



publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
y el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



Discos de Música chilena

- CRL-4. ALFONSO LETELIER. *LA VIDA DEL CAMPO, para piano y orquesta.*
Flora Guerra, *solista.*
GUSTAVO BECERRA. *CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.*
Enrique Iniesta, *solista.*

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR TEVAH

- CRL-5. JUAN ORREGO SALAS. *CANCIONES CASTELLANAS, para soprano y conjunto instrumental.*
Clara Oyuela, *solista.*
Robert Whitney, *director.*
EL ALBA DEL ALHELI.
Clara Oyuela, *soprano.*
Elvira Savi, *piano.*

- CRL-7. ALFONSO LENG. *LA MUERTE DE ALSINO.*

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR TEVAH

- SIETE CANCIONES.*
Yvonne Boulanger, *mezzosoprano.*
Elvira Savi, *piano.*
CRL-6. PROSPERO BISQUERTT. *NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO.*
JORGE URRUTIA BLONDEL. *PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO.*

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR TEVAH

Por aparecer:

- CRL-8. DOMINGO SANTA CRUZ. *CINCO POEMAS TRAGICOS.*
ALFONSO LENG. *SONATA.*
JUAN ORREGO SALAS. *VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN PREGON.*
CARLOS BOTTO. *DIEZ PRELUDIOS.*
Alfonso Montecino, *piano.*

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE
RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN
A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS
DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R.C.A. Victor,
Avda. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XV Santiago de Chile, Octubre-Diciembre de 1961 Nº 78

R E S U M E N

EDITORIAL	3
ANDRES PARDO TOVAR: Perfil y Semblanza de Vicente Espinel	9
DOM LEON TOLOZA O. S. B. Problemática de la actual investigación Gregoriana (II)	27
LUIS DE PABLO: La Formalística Musical actual como Centro Evolutivo	49
MIGUEL AGUILAR: Beethoven Responde	64
Colaboran en este número	84
Indices	85

CRONICA:

Orquesta Sinfónica de Chile	88
Estreno de "La Sugestión"	88
Gira del Cuarteto Santiago a Argentina	89
Recital de Kiyoko Tanaka	91
Estreno de "Impulso" y "El Saltimbanqui"	91

NOTAS DEL EXTRANJERO:

El Festival de Opera de Munich se inició con "Freidenstag"	93
Festival de Salzburgo, 1961	94
Dali en el Teatro de La Fenice, en Venecia	97

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; MARCELO MOREL, Administrador; CARLOS BOTTO, Director del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; JOSÉ URIBE, Representante del Ballet; OMAR SAINT ANNE, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
SAN FRANCISCO 454 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

PANAMERICANISMO Y MUSICA

Los tiempos que corren son de asociaciones internacionales; las hay en todo, desde lo político a lo económico (palanca fundamental de este siglo), hasta lo científico, lo religioso, lo deportivo y por cierto que en lo artístico son ya fenómeno corriente el que haya congresos, conferencias, "rencontres", festivales, exposiciones, "symposiums", reuniones de expertos, en fin, toda la gama creada en la jerga "unesquiana" desde que la UNESCO se ha responsabilizado en gran escala de tales eventos. Nuestra universalidad cotidiana de información, la ubicuidad potencial que nos facilitan los modernísimos medios de transporte, la omnipresencia que acarrea radio y televisión, hacen que las fronteras tan celosamente custodiadas por los pactos y combinaciones militares, sean a cada paso saltadas como si fueran lindes de casa particular, en beneficio de un anhelo común de acercamiento y fraternidad que podría a justo título denominarse gremial. Este deseo de comunidad supera aun las grandes rivalidades del día, y los que no somos parte directa en la trágica pugna, vemos con asombro cómo se estiman y celebran recíprocamente las embajadas artísticas que, por encima de las cortinas erizadas de peligros atómicos, intercambian las potencias que uno ve a diario yendo entre sí a deshacerse y a terminar en una hecatombe general de proporciones cósmicas.

La música no falta en este cuadro complicado de redes internacionales y nuestro hemisferio viene desde hace ya largo tiempo sintiendo la urgencia del acercamiento en los variados campos de la vida musical. El prospecto que acompañó al último Festival Interamericano celebrado en Washington, señala una serie de hechos que, a partir de 1932, encadenan iniciativas de mayor o menor escala en que la música de esta parte del mundo se ha presentado con su panorama completo. La lista es aún mayor que la que consigna el catálogo aludido, que en el fondo reconoce sólo los grandes hechos comenzados en el 1 Festival de Caracas, en 1954, sin duda alguna memorable por su índole, por su generosidad y por los lazos de amistad que estableció entre el grupo más granado de compositores latinoamericanos y de éstos con algunos procedentes de América del Norte. A los dos festivales de Venezuela (1954-1957), y a los

dos, también, celebrados en la capital de los EE. UU. (1958 y 1961), habría que añadir los de Bogotá y de Santiago de Chile, realizados para los iv centenarios de estas ciudades, y además algunos ciclos panamericanos de conciertos habidos en Buenos Aires y el excelente Festival de Montevideo de 1957, circunscrito en especial a la música de cámara. Hay, pues, como para hablar ya de una corriente en marcha.

Sin embargo, frente a tales síntomas promisorios, que revelan deseos comunes y posibilidades, existen vacíos e incógnitas que aún no se llenan ni se resuelven: los festivales anotados siguen siendo hechos casuales, dependientes de circunstancias, y más que de éstas del fervor de determinados hombres que los impulsan (el Dr. Palacios en Caracas y Guillermo Espinosa en Washington); tampoco está claro que los torneos musicales hayan realizado un acercamiento hemisférico y en el hecho éstos han sido en inmensa proporción latinoamericanos y, finalmente, la resonancia internacional y su proyección europea o norteamericana han sido pobrísimas en el mundo musical de hoy. Seguimos casi tan ignorados y mal entendidos como antes.

El primer punto, el de la sistematización de los festivales, que pareció resuelta en Caracas con la fundación de la desdichada "Asociación Interamericana de Música", de tan ilusoria existencia, sigue hoy donde estaba. La entidad aludida, constituida en forma solemnisísima en 1954, con una Carta Magna que se nos distribuyó en copias fotostáticas, que son hoy día documento memorable, no funcionó jamás; ni aun pese a la nueva asamblea realizada durante el II Festival caraqueño y a las promesas formales que sus organizadores hicieron de pasar a ser ellos los impulsores de un movimiento fraternal. ¿Qué ocurrió? ¿Por qué todo esto se deshizo en humo y nada se supo de su directiva, que ni siquiera las cartas contestaba? Dos razones hubo para ello: Venezuela no era ciertamente el centro adecuado; tenía recursos, pero nada más, y eso con ser muy importante, no es todo; faltaba en Caracas la base nacional del Festival; éste era más empresa de mecenas aficionados que de músicos expertos y sin oír sugerencias ni averiguar procederes, querían ellos inventar lo ya inventado y probado de sobra. Los festivales de Caracas, magníficos en su generosidad y espíritu, estaban divorciados de su propio país y, con excepción del Concurso Latinoamericano de Composición de 1957, se realizaron en medio de una abismante improvisación. A esto se agregó la segunda condición negativa: la rivalidad del norte, que halló su expresión en la Unión Panamericana. El festival latinoamericano fue tildado de divisionista (¡y aun se le supuso órgano comunista!) y una muy

desatinada acción llegó hasta notificar al Dr. Palacios que debía disolver la Asociación Interamericana de Música que presidía, por ser ésta innecesaria después de la fundación del Centro Interamericano de Música (CIDEM). Además de no haber mucha consistencia en Venezuela, estos céfiros echaron todo por tierra, y hoy se afirma que no habrá más torneos en la acogedora y generosa Caracas.

El turno pasó, pues, a Washington y allí el CIDEM, cobijado a la vera de la Unión Panamericana (OEA), montó los dos festivales realizados y ya aludidos más arriba. Musicalmente estos ciclos de conciertos fueron mejor organizados y más serios que los de Venezuela, con una buena cantidad de obras encargadas, como se estila en Norteamérica, y el segundo festival mejor que el precedente. Como generosidad, en cambio, fueron pobrísimos: en el país más rico de la tierra no hay un centavo que la música pueda decir que es suyo; hay que salir a buscar los dólares y esto es empresa ardua, porque como nadie tiene obligación de darlos, son dólares díscolos que faltan a última hora y obligan a cancelar conciertos, como sucedió en abril último con el dedicado al Brasil, o causan la absurda mutilación de obras (el concierto para piano y orquesta de Gustavo Becerra). La continuación de estos festivales de Washington, a menos que se produzca el milagro de que los EE. UU. den la espalda a las tradiciones cuáqueras de abstención gubernamental en materias culturales (abstención tan útil al comercio), es algo que no puede asegurarse y depende de la diligencia de personas, de individuos que mañana pueden desanimarse, lo que no es un ideal para el anhelo común de lo que en el norte se denomina "las Américas". Seguimos, pues, dentro de un mundo contingente e inseguro; no se ha hallado la cabeza que pueda tomar técnica, financiera y espiritualmente sobre sí la tarea de reunirnos y de hacerlo con regularidad y con sentido humano, porque estas faenas no sólo significan organizar conciertos y seleccionar compositores, sino que acercarlos y obviar así los inconvenientes de nuestra dispersión en el inmenso territorio geográfico americano.

Con lo dicho queda también esbozado el segundo punto mencionado antes: ¿deben los festivales ser interamericanos o sólo latinoamericanos? Teóricamente, habrían de ser totales de este hemisferio; eso es lo justo y lo conveniente, si miramos que toda América ha sufrido por igual lo que nuestro prócer de la Independencia, don José Antonio de Rojas llamaba "el pecado geográfico", el segundo pecado original de quienes nacen en el Nuevo Mundo, añadido al de Adán. Pero las cosas son de otro modo. Norteamérica o mejor dicho, los EE. UU. (Canadá es un recién

llegado al sistema interamericano), constituyen un mundo aparte, enorme, pobladísimo, con una vida musical repartida e intensa, estructurada en complicadas redes y fisonomía de empresas. EE. UU. tiene ya de sobra con sus propios asuntos y con tener que labrarse una situación mundial, para que le interese asumir la tarea de reunirnos y menos de respaldarnos ante el resto del mundo. Además, y de esto no hay duda alguna, no somos siquiera distinguidos los unos de los otros en los EE. UU.; todo lo de "south of Rio Grande" da lo mismo y sólo nuestros defectos son generalizados para caracterizarnos. El sambenito de subdesarrollo que nos ha achacado la evaluación puramente económica de nuestro tiempo nos alcanza hasta en el arte. Agréguese a ello lo ya dicho en el sentido de no haber en los EE. UU. cabeza responsable de la cultura ni nadie que, en un terreno como los festivales que linda con las personas jurídicas de los estados, pueda hablar y pactar en nombre de la nación. La ingerencia federal en el arte es rechazada de plano porque se la tiene como necesariamente contaminada de partidismo político.

Las consecuencias las hemos visto en las modestísimas participaciones de los norteamericanos en los festivales realizados. Mientras los latinoamericanos, cada vez que pudieron, concurren con sus mejores armas, con sus trajes de gala a algo para ellos importante, los compositores de EE. UU., muy pocos y como por fuerza, se dignaron tomar alguna participación y con obras que no representan la calidad excelente de la música contemporánea que allí se escribe. Simplemente, no tienen interés por torneos en que aparecen revueltos con músicos que, en el fondo de sus corazones, miran en menos y no entienden. En el último Festival de Washington se dio aun el caso de la inconcebible intervención del director del Conservatorio de Rochester, el Dr. Howard Hanson, compositor y presidente del National Music Council, que censuró la música contemporánea en un festival precisamente dedicado a ella y nos endosó un inoportuno y prepotente sermón estético que mereció acres censuras de la prensa de Washington y New York y fue tildado de ofensivo hacia nosotros.

Para los latinoamericanos existe necesidad y utilidad en el acercamiento, no así para los norteamericanos, que bien pueden ignorarnos sin consecuencias. Esto es un hecho, que no indica ni mejor ni peor, pero que es así: además, el mundo de nuestros países hermanos no está todo en igual grado de desenvolvimiento musical, el ejemplo de unos puede ser útil a otros; uniéndose, apoyándose, los compositores de América Latina pueden presentar un frente común en el campo inter-

nacional que siente hacia nosotros únicamente una curiosidad casi zoológica, que busca sólo exotismos, diversión.

Aparte de esto, la fisonomía estatal latinoamericana, análoga a la que presentan Italia, Francia o España, nos hace fáciles los convenios y el que dentro de lo que de ellos se derive, pese a cualquier política, se incluyan los mejores valores musicales de los países. ¿Con quién se trata en cambio en los EE. UU.? ¿Quién canaliza sus aportes artísticos? Nadie y todos a un tiempo. Hay que ir a mil partes a la vez, mendigar en las "foundations", hacer la corte a gente de dinero por lo general no entendida en música, porque los músicos de verdad no tienen la última palabra en sus asuntos. Entre nosotros suele suceder lo contrario.

Ahora, por lo que respecta al tercer punto anotado al comenzar, esto es la resonancia de los festivales interamericanos o latinoamericanos, ella ha sido muy pobre. Aparte de la prensa y de la crítica periodística, que ya sabemos es mal ejercida, caprichosa y superficial, las revistas serias no han concedido importancia a nuestros festivales. Baste mirar, por ejemplo, el "Musical Quarterly", la revista de mayor rango de los EE. UU.: ni una sola palabra ha dicho en su "current chronicle" acerca del festival de abril. ¿Tan pobre era nuestra contribución como para esto? Bien pudo hacerse un comentario, bueno o malo. La prensa misma de New York, el "New York Times", insertó reseñas de algunos conciertos y luego el festival enmudeció en las secciones musicales que todo el mundo lee. Los diarios de Washington no tienen peso ni autoridad fuera del District of Columbia. Los festivales de continuar haciéndose en los EE. UU. deben realizarse en New York, que, quierámoslo o no, es la capital musical del país; si no se logra, que sean en Chicago, Filadelfia, San Francisco u otra de las capitales musicales secundarias. Washington es un error, además un error diplomático: nosotros no concebimos la prescindencia absoluta de las autoridades nacionales frente a un hecho de cultura que compromete el prestigio del país, aunque se nos explique cien veces que este país no reconoce jerarquía oficial al arte. Resulta demasiado chocante el contraste con nuestros usos, con nuestra cortesía, con lo que vemos que ocurre en Europa, donde los grandes festivales internacionales se ven solemnizados con la presencia de los poderes públicos, entendiéndolo en ello un reconocimiento de rango, una muestra del aprecio nacional hacia la cultura. La originalísima entidad de señoras archiconservadoras, llamada "Daughters of the Revolution" (¡la de 1776!), ocupó en Washington el Constitution Hall, la sede oficial de los conciertos (diríamos aquí el Teatro Municipal), en los mismos días del Festival y éste, con beneficio

evidente para la música, pero no para su prestigio a los ojos segregacionistas del país, debió hacerse en los extramuros de la ciudad y en una Universidad negra. Esto, por cierto, no dejó de ser señalado por un crítico y deplorado. Caracas, Montevideo, México, Santiago, Bogotá, dispusieron para las justas musicales americanas de sus mejores y más honrosos locales; otro tanto se vio en Oslo, París, Bruselas, Viena, Roma, Colonia, etc., en la realización de festivales internacionales.

¿Qué se puede concluir de todo lo anterior? Varias cosas positivas, porque el objeto del presente examen no es otro que el de ver modo de que las cosas sean mejores. En primer término y por un tiempo que debe durar tanto como demore el que podamos planear festivales en un plan de mutuo respeto e igualdad, éstos deben ser *exclusivamente* latinoamericanos. Siendo muy buenos compañeros de los compositores de EE. UU. debemos dejarlos que caminen solos con sus problemas, que sean nuestros invitados, que vengan a nuestras reuniones, pero que no se mezclen en nuestros conciertos. Nuestra tradición grecorromana no se aviene a la estructura empírica, práctica, y en el fondo, indiferente, del mundo americano moldeado por anglosajones.

Luego, que debemos ir, previa tal vez alguna "reunión de expertos", hacia la formación de una entidad latinoamericana que haga de cabeza y funcione en el país que mejores posibilidades presente. El ideal sería una capital latinoamericana. De no ser así, bien podría la OEA continuar en su trabajo, pero entendiendo que su misión es reunirnos y facilitarnos la presentación internacional, y esto en el mejor sitio y con todo el decoro que merecemos, porque si una cosa fundamentalmente buena se desprendió del último Festival de Washington, fue la evidencia de existir en esta América postergada una calidad de creación muy superior a la que se nos había supuesto, a través de festivales improvisados, con obras escogidas dentro de la casualidad. Si la OEA, aparte de sus preocupaciones políticas, de su abundante burocracia, entiende que le corresponde una misión intelectual seria, debe destinar fondos suficientes para el festival bienal proyectado y realizarlo donde corresponde y con meditado plan, sin accidentes económicos, pidiendo colaboración a los países del hemisferio latinoamericano; en una palabra, realizando lo que urge en el presente.

D. S. C.

PERFIL Y SEMBLANZA DE VICENTE ESPINEL

p o r

Andrés Pardo Tovar

Para la REVISTA MUSICAL CHILENA

Son contados los escritores que resisten la prueba de una segunda lectura. En el caso de los clásicos españoles, concretamente, nuestra sensibilidad se rebela contra una estética que responde a una dimensión psicológica ya superada, a un concepto del arte y de la vida del que nos separan cuatro siglos de evolución histórica. Existe una obra, sin embargo, en la que siempre podremos encontrar motivos para sentir y estímulos para pensar, porque en ella reflejó su autor dilatada experiencia humana y honda sensibilidad artística. Sí: la *Vida del escudero Marcos de Obregón* es uno de los muy contados libros españoles del siglo xvii que nos dejan entrever la intimidad del escritor, dueño —en este caso— de una personalidad múltiple y atractiva como pocas: músico, poeta, humanista y narrador fue Vicente Espinel, a más de aventurero, soldado, sacerdote y regocijado catador de belleza.

I. *El hombre y su época.*

Setenta y cuatro años: 1550-1624. Quince lustros, fecundos en acontecimientos históricos, abarca la vida de Vicente Espinel, quien nace en Ronda, villa de la provincia de Málaga, cinco años después de reunirse el Concilio de Trento (1545) y seis antes de la abdicación del emperador Carlos v (1556). Su existencia, pintoresca y agitada, llega a su fin cuatro años después del desembarco de los Padres Peregrinos en Nueva Inglaterra (1620): su muerte coincide con la rendición de Breda, episodio que sirvió a Velázquez para realizar uno de sus mejores óleos.

La vida del músico y escritor español se inicia, pues, en los últimos tiempos de Carlos v; discurre a lo largo de los reinados de Felipe ii (1556-1598) y de Felipe iii (1598-1621) y se extingue a poco de haber ascendido al trono Felipe iv. Espinel perteneció a la generación que sigue a la de Juan del Encina (c. 1499-d. 1530), Cristóbal de Morales (1500-1553), Luis Milán (c. 1500-?), Francisco de Salinas (1513-1590) y Bartolomé Escobedo (c. 1515-1563). Doce años mayor que Lope de Ve-

ga (1562-1635) y nueve menor que el Greco (1541-1614), fue contemporáneo de San Juan de la Cruz (1542-1591), Mateo Alemán (1547-1614), Cervantes (1547-1616) y Tomás Luis de Victoria (1548-1611).

Resulta interesante, además, recordar quiénes fueron sus contemporáneos no españoles, entre los que figuran William Byrd (1543-1623), Emilio dei Cavalieri (c. 1550-1602), Jacobo Handl (1550-1591), Orazio Vecchi (1550-1605), Malherbe (1555-1628), Thomas Morley (1557-1603) y Torcuato Tasso (1544-1595), nombres vinculados específicamente a la estética de transición que conduce del Renacimiento al Barroco.

Resonante fue el horizonte histórico que enmarcó la vida de Espinel: veintiún años tenía cuando se libró la batalla de Lepanto (1571), treinta y ocho al ser destruida la Invencible Armada (1588) y cincuenta y nueve al decretarse la expulsión de los moriscos (1609). Símbolos fueron los dos primeros acontecimientos de la rápida decadencia del poderío español, que en el breve lapso de 17 años se precipita desde la épica cumbre de "la más alta ocasión que vieron los siglos" hasta el desconcierto de la humillación y la derrota. La expulsión de los laboriosos moriscos, con su cortejo de dramáticos incidentes, hubo de traer a Espinel el recuerdo de los *zéjel* por él escuchados durante su turbulenta permanencia en Sevilla. Como aquel en que las tres hermosas moriscas "iban a coger olivas... y tornaban desmaidas y las colores perdidas":

Tres mo- ri- llas me e-na- mo- ran en Ja- en A- xa y
 Fá-ti- ma y Ma- rién. Tres mo- ri- llas tan ga- rri- das i-ban
 a co- ger o- li- vas ' en Ja-én y ha- llá-ban-las co
 gi-das en Ja- én A- xa y Fá-ti- ma y Ma- rién

Siete años antes del nacimiento de Espinel, habíanse publicado en Barcelona las poesías de Garcilaso y de Boscán; en 1553 ve la luz en Amberes el célebre *Lazarillo*, prototipo de pícaros y antepasado espiritual

del escudero de Marcos de Obregón; en 1558 se publica la *Diana*, de Montemayor, cifra de la prosa preciosista del Renacimiento, y fallece el autor de la *Guía de Pecadores*. Fechas cuyo significado contrasta con el que encierra el nacimiento de Tirso de Molina (1571), la publicación de *Los Nombres de Cristo*, de fray Luis de León (1583), y el nacimiento de Calderón de la Barca (1600). En 1615 se publica la segunda parte de *El Ingenioso Hidalgo* y en 1626, a los dos años de morir Espinel, la *Vida del Buscón*, de Quevedo. En esta forma, nuestro músico-poeta, que nace bajo el signo renacentista del suave y transido lirismo de Garcilaso, muere en vísperas de publicarse la obra en que el áspero señor de la Torre de Juan Abad condensa, en fórmulas típicamente barrocas, su desolado y amargo concepto de la vida.

Así ubicado, Espinel se nos presenta como un hombre del Renacimiento que llega, con el fardo de sus recuerdos y la cornucopia de sus experiencias, hasta los umbrales de la época barroca, algunas de cuyas vivencias alcanza a captar, reflejándolas en su obra. Penumbra su vida, y contraluz su obra, de un tiempo ritmado por el punteo de las vihuelas y el concierto de voces perdidas en la distancia.

II. *España renacentista.*

Espinel —para quien la vida era ocasión y condición de goce— fue un hombre representativo si no de la mentalidad, sí de la sensibilidad imperial española. Esencialmente artista, y artista de su tiempo, moviéndose por el mundo con facilidad, en actitud despreocupada que ni siquiera alcanzó a modificar el carácter sacerdotal de que se vio investido en su edad madura. Por ello, resulta imposible abarcar su compleja personalidad prescindiendo de un examen, siquiera sea somero, del ambiente de su patria: la España renacentista del siglo xvi.

Renacentista e imperial. Porque las instituciones imperiales conllevaban una especialísima psicología colectiva, un concepto autárquico de la existencia y una mentalidad integrada por los aportes de la filosofía escolástica, el dogma católico y el nacionalismo hispano, factor este último indeclinable y fundamental. Si el Imperio Romano fue, en su etapa avanzada, no ya simple colectividad mediterránea integrada por pueblos prácticamente esclavizados, y sí entidad supranacional estructurada jurídicamente, el español fue un conglomerado artificial de naciones y de territorio sometidos a la autoridad de un monarca que, ante todo, se declara defensor de la unidad de su propia fe religiosa, y no propiamente al *im-*

perium de una metrópoli y de sus instituciones. Como parece demostrarlo el hecho de que la capital de España nunca tuvo ni el carácter, ni el ambiente cosmopolita, ni el espíritu de verdadera metrópoli imperial: fue y siguió siendo una ciudad casi provinciana, hasta que las últimas posesiones españolas de ultramar o se emancipan o pasan a otras manos.

En lo que sí se reflejó la realidad del Imperio, fue en el ensanchamiento de la visión que los españoles tenían anteriormente del mundo y de la vida. Cabría pensar, sin embargo, que este dilatarse espiritual fue el producto de la cultura y de la sensibilidad renacentistas, que llegan de Italia, sí, pero después de haber sido prefiguradas en España por la civilización árabe.

Lo que algunos expositores denominan "el alma imperial de España" no fue otra cosa, en realidad, que "el alma tradicional de España". Enriquecida y afinada al contacto de la cultura musulmana y, posteriormente, del humanismo italiano (¿sería necesario citar aquí la traducción de *El Cortesano*, de Castiglione; la aclimatación de las rimas italianas, tarea cumplida por Boscán y Garcilaso; la legión española de imitadores del Dante, y la otra, no menos significativa, de erasmistas hispánicos?). Pues bien: de esa "alma tradicional" son facetas esenciales o características el estoicismo y su versión cristianizada —el ascetismo—; el misticismo religioso; la psicología cabaleresca y su contrapartida —lo picaresco. Examinemos ligeramente estos aspectos complementarios, y antagónicos en ocasiones, de la idiosincrasia española del Renacimiento.

Hay en la *Vida de Marcos de Obregón* un capítulo que ilustra admirablemente la psicología estoica del español renacentista. Después de vivir varias semanas en la isleta de la Cabrera, no lejos de Mallorca, y de gozar de una deleitosa caverna¹, el escudero —vale decir, Espinel, porque ya veremos que mejor que novela picaresca su libro es conmovida

¹— "...y hallamos abajo una estancia muy apacible y fresca, porque del agua que se destilaba se formaban diversas cosas y hacían a naturaleza perfectísima con la variedad de tan extrañas figuras (...) desta destilación se venía a juntar un arroyuelo, que entre muy menuda y rubia arena convidaba a beber dél, lo cual hicimos con grandísimo gusto. El sitio era de gran deleite; porque si mirábamos arriba, víamos la boca de la cueva cubierta de

las flores de madreSelva que se descolgaban hacia abajo, esparciendo en la cueva una fragancia de más que humano olor. Si mirábamos abajo (...) víamos el agua fresca, y aun fría, y el suelo con asientos donde podíamos descansar en tiempo de tan excesivo calor (...) Enviamos por nuestra comida y una guitarra, con que nos entretuvimos con grandísimo contento..." (*Relación II, Descanso 8º*).

autobiografía y sus amigos caen en poder de “los turcos” o sea de un renegado español y de sus gentes. Y así quedaron “mis compañeros muy tristes y yo en el caso porque en todas las desdichas que a los hombres suceden no hay remedio más importante que la paciencia”. A continuación de lo cual añade el escritor: —“La fortuna se ha de vencer con buen ánimo; no hay más infelice hombre que el que siempre ha sido dichoso, porque siente las desdichas con mayor aflicción”. Aguda acotación que por lo demás nos demuestra cómo en la raíz del estoicismo español se encuentra la doctrina moral de Séneca: —*El sabio está al abrigo de todo y no pueden herirlo ni las injurias ni los desprecios* . . .

Sobrada razón tenía Ganivet al escribir en su *Ideario*: —“Cuando se examina la constitución ideal de España, el elemento moral y en cierto modo religioso más profundo que en ella se descubre, como sirviéndole de cimiento, es el estoicismo; no el estoicismo brutal y heroico de Catón, ni el estoicismo rígido y extremado de Epicteto; sino el estoicismo natural y humano de Séneca. Séneca no es un español, hijo de España, por azar; es español por esencia . . .”

Nada más explicable que un pueblo esencialmente estoico derivase hacia el ascetismo religioso, “forma superior de la moral” que constituye el primer tramo o “vía purgativa” del camino que, a través de la “vía iluminativa”, conduce por fin a la mística zona en que el alma se une a su Creador. La ascética es renunciación y purificación; es una “táctica moral” que permite al espíritu elevarse hasta la contemplación de Dios y unirse a su esencia. Por tal modo, la ascética es un medio y la mística —la “vía unitiva”— un fin supremo para el hombre de temperamento religioso. Ascético resulta ser así fray Luis de Granada en su *Guía de pecadores*, y esencialmente místico, en todas sus obras, el visionario San Juan de la Cruz.

