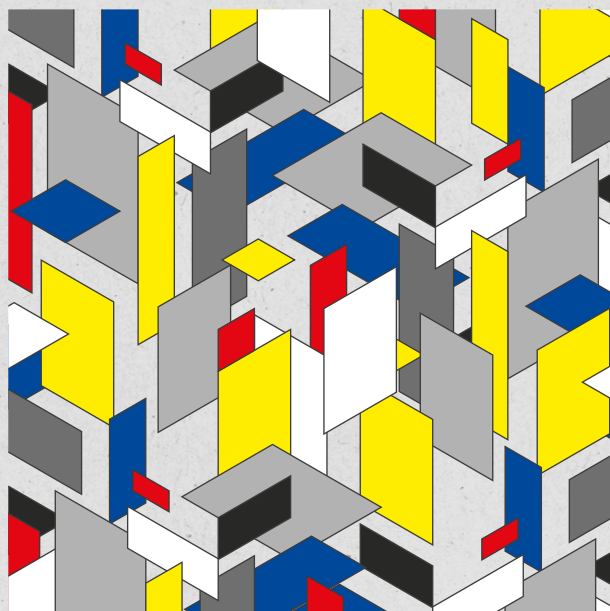


Luis Humberto Salgado

Escritos sobre Música

Michael Meissner



El aprendizaje de la música en la educación de la juventud helénica era tan obligatoria como el estudio de la gramática, las matemáticas, la filosofía y otras disciplinas que conformaban el ciclo de enseñanzas en las escuelas griegas de la antigüedad clásica. Porque el cultivo ^{del arte} no iba a la zaga de las artes ^{de la guerra} militares; a veces, que modelaban el carácter ^{de los ciudadanos} preparaban al defensor de sus lares patrios.

Los grandes gobernantes y estrategas dieron variables orientaciones de inclinación a la música ^{de la} Armonía, que nos conocemos como «la ciencia que estudia a los sonidos desde el punto de su concordancia», tuvo su origen mitológico. Según la tradición aquella diosa que se fingió nacida de Ares (Marte) y Afrodita (Venus) que lo pendenciero y belicoso se uniese con lo que participa especialmente de la peroración y de las gracias y resultase un género de puer el más polido y más arreglado, arrojándole todo lo que ^{de la guerra} Plutarcus (50-170 de la era cristiana) en la biografía de Teófilo Delipidas.

Los investigadores y ^{conversaciones en} helenistas aseguran que el arte musical fue esencialmente monódico y unisonal, y que el coro se practicaba en la heterofonía, ^{señal} opera figuraciones ornamentales de los instrumentos que acompañaban ^{al canto} la melodía. Mas o menos semejantes a las variaciones del tema ^{que se practica en el estilo} gárrico. Ver, más, la hipótesis otroz musicólogos es de que ya convencieron la pulpería ^{en su} que se vive en tiempos modernos.

El virtuoso y justo gobernante ateniense Aristides aprendió en el templo de Demócrito, como agradecimiento ^{por la victoria} de la tribuna Antioquide venció; condujo el coro Aristides, y Arquestrato fue el que ensayó el coro. El procedimiento se practica hoy: el director determina ensaya y el titular dirige la presentación pública.

Teófilo otro prohombre ateniense discipulo de Sócrates que el si antes de J. C. tuvo una educación esmerada. Ya que de linaje distinguido, se enchaba con placer a todos los de nuestros oídos, se resistía a tocar la flauta, alegando que era es apreciable e impropio de hombres libres; que el uso del flauta la lira en nada altraba la figura y el semblante, que entre el cura de un hombre que abulta en boca con las flautas, apena con convencer sus mejores amigos; y, además, que la lira resuena

por Luis H. Solgado

Debido que el índice de la cultura general de un artista se halla determinado esencialmente por el bagaje de preparación humanística, bagaje que se proyecta a la dimensión de las personas ilustradas y merecedoras, el respeto a sus colegas y de la sociedad en que actúa. Lo más de esto, se añaden conocimientos sobre las ciencias y artes conexas al ramo de su especialidad, sin de arribar al objetivo propuesto con el pleno saber de los recursos propios que posee para el logro de la finalidad estética. Sin estos requisitos el compositor debe a ~~este~~ principio, el compositor de cualquier latitud se somete al estudio de la Métrica, para poder aplicar debidamente la ainaléfa y el hincapié de los acentos del verso estrafónico, las desinencias onerulinas y femeninas del canto monódico o políodico (de conjunto). El compositor de música lírica, más propiamente, el compositor del género melodramático presupone versiones mitológicas por los dominios de la Historia del Teatro, desde los ritos en honor de Dionisio (Baco), que posteriormente se ~~convirtieron~~ en representación pública (~~tragedia~~) con la tragoidia (tragedia) y la komoidia (comedia), hasta el drama existencialista.

El coreógrafo, el ^{creador} de la plástica coreográfica ^{sobre} la partitura de un ballet, el ^{creador} de un argumento coreográfico a determinada partitura musical, debe ser exornado de amplia cultura. En el arte de interpe y familiarizar el autor a quien presta dar corporeidad ~~en la~~ compañía.

Entre los más destacados del género balletístico hallase el belga Maurice Béjart con su sorprendente adaptación coreográfica a la "Novena Sinfonía" de Beethoven. Ha manifestado siempre un enorme inquietud por adelantarse en los años de las más célebres partituras del pasado y de la época contemporánea.

Uno de los ~~principios~~ critérios que más le enaltecen transcribo a continuación, como radicium y partitura ~~en~~ en que enmarca sus actividades. "La concepción de mi arte es el resultado de un largo tanteo, de un largo caminar de o se detiene una nunca... lo que es necesario decir es la importancia de la Música; la Música es el arte que me ha guiado más y más fuertemente. Dos acontecimientos musicales han sido para mí determinantes: el primero fue el descubrimiento, en 1954, con Pierre Schaeffer, Pierre Henry, de la música concreta y electrónica; el segundo es ahora, el descubrimiento de la música contemporánea, y principalmente de la música serial, hacia la cual me oriento cada vez, y que es actualmente el objeto de mis búsquedas más profundas?"

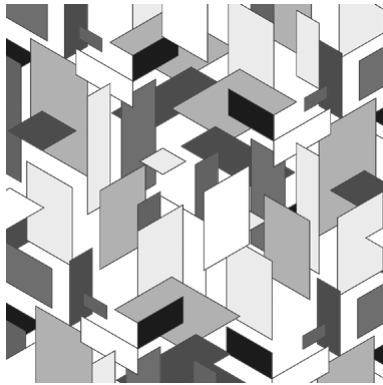
El coreógrafo que ^{emplea} ~~emplea~~ una técnica nueva, pero utilizando todas las formas del "ballet clásico". Por eso concluye: "Ante todo, yo no predico nada: en absoluto, yo sólo intento de hacer... Además, yo creo que una técnica nueva no es más que la obligación y el enriquecimiento de una técnica existente."

En respecto a la posición estética del momento en que la música deja de ser arte para convertirse en visual, Béjart expresa de este modo su sentir: "En arte en un "ballet", sobre todo cuando se emprende una gran partitura, la música gana siempre; haga lo que haga, Bethoven, Stravinsky, serán siempre puestos que yo. El único remedio (y esto no es una astucia) es la sumisión."

Sintetiza su credo, manifestando: "Aunque amo la Música, aunque la amo profundamente, aunque busco cada vez, me pliego con la más grande sumisión."

**Luis Humberto Salgado.
Escritos sobre Música**

Michael Meissner



UCUENCA

• 2024 •

Nota: aparte de los escritos reunidos en esta publicación, existe un tratado de armonía en tres tomos de L.H. Salgado con el título *Texto de Armonía (1976/1977)*, cuya extensión rebasaría los límites de esta colección.

Luis Humberto Salgado.

Escritos sobre Música

©Universidad de Cuenca

Autor: Michael Meissner

María Augusta Hermida Palacios
Rectora de la Universidad de Cuenca

Centro Editorial UCuenca Press

Dirección: Daniel López Zamora • **Coordinación editorial:** Ángeles Martínez Donoso • **Diseño editorial y portada:** Geovanny Gavilanes Pando • **Corrección de estilo:** Verónica Andrade Aguilar, Mihaela Ionela Badin • **Preprensa:** Juan Tigre Amón

Ciudadela Universitaria
Doce de Abril y Agustín Cueva
(+593 4051000)
Casilla postal
editorial.ucuenca.edu.ec

Guardas: manuscritos de Luis Humberto Salgado.

Este libro fue arbitrado con pares externos bajo el sistema doble ciego.

Primera edición

Derechos de Autor: CUE-005374
ISBN digital: 978-9978-14-540-1
ISBN impreso: 978-9978-14-547-0

Para la composición tipográfica de este manuscrito se usó *Alegreya* y *Alegreya sans*.

Cuenca - Ecuador
Julio, 2024

Índice

Prólogo	15
Introducción	19
I. La estructura musical	25
Nuestra creación musical	25
Aspectos de la exégesis musical	30
Dialéctica de la fuga	31
Terminología musical	33
Tendencias y movimientos musicales	35
Retrospectiva de los movimientos musicales	36
Formas musicales cerradas	38
Música abierta	40
Polimetría y polirritmia (fonemas musicales)	41
Esquema sinfónico	43
La arquitectura musical	45
Heterofonías y variaciones	46
Antepasados de la Suite	48
Estilística musical	49
Texto de lectura musical	50
Reminiscencias del arte antiguo	52
Añón revisionista del sistema temperado	53
La dialéctica en los sistemas musicales	55

Reminiscencias musicales	56
El Requiem en el Arte Religioso	57
II. Música folclórica	59
Música vernácula ecuatoriana (microestudio)	59
Aspectos de la música nacional	69
Sinopsis estética de la música ecuatoriana	73
El folclore en el arte religioso (misas etnofónicas)	76
Aspectos musicográficos	77
Nota explicativa	79
III. Dos artículos inéditos	81
El sistema de los doce tonos	81
Acorde integral	86
IV. Música moderna	93
El sinfonismo contemporáneo	93
Proyecciones de la música contemporánea	95
De lo nacional a lo cosmopolita	96
Facetas de la música experimental	98
Alrededor de la música electrónica	100
Trayectoria del sistema microtónico	101
Facetas del modernismo	103
Composiciones atonales	105
Elaborados de vanguardia	106
Fases del vanguardismo órfico	108
Vertientes de la música contemporánea	109
Expresión musical neutra	110
Facetas de la música nueva	112
El género camerístico moderno	113
Escorzo musicográfico	115
Facetas de la música actual	116
De lo temperado a lo electrónico	117

V. Música en otros países	121
El desarrollo de la música argentina	121
Música soviética contemporánea	125
VI. Recensiones sobre músicos	129
Juan Sebastian Bach	129
El Conservatorio de Música y sus directores	131
Recital de Andrés Segovia	135
Encuesta a Stravinsky	136
Semblanza del maestro Belisario Peña Ponce	137
Centenario natal de Jean Sibelius	139
El Pianista Guenter Ludwig	140
Homenaje a Webern	142
Silueta de Cyril Scott	143
Texto de lectura musical	144
Bicentenario de Beethoven	145
Apuntes musicográficos	147
Epílogo del bicentenario de Beethoven	148
Versiones paralelas	149
Faceta neoclásica de Stravinsky	151
Conmemoración weberniana	152
El maestro Segundo Luis Moreno	153
Década luctuosa de Hindemith	154
Un director ambivalente	155
Extractos de una entrevista (Carlo María Giulini)	157
Directores de orquesta	158
Biografía del Padre Mola	160
VII. Ópera y lirismo	161
Extracto de una carta de L. H. Salgado al diario <i>El Comercio</i> el 6 de abril 1932	161
La ópera contemporánea	162
Torneo en el Palenque lírico	164
El Coro de Roger Wagner	166

En torno a Fausto	167
Shakespeare en el escenario	169
Síntesis de las actividades operísticas	171
Proyecciones teóricas del drama musical	173
Argumentos legendarios en la ópera actual	174
Aristófanes en versión moderna	176
Prometeo en versión actualizada	177
Precursor de Schönberg	179
Supervivencia del Arte Lírico	180
Wagnerismo liberal	181
Perfil de Wieland Wagner	183
Movimiento operístico	185
Facetas del género lírico	186
Síntesis de la actividad melodramática	188
Versiones escénicas y de concierto	189
Música escénica del teatro griego	190
Espectáculo total	192
Notas musicográficas	193
El melodrama actual	194
El teatro musical	195
Reminiscencias musicales	196
Divisas de partituras escénicas	197
Vigencia de la estructura escénica	198
Memorias de Cosima Wagner	200
En torno a Wozzek	201
Trayectoria de la música escénica	202
Efemérides del teatro wagneriano	204
La ideología escénica de Schönberg	205
Polifonía vocal contemporánea	206
Ópera – teatro	208

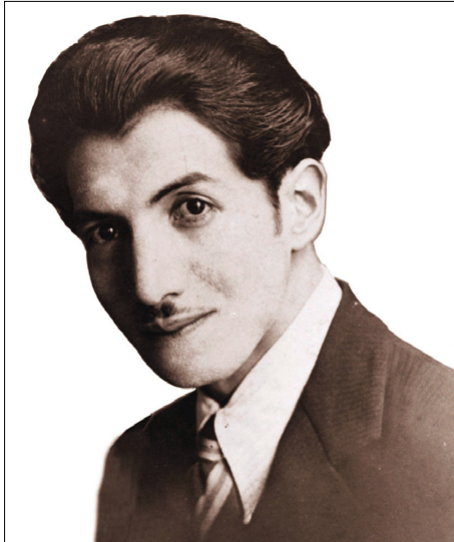
VIII. Musicología **211**

Tres perfiles musicográficos	211
------------------------------------	-----

Etnomusicología	212
El pasado musical en el presente	214
Escorzos musicográficos	215
Enfoques musicográficos	217
Centones musicales	218
Reivindicaciones musicales	219
Dialogismos musicográficos	220
Acotaciones musicológicas	222
Fonemas musicales en locuciones literarias	224
Apuntes musicológicos	226
IX. Miscelánea	229
Enfoques a la crítica musical	229
Ecos del Festival Interamericano (1958)	231
En torno a la didáctica musical	233
Música y educación	235
La búsqueda de la originalidad	236
Polifacetismo de la crítica musical	238
Ejecución e interpretación	239
Gestas órficas	241
De un concurso internacional	243
Manual de la moderna técnica pianística	244
Aspectos de la memoria musical	246
Sobre la dirección orquestal	248
Aspectos de la cultura musical	249
Actividades creativas	250
Una sonata extraviada	252
Un ballet biográfico	253
Comedia balletística	254
Un ballet ornitofónico	255
Un ballet budista	257
Música y máquina	258
Hibridismo sinfónico	259
Reminiscencias musicales	260

Festivales haendelianos	262
Conceptos neopitagóricos	263
Avatares de un texto musical	264
Centro europeo Franz Liszt	265
Crítica musical comparativa	267
El curso de dirección de Igor Markevitch (1973)	268
Espectrografía gestual	269
Enfoques de la crítica orquestal	271
Discurso de agradecimiento del Director del Conservatorio	272
De interés general	273
Vigencia de los artículos musicográficos	275
Orquestas institucionales	277
Sobre tema obligado	279
Notas al programa para un recital pianístico de Luis H. Salgado	280
X. Anexo	283
Textos de Francisco Salgado Ayala en la revista Ritmo (1953 – 1963)	283
Bosquejo histórico de la música ecuatoriana	283
Actualidad de la música americana	287
Fuentes técnicas de la música hispano americana	290
El cuarteto, la sinfonía	292
Ecos de Suramérica. De la música ultramoderna o futurista	294
El formalismo en el arte de los sonidos	296
Proceso evolutivo de la técnica musical	298
Bibliografía	301
Registro de nombres	303

Nota editorial: debajo de cada artículo aparece la fuente que sirvió para su transcripción. En ocasiones se mencionan otras publicaciones, del mismo artículo, en diferentes medios, en la medida en que el compilador ha tenido conocimiento de ellas. Este trabajo tiene el objetivo de difundir el legado musical, artístico y cultural de Luis Salgado, sus textos son originales, han sido transcritos y revisados respetando su estilo —uso de mayúsculas, negritas, itálicas, entre otros—.



Luis Humberto Salgado (1903-1977)

Fuente: Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.

Prólogo

Luis Humberto Salgado (1903-1977) fue una figura excepcional en el panorama musical ecuatoriano y sudamericano en general. Con nueve sinfonías, cuatro óperas, siete conciertos para solista y orquesta, composiciones de cámara, pianísticas y vocales, la obra que dejó es enorme. Muchas de ellas, especialmente sus nueve sinfonías, recuerdan la obra de toda una vida de Beethoven. La estructura formal de sus grandes obras, incluidos los movimientos individuales titulados "Allegro con brio", así como el afán de renovación constante, forman parte de ello. A medida que crecía, Salgado sustituyó sus inspiraciones andinas por el amor a la experimentación y la búsqueda de nuevos medios de expresión. Este extraordinario compositor demostró que en pleno siglo XX no tenía por qué rehuir la comparación con sus destacados contemporáneos compositores europeos y americanos.

Además, Salgado fue también un elocuente escritor musical que observó críticamente la vida musical de Ecuador y del mundo durante más de cuarenta años y publicó más de 150 artículos, principalmente en el diario quiteño *El Comercio*.

El Dr. Michael Meissner tiene el gran mérito de haber organizado y editado este volumen recopilando los artículos y ordenándolos cronológicamente en diferentes capítulos. El resultado es un magnífico panorama de la profundidad y amplitud estético-musical del artista y pensador Salgado, que merece un gran reconocimiento.

Partiendo de un treintañero que defiende su opereta socialmente crítica *Ensueños de Amor* frente a la prensa reaccionaria de Quito, hasta su enfrentamiento personal con la técnica dodecafónica de Schönberg en el artículo

inédito *El sistema de los doce tonos*, conocemos a un artista de pensamiento agudo que basó su obra en una sólida fundamentación teórica que incluía la fusión de las influencias tradicionales andinas con esta misma técnica de los doce tonos, con la que Salgado consiguió tender un puente entre la tradición sudamericana y el moderno lenguaje musical europeo.

La búsqueda de un nacionalismo musical moderno como reacción al Romanticismo fue una preocupación general a principios del siglo XX, no solo en el continente americano sino también en Europa. Basta pensar en Igor Stravinsky, Claude Debussy, Béla Bartók o Jean Sibelius. En América, además de compositores como Heitor Villa-Lobos, Alberto Ginastera, Aaron Copland, Silvestre Revueltas o el mismo Salgado, musicólogos como el brasileño Mário de Andrade, el argentino Carlos Paz o el polifacético musicólogo Francisco Curt Lange también contribuyeron a que el continente americano estuviera a la altura de los logros europeos.

Esta colección de artículos demuestra hasta qué punto Salgado estuvo vinculado al espíritu latinoamericano de la primera mitad del siglo XX. Resulta cuando menos llamativo que, a pesar de la fuerte integración de su música en la escena ecuatoriana, compusiera de manera decididamente contemporánea, en el sentido del modernismo universal. Este enfoque recuerda mucho a los planteamientos estéticos de la "Semana de 1922" de São Paulo, Brasil, donde pensadores culturales y musicólogos como Mário de Andrade perseguían una orientación brasileña y latinoamericana. ¿De qué era consciente Salgado? Sin duda conocía la obra de otro brasileño, Heitor Villa-Lobos. Villa-Lobos representaba precisamente este estilo musical latinoamericano, de raíces locales y concepción universal. Sin duda, Salgado también tenía acceso a importantes publicaciones periódicas como el "Boletín Latinoamericano de Música", publicado en Río de Janeiro por Francisco Curt Lange.

En este sentido, aprenderemos de la presente publicación de los escritos de Salgado quien se unió a la falange de compositores y pensadores progresistas de manera autodidacta y auténtica, al adoptar la milenaria filosofía andina como componente esencial de su obra musical para darle a Ecuador un lugar digno en la historia musical internacional del siglo XX. El entrelazamiento estético de diferentes fuentes culturales, que otro musicólogo latinoamericano, el cubano Fernando Ortiz, describió ya en 1940 como "transculturación", puede relacionarse fácilmente con la preferencia de Salgado por la fusión de la antigua filosofía andina con los logros compositivos más modernos. Se pueden encontrar ejemplos particularmente impresionantes de transculturación musical tanto en su obra compositiva como en las opiniones estéticas musicales de Salgado.

En los capítulos *Reseñas de músicos* y *Miscelania*, Salgado nos acompaña como compañero crítico de muchas nuevas tendencias; por ejemplo, a lo largo de los años dedicó varios artículos a la música electrónica, desde una actitud inicialmente interesada y simpatizante hasta el pleno rechazo (*música congelada*) en años posteriores.

En suma, una recopilación importante y única, que nos acerca a Luis Humberto Salgado por su propia voz, la voz de uno de los compositores y pensadores musicales más importantes del continente americano del siglo XX.

Prof. Dr. Tiago de Oliveira Pinto, UNESCO Chair Holder, Musicology
Department, University of Music Franz Liszt Weimar y Friedrich Schiller
University Jena, Germany

Introducción

Luis Humberto Salgado (10 de diciembre de 1903, Cayambe, Ecuador - 12 de diciembre de 1977, Quito, Ecuador) no solo fue el compositor ecuatoriano más importante y prolífico del siglo XX, sino también el filósofo musical más profundo y completo de su tiempo, quien plasmó su pensamiento en 150 escritos sobre una amplia gama de temas relacionados con compositores e intérpretes y la vida musical en Ecuador y en el extranjero.

