fragmento donde apoya dicha idea se encuentra de la siguiente manera en *Vida de Mozart*:

²⁴² "Much of this was reproduced by Schlichtegroll, thus launching the legend of Mozart the eternal child, who was irresponsible and incompetent outside the realm of music. It has influenced the biographical tradition until the present day, even though it is quite possibly a myth based on Salzburg prejudice and ignorance". William Stafford, "The evolution of Mozartian Biography", en *The Cambridge Companion to Mozart*, (Ed. Simon P. Keefe), Cambridge University Press, London, 2003, p. 201.

²⁴³ William Staffor, en su libro *The Mozart myths...*, Daniel K. L. Chua, en su artículo "Myth: Mozart, Money, Music", en *Mozart Studies*, Cambridge University Press, London, 2006, pp. 193-213, y Philip G. Downs, *Op. cit.*, entre otros.

Este hombre que, como artista, había alcanzado el sumo grado de desarrollo desde la más temprana edad, siguió siempre siendo un niño en todos los demás aspectos de su vida. Nunca supo gobernarse a sí mismo. El orden en los asuntos domésticos, el empleo conveniente del dinero, la temperancia y la elección razonable de los goces, no fueron jamás virtudes de su uso. El placer del momento se sobreponía siempre. Absorbido constantemente por una multitud de ideas que le hacían incapaz de toda reflexión sobre lo que llamamos cosas serias, toda su vida tuvo necesidad de un tutor que se cuidara de sus negocios temporales²⁴⁴.

A pesar de la idea errónea que nos puede brindar de ciertos asuntos de la vida privada del compositor, *Vida de Mozart* nos provee un panorama de su infancia y las experiencias que lo ayudaron a formarse como músico; además, al estar basada en el primer trabajo biográfico que se conoce sobre el compositor, presenta gran interés para acercarnos al conocimiento que se tenía de él en su época.

Juan Crisóstomo Wolfgang Teófilo Mozart nació en Salzburgo el 27 de enero de 1756. Su padre Leopoldo, fue compositor, director, pedagogo y violinista; en 1756 publicó *Versuch einer grundlichen Violinschule*²⁴⁵; en su vida profesional formó parte de la orquesta del príncipe arzobispo de Salzburgo y fungió como maestro de capilla del mismo. Influyó en la vida de su hijo de manera determinante y se encargó de la educación musical del mismo. Cuando Mozart tenía tres años, su padre comenzó a darle lecciones de clavicordio a su hermana, el pequeño mostró gran interés en el instrumento, “*Su gozosa diversión era buscar terceras en el piano, y nada como su alegría cuando encontraba este acorde armonioso*”²⁴⁶. A los cuatro años comenzó a aprender pequeños minuetos y piezas de música, mostró tales avances que un año después comenzó a escribir trozos musicales de su autoría.

²⁴⁴ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, pp. 300 y 301.

²⁴⁵ El título se suele traducir como “*Escuela del violín*”.

²⁴⁶ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 291.

Una anécdota anotada en *Vida de Mozart* es aquella en la que Leopoldo encontró a su hijo componiendo un concierto para clavicordio; al revisar la partitura en la que el niño había trabajado, no pudo más que asombrarse al darse cuenta que entre los garabatos podía distinguirse una composición que seguía todas las reglas; con lágrimas en los ojos le dijo a su hijo que era una pieza demasiado difícil como para interpretarse, a lo que éste contestó que era un concierto y que éstos debían estudiarse mucho para poder dominarlos. Impresionado por los rápidos avances de su hijo, en 1762 decidió viajar a Múnich y a Viena para dar a conocer su gran talento. Al regreso de los Mozart a Salzburgo, fueron visitados por dos músicos de la corte del arzobispo, quienes iban a dar su opinión de unos tríos para dos violines y bajo que había compuesto Leopoldo en su estancia en Viena. Al darse cuenta de la situación, el niño Mozart pidió permiso para tocar la parte del violín segundo, a lo que su padre contestó de manera negativa, ya que no había recibido lecciones regulares de violín; el pequeño respondió que para tocar la parte del segundo violín no hacía falta tomar lecciones. Tras una discusión, Schachtner intercedió para que dejaran tocar a Mozart al unísono con él. Al poco tiempo de iniciar la interpretación de los tríos, Schachtner bajó su violín al observar que no hacía falta, el niño podía tocar a la perfección su parte. Una vez más las sorprendentes capacidades de Mozart conmovieron hasta las lágrimas a su padre.

En 1763 emprendieron un viaje que los llevaría a visitar Múnich, Augsburgo, Mannheim, Fráncfort, Coblenza, Bruselas, París e Inglaterra; esta gira duraría tres años y sería la fuente de la celebridad de Mozart en Europa. A pesar de todas las alabanzas que recibieron en estas fechas y de los constantes desplazamientos entre ciudades, en la *Vida de Mozart* se pone de manifiesto que los hijos de Leopoldo continuaban trabajando de manera regular para seguir perfeccionando las habilidades que producían tanto asombro en los salones europeos. En Inglaterra conoció al hijo de Bach, quién tendría una influencia determinante en el joven Mozart; en una ocasión, "*Christian Bach, el profesor de música de la reina, cogió al pequeño Mozart entre sus rodillas y tocó algunos trozos. Luego continuó Mozart, y tocaron así alternativamente una sonata entera con tanta precisión que*

cuantos los escuchaban sin verlos creyeron que la sonata había sido ejecutada por una sola persona"²⁴⁷. Durante este periodo tuvo la oportunidad de escuchar la música de los compositores más famosos de la época; su gran capacidad de memoria y absorción le permitiría cristalizar sus impresiones posteriormente en sus composiciones. En 1765, cuando se encontraban en la Haya, los niños cayeron en una enfermedad tan seria que se temió por sus vidas; durante su convalecencia Mozart compuso varias obras. Regresaron a Salzburgo en 1766, y en 1769 realizaron un viaje por Italia que duraría alrededor de dos años. La biografía se encuentra llena de historias sobre los diversos viajes que realizó la familia, la mayoría de ellas resaltan las asombrosas capacidades de Mozart y su buena recepción por toda Europa. La época adulta, en contraste con la juventud, contiene poca información. Un acontecimiento importante de la edad madura de Mozart fue cuando Haydn, en 1785, le dio a Leopoldo el elogio más grande que podría haber soñado jamás: "*Os aseguro ante Dios y como hombre honrado, que considero a vuestro hijo el compositor más grande de que he oído hablar en toda mi vida*"²⁴⁸.

Hacia el final de su vida, la salud de Mozart comenzó a deteriorarse de manera drástica. Stendhal cuenta que el compositor tenía miedo de desgracias futuras y que, al tener una viva imaginación, la idea de tener poco tiempo restante de vida lo atormentaba. Cuando llegaba a esos momentos de desesperación entraba en un trance de trabajo desenfrenado del cual era casi imposible sacarlo; fue en ese estado en el que compuso *La flauta mágica*, *La clemencia de Tito* y el *Réquiem*; las circunstancias en que compuso este último están llenas de misterio. Se cuenta que un desconocido llegó a su casa con el encargo de que compusiera un réquiem para un señor muy importante que acababa de perder a una persona. El compositor quedó muy impresionado por la gravedad con que fue pedido el encargo, y después de recibir un adelanto se entregó a trabajar. Pasadas cuatro semanas, el plazo propuesto para terminar la obra, el desconocido regresó, pero

²⁴⁷ *Ibidem*, p. 295.

²⁴⁸ *Ibidem*, p. 300.

el Réquiem no estaba aún terminado; el visitante le entregó más dinero para completar el encargo y se retiró. Al regresar cuatro semanas después encontró que Mozart había fallecido el 5 de diciembre de 1791, y que la composición encargada no estaba terminada. Wolfgang declaró en varias ocasiones que estaba convencido de que dicho Réquiem lo estaba acabando para su propio funeral. La figura misteriosa que lo visitaba lo atormentó hasta el final de su vida. Stendhal cuenta en la biografía que: *“Al pobre Mozart se le metió en la cabeza que aquel desconocido no era un ser normal; que seguramente tenía relaciones con el otro mundo y que le era enviado para anunciarle su fin próximo”*²⁴⁹. Las condiciones misteriosas de su muerte siguieron atribuidas a un ser de otro mundo durante muchos años. Philip Downs aclara que en 1964 se supo la verdad sobre el encargo. El mensajero era un hombre llamado Leitgeb, que cumplía órdenes del conde Walsegg: *“el hombre era un melómano que había tomado por costumbre hacer pasar suyos algunos cuartetos y música de cámara de otros autores”*²⁵⁰. Se cree que tras la muerte de la esposa de Mozart intentaría atribuirse la composición como propia, de ahí que la petición del trabajo se hiciera en el anonimato.

4.3 Pietro Metastasio

Metastasio fue el escritor y libretista italiano más influyente en el mundo de la ópera durante el siglo XVIII. Sus obras se convirtieron en referente para todos aquellos autores interesados en el drama italiano. Philip G. Downs anota que en su época las obras teatrales metastasianas fueron adaptadas para la música en más de mil ocasiones, y que el libreto más popular escrito por él llegó a ser adaptado hasta setenta veces. En lo que respecta a *Vidas de Haydn Mozart y Metastasio*, la parte correspondiente a este último es la más corta de todas y se acerca más a una semblanza con una defensa de su estilo que a una biografía.

²⁴⁹ *Ibidem*, p, 309.

²⁵⁰ Philip G. Downs, *Op. cit.*, p, 492.

Pietro Trapassi nació en Roma en 1698; a la corta edad de diez años era un improvisador de versos bastante célebre. Stendhal cuenta que un abogado llamado Gravina lo adoptó y le proporcionó una educación que le permitió desarrollarse en mundo de las letras y el derecho. Gravina le cambió el nombre de Trapassi a Metastasio y a su muerte le dejó una herencia que le permitió vivir cómodamente durante unos años. En el año de 1724 se estrenó en Nápoles *Didone*, su primera ópera, que fue escrita para la cantante Mariana Romanina, amante del poeta. En 1729 Metastasio, al haber sido llamado por el emperador Carlos VI, se trasladó a Viena, donde envejecería sin otra preocupación que “expresar en bellos versos los sentimientos que animaban su alma”²⁵¹ hasta el final de su vida. La biografía termina de la siguiente manera: “Este hombre afortunado y grande murió el 2 de abril de 1782, habiendo podido conocer, durante su larga carrera, a todos los grandes músicos que han encantado al mundo”²⁵².

4.4 Rossini

Stendhal publicó la *Vida de Rossini* en 1824, cuando el compositor tenía treinta y un años. Para ese año, Rossini causaba furor en la capital francesa con sus óperas, y su fama por Europa se extendía día a día. Si consideramos este libro como una biografía nos parecerá insatisfactorio que haya sido escrito cuando a su personaje principal le quedaba todavía por vivir más de la mitad de su vida; pero si situamos el texto en el campo de la estética musical como un documento que retrata el gusto por la obra de Rossini en su diferentes etapas, tomamos en cuenta que su rauda carrera como compositor terminó tras el estreno en París de su ópera *Guillermo Tell* en 1829, y que en la fecha de la publicación de la *Vida* la mayoría de sus óperas ya habían sido puestas en escena, encontramos gran valor en los juicios que como espectador y enamorado de la música desarrolló Stendhal.

²⁵¹ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 326.

²⁵² *Idem*.

Al revisar la relación de Stendhal con Rossini, nos damos cuenta de que fue desigual. El escritor, aun cuando había publicado sus primeros libros, era poco conocido y tenía escasos lectores interesados en sus textos; por otro lado, el compositor logró fama a muy corta edad y nadie podía discutir su éxito. Una de las primeras referencias que localizamos sobre Rossini en los escritos de Stendhal es aquella trasladada en una carta dirigida desde Milán a su amigo Luis Crozet el 26 de diciembre de 1816, donde habla del estreno de la ópera *Tancredi* “*del encantador Rossini, un joven de moda*”²⁵³; relata que, debido a la soledad en la que se encontraba, caminaba ocho horas diarias por la ciudad y que esperó mucho en la fila del teatro para poder conseguir los boletos. En la correspondencia del escritor encontramos que habla con frecuencia del compositor italiano, y desarrolla las ideas que de manera posterior verterá en su libro *Vida de Rossini*.

Stendhal conoció a Rossini en los salones que ambos frecuentaban en Milán entre 1819 y 1821; de estos encuentros y de las tertulias a las que asistía tres veces por semana al salir del teatro, obtuvo la información que presentaría después en su libro sobre Rossini. Uno de los salones pertenecía a Elena Vignano²⁵⁴; fue ahí donde “*Beyle escuchó discusiones muy interesantes sobre música, y ahí obtuvo varias anécdotas sobre los compositores que estaban de moda en la época*”²⁵⁵. Otro salón al que asistía de manera frecuente era el de las hermanas Mobelli²⁵⁶; el padre de ellas fue un famoso tenor que conoció y trabajó con Cimarosa, Sacchini y Paisello, los grandes compositores italianos de su tiempo. En esa casa, Stendhal recopiló información sobre la infancia y los primeros logros de Rossini. En una carta del 2 de noviembre de 1819 escrita al barón Adolphe de Mareste, habla de un encuentro que tuvo con el maestro italiano: “*Ayer vi a Rossini cuando llegó; cumplirá veintiocho años en el próximo*

²⁵³ “du charmant Rossini, jeune home a mode”. Stendhal, *Correspondance de Stendhal*, Tm. II, Ad. Paupe et P. —a. Cheramy, París, 1908, p. 18.

²⁵⁴ Hija de un coreógrafo al que Stendhal admiraba, fue alumna de Rossini.

²⁵⁵ “Beyle heard the most interesting discussions about music, and there he laid in a stock of anecdotes about the composers then in fashion”. Henry Prunières, “Stendhal and Rossini”, en *The Musical Quarterly*, Vol. VII, Issue 1, Oxford University Press, enero de 1921, p. 137.

²⁵⁶ Cantantes italianas. Rossini escribió para ellas la ópera *Demetrio y Polibio* cuanto tenía catorce años. El libreto fue escrito por la madre de las cantantes, que interpretaron la ópera por toda Italia.

*mes de abril; quiere dejar de trabajar a los treinta. [es tacaño y] y no tenía un centavo hace cuatro años*²⁵⁷.

Resulta interesante que Rossini cesara su trabajo diez años después. Al haber asegurado un ingreso con el amplio éxito de sus obras, realizó el sueño de su vida y, después de estrenar su ópera *Guillermo Tell*, se impuso un silencio que sólo rompería con algunas composiciones para piano, revisiones y extractos de sus viejas óperas y dos composiciones sacras, su *Stabat Mater* y la *Petite messe solennelle*. Claudio Cassini en su libro *Historia de la Música*, puntualiza que: “*Tras haberse sobrevivido a sí mismo, y relegado en los salones de las residencias de París y Passy o en su propiedad de Castenaso [...], el maestro fue espectador de su propia gloria*”²⁵⁸. Explicar el mutismo musical en el que Rossini entró a partir de 1829 como un capricho juvenil para no trabajar el resto su vida, resulta en extremo simplista; la respuesta puede encontrarse en la conciencia que desarrolló el compositor sobre la evolución del lenguaje musical en las óperas en contraposición con su inclinación por el gusto clásico, dicotomía que lo llevaría a no componer más.

A partir de 1821 Stendhal regresó a París tras las acusaciones de la policía de Metternich. Al llegar a la ciudad se topó una vez más con la figura de Rossini; sus óperas se representaban con gran aceptación en el Teatro Louvois. Henry Prunières²⁵⁹, en su artículo *Stendhal and Rossini*, apunta que, en el transcurso de dos temporadas de conciertos, entre 1821 y 1822, se pusieron en escena seis óperas que aún no se conocían en Francia, estas fueron: *La pietra del Parangone*, *Elisabetta*, *Otelo*, *La Gazza Ladra*, *La Cenerentolla* y *Mosé*. Por las crónicas stendhalianas sabemos que Beyle asistía de manera regular al teatro de ópera italiana y que lamentaba que las interpretaciones no estaban a la altura de las que

257 J'ai vu Rossini hier à son arrive; il aura vingt-huit ans mois d'avril prochain; il veut cesser de travailler à trente ans. [Il est avare et] n'avait pas le sou il a quatre ans". Stendhal, *Correspondance...*, Tm. II, p. 164.

²⁵⁸ Claudio Casini, *Historia de la Música. El siglo XX*. Segunda Parte, Turner Libros, Madrid, 1999, p. 77.

²⁵⁹ Henry Prunières (1886-1942), musicólogo francés; en 1919 fundó *La Revue Musicale*.

él había escuchado durante su estancia en Italia, y que les hacían falta los decorados de Sanquirico para llevar la imaginación a los campos de la ilusión. En París se encontró con Madame Pasta, una cantante italiana que causó furor por sus interpretaciones en el papel de *Desdémona* de la ópera *Otelo* de Rossini. Stendhal vio la posibilidad de reconstruir su vida milanese; cada tarde asistía al teatro de ópera y en las noches visitaba el salón de la diva; ahí, entre los amigos de Pasta, se imaginaba otra vez en las tierras de Milán. Fue tal su entusiasmo que rentó un cuarto en el mismo edificio en el que se hospedaba la cantante, para estar siempre cerca de las conversaciones que se sostenían sobre el compositor de moda: Rossini.

Prunières anota en su estudio que en esa época Stendhal era la persona que conocía más a Rossini y sus trabajos en París, y que había poca información respecto a la vida del compositor. Con sus recuerdos, revisando las cartas que había escrito a sus amigos desde Milán, y con la ayuda de algunas notas de periódico sobre el músico, escribió un artículo para una revista en inglés publicada en París, *The Paris Monthly Review*, que salió a la venta en enero de 1822. El artículo consiguió bastante atención y con algunas alteraciones fue editado para dos reseñas británicas, en *Blackwood's Edinburgh Magazine* y *Galighani's Monthly Review*. De manera posterior fue traducido y el trabajo apareció en Milán en 1824 con contribuciones de diversos autores con respecto a la música de Rossini; dicho artículo fue el prolegómeno de lo que después sería su *Vida de Rossini*.

Al considerar la información contenida en el artículo de Stendhal, encontramos que los datos biográficos presentados no eran correctos; Prunières recalca que el trabajo “*Fue escrito de manera apresurada. El autor confió en su memoria para las anécdotas y la información relacionada a la juventud de Rossini. En su mayor parte es incorrecta, o en cualquier caso muy inexacta, ya sea en cuanto a la fecha de nacimiento del compositor, los datos de su familia o el*

*comienzo de su carrera musical*²⁶⁰. Fue hasta el invierno y la primavera de 1823 cuando Stendhal trabajó en su *Vida de Rossini*; en esta ocasión el autor decidió que el libro sería formal y con veracidad en los datos presentados, de tal manera que varios de sus amigos le proporcionaron análisis de obras de Rossini, así como datos biográficos provenientes de Italia; además, el salón de Madame Pasta debió de darle suficiente información como para llenar cualquier hueco que se le presentara.

En enero de 1824, previamente a la publicación de la *Vida de Rossini*, la casa editora de Hookham en Londres sacó a la venta *The Memoirs of Rossini By the Author oh The Lives of Haydn and Mozart*; una traducción de partes del manuscrito de Stendhal de su libro acerca del compositor. En la nota del traductor aparecen varias aclaraciones: puntualiza que los comentarios desfavorables respecto a la cantante Madame Colbran que se encuentran en el trabajo son el resultado de las opiniones personales de un autor que desea permanecer anónimo; después deja en claro que las anécdotas correspondientes al viaje de Rossini a Viena en 1822 y la información relativa a sus últimas óperas fueron recogidas de periódicos extranjeros y de algunos amigos del compositor; informa también a los lectores que se han tomado libertades con el trabajo original, ya que se han removido partes concernientes a religión, política y sobre la moral italiana que no tienen relación con el tema principal de las memorias; al final pide indulgencia de los errores que se puedan encontrar en el texto, ya que la prisa con que se publicó el libro es la causa de los mismos. *The Memoirs of Rossini* contiene el material con que *La vida de Rossini* fue compuesta, pero condensado y con varios arreglos. El valor de *The Memoirs* lo resalta Prunières: “Desde el punto de vista histórico es el primer y, sin duda, el mejor libro escrito sobre Rossini en la

²⁶⁰ “It was written to order hastily. The author trusted to his memory for the anecdotes and the information relating to Rossini’s youth. It is for the most part wrong, or at any rate very inexact, whether it be a question of the date of the composer’s birth, of his family, or the beginning of his musical career”. Henry Prunières, *Op. cit.*, p. 140.

*primera mitad del siglo XIX*²⁶¹. A pesar de la importancia que se le da al libro cabe resaltar que no es el trabajo terminado que saldría poco tiempo después.

Mientras el texto ya estaba siendo comercializado en Londres, Stendhal trabajó en la que sería la versión que se publicaría en Francia. Al asistir al Teatro Louvois el autor tuvo abundantes ideas sobre las diferencias de representación de las óperas entre Italia y Francia, y con esas reflexiones agregó varios capítulos a su libro. Además, escribió una carta a su amigo Mareste para pedirle la historia de la ópera bufa en París de 1800 a 1823. La petición se encuentra en una carta escrita el 3 de mayo de 1824: *“Si no haces este capítulo para mí, me dará un dolor del demonio, ya que, al haber estado ausente, no tengo memoria de los hechos. Podrás derramar tu bilis sobre las tonterías de la administración de Madame Catalani, y puedes mostrar tu genio al bosquejar un borrador de la organización de esta ópera”*²⁶². Al contar con la información requerida, el libro fue publicado ese mismo año en París; fue bien recibido, logró algo de éxito y se difundió por varios países de Europa.

En cuanto a la recepción del trabajo, las opiniones variaron dependiendo del país y la postura que tenían los diferentes lectores. En Italia, el libro fue bastante buscado, a pesar de su elevado precio; su éxito se debió a la curiosidad de las ideas en él vertidas. Hubo dos posturas generales en ese país: *“Aquellos que no señalaron al libro como el producto de un plagio, se complacieron en señalar las inexactitudes biográficas, y en insinuar que Beyle había sido víctima de los chistes y bromas de Rossini”*²⁶³; por otra parte, los admiradores del compositor se indignaron con el autor por no haberlo tratado con mayor indulgencia, y sus detractores se impresionaron de que lo hubiera tomado con tanta seriedad. En

²⁶¹ “From the historical point of view this is the first and, without doubt, the best book written on Rossini in the first half of the nineteenth century”. *Ibidem*, p. 143.

²⁶² “Si vous ne faites pas ce chapitre, il me donnera une peine du diable a moi qui, ayant été absent, n’ai nulle *mémoire des faits*. Vous aurez a épancher votre bile sur les sottises de l’administration de Madame Catalani et a montrer votre génie en esquissant un projet de constitution pour cet Opéra”. Stendhal, *Correspondance...*, Tm. II, p. 332.

²⁶³ “Those who did not simply draw upon the book as plagiarists, were pleased to point out its biographical inaccuracies, and to insinuate that Beyle had been the victim of Rossini’s jokes and *rodomontades*”. Henry Prunières, *Op. cit.*, p. 144.

