

Pierre-Jean Garat, cantante *incroyable*

○ NATALIE MOREL-BOROTRA

Hacia finales del siglo XVIII, fue un cantante quien marcó la moda de ese grupo de jóvenes sofisticados conocidos como los *incroyables*, siempre acompañados de sus contrapartes femeninas las *merveilleuses*. En la ópera de Giordano aparecen respectivamente como un espía sin nombre propio, y como Bersi, la criada de los condes de Coigny.

Aquel influyente cantante había nacido en Burdeos en 1762 de una familia enraizada en Ustaritz, y se llamaba Pierre-Jean Garat. El recuerdo de su gran proyección se mantendría incluso más allá de su muerte en 1823: en el cuento *Le bibliomane*, de 1831, el narrador relata la osadía del protagonista al colocar el nudo de su *cravate* a la izquierda en lugar de a la derecha, desafiando así la autoridad de Garat en cuestiones de vestir. Su fama como profesor de canto y cantante de *romances* se mantendría un decenio más todavía pero, con el interés por el nuevo género musical de la *mélodie*, su memoria se fue extinguiendo paulatinamente.

La consideración de Garat como *démodé* queda claramente señalada en la escena de la lección de canto de *La fille du régiment* de 1840, cuando la tía de Marie, la Marquise de Berkenfield, le hace cantar en contra de su voluntad precisamente una pieza del cantante. Sin embargo, la imagen de Garat seguiría viva mediante una sorprendente transformación de individuo histórico a personaje mítico, como veremos.

GARAT, ORPHÉE DE FRANCE E INCROYABLE

Garat llegó a París a finales de 1782 para, siguiendo la tradición familiar, estudiar derecho, pero llamó inmediatamente la atención por su bella voz y su trato encantador. La reina de Francia, enterada de sus cualidades, quiso escucharle pocos meses después de su llegada. El encuentro tendría un profundo impacto en la carrera del cantante. En 1774, pocos

meses después de acceder a la corona francesa, María Antonieta había hecho representar en París, como hija de los emperadores austriacos que era, una adaptación al gusto francés de la ópera en italiano de Gluck *Orfeo ed Euridice*, que se había estrenado en Viena en 1762. Al parecer de sus contemporáneos, el impacto de Garat en los salones elegantes no fue menor que el de Orfeo en el Hades, y todavía en 1820 su tío paterno le llamaba “el Orfeo de Francia”.

Hasta la Revolución Francesa, Garat se relacionó con la alta aristocracia, teniendo acceso a sus ambientes más íntimos. De aquí algunas sinecuras y favores que obtuvo por aquellos años: fue secretario del conde de Artois (desde 1783), y administrador de la lotería real (desde 1786) y, además, en dos ocasiones la reina pagó sus elevadas deudas. En 1786 volvió unos meses a Burdeos, donde participó en conciertos a beneficio de su antiguo maestro de música, Franz Beck, y en el Musée de Bordeaux con arias de ópera de Piccinni, Grétry y Kozeluch, por ejemplo. Durante esta estancia cantó también en círculos privados en Ustaritz.

Sus detractores alegaban que Garat desconocía realmente la música, pues cantaba utilizando su prodigiosa memoria, pero un compositor activo en París en los años 80, que según las diferentes versiones de la

anécdota podría ser Piccinni, Sacchini, Salieri o hasta Gluck (aunque esto sea inverosímil), habría atestiguado su talento con las palabras “Garat es la música misma”. El cantante tenía también el don de imitar a cualquier músico y música, y esto le permitió acercarse a repertorios no sólo franceses, sino también italianos y alemanes. Sus contactos desde 1789 y durante tres años con la compañía italiana radicada en París, que se conocía como *le troupe de Monsieur*, le acercaron al estilo de canto transalpino.

Después de la abolición de la corona francesa en 1792,

● El impacto de Garat en los salones
no fue menor que el de Orfeo
en el Hades



María Antonieta, la reina de Francia a la que deleitaba Garat con su trato y su voz, y quizás también cantándole canciones tradicionales vascas.