Estos textos se publicaron durante medio siglo —desde finales de la década de 1920 hasta poco antes de su muerte, en 1977— en los principales periódicos de la capital ecuatoriana, Quito, especialmente en *El Comercio*, en los *Anales* del Conservatorio Nacional de Música, *Letras del Ecuador*, la revista *Ritmo* de España y otros medios impresos. Una veintena de artículos ha sido retomada por la revista ecuatoriana *Opus* en su número II (no publicado) y III, a finales de los años 80, y por editores como Pablo Guerrero Gutiérrez en publicaciones de la Universidad Central de Quito y otros medios, por lo que gozan de cierta difusión y son conocidos en círculos profesionales. La mayoría de los escritos de Salgado, sin embargo, descansa en archivos de hemerotecas y cayeron en el olvido tras su única y fugaz publicación.

El objetivo de esta publicación es rescatar el pensamiento musical de Salgado y darlo a conocer a sus compatriotas y melómanos internacionales. Este pensamiento que, al mismo tiempo, arroja luz sobre la transformación del nacionalismo musical ecuatoriano desde sus inicios folcloristas y posrománticos hasta un auténtico lenguaje musical moderno que une “primitivismo y futurismo”. Nuestro autor, a pesar de que nunca había salido del país, desempeñó un papel crucial en esta transición universal a la modernidad,

con su amplio conocimiento sobre los acontecimientos musicales en Europa y América que lo posicionan como un compositor cosmopolita, más allá del amable nacionalista que siempre fue.

Los escritos que recoge esta publicación transmiten las profundas reflexiones de Salgado sobre la búsqueda de un nacionalismo musical moderno que sea al mismo tiempo respetuoso y que reconozca y realmente sus raíces regionales. Comparten los fundamentos teóricos y filosóficos de su estilo personal, que bebe tanto de sus orígenes folclóricos andinos como de las técnicas compositivas modernas más avanzadas, incluido el dodecafonismo; sin sucumbir a ninguna de estas influencias, Salgado logra fusionar todas las inspiraciones en el marco de su voluntad creativa.

En este contexto, hemos contado con la suerte, súbita e inesperada de un “arqueólogo musical”, de haber encontrado dos artículos inéditos, probablemente del año 1938, en los cuales Salgado refleja y analiza su postura hacia el dodecafonismo schönbergiano, que poco antes llegó a conocer gracias a obras y tratados del fundador de la *Segunda Escuela Vienesa* que le había traído su hermano Gustavo desde Europa. En el capítulo “Dos artículos inéditos”, el lector se sorprenderá con un minucioso análisis de la teoría mencionada y las consecuencias y propósitos de la forma en la que Salgado la incorporó en su propia obra. Estos artículos revelan, finalmente, con lujo de detalle, la inmensa importancia que tendrá el dodecafonismo en su obra, importantísima información que hasta ahora se ocultó detrás de su somero comentario en la entrevista con Hernán Rodríguez Castelo de 1971, cuando dijo que al dodecafonismo lo llegó a conocer por el 38. La segunda parte, subtitulada *Acorde Integral*, ofrece además una breve historia de la música desde la segunda mitad del siglo XIX hasta 1938, precisamente la época formativa de Salgado, con una enorme cantidad de obras impresionistas y modernistas descritas a detalle, la baza musical de la cual él escogió su propia baraja.

Estos dos extensos artículos están escondidos en un librito de notas poco vistoso, de tamaño escolar con tapa rojiza, que el Archivo Histórico del Museo Nacional, en Quito, resguarda en un folder dedicado al libreto de la primera ópera de Salgado, *Cumandá*; y cuya primera parte definitivamente contiene el primer esbozo a lápiz de dicho libreto. La última parte del librito está dedicada al *Sistema de doce tonos* y al *Acorde integral*, escrito en orden asiático, de atrás hacia adelante, que es la quintaescencia o célula germinal de su ciencia compositiva, en donde muestra su separación del nacionalismo musical tradicional.

Además de la teoría que subyace en su música, muchos de los escritos aquí reunidos también muestran el compromiso de Salgado con la sociedad, como profesor del Conservatorio durante toda su vida adulta, como director de esta institución en varias ocasiones, como fundador y director de

orquestas y conjuntos musicales, y como presidente y miembro de diversas cofradías como la Sociedad Filarmónica, etc., siempre en beneficio del desarrollo musical de su país.

Asimismo, los artículos muestran a Salgado como un observador atento y precisamente informado de la escena artística internacional, que mira con conocimiento de causa y de forma crítica los movimientos contemporáneos en todos los campos relacionados con la música, revelando preferencias, pero también demarcaciones. Se aprecia su fino humor, a menudo sarcástico, y sus polémicos ataques a vertientes que consideró erróneas, incluso a personajes de la vida pública y del ambiente cultural.

El lector admirará el extenso vocabulario de Salgado y llegará a apreciar su estilo elegante y culto, que también le caracterizaba como persona y que incluso recuerda al noble senador Petronio, el *arbiter elegantiarum*, uno de los personajes históricos de su trilogía romana de óperas. Las palabras en negrita, cursiva, o sobredimensionadas que se usaban en los periódicos de su tiempo, se han conservado mayormente de acuerdo con las publicaciones originales. En los archivos originales las palabras subrayadas siempre son nombres propios de personajes u obras, estas se reemplazaron por *itálicos* (*cursivas*). Igualmente se respetó la frecuente parrafización de los textos, habitual en los periódicos.

Una costumbre de los escritores nacionalistas del siglo XX es la hispanización de nombres extranjeros, por ejemplo, *Ricardo Wagner* en lugar de *Richard Wagner*, etc. Como síntoma histórico de varias generaciones de escritores ibéricos y latinos, se mantuvo esta dicción en los textos como reflejo de su tiempo. También se mantuvo el uso variado de nombres como *Schönberg*, que también aparece en su forma latina *Schoenberg*. Otras particularidades de la escritura salgadiana, como la aplicación de tildes, se han ajustado al uso moderno para agilizar la lectura.

El editor ha optado por dividir los escritos musicales de Salgado en capítulos temáticos, que se separan entre sí en el índice, de ser posible en orden cronológico. En caso de que existan varias publicaciones del mismo texto —o versiones casi idénticas— se mencionan, pero sin repetirlos. Agradecemos el amplio trabajo estadístico y analítico sobre Salgado, realizado por Fidel Pablo Guerrero, que ha servido de inspiración y base para este trabajo, así como el generoso apoyo logístico y las sugerencias del pianista e investigador musical Dr. Alex Alarcón Fabre, ambos de Quito, Ecuador.

En el anexo se adjuntan siete textos del compositor e investigador Francisco Salgado Ayala, padre de Luis Humberto, que se publicaron entre 1953 y 1963 en *Ritmo*, revista musical madrileña. Sorprende la sintonía entre ambos musicólogos, padre e hijo, desde el estilo, la temática y la preocupación por

el camino que tomará la música en el siglo XX en Ecuador y en el mundo. Si bien sus rumbos como compositores se separaron, estos artículos demuestran la gran cercanía espiritual entre ambos, un caso extraordinario que nos recuerda a Johann Sebastian Bach y sus hijos músicos o a Leopold y Wolfgang Amadeus Mozart.

El registro de nombres al final de la publicación revela, por la cantidad de menciones, los referentes históricos más importantes para Salgado, que fueron Bach, Beethoven, Berg, Debussy, Mozart, Schönberg, Stravinsky y Wagner, que se refleja no solamente en sus escritos aquí reunidos, sino también en su obra compositiva, como los planetas en el enorme firmamento de conocimiento de la historia de la música y sus representantes que nos ilustra en cada página de esta publicación. Los cientos de nombres del registro iluminan el conocimiento universal de Salgado, a todos los menciona por una razón explícita y explicada y en el contexto histórico del artículo de referencia.

No se pueden ocultar algunas dificultades en el proceso de recopilación de estos textos. La Biblioteca Ecuatoriana Aurelio Espinoza Pólit en Quito es la única que tiene un registro escaneado de los periódicos de *El Comercio* y de otros. Lamentablemente, el escaneo se hizo muchas veces con sumo descuido, sobran imágenes ilegibles, fuera de foco, incompletas, ni hablar de los faltantes. Suerte parecida sufre la hemeroteca de la Casa de la Cultura en Cuenca, en cuya colección de *El Comercio* faltan años completos, de otros años faltan meses y días o las páginas culturales de un diario específico, así como los suplementos dominicales que en muchos casos contienen los artículos de Salgado. Lo mismo, en menor grado, aplica para la hemeroteca de Quito.

De las fotocopias de recortes de artículos que la familia Salgado entregó al mencionado musicólogo e investigador Fidel Pablo Guerrero, muchas no tienen fecha ni registro del periódico en el cual aparecieron, se limitan al artículo como tal. Asimismo, una lista autógrafa de Luis Humberto Salgado menciona los titulares de algunos pocos artículos más, sin fecha y sin mención del medio de publicación, por lo cual su rescate debe esperar a una futura investigación que correrá con más suerte que la presente.

Estas limitaciones redujeron en cierto grado la cosecha y correcta ubicación de los textos, por lo cual esta colección ni puede hacer el reclamo de ser completa, ni ofrecer la documentación de fuentes exactas para una parte de los artículos. Sin embargo, los *Escritos sobre música* representan en los diversos capítulos la mayoría aplastante de artículos salgadianos de los que se tiene conocimiento, y ofrecen con ello un amplio espectro del pensamiento, de los conceptos y opiniones significativos que muestran una imagen impresionante de la grandeza del horizonte espiritual del extraordinario músico y

pensador ecuatoriano. Con esta colección musicográfica, Salgado se enlista en la falange de los pensadores musicales destacados del continente suramericano, junto con el brasileño Mario de Andrade, el argentino Carlos Paz y el políglota Francisco Curt Lange, los grandes precursores de la identidad cultural de América latina en el siglo XX.

Michael Meissner, 2023

I

La estructura musical

NUESTRA CREACIÓN MUSICAL¹

Para presentar un bosquejo de la Música Ecuatoriana tengo que traerla desde la Época Precolonial, desde cuando nuestros nativos utilizaban tan solo los 5 sonidos de su sistema pentafónico. Y era con este pequeño material primitivo con que construían sus manifestaciones del arte musical: melodías instrumentales, himnos, cantos eróticos y guerreros.

Pero el arte de nuestros étnicos sufrió una profunda transformación ante la Conquista Española y su civilización. Esta inmigración conquistadora explica por qué los ecuatorianos, como todo el continente americano, hemos tenido que alimentarnos con productos espirituales extranjeros, y en particular con lo que nos ha llegado de España, desde la Época Colonial. La conquista española nos inyectó varias formas de su arte, con preferencia, la *zarzuela*. Y con esta, el *pasodoble torero*, la *jota*, la canción gitana, y otras danzas instrumentales y líricas del género popular. Más tarde, en 1870 cuando ya funcionaba el Conservatorio Nacional de García Moreno en Quito, los profesores contratados para la enseñanza musical en este Establecimiento, importaron al Ecuador música italiana y francesa. Los artistas ecuatorianos que se educaban en el Conservatorio, sintieron la necesidad de seguir en el impulso creador que palpitaba en su alma, si bien influenciados por las músicas extranjeras que habían escuchado por muchos años tanto en las

1. Salgado, L. (21 de enero, 1951). "Nuestra creación musical". *El Sol*.

audiciones del Conservatorio como en conciertos y recitales que de tarde en tarde se ofrecían en el Teatro Nacional y las audiciones que brindaban las bandas militares.

En tres fases se puede dividir la “Creación Musical” ecuatoriana considerándola desde la Época Colonial hasta nuestros días.



Figura 1. Profesor Sixto María Durán, eminente compositor y ejecutante.
[Esta misma foto consta en el artículo, aunque la hemos suplantado con la original].

Foto: Colección AEQ².

La Música típicamente vernácula

Antes de esbozar el tipo genuino de nuestro criollismo musical, trataré de presentar las causas principales de diferenciar entre la música nativa ecuatoriana y la europea.

2. Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana, Quito.



Figura 2. Profesor Carlos Amable Ortiz (1859-1937), fecundo compositor de música popular.
[Esta misma foto consta en el artículo, aunque la hemos suplantado con la original].

Foto: Colección AEQ³.

1°. En que la música autóctona se basa únicamente en la escala pentafónica (mayor y menor) que está formada por cinco sonidos: *fa sol la do re*, mayor; *re fa sol la do*, menor. Mientras que la europea, ya mundial, tiene dos escalas unitónicas mayor y menor, compuesta cada una, de siete sonidos diferentes; y además cuenta con la escala cromática de doce sonidos, de pequeñas distancias, llamadas, de semitono, factor de expresión del cual no dispone el autoctonismo musical ecuatoriano.

2°. La escala menor indígena de su quinto a su sexto sonido contiene la distancia de un tono. No así la escala europea en que de su séptimo a su octavo sonido (repetición aguda de su octavo sonido) hay una pequeña distancia llamada de semitono. Y al comparar las escalas mayores de los dos sistemas, se encuentra una diferencia grande, apreciable, por cualquier oído, que consiste en que en la autóctona mayor de su quinto a su sexto sonido⁴ contiene el salto de una tercera menor, lo que representa un intervalo tres veces más grande que el de séptimo al octavo sonido en la escala mayor europea.

3. Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana, Quito.

4. Nota del editor: en el ejemplo mencionado *fa sol la do re* el sexto sonido es la octava del primero, *fa*¹ (mayor), *re*¹ (menor).

3° Los ritmos de nuestras danzas y canciones nativas son tan típicos del Ecuador que no tienen un parecido apreciable con los ritmos de la música popular de países europeos.

Así presentados los dos sistemas: el de la música europea y el de la autóctona ecuatoriana, se puede asentar que el **criollismo musical ecuatoriano** nació de la unión de estos dos sistemas tonales, hibridados en un todo estético.

Este aspecto ha prevalecido en la creación musical de nuestros compositores. Porque, empapados ya del arte musical europeo, raro el que pensaba escribir sus composiciones según el sistema del autoctonismo musical ecuatoriano. Se miraba con cierto desdén el yaraví, el sanjuanito, el yumbo, el danzante, el albazo, porque se decía “música de indios”, hasta cuando al primero se ha llamado romanza-yaraví sometiéndole a la forma y tratamiento artístico de la romanza clásica, pero conservando la característica y todo el sabor étnico de nuestro autoctonismo musical; el sanjuanito recibió el calificativo de **sanjuán de blancos**, porque ya se había adoptado la escala menor diatónica de origen europeo, hibridándola con las pentafónicas mayor y menor en que está basada la música indígena: el yumbo, el danzante y el albazo no han recibido aún una aplicación artística tal que los transforme en música culta, sino en las obras sinfónicas: “Suite coreográfica”, Sinfonía Andino-Ecuatoriana; y en la Ópera-Ballet en dos actos intitulada “Día de corpus”, del suscrito.

Música influenciada en el arte europeo

No es que los compositores ecuatorianos hubieran tratado de aprovechar de las formas y técnica que rigen la música clásica, lo que ellos aprovecharon para componer su música fueron los procedimientos melódico-armónicos más sencillos y vulgarizados de la música europea, empleándolos en canciones, y en diversas piezas instrumentales del género popular, sin llegar a la sinfonía, cuarteto, poema sinfónico, romanza, etc., clásicos. Y esto debía fatalmente suceder así, porque en el Conservatorio de García Moreno establecido en el año de 1870, no se siguió el Curso de Composición Musical sino de manera muy superficial, reduciéndolo a pequeños conocimientos de Armonía e Instrumentación. Lo cual se ve claramente en un libro de Agustín Guerrero, profesor en ese Conservatorio, que contiene la Teoría del Solfeo, Rudimentos de Armonía y algunas nociones de Instrumentación.

Y cuando los artistas nacionales trataban de elevar sus composiciones por el campo de la música culta, por falta de base técnica y estética, incurrían

en verdaderos plagios melódicos y armónicos de obras sinfónicas o dramático-musicales europeas, sobre todo italianas. El análisis crítico de las Overturas de Agustín Baldeón, de la Sinfonía dramática de Virgilio Chaves, de Overturas de Aparicio Córdova, de los Impromptus de José I. de Veintimilla, etc., los descubre fácilmente esa marcada influencia europea. Y esto mismo se comprueba en la introducción de nuestro Himno Nacional, al escuchar el coro del Primer Acto de “Lucia Lammermoor” de Donizetti.

De ahí que las composiciones de los autores citados están en relación directa de influencia con la música europea: española, italiana, francesa..., tanto por el contenido melódico cuanto por los procedimientos armónicos calcados de estas escuelas.

Pero ninguno de ellos pensó en acercarse a la música de su patria para que, al elevar sus composiciones por las esferas de la Técnica y Estética en que fundamentaron sus obras inmortales los genios del clasicismo, Romanticismo y Modernismo, resalte la procedencia de su raza, el espíritu y el nativismo de sus ascendientes.

No pasó mucho tiempo cuando se advirtió que nuestra nacionalidad debía en su música culta llevar el sello de la estructura fisiológica-psíquica ecuatoriana. Y que para alcanzar ese ideal se imponía abandonar las tendencias melódicas de origen europeo y obedecer las inspiraciones intrínsecas, de su yo musical nativo, para que, acrisoladas en la técnica del arte superior, patrimonio científico de los pueblos civilizados, dieran entonces nacimiento a la Música Nacionalista Ecuatoriana.

Música Nacionalista Ecuatoriana

Por Nacionalismo Musical se entiende toda composición en que no solo el tipo rítmico-melódico característico de un país resalta evidente a la vista intelectual del oyente, quien, reconociéndolo, puede decir: “Esta fisonomía musical es ecuatoriana, chilena, mejicana o pampeana”, etc., sino que a esta condición atributiva, sustancial, tiene que unificarse la técnica europea: Armonía, Contrapunto, Fuga; y también las formas fraseológicas y estructurales del estilo clásico y moderno, es decir, la Estética en que basaron sus inmortales obras los maestros del pasado y los contemporáneos. Y de la fusión de aquel elemento étnico, nativo, con la técnica universal mencionada ha surgido el Nacionalismo Musical, engendro de la cultura artística y de la civilización, y que es la única manifestación musical de los pueblos civilizados capaz de convencer al público cosmopolita y alcanzar la aceptación mundial.

Penetrados de la Estética en que se funda la Escuela nacionalista, los compositores ecuatorianos dueños de las conquistas de la técnica y otros factores inherentes a toda música culta, escribieron composiciones de tipo y espíritu nacionalista. Pero son pocos compositores los que según esta tendencia estética han escrito música de significación artística como los maestros señores Francisco Salgado A., Segundo Luis Moreno, Sixto M. Durán y José I. Canelos, cuyas producciones pueden ya considerarse de carácter ecuménico.

ASPECTOS DE LA EXÉGESIS MUSICAL⁵

Conocemos ampliamente la faceta del notable y ecuménico pianista galo Robert Casadesus, como fiel exégeta de Bach, Mozart, Beethoven y, por ende, de la literatura pianística francesa. Fue quien estrenó *GASPAR DE LA NUIT*, motivo por el cual se estrechó la amistad con Maurice Ravel, su creador. La otra faceta poco difundida en nuestras latitudes es la de compositor. En su haber creativo figuran cuatro sinfonías, cuatro conciertos y, naturalmente, uno de ellos es el concierto para dos pianos, cuya primera audición tuvo lugar, bajo la batuta de Philippe Gaubert, en la Sociedad de Conciertos del Conservatorio, en diciembre de 1934, por el autor y la señora Gaby Casadesus, con éxito triunfal, según el flamante epítome biográfico sobre aquel. Añádase a su catálogo un Concierto para violín y orquesta.

La trayectoria histórica demuestra como axioma incuestionable, que los más grandes intérpretes han sido compositores, por razones de conocimiento ahondado en la pragmática de la creación artística sobre el común denominador del virtuosismo instrumental y disposiciones temperamentales.

Cierto día que Ravel escuchó a Casadesus, al principio de sus relaciones, le dijo: “Para tocar así, es porque usted es seguramente compositor”. En ese momento Casadesus no había escrito mayor cosa. Actualmente le gusta comentar que por Diémer⁶ (su maestro en el Conservatorio de París), por Liszt y Czerny es discípulo de Scarlatti. El primer cuarto del siglo presente contó con uno de los más geniales comentaristas de Bach: F. Busoni, cuyas versiones pianísticas fueron apoteósicas; no obstante, no faltó alguien de la crítica parisiéna que las calificara de “sonoridades acolchadas”, aunque reconocía ver en aquellas trasunto fidedigno del numen bachiano. Su edición revisada y comentada de las obras del Cantor de Leipzig es el paradigma de la exégesis

5. Salgado, L. (s.f.). “Aspectos de la exégesis musical”. *El Comercio*.

6. Louis Joseph Diémer (1843-1919) fue un pianista y compositor francés.

del maestro de la época barroca en las páginas para clave. Contiene no solamente la interpretación literal sino, también, la interpretación subjetiva. La primera, se comprende, involucra la fidelidad al texto y la segunda es donde el ejecutante o director vierte la esencia de su personalidad, porcentaje que se diluye en el espíritu de la obra interpretada y que no entraña mixtificaciones equívocas de estilo paganiniano ni interpretaciones “a la vienesa”...o a la hamburguesa...

Lógicamente, las interpretaciones difieren porque no es dable encontrar sosias temperamentales entre los virtuosos, so pena de convertirse en calcos interpretativos, como reproducciones mimeografiadas.