Místicos —por lo que dice a la expresión musical del sentimiento religioso— fueron los mayores polifonistas españoles del siglo xvi, desde Cristóbal de Morales hasta Tomás Luis de Victoria. Un acendrado y austero fervor es la característica de sus obras religiosas. Fervor que en ocasiones llega, por el camino de la piedad, hasta la cima de la angustia. Así Victoria, al finalizar la tercera sección de su admirable responso *Tamquam ad latronem*, en que las entradas canónicas de las voces fingen una serie de dolorosas exclamaciones que brotan angustiadamente —como lo anota D’Indy— ante la visión del Cristo dolorido que, a cuestas la cruz, marcha hacia el lugar del suplicio:

Musical score for four voices (SUP., ALT., TEN., BAS.) with lyrics 'ad cru-ci-fi-gen-dum'. The score is written in a single system with four staves. The lyrics are: SUP. ad cru-ci-fi-; ALT. ad cru-ci-fi-gen - - - dum, ad; TEN. ad cru-ci-fi-gen-; BAS. ad cru-ci-fi-gen-dum. The second system continues the lyrics: SUP. -gen - - - dum, ad cru-ci-fi-gen- - - -dum.; ALT. cru-ci-fi-gen- dum, ad cru-ci-fi-gen- dum.; TEN. - dum, ad cru-ci-fi-gen- -dum.; BAS. ad cru-ci-fi-gen- dum.

El ideal caballeresco saturó a tal punto el alma renacentista española, que a comienzos del siglo XVII suscita su propia caricatura. Apoteósica caricatura, desde luego. Porque *El ingenioso hidalgo Don Quijote de la Mancha* (1605-1615) no es otra cosa que el remate de una parábola que arranca del Mio Cid y tiene su clave en el *Amadis de Gaula* (1508). Es la comedia, que aparece cuando se agota el ciclo de la épica. Sólo que medio siglo antes de que Cervantes escribiera su amarga y conmovedora y caudalosa narración, ya se había iniciado —en el propio terreno de la literatura— una reacción contra la tensión heroica en que por espacio de varios siglos había vivido la nación española. Esa reacción encarnó en un tipo literario que fue trasunto de la vida misma: el pícaro, cuyo primer modelo coherente y sistematizado fue el *Lazarillo de*

Tormes (1554), pero que desde mucho antes bullía en las páginas de la literatura peninsular.

Si el ideal caballeresco —exaltación del valor, de la generosidad y del espíritu de aventura— pudo llegar a ser blasón de una raza y rasgo constitutivo del genio nacional, en la realidad de las clases desposeídas surgió la figura del pícaro como necesaria contrapartida del caballero. Este sueña y discurre por los caminos de la exaltación imaginativa; aquél se ingenia para sobrevivir. Si el caballero es el fruto del ocio afortunado, el pícaro es el producto natural de una economía minada en sus cimientos por la expulsión de los judíos españoles, por la despoblación de la península y por el ocio inveterado de sus gentes.

A mitad del camino que va del pícaro al caballero encontramos al *escudero*, al servidor de agudo ingenio, fecundo en recursos, eterno gracioso y filósofo sin saberlo, cuyo sentido práctico de la vida y cuya indeclinable lealtad son las virtudes que permiten al caballero —a su amo— vivir a espaldas de la realidad cotidiana. Es bien sugestivo que Espinel hubiera querido encarnar literariamente en la persona de un imaginario escudero, cuyas aventuras y opiniones semiocultan aquellas que vivió y que profesó su creador.

Quedaría por precisar —ya que la mayor parte de los tratadistas clasifican la obra de Espinel entre las novelas picarescas— cuál es el antecedente del suave lirismo, de la actitud emocionada y del don evocador que la distinguen de sus similares. Aun aceptando una clasificación que juzgamos arbitraria y desafortunada, habría que buscar a qué se debe ese inquieto temblor amoroso que perfuma muchas de sus páginas. Y a qué —también— ese clima emocional que hace estallar en llanto al protagonista cuando escucha —en boca de quienes le llevan prisionero— sus propias canciones.

Esa aura romántica y pasional no puede provenir sino de la admirable y turbadora *Tragicomedia de Calixto y Melibea* (1499), cuya lejana presencia —transida de erotismo y palpitante de vida— se adivina en tantas obras españolas del siglo de oro. Inclusive en las estrofas más exaltadas de San Juan de la Cruz. Y en las producciones musicales de tantos compositores anónimos como figuran en los *Cancioneros*. Así el villancico incluido en el de Upsala (Nº 14), cuya fuerza emocional nos recuerda la escena en que Melibea¹, temblorosa de deseos, espera a su amante entre la noche de su huerto:

¹*Melibea*: Oh sabrosa traición! Oh dulce sobresalto! Es mi señor de mi alma? Es él? No lo puedo creer. Dónde estabas, luciente sol? Dónde me tenías tu claridad

TEN. I

TEN. II

BAJO

Si la no-che ha-ce os-cu-

Si la no-che ha-ce os-cu-

Si la no-che ha-ce os-cu-

ra (♯) Y tan

ra Y tan cor-to es el ca-mi-

ra ha-ce os-cu - - ra Y tan cor-to

cor-to es el ca-mi- no C6- mo

no es el ca-mi- no C6-

es el - ca-mi- no

no ve-nís! C6- mo no ve-nís

mo no ve-nís! C6- mo no ve-nís! C6-

C6- mo no ve-nís C6- mo no ve-

escondida? Hacia rato que escuchabas? da (...) Mira sus quietas sombras cuán
 Por qué me dejabas echar palabras sin escuras están y aparejadas para encobrir
 seso al aire, con mi ronca voz de cisne? nuestro deleite!
 Todo se goza este huerto con tu veni-

FIN.

a- mi- go. La me-
 mo no ve- nís a- mi- go! La me- dia no- che
 - nís a- mi- go!

di- a no- chees pa- sa- da Yel que me pe-
 es pa- sa- da
 La me- di- a no- chees pa- sa- da

- na no vie- ne yel
 Yel que me pe- na no vie-
 Yel que me pe- na no vie- ne yel

D.C.

que me pe- na no vie- ne.
 ne no vie- ne.
 que me pe- na no vie- ne.

III. *Universalismo y nacionalismo.*

Entrado el siglo xvi, preséntase en España una admirable floración musical, culminación de un largo proceso artístico al que no tarda en agregarse la influencia determinante de la escuela polifónica franco-fla-

menca y, más tarde, la de los grandes maestros italianos. Esta floración tenía un rico antecedente en la música visigótica y mozárabe de los siglos VIII a XI, que conduce a la polifonía española del *Ars Antiqua*. Higinio Anglés anota que, según testimonio de la época, la "ciencia del organum" se enseñaba en la Universidad de Córdoba en el siglo XI, pero que fue la Catedral de Santiago de Compostela, a partir del siglo XII, el centro más importante del canto a varias voces, como pasó a serlo —bien que directamente influida por la escuela de Notre Dame de París— la Catedral de Toledo en la siguiente centuria. En el siglo XIV, el primado de la polifonía española parece haber pasado a Cataluña, reino donde florece también, por entonces, la música profana, tanto vocal como instrumental.

La influencia de los maestros de la primera escuela franco-flamenca (Dufay, Binchois, Ockeghem, Obrecht . . .) es sensible en España a partir de la segunda mitad del siglo XV. Pero los maestros españoles consiguen imprimir a sus creaciones originales un sello propio, como lo demuestran las obras incluidas en el célebre *Cancionero de Palacio*: villancicos religiosos, estrambotes, romances y villancicos amorosos. Más de 460 obras escritas en la segunda mitad del siglo XV y comienzos del XVI y anteriores por lo tanto, en su mayor parte, a la llegada de las primeras capillas flamencas, atestiguan la fuerte originalidad de los compositores peninsulares.

Ahora bien: estas obras presentan ya un carácter vigorosamente *nacionalista*, no sólo por la índole de los géneros y la virtualidad expresiva, sino también por la audacia y la libertad de su escritura. Son, además, una síntesis de las corrientes cultas y del sentimiento popular. Es así como se integra una escuela en cuyas producciones instrumentales y vocales armonizan dos elementos aparentemente antagónicos: técnicas y estéticas de carácter supranacional, mejor *européas* que propiamente españolas, y manifestaciones de la música popular tradicional.

A todo lo largo del siglo XVI y comienzos del XVII, los grandes músicos españoles aprovecharon en sus obras los ritmos y las melodías populares. Resultan ser así los precursores de todos los nacionalismos musicales del siglo XIX. Ya Juan Ponce, a fines del siglo XV, había realizado un arreglo polifónico de la canción tradicional *Ave color vini clari*, versión que transcribimos fragmentariamente en el capítulo V de este estudio. Espigando en la producción de los maestros del siglo XVI pueden encontrarse numerosos ejemplos de la utilización de elementos populares en sus obras, eruditas o artísticas propiamente tales. Veámoslo, si no.

Juan de Anchieta, músico vasco fallecido en 1523, fue cantor de la reina Isabel la Católica y maestro de capilla del infante don Juan. Entre sus obras polifónicas a capella figura una versión a tres voces del villancico *Dos ánades, madre*, cuya melodía es como sigue:

Dos á- na- des ma- dre, que van por a-
Al cam- po de flo- res i- ban a dor-
quí mal pe- nan a mí, mal pe- nan a mí.
Fin.
Dos á- na- des ma- dre del cam- po. D. C.

En el año 1492, los judíos fueron expulsados de España por orden de los Reyes Católicos. Acontecimiento que tuvo intensa repercusión en la península y que puede considerarse como el punto de partida de una crisis económica y social que se prolonga hasta nuestros días. La expulsión de los judíos —entre los que se contaban hombres de refinada cultura— se reflejó en el ambiente popular. Eco distante de ese acontecimiento es el cantar (una *tonadilla*) que el mismo Anchieta aprovechó como *canto fermo* en una de sus misas:

E- a ju- di- os a en- far- de- lar q' man- dan los re- yes q' pa- se- is la mar'

Es sabido que el más eminente maestro de la escuela polifónica andaluza fue *Cristóbal de Morales*, nacido en Sevilla en 1500 y muerto en Málaga en 1553. Morales, después de haber sido maestro de capilla en Avila, viajó a Roma, donde formó parte de la capilla pontificia y gozó de excepcional prestigio. Su concepto del arte, austero y trascendental, nos recuerda a J. S. Bach: —“Toda música que no sirva para honrar a Dios o para enaltecer los pensamientos y sentimientos de los hombres, falta por completo a su verdadero fin”. Lo que no le impidió escribir una de sus misas sobre el popular villancico *Tristezas me matan*:

Tris- te- zas me- ma- tan, tris-te de mí. Hol- gan-do y ri-en
do tris-te de mí La que yo más quie- ro,
con o- tro la vi

Francisco Salinas (Burgos, 1513 - Salamanca, 1590), el sabio investigador y teórico a quien pudo calificar Espinel como “el más docto varón en música especulativa que ha conocido la antigüedad, no solamente en el género diatónico, sino también en el cromático” (*Vida de Marcos de Obregón: Relación I, Descanso undécimo*), transcribe en su tratado *De musica libri septem* fragmentos de canciones populares en apoyo de sus observaciones sobre prosodia musical. Entre ellos figura una melodía “que trasciende a serranilla”, como anota López Chavarri:

Aun- que soy mo- re- ni- ca y prie- ta a mí qué se me
da que a- mor ten- go que me ser- vi- rá.

Otro maestro español que utilizó motivos populares en sus obras polifónicas fue *Juan Vásquez*, también del siglo XVI y de la escuela andaluza. Su *Agenda mortuorum* u oficio de difuntos (Sevilla, 1556) es una obra maestra, cuya austera belleza sólo es comparable a la maestría de una escritura en que las voces se mueven a base de sabias y emocionantes progresiones expresivas. En sus villancicos a tres y a cinco voces —que son verdaderos madrigales— utilizó frecuentemente canciones folklóricas como *cantus superior*, que repite textualmente pero variando cada vez la textura contrapuntal de las otras voces, con lo que anticipa la estructura característica de la chacona y de la passacaglia. He aquí uno de los cantares utilizados por Vásquez en sus obras polifónicas profanas (se trata de una melodía popular de clara progenie andaluza):

De los á- la-mos ven- go ma- dra,
De los á- la-mos de Se- vi- lla,
de ver có- mo los me- ne- a el ai- re.
a mi lín- da a- mi- ga.

Los ejemplos podrían multiplicarse indefinidamente. Dentro de este ambiente intensamente nacionalista y *européo* a la vez, hubo de formarse Espinel. En cuya sensibilidad musical tuvo que influir también, en forma decisiva, el arte de los vihuelistas españoles del siglo xvi.

No hay que olvidar que los vihuelistas españoles —como lo observa Anglés— contribuyeron al advenimiento de la monodía acompañada. Fueron, a par de los laudistas italianos, precursores de las innovaciones de los músicos de la *Cammerata fiorentina*. Sus obras, escritas en *cifra* —tablatura propia de la vihuela—, fueron en un principio transcripciones de obras polifónicas vocales. Surgen luego otras de propia invención y carácter netamente hispánico, como las *fantasías*, *tientos* y *diferencias* (variaciones) y los villancicos, romances, sonetos, endechas y *ensaladas*. En este último tipo de producciones, aprovecharon largamente el folklore musical de su patria. Recuérdese, además, que tanto la vihuela *de péndola* (pulsada con plectro o plumilla) como la vihuela *de mano* (pulsada con los dedos) se emplearon no sólo como instrumentos solistas, sino también para el acompañamiento de las canciones monódicas. Enumeremos algunos de los principales vihuelistas españoles, a cuya línea perteneció Espinel.

Es curioso que se ignoren en absoluto las fechas de nacimiento y muerte de esos lejanos maestros. No sucede lo propio respecto de la publicación de sus obras. La lista es muy nutrida, y podría iniciarse con el nombre ilustre de *Luis Milán Eixarch*, nacido en Valencia hacia el año de 1500. Su *Libro de música de vihuela de mano*, intitulado *El Maestro*, se publicó en 1536, en su ciudad natal. Dos años más tarde, publicábase en Valladolid *Los seys libros del delphin de Música para tañer vigüela*, de Luis de Narváez, en cuyo prólogo consignó el autor —que también era poeta— unas estrofas que transparentan la formación humanística del autor, y la influencia que sobre él ejercieron las doctrinas de los neopitagóricos, como observa Menéndez y Pelayo:

*Lo criado
por música está fundado,
y por ser tan diferente,
tanto más es excelente
porque está proporcionado.*

*Con todo sentido humano
tiene grande concordancia,
muéstranos la semejanza
de la de Dios soberano.*

En 1546 se publican en Sevilla *Los tres libros de música en cifra para vigüela*, de *Alfonso de Mudarra*, músico que viajó extensamente por España e Italia y que falleció, siendo canónigo de la catedral de Sevilla, en 1570. Al año siguiente de la publicación de la obra de Mudarra, ve la luz en Valladolid el *Libro de Música de vihuela, intitulado Silva de Sirenas*, de *Enrique Enríquez de Valderrábano*, natural de Peñaranda del Duero. En el prólogo a esta colección, escribió el autor estas frases, tan reveladoras del concepto humanístico y del simbolismo filosófico-moral —de origen neoplatónico— que por entonces primaba en España: —“Esta música se causa y perfecciona de siete Sirenas que hay en el alma, que son siete virtudes, las cuales despiertan el espíritu con su concordancia y armonía para conocer las cosas divinas y humanas, y el gran bien que deste conocimiento se sigue. Esta en ninguna criatura terrena la puso Dios con tanta razón y perfección como en el hombre, ni en los instrumentos de cuerdas como en el de la vihuela”.

De *Diego Pisador* se publicó en Salamanca en el año de 1552 otro *Libro de música de vihuela*. Pisador, salmantino al parecer, musicalizó varios poemas de Garcilaso de la Vega y transcribió para vihuela varios motetes de Morales y otros polifonistas de su tiempo. Dos años después de la anterior publicación, aparece en Sevilla el *Libro de música para vihuela, intitulado Orphénica Lyra*, de Miguel de Fuenllana, músico ciego natural de Navalcarnero. En esa colección —“arsenal inagotable de tesoros musicales”, como escribe Anglés— figura el siguiente romance popular, con su respectivo acompañamiento para vihuela:

VOZ

Pa-se-

VIHUELA

á-ba-se el Rey mo-ro por la ciu-

dad de Gra-na-da car-tas le fue-ron

en cifra para vihuela, intitulado *El Parnaso*. Por entonces, contaba Espinel 26 años de edad (1576).

Quedarían por precisar las características de la vihuela y por aludir al problema de los orígenes de la guitarra española, instrumento que parece derivarse del primero y que termina reemplazándolo por completo desde comienzos del siglo xvii. En opinión de Adolfo Salazar (*La música en la sociedad europea*: T. I, pp. 385-86), la guitarra española de cinco cuerdas "es, en rigor, un término medio entre guitarra y vihuela, con las características propias de aquélla y los adelantos de ésta". Lo cual está muy lejos de ser claro. Y menos aún cuando más adelante afirma (p. 393): —"La 'vihuela de mano' de Luis Milán, que es el instrumento español equivalente a la 'vihuela de Flandes' de Bermudo, no se diferenciaba de la guitarra sino en el número de cuerdas y la afinación de éstas (...). La misma guitarra, a tono con los tiempos, sufre cambios de afinación (...); mas al aplicar al instrumento vernáculo un arte y estilo profundamente distintos de lo tradicional, se guardó el nombre de guitarra para el modo antiguo de tañerla y se generalizó el de vihuela para significar el nuevo arte polifónico que llegaba con el laúd...". Tras de lo cual concluye así: —"Vihuela es, pues, en la España del siglo xvi, simplemente el nombre que sirve para indicar la música de laúd tocada (con su especial técnica) en la guitarra" (p. 394). Todo esto resulta todavía más oscuro y contradictorio si se recuerda que poco antes (p. 379) había dicho el ilustre musicólogo español: —"Vicente Espinel (que mejoró el arte vernáculo de la guitarra con primores técnicos y materiales propios de la vihuela) solamente menciona aquel instrumento popular para acompañar tonadillas..."

Carecemos de autoridad para dilucidar este punto y no sería éste el lugar para estudiarlo. En todo caso, recuérdese que a Espinel se atribuyeron dos interesantes aportes a la técnica del arte de su tiempo: la invención de la *espinela* (décima en la que riman los versos 1º, 4º y 5º; 2º con 3º, 6º con 7º y 10º, y 8º con 9º) y la adición de una quinta cuerda a la guitarra. Muchos expositores afirman, sin embargo, que lo que hizo Espinel respecto de la estrofa que lleva su nombre fue "perfeccionarla, dotándola de unidad y ligereza" (*S. Gili Gaya: Prólogo a la Vida de Marcos de Obregón* - Espasa Calpe, S. A. Madrid, 1959). Respecto de la adición de la 5ª cuerda a la guitarra, tal atribución —debida a Lope de Vega, según parece— carece en absoluto de fundamento. La siguiente cita de fray Juan Bermudo es definitiva al respecto: —"Las vihuelas, sean de siete, seis o cinco órdenes (que es la llamada guitarra española) no se

distinguen en la materia ni en la forma". Obsérvese, de paso, que según lo anterior la guitarra resulta ser *una especie* de vihuela. El mismo expositor escribe también en otro capítulo de su *Declaración de instrumentos*: —“Suelen poner a la cuarta de la guitarra otra cuerda que le llaman requinta”¹. Ahora bien: como lo anota Salazar, Vicente Espinel nació por los años en que apareció el tratado de Bermudo. La consecuencia es obvia.

(CONCLUIRA).

¹El instrumento popular que sirve a los campesinos de Colombia para acompañar sus cantares se llama *tiple* y en él las cuerdas están dispuestas por órdenes duplos o triples. Una variedad del *tiple* es, precisamente, el *requinto*: siendo más pequeño que aquél, su tessitura resulta menos grave. Es curioso y viene al caso anotar que el *tiple* se asocia, dentro de un cuarteto típico, a una guitarra y a dos *bandolas*, encargadas de realizar la melodía “a primo y segundo”, o sea en terceras (o sextas) paralelas. La *bandola* es un instrumento de cuerdas punteadas con plumilla y cuya forma recuerda la de los laúdes

renacentistas. Parece que en el siglo pasado, la *bandola* colombiana sólo tenía cinco órdenes, afinados por cuartas justas descendentes desde el sol⁴ (índice acústico germano-italiano) hasta el si². Se atribuye a don Pedro Morales Pino, noble intérprete del sentimiento musical criollo de antaño (1862-1926), la adición de un sexto orden a la *bandola*: el fa sostenido grave. Ahora bien: recuérdese que a fines del siglo xvi comenzó a darse al laúd, en España, el nombre de *vandola*, derivado de *mandora* o *mandola*, laúd italiano de once cuerdas.

PROBLEMATICA DE LA ACTUAL INVESTIGACION GREGORIANA (II)*

por

Dom León Toloza OSB

Estos estudios se fueron orientando hacia puntos particulares, ya que muchos estimaban prácticamente concluida la labor de restauración melódica, de modo que el Dr. Stäblein podía afirmar que los eruditos deberían dedicarse ahora más bien al estudio del canto medieval siguiente al gregoriano propiamente tal (secuencias, aleluyas posteriores, himnos, tropos, etc.)⁴⁷. Sin embargo, las críticas a la versión vaticana de 1908 del *Graduale Romanum* seguían haciéndose oír, y cada vez con mayor fuerza. Es evidente que, dadas las circunstancias de la época⁴⁸ y el estado de las investigaciones, la comisión de 1908 no pudo realizar un trabajo definitivo, en cuanto tales ediciones pueden ser definitivas. Por otra lado también es cierto que, tratándose de ediciones prácticas, no se presentan al musicólogo como enteramente fidedignas: desde luego, por ser libros para el uso de la liturgia romana, contienen todo aquello que ésta necesita, sin hacer distinciones entre el repertorio auténtico y el que se ha venido formando en el curso de los siglos⁴⁹; mucho más graves son las consecuencias que se derivan de la inseguridad en cuanto a la versión melódica y neumática. Así los musicólogos deberían contar con un instrumento de trabajo que les permitiera realizar sus investigaciones sin tener que estar constantemente controlando cada dato. Esto lleva naturalmente a formular el deseo de una edición crítica de las melodías gregorianas, y ante todo de las contenidas en el *Graduale Romanum*, esto es, los cantos de la

*Véase REVISTA MUSICAL CHILENA, N° 77, julio-sept. 1961, 67-81.

⁴⁷*Gregorianik*, MGG v (1956), col. 794.

⁴⁸Sobre las vicisitudes de la restauración gregoriana y las circunstancias de la reforma piana, véanse: N. Rousseau, *L'Ecole Grégorienne de Solesmes 1833-1910*, Tournai, 1910; P. Wagner, *Choralrestoration*, Schweizerische Rundschau, 31 (1931) 133-139; MGG II (1951) 1323-1332; Dicc. de la Mús. Labor, Barcelona, I (1954) 1132-1138; Lexikon f. Theologie u. Kirche, 2 (1958) 1079.

⁴⁹Una excepción la forman las piezas del Kyriale que en la edición vaticana van acompañadas de la indicación del siglo en que aparecen en los manuscritos (esto no equivale a fecha de composición, lo que hay que tener muy presente para las misas XVI y XVIII); respecto a modificación de esos datos, cp. D. Catta OSB, *Aux origines du Kyriale*, Revue Grégorienne (RG), 34 (1955) 175-182; M. Huglo OSB, *Origine et diffusion des Kyrie*, RG 37 (1958) 85-87.

misa: son ellos los de mayor uso, de riqueza de estilo y composición más variada y de tradición más sólida. Esta es la empresa que han acometido los monjes de Solesmes después de la segunda guerra, y que Dom Eugène Cardine se encargaba de presentar al mundo musical durante el I Congreso Internacional de Música Sagrada en Roma en 1950⁵⁰. Desde entonces los trabajos se han ido desarrollando lentamente, y han aparecido hasta el momento dos volúmenes. Con este trabajo se respondía de antemano a una crítica que generalmente se venía haciendo a quienes profesionalmente tienen que ver con el canto gregoriano, monjes y eclesiásticos: que sus preocupaciones eran comúnmente del orden práctico. Dado que nadie, ni Roma siquiera, había solicitado tal publicación, y atendido también el carácter puramente musicológico de la empresa proyectada, la edición crítica del Gradual Romano inicia una etapa nueva del equipo paleográfico solesmense, dentro de la tradicional línea de probidad científica, y como coronación de la *Paléographie Musicale*.

De los dos volúmenes publicados, el II y el IV, I de toda la serie, haremos una breve reseña en atención a la importancia de la edición. El volumen II⁵¹ detalla las fuentes utilizadas: han sido coleccionados alrededor de 500 manuscritos del Gradual, que se escalonan entre los siglos X y XV, cuyas fotocopias o microfilms se encuentran en Solesmes, buena parte de los cuales fueron revisados de nuevo directamente para esta publicación; cada testimonio va acompañado de una descripción sumaria y de indicaciones bibliográficas; el volumen incluye además, como fuentes para la restauración, las obras de los teóricos medievales y una amplia bibliografía general. Todo este material auxiliar de trabajo, al que acompañan además dos mapas con la indicación de las zonas de influencia de las distintas notaciones y de los centros de difusión, hacen de este volumen II una obra imprescindible para el musicólogo gregorianista⁵². El otro volumen publicado, que es la primera parte del tomo IV⁵³, expone prácticamente el método seguido a base de ejemplos sobre la tradición

⁵⁰*De l'édition critique du Graduel: nécessité, avantages, méthode*, Acti del Congr. Intern. di Mus. Sacra, Roma, 1952, 187-191.

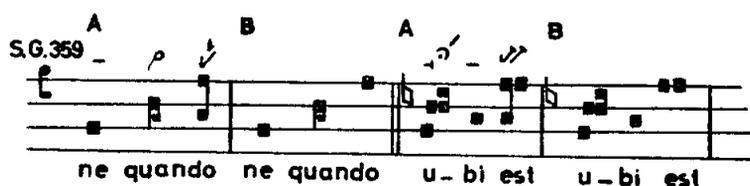
⁵¹*Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes. II. Les Sources*. Solesmes, 1957.

⁵²Las posibles críticas se referirían sólo a correcciones de detalles y algunos olvidos en la bibliografía. Los investigadores

habrían deseado además que se indicaran los folios entre los cuales se extiende el testimonio; es sabido que en algunos de estos códices hay reunidos varios documentos, lo que dificulta el encargo de microfilms, por ejemplo.

⁵³*Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes. IV. Le texte neumatique. Vol. 1: Le groupement des manuscrits*. Solesmes, 1960. Cp. la reseña

neumática, dejando de lado por el momento la línea melódica y algunos casos que presentaban problemas apartes. La mayor importancia de este trabajo reside en la clasificación de los manuscritos partiendo de criterios paleográficos: según el número y calidad de las variantes neumáticas se irán oponiendo los manuscritos y familias de manuscritos, lo que dará a veces una matización más cuidadosa en lo referente al territorio de las notaciones. Damos un pequeño ejemplo para ilustrar lo dicho (*Gradual Propitius esto, Sábado de Témporas de Cuaresma*):



Algunos manuscritos, los beneventanos, traen la segunda versión; otros, de la tradición germánica, la primera. Y dicho esto, tocamos una conclusión que ya se está revelando en estos trabajos: la existencia de dos grandes tradiciones. La tradición oriental, que abarca las zonas de notación sangalense y alemana propiamente tal (con centro en Bamberg) y que incluye los manuscritos alemanes, suizos y austríacos; la tradición occidental, con el apoyo de las notaciones aquitana, bretona, anglonormanda, italiana, parte de la franca o de Metz y parte de la beneventana (esta última, sin embargo, se aproxima más a la tradición oriental, como ya se dijo a propósito de la restauración melódica del *Antiphonale Monasticum*⁵⁴).

¿Qué se pretende lograr con esta edición crítica? Dom J. Froger OSB⁵⁵ ha expuesto con toda claridad el fin muy realista de los editores: hacer la crítica del arquetipo de la tradición manuscrita; de ningún modo, pues, lograr la melodía gregoriana tal como fue compuesta⁵⁶.

Junto a estas investigaciones, en las que se aplican los principios

crítica de J. Kreps OSB, *La future édition critique du Graduel Romain*, Les Questions Liturgiques et Paroissiales, 1961, 145-149.