Retrato de María Antonieta, de Élisabeth Vigée-Lebrun (1783)
© Everett - Art / Shutterstock

Garat se dirigió a Ruán, donde se había refugiado una parte de la aristocracia. Dio entonces conciertos con el violinista Pierre Rode, oriundo de la misma ciudad girondina que él, el trompista Giovanni Punto (o sea, el checo Jan Václav Stich), y el pianista François-Adrien Boïeldieu, nativo de Ruán. Con todo, no escapó a una estancia en prisión de nueve meses en 1793. Durante esos meses compuso la *romance La complainte du troubadour* con una melodía en contrapunto para violín y con acompañamiento de piano o arpa. Una vez que Garat quedó en libertad, Garat y Rode emprendieron una gira de conciertos que les llevaría a Hamburgo y los Países Bajos.

De regreso en Francia, Garat se vio obligado a cantar en conciertos, y aunque se prodigaba interpretando arias de ópera, nunca aparecería en los teatros líricos. Sus actuaciones en dos puntos de encuentro de los fieles al Antiguo Régimen, los conciertos públicos del Théâtre Feydeau, y más tarde en los semipúblicos Concerts de la rue de Cléry, en la sala de exposición del pintor Lebrun, le hicieron famoso no sólo por sus prestaciones vocales sino

● **Sus detractores alegaban que Garat desconocía realmente la música, pues cantaba utilizando su prodigiosa memoria**

también por sus llamativos atuendos, que se convirtieron entonces en la moda obligatoria de los *incroyables*, imitadores también de su curiosa manera de pronunciar el francés. En 1797, valorado todavía por sus seguidores como “Orphée”, volvió a cantar en Burdeos en conciertos a beneficio del maestro Beck. Es en esta época cuando comenzó a proyectarse fuertemente como compositor de *romances*.

A petición de su tío, que ostentaba cargos políticos de alto rango en el nuevo régimen bonapartista, Garat dejó de cantar en público en 1800; en 1805 terminaron los conciertos *chez* Lebrun.

Mientras tanto, sus elegantes modales le habían abierto las puertas de los salones de las nuevas clases dirigentes, con los de la familia de Napoleón en primer lugar; Joséphine de Beauharnais logró recrear en su Malmaison un ambiente muy similar al del Petit Trianon unos veinte años antes. Todos estos cambios en el primer decenio del nuevo siglo no implicaron sin embargo su desaparición de la vida pública, pues se presentaba asiduamente en l’Opéra para ver cómo se prodigaban sus alumnos.



GARAT, PROFESOR DE CANTO

En 1796, el año siguiente a la inauguración nuevo Conservatoire National de Musique et de Déclamation, Garat había sido nombrado asistente, y en 1799 "professeur de perfectionnement de chant, première classe". Las constantes reorganizaciones del Conservatoire no afectaron fundamentalmente a la enseñanza, y en los últimos años de su docencia, Garat seguía con la tarea de formar a los cantantes que conocían su técnica vocal y su interpretación de los papeles con François Lays y Charles-Henri Plantade, para enviarles después a la clase de "déclamation lyrique" de Étienne Lainé. La negativa de Garat a aceptar plenamente el nuevo régimen le privaron durante unos años de su sueldo como profesor, pero continuaba trabajando con sus alumnos. En el Conservatoire, para Garat fue un hito importante su intervención en la redacción del *Méthode de chant du Conservatoire de Musique*, publicado en 1804. El libro no lleva la habitual indicación de autor: la prematura muerte en 1800 del encargado del proyecto, el director del departamento de canto Bernardo Mengozzi, debió complicar la situación. El papel de Garat puede haber sido más importante de lo que parece, porque había conocido a Mengozzi en el Théâtre de

● El biógrafo Paul Lafond amplía esa información en 1899, y asevera que Garat cantaba otras canciones vascas más como *Txori kantatzale eijera*, *Argizagi ederra*, *Gaztetasunak bainerabila*, *Salbatore gora da*, *Kaila kantuz*, y "sobre todo" *Adios ene maitea*

Monsieur y en el Feydeau. Además, entre los profesores de canto que constituían la comisión técnica bajo la supervisión de Luigi Chérubini y la colaboración de Étienne Méhul y François-Joseph Gossec, y de Pierre-Louis Ginguené del Institut de France, Garat era sin duda alguna el más "italianizante". Con su prodigiosa memoria para la música, lo más probable es que Garat supiera cantar de memoria los 30 *solfèges* y las 24 arias italianas que contiene el método (que, curiosamente, no contenía ninguna pieza francesa).

Tras la Revolución Francesa, se llamaba *incroyables* o *merveilleuses* a las personas que mantenían su fidelidad al Antiguo Régimen y lo manifestaban públicamente con extrema ironía y una marcada sofisticación en sus modales y vestiduras.