Determinado tipo de diletantes cree hallar hedonismo en el “estilo amplio”, pero exento de calorías y proclive a la frigidez de un Bach de museo de cera; cuando, al contrario, el arte es manifestación vibrátil pletórico de emotividad y vitalización anímica. Conceptos estéticos del romanticismo musical que impulsaron a sus corifeos a restaurar la gloria de Juan Sebastian: Mendelssohn presento integralmente “La Pasión según San Mateo”; Schumann interésese en una edición revisada por él del “Clave bien temperado”. Al hacer la entrega de sendos ejemplares a sus discípulos, pronunció esta proverbial sentencia: “He aquí el pan vuestro de cada día!” Liszt difundió profusamente sus brillantes transcripciones.

El célebre pianista ruso y notable compositor —también de la era romántica— Anton Rubinstein, grabó en sus Memorias la frase sintetizadora de su férvida veneración e íntima exégesis, en la cual manifiesta, que el espíritu de la tragedia anima el preludio de la fuga en mi be mol menor del “Clave bien temperado”, de Bach.

Con la sucinta exposición que justifica el encabezamiento del boceto trazado, se concluirá en sentido de que la interpretación se asienta sobre sólidas columnas de base científica y de orden estético: además, son la historia, la filosofía y el proceso psicológico sus auxiliares introspectivos.

DIALÉCTICA DE LA FUGA⁷

Cuando el célebre pintor francés Delacroix, en una reunión de notables artistas e intelectuales, preguntó a Chopín: “¿Cuál era la lógica en Música?”, el eximio romántico se limitó a dar una respuesta categórica: “¡La Fuga!” ¿Por qué razón? Porque esta presenta estricto plan de elocución filosófica, con

7. Salgado, L. (25 de julio, 1988). “Dialéctica de la fuga”. Opus, II (25), 78-79. Banco Central del Ecuador.

basamentos de premisas verdaderas que traen una conclusión lógicamente deducida de aquellas para conformar el “silogismo musical”.

La Fuga es la simiente de las grandes formas estéticas y la culminación del estudio del Contrapunto; razón por la cual se ha convertido en la disciplina intelectual del compositor a fin de proporcionar elevado nivel en la técnica y arte del “Desarrollo”, encauzando hacia la fluida oratoria y florido lenguaje del discurso sonoro. Pues, antes y después de Bach, la producción de dicha primigenia estructura es inconmensurable, puesto que se ha presentado, y se la presenta, como Opus independiente —precedida de preludios o tocatas— o como parte integrante de obras de mayor magnitud: sonatas, cuartetos, sinfonías...

Entre los autores del actual siglo se han presentado casos de inusitada fertilidad fuguística; v.g., el extinto director titular de la orquesta Sinfonía de Nueva York, Dimitri Mitrópoulos, hizo constar en su haber creativo la alta cifra de “cincuenta fugas”, compuesta sobre el mismo tema; esta cifra, empero, aunque demuestra la fecundidad y maestría de elaboración, hace soslayar la búsqueda de algún nuevo record.

El plan formal y académico de su edificio abstracto prescribe la división en tres segmentos que caracterizan el corte tripartito, cuyo material constructivo es bitemático y dual, con ritmo y fisonomía auditiva diferenciales, para desenvolver la dialéctica de la Fuga: la tesis se halla encargada por el Sujeto y el Contrasujeto desempeña el rol de la antítesis, que argumentan como dos debatientes, con ardor y lógica de razonamientos.

En el Desarrollo —o divertimientos— se elevan a diferentes planos tonales, como fluctuaciones de colorido y emotividad hasta transmutar sus elementos en múltiples combinaciones celulares, ora en conjunto, ora aisladamente.

Las transiciones son las vértebras que conectan y articulan los tres miembros de su constitución orgánica, presupuesto al factor escolástico, porque las “fugas libres” en la tercera parte frecuentemente reemplazan el Stretto por una reexposición; esto se observa aún en el “Clavecín bien Temperado” de Bach.

El objetivo de este pequeño musicográfico no era presentar un compendio de teoría de la Fuga ni tampoco historia de la misma, puesto que habría tenido que remontarme a su génesis, clasificando las cuatro diversidades de aquella: tonal, real, plagal y mixta; cuatro tipos, de los cuales han quedado solamente los dos primeros, sino trazar un somero perfil filosófico, concorde al encabezamiento o divisa del mismo. Para concluir, consignaré a guisa de corolario, que la Fuga se la puede considerar también como pieza de oratoria académica con marcada influencia de las doctrinas aristotélicas, filosofía que predominó en el medioevo, dilatándose a diversas esferas del saber humano, entre las que se incluyó el naciente arte musical.

Otras publicaciones:

“Dialéctica de la fuga”, en *Cuadernos de arte y poesía*,
No. 11, pp. 191-194, Quito, marzo 1962.

“Dialéctica de la fuga”, en *Anales, Tomo XCI*,
No. 346, pp. 405-406, Quito, 1962.

TERMINOLOGÍA MUSICAL⁸

Las conquistas de la técnica en los dilatados dominios de la Armonía, en lo que va del presente siglo hasta la actualidad, han dado lugar a la entronización de neologismos y flamantes expresiones en la literatura musical, ya sea concernientes a textos, tratados, libros de estudios, artículos y biografía especializada, en particular; su lectura demanda amplia ilustración por parte del lector.

Los teóricos y tratadistas se esfuerzan por acuñar nuevos vocablos y fraseología a fin de imprimir un matiz científico y filosófico a sus escritos: grávidos de erudición en los enunciados y discernimientos sobre tal o cual tema, que redundan en inusitada terminología. Así, por ejemplo, se encuentran locuciones de este jaez: “La interpretación analítica acordal...” expresión que se refiere única y exclusivamente a la armonía analítica, la cual, en conjunción con la Morfología (estudio elemental de las formas), se conoce bajo el rubro de *Análisis musical*; asignatura básica que se estudia universalmente en los conservatorios alrededor de cuatro períodos lectivos, como acontece en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Santiago (Chile).

De igual manera, tomando la analogía con la Química, denominan “acordes ambivalentes” (o divalentes) a aquellos que se prestan a dos combinaciones o interpretaciones, y a los cuales se conoce en la armonía tradicional con el denominador común de “mixtos”. En similar forma aluden a la Mineralogía cuando se refieren a los acordes “polimórficos”, que se presentan bajo diversas estructuras, manteniendo su identidad inconfundible; esto es peculiar de los acordes de séptima disminuida: arquitecturas sonoras que se sostienen incólumes a través de diferentes planos tonales, a causa de sus pronunciados caracteres enarmónicos.

Los planos tonales superpuestos (en dirección vertical) han dado origen al término *politonía*, procedimiento ultramoderno muy usado por los compositores contemporáneos, y cuya base científica proviene del concepto pitagórico de la sucesión de quintas ascendentes y, por derivación, la de

⁸ Salgado, L. (1963). “Terminología musical”. *Ritmo*, (333).

quintas descendentes; hecho acústico que determinó en los teóricos griegos de la antigüedad la aceptación como consonancias a los intervalos de quinta y octava y, por deducción, a la cuarta justa y el unísono.

Cuando los musicólogos mencionan “visión aural” o “acústico-mental”, hacen referencia al grado de percepción auditiva. Los “reflejos” —también espejismos— entrañan acordes o serie de intervalos que se proyectan por movimiento contrario en pantalla vertical u horizontal. Las palabras retórica, oratoria, dialéctica, elocución, verbo..., ya son eufemismos de uso corriente para expresar la potencia cualitativa del discurso musical.

Los epítetos de “apolíneo” o “dionisiaco”, con que se califica, respectivamente, a las composiciones de majestuosa textura y sobrios delineamientos (también se las nomina euclidianas), o a las concepciones de ritmos orgiásticos (o fáusticos), provienen del *ethos* helénico (carácter), que la sensibilidad de los sofistas atribuía a las escalas regionales (*harmonai*), de acuerdo a su espíritu: el modo dórico pertenecía a la primer categoría, en tanto que al modo frigio le asignaban las propiedades del segundo; es decir, báquico. De aquí nace la doctrina moralista de la ética profesional.

La *prótasis* y *apódosis* reemplazan a menudo a las proposiciones antecedente y consecuente de una frase o período; asimismo, en los tiempos pódicos *arsis* y *tesis* se emplean en vez de anacrusa y tiempo fuerte o grave, en su orden.

Se requeriría de un epítome especial para consignar la pletórica variedad del moderno vocabulario musical; pero con los ejemplos precedentes ya se puede colegir su multiplicidad; los mismos que al aparecer demuestran que la estética de los sistemas avanzados de creación es franca revolución de la pragmática de la *ars nova* y del consagrado sistema tonal. Basta subrayar como argumento la circunstancia de que la sucesión de “séptimas paralelas” (o yuxtapuestas) de Debussy fue inspirada en procedimiento similar del contrapuntista francés de las postrimerías medievales (siglo XIV), Guillermo de Machault.

A guisa de corolario se puede afirmar que la música contemporánea no solo se ha inspirado en hechos aislados y proféticos del pasado más próximo, sino que aun se ha remontado al arte citarédico de la Grecia clásica. Únicamente la “música electrónica” —propugnada por Pierre Boulez y Stockhausen, entre otros— es producto nato de nuestro siglo.

TENDENCIAS Y MOVIMIENTOS MUSICALES⁹

Los enunciados teóricos de los propulsores de la “nueva música” tienden a la demolición del sistema tonal; sistema que no obstante los embates furibundos del microtonismo propugnado por Alois Haba, Julián Carrillo y más entusiastas, se ha mantenido incólume pese a la caducidad argüida por sus detractores. En cambio, el primero de los citados retornó a él desde hace dos décadas, como hijo pródigo que vuelve al regazo paterno. Asimismo, queda en pie la interrogante de si la música electrónica lo desplazará de su pedestal o aquél la fagocitará como flamantes recursos expresivos y de coloración.

La armonía tradicional fue amplificadas con el cromatismo wagneriano. La escuela impresionista, la politonalidad y el credo serial no se han apartado del sistema temperado, ya que para arribar a técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, conforme al pensamiento del innovador dodecafónico.

El romanticismo reaccionó a las formas rígidas de la escuela clásica que, heredera del Renacimiento, “llevó a una concepción del arte como anhelo de construcción y de equilibrio formal”. Al estilo melódico-armónico se le considera en el plano de opositor del barroco-polifónico, y ambos constituyen las dos fases cronológicas del Clasicismo.

La estructura vertical, o sea la teoría armónica, tuvo origen a mediados del siglo XVI; se manifiesta como el hito histórico en el progreso del arte de los sonidos, ya que la polifonía contrapuntica y de lectura multilineal perdió su hegemonía con el advenimiento de aquella. La polifonía contrapuntal se remonta a la época de la Ars Nova; expresión que aparece en Francia en un tratado de Philipppo de Vitry —aproximadamente en el segundo cuarto del siglo XIV—, en oposición a la Ars Antiqua; tendencia que inmolaba al régimen del *cantus firmus* en aras de la variedad formalística y de la libre fantasía individual.

El *organum*, el discanto, la diafonía y sus variedades como son el “canto gemelo”, el “fabordón”, marcan la acentuada evolución del arte vocal e instrumental; pues, anteriormente primaba el canto unisonal y a la octava. De aquí proviene la diferencia sustancial de los fonemas *monodia* y *poliodia* (términos de ancestro griego) que traducidos literalmente significaban un camino y varios caminos, en su orden.

Las codificaciones del canto litúrgico cristiano y de los tonos eclesiásticos se deben a San Ambrosio y Gregorio Magno, quienes emprendieron, en su siglo respectivo, en la paciente y erudita labor de depurar los salmos,

9. Salgado, L. (10 de octubre, 1965). "Tendencias y movimientos musicales". *El Comercio*.

himnos, antífonas y más cantinelas de los oficios religiosos de corruptelas y promiscuidades introducidas en la majestad del culto.

La iglesia primitiva de Roma, escribe el historiador Abbiati, conservó el más puro carácter monódico vocal en su música que durante siglos mostraron un justificado desprecio por los instrumentos pecaminosos; como dijo San Pablo a Clemente de Alejandría, al referirse a la música instrumental y género cromático, de los cuales era hostil, que eran “buenos solo para los herejes y las cortesanas”.

Como en la música de la cristiandad existía asimilación de elementos griegos y orientales a más de basarse en las melopeas sinagogaes, será oportuno referirse al periodo barroco del arte heleno, ya en plena decadencia de la organización política interna del pueblo griego a raíz de la guerra del Peloponeso.

En esta época se manifiesta una tendencia al expresionismo musical, que marca la separación del poeta con la personalidad del compositor y un afán de virtuosismo vocal e instrumental, a los efectos de conjunto, a los matices (**Kroai**) del melos, a la simplificación de la rítmica, al uso del cromatismo y de la enarmonía, a la insistencia de las tésituras agudas. Con esto se llegaba al nuevo tipo de citareda, como Timoteo de Mileto (siglo IV antes de Cristo), quien declara “no querer cantar antiguallas, pues, mucho más valen las novedades”. En cambio, las sátiras de Ferécrates contra Timoteo manifiestan su repudio a dicha práctica y lamenta “la melodía convertida en hormiguero”. Es la etapa de transición del periodo clásico al barroco helénico, y este es consecuencia de la fase transitoria del arte de la ética a la estética.

El constante fluir de las tendencias y movimientos a través de las épocas y de los siglos ha determinado jalones históricos en el desenvolvimiento del culto a Euterpe.

Nota: el siguiente artículo es en gran parte idéntico al anterior, sin embargo, lleva algunas diferencias que valen su publicación.

RETROSPECCIÓN DE MOVIMIENTOS MUSICALES¹⁰

El planteo y desarrollo del presente trabajo proceden en a igual forma que un explorador que remonta la corriente de un río hasta arribar a las vertientes primigenias, o sea, en términos musicales adoptando el

10. Autógrafo a bolígrafo azul con la anotación: “El Comercio”, 25 de enero de 1976. Archivo Metro-politano de Historia de Quito, N°. FMO033.294/A. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

procedimiento del contrapunto por “movimiento retrógrado”, esto es, de los tiempos actuales a la antigüedad.

Los enunciados teóricos de los propulsores de la “nueva música” tienden a la demolición del sistema tonal; sistema que no obstante los embates furibundos del microtonalismo propugnado por Alois Haba, Julián Carrillo y más áulicos, se han mantenido incólume pese a la caducidad argüida por sus detractores. En cambio, el primero de los citados retornó, hace tres décadas, a la música tonal, como hijo pródigo que vuelve a los lares paternos. Así mismo, queda en pie la interrogante de si la música electrónica es mensaje que perdurará.

La armonía tradicional fue amplificada con el cromatismo wagneriano. La escuela impresionista, la politonalidad y el leguaje serial no se han apartado del sistema temperado, ya que para cultivar las técnicas modernas hay que fundamentarse sólidamente en las disciplinas clásicas, concorde a las tesis del innovador dodecafónico (Schönberg).

El romanticismo reaccionó a las normas rígidas de la escuela clásica que, heredada del Renacimiento, “llevó a una concepción del arte como anhelo de construcción y de equilibrio formal”. Al estilo melódico-armónico se le considera en el plano opuesto del barroco-polifónico, y ambos conforman las dos fases cronológicas del clasicismo.

La estructura vertical, o sea la teoría armónica tuvo origen a mediados del siglo XVI; se manifiesta como hito histórico en el progreso del arte de los sonidos ya que la polifonía contrapuntal se remonta a la época de la *ars nova*; divisa que aparece en Francia en un tratado de Philippe de Vitry —aproximadamente en el segundo cuarto del siglo catorce—, en oposición a la *Ars antiqua*; tendencia que inmolaba el régimen del *cantus firmus* en aras de la variedad formalística y de la libre fantasía individual.

El *organum*, el discanto, la diafonía y sus variantes como son el “canto gemelo”, el “fabordón”, subrayan la acentuada evolución del arte vocal e instrumental; pues, anteriormente primaba el canto unisonal y a la octava. De aquí proviene la diferencia substancial de los fonemas *monodia* y *poliodia* (vocablos de ancestro griego), que traducidos literalmente significan un camino y varios caminos, en su orden.

Las codificaciones del canto litúrgico cristiano y de los tonos eclesiásticos se atribuyen a San Ambrosio y Gregorio siglo respectivo, en la paciente y erudita labor de tamizar los salmos, himnos, antífonas y más cantinelas de los oficios religiosos de corruptelas y promiscuidades introducidas en la majestad del culto.

La Iglesia primitiva de Roma, escribe el historiógrafo Abbiati, conservó el más puro carácter monódico vocal en su música que durante siglos

mostraron un justificado desprecio por los instrumentos pecaminosos; como dijo San Pablo a Clemente de Alejandría, al referirse a la música instrumental y género cromático, de los cuales era hostil, que eran “buenos solo para los herejes y cortesanos”.

Como en la música de la cristiandad existía asimilación de elementos griegos y orientales a más de basarse en las melopeas sinagogaes, será oportuno referirse al período barroco del arte heleno, ya en plena decadencia de la organización política interna del pueblo griego a raíz de la guerra del Peloponeso.

En esta época se manifiesta una tendencia al expresionismo musical, que marca la separación del poeta con la personalidad y un afán de virtuosismo vocal e instrumental, a los efectos del conjunto, a los matices (Kroai) del melos, a la simplificación de la rítmica al uso del cromatismo y de la enarmonía a la insistencia de las tésituras agudas. Con esto se llegaba al nuevo tipo de citareda, como Timoteo de Mileto (siglo IV antes de Cristo), quien declara “no querer cantar antiguallas pues, mucho más valen las novedades”. En cambio, las sátiras de Ferécrates contra Timoteo manifiestan su repudio a dicha práctica y lamenta “la melodía convertida en un hormiguero”. Es la etapa de transición del período clásico al barroco helénico, y este es consecuencia de la fase transitoria del arte de ética a la estética.

El constante fluir de las tendencias y movimientos a través de las épocas y de los siglos ha determinado jalones históricos en el desenvolvimiento del culto a Euterpe.

Otra publicación:

“Retrospección de movimientos musicales”, en *Opus*, año III, (31), p. 105-106.
Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

FORMAS MUSICALES CERRADAS ¹¹

A la polifonía contrapuntica se la ha parangonado con la prosa literaria, por su libre metro oratorio; en cambio al estilo melódico-armónico se le considera como estrófico, por su estructura fraseológica.

El primer estilo (polifónico) advino en las postrimerías de la Edad Media e incluye a los *conductus*, moteles religiosos, madrigales profanos a las demás producciones embrionarias de la época. No tenían una osatura definida, ya

11. Salgado, L. (6 de febrero, 1966). "Formas musicales cerradas". *El Comercio*.

que esta se hallaba supeditada a la extensión del texto, expresada en lengua latina o en dialecto regional. Así, en el *conductus* se sobreponía al de *cantus firmus* otros textos para el canto de las voces contrapuntísticas. El motete, al contrario, se componía sobre la misma letra, que podía ser en forma de versículos o de estrofas.

El clasicismo, que patentó la técnica armónica e instituyó las formas definidas con cuadratura bien pronunciada, se destaca por su carácter estrófico, puesto que al pensamiento o idea musical lo segmenta en incisos, frases y períodos, cual versos de una estrofa. De aquí parte el calificativo de “jadeo cadencial” con que motejan los contemporáneos a la caducidad de la escuela. Escuela que tuvo su génesis: porque a época clásica, que se abre con Bach y se cierra con el advenimiento de Beethoven, le consideran como un fruto del Renacimiento que asentó sus principios en el culto a la belleza antigua y que, por consiguiente, llevó a una concepción del arte como anhelo de construcción y de equilibrio formal.

Adelmo Damerini escribe con respecto a dicha época: “La base de la unidad tonal ayuda primeramente al desarrollo del sentido arquitectural, de donde nace aquel instrumento expresivo esencial, que es la **Fuga** y que informa toda manifestación del arte clásico. Y he aquí el nacimiento de la **Sonata** y de la **Sinfonía** que alcanzaron su madurez como organismos vivientes”.

Estas grandes estructuras de formas cerradas, cual son la sonata y la sinfonía, adquirieron con el Romanticismo una amplitud ideológica relevante, que dio margen a otro género conceptual: el **poema sinfónico**, creación de Franz Liszt y tipo de composición orquestal cultivado profundamente hasta la actualidad.

Según Antonio Capri, estéticamente se llama romanticismo al arte que tiende sobre todo la efusión espontánea de los afectos y sentimientos, de las angustias y las alegrías, de la desesperación y las evasiones, y se complace y se contenta con imágenes vaporosas e indeterminadas, con sugerencias poderosas y alusivas, con un estilo quebrado. Psicológicamente romanticismo equivale a pasión, a exuberancia de vida sentimental, a tumulto dionisiaco; clasicismo a serenidad, calma apolínea.

Las pequeñas formas cerradas de género instrumental o vocal, tal como el preludio, lied, romanza, balada, etc., que pueden ser de un solo tema (monotemáticas) o de dos temas (bitemáticas) se codifican en texturas preestablecidas; aunque esta no se identifica como una férrea armadura, puesto que el numen del compositor bien puede moldearlas concorde a su verbo personal.

Los tipos de creación peculiar de compositores determinados florecieron en el periodo romántico —entre otros— la **Noveleta** (Schumann) y la **Rapsodia** (Liszt); si bien tiene la primera un corte más o menos aproximado

al grupo ternario, en la segunda no se perfila un molde formal definido, aunque conste de un **Langsam** (parte lenta) y una **Frisch** (fresca, parte movida), con episodios de transición para establecer el nexo de una parte a otra. Pero, en la “Rapsodia en Sol Menor” de Brahms, su autor mantiene la misma agógica (movimiento vivo), con leves variantes, en su totalidad, sometiendo la estructura al esquema de la forma sonata, con lo cual pone de manifiesto la postura apolínea del compositor neoclásico.