Francia, entre los entendidos de música fue considerado como un trabajo lleno de fantasía. Una visión de suma importancia para comprender la obra en su contexto es aquella que brindó Prosper Mérimée en sus recuerdos sobre Stendhal publicados después que éste hubo fallecido. En un momento donde la sociedad francesa aceptaba cualquier opinión sobre las artes, siempre y cuando fueran expuestas por la autoridad de algún autor célebre, Beyle defendió su gusto en música, de esa manera:

Podría decirse que fue el descubridor de Rossini y de la música italiana. Sus contemporáneos recordarán los ataques que tuvo que soportar por defender al autor del Barbero de Sevilla y de Semíramis contra los asiduos de la ópera cómica de entonces. En los primeros años de la Restauración, el recuerdo de nuestros reveses había exasperado el orgullo nacional, y toda discusión se convertía en una cuestión patriótica. Preferir una música extranjera era poco menos que traicionar al país²⁶⁴.

De esta manera, Stendhal, que comenzó defendiendo su gusto personal por la ópera italiana desde 1818, permaneció fiel a su convicción, aun cuando los ataques lo acusaban de antipatriótico. Con el paso del tiempo el éxito de Rossini se extendió de tal manera que serían pocos los que recordarían que había sido Stendhal el que lo había defendido y descubierto en primera instancia.

Stendhal muestra en sus escritos una inclinación hacia las óperas bufas del compositor más que a las serias; si bien fue un defensor de la música de Rossini, las obras de esa época eran las más adecuadas a su gusto, como él mismo lo declararía años después: “*yo me denuncio a mí mismo como un rossinista de 1815*”²⁶⁵; en ese año fue cuando Beyle piensa que en Italia se apreció de mejor manera la música de *Tancredo*²⁶⁶. Un aspecto de la música de Rossini que no

²⁶⁴ Simon Leys, *Con Stendhal*, Acantilado, Barcelona, 2012, p. 43.

²⁶⁵ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 68.

²⁶⁶ Ya hemos señalado en capítulo anterior que fue en esta ópera donde Stendhal encontró el balance entre melodía y armonía, donde esta última deja desplegarse a la primera sin interrumpir su desarrollo.

convencia a Stendhal era el uso de la voz como música de concierto o instrumental, donde la expresión de la pasión del momento no era lo importante, dejando paso a un virtuosismo que hacía brillar la cantilena. Critica el dueto de la escena tres de la ópera *La Italiana en Algeri*, donde cree que el compositor escribió un canto de clarinete para la voz del tenor, lo que provoca que, tras varias audiciones de la parte, el oído sólo encuentre una música de concierto demasiado insignificante y ésta pierda su encanto. Usando una de sus clásicas analogías, expresa: “*Señalo este defecto de Rossini con el mismo pesar con que se observa en una hermosa cara de dieciocho años un ligero pliegue en la piel, junto al ojo, que diez años más tarde será una arruga*”²⁶⁷.

En *La Italiana en Algeri*, que fue compuesta en 1813, encuentra errores que continuará recalcando a lo largo de sus textos; además, conforme las obras del compositor fueron tomando un gusto más “picante” (para usar su expresión) en el uso de la armonía, su afición fue menor, “*Él [Stendhal] nunca aceptó por completo las últimas óperas de Rossini, como Otello y Mosé, en las que al francés le disgustaba la preponderancia del estilo alemán contemporáneo, que sentía era perjudicial a la tradición de la melodía italiana*”²⁶⁸. El gusto de Stendhal por la música rossiniana nunca fue ciego y de entrega completa; se alzó como un defensor de la misma, pero eso no impidió que expresara una opinión crítica con respecto a las obras en los diferentes momentos compositivos del autor.

4.5 Haydn, Mozart y Rossini. Tres maneras de trabajo

Para Stendhal, las bellas artes viven y se generan gracias a las grandes pasiones sentidas por aquellos que las crean; en la música, los sentimientos se deberán

²⁶⁷ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 49.

²⁶⁸ “He never fully accepted Rossini’s later operas, such as *Otello* and *Mosé*, in which the Frenchman disliked the preponderance of the contemporary Germanic style, which he felt was detrimental to the Italian melodic tradition”. Robert W. Lowe, “Stendhal, Critic of Italian Opera”, en *Italica*, Vol. 38, No. 2 (Jun., 1961), Ohio State University, Ohio, p. 138.

combinar con originalidad y genio, para lograr conmover los corazones sensibles. En *Vida de Rossini* encontramos una definición del artista: “*Un gran artista se compone de dos cosas: Un alma exigente, tierna, apasionada, desdeñosa, y un talento que se esfuerza en dar gusto a esta alma y en servirle goces creando nuevas bellezas*”²⁶⁹. Considera a Haydn, Mozart y Rossini grandes genios de su arte. Al observar sus escritos sobre los compositores, nos damos cuenta de que describe cómo las circunstancias de sus vidas fueron las más propicias para poder desarrollar su genio innato. Además de haber ganado la lotería de la genética y de encontrarse en las condiciones más adecuadas para su desarrollo, Stendhal describe el amor que tenían por el arte y la gran cantidad de trabajo por el que pasaron para poder convertirse en artistas maduros.

En el caso de Haydn, Stendhal anota que el impulso que lo llevó a la grandeza fue desinteresado, su fin principal era el arte y, con la ardua disciplina de los primeros años, cuando estudiaba hasta muy entrada la noche, encontró los momentos de la más dulce felicidad. En todo momento “*La suprema pasión de Haydn era el amor a la música más que el amor a la gloria, y aun en su deseo de gloria no había ni sombra de ambición. Cuando tocaba o componía pensaba más en el propio goce que ello le causaba que en procurarse un medio de adquirir un rango entre los hombres*”²⁷⁰. En cuanto a la manera de trabajar, describe varias peculiaridades que el músico realizaba antes de ponerse a componer. Haydn se peinaba con el mismo cuidado como si fuese a salir, y se vestía de manera elegante; Federico II le había regalado una sortija y el compositor confesó que, si se sentaba al piano sin ella, no le llegaba ninguna idea a la cabeza. El papel en el que escribía debía ser muy blanco y lo más fino posible; se dice que escribía con tanta atención y delicadeza que su caligrafía era difícil de superar. Después de todas esas consideraciones “*Haydn comenzaba su trabajo escribiendo la idea principal, ‘el tema’, y eligiendo los tonos en que quería expresarla*”²⁷¹. De esa manera, comenzaba a componer, buscando con su sensibilidad las diferentes

²⁶⁹ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 37.

²⁷⁰ Stendhal, “Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio...”, p. 225.

²⁷¹ *Ibidem*, p. 239.

tonalidades con las cuales expresar mejor los sentimientos y colores que le inspiraban.

Stendhal presenta a Mozart como una persona que trabajaba con capricho juvenil. A diferencia de Haydn, componía generalmente, desde las seis o siete hasta las diez de la mañana, a esa hora salía de la cama y no componía en todo el resto del día, a menos que tuviera que terminar un encargo urgente. Nunca tuvo un ritmo estable de trabajo, éste siempre fue desigual y respondía a las circunstancias de cada compromiso. *“Cuando estaba obsesionado por una idea, no había modo de arrancarle del trabajo”*²⁷²; si le quitaban del piano componía en medio de sus amigos y su obsesión persistía; con euforia pasaba las noches enteras trabajando hasta lograr su objetivo. *“En otros periodos, su alma se mostraba tan rebelde al trabajo que no podía acabar una pieza hasta el momento mismo en que tenía que ejecutarla”*²⁷³. Las condiciones en las que vivió su infancia le dieron las herramientas necesarias para poder trabajar a gran velocidad y con gran calidad artística; la frescura de su personalidad y su mente se refleja en sus obras a tal grado que se ha convertido en uno de los compositores más reconocido de todos los tiempos. Stendhal describe la música de Mozart con respecto a la de Rossini de la siguiente manera: *“Rossini alegre siempre; Mozart no alegre jamás; es como una amante seria y a menudo triste, pero más amada aun precisamente por su tristeza: esta clase de mujeres, o no producen nunca efecto y son denominadas con el nombre de mojigatas, o, si una vez impresionan, la impresión es profunda y se apoderan del alma entera y para siempre”*²⁷⁴.

En cuanto al inicio de la carrera de Rossini, Stendhal apunta las condiciones en las que trabajaban otros compositores de ópera en Italia. En ese país un empresario, que era la persona más rica de una ciudad, tomaba el teatro de la misma y formaba una compañía constituida por seis cantantes, entre los que se encontraba una prima donna, el tenor, el basso cantante, el basso buffo, una

²⁷² *Ibidem*, p. 302.

²⁷³ *Idem*.

²⁷⁴ Stendhal, “Vida de Rossini...”, p. 32.

segunda actriz y un tercer actor cómico. El empresario comisionaba a un compositor para crear una ópera, basándose en un libreto comprado previamente a algún escritor y considerando las voces de los cantantes contratados. El trabajo previo al estreno de la ópera y su primera presentación se convertía en una sensación y no se hablaba de ninguna otra cosa en la ciudad.

En esas condiciones, Rossini visitó las ciudades italianas que tenían un teatro de ópera, pasando dos o tres meses en cada una. Al llegar al nuevo pueblo donde había sido contratado, el compositor era recibido por los diletantes de la ciudad con fiestas y comidas que duraban los primeros quince o veinte días de su estancia; pasadas estas reuniones, Rossini comenzaba a declinar las invitaciones y se proponía a estudiar de manera seria las voces de sus actores: *“los hace cantar al piano y se ve obligado a mutilar ideas bellísimas porque el tenor no puede alcanzar la nota que su pensamiento necesitaba, o porque la prima donna desafina siempre en tal o cual pasaje”*²⁷⁵. Veinte días antes del estreno, cuando conocía bien las voces de sus cantantes, se disponía a trabajar. Se levantaba tarde todos los días, componía rodeado de los amigos que había hecho en la ciudad, asistía a todas las nuevas invitaciones a comer y regresaba muy tarde a su casa, acompañado de sus compañeros que cantaban a toda voz las ideas que Rossini improvisaba. Cerca de las tres de la mañana, cuando por fin se encontraba solo, le llegaban sus más brillantes ideas, *“que escribe apresuradamente y sin piano, en pedacitos de papel, y al día siguiente las arregla, las “instrumenta”, charlando con los amigos”*²⁷⁶. Después de concluir la ópera, que era representada en un teatro lleno, y posteriormente a la noche del estreno, viajaba a la siguiente ciudad para repetir el mismo ciclo.

Es así como llegamos a la consideración de que los libros escritos por Stendhal concernientes a la música son de destacado interés por estar basados en los primeros esbozos que se consumaron sobre dichos compositores. Puede

²⁷⁵ *Ibidem*, pp. 63 y 64.

²⁷⁶ *Ibidem*, p. 64.

parecer una desventaja que la originalidad de los mismos quede por debajo de sus novelas, pero, gracias a la forma en que están presentados, condensan y rescatan el estilo tan característico del escritor. En dichos tomos podemos observar de forma detallada la aplicación de su teoría del medio, al describir las condiciones en las que los artistas se desarrollaron hasta alcanzar su máximo desarrollo. Presenta, además, un punto de vista romántico de la música, con un gusto eminentemente clásico.

Bibliografía. Capítulo IV

-Casini, Claudio, *Historia de la Música. El siglo XIX Segunda Parte*, Turner Libros, Madrid, 1999.

-Coe, Richard N., "Stendhal, Rossini and the conspiracy of Musicians", en *The Modern Language Review*, Vol 54, No. 2, Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1959, pp. 179-193.

-Chua, Daniel K. I., "Myth: Mozart, Money, Music", en *Mozart Studies*, Cambridge University Press, London, 2006, pp. 193-213.

-Downes, Stephen, *Musical pleasures and Amorous Passions: Stendhal, the crystalization Process, and Listening to Rossini and Beethoven*, University of California Press, California, 2003.

-Downs, Philip G., *La Música Clásica la Era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal, Madrid, 2015.

-Fassiotto, Mischael E., "Stendhal's Opera Buffa", en *Nineteenth-Century Studies*, Vol 17, No. 112, University of Nebraska Press, Nebraska, 1988, pp.140-151.

-Harnoncourt, Nikolaus, *El Diálogo Musical*, Paidós, Barcelona, 2003.

-Keefe, Simon P., *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, London, 2003.

-Leys, Simon, *Con Stendhal*, Acantilado, Barcelona, 2012.

-Lowe, Robert W., "Stendhal, Critic of Italian Opera", en *Italica*, Vol. 38, No. 2, Ohio State University Press, Ohio, 1961, pp. 136-139.

-Pestelli, Giorgio, *Historia de la Música. La época de Mozart y Beethoven*, Turner Libros, Madrid, 1999.

-Prunières, Henry, *Stendhal and Rossini*, en *The Musical Quaterly*, Vol. VII, Oxford University Press, Oxford, 1921, pp. 133-155.

-Stafford, William, "The evolution of Mozartian Biography", en *The Cambridge Companion to Mozart*, (Ed. Simon P. Keefe), Cambridge University Press, London, 2003, pp. 200-212.

-_____, *The Mozart Myths. A Critical Reassessment*, Stanford University Press, London, 2006.

-Stendhal, *Correspondance de Stendhal*, Tm. II, Ad. Paupe et P. -a. Cheramy, París, 1908.

-_____, *Memoirs of Rossini, By the Author of The Lives of Haydn and Mozart*, T. Hookham, London, 1824.

-_____, "Vida de Rossini", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-*The European Magazine*, Vol. VI, Londres, 1784.

CONCLUSIONES

Tener la oportunidad de estudiar una figura como la de Stendhal presenta gran complejidad e interés, ya que es un escritor que, además del trabajo que invirtió en sus obras literarias, pasó gran parte del tiempo cuestionándose a sí mismo sobre las ideas vertidas en sus libros. De la misma manera, analizar su personalidad supone un reto, ya que el estudio más completo y minucioso en ese sentido lo realizó en vida el propio autor, quién, después de su muerte continúa poniendo al descubierto lo más profundo de sus pensamientos y su carácter. Poco reconocido en vida escribió para aquellos escasos lectores con un alma afín que con el tiempo llegarían a apreciarlo: *The Happy Few*.

Fue testigo de una época con profundos cambios políticos, sociales y artísticos. Situado temporalmente entre 1783-1842 (nacimiento y muerte), se encontró siempre en medio de la cultura clásica iluminista y los albores del romanticismo, por lo que adoptó una postura simbiótica que combina características de ambos movimientos. Como escritor, trabajó de manera asistemática y terminó una de sus mejores obras en la euforia de la inspiración; cabe recordar que concluyó *La Cartuja de Parma* en tan sólo cincuenta y tres días. Se entregó siempre a la impresión de sus sentidos, exaltando el papel primordial de la sensibilidad en la experiencia estética, pero, al paso de cierto tiempo, desde su escritorio y con pluma en mano, realizaba un viaje a su memoria, la de su sensibilidad, para verificar a través de la racionalidad la veracidad de los juicios nacidos frente al hecho artístico.

La afición a la música que tuvieron los escritores románticos fue una característica generalizada de la época. Entre ellos, Stendhal nos permite conocer en sus obras el entorno social, las costumbres de las clases, el ambiente y las preferencias musicales del momento. Pero no sólo eso, el valor de sus reflexiones

aún en su dispersión, nos ofrece la posibilidad de articular una estética musical, como dijo Fubini: “*sus juicios expresan algo que va más allá del estado de ánimo y puede emerger de ello una verdadera y propia concepción de la música*”²⁷⁷.

A lo largo de la presente investigación advertimos que, para comprender la estética musical de Stendhal, fue necesario revisar más allá de las obras referentes a ésta, puesto que sus consideraciones acerca de la misma se encuentran diseminadas a lo largo sus escritos, relacionándola con diversas temáticas. Para tal fin, consideramos imprescindible estudiar sus novelas y los tratados teóricos, en específico *Del Amor*, donde nos presenta la relación del arte con las reacciones sensibles y emocionales de las personas, e *Historia de la pintura en Italia*, libro en el que explica y desarrolla su teoría del medio para las artes.

El punto central elucidado por Stendhal es aquel en el que identifica la relación entre la música y el placer que ésta produce en el oyente; de ahí se desprende su definición de *belleza*, entendida como algo subjetivo y totalmente personal, que no debe de ser justificado a través de ningún proceso racional. Así, frente al hecho de escuchar música se declara parcial y se inclina siempre hacia la parte fugaz de la música: la melodía. Ya hemos recalcado como ésta representa, para el autor, el genio del compositor, en contraposición de la armonía, que refleja la ciencia y la parte árida de este arte. Considera que para poder crear y sentir la música hay que tener una mente soñadora y un alma apasionada, y para que ésta produzca su efecto debe de haber una relación entre lo que se escucha y alguna experiencia íntima y personal que evoque sentimientos análogos en el oyente.

De esta manera, el acto de escuchar música se convierte en una cuestión subjetiva, donde entran en juego la imaginación, la memoria, los estados afectivos y la obra de los compositores con los diferentes elementos que la conforman. El proceso interno del espectador, cuando logra la verdadera experiencia estética,

²⁷⁷ Enrico Fubini, *El romanticismo...*, p. 38.

conllevará una operación donde la belleza queda unida al mundo de lo sensible, creando con la *cristalización*, una realidad subjetiva existente en la vida individual, y que se provoca al estar en contacto con la ópera, donde las proyecciones personales de las afinidades con lo expresado en la música guiarán la atención del espectador mientras el vínculo se mantenga.

Su búsqueda del placer lo llevó siempre a la ópera italiana, donde las líneas melódicas se materializan con la voz. Condena a la música instrumental ya que no le proporciona ideas agradables a su imaginación, llevándolo al más rotundo aburrimiento. Por su incapacidad de tener una respuesta emocional al escuchar música puramente instrumental y la imposibilidad de aceptar la evolución de la técnica armónica, que con tanta claridad vislumbró, y cuya última consecuencia fue la disolución de la tonalidad, rechazó a una serie de compositores de calidad indiscutible. Él, que intuyó la grandeza de Mozart, en un tiempo en que su música no era del todo aceptada y comprendida, fue injusto con la figura de Beethoven, al que tomó poco en cuenta y nunca consideró como un gran autor. De la misma manera, dejó de lado el fenómeno Paganini, quién fue su contemporáneo, y que tuvo un éxito arrasador en Italia y en toda Europa, cuando Stendhal frecuentaba los teatros; sólo lo menciona en una ocasión en una nota en su libro sobre Rossini.

De aquí podemos comprender por qué su gusto por la música permaneció en el ámbito de lo clásico. Prefirió siempre las obras en las que el desarrollo melódico reinaba despóticamente y donde la armonía servía sólo como apoyo, siempre y cuando no distrajera la atención de la melodía y los sentimientos que ésta evocaba. Por tal razón se consideró como un rossinista de 1815, que representa el año de *Tancredi*, y nunca aceptó las últimas óperas de Rossini, como *Guillermo Tell*, o las alemanas, como *Der Freischütz*, de Carl Maria von Weber. No obstante, pese a su gusto clásico, sus respuestas y reacciones como espectador siempre fueron románticas, preponderando el uso de la sensibilidad para la experiencia inmediata y hedonista que la música presenta, con lo que se integra en una postura romántica, defendiendo a los compositores clásicos.

Ahora bien, al juzgar las creaciones ajenas sólo con el termómetro de la sensibilidad, dejó fuera factores formales de la constitución de las obras musicales para considerar la aceptación de un genio como Mozart frente a Rossini. Para él la diferencia radicaba en que la música del primero expresaba emociones melancólicas que se dirigían a un público diferente del segundo. Además, en la misma línea, considera que Shakespeare es un escritor romántico, y expresa que Cimarosa, Pergolesi, Mozart y Rossini son románticos, porque lograron conectarse con el público de su tiempo, expresando verdades imperecederas.

Al no poseer un conocimiento técnico preciso de la música, comete errores al momento de comparar músicos como Haydn y Mozart y, debido al nivel de comprensión que se tenía de los compositores y sus obras, su visión queda corta con respecto a la interrelación y las influencias entre los mismos. Un ejemplo es cuando habla de Haydn como el padre de la sinfonía y, aunque de manera coloquial así se le reconoce, con los estudios actuales entendemos que no se puede atribuir a un solo autor un proceso que tomó varios años y en el que estuvieron involucrados creadores de varias nacionalidades. Si bien Haydn presenta gran relevancia en la evolución de las formas de la música instrumental de su época, y en específico de la sinfonía, hay que considerar el desarrollo y afianzamiento de la misma desde su contexto y con todas las facetas compositivas, para ver el progreso de las formas musicales de manera intrínseca en cada compositor y su relación con la época.

Los escritos de Stendhal referentes a la música carecerían de importancia si las tomáramos en cuenta sólo por el contenido de información histórica y biográfica que presentan, puesto que en algunas ocasiones es errónea o se puede encontrar en otros manuales especializados de historia de la música. Pero en conjunto con sus obras literarias logramos descubrir una estética musical con posibilidad de ser articulada y entendida, en la cual Stendhal propone un estudio que liga la técnica compositiva a las emociones que provoca en el espectador.

Para finalizar, creemos que el pensamiento elaborado por Stendhal en torno a la música representa únicamente una vertiente de su ideología sobre el arte, cuyo estudio a futuro despliega una oportunidad para ampliar el conocimiento general que se tiene de sus teorías estéticas. Consideramos importante destacar una característica del autor presente en todas sus obras: su habilidad para discernir distintas temáticas; es aquí donde la teoría del medio podría jugar un papel fundamental para articular sus diferentes razonamientos desarrollados con respecto a una teoría del arte, de la cual mostramos tan sólo el primer esbozo.

BIBLIOGRAFÍA

- Berges, Consuelo, "Ensayo biográfico y crítico sobre Stendhal", en *Stendhal (Henry Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- Coe, Richard N., "Stendhal, Rossini and the conspiracy of Musicians", en *The Modern Language Review*, Vol 54, No. 2, Modern Humanities Research Association, Cambridge, 1959, pp. 179-193.

- Chiaromonte, Nicola, *La paradoja de la historia: Stendhal, Tolstoi, Pasternak y otros*, INAH, México, 1999.

- Chua, Daniel K. I., "Myth: Mozart, Money, Music", en *Mozart Studies*, Cambridge University Press, London, 2006, pp. 193-213.

- Dosse, Françoise, *El arte de la biografía: entre historia y ficción*, Universidad Iberoamericana, México, 2007.

- Downes, Stephen, *Musical pleasures and Amorous Passions: Stendhal, the crystalization Process, and Listening to Rossini and Beethoven*, University of California Press, California, 2003.

- Downs, Philip G., *La Música Clásica la Era de Haydn, Mozart y Beethoven*, Akal, Madrid, 2015.

- Escarpit, Robert G., *Historia de la literatura francesa*, Fondo de Cultura Económica, México, 1956.

-Fassiotto, Mischaël E., "Stendhal's Opera Buffa", en *Nineteenth-Century Studies*, Vol 17, No. 112, University of Nebraska Press, Nebraska, 1988, pp.140-151.

-Fubini, Enrico, *El romanticismo: entre música y filosofía*, Universitat de València, Valencia, 1999.

_____, *Estética de la música*, La Balsa de la Medusa, Madrid, 2001.

_____, *Los enciclopedistas y la música*, Universitat de València, Valencia, 2002.

_____, *La estética musical desde la Antigüedad hasta el siglo XX*, Alianza, Madrid, 2005.

-García Gual, Carlos, *La Mitología Interpretaciones del pensamiento mítico*, Montesinos, Barcelona, 1997.