Les Incroyables, caricatura de Jean Louis Marais (1796), sobre un original de Cl.-J. Vernet.

Durante la Restauración, la casa del rey volvió a pagar su sueldo, lo que alivió su situación. Además, se le encargó una prospección en provincias para traer voces prometedoras a París (un encargo que ya había tenido en 1801). Es ahora, en esta etapa nueva, cuando emerge una nueva imagen del cantante y profesor que relaciona por primera vez a la persona con su lugar de origen de una manera significativa: en el libro de viaje de Étienne de Jouy *L'Hermite en province*, que relata sus viajes por el sureste de Francia en 1817, Garat aparece dos veces por boca de los informantes del escritor en Burdeos y Ustaritz, orgullosos de que un cantante de su tierra hubiera llegado a ser "le premier chanteur d'Europe". Es irónico que por esos mismos años Garat estuviera empezando a perder la voz. La lista de sus alumnos incluye cantantes famosas como *Mesdames* Branchu née Chevalier de Lavit, Saint-Aubin épouse Duret, Boulanger, Duchamp, Paillard, Dorlise, o Barbier-Walbonne, y los cantantes *Messieurs* Despéramons, Nourrit père, Roland, Ponchard, Levasseur, Rigault, Frédéric Boulanger, Dérivis père.

Cinco años después de su muerte, Fétis concluiría que no se podía negar que desde Garat, sus clases y su influencia, Francia había dado cantantes destacables. Este importante musicógrafo, profesor en el Conservatoire en 1821, pudo coincidir con Garat en sus dos últimos años allí, y conocía sin duda a todos sus alumnos. En sus escritos indica que para Garat lo principal y casi lo único era la expresión o la emoción, y transmite este pequeño diálogo: "¿He provocado un efecto en Vd? -¡Sin duda! -Pues no quisiera más". El cantante pensaba que "no hace falta tener voz para cantar"; sin embargo, sabía que hace falta una preparación concienzuda y un buen entrenamiento para lograr ese efecto en los oyentes y alcanzar una voz limpia y clara. El secreto está en la idea de Garat de inspirarse en el canto italiano, algo con lo que Fétis estaba de acuerdo.

GARAT, HÉROE CULTURAL

Hacia finales del segundo decenio del siglo XIX, el departamento de canto del Conservatoire se reorganizó, y Fétis estuvo implicado en ello, comentando el proceso en su *Revue musicale*. Según este autor, "hasta Garat, 'cantar' había sido sinónimo de 'gritar', y todavía queda algo de esto". Para remediar ese defecto de los cantantes, la dirección del Conservatoire, bajo la recomendación de Rossini, nombró como profesor a David Banderali, en 1828. Este cantante italiano había debutado en 1805 como cantante, y cinco años más tarde pasó a ser maestro de capilla del virrey francés de Italia, Eugène de Beauharnais; luego se dedicó a la gestión del Teatro dei Filodrammatici, y desde 1822 fue profesor de canto



en el Conservatorio de Milán. Banderali formó toda una nueva generación de cantantes, muchos de ellos conocidos hasta hoy también, como Giuditta Pasta y Fanny Eckerlin, o Rubini y Alizard. Un alumno de Banderali menos conocido, pero importante para entender la posterioridad de Garat, fue Pascal Lamazou, de Pau, que estudió y triunfó en París con conciertos públicos cada primavera, apariciones en salones privados y clases particulares de canto. En sus conciertos anuales de la Salle Pleyel, que ofreció durante 30 años desde 1846, solía incluir, además del repertorio lírico europeo, lo que anunciaba como cantos “pyrénéens”. También se hacía acompañar por músicos de la región, como el cantante Marc Bonnehee de Moumour, el pianista Francis Planté de Orthez, el violinista Jean-Delphin Alard de Bayona, los hermanos Anatole e Hippolyte Lionnet, cantantes con lazos familiares en San Juan de Luz, o el compositor Adrien Barthe de Bayona, yerno de Banderali y ganador del Prix de Rome de 1854 (y por tanto, concededor de primera mano de la música italiana).