Los músicos modernos tampoco se han desvinculado de las formas cerradas: bástenos mencionar el caso de Alban Berg quien, a pesar de sus procedimientos heterodoxos, contrajo a piezas de contornos definidos las escenas de su ópera **Wozzek**, primando en ellas el tipo “variación”.

Nota: en cuanto a la “música abierta”, merece un comentario aparte¹².

MÚSICA ABIERTA¹³

Es una locución concebida por los teóricos modernos, que, según parece, sirve para nominar cierto tipo libre de composición; esto es, que no se enmarca en las formas tradicionales, pero su empleo se presta a ambigüedades en lo concerniente al sentido etimológico de dicha expresión.

Si se considera de neotecnicismos, da lugar a suponer que este género franquea las puertas a todas las novedades de actualidad, como son la “música concreta” y la “música electrónica”; o a la inversa: estas admiten el concurso de los instrumentos usuales; dos posiciones estéticas ya puestas en práctica por los compositores de ambos hemisferios, pero que al fin y a la postre redundan en hibridaciones de campos distintos.

El tipo de composiciones conocidas comúnmente por atemáticas (sin tema preconcebido), y que tuvo por propulsor a Alois Haba —el pionero del sistema microtonal— allegó epígonos entusiastas, que encontraron otro cauce para el lenguaje musical contemporáneo. La estructura emergía como secuela del material sonoro que se yuxtaponía en el proceso de elaboración, cuidándose más del plano interno (o dialéctica) que de su plan edificante.

Cuando al maestro francés Erik Satie le preguntaron sus colegas qué forma tenían las tres obras escuchadas, les contestó: “Tienen ‘forma de

12. Véase el siguiente artículo.

13. Salgado, L. (abril, 1966). “Música abierta”. *Ritmo*, (362).

pera'...". Con tal respuesta evidenciaba su absoluta independencia de las normas de la Morfología y su inclinación a la *música de amueblamiento*.

Los procedimientos constructivos del sistema dodecafónico y la hierática postserial nos revelan una proyección exenta de formalismo, ya que su dominio otea el horizonte abstracto; de lucubraciones cerebrales y de experimentación en un cosmos difuso, donde la perplejidad ha sentado sus reales.

Las "microformas" cultivadas por Anton Webern son la prosodia del pensamiento aforístico y conciso, porque el "serialismo", en este caso "puntillismo", se desvincula de las magnificentes arquitecturas del pasado, los cánones de su pragmática no facilitan escanciar en las ánforas consagradas. Su discurso es una corriente que no retorna a las fuentes de origen, sino que va brindando nuevos escenarios fónicos al oído del auditorio, según las mutaciones que se impriman a la "serie básica". De aquí que las piezas afinadas en tal sistema llevan muchas veces nombres abstractas, como son "Estudio", "Dédalo", "Metamorfosis", etc.; títulos, varios de ellos, que parecen provenir de lecturas filosóficas, o de ciertas actitudes doctrinales y esotéricas, o de estudios síquicos.

La forma —en el sistema mencionado— es indefinible en razón de los aspectos caleidoscópicos de su representación gráfica y auditiva, abierta únicamente a la invención o fantasía creadora del musicista. Asimismo, la línea melódica es incorpórea; se halla difuminada entre los bloques armónicos, figuraciones, intervalos de amplia registración, frondosidad rítmica, color tímbrico y gama de matices.

Ahora, la anfibología de la locución "música abierta" se pone más en relieve cuando se alude a las estructuras clásicas. Pues tales estructuras no se hallan reñidas —ni antes ni hoy— con los medios expresivos de avanzada, ya que aquellas son las matrices fecundadoras del pensamiento del compositor; además, el compositor bien puede acogerse a la *politécnica*, que también es una doctrina liberal abierta a todas las novedades ideológicas de la época, sin convertirse en tráfuga de las estéticas de vanguardia ni renegar de la dogmática de los preclaros maestros del pasado.

POLIMETRÍA Y POLIRRITMIA¹⁴

He aquí dos fonemas del léxico contemporáneo empleados muy a menudo en la literatura musical, ya se trate de comentarios, estudios, ensayos críticos y más elaborados de especialización. Merecen tales fonemas, por

14. Salgado, L. (20 de marzo, 1966). "Polimetría y polirritmia". *El Comercio*.

ser tecnicismos de amplia aceptación, un deslinde en su sentido conceptual para determinar la propiedad de su empleo. Porque hechos aislados y apriorísticos no fijan el criterio doctrinal y sistemático, como cuando se recurre a ellos con conocimiento de causa y en pos de una rítmica novedosa que se convierta en nervadura de un organismo edificante.

La *polimetría* es un tecnicismo compuesto de las raíces griegas *poly* (muchos) y *metro* (medida), que se conoce más comúnmente por “compases alternos”, o sea aquellos de diferentes batimientos en el decurso de la frase. La grafía de dichos compases se representa con quebrados de distinto numerador sobre un denominador común; pueden también conformarse con otro denominador múltiplo de dos. Esta yuxtaposición de diversas medidas se puede equiparar, aunque vagamente, a la estrofa poética de varios versos de irregular número de sílabas: decasílabo, octosílabo, endecasílabo, pentasílabo, etc., procedimiento que introduce aliteración de los acentos rítmicos de la frase (musical). Concita cierto estado de movilidad anímica por la ausencia de igualdad temporal en las reparticiones, es decir, de las secuencias.

En los maestros antiguos y aun en los del período romántico, los casos de tal procedimiento son rarísimos. Solamente el modernismo lo erigió en símbolo de su renovada estética, anteponiendo muchas veces el ritmo a la función del melos, la materia al espíritu y convirtiendo el conjunto en música descarnada. En vista de ello, no mueve a asombro el hallar en las ediciones actuales epígrafes al tenor del siguiente: “Sonatina Rítmica” con los cuales se pretende rendir tributo al maquinismo imperante del siglo.

La *polirritmia* —conforme su etimología lo indica— es la superposición de tres o más ritmos heterogéneos dentro del mismo compás o medida. Pero la oposición de un grupo celular ternario al binario, o viceversa, es ya un caso manifiesto de birritmia, no desconocido a los compositores del pasado lejano y próximo. Es, además, muy frecuente en la música ligera y de danza, para detenerse en un examen minucioso de aquella.

En cambio, las mixturas rítmicas de tres son más complejas de interpretación, aún circunscritas al mismo metro temporal, cuanto más si se ha escrito para un solo instrumento polifónico. Es mucho menos escabrosa cuando la polirritmia es ejecutada por un conjunto instrumental determinado, puesto que a cada ejecutante se le asigna su parte correspondiente, fundiéndose en una totalidad de rítmica heterogénea.

La polirritmia resultante del acoplamiento de diversos compases se utiliza en forma incidental, más que como recurso decorativo, como clímax del verbo musical. Así, encontramos en la ópera “Don Juan”, que Mozart recurre, por exigencias dramáticas, al empleo de dos orquestas: la normal u ordinaria en el foso del escenario y la otra entre bastidores.

Entre las obras corales del gran polifonista flamenco Josquin des Pres (1470-1520), llamado por sus coetáneos el “príncipe de la música”, ya se observan los artificios de superposición, en que las medidas de a tres se oponen a las de a cuatro, con la indicación del autor “marcando a uno”. Todavía más: hay tres combinaciones mensurales en el *Agnus Dei* de su “Misa de l’homme armé”.

“El hombre armado” fue una canción profana francesa que tuvo notable difusión en las postrimerías de la Edad Media. Los trovadores y juglares se encargaron de popularizarla. Sirvió de cantus firmus aún para obras del género religioso.

En el número final de mi Suite Coreográfica, nominado “El Pase del Niño”, la Orquesta plena, la Banda de armonía y el gran Coro se fusionan en diferentes medidas, con el fin de evocar (en la peroración) la procesión policroma y abigarrada de esta solemnidad tradicional y navideña, que por sí sola constituye un genuino cuadro costumbrista.

Otra publicación: “Fonemas musicales”, en *El Comercio*, p. C-2,

Quito, 21 de diciembre de 1975.

EL ESQUEMA SINFÓNICO¹⁵

Es muy bien sabido que el plan general de la *sinfonía* lo conforman cuatro movimientos definidamente individualizados tanto por su carácter anímico como por su agogía, al trasluz del pensamiento ideológico y estilo del compositor. De dichos movimientos, el primero es de arquitectura “fija”, y es el que determina la fisonomía formal de la obra. Los tres restantes se los puede calificar de “variables”, puesto que en ellos el sinfonista se halla facultado de adoptar la factura tradicional u ordenarlos conforme a su ego creador; mas, circunscrito a las proporciones o latitud de las grandes formas musicales.

Cuando no se ha concebido en tales proporciones, la creación deviene en *Sinfonietta* o en *Sinfonía breve*, llamada también “micro-sinfonía”. Razón que justifica a Stravinski el que haya titulado a una producción suya, ubicada en este género de “Sinfonía de tres movimientos”, ya que no se ajustaba al esquema expuesto.

15. Salgado, L. (5 de marzo, 1967). "Esquema sinfónico". *El Comercio*.

Aunque una determinada obra sea de cuatro partes, sino define los contornos catedráticos del género en mención, caerá dentro de la órbita asignada a la *Suite sinfónica*, muy diversa por su espíritu y contenido a la *Suite orquestal*, entendida, esta por ciclo de danzas o aires regionales.

Consecuente con el principio enunciado, vamos a enfocar a las cinco sinfonías —de un notable compositor germano de actualidad¹⁶— desde el ángulo de comentarios que las hacen con agudo análisis estético en lo que respecta a la estructura interna y al plan esquemático de las mismas.

“A pesar de que la *Sinfonía del bosque* se orienta formalmente por el clásico esquema de cuatro tiempos (que se suceden sin interrupción), le falta la dinámica interna específicamente *sinfónica*, el curso de la composición nos da una impresión más que de estatismo que de movimiento, aunque con respecto a otras obras está atenuado”.

Aquello en lo tocante al espíritu de la trama interna, ahora en lo concierne al plan general, expone el siguiente criterio: “En el fondo esa *sinfonía*, la misma que el resto de la producción de Henze, plantea la cuestión de si el compositor realmente es uno de los últimos sinfonistas gráficos, si no el último de ellos; si sus cinco obras de este género solo llevan el nombre de *sinfonías*”.

“Si no queremos —continúa— dar al concepto de sinfonía un sentido más alto, que en fin de cuentas comprende toda pieza orquestal, prolongada, tendremos que atenernos a aquello que distingue la producción calificada tradicionalmente de grande sinfonismo de los dos siglos anteriores: lo autónomo-musical, es decir, lo que en nada o solo en parte accesoria recibe el cuño de elementos extramusicales. También lo altamente organizado, cuya multiplicidad se funde en unidad artística mediante un mutuo juego dialéctico de los elementos musicales y formas. Lo contrario de este principio sinfónico sería, por ejemplo, el *potpurri*, cuyas partes no guardan todas nexos inmediatos entre sí y con el todo de la composición, sino que están más o menos yuxtapuestas arbitrariamente”.

Con similar sentido se debe argüir al hecho de nominar *Poema Sinfónico* a cualquier *potpurri* de danzas autóctonas o criollas (o ambas conjuntamente), por el mero accidente de inspirarse en un poema, relato o biografía de algún prohombre, con episodios más o menos hilvanados a guisa de línea argumental, sin someterse a la textura creada por Franz Liszt y cultivada por los sucedáneos y actuales compositores.

16. Nota del editor: alude a Hans Werner Henze.

LA ARQUITECTURA MUSICAL¹⁷

En la terminología musical contemporánea se ha introducido el vocablo “arquitectura” como sinónimo de “forma”, por cuanto si su etimología real expresa la representación concreta en el espacio, en su significado metafórico expresa también dicha representación, pero en el espacio temporal, abstracto y auditivo. Además, facilita el empleo del verbo “arquitecturar”, sustitutivo de componer o dar forma a una creación instrumental, lírica o sinfónica; derivación a la cual no se presta el segundo concepto.

Puede apreciarse como cimiento a la “base tonal” en que discurre la oratoria musical, con episodios modulatorios subordinados a aquella; dichos episodios introducen variedad de colorido dentro de la unidad de conjunto, que se conoce por “tonalidad”, concorde a la teoría tradicional. Las escuelas modernas, que se esfuerzan por rehuir esta subordinación, se afincan en el concepto de las “zonas tonales”, que se caracterizan por la vaguedad del tono y la tendencia a los procedimientos neodiatónicos, es decir, evitando el cromatismo muy acentuado.

La denominación de “música atonal”, que dan algunos tratadistas a composiciones heterodoxas y aún al sistema dodecafónico, es impropia, en vista de que la misma serie base de dicho sistema se polariza en la escala cromática de los doce sonidos, la cual por su construcción es maleable a todos los tonos; virtualidad que define su fisonomía omnitonal. Hecho que permitió a Schönberg rectificar el calificativo que daban a su nueva producción; llamándola “no tonal”.

Las estructuras que se asientan sobre el tono o zonas tonales pueden estilizar procedimientos armónicos, contrapunteales o mixtos que, partiendo de la frase, se suceden períodos constructivos del tema principal, ensamblado por soldaduras o episodios a guisa de arcos, nexos o puentes, que en su totalidad constituyen la primera planta. Entonces, la creación de forma monopartita. Si sobreponemos a la anterior una segunda planta, con elementos análogos o diversos, obtendremos la composición bipartita. La forma ternaria se obtiene superponiendo a esta la primera, totalmente o, en síntesis, pero sin que pierda sus elementos primordiales.

He aquí, en resumen, la similitud de la forma musical con respecto a una construcción arquitectónica de propiedad horizontal y que abarca en líneas generales la razón de utilizar aquel nuevo fonema en el léxico del idioma de Euterpe.

17. Salgado, L. (24 de septiembre, 1967). "La arquitectura musical". *El Comercio*.

Cuando un poema —o cualquier pieza poética— se halla conformado por versos de sólida contextura y de sonoridad armoniosa, se lo estima por sus cualidades arquitectónico-musicales. Así mismo, a las composiciones magnificentes se las elogia por sus contornos catedralicios.

Célebres compositores de antaño (y de hogaño) antes de emprender en su trabajo, escribían bocetos temáticos a manera de esquemas o planos previos; se perfilaban como genuinos arquitectos de la construcción de sus edificaciones sonoras.

Al elaborar un PLAN DE ESTUDIOS (musical se entiende) se parte por los fundamentos del ramo, la Teoría y el Solfeo, en prioridad al Dictado, que constituyen la Gramática del lenguaje de Orfeo y los cimientos del futuro cantante, instrumentista o compositor de ESCUELA. Luego tendrán en lógica concatenación el Análisis armónico y el Análisis morfológico para afirmar la “etapa básica”. La MEDIA circunscribe Historia de la Música, Transporte, Acústica, Estética, Pedagogía, Ciencias armónicas, Organología Elemental.

La Superior (exclusivas para el compositor), Contrapunto, Fuga, Instrumentación y Composición en sus diversos géneros. Enumeración escueta que arquitectura la distribución de niveles en el estudio de las asignaturas teóricas científicas y artísticas, que conforman el edificio consagrado al cultivo del arte de los sonidos, abstracción hecha de las especialidades y de cultura general en humanidades modernas.

Otras publicaciones: “La arquitectura musical”, en *El Comercio*,
4 septiembre de 1977.

“La arquitectura musical”, en *Opus, año III, (31)*, enero, p. 118.

Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

HETEROFONÍAS Y VARIACIONES¹⁸

En la época de la Grecia clásica y aun en el período grecolatino, se consideraba a la HETEROFONÍA como un procedimiento de acompañar al canto declamatorio apartándose de la línea melódica, ya sea con floridos ornamentos o con variantes decorativas. De manera que fue aquella el génesis del tipo de variaciones y práctica muy en boga del arte citarédico. El anlos¹⁹ también se prestaba para tal género de ejecución.

18. Salgado, L. (3 de diciembre, 1967). “Heterofonías y variaciones”. *El Comercio*.

19. Instrumento musical usado en la antigua Grecia, precursor del moderno oboe.

El arte cristiano primitivo, esto es, de los primeros siglos, con frecuencia utilizaba las salmodias para variaciones, las cuales engendraron las melodías litúrgicas que, conforme a la solemnidad del rito, evolucionaron de meras fórmulas silábicas a los TRACTOS, los GRADUALES, los RESPONSORIOS. De aquí, que el “frangere voces” del siglo XIII era el arte de adornar las cantilenas graves con figuraciones de valores cortos; en consecuencia, el MOTETE de dicha centuria y de la siguiente se distinguía por la concatenación de variaciones polifónicas sobre el *CANTUS FIRMUS* (canto firme), que se repetía en el transcurso de la pieza.

En los albores del Renacimiento ya se dio un nombre específico al sistema de composición variada: se le conoció por el de DIFERENCIAS; elaboraciones que se aplicaban indiferentemente a temas de ancestro profano como a los de procedencia religiosa. Más tarde se cultivó profusamente con el rubro que se conoce hasta hoy, de VARIACIONES.

Así, nos abocamos ya a Federico Haendel, con su “Aria y Variaciones”, trabajo que lleva por título “El Herrero Armonioso”; trabajo al cual se puede presentar a manera de paradigma dentro del clasicismo barroco. La Chacona y la Passacaglia (el pasacalle), pertenecen a este género. Todos los números de las diversas mutaciones centrábanse en la base del tono temático; fue J.S. Bach quien introdujo otros centros tonales vecinos para los diferentes trozos del corpus de las variaciones.

Los procesos de variaciones han clasificado los teóricos en tres tipos: ornamental, decorativo y amplificado o libre. Pero el gran tratadista y compositor francés Vincent d'Indy tipifica del siguiente modo: 1º por ornamentación; 2º por elaboración; 3º por amplificación del tema.

En tales facetas elaborativas rige el método deductivo; la inducción adviene cuando el compositor trae nuevas ideas en la última variación, como se observa en algunas sonatas de Beethoven.

Pasando por alto —para abreviar la trayectoria milenaria— a los más eximios representantes del Romanticismo, quienes no marginaron los recursos técnicos y fantaseados del género en mención, nos situamos en el siglo actual con Paul Hindemith (fallecido en 1963), que designó a las variaciones con el sugestivo nombre de “Metamorphosis”.

Los compositores de vanguardia espigan en el léxico de su idioma atractivos títulos para sus creaciones experimentales, llaman “Heterofonías” a ciertos especímenes de variaciones en que predominan instrumentos de percusión y artefactos extramusicales, pero que, en fin de cuentas, han exhumado el fonema de la terminología griega, como un gesto recordatorio al arte de la civilización helena.

ANTEPASADOS DE LA SUITE²⁰

La Suite —o Partita— es el género musical que se distingue por la serie de danzas acondicionadas a una misma base tonal, también a tonos afines, predominantemente la tonalidad primitiva en el último número de aquella.

Sus orígenes se remontan a mediados del siglo XVI, cuando la forma embrionaria se presenta en una sucesión de dos danzas de la época, de carácter y movimiento diferentes: la *pavana* y la *gallarda*, sucesión que con el devenir del tiempo y el proceso evolutivo culminó en la suite orquestal de compleja factura, con relación a la puramente instrumental.

De los compositores para laúd del siglo mencionado provienen los primeros ensayos; entre los cuales se destacan Casteliono (1536) y Borrono (1548), hasta que Peurl (1611) desarrolla con el mismo tema cuatro movimientos o secciones: *paduan*, *intrada*, *dantz* y *galliarda* para 4 y 6 instrumentos. En 1617, Schein conjunta 5 números, en 1649 se extiende a 6 números con Neubauer. En Italia, Buonamente se pronuncia por la misma forma instrumental.

En vista de la variedad de conjunción de danzas, los esquemas de la “suite” varían; pero el esquema más cultivado fue: *Alemanda* (en tempo moderado), *Corranda* (de aire vivaz), *Zarabanda* (de movimiento lento) y *Giga* (de carácter movido). Dicho plan, de acuerdo a la fantasía del compositor, sufría varias mutaciones y acrecentamientos.

Si se dirige la mirada hacia el pasado de la Grecia clásica, se halla, entre las formas principales que cultivaban los artistas helenos, el *nomos pítico*, perteneciente al género “aulético”; género muy rico y variado en cuanto atañe a su repertorio y del cual afloraba el solo instrumental. Pues, el *nomos pítico*, consagrado a Apolo, mantuvo un esquema de cinco episodios hasta el siglo tercero antes de la era cristiana. Los cuales desarrollaban el tema de la victoria de Apolo sobre el dragón, en una sucesión de trozos instrumentales lógicamente ordenados en el conjunto total. De ahí, que tal distribución de estructuras coordinadas por la temática mitológica, se la puede considerar como precursora de la “suite” del período barroco.

Hay que añadir el siguiente hecho, que, como instrumento solista, el aulo era más apreciado que la misma cítara; entre sus cultores bien puede

20. Texto autógrafo a bolígrafo azul del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°.FM0033.298/A. Lleva al inicio el título original de su primera publicación: *El Nomós y la Suite* y la anotación: “El Comercio”, 11-1968. Este título se borró posteriormente y ha sido remplazado por: Antepasados de la Suite. “El Comercio”; 24-IV/77. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero. Existe una versión mecanografiada del mismo texto, probablemente del autor. Lleva al final la fecha: Quito, 4 de abril de 1977. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°.FM0033.298/B. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

señalarse al padre de Cleopatra, a quien llamaban Ptolomeo “aulestes”, por su desmedida predilección a dicho artefacto sonoro.