⁵⁴REVISTA MUSICAL CHILENA, Nº 77, p. 80.

⁵⁵*L'édition critique de l'Antiphonale*

Missarum roman par les Moines de Solesmes, EG 1 (1954) 151-157.

⁵⁶Querer llegar a la composición misma es por el momento algo hipotético, dado el estado de nuestros conocimientos; esto depende por otra parte de la solución de otros problemas: orígenes del canto grego.

críticos y diplomáticos usuales, Solesmes está realizando una serie de estudios litúrgicos muy detallados, en apoyo de las hipótesis historicopaleográficas; dom Georges Benoît-Castelli analiza, por ejemplo, las listas de los aleluyas, lo que permitirá tal vez finalmente resolver el intrincado problema de su datación.

Surgido de los estudios paleográficos tenemos el esfuerzo más notable en los últimos diez años, y es el relativo a la semiología, ciencia nueva que amplía los horizontes de la paleografía comparada hacia el descubrimiento de matices de interpretación sugeridos por la notación misma. Comenzados estos estudios a propósito de la disgregación neumática expresiva, que, como disgregación inicial fue conocida y aplicada ya en las ediciones de la Semana Santa (1922) y del Antifonario Monástico (1934), se han continuado en torno a otros puntos, como el valor de los episemas de puntuación melódica, el valor de las notas superiores de la melodía (¿son apicales fuertes o apicales de paso?), la equivalencia de ciertos neumas, etc.

El iniciador y principal artífice de la semiología⁵⁷ es dom Eugène Cardine, citado ya varias veces; en espera de un estudio suyo que sintetice, sin sistematizar, lo que ha venido exponiendo en diversos artículos⁵⁸, vale la pena por lo menos aludir a los principios rectores de la semiología⁵⁹. Para que sus conclusiones sean valederas es necesario observar en un mismo documento varias grafías diferentes para un mismo diseño me-

riano, etc. Vale la pena insistir en que esta edición no tiene finalidad práctica, de modo que no se puede avanzar que Roma cambiaría sus libros de canto una vez aparecida la edición crítica; los cistercienses reformados, en cambio, han aplazado toda revisión de su repertorio hasta la conclusión de los trabajos críticos de Solesmes.

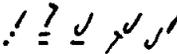
⁵⁷Semiología, del griego σημειον, designa la ciencia que estudia la significación musical de la notación.

⁵⁸*Signification de la désagrégation terminale*, RG 1952, p. 55 ss., artículo reproducido en *Fonti e Paleografia del Canto Ambrosiano*, Archivio Ambrosiano VII, Milán, 1956; *L'interprétation traditionnelle du chant grégorien*, 2. Intern. Kongress f. kath. Kirchenmusik, Bericht vorgelegt v. Exekutivkomitee. Viena, 1955, 105-110;

Neumes et Rythme, Actes du III^e Congrès International de Musique Sacrée, Paris, 1950, 264-276 (reproducido en EG III (1959) 145-154); *Prewes paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes* EG IV (1961) 43-54; *Prewes paléographiques du principe des "coupures" dans les neumes*, EG IV (1961) 43-54. Paralelamente a Dom Cardine y bajo su indicación, el Prof. Luigi Agustoni también se ha preocupado de estos estudios: *Notation pneumatique et interprétation*, RG, 1951, p. 173 ss., 223 ss., 1952, p. 15 ss. (redacción ampliada de su comunicación al Congreso de Música Sagrada en Roma, 1950, y publicada en los Atti del Congresso, 172-176); *L'interpretazione dei neumi tramandataci dalla loro stessa grafia*, Milán, 1958.

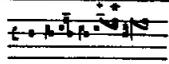
⁵⁹Cp. J. Hourlier, EG III (1959) 188.

lódico. Así, por ejemplo, tenemos en la notación sangalense diversas formas para el *scandicus* y el *torculus*:

Scandicus 

Torculus 

El aspecto del neuma, en cada una de sus grafías, proporciona un primer criterio de interpretación, a lo menos para los neumas comunes; el segundo criterio se basa en el contexto claro, esto es, que la interpretación sugerida por el aspecto del neuma deba imponerse sin ambages, en las perspectivas de la estética gregoriana. Una vez extraída la conclusión de un documento, se extiende el análisis a otros manuscritos de la misma familia o de familias diferentes. Para ilustrar estos principios se da un ejemplo más abajo. Es un cuadro destinado al análisis de una fórmula en el versículo de los graduales del modo v; se trata de saber cuál es la puntuación melódica y rítmica de la fórmula; al primer examen se revela que todo gira en torno al *torculus resupinus* señalado con una cruz; las ediciones solesmenses colocan un episema sobre el primer *mi*; del estudio paleográfico comparado entre dos manuscritos sangalenses (el S. G. 359 y Einsiedeln 121), uno de la notación franca (Laon 239) y uno de la notación bretona (Chartres 47, destruido en 1943 durante la guerra), estudio que se ha hecho preceder del análisis separado de cada documento para los cinco casos señalados, se desprende que la nota más importante para la puntuación es el segundo *mi*, y es él el que debería llevar por lo menos un episema.

	S. G. 359	Einsiedeln 121	Laon 239	Chartres 47
Grad. Propitius H.honorem	p. 73 	p. 125 	p. 58 	p. 36 
Grad. Etce sacerdos H. ...conservaret	p. 44 	p. 44 	p. 	p. 11 
Gr. Ego dixi H.egenum	p. 130 	p. 313 	p. 149 	p. 81 
Gr. Justus H.semen eius	p. 127 	p. 284 	p. 140 	p. 83 
Gr. Justorum animae H.sperare	p. 94 	p. 244 	p. 119 	p. 72 

Otro estudio de fórmulas nos lleva a conclusiones netas en cuanto a las notas apicales ya aludidas; se trata de los graduales *Omnes de Saba* (Epifanía) en la palabra *illuminare*, y *Sciant gentes* (Sexagésima) en la palabra *rotam*:

S.G. 359

The image shows musical notation for S.G. 359. It consists of two staves of music. The first staff has the lyrics "illumina- re ro -" written below it. The second staff has the lyric "tam" written below it. Above the notes, there are various musical annotations, including slurs, accents, and other symbols. The notation includes notes, rests, and bar lines.

Los dos *fa* superiores son distintos en cada caso en los manuscritos: en el primero se trata de una *bivirga* y en el segundo de una *bistropa* (aquella, de repercusión fuerte y apoyada, ésta, de repercusión ligera y breve); un breve análisis de la tensión cadencial nos revela que en *illuminare* el *fa* superior no constituye sólo el culmen melódico sino además el punto de resolución cadencial, mientras que en *rotam* la melodía repercute levemente el *fa* para continuar su camino y resolverse en la cadencia *do-la* (nótese además cómo la ascensión de *illuminare* no es preparada con apoyos, esto es, todo su peso está concentrado en las notas superiores; en *rotam*, en cambio, hay un apoyo muy explícito en el *salicus*, cuyo *re* superior es incluso episemático).

Como se puede apreciar, los estudios van convergiendo cada vez más desde su necesaria posición analítica inicial hacia una síntesis que, aunque no se vislumbre acabada completamente, permitirá en primer lugar revisar desde ella los datos analíticos, modificarlos, corregirlos e integrarlos, y luego indicar a lo menos la dirección en la que se debe conducir la investigación. Vale la pena insistir en ello para descartar prejuicios en cuanto a la posibilidad misma de extraer conclusiones valederas de estas pacientes encuestas paleográficas⁶⁰.

⁶⁰Aquí conviene hacer algunas distinciones claras, ya que en los últimos años han comenzado a circular entre algunos musi-

cólogos conceptos que me parecen a lo menos confusos. La primera distinción se refiere a la legitimidad y utilidad de las

In Festo Corporis Christi.

5^o Grad.

7. **O**

cu- li • ó-mni- um in te spe- rant.

Dómine et tu das il- lis

e- scam e in tén-po- l re oppor-

tú- no. V. Ape- l

ris tu, ma- num tu-

am et imples omne

á-ni- mal • be-ne- di- cti- ó-ne.

7. **A**

L-le- lú- ia • ij.

Además de Solesmes, el Pontificio Istituto di Musica Sacra en Roma ha dado algunas tesis de grado relativas a la semiología y paleografía⁶¹. Fuera de estos dos centros, uno que otro erudito ha contribuido a ampliar el campo de verificaciones⁶².

investigaciones paleográficas y su repercusión en la práctica del canto gregoriano; es evidente que todos estos estudios y sus conclusiones han de ser llevados, juzgados y sopesados desde un punto de vista único y estrictamente científico-teórico: la paleografía gregoriana hace uso de los mismos derechos reconocidos a cualquier ciencia; si de los resultados se siguen repercusiones sobre la práctica, esto ya no es del resorte del paleógrafo sino del director del coro, que verá hasta dónde él mismo es capaz de comprender y hasta dónde puede llevar pedagógicamente a su coro. Pretender pura y simplemente prescindir del estudio científico, como si nada se hubiera hecho desde la aparición del Gradual en 1908, revela comodidad y falta de honradez intelectual (véase la toma de posición muy exacta de Noah Greenberg, *El repertorio coral renacentista y el director de coros*, Rev. Mus. Chil., N° 77, 61-66). Escribir contra el arcaísmo y arqueologismo (W. Lipphardt, *Der gregorianische Choral und das Problem des Historismus*, Musik u. Altar, 1949, 35-38; 73-76; 1950, 106-108; U. Bomm osv, *Historismus und gregorianischer Vortragsstil*, Atti del Congress. Intern. di Mus. Sacra, Roma, 1952, 179-182), queriendo negar la legitimidad de aplicar los conocimientos teóricos nuevos y dando a estos intentos una nota peyorativa, es jugar peligrosamente con los conceptos. La segunda distinción, muy emparentada con la primera, dice relación con la llamada adaptación de la ejecución al sentimiento musical actual (cp. U. Bomm osv, *Bemerkungen zu einer neuen Choralschule*, Musica Sacra, 80 (1960) 67-75, que ha recibido una respuesta muy categórica de Joachim

Angerer osv en Musik u. Altar, abril de 1961; el redactor [H. Huckle] del relato sobre el IV Congreso Intern. de Música Sagrada en Colonia, *Kirchenmusikalische Gegenwartsprobleme auf dem Kölner Kongress 1961*, Herder-Korrespondenz 15 (1961) 519-524, adopta la posición de U. Bomm); lo primero que hay que preguntar ante este planteamiento es qué entienden estos autores por "sentimiento musical actual" y cómo se imaginan una adaptación: desgraciadamente no dan la respuesta porque ella depende de un subjetivismo muy sui generis. Es verdad que muchas de nuestras interpretaciones descansan sobre conjeturas, pero se ha de poseer la humildad de considerarlas provisionarias y abandonarlas cuando se nos da la prueba científica de su incorrección; la frase de Bomm "no todo lo que se encuentra en los manuscritos es para nosotros bueno y útil" (*Bemerkungen...*, p. 70) la transcribo sin comentario. Dos observaciones más: si la interpretación debe sufrir una adaptación al tiempo, ¿por qué no las melodías mismas? Y si esto es aconsejable (Herder-Korrespondenz cit., p. 520), ¿qué sentido tiene criticar las reformas cisterciense (1148) y medicea (1614-1615)?

⁶¹Réné Ponchelet, *L'interprétation. du Salicus d'après les conclusions de la Sémiologie*, Bolletino degli Amici del Pont. Ist. di Mus. Sacra, Roma, 11 (1959) N.os 3-4, pp. 3-14; P. M. Arbogast, *The small punctum as isolated note in Codex Laon 239*, EG III (1959) 83-133 (en él se corrigen varios errores del estudio de W. Lipphardt, *Punctum und Pes im Cod. Laon 239*, Kirchenmusikalisches Jahrbuch (KmJb), 39 (1955) 10-40); se preparan

III. Estudios estéticos y estilísticos.

Para hablar con sinceridad, al abordar este punto se experimenta una cierta desazón e inseguridad. Y razones no faltan. Se trata de cuestiones que, si bien han sido consideradas ya de algún modo, incluso sistemáticamente⁶³, están muy lejos aún de llegar siquiera a un esbozo de síntesis⁶⁴. Por otra parte tengo la impresión de que en este terreno más que en ningún otro, se habrá de esperar los datos que proporcionen la semiología, la paleografía comparada, los estudios litúrgicos y las investigaciones modales. Sin embargo, y aun a riesgo de caer en generalizaciones, me voy a permitir dar un breve cuadro del estado de la cuestión, insistiendo tal vez más de lo correcto en el aspecto negativo.

Hay que partir del hecho desconcertante de una falta admirable de claridad en la distinción de nociones. Frecuentemente se habla indistintamente de estética, estilística, historia de las formas musicales, análisis de la composición, creyendo aplicar tales nombres al mismo y único fenómeno. Es evidente que la confusión no se hace esperar. Si consideramos la estética como la síntesis, habrá que ver en los demás puntos los pilares analíticos, indispensables sin duda, pero necesariamente incompletos. Es evidente que un procedimiento de composición usado en elementos

otras disertaciones sobre las equivalencias paleográficas entre el *oriscus*, la *apostropha* de aposición y ciertas formas del *porrectus*, y sobre el *torculus resupinus*.

⁶³L. Kunz OSB, *Die Dehnungszeichen des Codex Hartker*, Benediktinische Monatschrift, Beuron, 28 (1951) 155-157; J. Handschin, *Eine alte Neumenschrift*, Acta Musicologica 22 (1950), 25 (1953); Ewald Jammers, *Die Essener Neumenschriften der Landes- und Stadtbibliothek Düsseldorf*, 1952; E. Jammers, *Die paläofränkische Neumenschrift*, Scriptorium VII, 2 (1953) 235-259 (estos tres estudios han sido criticados y corregidos por J. Hourlier OSB y M. Huglo OSB en EG II (1957) 212-219); M. Huglo OSB, *Les noms des neumes et leur origine*, EG I (1954) 53-67; E. Cardine OSB, *Le sens de iusum et inferius*, id., 159-160; S. Corbin, *Les représentations des neumes dans les livres peints au neuvième siècle*, id.,

169-171; L. Kunz OSB, *Herkunft und Bedeutung des Episems*, KmJb 38 (1954) 8-13.

⁶⁴Peter Wagner, *Gregorianische Formenlehre. Eine choralische Stilkunde*, Leipzig, 1921 (III parte de su *Einführung in die gregorianischen Melodien*); H. Halbig, *Kleine gregorianische Formenlehre*, Kassel, 1930; Paul Ferretti OSB, *Esthétique Grégorienne, ou Traité des formes musicales du chant grégorien*, Tournai, 1935 (apareció sólo el vol. I); D. Johner OSB, *Wort und Ton im Choral. Ein Beitrag zur Aesthetik des gregorianischen Gesanges*, Leipzig, 1940; M. Mangematin PSS, *Considérations générales sur l'analyse des pièces grégoriennes*, RG 24 (1939) 64-71; David Pujol OSB, *Estudios de Canto Gregoriano*, Monserrat, 1955, pp. 101 ss.

⁶⁵Cp. Jean Claire OSB, RG 38 (1959), 196-198.

formales diversos podrá ser objeto de diverso tratamiento estético, esto es, se leerá a la luz de leyes estéticas diferentes. Así, por vía de ejemplo, quien se aboque al análisis de las cadencias en *protus*, corre serio peligro de sacar conclusiones estéticas absurdas si no ha hecho previo discernimiento de los trozos en los que se encuentra; a lo más, llegará a una descripción muy elemental y material.

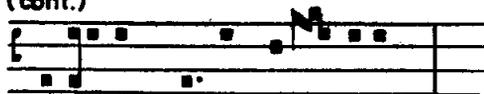
En segundo lugar, y es algo que tiene valor no sólo aquí sino también en el análisis modal, la falla principal en este género de estudios está en la falta casi total de visión histórica. ¿Cómo es posible tratar de deducir leyes estéticas del canto gregoriano tomando éste en bloque, como si hubiera sido compuesto en una sola época y por un solo compositor? Aunque esto suene inverosímil, puedo afirmar con toda tranquilidad que todavía espero el tratado de estética que comience por cribar el material, estratificándolo según las épocas de composición a fin de lograr así una visión más exacta. Y al estudiarse las formas, ¿cómo poder prescindir de su necesaria diferenciación genética y descuidar el estar al tanto de los estudios históricolitérgicos? Dos ejemplos bastarán para ilustrar lo dicho.

Compárense las antifonas de comunión *Factus est* (Pentecostés) y *Quotiescumque* (Corpus Christi):



Factus est re-pente de caelo so-nus..

(cont.)



Quotiescumque manducá-bitis...

Todo análisis de la composición, de la relación entre texto y melodía, de la conveniencia o inconveniencia entre acentos verbales y acentos melódicos, etc., debe partir del hecho siguiente: hay una melodía original, compuesta para un texto: la de *Factus est*; la otra antífona es una adaptación posterior hecha sobre este modelo (que la fiesta de Pentecostés antecede en varios siglos a la del Corpus Christi, establecida recién en 1264, es hecho conocido). Esto permitirá agudizar el examen crítico de *Quotiescumque* y emitir un juicio de valor (véase la dinámica de *Factus est repente* infelizmente adaptada a la pesadez de *Quotiescumque*).

El segundo ejemplo ilustrativo se refiere a los aleluyas; aun dejando de lado el intrincado problema de su datación (v. p. 30), basta con tener presente su singular evolución en la liturgia romana desde simple aclamación a la procesión del Evangelio, hasta su condición de canto independiente con un versículo, de construcción melismática muy adornada⁶⁵.

Es evidente, sin embargo, que a los musicólogos gregorianistas les será difícil realizar investigaciones serias en este aspecto, en tanto no se cuente con trabajos de base históricomusicales, en los que se determine el repertorio auténtico y se clasifique o date el resto de las piezas⁶⁶. Es obvio, por otra parte, que aquí, tal como en la semiología, el recurso constante a las fuentes manuscritas es indispensable; una buena solución lo constituye el *Gradual neumado*, en el que sobre la notación cuadrada se han copiado los neumas de los manuscritos (v. un facsímil entre las págs. 32 y 33).

No se debe descuidar tampoco el carácter especial del canto gregoriano, que no es sólo música sino canto al servicio y en función de una liturgia. Todo gregorianista sabe la importancia que reviste la palabra, la frase, el período, y cómo ciertas particularidades (los neumas licuescentes) poseen una función simplemente fonética.

A medida, pues, que se vayan completando los análisis parciales, sobre todo modales, se irá llegando también a la síntesis estética, sin peligro de caer en vagas simetrías o en formulación apresurada de conclusiones.

IV. *Los estudios modales*^{66a}.

La modalidad del canto gregoriano constituye también un tema que se presta a revisión. Para quien sabe que los estudios modales gregorianos tienen poco más de cincuenta años de edad, puede esto causar asombro. Además, al revés de otros puntos en la investigación gregoriana,

⁶⁵En este sentido corrija lo afirmado por L. Bertrán OFMCAP., *Liturgia e instrucción religiosa*, Teología y Vida 2 (1961) 90; el aleluya de la misa ha existido él primero, y el salmo ha venido a agregársele después.

⁶⁶Hasta el momento se tiene la edición de R. J. Hesbert OSB, *Antiphonale Missarum Sextuplex*, Bruselas, 1935, pero que proporciona sólo el material y algunas in-

dicaciones en la introducción; sobre algunas otras piezas, sobre todo más tardías, cp. Michel Huglo OSB, *Origine des pièces non primitives du Graduel romain*, Le Lutrin, Ginebra, 1958, 53-57; 89-98; además varios artículos diseminados en revistas especializadas. Hace tiempo que se siente la necesidad de una síntesis.

^{66a}Todo lo que sigue hasta el final no alcanzó a pronunciarse en la conferencia.

éstos reconocen paternidad y patria bien determinadas. Han sido dom Jean-Hébert Desroquettes OSB, Henri Potiron, dom Jean Claire OSB y el can. Jean Jeanneteau quienes han hecho avanzar nuestros conocimientos sobre la modalidad, en un esfuerzo que pudiéramos llamar constante.

A dom Desroquettes⁶⁷ se deben las primeras observaciones sobre los tetracordios y las equivalencias modales, en el primer intento coherente por comprender el fenómeno musical; es verdad que él veía las cosas desde el punto de vista del acompañamiento, pero su método venía finalmente a poner el acento en lo fundamental: la investigación del repertorio mismo, apartándose, pues, de los teóricos medievales. Efectivamente, éstos han escrito sobre la materia⁶⁸, pero lo han hecho de modo bastante confuso, a la vez que contradictorio, y con un método viciado en su fondo: querer explicar con un sistema modal, a menudo mal comprendido, una monodía construida sobre otro bastante diverso. Hoy ya se ha llegado a un criterio más o menos unánime para juzgar esta cuestión: no hay ninguna relación real y primitiva entre la modalidad griega clásica y el oktoekhos gregoriano tal como aparece formado en el siglo IX⁶⁹. Tres siglos separan las primeras disertaciones carolingias de la última sobre la música griega (Boecio, †524).

A dom Desroquettes va a acompañar M. Henri Potiron, organista del Sacré-Coeur de París, quien, con tesón, genio y lucidez, ha logrado fundamentar las bases de los estudios modales. La obra de este solo hom-

⁶⁷Diversos artículos en la *Revue Grégorienne*, y la *Monographie Grégorienne* VI, Tournai, 1926, escrita en colaboración con H. Potiron; además sus libros de acompañamiento a una gran parte del repertorio. Además de los nombres citados en el texto, conviene mencionar a: A. Gastoué, *L'origine lointaine des huit "tons" liturgiques*, *Revue du chant grég.*, 34 (1930), 126-132; A. Gastoué, *L'antiquité des modes et motifs liturgiques*, *Revue Sainte Cécile*, 1931; U. Bomm OSB, *Der Wechsel der Modalitätsbestimmung in der Tradition der Messgesänge im 9. bis 1. Jh. und sein Einfluss auf die Tradition ihrer Melodien*, Einsiedeln, 1929; A. Auda, *Contribution à l'histoire de l'origine des modes et des tons grégoriens*, *Rev. du ch. grég.*, 36 (1932); O. Gombosi, *Key, Mode, Spe-*

cies, *Journal of the American Musicological Society*, 4 (1951) 26 ss.

⁶⁸Aparte de las ediciones citadas en la *Rev. Mus. Chil.*, N° 77, p. 76, nota 32, hay una buena selección en Oliver Strunk, *Source Readings in Music History from Classical Antiquity through the Romantic Era*, Nueva York, 1950, para quienes no quieran lanzarse al mare magnum de la *Patrología de Migne*; se anuncia además para este año la reimpresión de Martin Gerbert, *Scriptores ecclesiastici de musica*, 3 vols., Sankt-Blasien, 1784, y E. Coussemaker, *Scriptorum de musica medii aevi nova series*, 4 vols., París, 1864-1876.

⁶⁹Cp. Jacques Chailley, *L'imbroglio des modes*, París, 1960; J. Claire, *RG* 39 (1960) 161-163.

bre ha sido y es sumamente meritoria: ha llevado a cabo sus trabajos con gran docilidad ante los hechos musicales, sin avergonzarse jamás de sus "retractaciones".

Los teóricos medievales concedían importancia ciertamente desproporcionada a las octavas modales, mientras la realidad musical, tal como la revela el estudio del repertorio, no les corresponde sino de lejos. El análisis por tetracordios equivalentes, renovado por dom Desroquettes, explicaba mejor la modalidad gregoriana. M. Potiron, después de haber definido cada uno de los cuatro modos⁷⁰, ateniéndose a la cualidad de la tercia superior a la final y al lugar del semitono entre esta tercia y la final, inicia un sondeaje minucioso de todas las fórmulas y cadencias, señalando sus equivalencias, etc.⁷¹. Posteriormente⁷² pone en evidencia las curvas características de composición para cada modo, insistiendo en lo que se llama técnicamente "les habitudes modales": maneras de entonar, desarrollar, recitar, puntuar, concluir.

Dom Jean Claire⁷³ y el can. Jean Jeanneteau⁷⁴ han desarrollado diversos aspectos del problema modal, sobre todo en lo que concierne a la función de la palabra, llegando a hablar de estilo verbal-modal.

Haciendo justicia al título de este artículo, veamos la problemática de la cuestión modal. Una anotación previa: el principio enunciado a propósito de la estética tiene en el campo modal gregoriano aplicación estricta: antes de emprender cualquier investigación, se hace preciso determinar los estratos del repertorio, a fin de no correr el riesgo de querer descubrir las leyes modales del canto gregoriano a la luz de una pieza compuesta o centonzada en el siglo XIX.

Los estudios de dom Desroquettes y de H. Potiron han aceptado la teoría del oktoekhos, pero hay modos que no calzan en este sistema: el peregrino, el *in directum*, el irregular (Antifonario Monástico); además es de sobra conocido que en una misma pieza hay varios modos reales y no sólo modulaciones; diversas cuerdas de recitación o dominantes para

⁷⁰Además de la monografía citada en la nota 67, la *Monographie Grégorienne IX, La modalité grégorienne*, Tournai, 1928; sobre todo *Analyse modale du chant grégorien*, Tournai, 1948.

⁷¹Ha sido dom Desroquettes el primero en formular una larga lista de equivalencias, en la *Monographie Grégorienne VI* ya citada.

⁷²*La composition des modes grégoriens*, Tournai, 1953; cp. E. Cardine, RG 33 (1954) 89-91.

⁷³*Rythme et Modalité*, RG 38 (1959), 187-235; *La composition modale des Kyrie*, RG 37 (1958) 97-117.

⁷⁴*Style verbal et modalité*, RG 36 (1957) 117-141.

un mismo modo; ¿y por qué sólo el *si* es alterado y no otra nota⁷⁵? Por otra parte el canto gregoriano no es la única monodia latina: las hay anteriores a él: basilical, milanesa, beneventana, galicana, hispanovisigótica; ¿en qué relación se encuentran estas monodias modalmente hablando? Finalmente hay una última cuestión importantísima: la escritura musical diastemática (sobre líneas) vino a aparecer tres o tres siglos y medio después que las melodías habían sido compuestas; ahora bien, muchos de los problemas que nosotros nos planteamos tienen su raíz en la escritura diastemática de las melodías: ¿pero corresponde ella a la realidad modal⁷⁶?

Ya he insistido varias veces en el criterio histórico para comprender varios fenómenos del canto gregoriano, y me parece que observándolo cuidadosamente se puede lograr alguna luz. Se tiene en primer término el hecho innegable de la evolución en las formas litúrgicas, y que Anton Baumstark⁷⁷ ha sintetizado bajo forma de leyes litúrgicas. Una de éstas afecta a la salmodia responsorial que se puede comprobar en todas las liturgias, y que en la romana va desde la simplicidad de los responsorios breves hasta la prolija ornamentación de los responsorios graduales en la misa, o de maitines en el oficio.

La teoría del oktoekhos ha basado todo sobre la tónica o final; pero si la final viene a ser como el punto, ¿por qué no comenzar los estudios sobre la dominante (o *repercussa*, o cuerda de recitación)? Ella es la línea, que primitivamente era tónica y dominante a la vez; de esta dominante-tónica pura se proyecta la evolución en dos formas: a) la domi-

⁷⁵Me parece que ya es tiempo de abandonar la opinión que explica el bemol como medio para corregir la dureza del tritono; no es éste el criterio del bemol. Alterar un intervalo significa cambiar la melodía. Esta es una cuestión que se aclara recordando que antes de la aparición de la diastematía, se cantaba sin cuidado por el tono absoluto. Aun hoy, los coros gregorianos no se preocupan exageradamente por cantar según el tono escrito, sin dejar por ello de cantar el modo (juzgo conocida la diferencia entre modo y tono). Modalidad y sistema de escritura no deben ser, pues, confundidos (cp. H. Potiron, *La modalité grégorienne*, Tournai, 1928, p. 28), lo que conviene tener presen-

te en los ejemplos que van a seguir, en los que he colocado en paréntesis la clave en la que vienen escritos actualmente en los libros litúrgicos. En el caso del bemol, lo más probable es que haya sido un medio de notar las modulaciones; el bemol no corregía el tritono, sino que reducía el intervalo rebelde (p. ej. una cuarta justa superior al *fa*, o una tercia menor sobre el *sol*) y permitía nuevas cadencias modales (Potiron, o. c., p. 33).