-Goethe, Johann Wolfgang, *Las afinidades electivas*, Espasa, Madrid, 1997.

-Grout, Donald Jay, *Historia de la música occidental 2*, Alianza, Madrid, 2004.

-Guérin, Michel, *La política de Stendhal: "los bandidos y el zapatero"*, Fondo de Cultura Económica, México, 1988.

-Harnoncourt, Nikolaus, *El Diálogo Musical*, Paidós, Barcelona, 2003.

-Keefe, Simon P., *The Cambridge Companion to Mozart*, Cambridge University Press, London, 2003.

-Hiriart, Hugo, *El Juego del Arte*, Tusquets Editores, México, 2015.

-*Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, s./n., París, 13 de diciembre de 1815; No. 233, 20 de agosto de 1816; No. 275, 1 de octubre de 1816.

-Lefebvre, Georges, *La Revolución Francesa y el Imperio (1787-1815)*, Fondo de Cultura Económica, México, 2004.

-Leys, Simon, *Con Stendhal*, Acantilado, Barcelona, 2012.

-Lowe, Robert W., "Stendhal, Critic of Italian Opera", en *Italica*, Vol. 38, No. 2, Ohio State University Press, Ohio, 1961, pp. 136-139.

-Magnani, Luigi, *Le frontiere della Musica*, Ricciardi, Milán, 1957.

-Ortega y Gasset, José, *Estudios sobre el amor*, Edaf, Madrid, 2009.

-Pestelli, Giorgio, *Historia de la Música. La época de Mozart y Beethoven*, Turner Libros, Madrid, 1999.

-Price, Roger, *Historia de Francia*, Cambridge University Press, Madrid, 1998.

-Prunières, Henry, "Stendhal and Rossini", en *The Musical Quarterly*, Vol. VII, Oxford University Press, Oxford, 1921, pp. 133-155.

-Rolland, Romain, *Vies de Haydn, de Mozart et de Métaastase*, H. Champion, París, 1914.

-Rousseau, Jean-Jacques, *Ensayo sobre el origen de las lenguas*, Fondo de Cultura Económica, México, 2006.

-Solé, Jacques, *Historia y mito de la revolución francesa*, Siglo XXI, México, 1989.

-Stafford, William, "The evolution of Mozartian Biography", en *The Cambridge Companion to Mozart*, (Ed. Simon P. Keefe), Cambridge University Press, London, 2003, pp. 200-212.

-_____, *The Mozart Myths. A Critical Reassessment*, Stanford University Press, London, 2006.

-Stendhal, *Obras Completas*, Tms. I-II-III-IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Armancia", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Del Amor", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Diario", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, *The private diaries of Stendhal*, Lowe and Brydone, London, 1954.

-_____, "Historia de la pintura en Italia", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "Roma, Nápoles y Florencia", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

-_____, "La Cartuja de Parma", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, *La Cartuja de Parma*, Bruguera, Barcelona, 1976.

- _____, "Lamiel", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Luciano Leuwen", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. IV, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Recuerdos de Egotismo", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. III, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Rojo y Negro", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, *Rojo y Negro*, Bruguera, Barcelona, 1976.

- _____, "Vida de Enrique Brulard", en *Stendhal (Henry Beyle), Obras Completas*, Tm. II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, "Vida de Rossini", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm II, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, *Life of Rossini*, Criterion Books, New York, 1957.

- _____, *Memoirs of Rossini, By the Author of The Lives of Haydn and Mozart*, T. Hookham, London, 1824.

- _____, "Vidas de Haydn, Mozart y Metastasio", en *Stendhal (Henri Beyle), Obras Completas*, Tm. I, Aguilar Mexicana de Editores, México, 1964.

- _____, *The lives of Haydn and Mozart, with observations on Metastasio, and on the present state of music in France and Italy*, Jhon Murray, London, 1818.

- _____, *Correspondance de Stendhal*, Tm. II, Ad. Paupe et P. –a. Cheramy, París, 1908.

- Stryienski, Casimir, *Soirées du Stendhal Club*, Société du Mercure de France, París, 1905.

- Taine, Hippolyte, *Historia de la Literatura Inglesa*, 5 Vols., La España Moderna, Vol. I, Madrid, 1900.

- The European Magazine*, Vol. VI, Londres, 1784.

- Wood, Michael, *Stendhal*, Fondo de Cultura Económica, México, 1974.

- Zamacois, Joaquín, *Curso de Formas Musicales*, Labor, Barcelona, 1978.

ANEXO

APÉNDICE HEMEROGRÁFICO

En este apéndice se anexan copias del periódico *Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, para la consulta directa de la controversia entre Stendhal y Carpani tratada en el capítulo III:

-*Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, s./n., París, 13 de diciembre de 1815.

-*Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, No. 233, París, 20 de agosto de 1816.

-*Le Constitutionnel, Journal Politique et Littéraire*, No. 275, París, 1 de octubre de 1816.

Se incluye, también, la biografía que Philip G. Downs anota como la primera que se escribió acerca del compositor Haydn, publicada en *European Magazine* en 1784.

MERCREDI 13 DÉCEMBRE 1815.

LE CONSTITUTIONNEL

JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE.

On recevra les réclamations des personnes qui croiront avoir des griefs à exposer, et les avis qui pourront intéresser le public. Le prix du Journal est de 15 fr. pour trois mois, 29 fr. pour six mois, et 56 fr. pour l'année. On s'abonne au bureau du Journal, rue de Voltaire, n° 3, près de l'Odéon; chez DEBAGNAT, libraire, au Palais Royal, et les directeurs des postes des départements. — Les lettres, paquets et argent doivent être adressés, francs de port, au Directeur du CONSTITUTIONNEL, rue de Voltaire, n° 3.

EXTERIEUR.

ANGLETERRE.

Londres, 7 décembre.

Il paraît qu'il est arrivé à New-York des nouvelles de la rivière de la Plata, beaucoup plus récentes que celles qui sont parvenues directement en Angleterre. Le gouvernement de Buenos-Ayres aurait, d'après ces nouvelles, pris la détermination de faire aux lois du pays des changements favorables à l'esprit de liberté. C'est dans cette vue qu'il a été rendu des décrets pour affranchir tout esclave qui aura touché le sol, pour détruire l'inquisition et son système de torture, pour supprimer les titres de noblesse, et n'assurer à l'avenir de distinction qu'au mérite. De nouvelles règles ont aussi été établies pour le commerce et l'exportation de l'argent, ainsi que pour le travail des mines.

Le jour de Saint-André la société royale a tenu sa séance annuelle. Le président, le très-honorable sir Joseph Banks, a remis, au nom de la société, la médaille d'or à David Brewster, pour un Mémoire sur la polarisation de la lumière par réflexion des corps transparents, imprimé dans le dernier volume des Transactions philosophiques.

(The Star.)

ALLEMAGNE.

Vienne, 30 novembre.

On assure que S. A. I. l'archiduchesse Léopoldine, seconde fille de l'empereur, doit épouser le roi d'Espagne. Cependant il n'y a rien de positif à ce sujet.

On dit que cette princesse, l'archiduchesse Marie-Clémentine, sa sœur, et le prince impérial, viennent de recevoir, de la part de S. M. l'empereur, une invitation de se rendre à Milan.

Le prince de Metternich ayant invité, par l'ordre de l'empereur, le duc de San-Carlos à se rendre près de S. M. à Milan, on croit que c'est pour discuter les difficultés qui se sont élevées entre l'Autriche et l'Espagne, relativement aux affaires d'Italie, et que l'on cherchera à les applanir par la voie des négociations. On assure que le ministre d'Espagne est chargé par sa cour de remettre au ministre autrichien, et aux cours qui peuvent y être intéressées, une protestation formelle contre l'occupation des duchés de Parme et de Plaisance par l'archiduchesse Marie-Louise. Le ministre espagnol doit réclamer en même temps les tableaux et objets d'art de Parme que les commissaires autrichiens ont fait enlever du musée de Paris.

ROYAUME DES PAYS-BAS.

Bruxelles, 8 décembre.

Ce matin à six heures, le thermomètre de Réaumur marquait 11 degrés 3/4, froid extraordinaire, et qui est rarement surpassé dans ce pays. Avant-hier, la pluie tombait à verse, sans qu'après sa chute l'atmosphère parût s'éclaircir; et le thermomètre se soutenait toujours à sept degrés de chaleur. Le froid extrême s'est fait sentir en France avant de venir jusqu'à nous.

(Journal de la Belgique.)

Nous éprouvons une bien vive satisfaction d'annoncer la parfaite guérison de la blessure que S. A. R. le prince héréditaire d'Orange a reçue à Waterloo. S. A. vient de donner une marque de sa munificence royale à M. Gunning, chirurgien en chef de l'armée anglaise, qui lui a donné ses soins; elle consiste en une boîte en or enrichie des plus beaux diamans; et à madame Gunning, un riche collier de perles, orné de topazes entourées de beaux diamans, avec les boucles d'oreilles qui y correspondent.

Trois superbes régiments de cuirassiers prussiens, faisant partie de la cavalerie du 6^e corps, sont arrivés aujourd'hui en cette ville.

(L'Oracle.)

Liège, 6 décembre.

Il résulte de différents rapports, transmis à M. le gouverneur de la province, que, dans les hostilités de Beaune et de Maribaye, onze ouvriers ont perdu la vie les 21 et 24 novembre; et que dix autres ont été gravement blessés par suite des événements dévastateurs dont les premiers ont été les victimes. Tout le monde sait que c'est dans cette même fosse de Beaune que le brave Goffin, dans une occasion semblable, a sauvé la vie à un grand nombre de ses camarades.

(Journal de la Belgique.)

Ostende, 6 décembre.

Ce matin, vers 9 heures, une galasse, sous pavillon danois, chargée de bois et allant à Saint-Martin, a été jetée sur cette côte, à l'ouest de notre ville, par un très-gros vent. L'équipage a été heureusement sauvé. Le temps a été si mauvais cette nuit, que l'on craint d'apprendre d'autres malheurs.

Il est arrivé plusieurs bâtimens de transport qui viennent prendre des troupes anglaises qui se trouvent dans ce pays.

(L'Oracle.)

SUISSE.

La ratification, donnée le 24 novembre par le grand-conseil de Berne à l'acte de réunion de l'évêché de Bâle, comprend quelques réserves pour lesquelles l'assentiment des commissaires de l'évêché est indispensable. En conséquence, l'un des députés bernois, M. May de Shaden, s'est rendu à Delémont, où les députés de l'évêché ont été convoqués pour le 30 novembre. Il est à présumer que la signature définitive de la convention aura lieu ce jour-là, et qu'elle sera incessamment suivie de la remise du pays par M. le commissaire-général de Es-

cher. En attendant, la partie réunie à Berne vient d'être divisée en cinq préfectures, dont les chefs-lieux sont Porentrui, Delémont, Montiers-Grand-Val, Courtlari et Saint-Ursanne. Les préfets seront désignés sans délai.

Le ci-devant prince évêque de Bâle avait envoyé deux députés à Bienne pour assister aux délibérations des commissaires, sous le rapport du culte et de la religion. Ces députés (le baron de Wangen et le docteur Scheepeler), arrivés seulement après la conclusion du traité, se sont rendus à Berne. Il paraît que l'intervention du prince évêque dans cette affaire est fondée sur une erreur. Il aura sans doute oublié que, d'après l'art. 6 de la déclaration de Vienne, il n'appartient qu'à la diète de décider s'il est nécessaire de conserver un évêché particulier dans cette partie de la Suisse. On sait d'ailleurs que ce prélat reçoit une pension annuelle de 12,000 florins d'empire, et que cette indemnité a nécessairement été toutes ses prétentions.

M. le comte de Varrax, ministre de Sardaigne près la confédération, ayant été nommé par son souverain, gouverneur d'Alexandrie, sera remplacé dans son ministère en Suisse, par M. le marquis Saint-Martin de Gares, major-général des armées sardes. M. de Varrax ne tardera pas à partir de Berne, où son successeur est incessamment attendu.

Le régiment étranger, sous les ordres du major Stoffel, a été licencié le 18 octobre à Agen. On a laissé aux soldats la liberté de prendre du service dans les légions départementales, ou de rentrer dans leur patrie; mais la plupart ont pris ce dernier parti.

A Genève, la session périodique du conseil représentatif s'est ouverte le 4 décembre. Plusieurs projets de loi d'une grande importance doivent être soumis à sa discussion, principalement sur l'organisation de l'ordre judiciaire et des finances.

Chaque jour on fait sauter des mines à Honingue. Bâle en ressent fréquemment l'explosion. Quelques accidens mêmes y ont eu lieu. Le 25, la pression de l'air renversa brusquement un tambour qui, au lieu de la caisse, venait de donner aux spectateurs le signal de s'éloigner. Deux personnes furent blessées. Le 30, quatre mines jouèrent successivement en moins de deux minutes. Un sergent autrichien fut tué; un officier eut le bras fracassé; plusieurs personnes, dont deux Suisses, furent blessées.

L'âge avancé de M. l'ancien landamman Burkhard, bourgmestre de Bâle, vient de l'engager à donner sa démission. Il emporte des regrets unanimes. Le grand-conseil du canton doit s'assembler le 4 pour lui donner un successeur.

INTÉRIEUR.

Marseille, 5 décembre.

Parmi les bâtimens arrivés au nombre de plus de deux cents, dans l'espace d'une semaine, on cite un brick américain venant de Sumatra, et chargé de six mille quintaux de poivre. Les arrivages en blé sont aussi très-abondans, puisque dans un seul jour il en est entré quarante mille charges.

(Journal de Marseille.)

Toulouse, 7 décembre.

Hier, vers les cinq heures du soir, monseigneur le duc d'Angoulême est arrivé dans cette ville. S. A. R. a reçu, dans tous les lieux qu'elle a visités, les respectueux hommages d'une population nombreuse et fidèle. Le retour de ce prince a excité parmi les habitans de Toulouse une allégresse qu'il est plus facile de ressentir que d'exprimer. Toutes les classes de citoyens ont fait éclater leurs transports; et le prince, objet de tous nos vœux, a pu se rappeler, en entendant de nouveau les acclamations des bons Toulousains, les sentimens d'amour qu'ils ont voués à jamais à son auguste personne.

Cour d'assises séant à Nîmes.

Une cause criminelle, et dont les détails sont affreux, a occupé la cour pendant une semaine entière, et a attiré un grand concours de spectateurs. Il s'agissait de deux assassinats commis par deux frères; l'un sur une fille aussi intéressante que vertueuse; l'autre, sur un berger dont on avait voulu faire disparaître le témoignage accablant.

Un militaire nommé Modeste Rouquette, demeurant à Carrières, village situé à deux lieues de Nîmes, qui avait fait les guerres d'Espagne, où il s'était acquis une bien mauvaise réputation, avait conçu une ardente passion pour la nommée Marie Altier, âgée de dix-huit ans, belle et chérie de tous ceux qui la connaissaient; celle-ci n'avait jamais voulu répondre à son amour, avait été promise à un autre, et se trouvait à la veille de contracter avec lui les nœuds du mariage. Modeste, aveuglé par les transports de la jalousie et de sa passion, la rencontre dans un champ, veut lui faire violence dans le dessein sans doute de la contraindre à l'épouser; mais, ne pou-

vant parvenir à son but criminel, il a la scélératesse de l'immoler, on lui faisant subir les traitements les plus cruels. Cette malheureuse victime expire au milieu des tourmens.

Un chien qui veillait non loin de là à la garde d'un troupeau, aboie, paraît vouloir s'élaner vers le lieu de la scène; mais il est arrêté par le berger, qui, d'après la situation locale, ne pouvait rien apercevoir, et qui cherche à retenir son chien auprès de lui. L'animal redouble ses aboiemens, court de nouveau vers le théâtre du meurtre, et parvient à engager son maître à le suivre. Après avoir parcouru un certain intervalle, celui-ci voit tout à coup Modeste Rouquette, qui, tenant toujours les mains derrière le dos, lui crie de ne pas avancer, sous peine de mort; et surtout de bien se garder de dire l'avoir vu dans cet endroit, parce que sa vie en dépendait. Le berger effrayé tout étonné se retire, et emmène son chien avec lui.

Cependant la mère, alarmée du retard que met sa fille à se rendre chez elle, la demande en vain à tout le village: on la cherche, et bientôt on la trouve morte et noyée dans son sang, le corps meurtri en divers endroits, et ayant une large blessure au cou, faite avec un couteau. Tous les villageois sont en rumeur; le soupçon plane de suite sur la tête de Modeste; et le berger, combinant alors le bruit qui se répand avec ce qu'il a vu, ne doute plus quel est l'auteur de cet horrible assassinat. Le prévenu est arrêté, traduit dans les prisons de Nîmes, et son affaire est instruite. Le berger, avant de faire sa déposition, annonce qu'on le fera périr, s'il dit la vérité. On le rassure, on l'exhorte à ne rien craindre, et enfin il détaille avec sincérité tout ce dont il a été témoin.

Le lendemain, il disparaît; on fait, pendant plusieurs jours, des recherches inutiles; et on le trouve enfin dans une espèce de puits, lié avec une corde à laquelle était attachée une grosse pierre. Le frère de Modeste, nommé Jean Rouquette, est accusé d'avoir commis ce crime. Après avoir resté un an et demi en prison, les deux frères ont paru devant la cour d'assises. Pendant les débats, qui ont été fort longs, on a recueilli une foule de preuves et de circonstances qui ont déterminé le jury à les déclarer coupables, savoir: Modeste, à l'unanimité, et Jean à la majorité de sept voix contre cinq. MM. les juges, conformément à l'art. 351 du code d'instruction criminelle, ont été obligés de délibérer entre eux; et leur avis ayant été conforme à celui de la majorité des jurés, Jean a été aussi déclaré convaincu de l'assassinat commis sur le berger, qui se trouvait être son beau-frère.

Les deux coupables ont été ensuite condamnés à la peine de mort; ils se sont pourvus en cassation.

(Journal de la Haute-Garonne.)

Correspondance politique, administrative, par J. Fiévée.

(1^{re} et 2^e parties.)

De l'aveu de l'auteur lui-même, cette correspondance obtient un grand succès. A peine les journaux avaient-ils pu rendre compte de la première partie, que déjà la seconde paraissait et sollicitait un nouvel examen. Il nous resterait encore beaucoup de choses à dire à M. Fiévée sur ses lettres précédentes et plus d'une erreur à réfuter; mais il nous entraîne, et forcé de suivre la rapidité de sa marche, nous supprimerons un assez bon nombre d'objections que nous avait suggérées sa correspondance, pour ne nous occuper que de quelques points essentiels de sa prédication politique et de sa doctrine administrative.

L'homme d'état, quand il propose un avis, fait d'abord acception des circonstances, des passions, des intérêts; il prévoit et calcule les résistances. M. Fiévée, professeur de politique, conseil officieux des princes, nous paraît négliger un peu trop ces précautions de la prudence. Que l'on préfère le gouvernement tel qu'il était avant la révolution, au système constitutionnel, cela conçoit: les habitudes, les opinions inspirées dès l'enfance par ceux que l'on doit chérir et respecter, les malheurs inséparables d'une révolution, une foule d'autres causes toutes puissantes sur les cœurs, peuvent motiver cette manière de voir. Ce n'est pas même toujours l'indice d'un esprit médiocre que d'avoir foi aux institutions qui avaient le sceau du temps; mais qu'on puisse croire aux avantages et à la possibilité de leur renaissance subite, lorsque, minée par les siècles, elles ont été renversées par un peuple tout entier et presque renouvelé par des générations absolument étrangères au système détruit; voilà ce que la raison admet difficilement dans un homme témoin d'un si grand changement, et accoutumé à des méditations sur l'art de gouverner. Comment expliquer, par exemple, que moins de deux mois après la restauration, et lorsque la haute sagesse du roi lui faisait sentir le danger de toute innovation importante et subite, M. Fiévée, qui connaissait le passé et devait juger le présent, ait pu proposer d'éloigner des campagnes toute administration née de la révolution, et motiver ainsi sa proposition (1):

« Il faut leur rendre (aux habitans des campagnes) des curés magistrats, en attendant qu'on puisse leur en rendre

qui ne soient pas avilis par la pauvreté. Cet objet est plus essentiel qu'on ne pense; car un clergé pauvre est tout prêt d'être démocrate. Par curés magistrats, j'entends qu'on leur rende les actes de baptême, de mariage et d'enterrement; opération qui serait bonne, à ne la considérer que sous les rapports de l'administration; car les registres civils n'ont jamais été bien tenus que par les prêtres; mais qui est indispensable sous les rapports politiques; puisque rien ne fera croire aux paysans que la révolution et la république sont finies sans l'abolition des mariages et autres actes faits par des maires ».

« Pour bien des villages, c'est peut-être trop que deux autorités; et la conscription étant abolie, il serait bon que le curé pût être maire de son village. On ne donnera jamais trop d'ascendant aux prêtres. C'est la vraie milice des rois. Le seul moyen de faire connaître le roi dans les campagnes, d'y entretenir la civilisation, d'y ramener des mœurs et un esprit de soumission qui ne soit pas esclavage. Les paysans craignent beaucoup le retour de l'ascendant des curés; donc il faut rendre beaucoup d'ascendant aux curés ».

Nous ne discuterons pas ici le fonds de ces conseils; mais nous demandons si ces mêmes conseils donnés à l'époque que nous avons eu soin d'indiquer d'une manière précise, n'étaient pas marqués au coin de la plus complète imprudence. Quelle que soit la conviction de M. Fiévée sur l'utilité des services que les curés rendaient au monarque sous l'ancien régime, ne devait-il pas prendre en considération le prodigieux changement qui s'était opéré? Ne devait-il pas examiner, avant tout, l'état des esprits; et sentir que l'ordre de choses introduit par la révolution avait surtout de nombreux partisans parmi les habitans des campagnes, affranchis par elle, et devenus presque tous propriétaires? Quel homme avec un peu d'expérience et de réflexion ne comprendrait pas d'abord, le danger d'attaquer en face, par une mesure imprévue et générale, les opinions et les intérêts de la masse d'une nation? Transformer subitement les curés en magistrats! La seule annonce d'un pareil projet eût répandu une alarme générale. Supprimer une magistrature essentiellement populaire, à laquelle tous les citoyens avaient l'espoir de parvenir à leur tour; désappointer en un jour toutes les ambitions de village dans le royaume, eût déjà été une grande faute en politique. Mais enlever cette magistrature au peuple pour la donner aux curés! On n'ose envisager tout le mal qu'aurait produit une pareille innovation. D'ailleurs le pouvoir le plus absolu aurait échoué dans la tentative, conseillée comme un remède indispensable par M. Fiévée. Assurément cet écrivain n'avait pas assez mûrement réfléchi sur les avis qu'il désirait faire parvenir à un prince qui revenait, une constitution à la main, au milieu d'une nation renouvelée par la plus terrible et la plus étonnante des révolutions.

Il y a dans le paragraphe cité une phrase qui mérite une attention particulière, parce qu'elle renferme toute la pensée de l'auteur, et qu'elle explique ses conseils, dont le but est de rappeler une foule de choses qui sont entrées pour jamais dans le domaine du passé.