También la citarística tuvo su *nomós*, pero estaba orientado hacia el virtuosismo. Los dúos de aulo y cítara engendraron el género mixto, puesto que el aulo, destinado al culto de Dioniso, era el órgano del *pathos* y la lira, instrumento de Apolo, el órgano del *ethos*; de manera que estas combinaciones instrumentales entrañaban una exégesis filosófica.

A guisa de colorario añadiremos, que en los tiempos actuales la “suite” ya no se contrae a la forma descrita anteriormente, sino que puede constituir una concatenación de piezas vinculadas por un nexo ideológico, en la que el número del compositor puede desenvolverse con entera liberalidad concorde a su fantasía. A esta variedad se acoge la “suite sinfónica”, independiente de las suites orquestales que a menudo se elaboran con fragmentos escogidos de óperas o de ballets.

ESTILÍSTICA MUSICAL²¹

El epígrafe del trabajo musicográfico a desarrollarse no presupone ver-sación del estilo individual concorde al enunciado de Buffon: “el estilo es el hombre”, sino que pretende resumir en un radio más dilatado las corrientes artísticas de áreas temporales, que marcaron jalones históricos en el envol-vimiento musical; áreas que caracterizaron a determinados siglos. Así, por ejemplo, la polifonía renacentista peculiarizó al siglo XVI y el estilo barroco, a la centuria dieciochesca. Bajo esta premisa se expone el desarrollo ulterior.

La mayoría de compositores ha sentido el magnetismo del mensaje sonoro de los maestros de épocas pretéritas y áureas; ha tratado de evocar el clima de aquellos tiempos idos y el lenguaje esclarecido de sus represen-tantes, aunque con mentalidad contemporánea. Sí en “Mozartiana”, Tchai-kowsky se insufla de la elocución singular del genio de Salzburgo, en cambio, las afligranadas “Variaciones en estilo Rococó”, para Cello y Orquesta, son una impronta del espíritu galante que imprimió fisonomía inconfundible a las creaciones de mediados del siglo XVIII, pletóricas de ornamentaciones y como contrapartida al profuso barroco.

En el segundo decenio de la centuria decurrente, el movimiento antirromántico de “la nueva objetividad” tornó sus miradas al clasicismo, con una técnica heterodoxa. A la vena de esta divisa se compuso sonatas,

21. Salgado, L. (26 de mayo, 1968). “Estilística musical”. *El Comercio*. Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.238.

partitas, música vocal, de cámara y orquestal que aludían al período mencionado. Fruto de tal corriente puede citarse a las “Bachianas brasileiras” de Héctor Villalobos. Además, el sistema dodecafónico incidió en las facturas neobarrocas: se adoptó la concepción serial como “bajo obstinado”, para sobre este cimiento proceder con dialéctica contrapuntística la elaboración de “pasacalles”, chaconas, etc.

Todavía subsiste tal tendencia, en un aspecto u otro, puesto que su dualidad auspicia múltiples combinaciones. En el concierto realizado el 24 del mes pasado en la galería “Artes”, tuve oportunidad de escuchar las “Variaciones” sobre un coral germano antiguo (anterior a la Reforma) del padre M. Jaime Mola, interpretadas por el autor en espineta; realmente fue trasplante espiritual del ambiente barroco con medios expresivos de un auténtico neoclásico, que convierte la sencillez del tema en atractivos y bien modelados tipos de variación.

Quién suscribe el presente elaborado es, también, autor del “Segundo Cuarteto para cuerdas”, en cuatro fases estilísticas; con lo que se requiere indicar que para cada movimiento corresponde una etapa de trayectoria doblemente secular: a) el barroco; b) el clasicismo melódico armónico; c) el romántico, y d) el serial; constituyendo este último un *moto perpetuo* de trascendental virtuosismo para cada instrumento del conjunto.

Por la nota bibliográfica del ilustre musicólogo español José Subirá ha llegado a nuestro conocimiento la publicación de un flamante *opus* para piano, titulado *Variaciones cronológicas*, en el cual presenta 16 trozos sobre el tema dado, ateniéndose a la evolución musical desde el gregoriano hasta nuestros días. El autor de esta obra original, que resume la evolución plurisecular de la música europea, es el compositor Alberto Hemsí, de quien escribiremos en otra oportunidad.

TEXTO DE LECTURA MUSICAL²²

Gracias a la cortesía del Director del Instituto Interamericano de Música Sacra, P. Jaime M. Mola, ha llegado a mis manos el flamante texto de *Lectura Musical*, para últimos grados de enseñanza primaria y ciclo básico general de secundaria, que de su contenido se desprende el noble afán de contribuir al desarrollo de la importante rama de la educación en el ámbito de escuelas y colegios, propiciando publicaciones de experimentadas actividades pedagógicas en este campo.

22. Salgado, L. (29 de diciembre, 1968). “Texto de Lectura Musical”. *El Comercio*.

Se lo puede considerar como pórtico al estudio de la Teoría General de la Música, porque parte desde la “Introducción a la lectura musical” hasta arribar a la tecnología y la solmización, a través de diferentes etapas gradualmente conducidas, para presentar de guisa de corolario, las “nociones básicas” de aquella. Las ilustraciones musicales y dibujos simbólicos alusivos a los temas a tratarse, y, además, los procedimientos concretos que pone en juego para la fácil comprensión, hacen del modestamente llamado *cuaderno* un práctico y asimilable manual de inobjetable utilidad tanto para el profesor como para el alumno.

También se puede afirmar que el estilo de redacción de la literatura didáctica que emplea es ático y concreto en los enunciados. ¡No podía esperarse menos!, ya que el autor, P. Jaime M. Mola, a más de poseer relevantes dotes de organista, es un musicólogo que ejercita el ramo de la crítica y abnegado tratadista; reitero abnegado, en vista de que el auténtico profesional que escribe un tratado sobre algún género musical, corre el riesgo, en nuestro medio, de que la Institución a la cual solicita su publicación, a pesar de tener informe favorable, lo relegue para las calendas griegas (o se extravíe por indolencia de los empleados), como puede atestiguar, mencionando la obra *Estética e Interpretación*, del maestro Francisco Salgado A.

El valor intrínseco del texto en referencia ha hecho que sea un trabajo recomendado por la dirección de Educación musical del Ministerio de Educación, puesto que ciertos tipos de ejercicios de solfeo elemental no se hayan incluidos en las publicaciones orientadas al estudio del programa oficial del antedicho Departamento, que a lo más introducen pocas lecciones destinadas a la práctica. Y, para dar término al presente y sintético comentario, me permito transcribir el párrafo final del exordio del autor a los diez capítulos de su texto.

“Para que el profesor tenga a mano algunos materiales preparatorios a la *Lectura Musical*, y el alumno vea y lea los ejemplos introductorios, hemos dado primacía, en este cuaderno, a un comentario metodológico que llevará al alumno a la fácil captación de la Signología Musical y a la buena Solmización de las lecciones subsiguientes”.

La incipiente literatura didáctica musical ecuatoriana ha sido incrementada con un valioso aporte; aporte materia del presente comentario, aunque sintético, pero aflora en él nuestro sincero voto de estímulo al autor del mencionado trabajo.

REMINISCENCIAS DEL ARTE ANTIGUO²³

Desde tiempos remotos ya se conoció una variedad de la forma ternaria de composición; variedad que aún perdura en piezas instrumentales, vocales o mixtas, esto es, combinación de los dos géneros que caracterizan al arte de los sonidos en faz dialogística y de acoplamiento.

Dicha variedad, que estriba en la repetición exacta o modificada del período inicial (que también puede ser frase), con nuevo elemento temático que le sucede a manera de peroración o parte conclusiva de la totalidad orgánica, tuvo su origen en la poesía de los clásicos griegos: se denominaba **estesicorea**. Fue, esta, la **triade lírica** preferida por los poetas y músicos helénicos. Constaba de tres partes, con lema propio cada una de ellas: **estrofa**, **antistrofa** y **epodo**. Las dos primeras eran iguales, la última, de metro diferente y de mayor vivacidad.

El creador de aquella fue Tisias, poeta de Metauro, del siglo VI antes de Cristo. Su innovación encontró tal acogida en la intelectualidad de la época, que por ella recibió el nombre de **Estesícoro**, es decir, creador del coro, y **estesicorea** llamase a la nueva y dilecta textura.

Un ejemplo objetivo de tal forma se encuentra en el clásico y pequeño dúo de la ópera “Don Juan” de Mozart, no obstante ser el esquema arquitectónico de la “canción”, del preferido para los números musicales del drama; tipo que ordena dos temas distintos con la repetición (o Ritornello) del primero.

Al **tema**, en la actualidad, se lo considera como un pensamiento musical completo y organizado, cuyas características lo definen con fisonomía propia; en los albores de la creación artística era un término ambiguo, pues en torno a este punto, el compositor y tratadista Julio Bas escribe en el tenor siguiente: “Este concepto de tema es propio de la época moderna, es decir, de los últimos siglos. En la Edad Media, los compositores denominábase también **centonizadores**. Componían sobre la base de fórmulas tradicionales, y a menudo procedía a variar melodías preexistentes. La idea del valor y de la personalidad del tema fue formándose mucho después. Todavía, en la edad floreciente de la polifonía vocal, G. P. de Palestrina, O. de Lassus, T. L. de Victoria, componían también sobre temas insignificantes, y aun tomando frases de otros autores, no citados. El arte consistía, por tanto, en el desarrollo”.

Al analizar una composición que lleva por título genérico “Tema y Variaciones”, se encuentra que dicho “tema” es de líneas melódicas y osatura armónicas definidas, que modelan un cuerpo sonoro complexivo, apto para

23. Salgado, L. (30 de marzo, 1969). “Reminiscencias del Arte Antiguo”. *El Comercio*.

someterse a las mutaciones caleidoscópicas del género en mención, así se trate del período preclásico o también del moderno, conforme se puede observar en la heteróclita obra “Metamorfosis”, del compositor germano (fallecido en 1963) Paul Hindemith.

Como se dijo en cierta oportunidad, este tipo de elaboración musical tiene su antecedente en la **heterofonía** del arte aulético y citareda heleno²⁴; práctica que consistía en acompañar al canto, adornando la melodía con filigranas, arabescos, floreos, pero condicionando a la habilidad virtuosística del ejecutante.

El “contrapunto a la mente” —muy difundido en Italia durante el siglo XVI— que improvisaban los organistas y cantores; el **bajo continuo**, que era una entablatura cifrada para guiar el acompañamiento vocal o instrumental, fueron reminiscencias del profesionalismo griego; habilidades que aún hasta la presente fecha se practican en los conjuntos de música popular, que tocan “al oído”.

AFÁN REVISIONISTA DEL SISTEMA TEMPERADO²⁵

La literatura dedicada a la música electrónica, si bien da a conocer los progresos alcanzados en la ciencia acústica con respeto al campo electromagnético, y, el dilatamiento del horizonte musical con nuevos recursos expresivos, también propicia especulaciones unilaterales entre los propugnadores de esa rama, creando una especie de asma en la falange de cultores del arte de los sonidos.

Los artífices de las teorías asmáticas afirman la necesidad de una revisión total de nuestros conocimientos acústicos y de “ciertas verdades” que rigen la música tradicional. Se refieren a estímulos sonoros que han venido utilizando los compositores en forma de colección cerrada de sonidos *standard*. Son objetos “prefabricados”, según el decir de Stockhausen. Insisten en los argumentos, un tanto sofisticados, de que en la era tonal se llamaban notas; en la etapa atonal sonidos; por lo tanto, el músico tradicional se veía forzado a operar con tales estímulos, porque no disponía de otra cosa.

“Nuestras escalas —anota Pío de Salvatierra— son, no diremos arbitrarias, pero sí una de tantas posibles estructuras sonoras para componer música. Ni siquiera hemos echado mano de los sistemas orientales, a no ser por esnobismo, en casos particulares. Sin embargo, nuestras escalas —mayores

24. Vea el artículo “Heterofonías y variaciones”, p. 31.

25. Salgado, L. (s.f.). “Afán revisionista de sistema temperado”. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.219.

y menores—, unidas a las orientales —sistemas Pelog, Slendro y Srutis— no suponen sino una mínima parte del material sonoro”.

Si Juan Sebastian Bach contribuyó decididamente a la “estandarización” de las escalas occidentales, con su *Clavecín bien temperado*; en cambio, cerró el capítulo de las discusiones a las diferentes divisiones de la escala propuestas por los teóricos del Renacimiento, a partir de Carón y Zarlino. De modo que la escala temperada se convirtió en la fuerza motriz del progreso musical europeo.

No obstante, opinan los corifeos de las actuales orientaciones, ser una lastimosa parcelación del vastísimo campo de sonoridades, considerado el problema desde el punto de vista acústico; además, creen necesario la revisión del concepto de “sonido musical”, en razón de este concepto se lo ha asociado a los instrumentos usuales y a la voz humana, desechando toda otra fuente sonora, a pesar de que la naturaleza —y ahora la electrónica— es riquísima en sonidos; concorde a la premisa enunciada, se puede hacer una revisión total de las limitaciones acústicas de los instrumentos tradicionales. Juzgan al sistema microtónico como interregno de discusiones bizantinas en el plano doctrinal.

El mismo articulista menciona las características físicas que individualizan un sonido: frecuencia de onda, intensidad de la misma, espectro de frecuencias, duración de onda y transientes. A estas cinco valencias del sonido (o cualidades físicas) corresponden otras cinco cualidades psicológicas. A la frecuencia de onda, la altura del sonido; a la intensidad de onda la intensidad del sonido; el espectro de frecuencias, el timbre; a la duración de onda, la duración del sonido, y a los transientes, el ataque y extinción del mismo. El oído humano es insensible a la diferencia de fase ondular. La misión del oído es paralela a la de los ojos: Con estos apreciamos el relieve de los objetos; en aquellos, el relieve sonoro, su ubicación en el espacio, la movilidad del foco sonoro.

También, al señalar otras cualidades acústicas no referentes al sonido aislado, se alude a la sucesión y superposición de los mismos, que son: la consonancia, disonancia, ritmo y forma. Para poder apreciarlos, ya requiere una previa educación musical.

Si el compositor tradicional da por buenos los sonidos que el instrumento le ofrece, en cambio, el electrónico debe crearse sus propios sonidos, acorde al enunciado pragmático del pionero de la nueva música: “Así, cada sonido es el resultado de un acto de composición”.

LA DIALÉCTICA EN LOS SISTEMAS MUSICALES²⁶

Los iniciadores, o adeptos, de nuevas corrientes artísticas las difunden en elaborados literarios de agudeza filosófica para obtener acogida en los cultores de las artes liberales, y en el público amateur. Las argumentaciones son a veces iconoclastas, demoledoras del pasado tradicional; otras veces recurren al hilo de Ariadna: el Dédalo de las teorías o sistemas le remontan a un pretérito lejano, presentando como evolución natural de los estratos culturales que han venido superponiéndose a través del tiempo hasta la época presente.

El movimiento estético de la “nueva objetividad” —iniciado en la segunda década de nuestro siglo— fue un retorno al clasicismo puro, con los medios expresivos francamente evolucionados. Ejemplar típico es la *Sinfonía Clásica*, de Prokoffief; pues, se sitúa en los intramuros de esta acrópolis doctrinaria, que ha dominado los vastos territorios de la producción contemporánea.

Su denominación se origina en el antecedente de la concepción clásica: el equilibrio de forma, la construcción euclidiana y objetivista. Porque, según Antonio Capri, se llama arte clásico al que prefiere la traza sabia, el ánimo tranquilo, las figuras estudiadas minuciosamente y representadas con evidencia y precisión de contornos, la ponderación, el equilibrio, la claridad, y tiende decididamente a la representación como el otro sentimiento. Además, psicológicamente, clasicismo equivale a serenidad, mesura, calma apolínea.

Razón por la que el rubro filosófico conocido por la “nueva objetividad” se cataliza en la escuela neoclasicista, cuyo ancestro es doblemente secular; más bien dicho, porque su fulcro (o punto de apoyo) se halla cimentado en el período barroco. De ahí, que hoy aún se componen suites al estilo antiguo, sean de cámara u orquestales, con la técnica armónica o contrapuntal peculiar del siglo veinte.

En cambio, los áulicos del movimiento electro-experimental, a fin de probar que su sistema no es un hecho aislado de la historia musical ni producto del maquinismo novecentista, sino que ya existieron “profetas y algómavares electrónicos”, se trasladan en la “máquina del tiempo” de su fantasía a milenios atrás; eso sí con erudición de musicólogos y labor de investigadores.

Pío de Salvatierra, Licenciado en Ciencias Musicales, afirma, que Pitágoras nos habló ya de una música astral, que su finísimo oído músico-matemático entreoía en la contemplación de las esferas celestes. Boecio, en su *De institutione musicae*, señala tres tipos de músicas: mundana, humana e instrumental. Esta clasificación de la música es transmitida a los teóricos por el ministro de Teodorico, quienes explanan el pensamiento boeciano. La

26. Salgado, L. (s.f.). “La dialéctica en los sistemas musicales”.

música mundana resuena en las bóvedas celestes. El hombre siente dentro de sí otra música, por la que se regula su vida vegetativa, animal y anímica. La música instrumental es la que hoy llamamos nosotros simplemente música, y ha ido borrando de nuestra consideración las otras dos.

Dichos conceptos metafísicos se involucraban en la enseñanza de la música, ya que esta formaba parte del *quadrivium*, el cual se hallaba precedido por el *Trívium*. Ambas secciones integraban el plan general de las universidades monásticas o catedralicias, pero siempre con una orientación religiosa. División convencional, por cuanto las mismas siete asignaturas se enseñaban en las escuelas de retórica de la forma antigua.

También, el mismo musicólogo español cita a Giovanni Papini, poniendo en boca de uno de los personajes de *Gog* estas significativas palabras: “He inventado una música sin instrumentos. La vieja música no sabe más que hacer gemir tripas, hacer pasar el aliento por tubos de metal o percutir sobre burros muertos. Yo me he liberado de los productores artificiales del sonido. He escrito una sinfonía con sonoridades naturales, que produce sensaciones absolutamente insospechadas, y será el principio de una revolución en este arte ahora decrépito”.

Las monografías en torno a la música electrónica y los artículos pertinentes a la misma han desarrollado un tipo de literatura musical que abarca datos históricos, premisas filosóficas, conocimientos científicos y otros ramos del saber humano y que verdaderamente la dialéctica en este campo se vuelve muy sutil, la que nos induce a concluir en la siguiente síntesis: que el “eclecticismo” es el término medio por ser la doctrina que fagocita lo mejor de los sistemas y tendencias existentes y los que vendrán.

REMINISCENCIAS MUSICALES²⁷

Son dignos de consignar algunos hechos que caen dentro de la órbita de la musicología y que interesan su conocimiento al mundo órfico; mucho más excitante si aquellos se refieren a compositores pretéritos de renombre ecuménico, ya aureolados por la flama de la inmortalidad.

Tal es el caso del descubrimiento de un manuscrito de Franz Schubert, titulado *Grazer Fantasie*, en la biblioteca de Knittelfeld. La composición es inédita. Compuesto en 1817 cuando el autor frisaba los 20 años de edad. La duración es de 15 minutos. La obra se destaca por la brillantez y alegría que

27. Salgado, L. (21 de junio, 1970). “Reminiscencias musicales”. *El Comercio*. Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.215/A.

emana de ella, opina el Dr. Dürr, musicólogo de la universidad alemana de Tübingen. El manuscrito lleva la firma de Joseph Hüttenbrenner, amigo de Schubert, de quién copiaba a menudo la música.

Merecen destacarse en relieve las representaciones de dos obras teatrales olvidadas y que han sido repuestas durante el Festival de Música del Castillo Real de Drottningholm (Suecia). Pues, una de ellas, la obra *El Mundo de la Luna*, pertenece a Haydn, habiendo sido compuesta en 1777. Luego sigue *El pastor fiel*, ballet bucólico en tres actos, concebido por Haendel en 1712, pero con redacción y arreglo del compositor Charles Farncombe, quien además había completado la partitura original.

Algunos festivales de trascendencia intercontinental tienden a brindar novedades de índole exótica, a manera de colofón pintoresco, a fin de atraer mayor afluencia de público o concluir la temporada con algo espectacular. Así, el VII Festival barcelonés había clausurado su calendario de conciertos con una sesión de música hindú, con intérpretes de la misma nacionalidad e instrumentos tradicionales del país, como el “sitar” y la “tambura”.

El comentarista Augusto Valera describe con estilo jocoso los detalles preparativos preparatorios y contratiempos acaecidos a la audición hasta la iniciación de la misma con la raga “del mediodía”. Las ragas son melodías que sirven de base para la improvisación, análogas a nuestras escalas.

El intérprete “fue recibido con una salva de aplausos a apriorísticos” — escribe precitado cronista—, a los que correspondió ceremoniosamente con el saludo tradicional de los hindúes, y así, entre grandes aplausos, discurrió este concierto, cuyo contenido estético se hace difícil a la calibración de nuestras mentalidades occidentales. En ciertos momentos, imaginativamente, encontrábamos la falta de la típica danzarina oriental, ilustrativa y descriptiva a un tiempo, de esta música, que no difiere excesivamente, por ejemplo, de la que se cultiva en Egipto.

Con todo aquello, no desconoce el articulista que el concierto aludido era un “suceso espectacular”, y que por la nota de colorido que puso en el festival, el éxito de concurrencia fue indiscutible.