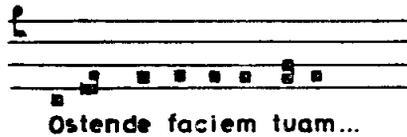
⁷⁶Así, por ejemplo, un II modo *escrito* en *fa* y otro en *do*, ¿son en realidad dos modos distintos, o dos maneras de transcribir?

⁷⁷*Liturgie comparée*, Chevetogne, 1953, 3ª ed.

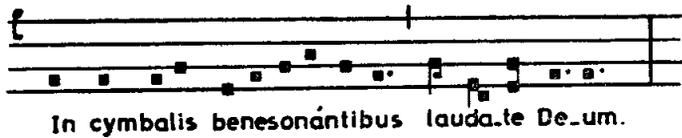
nante pura queda como final, y se forma una nueva dominante que sube; b) la dominante pura queda como dominante y se forma una tónica al grave.

Puestas todas estas premisas, voy a intentar ahora dar un esbozo de explicación genética de la modalidad gregoriana, queriéndole dar valor de condición previa a todo estudio sobre la modalidad de nuestro repertorio recepto⁷⁸.

De la comparación entre las distintas monodias se desprende que los modos de *mi* y *do* se encuentran en todas partes; el de *re* en cambio es más bien propio de la liturgia milanesa en sus comienzos⁷⁹. En modo de *mi* puro está p. ej. el versículo del Responsorio breve de Adviento (*Antiphonale Monasticum*, p. 184⁸⁰):



El prefacio milanés recita en *mi*, y lo mismo el *Sanctus* gregoriano XVIII, y el *Pater noster*, con acentos en *fa*; el prefacio gregoriano, en cambio, ya recita en *fa*, pero en su último inciso vuelve al *mi* primitivo; igualmente está en modo de *mi* puro la antifona *In cymbalis* (A. M. 79) de laudes del sábado:



El modo de *do* lo encontramos, por ejemplo, en el Resp. br. del domingo; el versículo está en *re* y el Gloria en *mi*: otro caso, pues, de ascenso gradual de la dominante:

⁷⁸Salvo error, es éste el primer ensayo acerca de la cuestión, pero debo limitarme a algunas indicaciones sumarias, que se iluminan y completan por los principios generales ya enunciados. D. Jean Claire OSB me comunica que prepara un artículo sobre este mismo asunto, sin duda con todo el acopio de material que

permite el rico scriptorium paleográfico solesmense.

⁷⁹Recuerdo que nos estamos basando en testimonios anteriores al s. XI, esto es, anteriores a la introducción de la diastemafía.

⁸⁰Uso el Antifonario Monástico por ser una edición más fidedigna que las vaticanas en cuanto a la contextura melódica.

Quam magnifi-ca.ta sunt... in sapien-ti-a fe-ci.sti... Glori-a Pa-tri...

Otro ejemplo se tiene en el Resp. br. para el tiempo pascual (A. M. 466).

Un hecho interesante es el que proporciona la comparación entre los modos iv y vii⁸¹, como por ejemplo en las antifonas siguientes (A. M. 389 y 580):

4.

Numquid redditur pro bono malum, quia fo de runt fove.am...

7.

Sa-pi-en-ti-a aedifica-vit sibi domum: exci-dit columnas septem...

El Antifonario Monástico ha salvado el modo puro de *mi* en el llamado modo irregular; la siguiente antífona (A. M. 162) presenta un caso (no engañarse por el *re* que suena tan a menudo):

Spe-ret Israel in Do-mi-no.

⁸¹La terminología para designar los modos gregorianos es un problema que puede apreciarse desde distintos puntos de vista. En sí, cualquier terminología puede usarse, con tal que refleje adecuadamente el fenómeno modal gregoriano; sin embargo, quiero prevenir contra el peligro que significaría querer adoptar, junto con la terminología, un sistema modal determinado, cayendo en anacronismo o falseando la perspectiva. Uso los números por dos razones: primero, porque son bas-

tante inocuos en cuanto a sistemas, y en seguida, porque así vienen señaladas las piezas gregorianas en los libros litúrgicos. Para quienes no estén acostumbrados a ellos, doy las equivalencias usuales: I = dorio, protus auténtico; II = hipodorio, protus plagal; III = frigio, deuterus auténtico; IV = hipofrigio, deuterus plagal; V = lidio, tritus auténtico; VI = hipolidio, tritus plagal; VII = mixolidio, tetrardus auténtico; VIII = hipomixolidio, tetrardus plagal.

Algunos otros ejemplos breves tomados del ordinario de la misa: Kyrie xv; Kyrie xi, que ya inmediatamente cae al grave; Kyrie iii; Kyrie x (= ix) en el *Christe*.

R _c br.	MI puro	DO puro
Antíf. del Salterio	puro 1	puro 8
Antíf. del Temp./Sant.	(RE) 4 7	(6) (2)
C. gregor.	irreg. (A. M.) 1 3 4 Peregr. 7	6 2 5 8 In direct.

El cuadro sinóptico de esta página es un resumen muy esquemático; respecto a los modos vi y ii se aplica exactamente lo dicho sobre la evolución de la dominante; del primitivo modo de *do*, el vi dejó el *do* como tónica y subió su dominante al *mi* (hoy escrito *fa-la*); el ii, en cambio, dejó el *do* como dominante y bajó la final al *la* (hoy escrito ordinariamente *fa-re*); la escritura primitiva se encuentra aún en algunas piezas, como p. ej. en la antífona *Serve nequam* (modo vi, A. M. 613), y en el ofertorio *Vir erat* (mod. ii, domingo xxi d. Pentec.). La columna de la izquierda señala el orden histórico de aparición de las formas litúrgicas estudiadas, hasta llegar a la formación del sistema modal gregoriano. El oktoekhos no es, pues, punto de partida sino conclusión laboriosa de la composición gregoriana.

Finalmente quisiera advertir que la modalidad no es mero asunto

de cadencias, sino más bien de escala y grados privilegiados, de cuerdas modales, de grados límites, y la unidad modal de una composición depende de todos estos factores.

V. *El ritmo del canto gregoriano.*

Probablemente no hay aspecto del canto gregoriano sobre el que más se haya escrito, discutido y disentido que éste del ritmo. Y con razón. Toda la reconstitución paleográfica y modal queda muerta si falta el principio rector que pone la melodía en movimiento y la lleva hacia el reposo que resuelve su tensión. El problema del ritmo es algo que afecta a la vida misma de la monodía gregoriana, y los ensayos de solución no serán, pues, indiferentes.

Hay una cierta posición esencialmente escéptica que tomando como base el enunciado verdadero de una ruptura rítmica en la tradición gregoriana⁸², niega toda posibilidad de llegar a resultados científicamente aceptables. Me parece que semejante actitud, psicológicamente comprensible ante la avalancha de bibliografía sobre el ritmo y la proliferación de teorías las más dispares, no puede sostenerse, y deberá ser corregida por una revisión radical de la metodología hasta ahora observada.

Voy a analizar rápidamente las principales teorías rítmicas y presentar al fin un estado del problema⁸³. Dom Joseph Pothier, en su trascendental obra *Les Mélodies Grégoriennes d'après la tradition*⁸⁴, además de exponer los principios que estaban guiando la obra de restauración melódica solesmense, daba a conocer en los capítulos XIII y XIV los funda-

⁸²Pero ciertamente no en el sentido que quieren darle J. Vos y F. de Meeûs OSB, *L'introduction de la diaphonie et la rupture de la tradition grégorienne au XI^e siècle*, *Sacris Erudiri* 7 (1955) 177-218; para estos autores, el c. gregoriano, primitivamente estrictamente mensurado, habría sufrido en el s. XI un cambio al ecualismo; esto es suponer demasiado y dar como probado lo que justamente se trata de saber: el ritmo primitivo gregoriano. Cp. las objeciones muy fundadas que eleva U. Bomm OSB, *Archiv f. Liturgiewiss.*, VI, 1 (1959) 266-267.

⁸³Algunos estudios de conjunto: N. Rousseau, *L'école grégorienne de Soles-*

mes 1833-1910, Tournai, 1910, pp. 36-66; K. G. Fellerer, *Die neuen Rhythmustheorien und die Choralpraxis*, *Musica Sacra* 67 (1936) 9 ss.; E. Jammers, *Zur Frage des Choralrhythmus*, *Gregorius Blatt* 59 (1935) 3-6; P. Vetter OSB, *Um den Choralrhythmus*, *Der Chorwächter* 67 (1942) 125-135; L. Toloza OSB, *Ein neues Lehrbuch des gregorianischen Gesangs*, *Musik u. Altar* 12 (1960) 185-186 (publicado en italiano, sin conocimiento del autor, en *L'Osservatore Romano* el 31 de dic. de 1959, bajo el título *Indagini sul canto gregoriano*).

⁸⁴Tournai, 1880; cp. las observaciones de N. Rousseau, o. c., pp. 49-55.

mentos de la teoría del ritmo oratorio, que él consideraba propio del canto gregoriano, y rechazaba al mismo tiempo el compás fijo; se pronunciaba, pues, en favor del ritmo libre (o lo que él juzgaba tal), contra todo mensuralismo⁸⁵. Hoy reconocemos en sus observaciones más que nada una gran intuición, pero ha sido ella la que ha formado lo que se ha dado en llamar el “estilo de Solesmes”, hecho de gran respeto a la palabra y de alto sentido musical.

Iba a corresponder a dom André Mocquereau, paralelamente a sus investigaciones paleográficas, continuar y precisar la teoría del ritmo libre gregoriano, incrustándola en una teoría general del ritmo⁸⁶. Desgraciadamente, apenas aparecido el primer volumen de su obra, no encontraron sus estudios la acogida objetiva e imparcial propia del científico, sino que se los interpretó primariamente como un ataque a su maestro dom Pothier y, veladamente, a la comisión vaticana presidida por él. Se va a desencadenar una polémica muy desagradable entre los representantes de ambas corrientes, que a veces revestirá penosos ribetes personales. Los principales adversarios de la teoría rítmica de dom Mocquereau⁸⁷

⁸⁵Dom Pothier daba, sin embargo, a su concepción del ritmo la denominación de “nombre oratoire”. Vale la pena leer aún hoy día estas páginas a fin de refrescar ciertos principios.

⁸⁶*Le Nombre Musical Grégorien ou Rythmique Grégorienne. Théorie et pratique.* t. I, 1908; t. II, 1927; Tournai. El vol. II, lleno de investigaciones muy detalladas sobre el acento, la palabra latina, los enunciados de los teóricos, etc., contó con la colaboración muy efectiva de dom Joseph Gajard, pero retiene enteramente a dom Mocquereau como autor. La teoría de dom Mocquereau ha sido reexpuesta o precisada una y otra vez por los teóricos solesmenses, especialmente dom Joseph Gajard, dom Gregorio M. Suñol, dom David Pujol, Auguste Le Guennant, Pierre Carraz, Jean Jeanneteau, para nombrar sólo los principales. Cp. también A. Mocquereau y J. Gajard, *La tradition rythmique dans les manuscrits*, Tournai, 1924; J. Gajard, *Pourquoi les éditions rythmiques de Solesmes*, Tournai, 1935; J. Gajard. *Le “Nombre Musical Grégorien”,*

Tournai, 1935; J. Claire OSB, *L'oeuvre rythmique de Dom Mocquereau*, RG 34 (1955) 33-49. Lo dicho sobre la obra de dom Pothier, debe ser repetido con mayor fuerza acerca del libro magistral de dom Mocquereau: demasiado a menudo se oye criticar su teoría sin que se posea un conocimiento directo de lo que él escribió; sus dos volúmenes abundan, por otra parte, en explicaciones y aclaraciones sumamente valiosas, que retienen en nuestros días todo su valor. El musicólogo gregoriano debe conocer esta obra perfectamente.

⁸⁷Sólo algunas palabras para caracterizarla, ya que viene presentada en todos los manuales de canto gregoriano. D. Mocquereau parte de un análisis muy completo de la rítmica general y, tomando como base el enunciado platónico, ordenación del movimiento, separa el ritmo de los demás componentes de la música —sonido, altura, intensidad, acento—, no haciéndolo depender ni concordar necesariamente con ninguno de ellos en particular; el ritmo viene a ser así un elemen-

serán Peter Wagner, Amédée Gastoué, dom Lucien David osb⁸⁸, y dom J. Jeannin osb⁸⁹, monjes estos dos de la misma congregación de Solesmes. Hoy día, desaparecidos ya los participantes en esta controversia, los ánimos se han apaciguado, y de hecho son los libros solesmenses los usados en la mayor parte de los seminarios, parroquias, monasterios, y los principios de Solesmes los adoptados generalmente, a lo menos teóricamente.

En el fondo ambas escuelas se encuentran de acuerdo, ya que ambas propician, de algún modo, el ritmo libre para el canto gregoriano. Las diferencias han sido mayormente de terminología. En el extremo opuesto están los mensuralistas modernos, cuyos representantes se encuentran sobre todo entre los musicólogos alemanes. Citaré sólo a dos de los principales.

Walter Lipphardt, en diversos artículos publicados entre los años 1935 y 1938⁹⁰, presentó su teoría del ritmo métrico; partía de los himnos latinos del s. iv y se apoyaba en los teóricos medievales, para sostener la misma identidad respecto a los himnos de la edad media y a las melodías del canto gregoriano. Para decirlo de una vez, pues se aplica a las más diversas teorías, hay aquí un vicio fundamental en la argumentación: se olvida que la inmensa mayoría de las piezas gregorianas *no es poesía sino prosa*, con las características de una prosa poética si se quiere^{90a}, pero que se evade de cualquier metrificación, sea cuantitativa, sea acentual; carece de todo sentido partir del estudio de un himno para entender un trozo en prosa. Por otra parte, vuelvo a insistir en el cuidado con que

to más bien del orden intelectual que anima y regula los demás; esto nada tiene que ver con cierta inmaterialidad casi mística que se ha querido achacar a Solesmes, y basta la audición de los discos para darse cuenta de la fuerza rítmica que posee el disciplinado coro monacal. De esta teoría general del ritmo hace D. Mocquereau la aplicación al c. gregoriano, y llega a la subdivisión en medidas binarias y ternarias, últimas agrupaciones indivisibles del tiempo único. Una breve crítica se hace más adelante.

⁸⁸*Méthode pratique de chant grégorien selon les principes et la notation de l'édition Vaticane*, Lyon, 1922, 2ª ed.

⁸⁹*Etudes sur le rythme grégorien*, Lyon,

1926, en que aplica al c. gregoriano sus estudios sobre las melodías sirias: *Mémoires liturgiques syriennes et chaldéennes*, París, 1925; cp. la respuesta de D. Mocquereau, *Examen des critiques dirigées par D. Jeannin contre l'école de Solesmes*, Tournai, 1926.

⁹⁰*Um den Choralrhythmus*, Musica Sacra, 66 (1935) 233-240; *Choral und Pfarrgemeinde*, 1936; *Rhythmisch-metrische Hymnenstudien*, 1938.

^{90a}El carácter rítmico contenido en la prosa misma ha de tenerse muy en cuenta. Cp. Eduard Norden, *Die antike Kunstprosa*, Leipzig, 1923, 4ª ed.; M. G. Nicollau, *L'origine du "cursus" rythmique*, París, 1930.

han de leerse e interpretarse las exposiciones de los teóricos medievales; de mayor peso serán siempre las indicaciones de los copistas que en sus neumas expresaban lo que oían⁹¹.

Ewald Jammers⁹² parte del estudio de la notación aquitana y cree encontrar en ella la distinción entre punto largo y breve en proporción 2 : 1, cayendo en el mismo error de Lipphardt en lo referente a la notación del códice Laon 239 (v. nota 61); su segundo principio es el que establece la indiferencia rítmica del resto de la notación, lo que venía a superarse sólo por medio de signos suplementarios. Lo dicho anteriormente acerca de la semiología nos ahorra insistir en lo inexacto de esta suposición.

El último estudio mensuralista proviene de Jan W. A. Vollaerts sj⁹³. Esta obra póstuma (el autor murió en 1956) ha sido objeto de diversas reseñas críticas favorables⁹⁴, pero sobre todo en publicaciones no especializadas; el aparato científico con el que viene publicada puede dar también la impresión de gran objetividad. Por estas razones conviene decir aquí una o dos frases acerca de ella. Vollaerts repite en otra forma el método viciado de Lipphardt; se pregunta cómo es posible explicar la existencia de un canto de ritmo libre entre la música mensurada greco-latina y la igualmente métrica del otoño de la edad media, y juzgando que basta con esta pregunta retórica, concluye afirmando el necesario carácter métrico del canto gregoriano. En seguida realiza una detallada investigación de las fuentes manuscritas en apoyo de su teoría, parte que desafortunadamente abunda en errores de copia y transcripción, así como en interpretaciones demasiado parciales. La segunda parte aduce los testimonios de los teóricos medievales: nuevamente se prestan ellos a toda clase de interpretaciones.

Después de todos los estudios sobre el ritmo gregoriano que hasta la fecha han aparecido, y de los cuales he citado sólo los de mayor trascendencia, se llega a la conclusión de que es la teoría de dom Mocquereau la que se presenta con mayor coherencia y lógica. Hay en ella, sin embargo, algunas fallas que hacen que una y otra vez se alcen voces, aun entre las filas solesmenses, pidiendo su corrección o ampliación. Me pa-

⁹¹Cp. E. Cardine, *Théoriciens et théoriciens*, EG II (1957) 27-35.

⁹²*Der gregorianische Rhythmus. Antiphonale Studien (mit einer Uebertragung der Introitus- und Offiziumsantiphonen*

des 1. Tones), Sammlung musikwiss. Abhandlungen, 25 (1937), Estrasburgo.

⁹³*Rhythmic proportions in early medieval ecclesiastical chant*, Leiden, 1958.

⁹⁴Heinrich Pohl sj, en *Zeitschrift f. kath. Theologie*, 81 (1959) 106-107.

rece que el error de método está en aplicar una noción abstracta del ritmo, extraída del análisis de las más diversas rítmicas, a una música que se diferencia de ellas precisamente en el ritmo. De este modo acaece frecuentemente que los principios de la sucesión binario-ternaria dejan muchos casos sin explicar suficientemente (como por ejemplo el hecho de ritmos indivisibles de cinco tiempos), y no expresa realmente lo que es el ritmo libre⁹⁵. En esencia, D. Mocquereau ha substituido el ritmo isocrónico por uno heterocrónico, pero en el que de todos modos hay una métrica. La libertad está sólo en la sucesión imprevisible de ritmos binarios y ternarios.

El segundo punto que habría de discutirse es el de saber si se puede aplicar una misma rítmica a *todo* el repertorio gregoriano. En otras palabras, ¿han de tratarse los himnos o las composiciones posteriores con la misma medida que se aplica para el repertorio antifonal o responso-rial? El mismo vicio metódico mensuralista se ve aplicado por los partidarios de la teoría del ritmo libre, al "gregorianizar", por ejemplo, el *Adeste fideles* o las misas de du Mont, composiciones ciertamente mensuralistas. ¿No convendría ya ir separando los diferentes tipos de composición, y ver si no habrá en ellos distintos criterios rítmicos⁹⁶?

VI. Ediciones y publicaciones.

En el curso de esta exposición se han citado ya varias obras que se refieren a la gregorianística. Las menciono de nuevo, ahora sistemáticamente:

1. *Ediciones: Le Graduel Romain. Edition critique par les Moines de Solesmes.* (Han aparecido los Vols. II, 1957, y IV, 1, 1960).

Bruno Stäblein, *Monumenta monodica Medii Aevi*, Band I, *Hymnen. Die mittelalterlichen Hymnenmelodien des Abendlandes*, Kassel, Bärenreiter Verlag, 1956.

2. *Publicaciones periódicas: Etudes Grégoriennes* (EG); volúmenes de estudios científicos, sin periodicidad fija, publicados por los monjes de Solesmes.

Revue Grégorienne (RG), publicación bimestral, de carácter más bien práctico, en la que aparecen especialmente análisis de piezas.

⁹⁵Cp. J. Claire OSB, RG 39 (1960) 37. *Rhythmus im gregorianischen Gesang*,

⁹⁶Cp. H. Huckle, *Zum Problem des* Musik u. Altar, 12 (1960) 156-159.

3. *Enciclopedias*: La monumental enciclopedia alemana *Die Musik in Geschichte und Gegenwart* (MGG), cuyos fascículos comenzaron a ser publicados en 1949 por el Bärenreiter Verlag de Kassel, y que se encuentra todavía en curso de edición, contiene numerosos artículos, de carácter casi monográfico, sobre el canto gregoriano, debidos en su mayoría al Dr. Bruno Stäblein.

El *Diccionario de la Música Labor*, 2 vols., Barcelona, 1954, bajo la dirección de H. Anglès y J. Pena, trae también abundantes noticias acerca de los problemas gregorianos; los artículos pertinentes se deben al mismo Mons. Anglès y a dom David Pujol.

4. *Bibliografía*: El *Archiv für Liturgiewissenschaft*, publicado por la abadía benedictina de Maria-Laach, trae frecuentemente boletines bibliográficos sobre el canto gregoriano y temas conexos, debidos a dom Urban Bomm.

* * *

Haciendo un breve resumen de lo expuesto, se podría decir que la investigación gregoriana atraviesa actualmente un período de gran floración, en el que antes que nada se está insistiendo en los análisis parciales. A mi juicio, no ha llegado aún la hora de hacer una síntesis total, ya que faltan muchísimos datos, y en varios aspectos se alza hoy una gran interrogante, como he tenido oportunidad de indicarlo.

LA FORMALISTICA MUSICAL ACTUAL COMO CENTRO EVOLUTIVO

por

Luis de Pablo

La música actual tiene planteado un problema fundamental que es al mismo tiempo, lógicamente, el que mejor sirve de índice para apreciar su proceso evolutivo y por ende el más arriesgado y necesario. Nos referimos al problema formal, en el que se debaten, con un encono sólo comparable al existente hace una cuarentena de años en torno al problema armónico, los partidarios de la música aleatoria y los de la música estricta, como antes lo fueran los tonales y los atonales.

El símil buscado no es gratuito. Y no lo es, porque la disolución de la tonalidad y el orden serial —ambos hoy, de alguna forma, superados para seguir avanzando— son el origen de una nueva formalística, que a su vez es causa del problema objeto de este trabajo. El estudio y demostración de esta aseveración supondría un nuevo artículo tan extenso como el presente. Démosla, pues, por sentada. Ahora nos toca el limitar el campo de acción en el que se desarrollará nuestro estudio, procediendo a la definición descriptiva de las tendencias que nos van a ocupar.

A sabiendas de que tal definición se va a ir perfeccionando por la adición de nuevos elementos a lo largo de este estudio, se puede afirmar que la música aleatoria o de forma abierta postula la variabilidad esencial de la estructura de la obra, sea en un sentido sea en otro, buscándose como esencial la posibilidad de realización siempre diversa que, aunque no llegue a efectuarse, ha de estar implícita en la textura interna de la música. Naturalmente, la tendencia opuesta es la que defiende una concepción unívoca de lo compuesto, sea éste todo lo libre que se quiera. Grosso modo, esta última postura sigue siendo la tradicional, en el sentido inmediato de la palabra.

Planteado así el asunto, la querella no pasaría de ser una disputa de escuela, con todas las probabilidades a favor de la no comprensión de la primera postura por extremada y para muchos gratuita. Por lo mismo, nos veremos en la necesidad de ahondar en lo que cada dirección puede significar, para ver luego de encuadrarla en un orden general y poder juzgar de su validez, no ya con un criterio personalista, las más de las veces cómodo, sino desde un punto que nos permita una claridad mayor.

A nada que nos detengamos a sacar consecuencias de la postura aleatoria, veremos que lo que pretende o al menos permite es, ante todo, la intervención múltiple en la creación de la obra, o dicho de otra forma, la posibilidad de crear música en equipo, mientras que la postura tradicional reivindica para el compositor la exclusividad del derecho a crear. El artista de hoy siente cada vez de forma más acuciante la necesidad de romper la falsa posición divina en que la filosofía burguesa lo había colocado, un poco por su necesidad de crear ídolos a los que luego rendir culto. Nada más falso, efectivamente, que esta postura, al menos hoy. Y por lo mismo, nada más falso, también, que la intangibilidad de la obra de arte como perteneciente a un mundo excelso al que sólo tienen acceso los elegidos de nimbada frente.

La cuestión es también enfocable desde otro punto. Dice Robert Musil que una de las características del hombre actual es la de poderse realizar, con igual sinceridad, en los contrarios. Esta ambivalencia o ambigüedad de la conciencia ha de reflejarse lógicamente en el mundo de la formalística en general y de la formalística musical en particular. Y decimos que "ha de reflejarse" porque pretender, como algunos hacen, que la música es intocable e inmóvil es pretender que el compositor es un bufón eunuco. Pues bien: si la ambivalencia es el motor más poderoso de la conducta del hombre de hoy, es lógico que se pretenda una realización siempre diversa de la obra musical como realidad física, o sea, más sencillo, que sus versiones sean cuanto más abundantes, mejor (entre paréntesis, esto coincide asombrosamente con la teoría del tiempo relativo einsteiniano y no se olvide que la música es el arte temporal por excelencia. Tal connivencia entre la evolución del concepto físico y del concepto musical de tiempo no hace sino avalar ambos, ya que en el pasado histórico también —siempre— es dable encontrar tal paralelismo: piénsese sin más en el concepto armónico tradicional y su evidente parentesco con el orden temporal newtoniano y cómo la "armonía", musicalmente hablando, es noción inseparable de "tiempo histórico", del que es la primera realización musical práctica).

Observemos ahora que ambas razones expuestas, la renuncia a la dimensión exclusivamente personal de la obra musical por parte del compositor y la ambigüedad como centro de irradiación de la conducta humana, son fundamentalmente idénticas y subsumibles en algo tan escurridizo y vidrioso como es la toma de conciencia de una determinada dirección. Por suerte o por desgracia, para fundamentar ésta, hemos de contentarnos con lo dicho, ya que pretender elaborar o descubrir una

regla general a la que obedezca la actual evolución es tarea que necesitaría de un filósofo y no precisamente de un compositor, que es quien esto escribe. Por otra parte, esta conciencia de un cambio de dirección es la que ha motivado todas las evoluciones y si hoy nos es posible hablar con claridad sobre el motor que hizo avanzar la obra de Debussy —o sea, de la última razón de la revolución debussysta— es debido ante todo a los años transcurridos, o sea, a la famosa perspectiva histórica, de la que Debussy, y mucho más quienes le rodeaban, estaban totalmente desprovistos. Bien es cierto que a un observador imparcial, si es que existe tal maravilla, no han de escapársele las quiebras del molde individualista en todos los órdenes de la vida, la extraordinaria difusión e importancia esencial que la técnica ha adquirido y de qué forma ésta ha condicionado la evolución del pensamiento humano, síntomas todos que calzan a la perfección tanto con el progresivo despeggo del compositor por fórmulas unívocas e intangibles como con esta posible realización en los contrarios que al hombre de hoy se le ofrece con igual autenticidad. Y hagamos constar que esta relativización de la actividad humana no es tan sólo, y como pudiera pensarse, un subproducto de una época de crisis de valores, sino una conquista objetiva que habrá que asimilar totalmente y dar pleno sentido.

Con ello queda claro —y terminamos así esta primera parte— que la preocupación por una formalística flexible, aleatoria, abierta, no es una locura gratuita, sino algo muy hondo, sentido como una necesidad y que incluso en la virulencia con que sus enemigos la atacan —precisamente por esa virulencia— se puede adivinar su tremenda importancia y, sobre todo, su valor encarnador de una postura que, seguramente, representa como ninguna otra la avanzada del quehacer musical considerado como reflejo de la historia en marcha.

* * *

Nos queda ahora el examen de las soluciones concretas que a estas necesidades han dado —hemos dado— los compositores del momento. Necesitaremos, para entendernos, tomar una serie de puntos de referencia, siempre, en cuanto tales, un tanto discutibles, pero imprescindibles para cualquier investigación, por objetiva que ésta pueda ser, y una técnica como la musical lo es y mucho. Dejando a un lado calidades de talento individual, hay dos figuras extremas en la actual música que re-

presentan muy bien las posturas generales antitéticas que nos han ocupado en la primera parte de este trabajo. Las escogemos precisamente, no por ofrecernos las soluciones más válidas, sino por ser las más extremistas. Luego hemos de ver cómo ninguna de ellas se ha hecho cuestión del nervio del problema. Son dichos nombres los de John Cage, norteamericano, y Luigi Nono, italiano. Empecemos por este último.