Lamazou había coincidido con Antoine d'Abbadie en el *salon* de los Castelbajac en el invierno de 1855, y en el verano del año siguiente le pidió que le enviara algunos “airs basques” para completar una colección destinada a los salones de la burguesía acomodada que terminó publicando en 1869 bajo el título de *Cinquante chants pyrénéens*. Así, con el acompañamiento para piano añadido por conocidos compositores de París como Auber, Gounod y el joven Massenet, se publicaban en Francia juntos por primera vez el texto y la melodía de estas canciones. Durante el mismo decenio, y en el otro lado de los Pirineos, José Antonio Santesteban había empezado también a publicar canciones vascas con acompañamiento de piano. Lamazou publicó una segunda edición de su colección en 1874, y una tercera en 1877, ampliadas con un prefacio del compositor Paul Lacôme, de Le Houga cerca de Mont-de-Marsan, y una litografía de Gustave Doré para ilustrar “Donzelles de Saint-Sébastien” (o sea, la célebre canción *Donostiako hiru damatxo*, armonizada por Alard), y la “Chanson de Belzunce” (o sea, *Nafartarren arraza*, con acompañamiento de Henri Reber) que d'Abbadie le había enviado el año anterior, y que Lamazou le dedicó en su edición revisada. En una carta a d'Abbadie sobre la publicación, Lamazou le anunciaba que esta canción sería un punto culminante en su próximo concierto público.

En esa colección de canciones se incluyen dos que Lamazou atribuye, por primera vez, a Garat: *Charmagarria* e *Irulia*. Ya Edmé Miel había sugerido alguna relación entre Garat y la música tradicional vasca en 1841, cuando aseveraba que a la vuelta de una estancia en Madrid en 1807, Garat había sugerido a Catel utilizar una canción vasca en la obertura de su *comédie mêlée de chants L'auberge de Bagnères*; y efectivamente, en la partitura se puede identificar la melodía de *Donostiako hiru damatxo*. Por su parte, Augustin Chaho sostenía ya en 1855 que Garat habría cantado *Mendian zoinen eder* en los salones de París (Jean-Dominique-Julien Sallaberry lo repite en 1870, y Pío Baroja en 1953). Desde luego, la melodía era conocida en

Enfundado en sus ropajes a la ultimísima moda, con sus modales distinguidos y elegante hasta el fin, Pierre-Jean Garat desarrolló una influyente carrera de cantante de concierto, llevando a las salas un repertorio en el que las piezas de ópera eran un elemento central.

Retrato anónimo de Pierre-Jean Garat



París, aunque se publicó sólo en la cuarta edición de *La clé du caveau*, en 1851.

Pero Lamazou va más lejos al decir que a María Antonieta le gustaba mucho escuchar la canción *Izar ederra* cantada por Garat. También Sallaberry señala que Garat cantaba canciones vascas, en concreto *Aitarik ez dut*, para ella. Pero de esto es difícil encontrar una huella documental que satisfaga al historiador. Un archivero e historiador como Auguste Jal, que decía haber alternado mucho con Garat en sus últimos años, sostenía que Garat declamó sus canciones “gasconnes” ante la reina, añadiendo una traducción de la letra después de cada una de ellas; sin embargo, es probable que Jal se confundiera con la declamación, esta sí, documentada, de la canción *La Gasconne*, que Garat efectivamente cantó en sus conciertos. El biógrafo Paul Lafond amplía esa información en 1899, y asevera que Garat cantaba otras canciones vascas más como *Txori kantatzale eijera*, *Argizagi ederra*, *Gaztetasunak bainerabila*, *Salbatore gora da*, *Kaila kantuz*, y “sobre todo” *Adios ene maitea*. Con Lafond (y su imitador Bernard Miall) llegamos a una capa de autores que suplementan las lagunas de la documentación con bellas imágenes literarias. Autores posteriores como Henri Gavel o Isidoro Fagoaga seguirían la misma línea, y hasta hay un autor, Pierre Sicard, que presenta más honestamente sus informaciones biográficas sobre Garat como “vida novelada”. José Antonio Arana Martija, por su parte, se hace eco de estos datos.

Son estos autores los que dan paso a la “vasquidad” de Garat, logrando así su inclusión en el panteón de las grandes voces del pueblo.

● NATALIE MOREL-BOROTRA



Doctora en Musicología por la Universidad Paris IV-Sorbonne, y profesora en la Universidad de Burdeos-Montaigne. Es autora de numerosos trabajos sobre dos líneas de investigación: las instituciones musicales de los siglos XVIII y XIX, y los procesos de construcción cultural a través de la música “nacional”, en particular a través del caso vasco.