« Les paysans, dit M. Fiévée, craignent beaucoup l'ascendant des curés; donc il faut rendre beaucoup d'ascendant aux curés ». Si nous ne voulions pas garder avec M. Fiévée tous les égards que méritent son talent et ses vues pour le bien public; nous avouerions que sans y penser, et contre son intention, il tient ici un langage à peu près semblable à celui du courtisan ambitieux, qui voudrait flatter le pouvoir. En effet, on dit toujours avec succès à un prince absolu ou qui veut l'être: « Vos sujets ont de l'éloignement, de l'avarice pour telle chose; ils répugnent à telle innovation. Au lieu de consulter leurs goûts, leurs opinions et leurs penchans, rendez-leur tout à coup une institution qu'ils redoutent, et précisément parce qu'ils la redoutent ». Tels ne peuvent être, tels ne sont pas, nous en avons la certitude, le but et la pensée de M. Fiévée. Il songe à la patrie et non à sa fortune. Il veut le rétablissement de l'autorité royale, et non la création d'un pouvoir arbitraire que notre roi rejeterait comme un don empoisonné. Mais en réfléchissant sur ce qu'il a écrit dans ces derniers temps, on voit que toute sa doctrine, tous ses conseils, reposent sur ces deux mots: *Osez beaucoup*. Or, c'est là que se trouve le vice essentiel de son système, et la preuve que l'auteur n'a point assez mûrement médité sur les dangers de ce conseil.

Il est vrai, il est constant qu'on peut beaucoup oser avec la nation française dans les premiers momens d'une révolution; que, faute d'organisation positive et consacrée par le temps, elle manque de moyens et presque de volonté pour s'opposer à un grand changement; il est vrai qu'elle ne défend pas et ne paraît pas vouloir défendre d'abord telle institution qu'elle a consacrée par ses suffrages ou par son obéissance. Il est vrai qu'on peut, en la surprenant par une brusque audace, et par un ensemble de mesures imprévues et rapides, changer la face des choses au milieu d'elle; il est vrai encore qu'elle obéit avec facilité à un gouvernement vigoureux qui l'entraîne et la maîtrise. Mais qu'il y a loin de

(1) Pages 83 et 84 de la première partie de la Correspondance.

ces dispositions à celle que demanderait chez un peuple l'espèce de changement sollicité par M. Fiévée! La nation française n'est plus la même qu'autrefois : voilà une vérité qu'il faut reconnaître, si l'on ne veut s'exposer aux plus graves erreurs. Le despotisme de Napoléon n'a peut-être duré si longtemps que parce qu'au milieu des plus énormes fautes et des plus bizarres contradictions, il est du moins resté convaincu que le retour complet des institutions de l'ancien régime était impossible. Il y a dans la nation une masse d'opinions et d'intérêts qu'un gouvernement sage voudra toujours respecter. Elle paraît céder, on lui donne quelque temps le change ; mais elle a des retours inévitables ; elle reprend la route dont elle a semblé s'éloigner un moment ; elle y fait des progrès inattendus et journaliers ; et se réveillant tout à coup, comme une force mystérieuse et terrible, elle amène sur ses pas une révolution nouvelle. Sans doute, c'est une étude digne de l'attention des plus graves écrivains que la solution du grand problème de la stabilité d'un gouvernement fondé sur la liberté chez une nation long-temps agitée par les tempêtes politiques ; mais cette solution, il ne faut pas la chercher pour nous dans les choses d'autrefois. Nous ne contestons pas le mérite des institutions anciennes ; et avec l'expérience cruelle que donnent les révolutions à ceux qui en sont les témoins, nous sentons, plus profondément que personne, les malheurs et les dangers attachés à ces grandes mutations, comme les appelle Bossuet ; mais l'ancien régime, quels que fussent ses avantages ou ses inconvénients, est un arbre renversé par l'orage, et dont les racines, séparées de la terre qui les nourrissait, ne peuvent plus reprendre. M. Fiévée écrit comme un homme qui oublie trop souvent cette considération dans ses travaux pour notre régénération politique. Il faut honorer en lui l'écrivain occupé de méditations qui ont toutes pour objet le bien de la patrie, et qui excitent le plus vif intérêt, même quand l'auteur se trompe sur les moyens d'atteindre le noble but qu'il se propose. Que M. Fiévée continue donc à écrire au risque de mêler des erreurs à beaucoup d'aperçus justes, d'idées ingénieuses, de réflexions utiles. Ses bons avis profiteront à la société, et ses erreurs ne sauraient devenir contagieuses. La charte constitutionnelle, la sagesse et la volonté du roi, sont là pour s'opposer à toutes les innovations qui ne seraient point en harmonie avec le nouveau système social, qui consacrent toutes les libertés et tous les droits de la nation française.

Avis. — Les personnes dont l'abonnement expire le 15 de ce mois, sont priées de le renouveler, si elles ne veulent pas éprouver de retard. Elles sont invitées à joindre à leur envoi la dernière adresse imprimée qui leur est parvenue avec le journal.

PARIS, 12 décembre.

— S. A. R. le duc d'Angoulême était attendu le 12 décembre à Auch. Il doit passer dans cette ville la journée du 13. La joie était générale parmi les habitants.

— Nous avons répété, sur la foi du *Journal du Commerce* du 11, qu'une députation de la chambre des députés avait été admise à présenter ses hommages au roi, et avait remercié S. M. de l'envoi du projet de loi d'amnistie. Il paraît que la dernière partie de cette nouvelle n'est pas exacte. Le sentiment que ce grand acte de clémence royale inspire à tous les cœurs français, nous avait empêché de réfléchir qu'une telle démarche, de la part de la chambre, ne pouvait précéder sa délibération sur le projet de loi.

— C'est jeudi prochain que la cour de cassation jugera le pourvoi de M. de Lavalette.

— Madame la marquise de Richelieu vient de mourir dans son château de Fromonville, près de Nemours. Elle était veuve du maréchal de Richelieu, qui s'était marié sous les trois règnes de Louis XIV, Louis XV et Louis XVI. Madame la marquise n'avait ressenti aucune des incommodités de la vieillesse ; elle laisse de vifs regrets à tous ceux qui avaient l'avantage de la connaître.

— Le 1^{er} décembre un aide de camp de Son Exc. le duc de Wellington a porté l'ordre aux troupes anglaises et italiennes qui se trouvaient à Marseille, de s'embarquer. On dit que le 14^e régiment va à Malte, et que les autres troupes se rendent à Gènes. Dès le lendemain, tout a été disposé pour ce départ. Les chevaux et mulets de réforme ont été vendus à l'encan sur la place Saint-Ferréol ; le 3, les bagages ont été mis à bord des transports, ainsi que l'artillerie et les chevaux. Les mulets attachés aux convois ont été également embarqués dans le courant de la même journée.

— Par ordre de la police, les exercices du patin n'ont pas eu lieu sur le bassin de la Villette. Dimanche dernier, la superficie des eaux du bassin n'était gelée que d'un pouce et demi. Autrefois on ne permettait aux amateurs du patin d'y exercer leur art que lorsque la glace avait cinq pouces d'épaisseur, ce qui contribuait à faire éviter des accidents pareils à celui qui a eu lieu dimanche dernier.

— Un joaillier, rue Sainte-Anne, s'est pendu dans sa chambre. On ignore le motif de cet acte de désespoir.

— Une jeune dame a été trouvée noyée hier, sur les onze heures du matin, dans une baignoire, aux Bains Chinois. Un médecin, qui a été appelé, a déclaré que cette dame avait eu une attaque d'apoplexie.

— M. Orfila, docteur-médecin, auteur d'un ouvrage sur les *Poisons*, en quatre volumes, vient d'être nommé par la première classe de l'Institut, membre correspondant pour la section de médecine et de chirurgie.

— Parmi les ouvrages nouveaux qui ont paru depuis quelque temps, il en est un que nous recommandons avec confiance à l'attention de nos lecteurs ; il est intitulé : *Promenades pittoresques dans Constantinople et sur les rives du Bosphore*, suivies d'une *Notice sur la Dalmatie*, par Charles Pertuisier, officier au corps royal d'artillerie, attaché à l'ambassade de France, près la Porte Ottomane (1).

Cet ouvrage offre une description très-animée et très-fidèle de Constantinople et de ses environs ; elle est entremêlée de détails curieux sur les coutumes et les mœurs qui en augmentent l'intérêt. L'auteur a vu tout ce qu'il décrit, et il fait partager aux lecteurs ses pensées et ses émotions. Les amateurs de voyages ne peuvent se dispenser de placer dans leur bibliothèque l'ouvrage de M. Pertuisier ; il servira de complément à toutes les relations connues sur la Turquie européenne. Nous en rendrons incessamment un compte plus détaillé.

— Il paraît, depuis quelques jours, un mémoire intitulé : *Développement sommaire d'un nouveau système de crédit et d'amortissement de la dette publique, applicable à la France ; ou contre-épreuve du système d'emprunt et d'amortissement pratiqué en Angleterre*, par M. G.-M. Morin, ex-commissaire liquidateur des dépenses de la guerre ; avec cette épigraphe : *Le mieux n'est pas toujours l'ennemi du bien* (2).

Quelques observations préliminaires de l'auteur feront connaître le but de ce mémoire, sur lequel nous nous proposons de revenir.

« J'entendis parler il y a quelques jours, dit M. Morin, dans une réunion d'hommes instruits, d'un nouveau système de crédit et d'amortissement de la dette publique, applicable à la France. Défendu par les uns, plus vivement attaqué par les autres, ce système ne me parut pas avoir été bien compris, ni même apprécié à sa juste valeur. J'appris encore, par la conversation, qu'il était d'un M. Harel, qu'on disait avoir été employé auprès de M. de Calonne. Je pensai devoir, dans l'intérêt de la science, aller puiser à la source les renseignements qui me manquaient, et conférer avec l'auteur.

« C'est le résultat de ces conférences que je donne par écrit. La conception du système appartient donc à M. Harel ; et si je me suis occupé de suite de son développement et de sa rédaction ; c'est que, très-empressé d'éloigner de moi le souvenir de fonctions pénibles que j'ai remplies temporairement depuis la restauration, avec plus de dévouement que de bonheur, j'ai saisi avec avidité la première occasion de reporter ma pensée sur les matières administratives et économiques (3), qui furent, avec notre législation, mon étude habituelle ; sujet digne des méditations les plus graves ; et où la discussion peut laisser quelquefois de la dissidence dans les opinions, mais jamais de l'aigreur, ni du ressentiment entre ceux qui en font la noble et utile occupation de leur vie.

— Il vient de paraître un ouvrage remarquable de M. l'abbé de Pradt, intitulé : *Du Congrès de Vienne*, nous en rendrons compte incessamment.

— L'acteur Joanny, qui jouit dans les départements d'une réputation méritée, et qui doit, dit-on, débiter à Paris, au mois d'avril, dans l'emploi de Saint-Prix, a joué jeudi dernier le *grand-maître des Templiers* dans la tragédie de M. Raynouard. Le *Journal de Rouen* fait de grands éloges du jeu de cet acteur, qui serait une acquisition précieuse pour le Théâtre-Français.

— Le ballet de *Zéphire et Flore*, représenté ce soir à l'Opéra, a obtenu le plus brillant succès. Le public a demandé à grands cris l'auteur, et M. Didelot, accompagné d'Albert et de mademoiselle Gosselin, est venu recevoir les applaudissements unanimes qu'il avait mérités.

— M. Joseph Carpani de Milan, auteur des *Lettres italiennes sur Haydn*, nous écrit pour se plaindre du procédé peu délicat de M. Louis-Alexandre-César Bombet, qui, après avoir traduit son ouvrage en français, l'a fait imprimer sous son nom, et s'en est déclaré l'auteur. M. Carpani, qui se compare à *Sosie*, dit à *Mercur* :

Ciel ! me faut-il ainsi renoncer à moi-même,
Et par un imposteur me voir voler mon nom ?

La citation manque un peu de justesse. Ce n'est pas le nom

(1) Trois volumes in-8°. Prix : 18 fr. A Paris, chez Nicolle, à la librairie stéréotype, rue de Seine, n° 12.

(2) A Paris, chez Petit, libraire, Palais-Royal, galerie de Bois, n° 37.

(3) J'ai écrit, dit M. Morin, il y a près de quinze ans, un ouvrage intitulé : *Théorie de l'administration militaire*, seul traité élémentaire dans cette partie. Un volume in-8°. A Paris, chez Nagimol, libraire, rue Dauphine.

de M. Carpani, c'est son ouvrage que M. Louis-Alexandre-César Bombet a trouvé à sa bienséance; M. Bombet doit être très-content de son nom et de ses prénoms. Quant au plagiat, il s'est cru peut-être justifié par d'illustres exemples; comme nous ne connaissons pas son ouvrage, nous ignorons s'il faut le placer au nombre des bons larrons.

S'il faut en croire M. Carpani, M. Louis-Alexandre-César aurait défiguré ce qu'il appelle ses *Haydines*, en retranchant des choses excellentes, et y substituant des réflexions communes et des détails vulgaires; dans ce cas, M. Bombet serait un méchant larron, et mériterait d'être livré sans miséricorde à la cour prévôtale du Parnasse. Nous ne pouvons avoir sur ce point aucun avis. *Adhuc sub judice lis est*. Il est possible que M. Carpani, dont les entrailles paternelles ont été déchirées par l'enlèvement d'un enfant cheri, n'ait pas rendu justice au ravisseur.

« Non-seulement, dit-il dans sa lettre adressée à M. Bombet, vous m'avez enlevé mon enfant, mais vous lui avez arraché les yeux, coupé les oreilles, gâté les formes ». On pourrait demander à ce tendre père comment il a pu reconnaître un enfant si étrangement défiguré. Il faut admirer ici la force de l'instinct paternel.

Parmi les preuves du larcin rapportées par M. Carpani, il en est une qui nous a frappés et qui nous paraît sans réplique.

« Les professeurs Saliéri, Weigl et Friberth, dit M. Carpani, en s'adressant à M. Bombet, le conseiller Greisinger et mademoiselle Kursbeck, qui, comme vous l'affirmez en me traduisant, vous ont fourni des notices sur Haydn, déclarent ci-après qu'ils ne vous ont jamais vu ni connu, bien loin de vous avoir donné le moindre renseignement sur le grand artiste, leur ami; et que c'est à moi, Carpani, non à vous, Bombet, qu'ils ont fourni ces notices ». En effet, MM. Saliéri, Weigl, Friberth, Greisinger et mademoiselle Kursbeck ont fait la déclaration alléguée. Comment M. Bombet se tirera-t-il de ce mauvais pas?

Il paraît aussi que les *Haydines* ont été imprimées à Milan, par Bucinelli, deux ans avant que l'ouvrage français ne fût sorti des presses de Didot. Ce qu'il y a de remarquable, c'est que M. Bombet, non content de s'emparer de l'ouvrage de M. Carpani, n'a pas dédaigné de lui voler une *fièvre* qu'il avait eue à Vienne, et qui avait été guérie par une messe d'Haydn.

« Vous dites, s'écrit M. Carpani, avec une juste indignation, que vous avez eu ma *fièvre* à Vienne, en 1799, et que vous avez été guéri par une messe d'Haydn; je vous cite le docteur Frank, qui m'assista dans cette circonstance, et admira en moi, non en vous, l'effet salutaire de la musique d'Haydn ».

Après ce vol d'une *fièvre*, il paraît peu étonnant que M. Bombet ait volé une conversation qui eut lieu à Vienne entre M. Carpani et Haydn lui-même. « Vous assurez, dit M. Carpani à son adversaire, que quand on donna pour la première fois les *Saisons*, vous allâtes chez Haydn lui dire comment avait réussi sa musique. Et moi je vous dis que vous rêvez. Haydn la dirigea lui-même; et n'avait pas besoin de votre visite ni de la mienne, pour en savoir des nouvelles. Moi, j'étais à Haydn, lorsqu'il descendait de l'orchestre, au palais de Schwarzenberg, où fut exécutée cette musique; et là, eut lieu entre lui et moi le dialogue que vous affirmez avoir eu lieu entre lui et vous ».

Il est difficile de répondre à des faits aussi positifs. Après une lecture attentive des raisons alléguées par M. Carpani, nous n'hésitons pas à reconnaître sa paternité; et nous croyons servir utilement M. Louis-Alexandre-César Bombet, en lui conseillant de restituer amicalement à M. Carpani son livre, sa conversation et sa *fièvre*.

CHAMBRE DES PAIRS.

Séance du 12 décembre.

A midi, la chambre s'est formée en bureaux pour l'examen du projet de loi sur les cours prévôtales, présenté dans la séance du 9 de ce mois.

A deux heures, elle s'est réunie en assemblée générale sous la présidence de M. le chancelier.

Après l'adoption du procès-verbal, la discussion s'est ouverte sur le projet de loi discuté dans les bureaux. Plusieurs pairs ont parlé en faveur de ce projet.

La chambre des pairs, après les avoir entendus, a arrêté la formation d'une commission spéciale de cinq membres.

Il a été ensuite procédé à la formation de cette commission. MM. les comtes d'Agneuseau, Cornet, Abrial, Ferrand et Desèze ont réuni la majorité des suffrages.

Le rapport de cette commission a été ajourné à vendredi prochain.

CHAMBRE DES DÉPUTÉS.

Voici le texte du projet de loi adopté hier par la chambre des députés, à la majorité de 262 voix contre 3.

Art. 1^{er}. Le sursis accordé aux colons de Saint-Domingue et à leurs cautions, par la loi du 2 décembre 1815, ainsi que les dispositions contenues aux arrêtés et décrets auxquels ladite loi se réfère à l'égard des créanciers, sont prorogés jusqu'à la fin de la session des deux chambres, qui s'ouvrira en 1817.

2. Le ministre de la marine et des colonies continuera ses diligences auprès de la chambre de commerce, et partout où besoin sera, pour rassembler les renseignements nécessaires sur l'étendue et la nature des créances qui font l'objet desdits arrêtés et décrets, et recueillera leur avis sur les moyens les plus propres à concilier les intérêts des colons et ceux de leurs créanciers.

3. Ces renseignements et avis seront joints au projet de loi qui sera proposé dans la session indiquée dans l'article 1^{er}.

Aujourd'hui, il n'y a pas eu de séance publique; MM. les députés se sont réunis dans les bureaux, pour discuter la loi sur l'amnistie.

Demain mercredi il y aura séance publique.

ANNONCES.

Procès du maréchal Ney, duc d'Elchingen, prince de la Moskowa, etc., contenant le précis historique de sa vie politique, militaire et civile; l'analyse de la première instruction subie devant le conseil de guerre; la procédure devant la cour des pairs; sa condamnation; le récit de ses derniers moments; par M. de Lamoignon, second et dernier cahier. 1 vol. in-8. de 186 pag. Prix : 2 fr.

A Paris, chez Plancher, éditeur, rue Serpente, n^o 14; Delaunay, libraire, au Palais-Royal, galerie de bois, n^o 243; Emery, rue Mazarine, n^o 30.

Les Soupers de Momus, Recueil de chansons inédites pour 1816. (3^e année de la collection.) Un vol. in-18, figure et titre gravés. Prix : 2 fr. et 2 fr. 50 c.

A Paris, chez A. Eymery, libraire, rue Mazarine, n^o 30. Et Delaunay, au Palais-Royal.

Traité de Paix entre le roi et les puissances alliées, conclu à Paris le 3 mai, suivi des actes du congrès de Vienne, signés le 9 juin 1815. Seconde édition augmentée du Traité de Paris, signé le 20 novembre dernier. Brochure in-8^o de 110 pages. Prix : 1 fr. 25 cent., et 1 fr. 60 cent. franc de port.

A Paris, chez Le Prieur, libraire, rue des Noyers, n^o 45. Nota. On trouve chez le même libraire le dernier Traité signé le 20 novembre dernier, précédé du discours de M. le duc de Richelieu. Prix : 75 cent.

SPECTACLES.

Du 13.

THÉÂTRE FRANÇAIS.

Le Tyran domestique; la Suite d'un Bal masqué.

THÉÂTRE DE L'OPÉRA-COMIQUE.

La Lettre-de-Change.

THÉÂTRE ROYAL ITALIEN (FAVART).

La Melomanie.

THÉÂTRE ROYAL (ODÉON.)

Charles et Caroline; le Contraint.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE.

Turenne; Gascon et Normand; Une Nuit de la Garde Nationale.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS.

M. Grégoire; Rustaut; Jean qui pleure et Jean qui rit; Gulliver dans l'île des Géants.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ.

La Marquise de Gange; la Bonne Femme; la Ville au Village.

THÉÂTRE DE L'AMBIGU COMIQUE.

Le Prince et le Soldat; le Troubadour Portugais.

CIRQUE OLYMPIQUE DE MM. FRANCONI FILS.

Grands exercices d'équitation, danse et voltige.

Diverses scènes de chevaux dressés; Robert le Diable.

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN.

Jean-sans-Peur, duc de Bourgogne; la Nouvelle Agnès.

SPECTACLE DE M. COMTE.

Hôtel des Fermes, rue de Grenelle Saint-Honoré, n^o 55.

Réclame pour l'ouverture d'un nouveau théâtre situé dans le même corps de bâtiment.

— Exposition du Plan en relief des passages des Alpes de la Suisse en Italie, du Mont-Blanc, du Saint-Bernard, du Simplon, du Saint-Gothard par le Pont-du-Diable, du Jura, du lac de Genève, de Ferney-Voltaire; et Alparama, vue perspective des Alpes. Au Palais-Royal, au-dessus du Café Anglais, n^o 137. Prix : 2 fr.

BOURSE de Paris du 12 décembre.

Effets publics.

Cinq pour cent consolidés. Jouissance du 22 septembre 1815. 58f. 50c. 75c. 59f. 25c. 59f. 58f. 90c. 85c. 90c. 80c. 73c. 80c. 75c. 60c. 80c. 58f. 75c. 59f.

Idem. Jouissance du 22 mars 1816. 58f.

Actions de la banque de France. Jouissance du 1^{er} juillet. 1040f.

Obligation du Trésor, pour 100 perte, par an, 7 1/2, 8.

Pièces de 20 et 40f. agio. . f. 15c. pour 100f.

LE CONSTITUTIONNEL,

JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE.

On recevra les réclamations des personnes qui croiront avoir des griefs à exposer, et les avis qui pourront intéresser le public. Le prix du Journal est de 18 fr. pour trois mois, 36 fr. pour six mois, et 72 fr. pour l'année. On s'abonne au bureau du Journal, rue de Vaugirard, n^o. 15, près de l'Odéon, chez DELACAY, libraire au Palais-Royal, et chez les directeurs des postes des départements. — Les lettres, paquets et argent doivent être adressés, francs de port, au Directeur du CONSTITUTIONNEL, rue de Vaugirard n^o. 15.

EXTERIEUR.

ÉTATS-UNIS D'AMÉRIQUE.

New-York, 16 juillet.