Luigi Nono cuenta en la actualidad 37 años de edad. Se halla, pues, cronológicamente en el principio de su madurez. Esta le ha llegado —y muy temprano, por cierto— en torno a una serie de postulados en los que la firmeza arquitectónica de la obra cuenta como valor supremo. El teórico y compositor italiano Antonino Titone, ha dicho de la producción de Nono, y con razón sobrada, que está concebida como un desafío al tiempo; mejor aún: cabría decir que a Nono le deja indiferente el problema temporal de la música, preocupado por dar la mayor firmeza cohesiva posible a su discurso. No hay que confundir, apresurémonos a decirlo, esta indiferencia frente al tiempo, con aquella música que intenta liberarse de él por medio de figuraciones que, desarrollándose en su ámbito, no llegan a cualificar su transcurrir de manera notable. Campeones de esta última corriente son un Stockhausen en su primera época o un Aldo Clementi en su última con obras tan representativas como “Kontra-punkte” o “Ideogrammi”, respectivamente. Nos ocuparemos más adelante de la obra del primero.

Respecto a Nono, nada nos dará mejor la medida de su postura que el examen, siquiera sea somero, de alguna de sus partituras. Una de las más representativas de su manera es, sin disputa, “Incontri”, para 24 instrumentos. En ella, como en casi todas sus obras, Nono continúa adscrito fielmente a la técnica de los 12 sonidos en su sentido más estricto. Pero la aplicación de esa técnica se hace no como una sucesión melódica de notas, a la que se añade un acompañamiento derivado de la misma sustancia —caso de Schoenberg—, sino como determinante de una formalística muy concreta y que es seguramente la principal responsable del sentido arquitectónico con el que Nono concibe sus obras.

Se trata en suma de la creación de pequeñas células o formantes, que se corresponden generalmente a razón de uno por nota, y cuyo ensamblaje da consistencia formal a la obra. Ahora bien, como veremos a continuación, la idea central de estos formantes es, sin duda, la simetría: casi todos pertenecen al mundo de ritmos que Messiaen califica como “no retrogradables”, o a muy sutiles variaciones de los mismos. Veamos algunos ejemplos:

EJEMPLO Nº 1

The image shows three staves of musical notation. The first staff is labeled 'Si b' and contains four measures of music with various rhythmic values and articulations. The second staff is labeled 'Do' and also contains four measures. The third staff is labeled 'Do#' and contains four measures. The notation includes notes, rests, and various rhythmic markings such as '3' and '5' above notes, indicating triplets or quintuplets.

Esta idea de la simetría, obsesiva en Nono, le lleva a concebir la obra como un todo reversible. Y así ocurre en "Incontri", en el que la segunda mitad es la exacta retrogradación de la primera. Fuerzas iguales y contrarias se anulan, dice el axioma físico. En Nono, pues, el estatismo y la anulación del discurrir temporal son constantes de su pensamiento. Todo lo que suponga una flexibilización de la textura musical será un atentado contra la misma esencia de la obra, concebida como un algo invariable y sin posibles fisuras que compromentan su equilibrio, equilibrio sentido como añoranza del existente en la música inmediatamente anterior. Porque lo que Nono parece pretender es sustituir el centro compositivo pasado por otro distinto, pero *del mismo signo*, sin apercibirse de que un cambio de lenguaje ha de llevar forzosamente aparejado también un cambio de orden en la materia a emplear. De aquí su fe, un poco fanática, en un orden objetivo que destruye como ningún otro la posibilidad de iniciativa en el intérprete.

Podría pensarse que esta postura se deriva de forma infinitamente más inmediata de la escuela de Viena que ninguna otra entre las hoy existentes. Sin embargo, no hay que confundir la fidelidad a unos postulados con el impulso progresista que busca sacar las consecuencias de esos postulados para seguir avanzando. Indefectiblemente, en el primer caso los postulados un día vigentes, se convierten en asfixiantes y matan en sí toda posibilidad de renovación. No es que a Nono le haya ocurrido exactamente esto último, pero, sin embargo, el peligro de academicismo y sequedad es una realidad en su obra.

Por otra parte, no cabe olvidar que la producción de Nono es, en realidad, una reacción frente a la de Webern, aun en el sentido que anima este artículo. Efectivamente, la liberación progresiva del material sonoro para integrarse en un orden más de acuerdo con su naturaleza podría ser considerada como la línea motriz de la evolución de este último —compárense las “Seis piezas”, op. 6 con las “Variaciones”, op. 30, por ejemplo—, mientras que en Nono, las fórmulas que en Webern van a conquistar nuevas posibilidades para el sonido se convierten en esquemas vacíos que de alguna manera es necesario llenar con música. De aquí la falta de línea evolutiva en Nono: bastará, una vez conquistado el procedimiento patrón, agotar sus posibilidades combinatorias. (Recordemos lo parecido del caso de Ravel, terminal de *un solo aspecto* de los descubrimientos debussystas y que no fue capaz de dejar herederos).

John Cage, decíamos, representa el polo opuesto al acabado de estudiar. Norteamericano, casi diez años mayor que Nono, la solución que nos ofrece es un poco la del nudo gordiano. El compositor desaparece como tal para dejar paso al intérprete como factótum. El problema subsiste, pues, sólo que desplazado a otro sector. El compositor se limita a sugerir, a fijar un ámbito, casi siempre tan vago que resulta inexistente. En inversa proporción, prolifera toda una serie de sistemas de escritura, deliberadamente ininteligibles, o al menos ambiguos, para situar al intérprete frente a una obra que le impone, como primer deber, el de su traducción; traducción —obvio es decirlo— para la que no existen reglas fijas.

EJEMPLO Nº 2

The musical score for Example No. 2 is highly complex and experimental. It features several staves with various notations, including dynamic markings such as *mp*, *f*, *p*, *fff*, *pp*, and *mf*. The notation includes vertical lines, dots, and other symbols that are not standard musical notation. The score is divided into sections labeled 'N', 'G', and 'S'. The 'N' section is at the top, 'G' is in the middle, and 'S' is at the bottom. The 'G' section has a measure number '23' next to it. The 'S' section has a 'LOUD' marking. The notation is dense and difficult to read, reflecting the experimental nature of the work.

La obra, pues, es un cúmulo de posibilidades antitéticas *no creadas* por el compositor y, en puridad, dentro de la ortodoxia de la escuela de Cage, cabe el que un músico presente una obra que sea, gráficamente, una página del "Quijote" o bien una hoja en blanco, dejando al arbitrio del intérprete la elección de lo ejecutado, que puede ser desde el silencio absoluto hasta las más acres y caprichosas combinaciones sonoras, pasando por una "Sonatina" de Muzio Clementi.

La postura de Cage se dice —lo dice él mismo— deriva del budismo "zen", por el que tantos intelectuales norteamericanos profesan una veneración un tanto inexplicable. Sin embargo, a nada que intentemos una aproximación, nos dejará ver su esencia, o al menos, sus móviles internos que, paradójicamente, se alejan hasta extremos inconcebibles del impulso histórico-dinámico que ha hecho sentir al compositor de hoy la necesidad de la creación en equipo.

La primera consecuencia de la postura de Cage —el informalismo musical puro— es la inhibición del compositor como creador responsable. Esta inhibición sólo se predica en cuanto al acto de creación ordenador, ya que no se aplica al resto de las consecuencias que una obra comporta. Por otra parte, el considerar a la obra como un puro azar combinatorio, en el que la inteligencia humana para nada cuenta —no olvidemos que el ideal para el compositor de esta escuela es que el intérprete *no haya tenido tiempo* de preparar su versión para que ésta salga lo más "pura" posible—, es lisa y llanamente hacer del irracionalismo una profesión de fe. Inhibición respecto al impulso creador, irracionalismo; ¿no son ambos síntomas los típicos de la clase burguesa que en plena decadencia se obstina de un lado en conservar sus derechos y de otro en no solucionar los problemas que su evolución ha planteado? Así lo ve György Lukács con una clarividencia asombrosa, no quedando más remedio que juzgar a esta dirección como típicamente representativa de tal mentalidad; mentalidad que aunque exista, y por lo mismo tenga arraigo en alguna realidad, es totalmente inadmisibile desde un punto de vista progresivo. Puede observarse que el riesgo de equívoco en semejante dirección es mucho mayor que en cualquier otra. A primera vista, la necesidad de creación en común se cumple. Pero se cumple, sin más, por eliminación del acto objetivo y subjetivo de creación. Precisamente por la facilidad que esto supone, el número de compositores que se han adherido a esta tendencia es grande, dándose el caso de que, si se ha acercado a ella por la necesidad de crear comunitariamente, se ven defraudados, primero en su aspiración a crear —sustituida arteramente por todo un mundo de grafologías

más o menos caprichosas pero todas igualmente inoperantes— y segundo en su enfoque de la cuestión, en el que, como se ha visto, se sustituye el impulso progresivo y realmente evolucionista en el más noble sentido de la palabra, por un estéril culto al capricho personal, totalmente desarraigado de un quehacer encuadrado en un orden constructivo. Naturalmente, si el motivo de su acercamiento es alguno más o menos inconfesable —impericia, fraude, facilidad—, no hay cuestión, pues en el pecado llevan la penitencia: se condenan de antemano a hacer una obra estéril e inútil. Más aún: se condena verdaderamente a no “hacer” obra.

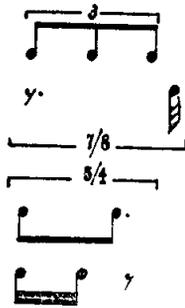
Hemos visto las dos posturas extremas y hemos visto que ambas son igualmente rechazables. Quédanos ahora ver las que de verdad pueden considerarse como soluciones. Apresurémonos a decir que no se trata de posturas intermedias. Hacemos notar nuestro desagrado ante lo que, genéricamente, se llaman “posturas intermedias”. Lo normal es que las tales posturas participen más de los defectos de las extremas que de sus virtudes. Así, más exacto que hablar de ellas, sería hacerlo de posturas que realmente intentan solucionar el problema planteado al principio de este trabajo. Porque, ciertamente, ninguna de las dos direcciones estudiadas, intencionalmente hablando, se ha propuesto la solución de la cuestión que nos ocupa; la primera por principio, ya que lo estima atentatorio contra el orden musical; la segunda porque volatiliza la esencia de la obra. Cabe entonces preguntarse que, si ninguna intentaba solucionar el problema, por qué las hemos estudiado. La respuesta es obvia: porque suponen los dos polos entre los que, aparentemente, se mueve la formalística del problema. Se nos presenta una dificultad: si en música forma y contenido es uno y lo mismo, no cabe separar forma de intención, al menos en lo que se refiere a lo más hondo de la raíz de la obra. Pero precisamente, se ha dicho varias veces que ninguna de estas posturas se ha planteado el problema de una creación comunitaria para resolverla. Nono, sin más, niega tal posibilidad. Coge se inhibe frente a ella, si bien a un observador superficial pudiera dar la sensación de que es la primera que intenta resolver, cuando en realidad la única que le preocupa es la incorporación de la nada a expensas de la creación. Que esta incorporación se haya hecho confiriendo al intérprete ciertas libertades no significa que en la obra intervengan varios *con valor creador*, sino más bien que se niegue a la misma la posibilidad de existencia objetiva. Si esto no es una abdicación absoluta de los medios ordenadores que el hombre posee —ahora, más que nunca, necesarios, si bien con otro signo—, ¿qué es lo que será?

Por lo mismo, la aparente contradicción entre fondo y forma, deja de serlo al ver, por lo ya dicho, que en ambos casos se trata de formas apriorísticas sin contenido; en un caso debido a la repetición "usque ad nauseam" de fórmulas objetivas; en otro por desaparición de una materia necesaria para que la obra se produzca. En ambos, una mentalidad subyacente igualmente insostenible: la personalidad artística como valor supremo. La delimitación del campo entre las dos corrientes se ha hecho, tanto para hacer ver que todo este mundo responde al mismo estímulo, como para que se tome conciencia de que mientras en un caso la reacción es, bien regresiva, bien nihilista, en otro es netamente viable y llena de consecuencias.

Sería punto menos que imposible el análisis de todas las fórmulas dadas para posibilitar una creación de realización múltiple. Nos limitaremos a hacer notar las que han propuesto con más seguridades de validez. Podemos proponer entre éstas, la de Henri Pousseur, la de Pierre Boulez, la de Karlheinz Stockhausen y, porque no, la mía propia. Procuraremos ser breves.

Henri Pousseur, belga, de 32 años de edad, intenta ya desde su "Quinteto a la memoria de Anton Webern", la incorporación al discurso sonoro de algo hasta entonces insólito: la imposibilidad de lograr idénticos resultados en versiones sucesivas. El procedimiento es bastante simple: superposición de figuraciones tales como

EJEMPLO N° 3



EJEMPLO N° 4



que impiden al intérprete un control riguroso de resultados. La obra, pues, toma una fisonomía múltiple. (Hemos de decir que este camino ha sido practicado también por el español Mestres-Quadreny). Pero Pousseur da un paso más: de estos formantes, cuyo ensamblaje no puede coincidir nunca exactamente a causa de la medida, pasa a considerar que el ideal es elaborar *cada* formante por sí mismo y confiar su interferencia —interferencia que da la fisonomía a su obra, su “forma”, podríamos decir— a los intérpretes en su conjunto. El compositor se limita a dar las reglas del juego. Buena muestra de ello son sus “Scambi”, del que hay dos versiones: la del propio compositor y la del italiano Luciano Berio. Aún más lejos llega en este camino con su “Répons pour sept musiciens”, del que realmente sería interesantísimo hacer un análisis formalístico detallado. No es ya hora de intentarlo, dado lo extenso de este trabajo.

El caso de Pierre Boulez, el compositor francés más importante del momento, con sus 35 años, es completamente distinto. Boulez ha sido enemigo declarado de cualquier técnica aleatoria de ascendencia cagiana. Pero, consciente de la necesidad de flexibilizar la forma, se engolfó en la creación de su “Tercera Sonata” para piano, en la que la técnica de los formantes se aplica, no ya a minúsculos grupos, como en el caso de Pousseur, sino a períodos enteros, teniendo el compositor un exquisito cuidado para prever todo tipo de combinaciones a las que la marcha de la obra puede dar lugar. Aún más estricto se muestra en las obras en las que el riesgo de “confusión” es mayor, o sea en las de orquesta. Véase este pasaje de su “Improvisación II sobre Mallarmé”, en el que las libertades, existiendo, están reducidas al mínimo (Ver ejemplo p. 58).

Karlheinz Stockhausen, alemán, es, a los 33 años, quien primero se dio cuenta, entre la joven generación, de este problema. Los “Klavierstücke XI”, que data de 1957, ofrece al pianista la posibilidad de ensamblar sus 19 formantes de manera libre, si bien perfectamente prevista en cuanto al orden de intensidades, formas de ataque, etc., una vez verificada una primera elección al principio de la obra por parte del intérprete. En su evolución ulterior, las líneas de Stockhausen y Pousseur se han ido aproximando notablemente, sobre todo por lo que se refiere a la posibilidad de creación por parte del músico de una serie de estructuras —en el caso de Stockhausen mucho más elaboradas que en el de Pousseur— y de su ordenación por un tercero. Así, su “Carré”, para coro y cuatro orquestas, del que la versión que sirvió para estrenar la obra se debía a Corné-

EJEMPLO Nº 5

Senza tempo

Arpa

Campanas

Vibráfono

Piano

Celesta

Voz

D'u - - - ne guir - - - lan - - d(e)

lius Cardew, colaborador y amigo de Stockhausen. Damos un ejemplo de su "Zyklus", para percusión sola, que es suficientemente claro en cuanto a riqueza de posibilidades interpretativas.

EJEMPLO N° 6

The image shows a complex musical score for a piano piece. At the center is a single horizontal staff with a treble clef, containing several measures of music with notes and rests. Above this central staff, there are several rectangular boxes containing musical notation, including staves with notes and rests, and some boxes with rhythmic patterns represented by vertical lines and dots. Below the central staff, there are also several rectangular boxes containing musical notation, including staves with notes and rests, and some boxes with rhythmic patterns. The overall layout is a grid-like structure with the central staff as the main horizontal axis.

Por lo que respecta a mí, he de decir que en mi "Radial", Op. 9, para número variable de instrumentos, el compositor se reserva el derecho de crear cada estructura —formada cada una por tres instrumentos escogidos en razón a su velocidad de emisión— así como el de su ordenación múltiple, basada en el parentesco tímbrico. El "Radial" es, pues, un poco, un primer paso hacia la meta indicada en este artículo.

No ocurre ya lo mismo en el "Libro para el pianista", Op. 11. Cada una de las cuatro piezas que lo componen plantean un problema de interpretación distinto. Veamos dos de ellas:

Corresponde al tercer número. El sistema es el siguiente: al pianista, en un margen de tiempo establecido, se le ofrecen seis posibilidades de elección —seis dobles pentagramas— entre los que escoge. El tempo ($\text{♩} = 100$) se mide de tal forma que las figuraciones han de durar el tiempo estipulado. El resto son silencios que el pianista aplica aproximadamente por la situación de las figuraciones.

En el cuarto número el procedimiento es totalmente distinto. El pentagrama superior y el inferior están divididos, de tal forma que es posible pasar uno sin desplazar el otro, o bien no desplazarlos de forma igual. De esta manera, las posibilidades combinatorias son prácticamente

EJEMPLO Nº 7

The musical score consists of six systems, each with a piano (p) and violin (v) staff. The piano parts are written in treble clef, and the violin parts are in bass clef. The score includes various dynamic markings such as *pp*, *f*, *mf*, *p*, and *ff*, along with articulation marks like accents and slurs. A prominent feature is a thick black diagonal line that starts at the beginning of the second system and extends across the top of the piano staves in the third, fourth, and fifth systems, indicating a sustained or glissando effect. The key signature changes from one sharp (F#) to two sharps (F# and C#) and back to one sharp. The piece concludes with a *pp* marking in the piano staff of the sixth system.

infinitas. Para mayor claridad, demos tres posibles posiciones de los formantes. El primero:

EJEMPLO Nº 8

Musical score for Example 8. The score consists of two staves: a treble clef staff (upper) and a bass clef staff (lower). The key signature has one sharp (F#). The upper staff begins with a dynamic of *mp* and features a slur over several notes, followed by a dynamic of *mf*. The lower staff starts with a dynamic of *fff* and includes a slur over a sequence of notes. The upper staff concludes with a dynamic of *ff* and a slur, while the lower staff ends with a dynamic of *mf* and a slur.

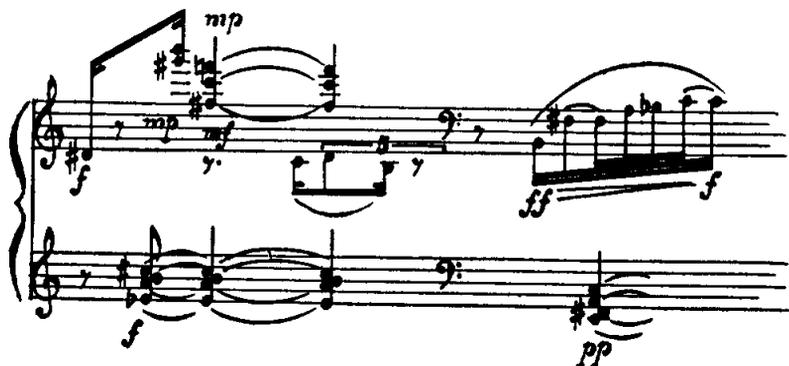
A continuación el pentagrama superior se pasa —tanto puede serlo hacia adelante como hacia atrás—, mientras que el inferior permanece inmóvil:

EJEMPLO Nº 9

Musical score for Example 9. The score consists of two staves: a treble clef staff (upper) and a bass clef staff (lower). The key signature has one sharp (F#). The upper staff shows a sequence of chords with dynamics *pp*, *ff*, and *pp*. A slur with a '5' above it covers the final part of the sequence. The lower staff begins with a dynamic of *fff* and includes a slur over a sequence of notes. The upper staff concludes with a dynamic of *pp*, while the lower staff ends with a dynamic of *mf* and a slur.

Pasemos ahora el pentagrama inferior, mientras que el superior es ahora el inalterable:

EJEMPLO Nº 10



Como puede verse, la riqueza de resultados es inagotable.

Hemos terminado con ello lo que se puede considerar como una apresurada visión de uno de los problemas más interesantes y urgentes de la actual música. Como ningún otro, pone sobre el tapete un viraje total de su función, o sea, de algo tan clave como su posible dimensión social. Cuál ha de ser ésta; qué riesgos entraña el camino, son cosas que ni pueden preocuparnos, dado lo irremisible de la evolución, ni admiten vacilación alguna: en su entraña se debate sin duda el motivo impulsor de la futura música. Nosotros no podemos, no debemos hacer otra cosa que ayudar a su nacimiento.

BEETHOVEN RESPONDE

por

Miguel Aguilar

¿Qué opinaba Beethoven sobre su temperamento, sobre la motivación de su obra? ¿Qué pensaba de los grandes compositores, qué influencias les atribuye en su estilo? ¿Eran conscientes sus innovaciones o puramente intuitivas? ¿Cuál era su método de trabajo? ¿Cuál era su pensamiento con respecto a los problemas técnicos de la composición y de los instrumentos? ¿Cuál era su concepto de una adecuada formación musical? ¿Cómo reaccionaba a la crítica profesional y a la actitud del público frente a su obra? ¿Qué opinaba sobre sus propias composiciones?

El presente ensayo pretende contestar, aunque sea parcialmente, estos interesantes interrogantes, basándose para ello en cartas del compositor y en otros documentos contemporáneos que por su propio contexto demuestran muchas veces la exactitud de las opiniones y los incidentes narrados.

El orden cronológico de los diversos documentos nos ha parecido inadecuado al objeto del presente trabajo, de modo que hemos preferido coordinar los diferentes documentos en tal forma que se vayan complementando mutuamente hasta configurar un retrato que es, en nuestra opinión, más interesante en la medida que no requiera de largas explicaciones. Que los documentos hablen, entonces, por sí mismos.

* * *

“Nunca he visto un artista más concentrado, lleno de energías e intenso. Puedo comprender muy bien que su relación con el mundo sea extraña”. Así escribía Goethe, en julio de 1812, desde Teplitz, a Christiane von Goethe, resumiendo la impresión que le había producido Beethoven, a quien conociera en dicho lugar. Estas cualidades que anota el poeta son, en verdad, esenciales a la personalidad de Beethoven: ¡cuánto más notables si se considera la debilidad de su físico!

El propio Beethoven anota en su diario, en diciembre de 1795:

“Valor. Incluso con las debilidades de mi cuerpo, mi espíritu dominará. 25 años han llegado: este año debe decidir al hombre maduro. Nada debe permanecer.”

* 64 *

Compárese con estas palabras que escribe desde Bonn, su ciudad natal, en 1787, al Canciller Von Schaden, poco después de la muerte de su madre:

“He pasado poquísimas horas agradables desde mi llegada: todo el tiempo he estado afligido por el asma y tengo razones para temer que pueda transformarse en tuberculosis. Además de ello, está la melancolía que, para mí, es un mal tan grande como mi misma enfermedad.”

La personalidad de Beethoven como se ve es demasiado masculina, demasiado positiva, para dejarse dominar por el abatimiento o por la complacencia en su miseria. De allí nace la rebelión, el espíritu de lucha que anima toda su música y que con tanta exactitud expresa en una carta al barón Nikolaus Zmeskall von Domanovetz, uno de sus más íntimos amigos, fechada en Viena hacia 1789:

“No estoy en absoluto interesado en tu moral. La fuerza es la moral de aquellos que se distinguen del resto, y es la mía también.”

Concentración, vigor, intensidad, caracterizan el temperamento de Beethoven, pero igualmente le son característicos los contrastes violentos:

“¡Que no venga a verme otra vez! ¡Es un perro traidor . . . !”, escribe al pianista Johann Nepomuk Hummel diez años más tarde, y al día siguiente:

“Mi queridísimo Nazerl,

”eres un individuo honesto y puedo ver ahora que estabas en la razón, de modo que ven a verme esta tarde . . .”

Un crescendo al forte seguido de piano súbito, recurso empleado desde 1770, su año natal, pero que Beethoven supo hacer suyo.

Beethoven tenía 22 ó 23 años cuando hizo, en el álbum de un amigo, este autorretrato psicológico:

*No soy malvado —una sangre fiera es toda mi malicia,
Y mi crimen es la juventud.*

Malvado no soy, en verdad no soy malvado.

Aunque salvajes agitaciones a menudo pueden alegar contra mi
[corazón.

Mi corazón es bueno.

Ayudar cuando uno pueda,

Amar la libertad sobre todas las cosas,

Nunca negar la verdad ni a los pies del trono.

* * *

“Debo dar a los ingleses alguna idea de su gran suerte al poseer “Dios salve al rey”, escribía Beethoven en 1813 en una anotación sobre la “Sinfonía de la Batalla”, transcrita por Fischhoff. Beethoven hace alusión a una obra en que se aunan su fervor patriótico, su admiración por los ingleses y su desprecio por Napoleón, una obra que fue estrenada ese mismo año, con la participación de los músicos más célebres que había en Viena. Y, sin embargo, se trataba de una de sus obras más débiles, si no la más débil.

Ningún ejemplo podría ser más típico de lo falso que es el concepto habitual de inspiración: en ese mismo concierto se estrenó también su Séptima Sinfonía.

Es interesante tener este hecho en mente al considerar la motivación de obras tales como la Tercera y la Sexta Sinfonías. El pianista y compositor Ferdinand Ries, en colaboración con Franz Gerhard Wegeler, uno de los más íntimos amigos de Beethoven, se refiere a la primera de estas obras en sus “Notas biográficas”:

“En el año 1802 Beethoven estaba en Heiligenstadt, una aldea ubicada aproximadamente a hora y media de Viena, componiendo su Tercera Sinfonía (ahora conocida como “Sinfonía Heroica”). Al componer, Beethoven a menudo tenía algún asunto específico en mente, aunque frecuentemente se reía de la pintura musical y la condenaba, especialmente los ejemplos triviales de este género. En este sentido, él no perdonaba “La Creación” y “Las Estaciones”, de Haydn, aunque Beethoven no dejaba de rendir tributo a los mayores logros de Haydn y acordaba bien merecido elogio a muchos coros y otras obras de Haydn. Al escribir esta sinfonía, Beethoven había estado pensando en Bonaparte, pero en Bonaparte cuando todavía era primer cónsul. En esa época Beethoven lo tenía en la máxima estima y lo comparaba con los más grandes cónsules de la antigua Roma. No sólo yo sino muchos de los más íntimos amigos de Beethoven vimos esta sinfonía sobre su mesa, bellamente copiada en manuscrito, con la palabra “Buonaparte” inscrita en la parte superior de la portada y “Luigi van Beethoven” al pie de la página, sin ninguna otra palabra. Si o cómo se iba llenar el espacio intermedio, no lo sé. Yo fui el primero en darle la noticia de que Bonaparte se había declarado Emperador, con lo cual se enfureció y exclamó: ¡De modo que no es más que un común mortal! Ahora, también pisoteará todos los derechos del hombre, dará rienda suelta sólo a su propia ambición; ahora se creará superior a todos los hombres, se convertirá en un tirano”. Beethoven fue hasta la mesa, cogió la parte superior de la portada, la rasgó

en dos y la arrojó al suelo. La primera página tuvo que ser copiada otra vez y sólo entonces la sinfonía recibió el título de "Sinfonía Heroica".

La función que Beethoven atribuía a los elementos extramusicales en algunas de sus obras puede ser todavía mejor apreciada en el caso de la Sexta Sinfonía. En 1807 anota en sus libros de apuntes:

"Es dejado al oyente descubrir la situación. "Sinfonía característica" o una reminiscencia de la vida del campo. Todo tipo de pintura pierde al ser llevado demasiado lejos en la música instrumental. Sinfonía pastorella. Cualquiera que tenga la más leve idea de la vida en el campo, no necesitará muchos títulos descriptivos para poder imaginarse lo que el autor pretende. Aun sin una descripción se podrá reconocer todo, porque son más sentimientos que una pintura en sonidos."