EL RÉQUIEM EN EL ARTE RELIGIOSO²⁸

De las composiciones centradas en el circuito de la música religiosa — sacra o mística—, independientes del canto litúrgico, han sido las Misas de

28. Salgado, L. (s.f.). *Autógrafo* en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.211.

funerales el tipo genérico cultivado por algunos célebres compositores. Este tipo de creación se conoce con el nombre específico de *Requiem*; su estructura orgánica es de libre concepción, ya que ella solo se supedita a los versículos del texto latino, dejando amplia latitud al numen del creador en cuanto se refiere al *pathos*, a los elementos constructivos y a sus dimensiones.

Las páginas póstumas de Mozart se circunscribieron a dicho género, habiendo sido concluidos por la cariñosa mano de su discípulo, Süßmayer, concorde a las postreras instrucciones del maestro. Las mismas que se estrenaron en los oficios religiosos de sus despojos mortales.

Un hecho similar aconteció con Cherubini: su segundo Requiem fue ejecutado en los funerales del autor (1842), compuesto cuatro años antes del fallecimiento e inédito, y sobre el cual escribió Berlioz un artículo memorable en el que se encuentra el fragmento siguiente: “Es la debilitación gradual del ser que sufre. Se le ve extinguirse y morir. Se siente su último suspiro. La elaboración de esta partitura tiene méritos inestimables. El tejido vocal es denso, pero claro. La instrumentación colorista es potente, digna siempre de su propósito”.

La misa *pro defunctis* (Misa de Requiem), de Guiseppe Verdi, fue concebida inicialmente con ocasión del sentido fallecimiento de Rossini, acaecido en noviembre de 1868; más, circunstancias ajenas a la voluntad y mezquinas rivalidades o pretensiones de coterráneos frustraron su decisión. No obstante, había continuado trabajando en ella pausadamente. La muerte de su dilecto poeta Alessandro Manzoni (22 de mayo de 1873), le impulsó a dedicarle como tributo de venerada devoción. He aquí el génesis de la obra verdiana, compuesta en el lapso que separa “Aída” de “Otelo”.

Entre las numerosas creaciones de inspiración mística, escritas por Franz Liszt —incluyendo las menores y los dos oratorios—, se incluye también un Requiem. Así mismo, el capítulo metafísico de Bruckner se fructifica en el género especificado.

El *Requiem alemán*, Op. 45, de Brahms, fue compuesto para coro mixto y orquesta sobre un texto de orientación luterana que parafrasea la Sagrada Escritura; en dicho *opus* “se ha querido descubrir un abandono de los ideales éticos y estéticos del sinfonista y de las normas que rigieron su producción anterior”. Consta de siete partes, tratadas en forma particularmente amplias.

II

Música folclórica

MÚSICA VERNÁCULA ECUATORIANA (MICROESTUDIO)²⁹

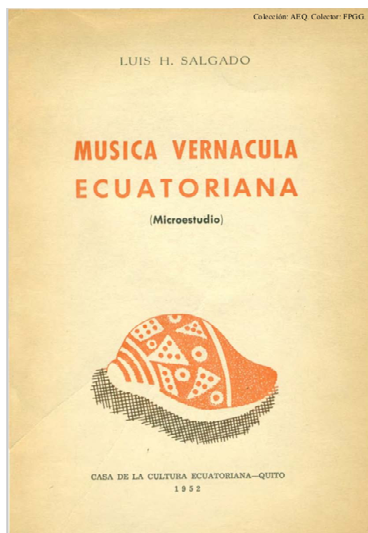


Figura 3. Luis H. Salgado: *Música Vernácula Ecuatoriana (Microestudio)*, Edición original 1952.

29. Salgado, L. (1952). "Música vernácula ecuatoriana. (Microestudio)". *Revista Casa de la Cultura Ecuatoriana. Tomo IV* (11). 365-376. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana. Fotocopia cortesía de Guillermo Meza.

Capítulo I

Ritmos y aires andino – ecuatorianos

No obstante ser el Yaraví una especie de balada indo-andina, extensiva a todos los pueblos sojuzgados por el Incario y con el primitivo nombre de haravec, distinguimos en aquél, dos tipos: el indígena (binario compuesto, $6/8$) y el criollo (ternario simple, $3/4$). Aunque ambos son de carácter elegíaco y de movimiento *Larghetto*, se diferencian no solo en el compás sino en sus elementos: el yaraví aborigen es pentafónico menor, mientras que el criollo introduce, a más de la sensible, el segundo y sexto grados de la escala melódica menor y aún diseños cromáticos.

En el Sanjuanito también se observa igual diferenciación: el sanjuanito de blancos recurre a mixturas de escalas pentafónicas y melódicas, como hibridismo natural engendrado por el criollismo; y el sanjuanito otavaleño, genuina expresión de este género de danza autóctona.

La forma binaria simple de esta danza, en compás de $2/4$ y en movimiento *Allegro Moderato*, va precedida por corta introducción (como *substratum* rítmico) que a la vez sirve de interludio a sus dos partes, con respectivos ritornelos. La danza de los Abagos es ritual: simboliza la lucha del bien y del mal; de movimiento moderado y en compás de dos cuartos, generalmente. Danzas genuinamente heliolátricas y preincásicas son el Yumbo y el Danzante. Las células rítmicas de la primera (Yumbo) son esencialmente trocaicas, es decir, constituidas por una figura de valor largo y otra de valor corto, sometidas al compás binario compuesto y en movimiento de *Allegretto Vivo*. En cambio, el Danzante, si bien se encuentra ubicado dentro del mismo compás, difiere en su célula: pues, su ritmo es yámbico, esto es, constituido por un valor corto y otro largo (a la inversa de la anterior) y de movimiento más tranquilo, pero pesante.

Parece que la fusión de estos dos ritmos trajo, como consecuencia evolutiva, elementos sincopados; combinación que culminó en la verdadera danza criolla de espíritu vivaz, denominada Aire Típico, que junto con el Albazo ($3/4$) y el Alza, se convirtieron en exponentes del criollismo musical ecuatoriano. Y, sobre todo, la última se distingue por sus caprichosas alternativas rítmicas que muchas veces presenta aspectos de birritmia. Cabe anotar como caso de evolución rítmica, la existencia de un baile nativo llamado “Chimbeña”, en compás de amalgama ($5/8$), es decir, en demarcación combinada de un ternario y un binario, como se observa en el Zortzico español. La “Chilena” es, en honor a la verdad, la Zamacueca importada del país de la Estrella Solitaria, pero con la modalidad típica de nuestra Musa popular. Por el tinte y estructura, es la “Tonada”, algo semejante al Yaraví

criollo: diferenciándose de este por su ritmo de compás binario y porque su complemento estructural finaliza en una peroración movida y chispeante. Originarias de las provincias australes del Ecuador son la “Chirimía”, (especie de Danzante) y la “Curiqinga” (un Sanjuanito primitivo), que cuando terminan con un período alegre y vivo, dan a este el pomposo nombre de Fuga.

Finalmente, encuéntrase en la actualidad en el apogeo de la moda el “Pasacalle” que es en realidad un pasodoble criollo, y cuyo prototipo es el popularísimo “Chulla Quiteño”.

El corte binario simple es común a los aires vernaculares, y es muy raro encontrar en composiciones de este género la forma tripartita. Las armonías, aunque elementales y encuadradas dentro de estrecho marco, son suigéneris y presentan frecuentemente acordes bimodales en la dominante del tono fundamental.

Capítulo II

El proceso evolutivo

Las escalas pentafónicas mayores y menores son una de las etapas evolutivas de los pueblos hacia el sistema tonal. Para formarse una visión clara de aquellos, basta recorrer (íntegra o fragmentariamente) las teclas negras del piano, desde lo grave a lo agudo o viceversa. Y si las distribuimos en el sentido de su tono, nos encontramos con sus dos modos.



En la música indígena predomina generalmente el modo menor, y el relativo mayor se lo percibe como una modulación pasajera. Ahora bien, si se las somete a los ritmos de los aires aborígenes más caracterizados, con acompañamiento y armonización elementales para facilidad de comprensión, se obtiene:

YARAVÍ

Larghetto

Musical score for Yaraví, featuring a piano accompaniment in 6/8 time. The piece is marked 'Larghetto'. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

DANZANTE

Allegretto semplice

Musical score for Danzante, featuring a piano accompaniment in 6/8 time. The piece is marked 'Allegretto semplice'. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

YUMBO

Allegretto vivo

Musical score for Yumbo, featuring a piano accompaniment in 6/8 time. The piece is marked 'Allegretto vivo'. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

SANJUANITO

Allegro moderato

Musical score for Sanjuanito, featuring a piano accompaniment in 2/4 time. The piece is marked 'Allegro moderato'. The right hand has a melodic line with a repeat sign, and the left hand has a rhythmic accompaniment.

Un paso más en dirección del proceso evolutivo nos avocará a la otra etapa: el Criollismo, como producto del mestizaje musical indo-hispano. Tomando las citadas escalas pentafónicas de tema obligado para demostración de las metamorfosis que sufren en los tres tipos de danzas criollas, tomaré

en primer lugar el “Aire Típico” —llamado también “Rondeña” por algunos folkloristas—; luego el “Albazo” y por último el “Alza”, que hizo su aparición en Quito alrededor de 1840. Excluyo, de facto, el “Pasillo”, por ser oriundo de la república de Colombia y que tomó cartas de naturalización en el Ecuador.

AIRE TÍPICO

Allegretto vivo

ALBAZO

Allegro vivo

ALZA

All^o con Anima (quasi arpa)

El sincretismo musical franquea la puerta de la etapa final; esto es el empleo de procedimientos técnicos encaminados a elevar la música vernácula sin substraer su espíritu ni mixtificarla. Por mera coincidencia temática, transcribo el motivo inicial de mi primera Rapsodia aborigen, intitulada “En el Templo de Sol”, y compuesta en 1932.

ANDANTE SOSTENUTO

A musical score for piano, titled "Andante sostenuto". The score is in 3/8 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "Andante sostenuto" and the dynamics are marked "pp". The music consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a prominent eighth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Y, por último, el Modernismo y Ultramodernismo y sus derivaciones son fuentes inagotables de enriquecimiento armónico que, hábilmente empleados, dan a la música regional un exotismo peculiar. Y cuando el gran Waldo Frank, de paso por Quito, (1949), escuchó mi “Cuarteto Vernáculo”, me manifestó su complacencia por “el acertado casamiento entre la música indígena y el modernismo”.

El fragmento que reproduzco de mi “Sanjuanito Futurista”, compuesto en 1944, dará una idea de la técnica empleada, que ya linda con el sistema atonal, o sea de los “doce tonos”. Y con el cual pongo punto final al proceso de la música ecuatoriana, presentado en plan sintético.

SANJUANITO FUTURISTA

A musical score for piano, titled "Sanjuanito Futurista". The score is in 2/4 time and features a key signature of three flats (B-flat, E-flat, A-flat). The tempo is marked "f marcato". The music consists of two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The melody is primarily in the treble staff, with a prominent eighth-note pattern. The bass staff provides a harmonic accompaniment with chords and moving lines.

Capítulo III

Atonalismo y nacionalismo

A la Escuela de Schoenberg que arrastró tras sí una pléyade de jóvenes compositores, se la denominó “Sistema de los Doce Tonos”. Este nombre entraña una denominación algo equívoca por cuanto desde los albores de la música encontramos los doce sonidos (tonos), como en las obras de Monteverdi, por ejemplo; en cambio en el atonalismo musical, su rol varía. Se hace indispensable la presencia efectiva de aquellos para entresacar como de un caleidoscopio, motivos y figuras y garantizar, así, la relación con su totalidad.

“Cada idea musical se compone de doce tonos y no debe repetir un solo tono antes de que todos los demás hayan sido empleados”. Además, “cada serie de doce tonos puede ser empleada en contrapunto de dos partes, es decir, a base de cuatro acordes en cada serie; o en seis partes, con dos acordes en cada serie”. Se desprende, desde luego, que la armonía no es sino la melodía presentada verticalmente.

El sistema de los doce tonos no tiene que ser disonante por excelencia; aunque la escuela Schoenbergiana rehúye los acordes perfectos, se puede emplearlos en contrapunto consonante y aún en tríadas mayores y menores. Esto lo comprueban los “Estudios en Blanco y Negro”, de Nicolás Slonimsky, enviados al suscrito por su autor, en los cuales se expresa en contrapunto a dos partes: la una en teclas blancas y la otra en teclas negras.

De aquí se deduce que el atonalismo es al sistema de los doce tonos, lo que la tonalidad es al sistema tonal, sin que esto implique absoluta imposibilidad de fusionarlos. Pues, varios compositores, entre ellos Albán Berg, se interesaron por expresarse en lenguaje tonal, dentro de la técnica, materia del presente estudio.

No es de extrañarse que las tres variantes y la serie-base nos den la suma de 48 formas distintas al multiplicarse por 12 que son los sonidos de la escala cromática; además, presentar al mismo pensamiento bajo cuatro fases diversas, que Ernest Krenek llama una “cuadruplicidad”, y, modificar paralelamente cada una de esas figuras doce veces, según las posibilidades de transposición de la serie.

Se halla inspirada su técnica de composición en los procedimientos fuéguísticos. De ahí que para muchos críticos y musicistas, las obras elaboradas bajo esta nueva tendencia aparezcan como forjadas en la fragua de Vulcano y las censuren de esencialmente “cerebrales” o “anárquicas”.

También se ha dicho que es la muerte de la música vernácula y como consecuencia del nacionalismo musical. Pero la tesis que defiende son los mismos recursos que se desprenden de este nuevo sistema, como son: el

bitonalismo, el politonalismo y el bimodalismo que, aplicados talentosamente al folklore nacional, dan un acertado sincretismo musical que encauza hacia el nacionalismo politonal, como se observa en obras de Héctor Villalobos, García Caturla, Chávez, etc.

Aún el mismo procedimiento docetonal se puede amalgamar con el autoctonismo primitivo, entresacando de la pentafonía figuras musicales, grupos acórdicos y ritmos peculiares indígenas que hagan inconfundible su procedencia andina. Estos ensayos me han dado felices hallazgos en obras de gran factura, empleando como elementos de desarrollo y como frases episódicas que conducen a la “unidad dentro de la variedad”, como principio estético fundamental aplicado a toda obra de arte. Y entre estas citaré: “Consagración de las Vírgenes del Sol”, concierto programático para piano y orquesta; “Sinfonía Andino-Ecuatoriana”; “Concierto Fantasía” para piano y orquesta; “Primer Cuarteto en La Bemol” para cuerdas; “Cumandá”, ópera en tres actos y siete cuadros; “Día de Corpus”, ópera-ballet en dos actos y cuatro cuadros y otras composiciones de género instrumental y vocal.

Internándome aún más, por esta misma senda, compuse entre otras piezas de carácter ecuménico como la “Sonata Dramática”, para piano, un “Sanjuanito Futurista”, estrictamente ceñido al sistema docetonal y el cual me sirvió para probar la verdad de mi hipótesis (año de 1942). Aunque ya en la actualidad este sistema revolucionario se halla en un impasse, siempre se lo ha considerado como experimento de laboratorio. Todos los recursos desprendidos de él han sido explotados por los compositores contemporáneos, como son la bitonalidad y politonalismo, productos resultantes de la piedra angular del tritono y de los acordes integrales.

Puedo afirmar que la bitonalidad no es un hecho exclusivo de este sistema; pues, del mismo fenómeno acústico de la resonancia se puede obtener el bitonalismo, procediendo en esta forma:

Si al pentatono de novena mayor, v. g. de fa, se lo divide por su eje, que en este caso es la nota sol se habrá obtenido dos tríadas, una mayor y otra menor, en las cuales la nota-eje, a la par que es la quinta del acorde de do-mi-sol, es fundamental del acorde de sol-si bemol-re. Y si se las trata independientemente, es decir, como acordes de tónica de sus respectivas fundamentales, nos hallaremos en presencia de un caso de bitonalidad.

Para finalizar el presente estudio sintético me permito la acotación siguiente a manera de epílogo; así conforme en Sociología se ha visto que el ciclo de vida del individuo guarda estrecha relación con el ciclo evolutivo de la humanidad, de igual modo el compositor tiene que transponer las diversas etapas evolutivas de su arte; y el profesional serio, dentro de nuestro país, debe procurar situarse en nivel aproximado al desenvolvimiento artístico.

Y para reafirmarme en lo antedicho, transcribo una frase de Slonimsky que debe considerársela como máxima: “A nadie se le obliga a componer en acordes integrales, pero cada músico debe informarse de las nuevas posibilidades, aprovechando los resultados obtenidos”.

Capítulo IV Sinfonía andino-ecuatoriana

Partiendo del principio general de que el Folklore, como capítulo de la Etnología, estudia todo lo relacionado con las manifestaciones artísticas, costumbristas, etc., peculiares de un pueblo, se puede concretar el caso particular en el folklore musical ecuatoriano que comprende todo lo relacionado con el material sonoro vernáculo, tanto de índole autóctona como criolla.

El tipo de música autóctona involucra al **Yaraví**, una especie de balada indo-andina extensiva a los pueblos del altiplano que fueron sojuzgados por el Incario; al **Sanjuanito**, danza de movimiento más o menos vivo; y al **Danzante**, de carácter agógico moderado en relación al anterior.

El tipo de música criolla cuenta con danzas de espíritu más alegre y vivaz, como el “**Albazo**”, el “**Aire Típico**” (impropiamente llamado Cachullapi), el “**Alza que te han visto**” y otras que ex profesamente no las menciono para ser consecuente con la finalidad de este capítulo.

La enunciación de los preliminares que anteceden se hacía indispensable para la exposición de la idea fundamental, producto de trabajo asiduo de meses y fructificada por larga experiencia. Porque en lo concerniente a la aplicación de nuevos procedimientos en el complejo arte de los sonidos, hay que proceder como el científico de laboratorio que no puntualiza su fórmula hasta no haber obtenido la síntesis del compuesto químico. De ahí: si “la teoría debe estar unida a la práctica”, esta debe también estar subordinada a aquella: la ausencia de una de las dos engendra al teorizante o al empírico.

Distribuyendo los diversos elementos folklóricos, arriba indicados, de acuerdo con la afinidad agógica de cada uno de los cuatro movimientos que constituyen el plan general de una Sinfonía, se obtiene el orden siguiente: 1º Sanjuanito, 2º Yaraví, 3º Danzante, 4º Albazo, o bien “Aire Típico”, o “Alza”. Ahora, sometiendo a cada uno de éstos al corte riguroso, al desarrollo y tratamiento polifónico y orquestal de cada tiempo de la Sinfonía clásica, se habrá obtenido la Sinfonía Andino-Ecuatoriana cuyo esquema se presenta a continuación.

Sinfonía Andino-Ecuatoriana:

- 1) Allegro Moderato (sanjuanito)
- 2) Larghetto (yaraví)
- 3) Allegretto Semplice (Danzante-Scherzo)
- 4) (Final) Allegro vivo (Albazo, o Aire Típico, o Alza).

Este proceso —aplicable a las grandes concepciones derivadas de la forma Sonata, como cuartetos, conciertos, etc.—, he seguido en mi Sinfonía “Ecuador”. La he titulado así por cuanto ella reúne los aires más caracterizados del tipo autóctono y del criollo; y también, en vista de que en el cuarto movimiento (Final) en vez de adoptar la forma tradicional de Rondó, he empleado la Suite concatenada del Albazo, Aire Típico y Alza, finalizando en una Fuga bitonal y birrímica a cuatro partes. La tendencia de su técnica es ultra moderna porque incluye hasta la escuela futurista de Schoenberg (sistema de los “doce tonos”), en frases y períodos episódicos por cuanto “el continente no excluye al contenido”.

Es obvio manifestar que sería puerilidad el suponer que orquestar las producciones folklóricas en el orden expresado, es suficiente para obtener una Sinfonía. No tal. ¡No sería ni una suite, sino tan solo una mera colección de aires vernáculos!

Otras publicaciones:

“Música vernácula ecuatoriana. Ritmos y aires andino-ecuatorianos”, en *Letras del Ecuador, año VI, (62)*, de noviembre-diciembre, p. 6.

Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1950.

“Atonalismo y Nacionalismo”, en *Letras del Ecuador, año VI, No. 65*, de marzo, p. 12. Quito: Casa de la Cultura Ecuatoriana, 1951.

“Música vernácula ecuatoriana”, en *Posdata, vol.*

I. No 3-4, p. 47-54. Quito, 1981.

“Música vernácula ecuatoriana. Microestudio”, en *Opus, año III, (31)*, de enero, p. 92-98. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

ASPECTOS DE LA MÚSICA NACIONAL³⁰

I. Nacionalismo autóctono³¹

Si se parte de la premisa que contempla al folklore en general como basamentos de la nacionalidad, se encuentra en la música ecuatoriana dos tipos claramente diferenciables: el tipo autóctono y el tipo criollo. Al primero se agrupa todo el acervo telúrico del aporte indígena, así este se remonte al período preincaico, y el segundo circunscribe a la producción popular, producto del mestizaje de la música aborígen y la importada de Europa por los conquistadores españoles, la que fue esencialmente diatónica, pero imantada con los rasgos característicos de los ritmos peninsulares; de ahí que las danzas típicas del hemisferio ibero-americano tengan marcadas analogías de matiz ancestral, o más bien dicho, de una misma fuente de procedencia.

Los aires aborígenes son, en cambio, danzas rituales, con advocaciones heliolátricas o impregnadas de esotérico simbolismo. Las melodías autóctonas discurren por la modalidad menor de las escalas pentafónicas, las cuales, dentro del ámbito de una séptima menor, comprenden dos intervalos de tercera menor, situados en los polos de las mismas, enmarcando a dos intervalos de segunda mayor; incipiente material sonoro que fue y es extensivo a grupos étnicos subdesarrollados en lo concerniente a su cultura artística. La pentafonía anhemitónica (sin semitonos) mayor es utilizada como episodios modulatorios, para luego retornar a su centro de gravedad: el tono menor.