Le 4 de ce mois, on a célébré dans toute l'étendue de la république le quatorzième anniversaire de l'indépendance américaine. Au dîner donné à cette occasion à l'académie militaire, on a proposé plusieurs toasts qui ont été bus avec enthousiasme. Voici le toast proposé par M. Tyles: « Puisse notre patrie, si l'Angleterre, avec ses sauvages alliés, ose jamais s'écarter encore ce pays de la liberté, trouver dans chacun de ses enfans un Croghan, un Scott, un Brawn, un Jackson, et que leurs actions les rendent dignes de la patrie de Washington! »

A Boston, le vaisseau de ligne l'Indépendance était orné des pavillons de tous les pays, arrangés avec art, et dont le nombre s'élevait à quatre cents.

Une frégate anglaise de la Jamaïque, ayant à bord un officier-général, est arrivée à la Havane. Elle y a apporté la nouvelle d'un engagement qui a eu lieu sur les côtes de l'Afrique entre un brick français, commandé par le capitaine La Forey, et un vaisseau de guerre anglais, dans lequel le dernier perdit quinze hommes. Le brick français fut pris et amené à Sierra-Leone: le capitaine s'était sauvé avec une partie de l'équipage.

ANGLETERRE.

Londres, 15 août.

Fonds publics. — Trois pour cent réd., 61 7/8. — Trois pour cent consolidés, 61 1/2. — Cinq pour cent, 92 1/4.

Hier, il y a eu conseil de cabinet auquel tous les ministres présents à Londres ont assisté. Le conseil a duré trois heures.

Le lord-maire a décidé que mercredi prochain, 21 du mois, on tiendra le conseil-général qui examinera les causes de la détresse générale et les moyens d'y remédier.

— A Hants et à Berts, on s'occupe de pétitions dont le but sera de demander l'abolition des *une cures* et des places qui ne sont pas nécessaires, et pour prier le prince-régent de vouloir bien convoquer le parlement, afin qu'il examine la situation du pays. (*The Globe*.)

— On écrit de New-York, en date du 15 juillet, que le bruit courait dans cette ville que la frégate la *Macédonienne* avait reçu l'ordre de faire voile sous peu de jours de Baltimore pour Lima, à l'effet de demander au gouverneur espagnol la restitution immédiate d'un bâtiment baleinier américain qui était entré dans un port de la côte du Pérou pour se procurer des vivres, et qui avait été saisi parce qu'il n'avait pas de lettres de mer. On sait que, d'après le traité avec l'Espagne, cette condition n'est de rigueur que lorsque les puissances de l'Europe sont en guerre. (*Feuille de Glasgow*.)

— Quelques philanthropes chrétiens ont établi dans l'état de Massachusetts une société dont l'objet est de prévenir la guerre; afin de donner de l'éclat à leur institution, ces amis de la paix ont sollicité MM. Jefferson et Quincy-Adams d'en devenir membres. Ces gentlemen ont néanmoins refusé cet honneur, le premier, sous prétexte que son âge ne lui permettait pas de s'occuper d'autres affaires que des siennes propres; cependant, au nombre de ses observations sur les causes et les effets de la guerre, on trouve les suivantes: « La Grande-Bretagne, dit-il, a pris près de mille bâtimens aux Américains avant la guerre et pendant la guerre; les Américains en ont pris 1400 sur les Anglais avant la guerre. La Grande-Bretagne a fait prisonniers 6000 citoyens américains; et, pendant la guerre, les sujets des Etats-Unis ont tué plus de 6000 sujets de l'Angleterre, et lui ont fait dépenser une somme de 4 à 5000 guinées pour chaque prisonnier qu'elle avait. Elle aurait pu acheter les navires qu'elle a pris pour une valeur moindre que celle des bâtimens qu'elle a perdus, et employer les 6000 hommes que nous lui avons tués aux mêmes objets pour lesquels elle s'est servie des nôtres. Elle aurait en outre épargné les 4 ou 5000 guinées par tête, et se serait fait une réputation de justice, aussi précieuse pour les nations que pour les individus. Ces considérations, continue M. Jefferson, devraient ôter à l'Angleterre toute tentation de piller à l'avenir les propriétés des particuliers, et de prendre à l'avenir des hommes à des conditions aussi chères. »

M. Adams est plus court que M. Jefferson dans ses réponses aux amis de la paix. « L'expérience, dit-il, l'a convaincu que les guerres sont nécessaires, et aussi inévitables dans le système

du monde que les ouragans, les tremblemens de terre et les volcans. » M. Adams conclut de la manière suivante: « Notre chère patrie est entourée d'ennemis d'autant plus dangereux qu'ils sont très-puissans et sans principes. Les chocs des intérêts nationaux, des rivalités commerciales et manufacturières, se multiplient autour de nous. Au lieu de chercher à étouffer l'esprit guerrier, il faudrait, à mon avis, le stimuler; car nous n'avons pas assez de cet esprit pour nous défendre sur terre et sur mer. Une paix générale et perpétuelle ne me paraît ni plus ni moins qu'une obéissance passive et éternelle. Je ne puis, en conséquence, devenir souscripteur ou membre de la société, et je supplie très-humblement les théologiens, les philosophes et les politiques de me laisser mourir en paix; je n'aspire qu'au repos. » (*Idem*.)

PORTUGAL.

Lisbonne, 20 juillet.

C'est aujourd'hui qu'a eu lieu la cérémonie d'usage à la mort de chacun de nos souverains. Trois amphithéâtres, ou échafauds, tendus en noir, ont été dressés, l'un dans la place de la *Memoria*, l'autre à la Régence, et le dernier vis-à-vis de la cathédrale. On voyait au milieu un *écu brisé*, ce qui annonce la fin du règne de Marie 1^{re} et le commencement de celui de Jean-VI. Tous les tribunaux et le sénat, vêtus de deuil, assistaient à la cérémonie. Le procureur-général de la ville était à cheval; il avait à son chapeau un long crêpe qui pendait jusqu'à terre, et portait un drapeau noir. Son cheval était également caparotté en noir: c'était un spectacle tout-à-fait lugubre. Les personnes qui suivaient à pied, couvertes de longs manteaux, portaient des chapeaux rabattus et une verge à la main. Les membres du sénat fermaient la marche; des troupes escortaient le convoi, placé entre les deux files; derrière suivaient deux cents hommes de cavalerie et d'infanterie, les armes baissées; une musique pathétique disposait tous les esprits à la tristesse et à des réflexions mélancoliques sur la fragilité des grandeurs humaines.

PRUSSE.

Berlin, 10 août.

S. A. R. M^{me} la grande-duchesse de Hesse est arrivée ici de Strelitz dans la nuit du 6 au 7, sous le nom de comtesse de Steinau. Des appartemens avaient été disposés au palais pour cette princesse, mais elle préféra loger à l'hôtel de Russie. Les princes et princesses de la famille royale qui se trouvent ici firent une visite à S. A. R. dans la matinée qui suivit son arrivée, et S. A. R. la rendit sur-le-champ aux princesses de la famille royale. Il y a eu le 7, en l'honneur de S. A., un grand dîner au palais, auquel les principales autorités civiles et militaires ont été invitées. S. A. a quitté hier cette capitale; elle a passé la journée à Potsdam avec les princes et les princesses, enfans du roi, et est partie ce matin pour retourner dans ses états.

S. A. le lieutenant-général duc Charles de Mecklenbourg, et S. Ex. M. de Schluckmann, ministre de l'intérieur, sont arrivés ici, le premier venant de Magdebourg, le second de Breslau.

Le ministre des finances, comte de Bulow, est parti pour Dantzick, et S. Exc. le grand-écuyer de Jagou pour la Lithuanie.

SAXE.

Dresde, 9 août.

On organise dans le royaume de Saxe un armement général, qui, d'après l'excellent esprit qui anime tous les Saxons, doit avoir lieu sans la moindre difficulté. De l'âge de dix-huit à quarante ans, on établira une landwehr qui sera forte de 40,000 hommes. Les hommes âgés de quarante à soixante ans entreront dans la landsturm. Sous peu, les commandans des cercles se rassembleront à Dresde pour se concerter sur les moyens d'exécuter les desirs du roi à ce sujet, sans qu'il en résulte des désagréemens pour la nation.

On assure toujours que les princes saxons, fils du prince Maximilien, visiteront l'université de Leipsick. On les recevra avec un grand plaisir, et ils pourront avec raison se réjouir des preuves de patriotisme et d'attachement à leur maison, que leur donneront les habitans de cette ville.

ALLEMAGNE.

Frankfort, 14 août.

LL. AA. RR. le prince et la princesse Guillaume de Prusse sont

(2)

venues ici aujourd'hui de Hombourg pour assister au concert que donne M^{me} Catalani.

Le prince de Hatzfeld, ministre plénipotentiaire de Prusse à La Haye, est arrivé aujourd'hui dans cette capitale.

ITALIE.

Naples, 30 juillet.

Nous avons en rade un petit vaisseau américain et deux vaisseaux de guerre de la même nation. A bord du premier se trouve l'ambassadeur des Etats-Unis qui doit se rendre à Constantinople. On assure ici que les deux vaisseaux de guerre doivent agir contre les Barbaresques.

Milan, 3 août.

Vu l'état de paix générale, et voulant encourager les manufactures nationales, notre gouvernement a permis l'exportation des armes.

La ville de Modène possède actuellement dans son sein un de ses citoyens qui a parcouru une carrière brillante en Russie; c'est le marquis de Paolucci, aide-de-camp de l'empereur Alexandre, lieutenant-général, et gouverneur-général de Livonie et Courlande. Cet officier distingué, qui a fait ses premières armes en 1794 dans les troupes sardes, et qui, en 1807, est entré au service de Russie, a profité d'un congé de quatre mois pour revoir sa ville natale.

PIÉMONT.

Gènes, 3 août.

Le major Sterling, consul-général de S. M. britannique dans le duché de Gènes, est arrivé dans cette ville samedi dernier.

La frégate qui a amené ici S. Exc. sir Maitland, gouverneur de Malte et de toutes les possessions anglaises dans la Méditerranée, est revenue dans ce port pour y attendre le retour de S. Exc. de Londres par Paris. On dit que son voyage a eu pour objet la signature de la constitution des îles Ioniennes, et qu'à son retour à Corfou il prendra part à l'expédition contre les Barbaresques, dans laquelle il commandera les troupes de débarquement des diverses puissances. On assure encore que les pirates seront forcés de restituer aux diverses nations les sommes qu'on leur a payées dernièrement pour la délivrance des esclaves chrétiens.

Nous apprenons de Toulon qu'on y continue de mettre l'escadre française qui se trouve dans ce port en état de faire voile sous peu.

SUISSE.

Genève, 12 août.

LL. AA. RR. le prince et la princesse héréditaire de Wurtemberg sont ici depuis avant-hier, et logent à l'hôtel d'Angleterre à Sécheron. Elles ont été complimentées par une députation du conseil, et ont accepté plusieurs fêtes, entr'autres une partie charmante sur le lac. LL. AA. ont parcouru les plus jolies promenades de nos environs, et sont parties ce matin, à ce qu'on présume, pour les glaciers de Chamounix. Le professeur Pictet a l'honneur de les accompagner.

Hier matin est arrivé le premier convoi des fusils donnés à la république par S. M. l'empereur d'Autriche. Il y en a environ un mille. Ils étaient transportés sur des charriots de l'armée royale d'Italie.

La moisson prend une belle apparence. Une seule de nos communes, celle de Chancy, a récolté près de cinq mille coupes de blé.

Les cantons réformés ont fixé la cérémonie du jeûne solennel de cette année au 5 septembre, et les cantons catholiques au 8 du même mois.

ROYAUME DES PAYS-BAS.

Bruxelles, 16 août.

Par arrêté du 1^{er} de ce mois, S. M. a défendu à M. Debal, prêtre et exécuteur testamentaire d'Everaert, de son vivant médecin à Louvain, de payer à certaine congrégation à Rome la somme de 2000 liv. de gros, faisant environ 14,000 florins, léguée à ladite congrégation par le testament du défunt S. M. a en outre dispensé des frais judiciaires tous les actes de la procédure à intenter en nullité du testament ou du legs par les héritiers *ab intestat*, auxquels le ministère public est chargé de procurer les praticiens et huissiers nécessaires pour plaider *gratis*.

Charte constitutionnelle des Français, ornée de gravures; dédiée au Roi, par M. Ponce, graveur ordinaire du cabinet de S. A. R. Monsieur, chevalier de l'ordre de la Légion d'Honneur, et membre de plusieurs académies (1).

M. Ponce est un graveur distingué; il joint à un beau talent toutes les qualités du citoyen. A l'exemple des artistes de l'antiquité, il aime ardemment sa patrie, et ce noble sentiment respire dans toutes ses compositions. C'est ainsi qu'il nous a donné un recueil ayant pour titre : *Les Illustres Français, ou Tableaux historiques des grands Hommes de la France*. Ce recueil est un vé-

ritable monument national. On y voit rassemblés, depuis Charlemagne, tous les hommes qui, dans quelque genre que ce soit, ont honoré la France. L'auteur a conçu, pour chacune des apothéoses qu'il projetait, des cadres ingénieux qui rappellent sur-le-champ les principales actions de ceux qu'il représente. Tantôt un seul héros occupe la scène. Tels sont Charlemagne, Louis IX, Michel l'Hôpital, Montaigne, Henri IV, Sully, Richelieu, Louis XIV, René Descartes, saint Vincent de Paule, Nicolas-Poussin, Molière, Turenne, Condé, Colbert, La Fontaine, Racine, Bossuet, Boileau, Fénelon, Montesquieu, Voltaire, Rousseau, Buffon, etc. D'autres personnages sont groupés ensemble de la manière la plus heureuse. On aime à voir à côté l'un de l'autre, Anne de Montmorency, Gaston de Foix, et François de Lorraine, duc de Guise et d'Anjou; Bayard et Duguesclin, Pierre Ramus, Mallebranche, Amiot et Charron. Le burin de M. Ponce conserve à presque tous ces grands hommes le vrai caractère de leur figure. On retrouve dans ses portraits l'air aventureux de François 1^{er}, la bonhomie de Henri IV, la finesse et la dureté de Richelieu, la mélancolie du Poussin, surnommé *le poète penseur*; la méditation profonde du contemplateur Molière, la beauté majestueuse et douce de Louis XIV dans sa jeunesse: A propos de ce roi, le recueil de M. Ponce nous a rappelé une observation que nous avons déjà faite plusieurs fois. On dirait, en voyant les portraits de tous les hommes illustres de son temps, qu'ils sont tous de sa famille. Ils ont, avec le grand prince qui les a si noblement encouragés, un air de ressemblance que l'on trouve plus ou moins marqué dans les personnes sorties d'un même sang. Ainsi, par une espèce d'illusion à laquelle on aime à se prêter, Louis XIV semblerait être le premier auteur de la race des grands hommes qu'il a mérité d'avoir pour contemporains et pour sujets.

Chacun des tableaux historiques de M. Ponce est accompagné d'une notice précise qui indique les noms, le lieu de naissance, le siècle et les plus beaux titres de gloire de chaque personnage. Ces documents précieux rendent cet ouvrage aussi agréable pour les personnes d'un âge mûr, qu'instructif pour la jeunesse, à laquelle il peut apprendre une partie de l'histoire de France avec beaucoup de facilité. En effet, l'enfant dont les yeux auront été frappés par l'image d'un héros, retiendra avec beaucoup plus de facilité les traits principaux de sa vie; la vue aidera la mémoire, et servira sur-tout à y imprimer pour toujours les récits de l'écrivain. Voilà un troisième rapport qui recommande l'œuvre de M. Ponce à tous les instituteurs et à tous les pères de famille. Nous aurions voulu citer quelques-unes des notices de M. Ponce, mais le défaut d'espace s'oppose à ce désir, et nous nous bornons à dire qu'elles sont dans un très-bon esprit, et écrites avec la simplicité et la clarté que demande le genre.

Ainsi de la gloire nationale, toujours prêt à retracer avec son burin les belles époques de notre histoire, M. Ponce ne pouvait oublier l'un des plus beaux titres de S. M. Louis XVIII à l'amour des peuples, la charte constitutionnelle. M. Ponce dédie aujourd'hui au Roi une belle édition de ce traité d'alliance d'un prince avec son peuple. Le texte, imprimé avec le plus grand soin, est sorti des presses de Pierre Didot, c'est-à-dire, qu'il a toute la perfection que l'art pouvait donner à un tel ouvrage. Cinq gravures de la composition de M. Ponce ornent cette magnifique édition. Dans la première, la Sagesse, sous l'emblème de Minerve tenant les attributs de la justice, trace sur une pyramide la charte constitutionnelle que le temps affermit; la Vérité l'éclaire et la Vérité s'empresse de la faire connaître aux citoyens de tous les états du monde. Dans la seconde, la Loi délègue les différents pouvoirs constitutionnels. La Concorde, tenant un faisceau, symbole d'union, siège à côté des pairs et des députés. La Force, armée pour le maintien des lois, est à côté du Roi, dont la couronne repose sur la constitution. Au bas, la Nation apprend au peuple qu'il doit une obéissance absolue à la loi. On ne peut nier que ces gravures ne soient ingénieusement conçues, et que l'exécution ne réponde à la composition. Les trois autres gravures ne le cèdent point aux premières pour la pensée et la perfection du burin.

Mais le grand et premier mérite de cette édition est dans l'acte même qu'elle retrace; dans cet acte dicté par la sagesse, reçu par la reconnaissance, adopté par la raison, défendu par l'amour; dans cet acte où sont consacrées les belles maximes émanées en ces termes de la bouche de l'interprète des volontés royales :

Loin de ce prince (du Roi) l'idée que la souveraineté doit être dégagée des contre-poids salutaires qui, sous des dénominations différentes, ont constamment existé dans notre constitution ! Il y substitue lui-même un établissement de pouvoir tellement combiné, qu'il offre autant de garanties pour la nation que de sauve-garde pour la royauté. Il ne veut être que le chef suprême de la grande famille dont il est le père. C'est lui-même qui vient donner aux Français une charte constitutionnelle appropriée à leurs désirs comme à leurs besoins, et à la situation respective des choses.

Voilà sans doute de belles et sages paroles prononcées au nom d'un Roi; mais elles auraient pu n'être que des paroles perdues si ce qui leur imprime un si grand caractère, c'est leur application immédiate dans la constitution elle-même; c'est l'empressement du prince à réaliser sur-le-champ de si magnifiques promesses: Un roi qui promet et qui donne la liberté à ses peuples, a le premier des titres à leur reconnaissance.

(1) A Paris, chez M. Ponce, impasse des Feuillantines, faubourg Saint-Jacques, n^o 10; et P. Didot l'aîné, imprimeur de la chambre des pairs de France, rue du Pont-de-Lodi, n^o 6.

On trouve aussi chez l'auteur et chez les principaux libraires et marchands d'estampes de l'Europe les *Illustres Français, ou Tableaux historiques des grands Hommes*. Chaque cahier, composé de trois livraisons, avec deux estampes chacune, coûte 5 fr.

(3)

PARIS, 19 août.

CHAMBRE DU ROI.

Il y aura grand couvert au château des Tuileries le 25 de ce mois, jour de la Saint-Louis. Les personnes auxquelles il a été délivré des billets par le premier gentilhomme de la chambre du Roi, seront admises à y assister.

Les billets pour les personnes qui ont eu l'honneur d'être présentées au Roi, seront délivrés au pavillon de Flore, appartenant au duc de la Châtre.

Les billets pour les autres personnes seront distribués à l'intendance des menus-plaisirs du Roi, rue Bergère.

Les personnes admises devront être arrivées au château des Tuileries avant cinq heures et demie.

Les voitures des personnes présentées arriveront par la grille du pavillon de Flore, pour s'arrêter devant l'escalier de ce pavillon.

Les personnes à pied n'entreront que par le vestibule du côté du jardin, et sortiront par le guichet qui donne sur le quai.

Les dames présentées devront être en grand habit, et les hommes en uniforme, ou en habit habillé.

Le nombre des billets devant être proportionné au local, on a été obligé de limiter infiniment ce nombre.

Le secrétaire de la chambre du Roi,

L. DE CHAMPOL.

— On dit que S. A. R. Monsieur, colonel-général des gardes nationales, doit visiter, le mois prochain, les départements de l'Alsace et de la Lorraine.

— La distribution des prix du concours général de l'Université a eu lieu aujourd'hui, avec beaucoup de solennité, dans la salle des séances de l'Institut.

M. Royer-Collard, président de la commission, a prononcé un discours sur le système de l'enseignement et la nouvelle organisation qu'il peut recevoir. Ce discours, bien pensé et bien écrit, a été couvert d'applaudissements.

Après le président, M. Naudet, professeur de rhétorique au collège de Henri IV, a prononcé le discours latin qui est d'usage dans cette cérémonie. L'orateur avait choisi pour sujet l'importance de la religion dans l'éducation de la jeunesse. On a remarqué, dans le discours de M. Naudet, des pensées justes et une latinité très-élégante; il a mérité et obtenu de nombreux applaudissements.

Le prix d'honneur a été décerné à l'élève Rime, du collège Bourbon (institution de M. Biotot.)

Le collège Charlemaigne a obtenu 15 prix et 30 accessits; Louis-le-Grand, 14 prix et 42 accessits; Bourbon, 11 prix et 23 accessits; Henri IV, 7 prix et 38 accessits.

Les institutions qui se sont le plus distinguées dans ce concours sont celles de MM. Biotot, Leroux, Massa, Guillet, Hix et Favard.

— On lit dans un journal l'article suivant :

« Les puissances dont on connaît jusqu'à présent, d'une manière officielle, l'accession à la sainte-alliance, sont la France, les Pays-Bas, la Suède, le Danemark. La diète suisse délibère en ce moment sur la proposition que lui a faite la Russie d'accéder à cette alliance; tout porte à croire que la Bavière et le Wurtemberg y ont déjà accédé. »

— M^{re} la duchesse de Reggio a obtenu hier une audience de S. M.

— M. Urbin-Gautier a été admis, hier, à prêter serment entre les mains de S. M., comme procureur-général près la cour royale de Pau.

— S. M., touchée des désastres qu'a éprouvés une partie du département de l'Aube par le débordement de plusieurs rivières, vient de lui accorder une somme de 50,000 francs sur sa cassette.

— M. Boitel, sous-préfet de Senlis, vient d'être remplacé.

— La garde nationale du canton de Ruel est déjà organisée; sous peu son armement sera complet. Dans les communes environnantes de la capitale, on s'occupe de l'organisation de cette force militaire.

— M. le maréchal-de-camp Desperrières est arrivé le 6 de ce mois à Mendes, pour y prendre le commandement militaire du département de la Lozère.

— Aujourd'hui, on a défilé les barrières en planches qui fermaient le quai Eignon, entre le Petit-Pont et le Pont Saint-Michel. Les piétons peuvent y circuler, mais les voitures ne pourront y passer que lorsque le pavage sera achevé. On termine les joints du parapet.

— M. Julierat-Chasseur, pasteur de l'église protestante, a été, hier, installé dans ses nouvelles fonctions par M. Marron, président du consistoire, qui a prononcé à cette occasion un fort beau discours.

Après le serment d'usage, M. Julierat est monté en chaire et a prononcé un discours qui a fait beaucoup d'impression sur le nombreux auditoire qui remplissait le temple. Le chant des sept psaumes a terminé cette auguste cérémonie.