Un año más tarde, Beethoven especifica aún más su concepto:

"Sinfonía Pastoral, no una pintura, sino una expresión de esos sentimientos evocados en el hombre por su goce del campo, una obra en que se describen algunas emociones de la vida campesina."

La inspiración de origen literario es para Beethoven una renovación de la original vivencia poética, como lo explica claramente en una carta a Goethe fechada en Viena en abril de 1811:

"Pronto recibirá la música a "Egmont" que, con tanto ardor como lo leí, he vuelto a recordarlo, lo he sentido y lo he puesto en música en armonía con Ud. mismo. Me agradaría mucho saber su opinión sobre ella; incluso su crítica adversa sería provechosa para mí y para mi arte y la aceptaría tan prontamente como su mayor elogio."

En algunas ocasiones, la forma literaria sugiere en forma casi espontánea el tratamiento musical:

"Espero, su Excelencia —escribe Beethoven a Goethe, desde Viena, en febrero de 1823— que haya recibido mi dedicatoria de "Meeresstille" y "Glückliche Fahrt", puestos en música por mí. Ambos, debido al contraste entre ellos, me parecieron muy apropiados para una versión musical que pudiera expresar este mismo contraste."

El siguiente fragmento de una carta a los editores Breitkopf und Härtel de Leipzig, fechada en Viena en octubre de 1811, pone de manifiesto el interés que tenía Beethoven por que no se diera a su música una interpretación pictórica, ajena a su espíritu:

"Acabo de escribir la Despedida. Veo que ha hecho también otras copias con el título en francés. ¿Por qué hizo eso? Despedida es algo muy diferente de "les adieux": lo primero es algo que se dice sólo desde el

corazón, cuando se está solo, lo otro algo que se dice a todo un grupo, a ciudades enteras.”

Con respecto a la motivación última del proceso creador, se sabe, desde luego, poco; Karl Czerny, que estudió con Beethoven hacia 1800, recuerda:

“En otra ocasión, la conversación se volvió al tema de la fama que su nombre había adquirido en el mundo.

”¡Oh, tonterías! —dijo. Nunca he soñado en escribir por fama o por honor. Lo que pasa en mi corazón debe salir, y por eso es que he escrito.”

Indirectamente, el siguiente fragmento de los recuerdos de Xaver Schnyder von Wartensee, músico y profesor suizo que visitó a Beethoven hacia 1812, arroja alguna luz sobre los móviles últimos del arte:

“Schnyder pronto hizo otra visita a Beethoven y trajo su “Tumba” y Cuarteto de Cuerdas. La “Tumba” ganó especial aprobación de Beethoven, quien dijo: “Continúe componiendo de esta manera; esta obra ha sido pensada y sentida”. El Cuarteto de Cuerdas, del que, sin embargo, sólo el primer movimiento estaba completo, no le gustó en absoluto. Lo encontró demasiado contrapuntístico y seco.”

Como se ve, y puede verificarse en su música, lo que Beethoven propicia es un equilibrio entre el intelecto y la emoción.

* * *

“Lo inesperado y lo original parecían preocuparlo más como compositor, esto es ampliamente corroborado por su respuesta a una dama que le preguntó si asistía a menudo a las presentaciones de las óperas de Mozart. El dijo que no las conocía y que no quería oír la música de otros autores, porque no quería sacrificar su originalidad.”

No hay ninguna razón para negar la veracidad de esta anécdota, contada por Wenzel Tomaschek, organista de Praga, pero seguramente Beethoven ha contestado así irritado por algún motivo que desconocemos, pues su respuesta contradice no sólo el testimonio de muchos que lo conocieron sino también de sus propias cartas, por ejemplo ésta dirigida a Breitkopf und Härtel, desde Viena, en julio de 1809, unos diez años después:

“Yo había empezado varias veces a tener veladas semanales dedicadas a la música vocal en mi casa; pero esta desgraciada guerra ha puesto fin a todo. Con este propósito y en general, les agradecería si de tiempo

en tiempo me enviaran la mayoría de las partituras que Uds. tienen, como, por ejemplo, el Réquiem de Mozart, etc., las Misas de Haydn, en realidad todas esas partituras tales como de Haydn, Mozart, Bach, Johann Sebastián Bach, Emanuel, etc., tengo sólo unas pocas de las obras para clave de Emanuel Bach y, sin embargo, algunas de ellas deben dar a todo verdadero artista no sólo noble goce, sino instrucción también, y es mi mayor placer tocar obras que nunca o sólo rara vez he estudiado, en la casa de un verdadero patrono del arte."

Que Beethoven no temía sacrificar su originalidad al imitar a los grandes maestros, atestigua este fragmento, relativo al año 1812, de los recuerdos de Ignaz Ritter von Seyfried, alumno de Mozart, Haydn y Albrechtberger:

"Beethoven rara vez se permitía pronunciar juicio sobre sus colegas artistas, incluso ante sus íntimos amigos. Sin embargo, sus propias palabras expresarán mejor lo que pensaba sobre los siguientes cuatro maestros:

"De todos los compositores de óperas vivos, Cherubini es el que más respeto. También estoy en completo acuerdo con su concepto del Réquiem, y si alguna vez llegara a escribir uno propio, copiaría algunos pasajes "ad notam".

"Karl Maria von Weber empezó su instrucción demasiado tarde; su arte nunca pudo desarrollarse muy naturalmente y evidentemente su gran aspiración fue ser considerado un genio.

"La Flauta Mágica" queda como la obra máxima de Mozart; porque sólo en ella se mostró como un maestro alemán. "Don Juan" está todavía cortado según el molde italiano y además, el arte, que es sagrado, nunca debería ser rebajado al servicio de un tema tan escandaloso.

"¡Haendel es el maestro inigualado de todos los maestros! ¡Id y aprended a producir tan grandes efectos con medios tan modestos!"

"¿Qué es Rossini?", se le preguntó una vez. El escribió como respuesta: "Un buen pintor dramático".

La opinión sobre Weber puede parecer injusta, pero el mismo Beethoven la rectificó más tarde, como cuenta Max Maria von Weber en la biografía de su padre:

"Ahora que el "Freischütz" de Weber había producido tal revuelo en el mundo y Beethoven leyó tanto sobre él, en cartas y en otras partes, él, también, tomó la partitura y la estudió muy minuciosamente, aunque previamente él había sentido poco respeto por las composiciones de Weber. Su profunda originalidad que, naturalmente, no se le escapó,

lo impresionó profundamente y en la presencia de sus amigos, golpeando la partitura, exclamó: "¡Este hombrecito, generalmente tan suave, caramba, nunca lo hubiera creído capaz de esto! ¡Ahora este Weber debe escribir óperas, nada más que óperas, una tras otra, sin mordizcos preliminares! Kaspar, ese monstruo, es tan sólido como una casa. ¡Donde el diablo desnuda sus garras, uno las siente, también!"

El mismo Karl Maria von Weber cuenta poco después, en una carta a su esposa, fechada el 5 de octubre de 1823, su visita a Beethoven:

"Me recibió con un afecto que encontré muy conmovedor; me abrazó cordialmente no menos de siete u ocho veces y exclamó por último, con máximo entusiasmo: "¡Sí, eres un tipo diabólico, un excelente hombre!"

Cuatro años más tarde, un mes antes de su muerte, Beethoven descubrió a otro gran romántico alemán:

"El gran maestro, que previamente no había conocido ni cinco canciones de Schubert, quedó sorprendido por la cantidad que ahora se le mostró y no quería creer que hasta esa fecha (febrero, 1827) Schubert hubiera compuesto ya más de quinientas canciones. Pero si la cantidad lo sorprendía, se maravilló al familiarizarse con su contenido. Durante varios días no podía separarse de ellas, y diariamente empleaba horas estudiando "Iphigenias Monolog", "Grenzen der Menschheit", "Die Allmacht", "Die Junge Nonne", "Die Viola", los Lieder de Müller y muchos otros. Repetidamente exclamaba, lleno de alegre entusiasmo: "Verdaderamente, este Schubert está iluminado por una chispa divina."

La opinión sobre Mozart también es, sin duda, exagerada. El mismo Beethoven aclara su juicio sobre el autor de "Don Giovanni", cinco años más tarde, según nos cuenta el compositor inglés Cipriano Potter, en sus recuerdos anotados por Thayer que, por lo demás, coinciden en lo sustancial en lo anotado por Von Seyfried:

"Un día Potter preguntó: "¿Quién es el más grande compositor vivo, con excepción de Ud?" Beethoven pareció desconcertado durante un momento y luego exclamó: "Cherubini". Potter continuó: "¿Y entre los autores muertos?" Beethoven contestó que siempre había considerado a Mozart el más grande, pero que desde que conoció a Haendel lo había puesto a la cabeza."

Consideremos además el siguiente fragmento de una carta a Breitkopf und Härtel, fechada en Teplitz en agosto de 1811:

"La buena acogida al "Don Juan" de Mozart me place tanto como si fuera mi propia obra. Aunque conozco bastantes italianos desprejuici-

ciados, que hacen justicia a los compositores alemanes, si la nación misma se ha quedado atrás, se debe probablemente al atraso y al descuido de los músicos italianos . . .”

En especial, como puede apreciarse, Beethoven tenía gran admiración por la escuela alemana y francesa, con Haendel y Cherubini a la cabeza, respectivamente, y escasa apreciación por la música italiana.

* * *

“He compuesto dos grupos de Variaciones, uno que consiste en 8 variaciones y el otro en 30. Ambos han sido trabajados de una manera completamente nueva, diferente para cada uno”, escribe Beethoven a Breitkopf und Härtel en octubre de 1802, refiriéndose probablemente a las Variaciones Op. 34 y Op. 35, y agrega: “En ellos, cada tema es elaborado de una manera peculiar a sí mismo, diferente a la del resto”.

El párrafo anterior demuestra fehacientemente que, para Beethoven, las innovaciones de orden formal eran preocupación fundamental. Demuestran además su consciente empeño en dar a sus diversas obras de un mismo género un sello individual, una personalidad específica derivada, como el mismo compositor lo expresa muy claramente, de un tratamiento acorde con la naturaleza propia de cada tema.

Veinte años más tarde, esta preocupación continúa intacta, como atestiguan los recuerdos de Johann Friedrich Rochlitz, editor de la *Allgemeine Musikalische Zeitung* de Leipzig:

“Luego dice: “Pero durante algún tiempo he estado pensando en tres grandes obras. Mucho de ello ha sido ya bosquejado, es decir, en mi mente. Primero debo sacarlas de mi pecho: dos grandes sinfonías, y cada una diferente, diferentes también de mis otras sinfonías, y un oratorio.”

* * *

Por esta misma época (1822 ó 1823), un músico Darmstadt, Luis Schlösser, visitó a Beethoven y le preguntó sobre sus métodos de composición:

“Yo llevo mis ideas conmigo durante mucho tiempo, a veces durante muchísimo tiempo, antes de anotarlas —contestó. Puedo confiar en mi memoria al hacerlo, y puede estar seguro que una vez que he cogido un tema no lo olvidaré incluso años después. Cambio muchas cosas, descarto

otras e intento una y otra vez hasta que estoy satisfecho; luego, mentalmente, empiezo a elaborar la obra en su amplitud, su estrechez, su altura y su profundidad, y como estoy consciente de lo que quiero hacer, la idea fundamental nunca me abandona.”

Este testimonio confirma y aclara el anotado por Rochlitz, que se refiere a la Novena Sinfonía y otra que Beethoven no alcanzó a componer. En realidad, ya en 1818, Beethoven había hecho las siguientes anotaciones en su cuaderno de apuntes:

“Adagio Cantique.

”Canción piadosa en una sinfonía al antiguo modo. Dios y Señor, te alabamos —Alleluja— como movimiento en sí o como introducción a una fuga. Quizás toda la segunda sinfonía pueda caracterizarse así, en cuyo caso entrarán voces en el último movimiento o ya en el Adagio. Los violines de la orquesta se aumentarán diez veces en el último movimiento. O el Adagio se repetirá en cierta forma en el último movimiento, después de lo cual las voces entrarán una tras otra. En el Adagio, texto de un mito griego —Cantique ecclésiastique— en el Allegro, fiesta de Baco.”

Es evidente la analogía entre este bosquejo y la Sinfonía Coral, como lo son también los cambios que Beethoven ha realizado hasta anotar la versión definitiva; sin embargo, nos atrevemos a señalar dos detalles interesantes: Beethoven no empleó “los antiguos modos” sino la tonalidad de Re menor, pero es innegable el efecto arcaico de las quintas huecas con que se inicia la composición; la orquesta, por otra parte, aumenta considerablemente en el último movimiento, para proporcionar un macizo acompañamiento a los pasajes corales.

Las transformaciones que sufrían las ideas musicales desde la concepción hasta la obra misma no constituyen sino una manifestación más del espíritu rebelde de Beethoven.

“¡Qué diferencia encontrará entre el tratamiento del tema cuando fue inventado cierta tarde y la presente versión recientemente escrita para Ud.!” , escribe Beethoven a su amiga Therese Malfatti, en la primavera de 1810, desde Viena, y agrega: “Encuentre su propia explicación para esto . . .”

En estas pocas líneas Beethoven define radicalmente la diferencia entre improvisación y composición. El componer nunca le fue fácil, como él mismo dijo en repetidas ocasiones, y por eso mismo cada nueva obra que emprendía era un nuevo desafío a su habilidad, su paciencia, su imaginación y su capacidad de trabajo.

Esto mismo explica uno de los aspectos aparentemente más curiosos de su manera de componer:

“Nunca hago nada de punta a cabo, sin interrupciones. Yo siempre trabajo en varias cosas a la vez, ahora en ésta, luego en esa otra.”

El Dr. Karl von Bursy recogió en Viena, en junio de 1816, estas palabras de Beethoven. Sólo así se explica la generosidad de su producción.

Con respecto a la manera misma de trabajar, anota Thayer en otro párrafo de los recuerdos de Cipriano Potter ya citados:

“Una vez Beethoven le aconsejó que nunca compusiera en una pieza en que hubiera un piano, para no tentarse a consultar el instrumento.”

Son evidentes las ventajas de trabajar sin piano, como recomienda Beethoven, aunque compositores tan importantes como Strawinsky trabajan siempre al lado del instrumento.

* * *

“Una vez, durante un paseo, le hablé de dos quintas paralelas que producían un efecto notable y encantador en uno de sus primeros cuartetos de cuerdas, el en Do menor. Beethoven no sabía de ellas e insistió en que yo estaba equivocado al decir que eran quintas. Como era su costumbre llevar siempre papel de música, le pedí un poco y le escribí el pasaje en referencia, completo con las cuatro voces. Cuando vio que yo tenía razón, dijo: “Bien, ¿y quién las prohíbe?” Como yo no sabía interpretar su pregunta la repitió varias veces hasta que por último, lleno de asombro, contesté: “¡Pero si es una de las reglas elementales!” El repitió su pregunta otra vez, después de lo cual dije: “¡Marpurg, Kirnberger, Fux, etc., todos esos teóricos!” “En ese caso, ¡yo las permito!” fue su respuesta.”

Este fragmento de las “Notas biográficas” de Ferdinand Ries demuestra cómo Beethoven, pese a su respetuosa admiración por los grandes maestros, tenía una actitud crítica con respecto a sus obras y a sus conceptos estéticos y técnicos y una clara conciencia de que para avanzar en el arte es necesario formular nuevas reglas.

* * *

“Durante las primeras clases —dice Czerny en un pasaje de sus recuerdos— Beethoven me ocupó exclusivamente con escalas en todas las tonalidades, me mostró la única posición correcta de las manos, todavía

desconocida a la mayoría de los ejecutantes en esa época, la posición de los dedos y, particularmente, el uso del pulgar —reglas cuya utilidad no aprecié por completo sino mucho después. A continuación me hizo tocar los ejercicios dados en este manual (se refiere al tratado de Ph. E. Bach "Sobre la verdadera manera de tocar el clave") y, sobre todo, llamó mi atención sobre el legato, que él mismo dominaba en forma tan incomparable y que en esa época todos los pianistas consideraban impracticable, debido a que se acostumbraba (desde los tiempos de Mozart) a tocar de una manera cortada y abrupta."

En una carta Czerny, fechada en Viena en 1817, Beethoven deja bien en claro que para él la técnica de ejecución varía con el estilo:

"Para ciertos pasajes, tales como:

EJEMPLO Nº 1



"yo también quisiera que a veces se usaran todos los dedos; también para pasajes como los siguientes:

EJEMPLO Nº 2



"de modo que puedan tocarse de una manera deslizada; es cierto que tales pasajes suenan "perlados", como dice la frase, "tocados con pocos dedos o como una perla", pero hay veces, también, en que otras perlas son más deseables."

Estas observaciones, aunque aparentemente modestas, arrojan abundante luz sobre la distinta actitud que frente al problema articulación tienen Mozart y Beethoven, abriendo así el camino a los románticos que hicieron del legato un recurso casi exclusivo.

En cuanto al virtuosismo, para Beethoven era un medio y no un fin en sí. La siguiente carta a Elionora von Breuning, fechada en Viena

en 1793, nos expresa con cierto humor su opinión al respecto, a propósito de las Variaciones en Sol mayor para violín y piano, dedicadas a su apreciada amiga:

“Las Variaciones serán algo difíciles de tocar, especialmente los trinos de la Coda: pero no permita que ello la desanime. Ha sido dispuesto de tal modo que no necesita tocar más que el trino; puede omitir las otras notas, puesto que aparecen también en la parte de violín. Nunca había compuesto un pasaje de este tipo; pero he observado a menudo que de vez en cuando había alguien en Viena (Beethoven se refiere al compositor Gelinek, prolífico autor de variaciones) que cuando en la noche yo improvisaba, empleaba el día siguiente en anotarlo y vestirse con muchas de mis características. Ahora, como preví que pronto produciría cosas similares, resolví anticipármele. Había además otra razón: poner en aprietos a los virtuosos en piano de Viena. Muchos de ellos son mis mortales enemigos, de modo que quise vengarme de este modo, porque sabía anticipadamente que estas variaciones les serán presentadas una y otra vez y que estos caballeros darían una pobre demostración de sí mismos en estas ocasiones.”

* * *

En 1817 desde Viena escribe Beethoven a Ignaz Franz Mosel, un escritor sobre tópicos musicales.

“Estoy encantado de saber que comparte mi opinión sobre esos encabezamientos, heredados de épocas de barbarie musical, por medio de los cuales describimos el tempo de un movimiento. Por ejemplo, que puede ser más absurdo que Allegro, que al fin y al cabo no significa sino alegre, y que alejados estamos a menudo del verdadero sentido de esta descripción, de modo que la música expresa justamente lo opuesto al encabezamiento. En lo que se refiere a estas cuatro principales indicaciones que, por lo demás, están lejos de ser tan exactas o verdaderas como los cuatro vientos cardinales, haríamos bien en abandonarlas. Las palabras que describen el carácter de una pieza son asunto muy diferente: de ellas no podemos prescindir, puesto que el tempo no es realmente más que el cuerpo, mientras que éstas se refieren más bien al espíritu de la pieza. En lo que a mí respecta, a menudo he pensado abandonar estos absurdos términos Allegro, Andante, Adagio, Presto. El metrónomo de Mälzel nos da una excelente oportunidad para hacerlo. Le doy mi palabra que, en mis futuras composiciones, no usaré esos términos.”

Aunque Beethoven está equivocado al hablar de épocas de barbarie musical, por cuanto los términos a que él se refiere tuvieron originalmente un significado afectivo, tomando después, en parte en el tardío barroco pero especialmente en el clasicismo, el sentido a que alude Beethoven, su interés en las indicaciones metronómicas muestra un laudable esfuerzo por hacer más precisa la notación musical.

* * *

Beethoven, como todos los grandes maestros antes y después de él, exigió de los cantantes e instrumentistas más que sus predecesores, contribuyendo así al desarrollo de la técnica vocal e instrumental, que de otra manera terminaría por estancarse y deteriorarse.

Cuenta Ludwig Cramolini, un tenor que conoció a Beethoven cuando tenía 14 años, en 1817, que "un día Beethoven recibió la visita de cierto Conde Montecuccoli, que era muy musical y se contaba que tocaba el oboe con virtuosismo. Beethoven estaba de muy mal genio y no quería recibir a Montecuccoli en absoluto. El conde, sin embargo, persistió en su intención y fue al jardín donde Beethoven estaba sentado en ruidosa conversación con la criada. Montecuccoli habló largamente sobre cierta composición de Beethoven, diciendo que el pasaje en referencia no podía ser tocado por ningún oboísta tal como estaba escrito. Beethoven debería cambiarlo. Beethoven contestó duramente: "Ud, Conde, probablemente es incapaz de tocarlo, pero un oboísta competente sin duda lo puede hacer; le aconsejo por lo tanto que tome algunas clases".

En relación a esto podemos citar también los recuerdos del amigo y biógrafo de Haydn, August Griesinger, recogidos por Seyfried, que se refieren al año 1824, y que muestran también el claro sentido de la auto-crítica que poseía Beethoven:

"... me contestó: "Gracias, muchísimas gracias. Yo aprecio el valor del libreto de "Freischütz": es tan musical como pintoresco; yo creo también que si Kind entrara otra vez en el dominio de la leyenda, sería capaz de escribir otro excelente libreto, verdaderamente popular, pero no estoy suficientemente interesado en tal drama para ponerlo en música. Mi "Fidelio" no fue entendido por el público, pero yo sé que todavía será apreciado; sin embargo, aunque sé lo que vale "Fidelio", sé con igual claridad que la sinfonía es mi verdadero elemento. Cuando los sonidos se agitan dentro de mí, siempre oigo la orquesta completa; yo sé que esperar de los instrumentistas, que son capaces de casi todo, pero

con las composiciones vocales debo siempre estarme preguntando: ¿puede cantarse esto? ¡No, no!, Herr Friedrich Kind no debe tomarlo a mal, pero no escribiré más óperas.”

Como sucedió con las óperas de Wagner pasó con “Fidelio”: fue necesario que surgieran las obras para que aparecieran los cantantes capaces de interpretarlas. En los recuerdos de Cipriano Potter ya citados se anota:

“Potter consideraba “Fidelio” la más grande de todas las óperas y una vez le dijo a Beethoven que la había escuchado en Viena, lo que provocó la observación de que no la había escuchado, porque los cantantes que había en la ópera no eran capaces de cantarla.”

* * *

No sabemos que hubiera dicho Beethoven al oír los innumerables arreglos que de sus obras y de las obras de otros grandes compositores se escuchan repetidas veces en nuestra época, pero podemos presumirlo por la siguiente carta que desde Viena envió a Breitkopf und Härtel en julio de 1802:

“Con respecto a las transcripciones y arreglos, estoy ahora sinceramente complacido de que las hayan rechazado. La furia innatural que nos posee, para transplantar incluso cosas escritas para piano a los instrumentos de cuerda, instrumentos tan completamente opuestos entre sí, debería ciertamente terminar. Es mi firme opinión que sólo Mozart podía traducir sus obras del piano a otros instrumentos, y también Haydn, y sin querer ponerme en compañía de estos dos grandes hombres, yo creo que es también cierto de mis sonatas para piano. Como no sólo pasajes enteros deben ser omitidos o cambiados, hay esta dificultad adicional y ése es el gran obstáculo que puede ser superado sólo por el mismo maestro o por lo menos por alguien que no tenga menos habilidad e inventiva. Yo sólo he transformado una de mis Sonatas (se refiere al Op. 14, Nº 1) en un Cuarteto para instrumentos, porque se me pidió que lo hiciera con suma urgencia y sé de seguro que ésta fue una hazaña que otros querrán imitar a su propio riesgo...”

* * *

“Me dijo una vez —cuenta Czerny en sus memorias— que de niño había sido descuidado y poco inclinado al trabajo y que su formación

musical había sido muy mala. Sin embargo —continuaba— yo tenía algún talento para la música. Era conmovedor oírlo decir estas palabras muy seriamente, como si nadie hubiera sabido esto antes.”

Se explica así que en una carta al compositor Gottlieb Wiedebein, despachada desde Baden en julio de 1804, Beethoven diga:

“Su afirmación de que es imposible obtener en Brunswick enseñanza incluso moderadamente buena me parece algo exagerada. Sin la menor intención de ponerme ante Ud. como modelo, puedo asegurarle que he vivido en un lugar pequeño y sin importancia (Beethoven se refiere desde luego a Bonn), y que, tanto allá como aquí, he llegado a ser lo que soy casi exclusivamente por mis propios esfuerzos.”

* * *

En enero de 1801 escribía Beethoven al editor vienés Franz Anton Hoffmeister, aludiendo a una crítica aparecida en la “Allgemeine Musikalische Zeitung”, de Leipzig:

“En lo que respecta a esos burros de Leipzig es mejor simplemente dejarlos hablar, porque ciertamente no harán a nadie inmortal con su cháchara, así como tampoco q uitarán su inmortalidad a aquel a quien se la ha concedido Apolo.”

En abril del mismo año les escribe a sus editores Breitkopf und Härtel:

“Aconseje a sus críticos que muestren más discreción e inteligencia, especialmente con respecto a las obras de autores más jóvenes, porque estas críticas pueden fácilmente desilusionar a hombres que de otra manera podrían hacer mejores trabajos; en lo que a mí respecta, es cierto que estoy lejos de haber alcanzado tal perfección como para exceptuarme de toda crítica; sin embargo, al principio la gritería de su crítico en mi contra fue tan humillante que, al comenzar a compararme con otros, pude escasamente ser afectado por ello en absoluto y permanecí muy tranquilo y pensé que ellos no lo entienden; pude permanecer con mayor razón inmovible por todo ello al observar cómo en otra parte su crítica exaltaba a hombres que tienen poca importancia en este lugar entre los mejores artistas —que en verdad, están casi perdidos aquí, aunque sean decentes y esforzados.”

Diez años más tarde, a propósito de su Oratorio Cristo en el Monte de los Olivos, Beethoven escribe nuevamente a Breitkopf und Härtel:

“Ud. encargará la crítica de mi Oratorio a quien quiera, como es el

caso con todas mis obras. Siento haber escrito una sola palabra sobre la miserable crítica. ¿Quién puede darles algún valor a tales críticas, al ver cómo los más despreciables escribas son elevados a los cielos por críticos no menos despreciables, y cómo en absoluto otorgan el peor tratamiento —y se ven forzados a ello por su incompetencia— a esas obras de arte a las que no pueden aplicar inmediatamente las normas comunes como lo haría un zapatero remendón. Si el Oratorio requiere algún comentario, es que esta obra fue mi primera de su género, escrita en una quincena en medio de cada tipo concebible de tumulto y otros sucesos desagradables e incomfortables de mi vida (mi hermano acababa de contraer su fatal enfermedad). Rochlitz, si recuerdo correctamente, habló desfavorablemente del coro de los Apóstoles “Lo hemos visto” (en Do mayor), incluso antes de que la partitura fuera entregada para ser grabada; él dijo que era cómico, un sentimiento que por cierto no fue manifestado por nadie del público de acá, aun cuando hay críticos incluso entre mis amigos. No hay para qué decir que si yo escribiera un Oratorio ahora sería muy diferente.”

* * *

Como puede apreciarse, Beethoven no admitía críticas. Sin embargo, su sentido de la autocrítica era tan intenso que en ocasiones su reacción ante los elogios a algunas de sus obras llegaba a ser irritante. Por ejemplo, en relación a sus obras tempranas, podemos citar los siguientes documentos:

1. La carta ya citada al editor Hoffmeister, en que refiriéndose al Concierto N^o 1 para piano y orquesta escribe: “Pido sólo 10 ducados por el Concierto porque, como ya le he informado, no lo considero uno de mis mejores”.

2. Una carta de ese mismo año (1801) a su íntimo amigo Karl Amenda, en que alude a su Cuarteto Op. 18, N^o 1, compuesto dos años antes: “Por ningún motivo hagas circular tu cuarteto porque lo he alterado mucho; porque sólo ahora he aprendido a escribir cuartetos como deben escribirse, como verás tú mismo cuando los recibas”.