Estas escalas, o más concretamente estos diseños pentafónicos se encuentran esporádicamente en el mismo “canto llano” de la liturgia católica, en forma de neumas; melodías populares húngaras se mueven dentro del área pentatonal; el gran compositor noruego Eduardo Grieg, en sus canciones de profundo nacionalismo recurre a iguales giros cadenciales; Franz Liszt, en la fermata de la primera parte de su Sexta Rapsodia, emplea las armonías [licuantes] [?] del acorde pentafónico de sol bemol mayor, desde el registro superagudo del piano hasta el sub-grave del mismo, recorriendo las teclas negras en progresión descendente (ejecución al piano).

30. Salgado, L. (1960). “Aspectos de la música nacional” [mecanografiado]. Edición digital: Archivo Equinoccial de Música Ecuatoriana. Editor: Fidel Pablo Guerrero.

31. Fidel Pablo Guerrero aclara: “Este artículo -sin fecha- lo transcribimos de un manuscrito del compositor que al parecer fue realizado para alguna conferencia ilustrada con ejemplos al piano y quizá date de los primeros años 60’s, pues en su contenido menciona el fallecimiento del compositor Belisario Peña, en 1959, así que este texto debió realizarlo poco tiempo después de ese acontecimiento. Es posible que éste sea la base para su otro artículo, muy similar, por cierto, titulado *Sinopsis estética de la música ecuatoriana*, que consta en mecanografiado, con la fecha, 1967. [N. del E.]”.

El eximio impresionista francés Claude Debussy, muy a menudo encuentra en la pentafonía pensamientos alusivos al arcaísmo de épocas determinadas, de ingenuidad espiritual, como en el caso del preludio titulado “La niña de los cabellos de lino”, el cual originalmente fue compuesto para piano (ejecución).

Al retornar a Europa, el ilustre compositor checo Anton Dvorak, después de su gira triunfal a través de los Estados Unidos, país al cual fue invitado, compuso ex-profesamente la Sinfonía “Nuevo Mundo”, como gesto de imborrable gratitud a la calurosa acogida que le habían dispensado.

Utilizó melodías indo-americanas como material temático para plasmar su concepción orquestal; melodías, que bien pueden, por su carácter aborigen, proceder de cualquier región del continente americano, ya que el dibujo cadencial pentafónico predomina en ellas. Pero la significación que tuvo la mencionada sinfonía es el haber incorporado elementos netamente folklóricos a las grandes facturas, el haber fijado una pauta a los compositores que espigan en los predios irrigados por las corrientes o canales del nacionalismo musical.

Ahora, si la gama pentatónica es común a los grupos étnicos similares, ¿cómo se distingue su mensaje artístico o sus características peculiares? Es aquí donde entra en juego las propiedades ontológicas de los habitantes de las diversas regiones, quienes se hallan mimetizados en las zonas climáticas y en los parajes; son también factores que hacen causa común con los anteriores, su posición costumbrista e idiosincrático-psicológica. Por lo tanto, en el ritmo, aires, danzas y canciones se encuentran los elementos primarios que peculiarizan al mensaje espiritual, ateniéndose solo en cinco notas de que consta su alfabeto sonoro, sea cual fuere la tónica, hasta derivar a las expresiones dialectales del conglomerado demográfico. Así, dentro de los límites patrios, el hombre del litoral difiere en sus características ontológicas del hombre de la altiplanicie interandina, por ende, sus manifestaciones melómanas se diferencian sustancialmente.

La técnica depurada, sea cual fuese su expresión estilística, es la que eleva del plano cultural a las creaciones intuitivas del pueblo hasta revestirlas del atuendo inherente a la música universal. Es por esto que la música aborigen se aviene con el neodiatonismo, sea en sentido vertical (armónico) o en el horizontal (polifónico); el cromatismo la difumina. La escuela impresionista no la desfigura, ya que los acordes contruidos por superposición de cuartas acentúan su exotismo y la proyectan a la pantalla del modernismo, como se observa en mi *Rapsodia aborigen*, concebida alrededor del año 1932 (ejecución).

El sistema musical creado por Arnold Schoenberg en el segundo decenio del presente siglo [XX], llamado dodecafonismo, fue el sepulturero del arte nacionalista, pues este quedó relegado a pieza arqueológica de museo de

antigüedades, puesto que la «música serial» se ubica en otro plan estético y considera a la idea-base a los doce sonidos de la escala cromática, sin que se repita uno solo de ellos, en la posibilidad de los once intervalos diferentes hasta emitir la serie de sus tres mutaciones subsiguientes: en sentido contrario, *cangrigare* y retrógrado-contrario, a fin de realizar metamorfosis de las mismas en forma de coral, ostinato, etc., de acuerdo a la potencialidad creativa del melógrafo y su fantasía. Las microformas son sus moldes preferidos.

Acorde a esta nueva estética, experimenté con una danza autóctona, atraído por el incentivo de amalgamar la osatura rítmica y la concepción doctonal, lo cual dio por resultado una creación híbrida que la titulé *Sanjuanito futurista*. Fue compuesto por el año de 1944, con procedimientos seriales.

Doy término a mi charla musical ilustrada sobre el nacionalismo autóctono. En próxima oportunidad tendré el grato placer de disertar acerca del nacionalismo criollo que le asignan un sitio de vanguardia en el dintorno de la música contemporánea.

II. Nacionalismo criollo

Como el objetivo del presente estudio musicográfico no es el de ofrecer frutos de la investigación histórica ni biográfica, sino presentar el enfoque del “nacionalismo criollo” desde el ángulo estético, me encuentro libre de compromiso y con la facultad de citar nombres y obras acorde a la finalidad de aquel. Por lo tanto, abordo de plano el tema impuesto, cual, si se tratara de elaborar una “fuga libre”, exento de restricciones normativas.

Es obvio consignar, por muy conocido, que la música criolla fue vástago del maridaje de la prístina expresión autóctona y de la escalística de la Europa occidental del Renacimiento, razón por la cual se ensanchó la gama con la introducción del 2° grado (sobretónica) y del 6° grado (sobredominante) de la escala menor, quedando muy a menudo la sensible sin alteración melódica. Esta hacía acto de presencia en la armonía acompañante que, al superponer el séptimo grado no alterado de la línea cantable, daba como fruto el inusitado caso de bimodalidad, hecho que hasta hoy se practica.

La gama estructurada en la forma predicha nos sitúa directamente en el primer modo auténtico de los tonos eclesiásticos, circunstancia que retrotrae la saturación de la música antigua del medioevo, que fue esencialmente modal. Cuando en la curvatura tensiva de la onda melódica se emplea el sexto grado alterado en el modo menor (también se emplea en la armonía), se le denomina la «sexta Reger», porque fue este compositor germano del siglo pasado quien la usó frecuentemente. Otros la denominan la «sexta dórica». Mas esta ha sido un recurso exhaustivo del tipo criollo. Un ejemplo

concreto se encuentra en la *Danza ecuatoriana No. 2* del maestro Segundo Luis Moreno³², nuestro distinguido compositor y notable musicólogo. Se trata de un grupo ascendente de figuraciones cortas que contienen la sexta mayor y el séptimo grado no alterado, se aprecian como notas de paso que enlazan la dominante con la tónica de la base modal. Se encuentra en la apódosis del período; en otros términos, se encuentra en la frase-secuencia de la segunda parte, lo que en términos filosóficos se diría en la apódosis del período; ya que este consta de dos proposiciones: prótasis y apódosis.

Entre otros destacados cultivadores del estro vernacular, emerge el doctor Sixto María Durán (1875-1947), quien a la balada indígena la estilizó con medios expresivos del romanticismo finisecular, resumando en ella el sentimiento suigéneris del alma criolla; tal es el caso patético de su “Yaraví-Serenata”. Con lo hasta aquí expuesto se colige que siempre el compositor ha buscado los moldes de las danzas y cantilenas de su solar nativo para escanciar su inspiración creadora o más bien dicho, se han afincado en las infraformas³³ del cancionero popular.

De los compositores coterráneos que han animado las pequeñas y grandes facturas universales con pensamientos imantados con el espíritu de ecuatorianidad, sin recurrir al fontanar folklórico, cabe especial mención el maestro Francisco Salgado³⁴. Su haber creativo incluye desde los prototipos formales de la *fuga* hasta conciertos y sinfonías, sin descuidar los trozos líricos con palabras o sin ellas. Hacinada a este último género se relievaa la elegía *Ayes de mi tierra*, composición de corte ternario y de hondo nacionalismo romántico, la que deja traslucir una íntima simbiosis de la raigambre criolla con la técnica constructiva ya superada.

José Ignacio Canelos —fallecido en julio de 1957—, en el *Intermezzo Inca*, no se supedita al marco folklórico, su numen es de libre concepción ideológica, que vierte en la forma tripartita con fraseología amplia y elocuente.

El maestro Belisario Peña Ponce (1902-1959), de lo que se conoce, no cultivó preferentemente el estilo nacional; su producción se enquistaa en el idioma cosmopolita, destacándose en los dos géneros ecuménicos: religioso y profano.

A más de los compositores anteriormente citados, los señores Juan Pablo Muñoz Sanz³⁵, Pedro Pablo Traversari Salazar (1874-1956) y otros de las generaciones posteriores, quienes se han esforzado por «sintonizar»

32. Cotacachi, 1882- Quito, 1972. [N. del E.].

33. Esta palabra consta sobre un tachón que dice: formas tradicionales. [N. del E.].

34. Cayambe, 1880- Quito, 1970. [N. del E.].

35. Quito, 1898-1964. [N. del E.].

el género nacional a texturas tradicionales consagradas y universales con polifacéticos medios de expresión, no han transpuesto los linderos del post-romanticismo [rezagado³⁶].

A guisa de corolario se puede consignar la conclusión siguiente: la música ecuatoriana presenta, como poliedro trifásico, las tres clasificaciones fundamentales fijadas por la Musicología: folklórica, popular y culta.

Nota: los primeros dos párrafos del siguiente artículo son idénticos con los del artículo anterior.

SINOPSIS ESTÉTICA DE LA MÚSICA ECUATORIANA³⁷

Si se parte de la premisa que contempla al folklore, en general, como basamento de la nacionalidad, se encuentra en la música ecuatoriana dos tipos claramente diferenciables: el tipo autóctono y el tipo criollo. El primero agrupa todo el acervo telúrico del aporte indígena, que se remonta al período preincásico, y el segundo se circunscribe a la producción popular, producto del mestizaje de la música aborigen y la que trajeron de Europa los conquistadores españoles, que fue esencialmente diatónica, pero imantada con los rasgos característicos de los ritmos peninsulares; de ahí que las danzas típicas del hemisferio ibero-americano tengan marcadas analogías de matiz ancestral, o más bien dicho, de una misma fuente de procedencia.

Los aires aborígenes son, en cambio, danzas rituales, con advocaciones heliolátricas o impregnadas de esoterismo simbólico. Las melodías autóctonas discurren por la modalidad menor de las escalas pentafónicas; las cuales, dentro del ámbito de una séptima menor, comprenden dos intervalos de 3a menor, situados en los polos de las mismas, enmarcando a dos intervalos de 2a mayor; incipiente material sonoro que fue y es extensivo todavía a grupos étnicos subdesarrollados en lo concerniente a su cultura artística. La pentafonía anhemitónica (sin semitonos) mayor es utilizada como episodios modulatorios, para luego retornar a su centro de gravedad: el tono menor.

Ahora, si la gama pentafónica es común a los grupos étnicos similares, ¿cómo se distingue su mensaje artístico o sus características peculiares?... Es aquí donde entran en juego las propiedades ontológicas de los habitantes de

36. Esta palabra está tachada. [N. del E.].

37. Salgado, L. (2001). "Sinopsis estética de la música ecuatoriana". En Pablo Guerrero Gutiérrez (editor), *Grandes Compositores Ecuatorianos – Luis Humberto Salgado*, Corporación Musicológica Ecuatoriana CONMUSICA, Conservatorio Franz Liszt. pp. 69-70.

las diversas regiones, quienes se hallan mimetizados en las zonas climáticas y en los parajes; son también, factores que hacen causa común con los anteriores, su posición costumbrista e idiosincrático-psicológica. Por lo tanto, en el ritmo, aires, danzas y canciones se encuentran los elementos primarios que peculiarizan al mensaje espiritual, ateniéndose solo a cinco notas de que consta su alfabeto sonoro, sea cual fuere la tónica, hasta derivar a las expresiones dialectales del conglomerado demográfico. Así, dentro de los límites patrios, el hombre del litoral difiere en sus características ontológicas del hombre de la altiplanicie interandina, y por ende sus manifestaciones melódicas se diferencian substancialmente.

El *yaraví*, el *sanjuanito*, el *danzante* y el *yumbo* son los aires más representativos de la etnofonía serrana. Razón que justifica la proliferación creativa en nuestros compositores de antaño y del presente, ya sean intuitivos o cultivados. Mas, la técnica depurada, sea cual fuese su expresión estilística, es la que eleva de plano cultural a las creaciones intuitivas hasta revestirlas con el atuendo inherente a la música universal. Como no tratamos de hacer historia, nos inhibimos de citar nombres, ya que éstos se pueden encontrar en las obras del compositor y musicólogo ecuatoriano Segundo Luis Moreno, y en otras monografías.

La música aborigen se adviene más con el neodiatonismo, sea en sentido vertical (armónico) o en el horizontal (polifónico); el cromatismo la difumina. La escuela impresionista no la desfigura, ya que acentúa su exotismo, proyectándola en la pantalla del modernismo; hecho que se comprueba en mi *Rapsodia aborigen*, para piano. Atraído por el incentivo de amalgamar la osatura rítmica del *sanjuanito* con el procedimiento de la música serial, compuse (por 1944) una página pianística titulada *Micro-danza*², en vista de su corta duración, que constituyó un experimento de hibridación de la pragmática dodecafónica y el melismo autóctono, a fin de estar a tono con la estética contemporánea.

Como objetivo del presente esbozo musicográfico no es el de ofrecer primicias de la investigación histórica, ni biográfica, sino presentar el enfoque del escenario musical en forma sinóptica, nos hallamos en libertad de mencionar nombres y trabajos de acuerdo a la finalidad prevista.

Ya se anotó anteriormente que la música criolla fue vástago del maridaje de la prístina expresión autóctona y de la escalística de Europa Occidental del Renacimiento, razón por la cual se ensanchó la gama con la introducción del 2° grado (sobretónica) y del 6° grado (sobredominante) en la escala menor [la-si-do-re-mi-fa-sol-la], quedando muy a menudo el 7° grado sin alteración melódica [sol]. La sensible [sol#] se presentaba en la armonía acompañante, que, al superponerla al 7° grado no alterado de la

línea cantable, daba como producto el inusitado aspecto de bimodalidad, hecho que hasta hoy se practica.

La gama estructurada en la forma predicha nos sitúa *de facto* en el primer modo auténtico de los tonos eclesiásticos; circunstancia que retrotrae la saturación de la música arcaica del medioevo, que fue esencialmente modal. Cuando en la curvatura tensiva de la onda melódica se emplea el 6° grado de la escala menor moderna (también se emplea en la armonía), se le denomina la “sexta de Reger”, por cuanto fue este compositor del siglo anterior quien lo usó frecuentemente. Otros teóricos la denominan “sexta dórica”. Mas, esta ha sido un recurso peculiar del tipo criollo. Un ejemplo concreto se encuentra en la *Danza ecuatoriana N°2* del maestro Segundo Luis Moreno. Se trata de un grupo ascendente de figuraciones cortas que contienen la 6a mayor y el 7° grado no alterado; se aprecian como notas de paso que enlazan la dominante con la tónica del centro modal. Se encuentra en la apódosis del período, ya que este consta de dos proposiciones: prótasis y apódosis; en otros términos: se encuentra en la frase-secuencia de la segunda parte.

En otros destacados cultivadores del estro vernacular, emerge el Dr. Sixto María Durán, quien a la balada indígena la estilizó con medios expresivos del romanticismo finisecular, rezumando en ella el sentimiento criollo; tal el caso de su *Yaraví Serenata*.

De los compositores coterráneos que han animado las pequeñas y grandes facturas universales con pensamientos imantados con el espíritu de ecuatorianidad sin recurrir al fontanar folklórico, cabe especial atención al maestro Francisco Salgado; su haber creativo incluye desde los prototipos formales hasta conciertos y sinfonías, sin descuidar los trozos líricos con palabras o sin ellas. Hacinada a este último género se relievaa la elegía *Ayes de mi tierra*, composición de corte ternario y de hondo nacionalismo romántico, la que deja traslucir una íntima simbiosis criolla con la técnica constructiva ya superada.

A guisa de corolario se puede consignar lo siguiente: la música ecuatoriana presenta las tres clasificaciones fundamentales fijadas por la Musicología: folklórica, popular y culta.

Otras publicaciones:

“Sinopsis estética de la música ecuatoriana”, en *Opus, año III, No. 31*, de enero, p. 89-91. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

“Sinopsis estética de la música ecuatoriana” [mecanografiado], Quito, 23 de marzo, 1967.

EL FOLKLORE EN EL ARTE RELIGIOSO (MISAS ETNOFÓNICAS)³⁸

Mientras los ingenieros acústicos se esfuerzan por conquistar el universo sonoro en sus dimensiones ignotas, construyendo artefactos cibernéticos para componer e interpretar, o afanarse por fabricar máquinas que emiten a los instrumentos tradicionales hasta devenir en la construcción de una orquesta electrónica, otros, en cambio, adaptan el patrimonio etnofónico de la música ancestral de los pueblos al culto católico, en especial, al magno oficio religioso de la Misa.

Este monumento de la música sacra, de partes formales no delimitadas, y de arquitectura polifónica, ha sido expresado en lenguaje vernacular, concorde a las reformas introducidas en los ritos de la liturgia eclesiástica. Aunque el texto latino se conserva, pero los ritmos y melodías autóctonos colorean su relieve musical. Pues, los adaptadores lo han convertido en un género híbrido: **misas folklóricas**.

Las primeras en el flagrante género son: la **Misa de Luba** y la **Misa Criolla**; a las cuales la empresa grabadora ya ha lanzado al mercado. La primera tiene por arreglista y director al Padre Guido Haazen, O. F. M., y la segunda, en los mismos aspectos, al compositor Ariel Ramírez.

La **Misa de Luba** es un auténtico documento musical del África negra, dice el comentarista A. Rodríguez Moreno, confiado a 45 cantores y 15 profesores de instrumentos africanos de la Escuela de Kaima, que son fieles intérpretes de su música autóctona, que se entregan a la expresión más espiritual de la Música, la música sacra, y, por ende, a su forma más litúrgica, la Misa.

Las diversas partes de la Misa se estructuran, circunscritas al texto latino, con las más escogidas y relevantes melodías negroides. La mejor música bantú, temas vernáculos, negro espirituales, como el Kasala; cantos funerarios como el Kibo, para el *Crucifixum*; en fin, hasta aires folklóricos de danza, con los cuales se pretende expresar el hondo misticismo de la raza.

La **Misa Criolla** se destaca por su completo equipo de colaboradores, contándose a los solistas, coro y orquesta, dirigida por su autor. La orquesta también es típica, conformada por instrumentos regionales.

El **Kirie** utiliza los ritmos de la “vidala” y la “baguala”: la canción “Carnavalito” sirve para desarrollar el **Gloria**; el **Credo** se basa sobre el aire de “chacarera trunca”; al **Santus** anima un ritmo del folklore boliviano, el “Carnaval” de Cochabamba, y, finalmente, el carácter pampeano revolotea en el **Agnus**.

Sin esta hibridación del exponente aborigen y secular, el profesor Francisco Salgado A. ya insufló en su producción religiosa las cadencias

38. Salgado, L. (11 de abril, 1965). “El folklore en el arte religioso”. *El Comercio*.

sui géneris de nuestra vena popular, pero con acento personal y de amplias miras cosmopolitas. Este espíritu nacional se encuentra en su **Misa a Santa Cecilia** y otras del mismo género, que desgraciadamente el clima artístico reinante no favorece para darles a conocer en forma integral y a satisfacción del autor.

La línea pentafónica de la expresión andina se puede, con éxito, encuadrar en el **melos** de la música sagrada, ya que aquella tiene puntos de contacto con el canto gregoriano, que es el espíritu arcaizante, que emana de ambos estilos, como una pátina del tiempo de los códices antiguos. Premisa fácilmente comprobable.

Si echamos una hojeada a los cantos litúrgicos, nos abocamos a diseños neumáticos de cinco notas que discurren en el ámbito de una serie pentafonal. Estas neumas que se encuentran en los tonos eclesiásticos son mayores o menores, según la nomenclatura moderna, e identificables dentro de la escala pentafónica. Y, aún más, en una ojeada retrospectiva a las páginas de la Historia de la Música, podemos ubicarnos en el Alta Edad Media, cuando los monjes estudiosos regulaban el canto llano en los oficios religiosos. En la sexta fórmula final (*Plagis triti*) de los tonos eclesiásticos del tratado *Commemorata brevis de tonis et psalmis modulandis*, atribuido al monje Rubaldo y transcrita por el musicólogo alemán H. Riemann de la notación “dasiana”, encontramos hallarse sus giros melismáticos centrados en la pentafonía anhemitónica (sin semitonos) mayor, teniendo la nota **fa** como tónica, fundamental llamada en ese entonces **finalis**, porque en ella debía de terminar la melodía ritual.

Nota: anterior publicación

“Misas etnofónicas”, en *El Comercio*. Quito, 28 de agosto de 1960.p. 4, 7.
El siguiente artículo se refiere al artículo anterior ocho meses después.