— Il vient d'arriver à Marseille un bâtiment, parti de Tanger le 25 juillet, qui amène trois lions destinés pour la ménagerie du jardin du Roi.

— Un crocodile, apporté de la Guyane française, a été dé-

barqué sans accident au Havre. Ce redoutable amphibie a fort bien supporté la traversée; il ne tardera pas d'arriver à Paris.

— M^{re} la duchesse de Raguse est arrivée le 13 de ce mois à Terne.

— Des lettres de Vassy (Haute-Marne) annoncent que le 5 de ce mois un violent orage, accompagné d'une pluie considérable, a occasionné les plus grands ravages dans cet arrondissement, et a même détruit dans plusieurs communes toute espérance de récolte. Quant au département en général, le produit des vignes sera à-peu-près nul; les blés sont beaux et assez abondants, et l'on compte recueillir une grande quantité d'orge et d'avoine. On a déjà coupé beaucoup de seigle, ce qui a fait cesser dans les campagnes la disette que l'on y éprouvait depuis quelque temps.

— Plusieurs sociétés se sont formées dans la Flandre pour faire la guerre aux moineaux. La commune rurale d'Oost-Roosebeek, dans la West-Flandre, a invité toutes ces sociétés pour le jour de clôture de sa kermesse, le 9 octobre prochain, en les prévenant qu'il sera donné un moineau d'argent doré à celle qui, le même jour, à une heure de relevée, lui remettra le plus grand nombre de ces animaux pernicieux; et un moineau d'argent sera également offert à la société qui remettra un nombre de ces mêmes oiseaux, approchant le plus près du premier.

La société la mieux costumée et celle qui arrivera de plus loin recevront chacune une médaille en argent.

— Depuis que les nombreux traitemens faits à l'hospice Saint-Louis ont fait connaître l'utilité des bains de vapeurs, les amis de l'humanité ont vu avec beaucoup de plaisir plusieurs établissemens de cette heureuse découverte s'élever successivement dans la capitale.

Le sieur Thouvenin, rue des Saints-Pères, n^o 69, faubourg Saint-Germain, qui vient aussi de créer un établissement de ce genre, paraît avoir mis tous ses soins à rechercher ce qui peut être agréable au public. Les cabinets de ses bains, placés dans une belle cour, au rez-de-chaussée, sont construits commodément. Le baigneur, par un procédé nouveau, placé à son aise dans la boîte fumigatoire, peut successivement examiner sur un thermomètre les progrès de la vapeur, voir l'heure et lire le journal. La même baignoire procure à volonté de la vapeur sèche ou humide, sulfureuse, sinabrée et aromatique.

Le sieur Thouvenin se charge d'expédier dans les départemens des boîtes fumigatoires avec les instructions pour en faire usage.

— Nous avons inséré, dans le temps, une réclamation de M. Joseph Carpani, qui accusait M. Bombet de s'être approprié des lettres sur Haydn. Frappé des raisons alléguées par M. Carpani, nous avons conseillé à M. Bombet de remettre amicalement au réclamant sa propriété.

Depuis, M. Bombet nous ayant écrit à son tour pour renvoyer à son adversaire l'accusation de plagiat, l'impartialité nous a fait un devoir de faire connaître sa demande au public. Les mêmes motifs nous prescrivent d'insérer la réponse de M. Carpani. Elle respire un peu la franchise et la brusquerie allemandes; mais nous devons respecter le texte et le donner dans toute sa pureté.

A. M. Bombet.

J'ai cru, Monsieur, vous avoir moralement tué par mes deux lettres imprimées, auxquelles, après huit mois, vous n'avez au que répondu; mais point du tout, vous vivez encore; j'en suis fâché, d'autant plus que vous persistez dans votre crime littéraire, en vous appropriant mes *Lettres sur Haydn*, et m'accusant à votre tour de plagiat dans le *Constitutionnel* du 26 mai. Cela passe les bornes, monsieur Bombet. Plus opinâtre qu'Antée, vous vous relevez de terre, et me forcez à redevenir Hercule. Hé bien! me voici en attitude, et prêt à vous terrasser définitivement. « Ce qui est bon à prendre, est bon à garder. » Certainement, vous ne me le prouvez que trop; mais il faut aussi savoir garder; il faut légitimer son vol, au moins en apparence. Tous les usurpateurs ont sauté la déceuse; ce que vous ne faites pas. Que voulez-vous que dise le public d'un sautant autour qui, ayant reçu d'un autre cette apostrophe publique : « Monsieur, vous n'avez osé moter mon ouvrage, et en voici les preuves, » au lieu de combattre ses preuves, après huit mois de méditation, se contente de répéter hardiment par la voie d'un journal accrédité : « Oui, c'est moi qui suis l'auteur du livre en question, et M. Carpani est un plagiaire? » Peut-être s'est-il senti devant ses juges, ne sachant que dire pour se justifier. Vous auriez dû l'imiter. Oui, Monsieur, il ne suffit pas d'avoir du front; il faut des preuves dans un procès comme le nôtre. J'ai donné les miennes. Faites-nous voir les vôtres. Détruisez les faits que j'allègue. Escaladez le ciel. Osez l'impossible. Le public a besoin de rire; et, ma foi, tout peut manquer à votre étrange prétention, lors le sublime du ridicule. Dans mes lettres précédentes, ayant pitié de vous, je vous avais conseillé de vous taire. Maintenant, j'exige que vous parliez. Je vous en somme même. Mais, comme vous êtes un esprit de la classe des récalcitrons, je paie que vous trompez l'attente du public et mes droits, et que vous vous taisez. En tout cas, que vous parliez ou non,

Haydn,

J'ai l'honneur d'être, et serai toujours l'auteur de VOS Lettres sur

JOSEPH CARPANI.

Vienne, en Autriche, ce 20 juin 1816.

NOUVELLES DES SPECTACLES.

Plusieurs journaux ont donné des listes, plus ou moins exactes, des pièces de circonstance qui seront jouées cette semaine pour la fête du Roi. En voici la nomenclature :

Théâtre-Français : *La Fête de Henri IV*, comédie en un acte et en vers, annoncée d'abord sous le titre du *Petit Couronnement*. Le nom de l'auteur de cet ouvrage n'est plus un mystère; c'est M. de Rougemont. Indépendamment de cette pièce, on parle d'une *Journée de Philippe-Auguste*, qui n'est point encore en répétition.

Théâtre royal de l'Odéon : *La Bataille de Denain*, opéra dont les paroles sont attribuées à MM. Théaulon et Fulgence, et la musique à M. Catrufo, auteur de *Félicie*.

Théâtre royal de l'Odéon : *La Châtaignière Bretonne*, (on avait dit par et

(4)

reur la *Chaudière* (Vénitienne) ou la *Fête du Roi*, vaudeville, par les auteurs du *Clemin de Fontainebleau*, qui sera représenté jeudi. Vendredi on jouera le *Bouquet de Fête ou la Saint-Louis*, comédie en un acte et en prose. Ce dernier ouvrage est d'un auteur provençal qui n'est point connu à Paris, et qui a, dit-on, en portefeuille une provision de tragédies, de comédies et de poèmes épiques.

Théâtre du Vaudeville : *La Rosière de Hartwel*, attribuée aux auteurs des *Quatre pièces dans Une*. On dit que cet ouvrage, qui sera joué le premier, sera accompagné de plusieurs autres également inspirés par la solennité du 25 août.

Théâtre des Variétés : *La Saint-Louis villageoise*, divertissement en un acte, par les auteurs des *Deux Mariages*.

Théâtre de la Gaîté : *Le Bouquet des Poissardes*, divertissement, de M. Dubois, représenté l'an dernier à la même époque.

Théâtre de l'Ambigu-Comique : *Marguerite de Stratford*, mélodrame en trois actes, attribué à deux auteurs qui ont acquis une demi-célébrité aux boulevards.

Théâtre de la Porte Saint-Martin : *La Fête d'un bon Prince*, ou *Le Bouquet en action*, couplets attribués au dernier secrétaire du Caveau-Moderne.

On jouera, le 25, aux Menus-Plaisirs, un vaudeville de MM. Désaugiers et Gentil. Les acteurs de divers théâtres seront adjoints aux acteurs du Vaudeville. Les divertissements seront exécutés par les jeunes élèves de l'Opéra.

L'Académie royale de Musique prépare, ainsi que nous l'avons annoncé, une cantate; et le Théâtre royal Italien remonte, dit-on, la *Primavera Felice*.

— Le jury de l'Opéra a impitoyablement repoussé une foule d'ouvrages qui languissaient depuis plusieurs années dans les cartons de l'administration. On assure que dans la quantité de pièces nouvelles dont la réception ou la représentation avaient été ajournées, une seule a été admise jusqu'à présent. Il n'y avait que quinze ans qu'elle attendait l'heureux moment de voir le jour. Le premier opéra qui sera représenté est, à ce qu'on assure, *La Lampe merveilleuse*: le poème est de l'un de nos auteurs comiques les plus distingués.

L'Académie royale de Musique est exclusivement occupée dans ce moment de la représentation de retraite de M^{me} Gardel, qui doit avoir lieu le jeudi 29 de ce mois. M^{me} Gardel a long temps été l'un des plus précieux ornements de la cour de Thérèse; son nom et le souvenir de ses talents auraient suffi pour inspirer l'intérêt et pour attirer la foule; cependant elle n'a rien négligé pour donner à sa représentation, qui sera vraiment une représentation extraordinaire, tous les traits susceptibles de piquer la curiosité. Fleuri, Derivis, Michéol, M^{me} Branchu, Gavaudan, Grassari, Pauline joueront dans l'opéra de *Sylvain*. M. et M^{me} Gardel, Vestris et tous les premiers sujets de la danse paraîtront dans le *Déserteur*, et le ballet du *Jugement de Paris* est monté avec tout le soin et toute la pompe imaginables.

— On parle avec éloges d'un petit opéra-comique, intitulé *Laure et Pétrarque*, dont un compositeur distingué a fait les paroles, et dont un homme de lettres a fait la musique. Cet ouvrage cependant n'est pas encore à l'étude. Après la *Bataille de Denuin*, Feydeau s'occupera de la *Journée aux Aventures*, musique de M. Méhul.

— On dit que l'Opéra-Comique se dispose à faire passer par l'épreuve d'une seconde lecture toutes les pièces reçues à son théâtre. Il a déjà commencé par un petit ouvrage intitulé *Le Petit Bourgeois*, dont les paroles sont attribuées à un auteur de quelques drames laudables. L'ouvrage, d'abord accueilli, n'a été reçu qu'à correction. Il est à remarquer qu'en exigeant une seconde lecture, le comité de Feydeau viole en quelque sorte des engagements qu'il avait déjà contractés. Sans doute il a raison de se déclarer incapable de juger sur une première épreuve; mais il devrait étendre aussi la mesure qu'il a adoptée aux ouvrages qui ont été refusés. S'il faut en juger par le nombre des pièces qui ont été sifflées depuis un an, on est fondé à croire que le comité a repoussé des productions agréables pour donner la préférence à des rapsodies. Cela est d'autant plus probable, que parmi les auteurs des pièces refusées, on compte des hommes de lettres qui ont donné fréquemment des preuves de goût et de talent.

— Au surplus, toutes les mesures qui pourront être prises par le comité de Feydeau ne rendront point au mal qui existe. Ce mal sera incurable tant que ce théâtre continuera d'avoir pour *maîtres* des artistes médiocres, des comédiens usés et des chanteurs sans voix.

— C'est définitivement jeudi prochain que l'on jouera le *Barbier de la Cité* au théâtre de la porte Saint-Martin.

— Après une indisposition longue et sérieuse, M^{lle} Duchesnois a reparu ce soir dans *Méropé*, qu'elle a joué avec le talent qu'on lui connaît. Les amis de l'art dramatique ont célébré sa rentrée par de nombreux applaudissements.

— Si le Vaudeville n'avait pas accoutumé ses habitués à des rapsodies, on pourrait croire qu'il a voulu se moquer du public en lui offrant *madame de Villelieu*. On aurait de la peine à trouver dans cette pièce, qu'on a sifflée ce soir, une seule phrase où il n'y ait au moins une faute de français.

— *La Fin du Monde* de la Porte Saint-Martin n'est pas, à beaucoup près, la moins mauvaise des pièces que le même sujet a inspirées. Cette bluette, dont les auteurs ont gardé l'anonyme, a été écoutée avec indulgence. On a applaudi quelques couplets qui sont tournés avec esprit et facilité.

— La manie de voyager gagne tous les artistes. M^{me} Catalani enchante les habitants de France; Lafond gagne de l'argent et des applaudissements à Montpellier; M^{lle} Mars ravit, par son talent enchanteur, les habitants de Nantes; M^{lle} Volnais fait répandre des larmes aux Tourangeaux; Paul seconde à Bruxelles les représentations de M^{me} Boulangier, qui attirent beaucoup de monde; Michot va se mettre en route pour la Belgique et la Hollande; M^{lle} Georges est attendue à Marseille, et Jacques de Falaise est parti pour Lyon.

ANNONCES.

Raison, Folie, petit cours de morale mis à la portée des vieux enfans; suivi des *Observations de la femme*; troisième édition, augmentée de quelques dissertations à-peu-près philosophiques, et de quatre contes inédits: *La nourriture d'un Prince*, ou le *Danger des coutumes étrangères*; le *Pêcheur du Danube*; le *Jardinier de Samos*, ou le *Père du Sénat*; l'*Enfant de l'Europe*, ou le *Dîner des Libéraux* à Paris, en 1814.

Deux vol. in-8°, bien imprimés par Craplet. Prix, 12 fr.; et franc de port, 15 fr. A Paris, chez Deterville, libraire, rue Haute-Feuille, n. 8; et Delaunay, libraire, au Palais-Royal.

La Roulette, ou *Histoire d'un joueur*, sixième édition, revue, augmentée du récit d'un songe trouvé dans les papiers du joueur, et ornée d'un tableau gravé et colorié, représentant un jeu de roulette. Un volume in-18.

A Paris, chez Rupet, commissionnaire en librairie, rue Saint-André-des-Arts, n. 41. Prix, 1 fr. 50 c., et 1 fr. 75 c. par la poste.

TRESOR ROYAL.

Paiement de la dette publique, à effectuer à Paris, du lundi 19 août 1816, au samedi 24 inclusivement, savoir:

DETTE VIAGÈRE.

Semestre échu le 22 juin 1816.

Paiemens du lundi 19 au vendredi 23 août.

1^{re} classe ou sur deux têtes.

Bureaux	1.	— du n ^o 1 à	4800
	2.	— du n ^o 21001 à	21000
	3.	— du n ^o 42001 à	42000
	4.	— du n ^o 63001 à	63000
	5.	— du n ^o 70001 à	"
		2 ^e classe, ou sur deux têtes.	
	6.	— du n ^o 1 à	4000
	7.	— du n ^o 10001 à	21000
		3 ^e classe, ou sur 3 têtes.	
	8.	— du n ^o 1 à	700
		4 ^e classe, ou sur 4 têtes.	
	9.	— du n ^o 1 à	300

PENSIONS.

Pensions ecclésiastiques anciennes.

	8.	— du n ^o 1 à	23000
		Pensions civiles anciennes.	
	9.	— du n ^o 1 à	7800
		Pensions civiles nouvelles.	
	10.	— du n ^o 1 à	1800
		Pensions des militaires de 3000 francs et au-dessus.	
	11.	— du n ^o 1 à	50
		Pensions des veuves des militaires.	
	12.	— du n ^o 1 à	4000

Les cinq pour cent consolidés du semestre échu le 22 mars 1816, seront payés le lundi 20 août, jusqu'à la fin, par les mêmes bureaux qu'en dessous.

ARRIÈRE NON RÉCLAMÉ.

Dettes viagères et pensions.

Semestre échu le 22 décembre 1811, jusques et y compris celui échu le 22 décembre 1815, le jeudi 22 août, à tous numéros, par les mêmes bureaux qu'en dessous.

Cinq pour cent consolidés.

Semestre échu le 22 septembre 1811, jusques et y compris celui échu le 22 septembre 1815, le samedi 24 août, à tous numéros, par les mêmes bureaux qu'en dessous.

Nota. Les bureaux de paiement seront ouverts depuis neuf heures jusqu'à deux et demie.

LOTÉRIE ROYALE DE FRANCE.

Tirage de Strasbourg, du 17 août.

62 — 14 — 35 — 80 — 43.

Tirage de Lyon, du 19 août.

18 — 17 — 60 — 5 — 70.

SPECTACLES.

Du 20 août.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Natalie, ou la *Famille Russe*.

THÉÂTRE FRANÇAIS.

Le Cid; les *Bourgeoises de qualité*.

THÉÂTRE ROYAL DE L'ODÉON.

Le Chevalier de Canolle; de *Clemin de Fontainebleau*.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE.

Les Clefs de Paris; *Mad. de Villelieu*; une *Soirée de Twolf*.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS.

La Fiancée; *la Fin du Monde*; les *Chevilles de maître Adam*; les *Anglais pour rire*.

THÉÂTRE DE LA GAÎTÉ.

Le Sacrifice d'Abraham; *M. et Mad. Bernard*.

THÉÂTRE DE L'AMBIGU-COMIQUE.

Boleslas; *Amanda*.

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN.

La Fin du Monde; les *Frères à l'Épave*.

THÉÂTRE PITTORESQUE ET MÉCANIQUE DE M. PIERRE.

Rue du Port-Mahon, n. 4, *carrefour Gaillon*. — Tous les jours à 7 heures et demie.

On y donne en ce moment, entr'autres Tableaux nouveaux, la ville de Florence, et le lever de la lune sur le lac d'Eutin en Holstein.

Expériences de M. DENNÉTE, vitricateur hollandais. — Tous les jours, à sept heures et demie, rue Neuve-des-Petits-Champs, n. 15.

Muséum Uranographique de Charles Rouy, rue de Grammont, n. 27, au coin du boulevard des Italiens. Tous les jours, à huit heures du soir, démonstration des phénomènes célestes.

BOURSE de Paris du 19 août.

Effets publics.

Cinq pour cent, jouissance du 22 mars 1816: 57 fr. 37 c. 10 c. 5 c. 10 c.

57 fr. 15 c. 20 c.

Idem, jouissance du 22 septembre 1816: 54 fr. 60 c.

Actions de la Banque de France, jouissance du 1^{er} juillet: 1067 fr.

50 c. 1070 fr.

Obligations du Trésor, perte pour cent par an, 4.

Rentes sur la ville de Paris, jouissance du 1^{er} avril 1816.

Bons de la ville de Paris, pour cent, courte échéance: 12.

Idem, longue échéance: 58.

Actions des Ponts, jouissance du 1^{er} juillet.

Pièces de 20 et 40 fr., 80 c. p. 100 fr.

DE L'IMPRIMERIE DE PLASSAN, RUE DE VAUGIRARD, N. 15.

(N^o. 275.)MARDI 1^{er} OCTOBRE.

(1816.)



LE CONSTITUTIONNEL,

JOURNAL POLITIQUE ET LITTÉRAIRE.



On recevra les réclamations des personnes qui croiront avoir des griefs à exposer, et les avis qui pourront intéresser le public. Le prix du Journal est de 18 fr. pour 3 mois, 36 fr. pour six mois, et 72 fr. pour l'année. On s'abonne au bureau du Journal, rue de Vaugirard, n^o. 15, près l'Odéon, chez DELAUNAY, libraire au Palais-Royal, et chez les directeurs des postes des départements. — Les lettres, paquets et argent doivent être adressés, francs de port, au Directeur du CONSTITUTIONNEL, rue de Vaugirard, n^o. 15.

EXTERIEUR.

ANGLETERRE.

Londres, 26 septembre.

Fonds publics. — Trois pour cent consolidés, 61 1/4. — Ditto pour à-compte, 61 1/3. — Cinq pour cent, 92 3/8.

Les fonds baissent depuis quelques jours ; et on a observé qu'une personne a vendu dans les fonds publics pour un million stér. Le caractère entreprenant et les longues relations que cette personne a eues avec le gouvernement ont fait naître la conjecture qu'elle était dans la confidence de quelque plan des ministres pour subvenir aux besoins publics, et que les mesures qu'on adoptera occasionneront une baisse dans les fonds. L'exemple de cette personne a trouvé beaucoup d'imitateurs.

D'après les nouvelles que nous recevons de Naples, il paraît que les différends entre le gouvernement des Etats-Unis et la cour de Naples ne sont pas encore arrangés. En même temps, l'ordre américain est toujours dans la baie de Naples, où elle doit rester jusqu'à ce que les négociations soient terminées. Cette résolution prouve que le gouvernement américain veut soutenir ses prétentions par la force. Nous croyons que plusieurs cours qui ont garanti les possessions du roi des Deux-Siciles s'empres- seront d'intervenir dans cette affaire. (The Globe.)

Les nouvelles officielles publiées dans les journaux d'Espagne, au sujet des affaires de l'Amérique méridionale, ne sont que du mois de mai. Les nouvelles qui nous sont parvenues par des voies plus directes sont de la fin de juillet ; leur contenu est tout-à-fait opposé. En voici des extraits :

Cumana était encore au pouvoir des royalistes le 28 juin ; mais les patriotes étaient à Caracas, à cinq lieues de Cumana. Le gouverneur et tout homme en état de porter les armes ont été obligés de marcher contre les patriotes. La force de ces derniers consistait en 2500 hommes ; la flotte était fort mal équipée, et l'opinion d'un capitaine américain était qu'il suffirait d'un sloop de guerre américain pour la mettre en déroute.

Chaque jour il y avait des exécutions à Cumana. Les patriotes qui tombent au pouvoir des royalistes sont jugés et exécutés sur-le-champ ; leurs cadavres sont laissés en proie aux corbeaux. Une jeune femme d'une famille respectable, ayant été convaincue d'avoir mal parlé du gouvernement espagnol et de favoriser par ses discours les indépendans, fut placée sur un âne et reçut deux coups de fouet aux coins des rues principales. Elle refusa, après cette exécution, de prendre de la nourriture et de recevoir les secours de la médecine, et mourut quelques jours après.

D'un autre côté, l'armée patriote, après avoir pris la ville de Valencia, le passage de Cabrera, la belle ville de Maracay et d'autres villes, et renforcée de 5400 combattans par suite de ces succès, approchait de Caracas, tandis que 2000 insurgés s'avançaient sur cette place par un autre côté. Le gouverneur pour le roi, inquiet par l'approche de ces forces, envoya un vaisseau chargé de 26,000 dollars et deux autres chargés de provisions pour la garnison de Puerto-Cavello ; malheureusement le tout est tombé entre les mains de l'escadre de Carthagène qui bloque la Guyra.

Voici une proclamation de Simon Bolivar, qui s'intitule chef suprême de la république, et capitaine-général des armées du Venezuela et de la Nouvelle-Grenade.

Quartier-général d'Ocumare, 6 juillet 1816.

Aux habitans de la province de Caracas.

« Une armée, un parc nombreux d'artillerie, des fusils et des munitions sont maintenant à ma disposition pour vous délivrer, et pour vous rendre à vos droits, à votre pays et à la paix.