3. El siguiente pasaje de los recuerdos de Czerny:

“Alrededor del año 1803, cuando Beethoven había compuesto su Op. 28, le dijo a su íntimo amigo Krumpholz: “Estoy lejos de estar satisfecho con mis obras anteriores: de hoy en adelante daré vuelta a una nueva hoja”. Poco después de este incidente —agrega Czerny— publicó

las tres Sonatas Op. 31, en que se puede descubrir la parcial realización de sus objetivos.”

4. Una carta a Breitkopf und Härtel, fechada en Viena en 1809:

“El Sexteto (Beethoven alude al Op. 71, para instrumentos de viento), pertenece a mis primeras cosas y, además, fue escrito en una noche; realmente no se puede decir más sobre él que fue escrito por un autor que, por lo menos, produjo algunas obras mejores y, sin embargo, algunas personas consideran esas obras como mis mejores.”

5. Un pasaje de los recuerdos antes citados de Xaver Schnyder von Wartensee:

“Después que el objeto de la visita había sido discutido, Schnyder se sintió movido a expresar lo que sentía en su corazón y a describir el intenso placer que las majestuosas composiciones de Beethoven le habían proporcionado. Le habló de algunas de sus favoritas, por ejemplo, de los tres Tríos con piano Op. 1, de las tres Sonatas a solo Op. 2, del Quinteto para piano e instrumentos de viento, del Septimino. Beethoven frunció el ceño y dijo: “No me mencione esas obras si quiere elogiarme”. Schnyder: “¡Pero son bellas y han dado gran alegría a miles de personas!”. Beethoven (indignado): “Quisiera no haberlas escrito nunca”. Schnyder: “¿Por qué?” Beethoven: “Porque ahora puedo producir cosas mejores”.

6. El siguiente pasaje de los recuerdos de Cipriano Potter, también previamente citado:

“Potter le contó la profunda impresión que le había producido el Septimino al escucharlo por primera vez; Beethoven contestó en efecto que cuando escribió esa obra no sabía componer; ahora sabía, pensaba él, y dijo, entonces o en otra ocasión: “Estoy escribiendo algo mejor ahora”. Poco después se publicaba la Sonata para piano en Si bemol mayor (Op. 106).”

7. El siguiente pasaje de los recuerdos de Czerny, según Otto Jahn:

“Una vez la pianista Madame Cibbini le dijo a Beethoven que él era el único que no había escrito nunca nada débil e insignificante. “¡Demonios que no!”, contestó. “¡Hay una gran cantidad que de buena gana retiraría si pudiera!”

Una vez exclamó: “¡Siempre hablan sobre mi Sonata en Do sostenido menor! Realmente he escrito cosas mejores que eso. La Sonata en Fa sostenido mayor, por ejemplo, es un asunto muy diferente”.

Al mismo tiempo que era capaz de tan severa autocrítica, comprendía claramente el valor de sus obras más importantes, como demuestra

esta carta a los hijos de B. Schott, editores de Mainz, fechada en Viena en marzo de 1824:

“En lo que respecta a mis obras que quieren tener, les ofrezco las siguientes, sólo que la decisión no debe dilatarse demasiado: una nueva Gran Misa Solemne con solistas, coros y orquesta completa. Aunque me es difícil hablar sobre mí mismo, debo decir que la considero como mi obra máxima. El pago sería de 1.000 florines; una nueva gran sinfonía que concluye con un finale (a la manera de mi Fantasía para piano con coro, pero mucho más grande de concepción), con solos y coros, las palabras del muy famoso e inmortal Himno a la Alegría de Schiller.”

Por lo antes anotado, se comprenderá con cuanta emoción escribiría Beethoven estas líneas superficialmente alegres dirigidas a Vinzenz Hauschka, Director de la Sociedad de Amigos de la Música de Viena, fechada en Modling en junio de 1818:

“En cuanto a mí, en estas partes vago entre las montañas, grietas y valles, con una hoja de papel manuscrito, garrapateando muchas cosas para ganar el pan de cada día. Porque en esta tierra todopoderosa he alcanzado tal altura que siempre, para poder ganar algún tiempo para alguna gran obra, debo previamente garrapatear tanto por dinero como es necesario para mantenerme mientras escribo dicha gran obra.”

Sus obras de piano parecen haberle resultado particularmente insatisfactorias. Así, en 1804, anota en uno de sus libros de apuntes:

“2 de junio — Finale más y más simple, igual que toda mi música para piano. Dios sabe por qué todavía mi música para piano me produce siempre la peor impresión, especialmente cuando está mal ejecutada.”

Cinco años más tarde, escribe a Brietkopf und Härtel:

“No quiero escribir Sonatas para piano solo, pero les prometo algunas. ¿Se han enterado de que he sido nombrado miembro de la Sociedad de Artes y Ciencias? ¡De modo que he recibido un título después de todo! Ja, ja, eso me da risa...”

Ya hemos visto anteriormente que Beethoven consideraba seriamente sus limitaciones en el terreno vocal, hasta tal punto de desistir en la composición de una segunda ópera. El siguiente pasaje, de los recuerdos ya citados de Johann Rochlitz, alude al mismo problema:

“Pero en lo que respecta a Goethe, él está vivo, y siempre quiere que todos nosotros estemos vivos con él. Por eso es que se le puede poner en música. Nadie es más adecuado para la composición, sólo que yo no soy hábil para escribir canciones.”

Para muchos puede resultar difícil coincidir con Beethoven con res-

pecto a algunas de sus obras, pero la siguiente carta, escrita en Teplitz, en julio de 1812, a Emilie M., nos explica la lógica de su reacción:

“El verdadero artista no tiene orgullo; desgraciadamente él ve que el arte no tiene límites. Oscuramente siente cuán lejos está de su meta, e incluso mientras los otros pueden admirarlo, él lamenta su fracaso por alcanzar ese fin que lo mejor de su genio ilumina como un sol distante.”

Georg August Griesinger, amigo y biógrafo de Haydn, cuenta que conoció a Beethoven hacia 1800, cuando sólo era famoso como pianista y escasamente conocido como compositor. Su testimonio tiene el interés de mostrarnos la actitud de Beethoven con respecto a la posición del artista ante sus contemporáneos, aspecto en que Beethoven, con su espíritu rebelde, contribuyó a producir trascendentales cambios:

“Un hombre que se consideraba un gran connoisseur —anota Griesinger— introdujo a Beethoven en una conversación que giraba alrededor de la posición social y las inclinaciones de los poetas. “Yo quisiera —dijo Beethoven candorosamente— estar por encima del refír y el comerciar con los editores y que pudiera encontrar uno que se decidiera de una vez por todas a pagarme un sueldo anual, en retribución al cual él tendría el derecho a publicar todo lo que yo compusiera, y yo no sería perezoso en componer. Creo que Goethe tiene un arreglo de este tipo con Cotta y, si no estoy equivocado, el editor londinense de Händel tenía uno similar con él”. “Mi querido joven —dijo este caballero, poniendo a Beethoven en su lugar— Ud. no debe quejarse, porque no es ni un Goethe ni un Händel, ni hay ninguna razón para suponer que alguna vez llegue a ser ni lo uno ni lo otro, porque tales mentes no nacen dos veces”. Beethoven apretó los dientes y lanzó una mirada despreciativa al caballero y no volvió a dirigirle la palabra, e incluso mucho después hablaba de la osadía de este hombre en términos no inciertos.”

Griesinger cuenta luego cómo el príncipe Lobkowitz quiso calmar a Beethoven diciéndole: “Casi tradicionalmente la mayoría de la gente rehusa creer que uno de sus contemporáneos más jóvenes logre nunca tanto como los más viejos o los muertos, que ya han formado su reputación”. “Desgraciadamente eso es cierto, su señoría —contestó Beethoven—, pero yo no quiero ni puedo tener ningún trato con personas que no creen en mí simplemente porque aún no he establecido una reputación general.”

Esta actitud está en completo acuerdo con su reacción frente al público de su época, según consta en los recuerdos de Gerhard von Breuning, relativos al año 1827, el año de la muerte del compositor:

“Allí (Breuning se refiere al cuaderno de conversación de Beethoven), entre otros, encontré el siguiente pasaje: “Su Cuarteto fue tocado por Schuppanzigh ayer. No fue bien recibido”. Cuando, después de un corto tiempo despertó, lo confronté con este pasaje preguntándole qué pensaba de él. “¡Les gustará algún día!”, fue la lacónica respuesta, a lo que agregé, entre otras observaciones en el sentido de que él escribía lo que creía mejor y no se permitía ser distraído por el juicio de sus contemporáneos: ¡Yo sé que soy artista!”

Todas estas opiniones sobre el juicio del público quedan lapidariamente resumidas en este breve pasaje de los recuerdos de Ferdinand Hiller, referentes también al año 1827:

“Y cuando me referí al exclusivo interés mantenido por la ópera italiana en Viena en esa época, estalló en las memorables palabras “Dicen: vox populi, vox Dei —nunca he creído en eso.”

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Andrés Pardo Tovar. Musicólogo y folklorista colombiano. Profesor de musicología del Conservatorio Nacional de Música de Colombia y escritor de nota. Colabora con sus artículos musicológicos en los más importantes periódicos y revistas especializadas de su patria y es antiguo colaborador de la *Revista Musical Chilena*. Ha publicado varios libros y actualmente prepara una extensa obra sobre la "Cultura Musical en Colombia".

Dom León Toloza osb. Monje Benedictino del Monasterio de Las Condes, en Chile. Publicamos en este número la segunda parte de su estudio sobre la "Problemática de la actual investigación gregoriana". Especialista en paleografía y semiología gregorianas.

Luis de Pablo. Compositor español de vanguardia. Director de la Revista "Acento", cuyas páginas dan a conocer todo el movimiento musical europeo contemporáneo a través de colaboraciones de músicos tan destacados como Boulez, Pousseur, Evangelisti, Bortolotto, etc.

Miguel Aguilar. Compositor chileno dodecafónico. Ha escrito tres Sonatas breves para piano; un Ciclo de Piezas Miniaturas; obras para canto y piano, para clarinete y fagot; Concerto en forma de Cantata; Obertura al Teatro Integral (obra sinfónica) Missa "Maria Zart" para soprano ligera, clarinete, clarinete bajo, trompeta y trombón tenor; Seis canciones para niños.

Director del Conservatorio de Música de la Sinfónica de Concepción y crítico musical. Colaborador de la *Revista Musical Chilena* desde hace años.

INDICES

DE NUMEROS PUBLICADOS DURANTE 1961

Nº 75. Enero-Marzo de 1961. Año XV

EDITORIAL, por Daniel Quiroga. La Música Chilena y el Ballet	5
YOLANDA MONTECINOS DE AGUIRRE. Historia del Ballet en Chile	9
MALUCHA SOLARI. Ballet Nacional de la Universidad de Chile	32
OCTAVIO CINTOLESI. El Ballet de Arte Moderno	39
PATRICIO BUNSTER. Perspectivas de un Ballet Americano	44

HANS EHRMANN. Temporada Internacional de Ballet 1960	48
--	----

EDUCACION MUSICAL

La Educación Musical en el Grado Parvulario, trabajo de Comité realizado para el Primer Congreso de Educación Musical por Catalina Spinetto, Laura Rubilar y Carmen Santelices	59
--	----

CRONICA, NOTAS DEL EXTRANJERO, LABOR CUMPLIDA EN 1960 POR EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA, ACTIVIDADES DE LA SECCION EXTENSION MUSICAL EDUCATIVA, NOTICIAS

Nº 76. Abril-Junio de 1961. Año XV

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. El "Premio Nacional de Arte"	3
Acario Cotapos Premio Nacional de Arte, 1960	7
SANTIAGO DEL CAMPO. Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor	13
DANIEL QUIROGA. Acario Cotapos: La creación viviente	33
ROBERTO ESCOBAR. El sentido nacionalista en la música chilena y su relación con la obra de Acario Cotapos	43

PERSONALIDADES CHILENAS OPINAN SOBRE ACARIO COTAPOS	50
CATALOGO DE LA OBRA DE ACARIO COTAPOS	64

EDUCACION MUSICAL

EDUCACION MUSICAL EN LA ESCUELA NORMAL. Informe de Comité del I Congreso de Educación Musical	69
---	----

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, PARTITURAS, HEMOS RECIBIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 77. Julio-Septiembre de 1961. Año XV

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Música y Religión	3
ALFONSO LETELIER. La música y el cristianismo	15
LEON SCHIDLOWSKY. Introducción al estudio de la música judía	24
MARIA CRISTINA PROCHELLE. El protestantismo, su música y músicos	39
DOM REMBERT WEAKLAND O.S.B. El drama litúrgico en la Edad Media	52
NOAH GREENBERG. El Repertorio Coral Renacentista y el Director de Coros	61

DOM LEON TOLOZA O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, I	67
FERNANDO ROSAS. Crisis de la música religiosa	82
PABLO NERUDA. Oda a Acario Cotapos	89
DON LUIS ARRIETA CAÑAS. Necrología	91

EDUCACION MUSICAL

Primer Congreso de Educación Musical, Chile, 1958. Informe del Comité de profesores de Educación Secundaria	97
---	----

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, JUVENTUDES
MUSICALES CHILENAS, MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL
PAIS, DISCOS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 78. Octubre-Diciembre de 1961. Año XV

EDITORIAL, Por Domingo Santa Cruz. Panamericanismo y Música	3	DOM LEON TOLOZA O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, II	27
ANDRES PARDO TOVAR. Perfil y Semblanza de Vicente Espinel	9	LUIS DE PABLO. La formalística musical actual como centro evolutivo	49
		MIGUEL AGUILAR. Beethoven responde	64

CRONICA, NOTAS DEL EXTRANJERO, OPERA, BALLET

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

AGUIRRE, YOLANDA MONTECINOS DE. Historia del Ballet en Chile, Nº 75	5	Nº 77	97
AGUILAR, MIGUEL. Beethoven responde, Nº 78	64	NERUDA, PABLO. Oda a Acario Cotapos, Nº 77	89
BUNSTER, PATRICIO. Perspectivas de un Ballet Americano, Nº 75	44	PROHELLE, MARIA CRISTINA. El protestantismo, su música y músicos, Nº 77	39
CINTOLESI, OCTAVIO. El ballet de Arte Moderno, Nº 75	39	PARDO TOVAR, ANDRES. Perfil y Semblanza de Vicente Espinal, Nº 78	9
CAMPO DEL, SANTIAGO. Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor, Nº 76	13	PABLO, LUIS DE. La formalística actual como centro evolutivo, Nº 78	49
EHRMANN, HANS. Temporada Internacional de Ballet, 1960, Nº 75	48	QUIROGA, DANIEL. La Música Chilena y el Ballet, Nº 75	5
ESCOBAR, ROBERTO. El sentido nacionalista en la música chilena y su relación con la obra de Acario Cotapos, Nº 76	43	QUIROGA, DANIEL. Acario Cotapos: La creación viviente, Nº 76	33
GREENBERG, NOAH. El repertorio coral renacentista y el Director de Coros, Nº 77	61	ROSAS, FERNANDO. Crisis de la música religiosa, Nº 77	82
GUERRA, GEORGINA y el Subcomité de Enseñanza Normal. Educación Musical en la Escuela Normal, Nº 76	69	SOLARI, MALUCHA. Ballet Nacional de la Universidad de Chile, Nº 75	32
HELM, EVERETT. Semana de la Opera Contemporánea en Hamburgo, Nº 76	103	SPINETO, CATALINA, RUBILAR, LAURA y SANTELICES, CARMEN. La Educación en el Grado Parvulario, Nº 75	59
HELM, EVERETT. Bienal de Venecia, 1961, número 76	106	SANTA CRUZ, DOMINGO. Panamericanismo y Música, Nº 78	3
HELM, EVERETT. La "Pasión Griega" de Martín, Nº 77	124	SCHIDLOWSKY, LEON. Introducción al estudio de la música judía, Nº 77	24
HELM, EVERETT. Bienal de Zagreb, Nº 77	125	TOLOZA, DOM LEON, O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, I, Nº 77	67
HELM, EVERETT. Festival de la SIMC, Nº 77	126	TOLOZA, DOM LEON O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, II, Nº 78	27
HELM, EVERETT. El Festival de Opera de Munich se inició con "Freidenstag", Nº 78	93	VICUÑA, MAGDALENA, El Premio Nacional de Arte, Nº 76	3
HELM, EVERETT. Festival de Salzburgo, 1961, Nº 78	94	VICUÑA, MAGDALENA. Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960, Nº 76	7
HELM, EVERETT. Dali en el Teatro de la Fenice en Venecia, Nº 78	97	VICUÑA, MAGDALENA. Música y Religión, número 77	3
LETELLIER, ALFONSO. La música y el cristianismo, Nº 77	15	VICUÑA, MAGDALENA. Don Luis Arrieta Cañas, Nº 77	91
MARCAÑO, LUIS y el Comité de Profesores de Educación Secundaria. Informe del Comité de Profesores de Educación Secundaria,		WEAKLAND, DOM REMBERT, O.S.B. El drama litúrgico en la Edad Media, Nº 77	52

ARTICULOS (POR MATERIA)

ANALISIS MUSICAL

PARDO TOVAR, ANDRES. Perfil y Samblanza de Vicente Espinel, Nº 78 9
 PABLO, LUIS DE. La formalística musical actual como centro evolutivo, Nº 78 49
 TOLOZA, DOM LEON, O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, I, Nº 77 67
 TOLOZA, DOM LEON, O.S.B. Problemática de la actual investigación gregoriana, II, Nº 78 27

BALLET

AGUIRRE, YOLANDA MONTECINOS DE. Historia del Ballet en Chile, Nº 75 9
 BUNSTER, PATRICIO. Perspectivas de un Ballet Americano, Nº 75 44
 CINTOLESI, OCTAVIO. El Ballet de Arte Moderno, Nº 75 39
 EHRMANN, HANS. Temporada Internacional de Ballet, 1960, Nº 75 48
 QUIROGA, DANIEL. La música chilena y el ballet, Nº 75 15
 SOLARI, MALUCHA. Ballet Nacional de la Universidad de Chile, Nº 75 32

EDUCACION MUSICAL

GUERRA, GEORGINA y el Subcomité de Enseñanza Normal. Educación Musical en la Escuela Normal, Nº 76 69
 MARGAÑO, LUIS y el Comité de Profesores de Educación Secundaria. Informe del Comité de Profesores de Educación Secundaria, número 77 97
 SPINETTO, CATALINA, Rubilar, Laura y Santelices, Carmen. La Educación Musical en el Grado Parvulario, Nº 75 59

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

AGUILAR, MIGUEL. Beethoven Responde, Nº 78 64
 CAMPO DEL, SANTIAGO. Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor, Nº 76 13
 ESCOBAR ROBERTO. El sentido nacionalista en la música chilena y su relación con la obra de Acario Cotapos, Nº 76 43
 QUIROGA, DANIEL. Acario Cotapos: La creación viviente, Nº 76 33
 SANTA CRUZ DOMINGO. Panamericanismo y Música, Nº 78 3

VICUÑA, MAGDALENA. El Premio Nacional de Arte, Nº 76 3
 VICUÑA, MAGDALENA. Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960, Nº 76 7

MUSICA RELIGIOSA

GREENBERG, NOAH. El repertorio coral renacentista y el Director de Coros, Nº 77 61
 LETELIER, ALFONSO. La música y el cristianismo, Nº 77 15
 PROCELLE, MARIA CRISTINA. El protestantismo, su música y músicos, Nº 77 39
 ROSAS, FERNANDO. Crisis de la música religiosa, Nº 77 82
 SCHIDLOWSKY, LEON. Introducción al estudio de la música judía, Nº 77 24
 VICUÑA, MAGDALENA. Música y Religión, número 77 3
 WEAKLAND, DOM REMBERT, O.S.B. El drama litúrgico en la Edad Media, Nº 77 61

MUSICA EN EL MUNDO

HELM, EVERETT. Semana de la Opera Contemporánea en Hamburgo, Nº 76 103
 HELM, EVERETT. Bial de Venecia, 1961, número 76 106
 HELM, EVERETT. La "Pasión Griega", de Martinu, Nº 77 124
 HELM, EVERETT. Bial de Zagreb, Nº 77 125
 HELM, EVERETT. Festival de la SIMC, Nº 77 126
 HELM, EVERETT. El Festival de la Opera de Múnich se inició con "Freidenstag", Nº 78 93
 HELM, EVERETT. Festival de Salzburgo, 1961, Nº 78 94
 HELM, EVERETT. Dalí en el Teatro de la Fenice en Venecia, Nº 78 97

VIARIOS

NERUDA, PABLO. Oda a Acario Cotapos, número 77 89
 VICUÑA, MAGDALENA. Don Luis Arrieta Cañas, Nº 77 91

C R O N I C A

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Temporada de primavera

El 29 de octubre, en el Gimnasio Maccabi, la Orquesta Sinfónica de Chile inició una serie de siete conciertos educacionales que contaron con el patrocinio del Ministerio de Educación y el Instituto de Extensión Musical. El último de estos conciertos tuvo lugar el 10 de diciembre.

Estos conciertos, dedicados especialmente a los estudiantes y a precios muy reducidos, ofrecieron la particularidad de reunir en cada uno de ellos obras de cámara, sinfónicas y sinfónico-corales, dándose a conocer así obras de tanta importancia como *Il Tramonto* de Respighi, el *Octeto* de Schubert, *Las Siete Palabras* de Schutz, *Cuarteto con fagot* de Stamitz, *Frau Musica* de Hindemith; los *Conciertos para piano N° 4 en Sol Mayor*, *Op. 58* de Beethoven, el *Concierto en Sol* de Ravel, el *Concierto N° 2* de Liszt y el *Concierto K. 271* de Mozart, los que fueron ejecutados por las pianistas Frida Conn, Margarita Herrera, Margarita Lazloff y Margarita Domenech. Los estudiantes tuvieron la oportunidad de escuchar, también, obras sinfónicas de compositores americanos como Ginastera, Enri-

que Soro, Juan Casanova, Alfonso Letelier, y del repertorio clásico y romántico.

Los conciertos educacionales fueron dirigidos por los maestros chilenos Agustín Cullell, Jorge Peña y Juan Casanova y hubo un concierto coral a cargo de Hernán Barría.

Gira a Arica y a Antofagasta del Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica

Durante esta gira, el Conjunto de Cámara de la Sinfónica, bajo la dirección de Agustín Cullell, ofreció tres conciertos en Arica y uno en Antofagasta.

Los programas incluyeron obras de Vivaldi, Pergolesi, Cimarosa, Galuppi, Mozart, Grieg y la *Cantata N° 4, para Coro y Orquesta* de J. S. Bach y la *Cantata Frau Musica*, de Hindemith, ambas obras cantadas por el Coro Polifónico de Arica y preparadas por Guillermo Cárdenas. Los solistas de "Frau Musica" fueron Helga Engdahl y Hanns Stein. También se presentó la ópera en un acto *Bastían y Bastiana*, de Mozart, con Helga Engdahl, Hanns Stein y Rubens de Lorena.

O P E R A

Estreno de "La Sugestión"

El 18 de octubre, en el Teatro Municipal, tuvo lugar el estreno absoluto de la ópera de cámara en un acto, del compositor chileno Pablo Garrido, *La Sugestión*, con libreto del escritor español, Cipriano Rivas Cherif. Eugenio Dittborn y Bernardo Trumper, del Teatro de Ensayo de la Universidad Católica, tuvieron a su cargo la dirección, escenografía, trajes e iluminación de esta ópera chilena.

Los intérpretes fueron Matilde Broders y Rubén de Lorena, con el Octeto de la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección del maestro Juan Pablo Izquierdo.

La feliz conjunción de todos estos elementos reunidos logró un triunfo extraordinario que comprueba que en Chile se puede hacer ópera moderna con dignidad, eficiencia y buen gusto.

Pablo Garrido se revela en *La Sugestión* como un compositor talentoso que,

con un reducido conjunto orquestal, logra riqueza colorística y revela sus grandes dotes de orquestador, dándole plasticidad a esta partitura que reúne desde el idioma cercano al jazz del comienzo de la obra hasta elementos dodecafónicos para crear el clima propicio al estado hipnótico de la protagonista. No obstante, en la escena de hipnosis y su posterior desarrollo dramático podría haberse usado el lenguaje dodecafónico con mayor fuerza y profundidad, a fin de lograr un impacto ultraterreno de mayor envergadura. Con todo, esta ópera, desde el punto de vista musical, es un extraordinario paso hacia adelante dentro del teatro lírico nacional.

El libreto, en cambio, nos pareció de gran pobreza literaria, aunque el tema no deja de ser ingenioso. Relata la historia de una muchacha histérica que consulta a un psiquiatra y que en el proceso del psicoanálisis coquetea y termina por enamorarse del médico. Mientras se encuentra en estado hipnótico, se transforma en la esposa de éste, asesinada por él. La muerta y la mujer despechada, reunidas en un solo ser, se vengán, y la paciente mata al profesor, apuñaleándolo por la espalda.

Esta trama de escaso movimiento escénico y de menor valor artístico, se prestaba poco para realizar un espectáculo de calidad, pero la mano maestra del director Eugenio Dittborn logró convertir es-

te drama psicológico-policíaco en un éxito, gracias a su pericia para dirigir a la dúctil y magnífica actriz que es Matilde Broders. Tanto desde el punto de vista vocal como histriónico, Matilde Broders se reveló una artista de extraordinarias condiciones. El papel adjudicado al profesor, y realizado por Rubén de Lorena, se prestaba poco para lucir al barítono quien, no obstante, gracias a sus dotes naturales y a la imaginación de Dittborn, logró convencer y secundar con dignidad a la soprano.

La escenografía, de gran plasticidad, de Trumper, y el brillante uso del color en los elementos escénicos y los trajes, todo ello subrayado por el imaginativo uso de la luz, fueron factores que contribuyeron a darle realce y calidad a este estreno.

El desempeño del Octeto de la Orquesta Filarmónica (quinteto de cuerdas, un clarinete, una trompeta y dos percusiones), bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, fue de alta categoría.

La Sugestión nos ha comprobado que se pueden montar óperas chilenas, porque contamos con compositores que han escrito buenas partituras de ópera, con cantantes y actores adecuados y con directores imaginativos y dueños del oficio. Esperamos que este feliz acontecimiento redunde en el renacimiento de una ópera nacional de categoría.

CONCIERTOS

Gira del Cuarteto Santiago a Argentina

El 2 de septiembre, el Cuarteto Santiago, integrado por los maestros Stefan Tertz, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y Hans Loewe, inició en Tucumán una gira de conciertos por la República Argentina,

con actuaciones en: Catamarca, Córdoba, Buenos Aires y La Plata.

Dentro del marco del Septiembre Musical Tucumano ofrecieron dos conciertos en esa ciudad los días 2 y 3 de septiembre. En estos conciertos tocaron los siguientes cuartetos: Mozart: Cuarteto en Si bemol mayor K. 589; Bartók: Cuartetos

N.os 3 y 6; Haydn: Cuarteto en Do mayor, Op. 20, N° 2; Kotzarev: Cuarteto N° 3 (primera audición en la República Argentina), y Ravel: Cuarteto en Fa menor; a estos programas agregaron, en las demás ciudades argentinas visitadas, el Cuarteto Op. 96, en Fa mayor, de Dvorak.

El crítico David Lagmanovich, al referirse a los conciertos de Tucumán, escribe: "Las extraordinarias condiciones artísticas de este conjunto de cámara chileno se pusieron de manifiesto en forma magnífica en los dos conciertos con que contribuyeron al brillo del segundo festival "Septiembre Musical"... El hecho meramente externo de que una audición de cuartetos haya congregado, en dos días sucesivos, un parejo y entusiasta público de varios centenares de personas, obligaría a pensar que la visita de estos intérpretes chilenos no ha de pasar como un episodio más en la vida artística de Tucumán... A la excelencia individual de los componentes del grupo —dentro del cual tenemos a Raúl Martínez, el mejor violista de cámara que haya pisado nuestros escenarios en varios años— debe agregarse la existencia de dotes, tales como el respeto al contenido estilístico de las partituras y el ajuste interno de la agrupación, que son merecedores de todo encomio".