« La guerre d'extermination que nous ont faite nos ennemis est terminée de notre côté. Nous pardonnerons à ceux qui se rendront, même quand ils seraient Espagnols. Ceux qui voudront servir la cause de la Venezuela, seront regardés comme amis, et seront employés d'après leur mérite et leurs talens. Les soldats ennemis qui passeront de notre côté, jouiront de tous les bienfaits qu'un pays peut verser sur ses bienfaiteurs.

« Aucun Espagnol Européen ne sera plus mis à mort après le combat. Aucun Américain ne souffrira la moindre action pour avoir servi la cause du roi, et avoir commis des actes hostiles envers ses compatriotes.

« La portion malheureuse de nos frères qui ont gémi dans

le clavage a été mise en liberté. La nature, la justice et la politique demandent l'émancipation des esclaves. Dorénavant, nous ne connaissons dans le Venezuela que des citoyens.

« Après avoir pris la capitale, nous convoquerons les représentans du peuple à un congrès général, qui rétablira le gouvernement de la république. Pendant que nous marchons sur Caracas, le général Marmio, à la tête d'un corps formidable, attaque Cumana ; le général Liar, renforcé par les généraux Roscas et Monagas, commande dans les plaines ; Uanos s'avance sur Barcelone, et le général Arismendi occupe l'île de Marguerite avec son armée victorieuse. Signé SIMON BOLIVAR. »

— On écrit de Caracao que l'amiral Brion y est arrivé le 12 juillet, et ayant obtenu la permission de descendre à terre pour avoir une conférence avec l'amiral Kikken, il lui a annoncé la prise de Caracas par les indépendans. (The Star.)

— Nous apprenons avec plaisir que le commerce de Leith se ranime. La semaine dernière, 35 bâtimens sont arrivés en un seul jour dans ce port. Un grand nombre de navires chargent en ce moment du plomb, de l'huile, etc., pour le continent. Les snacks d'Hambourg partent et reviennent depuis quelque temps avec des cargaisons complètes. (Courrier.)

— On lit ce qui suit dans la *Cronique de Glasgow* :

« Depuis que nous avons fait connaître l'état du commerce des cotons, il s'est fait beaucoup d'affaires dans les étoffes communes que l'on envoie à la Jamaïque, où elles sont demandées. Les mouchoirs de Madras ont aussi trouvé du débit. Il y a un plus grand nombre d'ouvriers employés ; mais les prix sont toujours les mêmes. » (Idem.)

SUÈDE.

Stockholm, 11 septembre.

Le petit détachement de soldats de toute arme que S. M. l'empereur de Russie a envoyé en Suède, a été présenté hier au roi au château de Haga, par M. le général de Suchtelen. Ces soldats ont été traités aux frais du roi, et on leur a donné pour convives les soldats de notre garnison qui ont la décoration de l'ordre de Saint-George. La plus grande gaieté a régné dans ce repas, et ces militaires ont porté les sântes de l'empereur, du roi et des familles impériale et royale.

POLOGNE.

Varsovie, 12 septembre.

Notre monarque se proposant de passer en revue l'armée polonaise, les régimens qui sont en garnison dans les provinces ont ordre de se rassembler aux environs de cette capitale.

AUTRICHE.

Vienne, 20 septembre.

On apprend que la cour de Saint-Petersbourg a prévenu officiellement la nôtre que l'armée russe va être réduite sur le pied de paix. Une semblable notification a été faite, dit-on, aux cours alliées.

On continue les préparatifs pour le mariage de l'empereur ; la garde allemande doit, dit-on, avoir un nouvel uniforme plus brillant que l'ancien, et le manège doit être converti en une salle de bal. On croit que le mariage sera célébré à Schonbrunn, et que ce ne sera que postérieurement à cette cérémonie que notre future impératrice et ses augustes parens viendront ici.

M. le comte de Czernitscheff est toujours ici.

Depuis quelque temps il y a de fréquentes solennités religieuses au fameux pèlerinage de Maria-Zelle ; elles sont très-suivies.

Aujourd'hui, le cours de change sur Augsbourg a été coté à la bourse au taux de 325 fr.

ROYAUME DES PAYS-BAS.

La Haye, 25 septembre.

La loi concernant l'imposition sur le savon vient de paraître ; elle renferme 80 articles : par le premier, on voit que les 100 livres de savon blanc, importé de l'étranger, paient 12 fl. 10 s. ou 25 fl. 6 s. les 100 kilogrammes. Le savon vert indigène paie 1 fl. 13 s. par ancre, ou 4 fl. 5 s. par chaque hectolitre, sur la contenance de la chaudière du fabricant à chaque distillation. L'importation du savon vert est prohibée.

La rédaction changée du projet de loi sur la répression de la licence de la presse a été adoptée aujourd'hui par la deuxième chambre, à une majorité de 64 voix contre 4.

(2)

Dans cette nouvelle rédaction, les premier et deuxième articles du premier projet ont subi quelques changements; le troisième reste le même; au quatrième, il a été ajouté le mot *colporteur* après celui de *rédacteur*.

Le 2 octobre prochain, les militaires estropiés, veuves ou parents de ceux morts au service de la patrie, obtiendront ici les certificats de ce qui leur est alloué pour secours annuel, afin d'en recevoir le montant.

Extrait du discours prononcé par M. Dotrege, dans la séance de la seconde chambre, du 20 septembre.

Nobles et puissans seigneurs, la sûreté personnelle est le premier et le plus grand des biens, la seule raison suffisante de l'intérêt et du prix qu'on attache à la conservation des autres.

La garantie de ce droit primordial, source et fondement de tous les autres droits, est l'objet de plusieurs articles de la loi fondamentale qui nous régit...

Les représentans de la nation jurent individuellement, entre les mains du roi, non-seulement d'observer et de maintenir la loi fondamentale du royaume, et qu'en aucune occasion, ou sous aucun prétexte quelconque, ils ne consentiront à ce qu'on s'en écarte. Ils jurent spécialement de conserver et de protéger de tout leur pouvoir la liberté publique et individuelle.

Il n'est impossible de concevoir, Messieurs, que nous soyons formellement, textuellement chargés de conserver, de protéger la liberté individuelle, et que nous puissions refuser cette protection à qui a droit de la réclamer. Il n'est impossible de concevoir que nous puissions remplir les obligations qui nous sont imposées, être en un mot fidèles à nos sermens, en répondant froidement à une plainte d'atteinte à la liberté individuelle: *Recourrez ailleurs, cela ne nous regarde pas.*

Une plainte de ce genre nous a été adressée. J'ai cru que, dans tous les temps, il serait de notre devoir le plus étroit d'y prendre égard; que dans le moment actuel, c'est-à-dire dans la première session de la première assemblée représentative du peuple des Pays-Bas, et presque le jour même du premier anniversaire de l'auguste et sainte cérémonie où les lois fondamentales de notre monarchie ont été proclamées et jurées à la face du ciel et du peuple, l'honneur de la représentation nationale et la considération dont il importe qu'elle demeure investie pour l'intérêt de l'état et du roi, ne nous permettaient point de garder le silence sur une réclamation relative au droit social que tout citoyen, que tout homme est porté, par le seul instinct de la nature, à regarder comme le plus précieux, le plus sacré, le plus inviolable de tous.

C'est dans cet esprit que j'ai rédigé, et la proposition que six de mes collègues (1) ont faite conjointement avec moi, et l'adresse respectueuse par laquelle je croyais convenable de la transmettre à S. M.

Je persiste à croire que si l'on veut bien peser froidement et sans prévention les termes dans lesquels l'une et l'autre sont conçues, l'on demeurera persuadé qu'ils sont les plus propres à calmer toutes les alarmes, à prévenir toutes les craintes, à satisfaire tous les scrupules, à sauver à-la-fois et toutes les obligations et toutes les convenances....

Il faut donc écarter de la question tout ce qui ne tient pas au fait même qui vous est dénoncé comme inconstitutionnel, car nous n'en tirons pas de lumière et n'y trouverions pas de guide. Qu'un autre gouvernement ait accordé au nôtre une extradition que ses lois fondamentales ou civiles ne lui défendaient vraisemblablement pas de nous faire, peu importe! Nous pourrions reconnaître son obligation par toutes celles que nos propres lois pourraient autoriser. Que le réclamant s'appelle Jude ou Simon, qu'il soit Français ou Marocain, infidèle ou chrétien, légitime ou bâtard, noir ou blanc, innocent ou coupable, peu importe encore! Si les faits qu'il vous a dénoncés sont réels, ils emportent violation de la loi fondamentale, et notre devoir est de les porter à la connaissance du pouvoir qui peut et qui doit, le cas échéant, la faire réparer et faire tout rentrer dans l'ordre constitutionnel.

Nous ne pouvons, en pareille circonstance, nous montrer insonnans, sans manquer à ce que le roi lui-même a le droit d'attendre d'états-généraux attachés à sa personne et fidèles à leurs sermens. Lui, du moins, messieurs, ne balancera jamais, et sera toujours le scrupuleux observateur des siens. On se plaint, à nous, d'un fait qui porte les caractères d'une infraction à la loi fondamentale. Si l'infraction existe, il est bien sûr qu'elle n'a été commise ni de l'ordre, ni de l'axe du roi. En hésitant de prier S. M. d'en faire enquérir, vous semblez admettre la supposition contraire, et c'est celle-là seule, messieurs, qui ferait injure à ses sentimens, à ses dispositions, à ses volontés. Cette constitution dont vous avez juré de ne pas consentir qu'on s'écarte, le roi a juré qu'il ne le souffrira pas. Cette liberté individuelle que vous avez juré de conserver et de protéger, il a juré de la conserver, de la défendre. Nos coeurs sont encore remplis de la profonde impression qu'y firent, il y a un an, les paroles sacramentelles du serment prescrit par la loi fondamentale, prononcées par notre Roi, en présence de son peuple; avec une si noble assurance, une émotion si paternelle, un re-

cueillement si religieux, une énergie si patriotique. Mais, vous le savez tous, nous n'aurons jamais besoin d'autres garans de l'inviolabilité des augustes promesses que son caractère, ses principes et ses vertus....

Je regarde la constitution comme un tout indivisible, dont tous les articles sont également sacrés. Un seul de ces articles, transgressé sans réclamation ou sans redressement, met, à mon sens, tous les autres en péril. J'ai cru, en cette occasion, remplir un devoir qui m'était impérieusement dicté par mon serment. J'ai auguré assez bien de la sagesse de notre nation, de son attachement à ses anciennes institutions, dont sa nouvelle loi fondamentale a rétabli l'empire, pour espérer que chez elle, au moins, une loi de cette importance pourrait acquiescer de la stabilité, et échapper au sort qui semble poursuivre toutes les institutions modernes et les condamner à la mort, avant même qu'elles n'aient été mises à l'épreuve. Puisse la résolution, que vos nobles puissances vont prendre, conserver à notre patrie cette réputation de terre d'asile et d'hospitalité, dont elle a toujours été si jalouse!

Gand, 26 septembre.

Un officier belge, passant à Lille, y a trouvé un grand nombre de déserteurs, et a fait de vains efforts pour les rappler à leur devoir. Il se sont accordés généralement à répondre qu'en France l'on recevait du pain et pas de coups de bâton. Il n'y a malheureusement rien à objecter à cela. Les soldats français reçoivent une livre et demie de pain et les Anglais deux livres, tandis que les nôtres, qui ont le même appétit, doivent se contenter d'une seule livre. Pourquoi le ministère veut-il que l'armée jeûne toute l'année, tandis qu'elle est dispensée par les réglemens d'observer le carême? Quant aux coups de bâton, ce supplice humiliant, fait pour châtier des esclaves, doit inspirer l'horreur à une armée nationale. Le soldat que l'idée d'un coup de bâton ne fait pas frémir, n'est qu'une machine dépourvue d'âme, et de cette noblesse de sentiment qui fait le héros.

(Journal de la Belgique.)

INTERIEUR.

PARIS, 30 septembre.

Aujourd'hui, M. le préfet de la Seine s'est rendu à l'Ecole polytechnique, pour faire l'ouverture des examens. Dans un discours analogue à la circonstance, ce magistrat, qui n'oublie point qu'il a été l'un des élèves de cette célèbre école, a rappelé ce fait d'une manière fort aimable, et tempéré ainsi la sévérité de quelques reproches qu'il a adressés aux jeunes gens rassemblés sous ses yeux.

M. Ternaux ne pouvant, à cause de sa santé, remplir les fonctions de président du collège électoral de l'Eure, M. Lizot a été nommé à la place de M. Ternaux, qui a reçu, à ce sujet, la lettre suivante de S. Exc. le ministre de l'intérieur:

« Monsieur, j'ai, sur votre demande, obtenu de S. M. la nomination d'un nouveau président du collège électoral du département de l'Eure; mais je regrette bien que votre santé ne vous permette point d'exercer ces fonctions auxquelles vous avez appelé la confiance du Roi, et que vous étiez si bien dans le cas de remplir.

Signé LAMÉ.

« Agréez, etc.

— Nous avons annoncé que, d'après une nouvelle décision du ministre de la guerre, les congés accordés par S. Exc. aux officiers le seront sans appointemens.

La circulaire du ministre, datée du 11 septembre, se borne à rappeler l'exécution de l'ordonnance du Roi, du 16 décembre 1814, qui porte que les congés accordés aux officiers ne donneront lieu qu'au rappel de la *demi-solde* pendant le temps de leur durée, et ajoute que S. M. a décidé que, dans le cas où des officiers ont congé solliciteraient et obtiendraient une prolongation, ils n'auront droit à aucun rappel de solde pendant la durée de cette prolongation.

M. Réal, ex-conseiller d'état, qui s'était embarqué avec M. Rolland, son neveu, à Anvers, est arrivé à New-York dans les premiers jours du mois d'août.

Parmi les chrétiens qui gémissaient dans les bagnes d'Alger, se trouvaient cent cinquante sujets romains. Ils ont été embarqués sur une frégate anglaise qui les conduira à Civita-Vecchia.

La grande revue des troupes dans les environs de Cambrai se fera aussitôt que le duc de Wallington aura terminé l'inspection de celles des contingens autrichien et prussien de l'armée d'occupation, et, à ce que l'on croit, au commencement d'octobre; à cet effet, quelques régimens de cavalerie anglaise, canonniers aux environs de Gravelines et de Saint-Omer, se rendront à Cambrai.

La nouvelle édition officielle des *Cinq Codes*, imprimés au *Bulletin des Lois*, d'après l'ordonnance du Roi, du 17 juillet dernier, se trouve à Paris à l'imprimerie royale, et chez MM. Rondonneau et Dècle, libraires, place du Palais de Justice, aux prix ci après, franc de port; savoir:

<i>Bulletin des Lois</i> , n° 109 bis, Code civil et table des matières, 2 f. 50 c.	
<i>Id.</i> , n° 110 bis, Code de procédure, tarif et table, 1	
<i>Id.</i> , n° 111 bis, Code de commerce et table, 1	
<i>Id.</i> , n° 112 bis, Code d'instruction crim. et table, 1	10
<i>Id.</i> , n° 113 bis, Code pénal, et table, 1	

(1) MM. Vilain XIV, de Séculs, Cogné, Cornet de Grez, Vasmawyk et Caters.

(3)

— M. Victor continue ses débuts au Théâtre-Français; il a joué Philoctète, Tancrède, Orsmane. Le débutant a de grands défauts et de grandes qualités. Ses défauts tiennent à son âge et à son inexpérience; ses qualités lui appartiennent; elles sont le fruit de ses réflexions, de ses études et des dispositions naturelles qui lui sont propres. Il a tout ce qu'il faut pour devenir un sujet distingué.

— Gavaudan, dont la retraite prématurée a laissé des regrets à tous les amateurs de l'Opéra-Comique, est allé donner des représentations à Bruxelles.

— Martin est parti pour Lyon; à son retour, on remontera l'Auteur dans son ménage, opéra de M. Gosse, auteur du *Médisant*. M. Brueis, auteur de la musique, y a fait, dit-on, d'heureux changements.

— M^{lle} Humbert vient d'être engagée à l'Odéon. Elle a fait son second début dans les *Fausse Confidences*, et y a montré à peu près les mêmes défauts et les mêmes qualités que dans les *Jeux de l'Amour et du Hasard*. Elle doit être chargée de l'un des principaux rôles d'une comédie en trois actes et en vers dont on va s'occuper incessamment, et qui a pour auteur un académicien connu au théâtre par de grands succès et de grandes chutes. Cette pièce sera précédée d'une autre comédie, également en trois actes et en vers, qui est en répétition, et qui est attribuée à un auteur dont le nom rappelle aussi une grande chute, mais de petits succès.

M^{me} Drouville, qui a paru deux ou trois fois à l'Odéon dans l'emploi des mères, a obtenu quelque succès. Son débit et ses intentions ne manquent point de justesse; sa taille est trop petite pour plusieurs rôles. Elle a reçu beaucoup d'applaudissements dans Nina Vernon, de la *Petite Vile*.

Les applaudissements du public et les bonnes recettes n'endorment point les acteurs de l'Odéon; ils redoublent au contraire d'efforts, et de zèle. Ils préparent non-seulement plusieurs nouveautés, mais encore ils remontent des ouvrages connus. Ils jouent de nouveau la *Femme jalouse*, et doivent, dit-on, s'occuper successivement de diverses autres pièces qui ont passé des Italiens aux Français, et qui sont dédaignées par ceux-ci.

COLLÈGES ÉLECTORAUX.

Suite des candidats nommés par les collèges d'arrondissements.

Calvados. — Caen : MM. Dégremont-Saint-Manvieux, conseiller à la cour royale, membre de l'ancienne chambre; Héroult de Hotot, ancien conseiller au parlement, membre de l'ancienne chambre; Thomine-Desmasures, président du collège électoral d'arrondissement et du tribunal civil de Caen; de Corday, propriétaire, membre de l'ancienne chambre.

Côte-d'Or. — Châtillon : MM. de Bruière-Vauvois, maire de cette ville; le comte de Tocqueville, préfet du département; Verlin, maître de forges.

Semur : MM. le comte de Tocqueville, préfet; de Grosbois, conseiller-d'état honoraire; Brene, médecin à Dijon.

Haute-Marne. — Chaumont : MM. Becquey, conseiller-d'état; Beugnot, ministre-d'état.

Vassy : MM. Becquet et Beugnot.

Langres : MM. Philpin de Rivière, maire de cette ville; Genuit, ancien magistrat à Langres.

Loir-et-Cher. — Blois : MM. Pardessus, le comte de Salaberry.

Romorantin : MM. Pardessus, le comte de Salaberry.

Vendôme : MM. Josse de Beauvoir, ex-député; de Brunier, président du collège.

Nord. — Douai : MM. Deforest de Quartdeville, premier président de la cour royale; Desmoustier, conseiller de préfecture; tous deux députés à la dernière chambre.

Dunkerque : MM. Duplex de Mézy, préfet du Nord; Hovelt, juge au tribunal de première instance; le baron Coppens, député à la dernière chambre; Minart, maire de Pernes.

Pas-de-Calais. — Boulogne : MM. Grandsire-Belval, président du collège; Caron, procureur du Roi près le tribunal de première instance; Dublail, chef de la légion de la garde nationale de Boulogne; Blanquart-Baillet, membre de la dernière chambre.

Arras : MM. le baron d'Herlincourt, propriétaire et membre du conseil-général; Leroux du Châtelet, membre de la dernière chambre; de Flandres, propriétaire; le marquis de Beaumetz, président honoraire de la cour royale de Douai.

Montreuil : MM. de Cossette, président du collège. Boudel-d'Aubers, le vicomte de Montbrun, tous deux membres de la dernière chambre; le chevalier Decamp de Rosamel, lieutenant du Roi à Heslin.

Saint-Omer : MM. de Francoville, président du collège; Pley, négociant; Wattingue, maire de Saint-Omer; Allent, conseiller-d'état.

Saint-Pol : MM. le baron de Coupiigny, le marquis de Tramecourt, Hermaty, tous trois anciens députés; Bonnières, propriétaire.

Somme. — Amiens : MM. Cornet-d'Incourt, d'Hardivilliers, Lemarchant-Gomicourt, Roux-Laborie, tous quatre de la dernière chambre.

Doullens : MM. Blin père, Debuci de Fiesse, Roux-Laborie, le baron de Choqueuse.

Les opérations des collèges d'arrondissement sont terminées; la plupart des choix qui ont déjà été publiés prouvent que ces assemblées connaissent bien les intérêts de la France, et ont voulu répondre aux intentions du Roi; elles ont nommé, en général, des hommes étrangers à tout esprit de parti, à toute prétention turbulente, et disposés, soit par leur situation, soit par leurs opinions, à défendre contre toute attaque nos institutions actuelles, l'autorité royale et les grands intérêts nationaux. Ce n'est pas que les factions n'aient essayé d'y renouveler leurs manœuvres accoutumées; ne pouvant avoir recours à la violence, elles ont fait jouer en certains lieux des ressorts obscurs et indirects; s'efforcer de tromper les électeurs sur les opinions et les desseins des hommes qu'on propose à leurs choix; arracher par l'importunité un suffrage à la complaisance; faire courir des listes toutes faites, et en presser l'adoption en disant que ce sont-là les nominations convenues dans l'assemblée; répandre encore des doutes sur les véritables intentions et sur le désir du Roi; affirmer qu'on est mieux instruit que personne de ce qu'il souhaite et de ce qui lui convient; tels sont les moyens par lesquels l'esprit de parti espère faire encore quelques dupes et ressaisir quelque empire. Le gouvernement a opposé et opposera toujours à ces menées insidieuses la fermeté de ses actes et la franchise de son langage; il est peu de collèges d'arrondissement où elles aient obtenu quelques succès; c'est maintenant aux collèges de département à s'en préserver.

Ce n'est presque jamais à la supériorité réelle du nombre ou de la force qu'est dû le triomphe des factions; c'est uniquement à la négligence, à l'inactivité et au défaut de concert des bons citoyens. Dans un des moments de crise de notre révolution; un des meneurs les plus violents de la commune de Paris se réjouissait en voyant tomber par torrent une pluie froide et insupportable : *Voilà un bon temps*, disait-il, *les honnêtes gens ne viendront pas*. Pleins de confiance dans la bonté de leur cause et dans la droiture de leurs intentions, peu disposés à croire à la puissance de l'intrigue, et peu propres à en manier les armes, ceux mêmes qui, étrangers à la mollesse et à l'insouciance, ne craignent, quand ils ont un devoir public à remplir, ni la fatigue, ni le mauvais temps, prennent rarement assez de peine et de soin pour déjouer leurs adversaires; l'éloignement qu'ils éprouvent pour tout ce qui ressemble à une manœuvre astucieuse les empêche de se réunir et de se concerter; sûrs de donner, pour leur propre compte, un vote sage et désintéressé, ils croient s'acquitter ainsi de tout ce qu'ils doivent à leur prince et à leur patrie; ils n'ont point de vues secrètes, point d'intérêts particuliers à faire prévaloir; ils n'ont contracté d'engagements avec personne; ne tiennent à aucun parti, n'ont point entre eux ces relations antérieures, ces liens déjà formés, qui établissent et assurent d'avance le concert; ils se rendent aux élections avec l'intention de donner leur voix au plus digne; là, ils trouvent avec surprise des nominations convenues et proposées uniformément par un certain nombre d'électeurs. Cette masse de suffrages réunis si promptement sur un même individu, leur impose ou les abuse; ils voient d'autre part les voix se disperser ou errer au hasard; soit ignorance, soit faiblesse, ils se joignent à ce qui leur paraît être le vœu de l'assemblée, et ils ne s'aperçoivent pas qu'ils concourent eux-mêmes par-là au succès du parti que leur devoir, leur intérêt, leur intention même leur prescrivaient d'annuler ou d'écarter.