La Prensa, de Buenos Aires, al referirse al concierto auspiciado por el Mozarteum Argentino, en el que se dio a conocer, en esa capital, el Cuarteto de Oleg Kotzarev, dice: "El Cuarteto de Kotzarev, que es el tercero de los compuestos por él, y que está dedicado al conjunto del que nos ocupamos, consta de cuatro tiempos, todos ellos bien diferenciados... En general, la obra ofrece elementos de sumo interés elaborados con amplio dominio técnico y con una constante invención de recursos novedosos y siempre adecuados al estilo y a la concepción de la obra. El conjunto de Santiago completó el con-

cierto con el cuarteto en Si bemol mayor, K. 589, de Mozart, obra maestra de una perfección insuperable, que fue vertida con delicadeza de matices especialmente en el "mezzo forte" y con perfecto ajuste entre los instrumentos; y finalizó con el Cuarteto en Fa mayor, Op. 96, de Dvorak, el *Americano*, cuya rica melódica tuvo en este conjunto intérpretes sumamente expresivos".

Al referirse a este mismo concierto, *La Nación*, escribe: "Presentaciones anteriores de esta agrupación en nuestro medio habían permitido valorarla con amplitud. Virtudes señaladas, de índole diversa, coincidieron en cada una de aquellas ocasiones para definir a un organismo de jerarquía definitivamente alta y merecedor, por ello, de figurar entre los más caracterizados de su índole en América Latina. Las condiciones individuales de sus componentes, el grado de ajuste y flexibilidad deparado al conjunto por un largo y adecuadamente orientado trabajo en común, la conciencia clara con respecto de las peculiaridades del género, así como la probidad y el empeño notorios de los músicos transandinos, eran factores preponderantes para afirmación de un juicio decididamente favorable, que se fue reafirmando a lo largo de sucesivos contactos.

"El concierto que nos ocupa vino a sumarse a aquellas auspiciosas experiencias al permitir observar, de manera que no pudo dejar lugar a dudas, la creciente madurez de las aptitudes interpretativas e instrumentales del Cuarteto Santiago".

Cuarteto Santiago obtiene Diploma del Mozarteum Argentino

El Cuarteto Santiago, durante su gira por la República Argentina, tomó parte en el Curso de Perfeccionamiento de Música de Cámara, que en el Mozarteum Argentino

dictó el Quinteto Chigiano, famoso conjunto italiano formado por el Conde Chigi, que se encontraba en Buenos Aires y que entre el 14 de septiembre al 4 de octubre dictó, en conciertos públicos, cursos de perfeccionamiento para conjuntos de cámara de ese país. Entre los conjuntos que tomaron parte en este curso, además del Cuarteto Santiago, figuran: el Cuarteto de la Escuela Nacional de Música, Cuarteto de la Universidad de La Plata, con la participación del pianista Enrique Gellusini, Trío de Bahía Blanca, Trío Haendel de Santa Fe y Ana y Nicolás Chumachenco.

Las actuaciones públicas del Cuarteto Santiago, durante este curso, merecieron la unánime aprobación de los miembros del Quinteto Chigiano y al finalizar éste obtuvieron un Diploma que confirma la excelencia de sus actuaciones.

Recital de Kiyoko Tanaka

Bajo el auspicio de la Embajada del Japón, el Instituto Chileno-Japonés y la

Municipalidad de Santiago, se presentó por primera vez en Chile la extraordinaria pianista Kiyoko Tanaka.

Aunque estamos acostumbrados a escuchar a relevantes intérpretes del teclado, hacía mucho tiempo que no se tenía una impresión más acabada de perfección mecánica, de transparencia, precisión, dominio asombroso de la sonoridad y todo ello unido a una musicalidad que se tradujo en un enfoque estilístico perfecto de cada una de las obras de los compositores de las distintas épocas. Fue así como escuchamos un Couperin o Rameau tan auténtico como un Debussy; un Schumann profundo, expresivo y conmovedor, y un Chopin como rara vez es ejecutado, porque reunió a lo imaginativo, lo poético y el alto vuelo pianístico. No es difícil comprender por qué Kiyoko Tanaka ha sido premiada a los veintiocho años con tantos galardones internacionales. Su único recital en Chile nos ha dejado con la nostalgia de volver a escucharla.

BALLET

Estreno de "Impulso"

El Ballet de Arte Moderno estrenó en el Teatro Municipal, el 8 de noviembre, el Ballet *Impulso*, con coreografía y libreto de Octavio Cintolesi, la música de *El Umbral del Sueño*, de Juan Orrego Salas, escrita en 1951, y escenografía y trajes de Emilio Hermansen.

Impulso es un ballet en que se utiliza la técnica moderna, con reminiscencias del expresionismo alemán. El tema simbólico, recargado y oscuro de Cintolesi no logró el dramatismo y el colorido de la partitura de Juan Orrego. La música interpretada por la Orquesta Filarmónica, bajo la batuta de Juan Pablo Izquierdo, muy apropiada para ser bailada, contrastaba peno-

samente con la coreografía. No obstante, Cintolesi logró momentos aislados de hermoso plasticismo. Muy bueno el decorado e iluminación de Emilio Hermansen. La gama de colorido de los trajes no nos pareció igualmente feliz.

Estreno de "El Saltimbanqui"

En el Teatro Municipal de Viña del Mar, el 17 de noviembre, tuvo lugar el estreno de *El Saltimbanqui*, con música de Juan Orrego Salas, coreografía de Uthoff, decorados y trajes de Thomas Roessner y luz de Patricio Bunster.

La leyenda medieval del *Saltimbanqui*, que decepcionado del mundo se refugia en el claustro donde su arte es tan poco

apreciado como en el mundo, logra, no obstante, que la Virgen acepte su ofrenda y acoja su arte y su espíritu. La coreografía de Uthoff, basada en la música de Orrego, crea el maravilloso ambiente medieval impregnado de fe y unción religiosa y los decorados y trajes de Roessner transportan al siglo doce, presentándonos a figuras que parecen haber descendido de los pórticos de las catedrales.

El coreógrafo logró plenamente realzar los valores plásticos, manejando a los grupos con tan sutil oficio y aprovechamiento del espacio, que sin exagerar puede afirmarse que Uthoff, en esta coreografía, ha logrado uno de los puntos culminantes de su carrera de artista.

La escena del baile del saltimbanqui frente a las figuras estáticas de damas y caballeros, aquélla de su anhelo por conquistar a la bella que danza con su ministril, delicadas y poéticas estampas que reflejan lo mundanal de la época, contrasta con la unción del baile de las tejedoras del manto de la Virgen que aceptan la ofrenda del saltimbanqui, lo que impulsa a éste a refugiarse en el convento. En la segunda parte, bajo el vitral fulguran-

te de misticismo y la paz conventual, se desarrollan las escenas de la toma del hábito y de la veneración de los monjes a la Virgen, en la que el saltimbanqui no puede participar con igual brillo. En medio de la noche y a solas, el saltimbanqui despliega todo su arte y hace su ofrenda, la que, aunque escandaliza a los monjes, complace a la Madre de Dios, quien envía a la Luz para que le lleve a su regazo el espíritu del monje juglar. Uthoff logró, en todo momento, infundirle fuerza, emoción y espiritualidad contenida a la hermosa leyenda. José Uribe en el papel del saltimbanqui reveló sus extraordinarias dotes técnicas y de artista con sensibilidad. Todo el elenco, muy homogéneo, se desempeñó con gran propiedad.

La partitura de Orrego, aunque menos funcional que la de *Impulso*, creó el ambiente propicio y se amalgamó a la coreografía en una perfecta simbiosis. Buena la interpretación de la Sinfónica de Chile bajo la dirección de Agustín Cullell.

La luz jugó un papel de gran importancia, destacando los valores coreográficos y plásticos de este magnífico ballet que es un orgullo para el Ballet Nacional.

NOTAS DEL EXTRANJERO

EL FESTIVAL DE OPERA DE MUNICH SE INICIO CON "FREIDENSTAG"

por *Everett Helm*

El Festival de la Ópera de Munich, uno de los acontecimientos musicales europeos de mayor importancia, se inició este año con un fracaso rotundo. Continuando una tradición antigua de muchos años, la Ópera del Estado de Baviera revivió otra de las "olvidadas" óperas de Richard Strauss; este año la selección recayó en *Friedenstag*, que fue estrenada en 1938 y que rara vez ha vuelto a ser representada. Ahora sabemos por qué.

Friedenstag es una obra vulgar, ruidosa y hueca que más vale relegar al olvido. Al igual que algunas de las últimas obras de Strauss (*Die Liber der Danae*, *Dafne*) es virtuosismo hueco, o más bien dicho, vacuidad virtuosística. Una vez más esta obra nos demostró que ningún compositor "grande" del siglo veinte ha sido tan hábil como Strauss para crear sonidos impresionantes, unidos con destreza, cuya totalidad es de escasa monta.

Naturalmente que la orquesta es tratada con la proverbial "maestría" de Strauss. ¿Pero esta "maestría" es tan admirable como se nos ha enseñado a creer? A mí me parece que no. Debo confesar que personalmente no puedo seguir admirando el constante ajeteo de los instrumentos, la actividad incesante en la orquesta sin motivo real y sin meta aparente. La orquestación de Strauss a menudo no es sino que un medio para ocultar y camuflar una exigüedad de ideas musicales. En este sentido es un modelo peligroso para cualquier compositor. En *Friedenstag* la orquestación es hasta cierto punto vulgar, específicamente la de la fila de los bronces.

Sin duda que la parte vocal es a menudo "efectiva", pero los efectos son esquemáticos y forman parte de los formi-

dables trucos con que Strauss puede fascinar a un auditorio y hacerle creer que está escuchando arte de primera categoría. Continuamente me irrita (y lo confieso con toda franqueza) esa cualidad "transplantable" de la invención melódica de Strauss; la reaparición en una y otra de sus obras de ciertos efectos que podrían rotularse A, B, C, D, etc., y que parecen haber sido introducidos porque sí y no por la necesidad dramática. *Friedenstag* contiene buen número de estos efectos, pero también hay en ella una escritura vocal realmente mala que ni siquiera los mejores cantantes podrían remediar.

Además, en esta obra hay muy poco contenido musical verdadero. La mayor parte del tiempo la música es tan estridente que el concepto del ruido en sí deja de tener sentido. La tensión artificialmente creada del estilo expresionista se diluye pronto y la obra se transforma en algo tremendamente aburrido. En suma, *Friedenstag* es una fachada artificialmente decorada sin nada de importancia detrás.

Es muy probable que esta calidad bombástica y brutal haya sido la que en un primer momento atrajo a la prensa musical, políticamente orientada, de la Alemania nazi. Un crítico la calificó como "la primera ópera nacida del espíritu de la ética Nacional Socialista".

Esto es un absurdo desde el punto de vista ideológico y absolutamente típico del espíritu nazi, de transformar lo blanco en negro y de ver en una obra de arte sólo aquello que querían ver. No cabe duda de que Strauss jamás pretendió darle a *Friedenstag* la interpretación que le adjudicaron los nazis. Pero la obra tie-

ne ciertas cualidades que necesariamente tenían que atraer a los nazis, y la música bombástica y de mal gusto es una de ellas.

La acción de esta ópera en un acto se desarrolla a fines de la Guerra de Treinta Años (1648). La escena transcurre en una inmensa pieza, dentro de una fortaleza, en una ciudad que el Emperador ha ordenado al Comandante de la Ciudad defender a toda costa hasta el último hombre y en caso de que la capitulación pareciera inevitable, destruirla. Se escuchan los gritos de la población hambreada que exige la rendición y aparecen varias delegaciones que suplican al Comandante de la ciudad la capitulación. Consta que les dará una señal inequívoca muy pronto y despide a la delegación. Entonces ordena a los soldados (quienes sólo conocen la guerra y preguntan con incredulidad lo que significa la "paz") reunir toda la pólvora que queda para volar el fortín y con él a toda la ciudad. Su esposa, María, a quien trata de hacer escapar, elige quedarse con él y compartir su suerte. Precisamente cuando la mecha va a ser colocada bajo la pólvora, se escuchan las campanas distantes que anuncian la paz. El General enemigo entra y se enfrenta al Comandante de la Ciudad. Sólo la intervención de María evita nuevas hostilidades, mientras implora: "Terminemos con la enemistad en el mundo. Mirad al ser poderoso, al luminoso conquistador que es más grande que el Emperador, mayor que todos nosotros. La Paz". El Comandante y el General se abrazan y el populacho entra para celebrar el final de la miseria de la guerra y el amanecer de una nueva y pacífica era.

No es sorprendente que los nazis de inmediato cambiaran de parecer y extraoficialmente sacaran la ópera de cartel poco después de su estreno en Munich. Esta no es una ópera nazi, no es más que una mala ópera. La función de 1961 en Munich no fue lo suficientemente buena

como para salvarla. Hildegard Hilebrecht estuvo extraordinaria en el difícilísimo papel de María; Joseph Metternich no logró similar estatura en el del Comandante de la Ciudad. Joseph Keilberth dirigió con rutinaria eficiencia y la dirección escénica de Rudolf Hartmann no hizo nada por modificar lo burdo de la obra.

El mayor logro del Festival de Munich, al reponer *Friedenstag*, fue demostrar que no valía la pena el esfuerzo.

Festival de Salzburgo, 1961

por *Everett Helm*

Cuando el nuevo, ostentoso y supercolossal Festspielhaus fue inaugurado el año pasado, expresé mi gran preocupación por el futuro de este festival que parece estar precipitándose, temerariamente, por el camino del comercialismo que lleva a la mediocridad artística. El festival de este año no contribuyó en nada a disipar mi preocupación.

En el Nuevo Festspielhaus, el que Salzburgo necesita tan poco como una plaga de langostas, el *Idomeneo* de Mozart fue presentado con una prodigalidad y fastuosidad que contribuyó a su fracaso. Se rumorea que la "sensación" del festival del año próximo será el *Trovatore* de Verdi, ópera de batalla que no tiene por qué aparecer en el programa de ningún festival y muchísimo menos en el de Salzburgo. Pero el Nuevo Festspielhaus existe, ha sido construido y debe ser usado, según parece, para apretujar al mayor número posible de visitantes.

La "novedad" italiana de este año fue *Simone Boccanegra* de Verdi, presentada por Herbert Graf en el Felsenreitschule, al aire libre. Tito Gobbi en el papel principal, Giorgio Tozzi en el papel de Fiesco y Giuseppe Zampieri en el de Adorno, cantaron maravillosamente; Leyla Gencer, como María, fue mucho menos convin-

cente. Esta producción, en líneas generales, no tuvo la calidad que debe ofrecer Salzburgo.

Aunque la obra había sido programada por especial indicación de Dimitri Mitropoulos, recientemente fallecido, y quien debía dirigirla, logrando, seguramente, mayor intensidad que la obtenida por Giannandrea Gazazzeni. Debo confesar, además, que la representación que escuché estuvo periódicamente ahogada por la torrencial lluvia que caía sobre el techo de este teatro semiabierto. En teoría, no obstante, las obras programadas para el Felsenreitschule debieran ser presentadas en el antiguo Festspielhaus en caso de lluvia. Es inexcusable de que esto no haya tenido lugar, lo que parece indicar la indiferencia de los organizadores por el problema artístico del festival. (En la representación de la obra teatral de Raimund, *El aldeano de millonario*, la lluvia era más torrencial aún y sólo pudo escucharse una quinta parte del texto).

La única función sobresaliente del festival fue tan brillante que se está tentado a perdonar todo lo demás. Se trata de la mejor versión que jamás haya escuchado de *Così fan tutte* de Mozart, aunque he presenciado algunas de muy alta categoría. Todo era perfección absoluta, comenzando por las voces: Elisabeth Schwarzkopf en el papel de Fiordiligi, Crista Ludwig como Dorabella, Herman Prey en Guglielmo, Waldemar Kmentt como Fernando, Graziella Sciutti en Despina, Carl Dönch en el papel de Don Alfonso; este elenco no tuvo un solo punto débil. La interpretación de la hermosa partitura por Karl Böhm fue tan profundamente musical, que no puede casi hablarse de interpretación. Dirigiendo con un mínimum de esfuerzo, Böhm controló cada nota, cada matiz y cada frase en forma absoluta, logrando una milagrosa combinación entre la precisión y la flexibilidad. Bajo su batuta cada trozo —en realidad cada frase—

fue moldeada dentro de un todo integral en el que una larga frase abarcaba el total de la obra. Los trajes y escenografía de Leni Bauer-Ecsy, de una belleza que producía júbilo; la luz imaginativa e ingeniosa, totalmente de acuerdo con el carácter de la ópera. Günther Rennert se sobrepasó a sí mismo en la dirección.

Montar *Così fan tutte* es un problema delicado. La obra encierra elementos buffos sin ser una *ópera buffa*; contiene implicaciones serias sin ser por un instante una *ópera seria*; por momentos es farsesca sin ser una farsa; es satírica sin ser una sátira. Es, considerada desde un punto de vista global, una combinación única de elementos y la más sofisticada, sin lugar a dudas, de las óperas que jamás se hayan escrito.

La dirección maestra de Rennert captó todos estos elementos. Todo estuvo dentro de su perspectiva propia y cada cosa que ocurría en el escenario tenía sentido. Ni siquiera el más leve gesto era realizado al azar y sin un motivo determinado, no obstante, toda la representación poseyó esa cualidad de frescura y espontaneidad que es el ejemplo por excelencia del arte que no pretende estar haciendo arte.

Durante el período de postguerra, el Festival de Salzburgo ha presentado cada año una ópera contemporánea, por lo general un estreno mundial. Este año la elección recayó sobre *La Mina de Falun*, del compositor alemán Rudolf Wagner-Régeny, basada en una obra de teatro de Hugo von Hofmannsthal.

No podría afirmarse que esta ópera pasará a formar parte del repertorio histórico del teatro mundial. A juzgar por la reacción del público, en su primera presentación, ya está muerta, o por lo menos gravemente enferma. El aplauso fue apático y breve, sólo ocho cortinas, el menor número en muchos años.

Como ocurre con tantas óperas contemporáneas, las dificultades se inician con el

libreto. El mismo Hofmannsthal, que proveyó a Richard Strauss de sus mejores textos, podría parecer, a primera vista, una selección magnífica, especialmente en una época que le otorga un mayor valor a las cualidades literarias de un libreto que las que le concedió el siglo XIX. Pero esta obra de juventud, escrita cuando el poeta tenía 25 años, no es un "Rosenkavalier". Hofmannsthal no quiso publicar *La Mina de Falun* y sólo fue editada después de su muerte, en 1945. Su peculiar falta de dramatismo ha sido subrayada por los dos esfuerzos que se han hecho por presentarla en el teatro, los que han fracasado.

Relata la historia de un marino, Elis, quien al igual que su padre, antes que él, vive en un estado de inexplicable temor unido a un impulso hacia la muerte y que sufre de alucinaciones. Impulsado por su visión de la Reina de la Montaña, a quien él identifica con la Reina de la Muerte, Elis abandona el mar y se dirige a las montañas. En Falun lo acoge una familia de mineros y creyéndose enamorado de la hija de la casa decide casarse con ella. Pero sus alucinaciones vuelven y el día de la boda la abandona, siendo éste su último contacto con el mundo.

Wagner-Régeny usó los primeros cinco actos de Hofmannsthal casi completos. Los otros cuatro los cortó casi totalmente, destruyéndose así el balance dramático y la continuidad poética. A pesar de los cortes, escribió cuatro horas y media de música. El director, Paul Heger, le asestó a la obra el golpe de gracia, reduciéndola a dos horas y media.

Así y todo, la obra pareció desmesuradamente larga. En parte, porque la estructura dramática no era convincente y más aún, quizás, debido a la monotonía de la partitura escrita en doce tonos, el primer esfuerzo del compositor en el uso de la técnica serial. A esta música le falta variedad e ideas bien definidas. Las

voces, casi en forma ininterrumpida, son un arioso recitativo. Rara vez se inicia una frase melódica, y cuando esto ocurre, es abandonada casi de inmediato. La textura de la orquesta es monótona y los ritmos son cuadrados y a menudo pesados.

Las referencias cuasitonales que surgen en prácticamente cada página son específicamente desagradables. Wagner-Régeny usa la técnica de los doce tonos libremente (a menudo trabajando con segmentos de la serie) para producir triadas y otros acordes comunes, pero las relaciones tonales son arbitrarias, más bien el producto del azar que del planteamiento y producen un material armónico bien poco convincente.

Algunos pasajes de fuerte impacto dramático sobresalen del total y revelan a un compositor de considerable talento. Fuera de estos ocasionales rayos de luz, la obra es opaca debido a su falta de ímpetu e ideas musicales.

Ni la dirección escénica de Paul Hager ni la escenografía realista y recargada de Leni Bauer-Ecsy, ayudó a mitigar la pesadez de la obra. Los cantantes se destacaron por su calidad y sin excepción alguna todos estuvieron adecuados. Herman Uhde merece mención especial por su excelente personificación de Elis. El héroe de la jornada fue Heinz Wallberg, cuya dirección no dejó nada por desear.

Si se esperase que cada obra presentada en el Festival de Salzburgo tuviera que ser perfecta, sería perder el sentido de lo real, pero el abismo entre *Così fan tutte* y las demás producciones de este año dan pábulo a la alarma. Durante los años de postguerra, Salzburgo ha mantenido una posición prominente debido a la excelencia de sus espectáculos, pero si continúa con la actual política, pronto podría convertirse en otro festival más. A nadie puede caberle la menor duda de que con el tiempo esto redundará en una disminución de las entradas en boletería,

y si los organizadores piensan demasiado en llenar el nuevo teatro y demasiado poco en el problema artístico, descubrirán un poco tarde, y para su propia desgracia, de que han trastrucado los valores.

Dali en el Teatro de la Fenice en Venecia

por *Everett Helm*

El Teatro de La Fenice en Venecia, una de las óperas más antiguas y hermosas del mundo, fue el escenario de un espectáculo extraordinario dominado por el espíritu surrealista del pintor Salvador Dali.

Frente a un auditorio que incluyó a los millonarios internacionales, la aristocracia italiana y representantes de más de doscientos periódicos, la Corporación Alvox presentó un doble programa con la ópera cómica, *La dama española u el Caballero romano*, de Alessandro Scarlatti y el ballet *Gala*, divertimento cómico sobre un tema de Dali.

El extraordinario acontecimiento que atrajo a visitantes de todas partes de Europa, fue la culminación de un ideal largamente acariciado por Lorenzo Alvary, conocido bajo de la Compañía de la Ópera del Metropolitan, quien deseaba montar un "espectáculo" (es el término que usó) que reuniese las artes musicales, la danza y la pintura; combinando el pasado artístico y el presente dentro de un todo armónico, creando algo totalmente nuevo sin concesiones de ninguna especie.

Con esta finalidad, el productor Alvary contrató al pintor Dali, al coreógrafo Maurice Béjart, a la prima ballerina de la Ópera de París, Ludmilla Tcherina, a la soprano italiana Fiorenza Cossotto, al musicólogo Guillo Confalonieri y al director Antal Dorati, cada uno de los cuales contribuyó a convertir en realidad la travesía y deliciosa velada.

Alvary personalmente cantó el peliagu-

do papel del Caballero Romano, quien corteja y gana a la Dama Española. Esta "ópera" no es una ópera propiamente tal sino que más bien una serie de interludios cómicos extraídos y arreglados por Confalonieri y tomados de la ópera seria de Scarlatti, *Scipione nelle Spagne*. No tiene argumento propiamente tal sino que reúne una serie de bocetos de carácter paródico, interrelacionados los unos con los otros, y que reflejan la antigua tradición de la *commedia dell'arte*.

Mientras progresa la "ópera" acompañada por la fascinante y deliciosa música de Scarlatti, Dali proporciona entretenimiento adicional, al margen de lo que está ocurriendo en la escena. Poco después de iniciada la obra, una tabla de planchar es colocada a la izquierda del escenario y un empleado, normalmente ataviado, procede a planchar un inmenso camisón de noche. De pronto un aparato de televisión es colado en el extremo opuesto. Un ciego cruza el escenario golpeando el suelo con su bastón, se sienta frente al aparato de televisión y se acomoda para "mirar" el programa de la noche. A lo largo de toda la obra el enorme esqueleto de un buey se balancea en el centro del escenario.

Periódicamente la "acción" operística se detiene y Dali se hace cargo del espectáculo en su totalidad. Para esta producción creó cinco enormes pinturas surrealistas que abarcaban toda la boca del arco escénico. Estas pinturas representaban varios de los bien conocidos motivos de Dali: relojes de pared y de bolsillo de diversas formas irregulares; árboles con frutos tan extraños como automóviles; elefantes sobre larguísima zancos, que desde su altura contemplan a las jirafas allá abajo y numerosísimos otros objetos y criaturas extraordinarias.

Frente a estos cuadros colgantes, se realizan hechos extraños y maravillosos. En un momento dado cuatro hombres cruzan

lentamente el escenario con una góndola veneciana en hombros; en la proa y la popa hay atados paraguas que coronan velas encendidas. En otro momento, hombres vestidos con vendajes de cirugía salen con estatuas de yeso y proceden a sacar un brazo aquí y otro allá, los que se comen, mientras otro de sus colegas ase-rucha su estatua en dos partes. Todas estas escenas son el esquizofrénico contrapunto a la música noble y racional de Scarlatti, que la orquesta continúa tocando.

Cuál es el valor de esta curiosa combinación de los siglos XVIII y XXI (Scarlatti y Dalí), es algo difícil de determinar y la respuesta tiene necesariamente que ser subjetiva y dependiente de la evaluación que se haga de Dalí como genio o charlatán, o ambas cosas a la vez. Desde el punto de vista estrictamente teatral, la obra es demasiado difusa y ganaría con algunos cortes y una mayor sobriedad.

En cuanto a lo musical, esta representación fue eminentemente satisfactoria. Antal Dorati dirigió la orquesta de cámara "Complesso Strumentale Italiano" con precisión y sensibilidad. La muy dotada mezzosoprano Fiorenza Cossotto cantó y actuó el papel de la coqueta española en forma soberbia y el Sr. Alvary le hizo justicia al papel del pretendiente. Tanto el director como la orquesta vestían trajes de época, hasta con pelucas, y grandes candelabros con velas iluminaban a la orquesta. Los innumerables palcos del magnífico teatro estaban adornados con guirnaldas de rosas, siguiendo una antigua tradición. Era un espectáculo digno de verse.

El ballet *Gala* (palabra griega que significa "leche") ocupó la segunda par-

te del programa y desde el punto de vista artístico fue menos problemática que la primera, principalmente porque se concentraba alrededor de Ludmilla Tcherina, una de las más grandes bailarinas de nuestro tiempo. Su perfecto control de cada músculo, la extraordinaria flexibilidad de su cuerpo, la gracia y poesía con que realiza cada movimiento y la intensidad de su caracterización, le merecieron una extraordinaria ovación.

El libreto de este ballet abiertamente erótico fue elaborado por Pierre Rhallys sobre un concepto o "tema" de Dalí. Las notas del programa decían: "La búsqueda de la mujer ideal lleva al hombre a andar a tientas en las tinieblas... insatisfecho, se hunde en obras misteriosas. Lucha tratando de crear la perfecta imagen femenina... en vano. Finalmente "Ella" aparece en su encogedora magnificencia... Los hombres luchan por poseerla por lo menos en parte. Ella se da totalmente, ofreciéndoles la abundancia de su nutritivo don femenino".

Gracias al arte de Tcherina y a la imaginativa coreografía de Maurice Béjart, este ballet, que podría haber sido banal y hasta embarazoso, fue un triunfo. Incluyó la revelación de las tan anunciadas burbujas elásticas de jabón de Dalí, especialmente creadas por el perfumista Guerlain, una hermosa idea pero un tanto menos espectacular que lo que la publicidad previa nos había prometido. La música también era de Alessandro Scarlatti en arreglo de Giulio Confalonieri.

No cabe la menor duda de que el Sr. Alvary y su cohorte realizaron su intención de presentar un espectáculo extraordinario. Fue en velada difícil de olvidar.

EDITORIAL DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL



*Acaban de publicarse en la Editorial del Instituto las primeras
obras de cámara, que ya están a la venta*

CUATRO MINIATURAS,

para flauta, oboe, clarinete y fagot de León Schidlowsky E° 1,05

DIEZ MICROPIEZAS,

para cuarteto de cuerdas, de Eduardo Maturana 1,92

ALABANZAS A LA VIRGEN,

para voz y piano, de Juan Orrego Salas 1,93

Además, obras corales de compositores chilenos.



Estas obras pueden pedirse directamente al
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

*Universidad de Chile
Agustinas 620, Casilla 2100
Santiago de Chile*