Rien n'est donc plus important pour les vrais amis du Roi et de la France, que de ne pas marcher ainsi isolément vers le but auquel tous désirent également d'arriver; qu'ils ne s'effraient point, ils ne seront point obligés de s'armer d'intrigue contre l'intrigue, et d'employer contre leurs adversaires des moyens illégitimes; les hommes raisonnables et bien intentionnés n'ont besoin, pour réussir, que de ne pas s'endormir et de pas se diviser; qu'ils sachent bien qu'on veille, qu'on s'agit, qu'on s'arrange pour les tromper et l'emporter sur eux; qu'ils opposent à ces manœuvres obscures leur activité et leur bonne intelligence; qu'ils mettent publiquement dans leurs opérations ce zèle et ce concert que les partis sont forcés d'envelopper de tant de mystères; qu'ils ne se laissent entraîner ni par une complaisance dangereuse, ni par une légèreté imprudente; isolé, leur suffrage sera perdu; donné aux sollicitations dont ils doivent se méfier, il deviendra fané; joint aux suffrages des hommes qui pensent et désirent hautement ce qu'ils pensent et désirent eux-mêmes, il peut assurer le succès de la bonne cause.

Qu'ils se méfient sur-tout des sacrifices par lesquels on chercherait à les détourner de la route que leur trace leur propre raison, et que la voix du Roi leur a indiquée. Certes, jamais monarque ne s'est expliqué d'une manière plus haute, plus claire, plus positive; jamais gouvernement n'a plus nettement déclaré quels étaient à ses yeux les besoins réels, les vrais intérêts de la patrie. Que pourraient contre ces déclarations, contre ces actes qui parlent d'eux-mêmes, des insinuations ambiguës, des prétendues confidences, et les assurances mensongères de ces partis qui n'agissent si mystérieusement que parce qu'ils n'oseraient se montrer au grand jour? Est-ce donc à un tel langage qu'ajouteraient foi des Français à qui leur Roi a parlé?

La situation actuelle de la France est simple et claire; ses intérêts sont évidents; les intentions de son gouvernement ne sont pas douteuses; ce sont les seuls guides que doivent consulter

(4)

les électeurs, les seules sollicitations qu'ils doivent écouter : qu'ils ne se laissent ni tromper, ni intimider, ni entraîner par les manœuvres des partis ; qu'ils se réunissent, qu'ils se concertent pour opposer la raison à l'aveuglement, l'intérêt public à la coalition des intérêts particuliers ; que le résultat de leurs opérations remplisse le but pour lequel ils ont été convoqués, et ils pourront dire qu'ils ont répondu à la confiance de leur Roi et de leur patrie. (Moniteur.)

ORDONNANCE DU ROI.

LOUIS, etc.

Vu les lois des 25 nivôse et 6 ventôse an 13, 15 septembre 1807, l'article 5 de l'arrêté du gouvernement du 5 germinal an 13, les décrets des 22 frimaire et 28 floréal an 13, 8 avril 1807, 28 août 1808, 29 août 1813, le titre 9 de la loi du 28 avril 1816;

Sur le rapport de notre ministre secrétaire d'état des finances,

Nous avons ordonné et ordonnons ce qui suit :

Art. 1^{er}. Les cautionnements des préposés de l'administration des contributions indirectes seront affectés à la garantie de la gestion des titulaires, quel que soit le lieu où ils exerceront ou auront exercé leurs fonctions ; en conséquence, à dater de ce jour, les cautionnements qu'ils verseront au trésor seront inscrits, sans résidence, d'après le mode déjà établi à l'égard de ceux des receveurs ambulans par le décret du 28 août 1808, et il ne pourra être formé d'oppositions sur ces cautionnements aux griefs des tribunaux de première instance, mais seulement au trésor royal, à l'administration des cautionnements.

2. Sont exceptés de cette disposition les cautionnements des employés dénommés ci-après, lesquels continueront de recevoir une application à résidence fixe ; savoir :

Les régisseurs des manufactures de tabacs ;

Les gardes-magasins généraux de manufactures et de feuilles ;

Les contrôleurs en chef et ordinaires de fabrication et de comptabilité ;

Les contrôleurs en chef, gardes-magasins et contrôleurs particuliers de magasins de feuilles ;

Les contrôleurs de culture ;

Les débiteurs de tabacs.

3. Pour que les cautionnements déjà versés et inscrits à résidence au trésor puissent servir à l'avance des préposés et servir de garantie à leur gestion dans le cas où ils viendraient à être nommés à de nouveaux emplois, ces préposés devront adresser à l'administrateur chargé du service des cautionnements au trésor :

1^o. Le certificat d'inscription qu'ils ont reçu ;

2^o. Le certificat de non opposition du greffier du tribunal de première instance de l'arrondissement porté sur l'inscription ;

3^o. Le consentement du bailleur de fonds (s'il y en a un.)

Ce consentement devra être conforme au modèle annexé à la présente ordonnance, et ne sera passible que du droit fixe de 2 fr.

4. Les cautionnements ne devenant disponibles pour une seconde gestion qu'autant que la première est reconnue régulière, aucun préposé ne devra être installé dans de nouvelles fonctions qu'après qu'il aura rendu un compte de clerc à maître de son ancienne gestion, et que ce compte aura été admis par l'administration des contributions indirectes, qui en déclarera la régularité.

5. Notre ministre secrétaire d'état des finances est chargé de l'exécution de la présente ordonnance.

Donnée à Paris, au château des Tuileries, le 25 septembre, l'an de grâce 1816, et de notre règne le 22^e.

Signé LOUIS.

Par le Roi,

Le ministre secrétaire d'état des finances,

Signé LEFÈVRE.

Modèle du consentement à fournir par les bailleurs de fonds des cautionnements des préposés des contributions indirectes, en exécution de l'article 3 de l'ordonnance du Roi du.....

Pardevant M.

Fait présent

Lequel, en exécution de l'article 3 de l'ordonnance du Roi du....., a, par ces présentes, déclaré consentir que la somme de..... dont il est propriétaire comme bailleur de fonds de (la totalité ou partie) du cautionnement auquel est maintenant assujéti le sieur..... en sa qualité de..... sera et soit employé à la garantie de la gestion du sieur..... partout où l'administration des contributions indirectes jugera convenable de l'employer, et n'importe le grade où il viendrait à être appelé, sous la condition que le privilège qui lui était acquis sur le premier cautionnement (jusqu'à concurrence de.....) sera transféré (jusqu'à la même concurrence) sur le cautionnement que doit fournir le sieur.....

Au moyen de quoi, il déclare reconnaître que la régie a le droit d'exercer son premier privilège, tant pour la gestion ancienne que pour toutes les autres gestions qui pourraient être confiées audit sieur.....

Fait et passé, etc.

Vu pour la légalisation, etc.

Certifié conforme à l'original,

Le secrétaire-général des finances,

LEFÈVRE.

GARDE NATIONALE DE PARIS.

Ordre du jour du 25 septembre.

La tenue d'hiver doit être prise par la garde nationale au 15 octobre prochain.

Le pantalon large de drap bleu et les petites guêtres, adoptés pour la petite tenue, seront admis en grande tenue, même pour le service du château, toutes les fois que les détachements entiers seront composés de cette manière ; mais dans le cas où le pantalon n'aurait pas été généralement adopté, la culotte blanche et les longues guêtres seront de rigueur pour éviter les bigarrures.

La grande tenue ne différera de la petite tenue qu'en ce que le bonnet sera, dans le premier cas, garni de son plumet et de ses ornements, et que, dans le deuxième, il serait dépourvu de toute garniture.

Le major-général, le duc DE MORMET.

Au rédacteur du Constitutionnel.

Rouen, 26 septembre 1816.

Monsieur,

M. Louis-Alexandre-César Bombet, mon frère, étant à Londres, fort vieux, fort gouteux, fort peu occupé de musique, et encore moins de M. Carpani, permettez que je réponde pour lui à la lettre de M. Carpani que vous avez insérée dans votre numéro du 20 de ce mois.

J'ai lu l'hiver dernier les deux lettres italiennes adressées par M. Carpani à M. Bombet, et qui furent annoncées dans votre journal. Elles me portèrent à lire ce que M. Carpani appelle des *Haydn*, gros volume interminable sur le grand compositeur Joseph Haydn. Je détestai, à travers beaucoup de paroles et de détails sans intérêt, que plusieurs faits de la Vie d'Haydn, consignés dans le livre en question, avaient été dérobés par M. Bombet. Comment se tirer de ce mauvais pas ? Je m'en consolai, et je crus en conscience l'honneur de mon frère à couvert, lorsque je vins à réfléchir que Hume n'était point le plagiaire de Rapin-Thoiras pour avoir dit, après lui, qu'Elisabeth était fille de Henri VIII ; que M. Lacroix n'était point le plagiaire de M. Anquetil, pour avoir traité après lui le sujet de la guerre de la Ligue.

Je fus plus que consolé, et presque joyeux, quand je me fus dit que Hume et M. Lacroix avaient envisagé leur sujet d'une manière différente, et souvent opposée à celle de leurs prédécesseurs ; que ces deux historiens avaient tiré des mêmes faits des conséquences inaperçues avant eux ; qu'enfin ils avaient fait oublier leurs devanciers. Je craignais bien que ce ne soit là le cas de ce pauvre M. Carpani, qui, l'hiver dernier, était si fier de pouvoir tirer quelques plaisanteries du nom et des prénoms de M. Bombet, et qui, aujourd'hui, s'annonce comme un Hercule, parce que, dit-il, on n'a su que lui répondre.

M. Carpani dit qu'il a déployé des preuves terribles contre M. Bombet : il voudrait une réplique en forme : ce combat ferait peut-être penser un peu aux *Haydn* de notre *athlète* qui nous ont été livrés en un seul et bon accord. Le moyen est simple. Que M. Carpani fasse traduire trente pages de ses *Haydn*, qu'il choisisse lui-même ces pages, et qu'il en fasse imprimer en regard trente des *Lettres sur Haydn* de M. Bombet ; ces dernières seront encore au choix de M. Carpani lui-même.

Le public jugera.

S'il fallait d'autres preuves, je dirais que l'ouvrage de M. Bombet, imprimé chez Didot, ne contient que 250 petites pages sur Haydn, tandis que celui de M. Carpani se compose de près de 550 longues pages : je demanderais à M. Carpani s'il revendique aussi la *Vie de Mozart*, l'excellente digression littéraire sur Metastase, la *Lettre sur l'état actuel de la Musique en France et en Italie*, la *Lettre de Montemonty sur le Beau idéal*. Je le prierais de nous faire connaître ses droits sur les questions que M. Bombet a approfondies le premier touchant les vraies causes des plaisirs produits par les arts, et particulièrement par la musique ; sur les jugements exquis que M. Bombet nous donne sur les grands compositeurs : je prierais encore M. Carpani de nous dire s'il aurait la charmante prétention d'avoir servi de modèle au style plein de grâces, plein d'une sensibilité sans affectation, et qui n'exclut pas le piquant, qui, peut-être, est le premier mérite de l'ouvrage de M. Bombet.

Mais je m'aperçois qu'à mon tour je deviens un H. re le, que je pille M. Carpani, que je tombe dans le sérieux et dans l'ennuyeux. M. Bombet, qui n'aime pas ce style moderne, et qui pourtant n'a eu garde de dérober le sien à M. Carpani. M. Bombet, qui est mon frère aîné, ne fera sûrement de grands reproches de la liberté que je prends d'envoyer le public en son nom. Ainsi, je m'arrête ; je renouvelle à M. Carpani le défi des trente pages : ce n'est qu'en y répondant qu'il prouvera sa bonne foi. J'ai l'honneur, etc.

H.-G.-G. BOMBET.

SPECTACLES.

Du 1^{er} octobre.

ACADÉMIE ROYALE DE MUSIQUE.

Les *Bayadères*; *Nina*.

Chant. MM. Nourrit, Lévigne, Bonel, Bertin, Eloy, Prévost; Mes.

Percillée.

Danse. MM. Milon, Albert, Beaupré, Antonin, Paul, Ferlinand, Anatole, Méranie, Montjoie, Elie, Coulon; Mes^{es} Bigottini, Delisle, Courtin, Fanni Bias, Mascré cadette, Elie, Anatole Gosselin, Aimee, Bertin.

THÉÂTRE FRANÇAIS.

Cinna; le *Confident par hasard*.Dans *Cinna*: MM. Saint-Prix, Talma, Michelot, Dumilâtre, Desnois-seaux; Mes^{es} Duchesnois, Régnier.Dans le *Confident par hasard*: MM. Saint-Fal, Thénard, Baulrier, Firmin; Mes^{es} Dupuis, Deuerson.

THÉÂTRE ROYAL DE L'OPÉRA-COMIQUE.

Charles de France.

THÉÂTRE ROYAL DE L'ODÉON.

La Femme Jalouse; les *petits Protecteurs*.

THÉÂTRE DU VAUDEVILLE.

Néron; *Molière et Tartuffe*; *L'Exil de Rochester*; *Fanchon*.

THÉÂTRE DES VARIÉTÉS.

Gargantua; M. Beldam; *Le Paga de Schaubunn*; *Joerisse chef de Brigade*.

THÉÂTRE DE LA GAITÉ.

La Fille du Désert; le *petit Eugène*; la *Femme médecin*.

THÉÂTRE DE L'AMBIGU COMIQUE.

Les deux *Valdomir*; le *Petit Oncle*.

THÉÂTRE DE LA PORTE SAINT-MARTIN.

Le Fils vengeur; une *Journée au Camp*; *Sanson*.

THÉÂTRE PITTORESQUE ET MÉCANIQUE DE M. PIERRE.

Rue du Port-Mahon, n^o 4, carrefour Grillon. — Tous les jours 7 heures et demie.

On y donne en ce moment, entr'autres Tableaux nouveaux, la ville de Florence, et le lever de la lune sur le lac d'Entin en Hobstein.

Expériences de M. DEMWENIE, vitricateur hollandais — Tous les jours, à sept heures et demie, rue Neuve-des-Petits-Champs, n^o 15.

Muséum Umnographique de Charles Rouy, rue de Grammont, n. 27, au coin du boulevard des Italiens. Tous les jours, à huit heures du soir, démonstrations des phénomènes célestes.

BOURSE DE PARIS du 30 septembre.

Effets publics.

Cinq pour cent consolidés, jouissance du 22 septembre 1816 : 57 fr. 25 c.

57 fr. 10 c. 25 c. 20 c. 25 c. 15 c. 25 c. 30 c. 25 c. 35 c.

Idem, jouissance du 22 mars 1817.

Actions de la Banque de France, jouissance du 1^{er} juillet, 1115 fr. 1125 fr.

Obligations du Trésor, pour cent, porte par an, 3.

Rent. sur la ville de Paris. Jouissance du 1^{er} avril 1816.

Bons de la ville de Paris, pour cent, courte échéance : 172.

Idem, longue échéance : 58.

Actions des ponts. Jouissance du 1^{er} juillet,

Pièces de 20 et 40 fr., 50 c. p. 100 fr.

DE L'IMPRIMERIE DE PLASSAN, RUE DE VAUGIRARD, N^o 15.

THE
EUROPEAN MAGAZINE,
 AND
London Review.
 Containing the
Literature, HISTORY, Politics,
Arts Manners & Amusements of the Age.
 Simul et jucunda et idonea dicere vitæ.
 BY THE
Philological Society of London.
VOLVI, for 1784.



L. D. N. D. D. N.
 Printed for John Fielding N^o 23, Pater Noster Row: John Debrett, opposite
 Burlington House, Piccadilly: and John Sewell, N^o 32, Cornhill.
 To be continued Monthly. Price 1 Shilling.

EUROPEAN MAGAZINE,

A N D

LONDON REVIEW;

FOR OCTOBER, 1784.

For the EUROPEAN MAGAZINE.
An ACCOUNT of JOSEPH HAYDN, a CELEBRATED COMPOSER of MUSIC.
[With an excellent Engraved LIKENESS of him.]

GIUSEPPE HAYDN was born at Vienna about the year 1730. At a very early age he discovered a most uncommon taste and propensity to music, which to facilitate, his parents placed him in the Jesuits College, where he was educated, and in which place he had full time and opportunity to improve and indulge himself in his favourite science.

The progress he made while he was in college was so rapid, that before he was acquainted with the rudiments of harmony he composed a great number of symphonies, trios, sonatas, &c. in which the early dawnings of a soaring genius appeared; and although they wanted that regularity and consistency that a grammatical education never fails to bestow, yet in every thing he composed there appeared a wildness of nature and luxuriance of fancy that at once bespoke what he would in after-times produce, when that wildness was somewhat tamed, and that luxuriance pruned by the steady hand of science, and the sober guidance of art.

The fertility of Haydn's genius made such an impression on all his friends, that they earnestly requested him to lay aside his pen for some time, and apply himself solely to the study of counterpoint, without which no author, be his genius ever so exalted, can be correct. He took their advice, and, by close and unremitted application, in a very short time became a perfect master of harmony in a regular and grammatical form.

With these advantages, it is no wonder if we now behold Haydn outstrip all his competitors. And as envy never fails to pursue merit, the masters in Germany were so jealous of his rising fame, that they entered into a combination against him in order to decry his works and ridicule his compositions; nay, they even carried it so far as to write against him; and many pamphlets in the German language appeared in print to depreciate him in the public esteem, alledging his works were too flighty, trifling, and wild, accusing him

EUROP. MAG.

at the same time as the inventor of a new musical doctrine, and introducing a species of sounds totally unknown in that country. In the last position they were perfectly right: he had indeed introduced a new species of music; it was his own, totally unlike what they had been used to—*original, masterly, and beautiful.*

Amongst the number of professors who wrote against our rising author was Philip-Emanuel Bach of Hamburg (formerly of Berlin); and the only notice Haydn took of their scurrility and abuse was, to publish lessons written in imitation of the several styles of his enemies, in which their peculiarities were so closely copied, and their extraneous passages (particularly those of Bach of Hamburg) so inimitably burlesqued, that they all felt the poignancy of his musical wit, confessed its truth, and were silent.

This anecdote will account for a number of strange passages that are here and there dispersed throughout several of the sonatas that have been reprinted in England from the German copies, of which we shall point out the few following passages by way of illustration. Among others, Six Sonatas for the Piano-Forte or Harpsichord, Opera 13 and 14, are expressly composed in order to ridicule Bach of Hamburg. No one can peruse the second part of the second sonata in the thirteenth opera, and the whole of the third sonata in the same work, and believe Haydn in earnest, writing from his own natural genius, and committing his chaste and original thoughts upon paper. On the contrary, the style of Bach is closely copied, without the passages being stolen, in which his capricious manner, odd breaks, whimsical modulations, and very often childish manner, mixed with an affectation of profound science, are finely bit off and burlesqued.

It has often been said, that the compositions of our author are very unequal; that some are replete with elegance and scientific knowledge, whilst others are extravagant in the excess, and even bordering upon madness

L1

To

To this it must be observed, that many of these pieces that seem to border on the extreme were written at the express command of the Prince of Esterházy*, whose ideas of music are truly eccentric, inasmuch that he often chuses the plan on which Haydn is to compose particular symphonies that are to be adapted for three or four orchestras, that are situated in different apartments, which are to be heard singly, response to each other, and join together according to the will of the Prince. Under these circumstances it is no wonder if many of his pieces appear wild, extravagant, and even unnatural; but when he is left to follow the natural bent of his own genius, he is always new, elegant, and delightful.

The national music of the Germans is by nature rough, bold, and grand; and although they do not possess the softness of the Italians, yet it must be confessed that in instrumental music, and particularly that for wind instruments, they have excelled all other nations. This in a great measure may be owing to their not cultivating vocal music more than they have done, to which the harshness of their language seems to be an eternal bar; and it is a general observation, that wherever vocal music is in the highest estimation, instrumental is in some degree neglected. Hence it is that the Italian overtures are in general so insipid, and the German symphonies so capital.

Amongst the professors who have distinguished themselves by their compositions in Germany for these last thirty years, Richter and Stamitz the elder seem to be the most conspicuous; their works are truly masterly, notwithstanding which, they are of the old school; and by some they are thought to favour rather too much of the church stile. It seems therefore, that the refinement of music in Germany was reserved for Haydn to accomplish, which he has in a very ample manner established by originality, novelty, and beautiful air, in which it is thought he has excelled his predecessors and competitors.

It must not be understood, that for the sake of pleasant melody, and sweet air, our author has neglected and laid aside that part of music that constitutes the great master, namely *imitation* and *fugue*. With these strokes of art all his capital music abounds. From his hands they neither appear pedantic nor heavy, being continually relieved by pleasant touches of fancy, and luxuriant flights of endless variety.

Hitherto we have only spoken of Haydn as an instrumental composer. We shall now introduce him in an higher stile, and present him like a heaven-born genius soaring to the highest elevation of his art, by adding his lays to those of poetry, and giving double force to language by the energy of his music. And here

we behold him, not in a servile manner trying his genius on trifling airs, but imposing on himself a task worthy of his great mind. The subject he made choice of was the *Stabat Mater*, in which his talents found ample scope for that dignity and sublimity so essentially necessary in sacred music.

Haydn's *Stabat Mater* was performed at Vienna about 17 or 18 years since, at which all those masters who had written against and criticised on his former productions were present. They heard with attention, though not without prejudice; and, to their honour be it recorded, gave ample testimony of the merit they had so long doubted, and so often ridiculed.

Haydn has composed several operas in the Italian language, which have been performed at Vienna, in Saxony, and Berlin; also others which have been performed at the Theatres of the Prince of Esterházy, and the Empress at Vienna.

The pension that Haydn receives annually from the Prince of Esterházy renders his situation so easy, and his mind so unembarrassed, that his genius has full liberty to display itself whenever he chuses to take up his pen; to which, from nature and long habit, he has acquired such an aptitude, that what would appear tiresome and fatiguing to other people, becomes ease and relaxation to him. This accounts for the vast quantity of music of all sorts and denominations that he has composed, which, upon a fair statement of the matter, will appear in quantity to exceed what any other person has composed, Handel only excepted.

The universality of Haydn's genius cannot be more strongly proved than by the vast demand for his works all over Europe. There is not only a fashion, but also a rage for his music; and he has continual commissions from France, England, Russia, Holland, &c. for his compositions, expressly written for individuals, or for the music-sellers resident in these kingdoms: and it was, perhaps, a circumstance of this nature that first gave rise to the epistolary correspondence and friendship that subsists between our author and the celebrated Boccherini, whose residence is in Spain.

Those who are best acquainted with Haydn's character, all unite in the following opinion:

As a man, he is friendly, artless, and undesigning;

As a husband, affectionate, tender, and exemplary;

As a performer, neat, elegant, and expressive;

As a composer, chaste, masterly, and original.

* Haydn has been in the service of the late and the present Princes of Esterházy in Hungary, in all about twenty-eight years. For