ASPECTOS MUSICOGRÁFICOS³⁹

Quienes nos preocupamos por las facetas evolutivas del arte musical y por las ciencias y artes conexas con el mismo, obtenemos las informaciones en revistas y publicaciones especializadas que nos “ponen al día” sobre los acontecimientos artísticos de magnitud ecuménica. Razón por la cual los trabajos musicográficos o musicológicos que se publican en torno a diferentes

39 Salgado, L. (19 de diciembre, 1965). “Aspectos musicográficos”. *El Comercio*.

aspectos, mantienen una actualidad que bien puede calificarse de anticipada a ciertos artículos monográficos de cronistas musicales extranjeros.

En el suplemento a colores *Hablemos*, del cinco del presente mes (diciembre 1965), se actualiza en forma relevante e ilustrada acerca de la Misa Criolla del compositor argentino Ariel Ramírez. Pues, sobre la textura de dicha primigenia obra del hemisferio latinoamericano ya se escribió ampliamente en la misma sección, el 11 de abril del año en curso, es decir hace ocho meses. Además, se trató sobre la Misa de Loba “como un auténtico documento musical del África negra”, que tenía por arreglista al Padre Guido Haazen. Detallaba, también, su proceso, construcción formal, elementos melódicos vernáculos y orquesta conformada por instrumentos típicamente negroides, aparte de los cantores (solistas) y masa coral. El artículo en referencia se titula “El folklore en el arte religioso”.

En otro párrafo de este mismo artículo, como enuncia individual, se manifestaba lo siguiente: “Sin esta hibridación del exponente aborigen y secular, el profesor Francisco Salgado A. ya insufló en su producción religiosa las cadencias sui géneris de nuestra vena popular, pero con acento personal y de amplias miras cosmopolitas. Este espíritu nacional se encuentra en su Misa a Santa Cecilia y otras del mismo género”.

Al tratar sobre el nuevo tipo de música —la música electrónica— se había hablado de posible fagocitación de aquella por el sistema temperado, que en forma más explícita se interpreta por utilización del nuevo lenguaje (electrónico) como elemento de coloración dentro del idioma sonoro tradicional, presentando casos concretos.

Ahora, Pio de Salviatierra, un férvido difusor literario de la música electrónica, escribe últimamente en el sentido que sigue: “Pero no todo es orégano en el nuevo arte. Tiene sus desventajas. Desaparece el factor social. ¿Para que desplazarse a las salas de concierto, donde no veremos ni músicos ni instrumentos? Una orquesta en acción, con su director en el podio, es siempre un curioso espectáculo; y por muchos, necesario para bien gustar de las esencias musicales. La nueva música, previendo esta desventaja, ha fomentado su carrera en los campos donde la visión del ejecutante carece de importancia: cine, radio, ballet, grabaciones. El día que quiere actuar **socialmente**, debería acondicionar las salas de conciertos o diseñarlas de nuevo”.

Stravinsky, al emitir su juicio sobre aquella, se expresa: “las más cortas piezas de música electrónica parece que no concluyen, y dentro de estas piezas no sentimos el control del tiempo”. Es aguda crítica que encubre la ausencia de la vertebración musical, que es el ritmo, como la ausencia de gravedad en el espacio sideral.

Aunque Pierre Boulez diga, que no creemos en el progreso de la música instrumental hacia la electrónica, tampoco nosotros habíamos creído en su absoluta independencia y en la destronización del sistema tradicional por aquella. Son siempre distintos.

El musicólogo español ya referido concluye con su pensamiento conciliador: “Creo personalmente, dice, que la música electrónica logrará, no desterrar a la tradicional —lo distinto no es contrario—, sino convivir con ella, como una nueva musa del Olimpo, nacida en la espuma electrónica”.

NOTA EXPLICATIVA⁴⁰

La ideología motora del concierto se halla supeditada al perímetro de la música andino-ecuatoriana, en sus dos vertientes regionales: autóctona y criolla. Estas han servido de premisas duales para la elaboración de los tres movimientos del corpus total de la obra. La temática es original del autor, pero a base de los ritmos más peculiares y más carismáticos del fontanar vernáculo.

El ritmo del “sanjuanito”, en compás de 2/4, y de agógica movida, es la baza fundamental del primer movimiento, puesto que dicha danza indígena —que se la baila en época de las cosechas y coinciden con el día en que la Iglesia católica conmemora a San Juan, el 26 de junio; de ahí su denominación española— por su carácter heliolátrico, se presta a arquitecturas de diversas dimensiones.

El segundo movimiento, *Andante sostenuto*, se halla insuflado por el espíritu conceptual del “yaraví”, una especie de balada indo-andina, común a los pueblos del altiplano. El tema de las variaciones lo constituye una frase de ocho compases que se somete a cuatro mutaciones ininterrumpidas para camuflarse, en la quinta variación, en otro aire nativo: el “danzante”; el cual da paso a la sexta y última variación, con la agógica inicial. La fuga, con la cual finaliza el movimiento, tiene por coda una síntesis o reminiscencia de la introducción.

La vertebración rítmica puede encasillarse en la privacidad del “aire típico”, que ya es una canción popular clasificada en el grupo de la música criolla, y al que pertenece también el “Albazo”, crisol en el que se funde el tercero y último tiempo del concierto.

40. *Nota explicativa*: el artículo se refiere al Concierto para guitarra y orquesta de 1977.

En resumen: el concierto, dedicado al emérito guitarrista ecuatoriano Luis Maldonado Lince, es un florilegio de los aires y canciones que más definen la fisonomía artística de la idiomática ecuatoriana.

Nota. El “Albazo” es una danza de metro ternario y de contornos festivos que se lo bailaba al amanecer; hecho que dio origen a su denominación: esta es la semántica del vocablo.

Quito, 19 de septiembre de 1977.

III

Dos artículos inéditos

SISTEMA DE LOS DOCE TONOS⁴¹

(Hallado por Schoenberg 1914)⁴²

Ley fundamental de esta tendencia

Cada idea musical se compone de doce tonos y no debe repetir un solo tono antes de que todos los demás hayan sido empleados. Cada serie de doce Tonos puede ser empleada en contrapunto de dos partes, es decir, a base de sus tonos diferentes en cada parte; en tres partes, es decir a base de 4 acordes en cada serie; o en seis partes, con dos acordes en cada serie de doce Tonos. La armonía en este sistema no es otra cosa que la melodía verticalmente presentada. Los doce tonos constituyentes pueden ser partidos como un juego de naipes cuando se le parte por doce (melodía horizontal), seis, cuatro, tres, dos o uno (en este último caso resulta un sonido de doce tonos diferentes).

Este sistema no tiene que ser disonante por definición. Aunque Schoenberg y su escuela evitan los acordes perfectos, nadie impide que se escriba en contrapunto consonante y aun en acordes perfectos. Para emplear los acordes perfectos (mayores y menores), [2]⁴³ Slonimsky ha encontrado una ley interesante: Existen solamente tres maneras de partir los doce tonos en

41. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM033.019.

42. Referencia desconocida.

43. Nota: por el formato especial del original, que es un cuaderno de 1/8, se indican los cambios de páginas en el original con cifras en paréntesis, [2] por ejemplo.

acordes perfectos: 1º, dos acordes mayores, dos menores; 2º, cuatro acordes aumentados, y 3º, un acorde de cada especie, mayor, menor, disminuido y aumentado. No es posible que haya[n] tres acordes mayores o menores con un acorde menor o mayor en la serie de doce tonos.

División en dos acordes mayores y menores:

Empezando por do.

Do M[ayor]., re m[enor]., fa# M., Sol# m. (tipo 1º)

Do m., Mi M., fa# m., Si b mol M. (derivado del tipo 1º, poniendo el acorde menor como tónica). No existen otras inversiones. Si se empezase con fa# como tónica, trasponiendo en do, la serie resultaría la misma Do m., re m., mi M., fa# M. (tipo 2º).

Do m., re M., sol# m. (derivado del tipo 2º, comenzando por el 2º grado).

Do M., re M., sol# m., si b mol M. (derivado del tipo 2º, comenzando por el cuarto acorde como tónica).

[3] El método de dividir los doce tonos en cuatro acordes aumentados es por demás lógico. Se toman cuatro tonos cromáticos sucesivos: do – mi – sol#; re b mol – fa – la; re – fa# – si b mol; mi b mol – sol – si. (Aparecen en el motivo fundamental de la *Sinfonía Fausto*, de Liszt.)

División de los doce tonos en cuatro de todas las especies:

Acorde aumentado	sobre	do
Acorde mayor	sobre	mi b mol
Acorde menor	sobre	fa#
Acorde disminuido	sobre	si

Derivaciones:

Acorde mayor	sobre	do
Acorde menor	sobre	mi b mol
Acorde disminuido	sobre	la b mol
Acorde aumentado	sobre	la
Acorde menor	sobre	do
Acorde disminuido	sobre	fa
Acorde aumentado	sobre	fa#
Acorde mayor	sobre	la
Acorde disminuido	sobre	do
Acorde aumentado	sobre	do#

[4] Acorde mayor	sobre	mi
Acorde menor	sobre	sol

La división de los doce tonos en cuatro acordes perfectos permite arreglar la escala cromática en un arpeggio por terceras mayores y menores (o sus equivalentes enarmónicos). Slonimsky ha empleado un tal arpeggio en su “Moto Perpetuo” para violín derivado del tipo 2º: Ej. (1)⁴⁴

Otra de las posibilidades de arreglar los doce tonos en una cadena por terceras (3ªs) puede obtenerse por el empleo de 4 acordes aumentados (exactamente coaparecen en el motivo citado del *Fausto*, de Liszt), con cada acorde sucesivo elevado en una octava: (2)

O por el empleo de tres acordes de 7ª disminuida: Ej. (3) La eliminación del universalismo duodécuplo es lograda en el acorde que contiene todos los doce tonos y los once intervalos diferentes, de un semitono a once semitonos. Fue promulgado por primera vez por Fritz Klein en 1925, y quedó no más una curiosidad hasta cuando Ernst Krenek publicó algunas notas sobre las posibilidades de estos acordes en su libro reciente sobre la música nueva (*Über neue Musik*, obra publicada en la Rin[g]buchhandlung, Viena, 1937).

[5] Krenek se interesa por acordes simétricos (acordes piramidales), es decir, acordes cuyo intervalo 1º es la inversión del último; el segundo, del penúltimo, etc. El intervalo central debe ser la inversión de sí mismo, es decir, debe ser un tritono. Al hablar de la bitonalidad, se verá la importancia del tritono en la música moderna.

Cuando Krenek visitó a Slonimsky, escribía en su álbum una serie de los doce tonos que forma un acorde integral que emplea aquel en sus *Variaciones*, de 1937. (Fritz Klein llama este acorde el *Mutterakkord*). Krenek creyó que era la única serie.

Slonimsky ideó, a raíz de esta entrevista, una fórmula para construir otros acordes simétricos integrales, siguiendo un método general.

Basta arreglar seis tonos de esta manera: 1º, que los tonos sean diferentes; 2º, que los intervalos entre dos tonos sucesivos sean diferentes; 3º, que ningún intervalo sea la inversión de otro.

[6] Cuando se encuentra una serie de seis tonos así arreglada, se transponen todos los tonos ascendiendo un tritono y la serie resultante se arregla a la inversa, con cada tono sucesivo, elevado en sus correspondientes octavas para que no se produzca el intervalo de tritono entre dos tonos de la serie.

Arreglamos los tonos de la serie en un orden natural aritmético: un semitono, dos semitonos, o sea, do, re bmo, mi bmo. No se puede tomar tres semitonos para el intervalo siguiente porque resultaría fa#, lo cual formaría un tritono con do. Tampoco es posible tomar 4 semitonos porque sol

44. Nota: este artículo iba a tener ejemplos musicales. Sin embargo, estos no se encontraron en ninguna parte.

formaría tritono con re b \flat mol. Si ensayáramos 5 semitonos, obtendríamos la b \flat mol, sin formar tritono con ningún otro tono de la serie. Ya tenemos uno, dos y más semitonos. Debemos usar tres o cuatro semitonos o sus inversiones, nueve y ocho semitonos en cualquier orden que evitara el tritono o la repetición de un tono.

[7] Tomemos tres semitonos, resulta si. Pero después de si no es posible usar 4 semitonos (resultaría la repetición de mi b \flat mol), ni su inversión, ocho semitonos porque resultaría un tritono. Volveremos a la b \flat mol. Pero no será posible usar 4 semitonos porque resultaría la repetición de do. Sería posible emplear ocho semitonos (mi), pero fracasaría el ensayo de usar tres o nueve semitonos después.

No siendo posible usar la b \flat mol, debemos volver al mi b \flat mol, con tres tonos formando dos intervalos, do, re b \flat mol, mi b \flat mol (un semitono, un tono). En vez de 5 tomaremos 7 semitonos (naturalmente, el intervalo de seis semitonos queda excluido). Resulta si b \flat mol. Hemos usado uno, dos y siete semitonos. Quedan los intervalos de tres o 4 semitonos y sus inversiones. Tres semitonos después de si b \flat mol nos conducen a re b \flat mol que ya poseemos. Ahora nos vienen bien los 4 semitonos (re). Desde este instante en adelante, todo depende de que salga bien el intervalo, [8] (su inversión tampoco resultaría si no saliera el intervalo de tres semitonos, porque la diferencia de 9 y 3 es un tritono, y si tres resultaría en una repetición, nueve resultaría en un tritono, y viceversa).

Ascendiendo tres semitonos desde re hallamos fa que forma el tritono con ningún otro tono de la serie ni repite tampoco tono alguno. En vez de tres semitonos podríamos usar 9, porque si está bien el intervalo de tres semitonos, también lo será el intervalo de 9, por la razón arriba indicada.

4) Hemos logrado formar una serie que satisface nuestras exigencias previas: Ej. (4).

Traspongamos ahora todos los tonos, ascendiendo un tritono, y escribimos esos tonos resultantes, leyéndolos hacia atrás: (5)

No nos queda sino la tarea de trasponer los tonos constituyentes en las octavas propias: (6)

Es de notar que el último tono resulta siempre un tritono más alto del tono fundamental (fa \sharp o sol b \flat mol, si el primer tono es do). La razón es absolutamente clara, porque la suma de los once [9] intervalos, de uno a once semitonos, arroja el total de 66 semitonos, o sea, cinco octavas y media (cinco octavas y un tritono).

Se puede erigir un acorde integral comenzando por cualquier serie de tres notas, con la exclusión de que no haya repeticiones o tritonos entre los tres tonos de la serie. Es posible formar, por ejemplo, un acorde integral

sobre la base de do mayor: do – mi – sol – la b mol – mi b mol – fa (la serie de los seis tonos fundamentales; el resto se obtiene finalmente mediante la transposición de los tonos escritos un tritono más alto, leyendo desde la última nota en dirección a la primera: si – la – re – do – si b mol – fa#).

Existen por lo menos quinientos acordes integrales. Durante sus experimentos con esos acordes, Slonimsky encontró un acorde que es único, así lo cree: es un acorde integral con las siguientes características adicionales:

Los intervalos pares alternan con los impares, y cada serie forma una progresión aritmética. Los intervalos pares van aumentando, los impares, disminuyendo. La fórmula de construcción [10] de este acorde es sorprendentemente sencilla: se escribe la escala cromática por 9^{as} menores ascendentes y cuando se llega al fa, se pone un fa# (o sol b mol) una 2^a menor más alta que el fa. Después se continúa la escala cromática en forma descendente por 7^{as} mayores, hasta la llegada al do fundamental: (7)

O de una manera más simple, por contracción de intervalos: (8)

El tritono, que tiene un lugar tan importante en la teoría del sistema de los doce tonos, como a la vez en el atonalismo, y que precedió el desarrollo científico de la escuela vienesa contemporánea, se constituye en piedra angular del politonalismo. Resulta verdaderamente grotesca la reflexión de que el mismo tritono haya sido una cosa horripilante para los músicos medioevales. Recordamos que los discípulos dijeron en latín:

“Si contra Fa
est diabolus in musica.”

La combinación politonal, o más exactamente expresada, la bitonal, es la que más se emplea a base de dos tonalidades opuestas en el cielo [11] de escalas, como lo son do M[ayor] y fa# M[ayor]. Las tónicas de esos dos acordes se hallan a la distancia del tritono y el principio que prohíbe la repetición de tonos es observado en la bitonalidad. Las tonalidades más distintas se mezclan mejor porque no tienen puntos coincidentes. En la línea horizontal también se juntan mejor las tonalidades distantes. Slonimsky ha arreglado la serie completa de arpeggios bitonales, tritonales y cuadritonales que suenan mejor cuando se emplean las tonalidades carentes de parentesco. Do M va bien con Fa# M: (Ej. 9 y 10)

Ya ha dado un ejemplo de cuadriginalidad al citar su *pieza para violín*, esto es, cuando habló de los arpeggios duodécuplos, arreglados en terceras. Otro ejemplo de la misma pieza emplea el 1er acorde en la posición fundamental, el 2º en la 1era inversión, el siguiente en la 2ª inversión y de nuevo en la posición fundamental. El arpeggio descendente invierte este orden: (Ej. 11).

Una interdependencia sumamente curiosa existe entre la progresión de intervalos disminuidos y la bitonalidad de los acordes cuyas tónicas están a la distancia de tritono. Cuando arreglamos los intervalos de 9, 8, 7, 6, 5, 4 y 3 semitonos en ese orden, obtenemos la combinación de dos acordes polares. (Ej. 12)

La progresión de intervalos que van aumentando de 3 a 9 semitonos da en la bitonalidad dos acordes menores cuyas tónicas están a la distancia del tritono. (Ej. 13).

Las investigaciones de nuevas posibilidades han enriquecido el tesoro musical sin disminuir la significación de la música ya aceptada. Hasta los impugnadores de la música “anárquica” o “cerebral”, empiezan a sentir la influencia vigorosa de la belleza moderna. A nadie se obliga a componer en acordes integrales o a practicar el piano con arpeggios cuadringtonales, pero cada músico debe informarse de las nuevas posibilidades aprovechando los resultados obtenidos.

[13 = 1] Acorde Integral

En el acorde integral los doce tonos y once intervalos son todos diferentes. Puede ser invertido, de modo que se puede comenzar por el último intervalo y terminar por el 1º, obteniéndose todos los doce tonos y los once intervalos diferentes. Es simétrico porque el 1er intervalo es la inversión del último, el 2º es la inversión del penúltimo, etc. El intervalo central es la inversión de sí mismo. Además, este acorde está construido de tal manera que los intervalos pares (contando siempre por semitonos), alternan con los intervalos impares, y cada serie forma una progresión aritmética: los intervalos pares van aumentando y los impares disminuyendo. (Ej. 14)

Consideraciones de carácter técnico

1) Según la teoría de Rameau a cada grado tonal de las escalas mayor y menor correspondía una determinada triada, única en el sentido rígido de la tonalidad mayor y menor. [14] En la práctica, este principio recibía embates cada vez mayores a medida que progresaba el romanticismo que se caracteriza por un tratamiento armónico cada vez más libre.

Veamos las consecuencias prácticas que produce en Skuhersky (checo) el principio de Rameau: (1)

“Toda triada se encuentra en cualquier grado de la escala mayor”. Esto significa la disolución de la teoría de los grados establecidos por Rameau, es

decir, significa algo más: la disolución del concepto estrecho de la tonalidad en el sentido diatónico y el establecimiento de un nuevo concepto basado en el sistema tonal cromático. Haba agrega que el principio de Skuhersky significa, además, el establecimiento de la centralidad tonal junto a la tonalidad. Esto quiere decir que sobre un tono cualquiera se construye varias triadas.

(Ej. 2) Stecker abriría el camino desde la dominante de $fa\# M$ a la dominante de [2] $mi\ bmo\ M$ (Véase el ejemplo 2º como demostración y el 3º como denegación en el sentido steckeriano), que aclaramos aún más en el ejemplo siguiente (Ej. 4) Esto significa que Stecker no admite apoyaturas o notas de paso sino 4 tetratonos independientes: (c) es decir, $fa\# M.$, $do\# M.$, re menor y si menor.

Convengamos en que en los principios teóricos de Skuhersky y Stecker hallamos la base teórica absolutamente clara para explicarnos el proceso armónico en las obras de Wagner: (Ej. 4). Novak sigue a los teóricos anteriores cuyos principios se refieren a la música del 1er cuarto del presente siglo. Este ilustre checo pensaba así: (Ej. 5) Novak sostiene que un pentatono puede ser dividido en un tritono y un bitono, respectivamente, conduciéndose estos dos grupos por lógica, en movimiento contrario, paralelo o recto hacia un sonido nuevo. El hexatono lo divide en dos grupos de tritonos, y así enseñaba a sus alumnos.

Es cierto, Novak no halló para la conducción por grupos de sus hexatonos una denominación [3] adecuada, pero lo que el creyó y enseñaba teóricamente y lo que llevó en forma parcial a la práctica, lo hallamos en las óperas de Schreker y de Schönberg, en “Elektra”, de R. Strauss, y en una parte considerable de la producción de Milhaud. Hoy día se define esta tendencia como poliarmonía.

Janacek sostuvo en el prólogo de su tratado de armonía (1ª edición) que era deficiente la explicación dada por Helmholtz sobre el parentesco de los tonos a base de los alícuotas, especialmente en lo que se refiere a la sucesión de sonidos simultáneos (acordes). Janacek reconoce que el enlace de acordes que se suceden y la sensación de su continuidad pueden ser explicados a base de las relaciones tonales, es decir, por los tonos alícuotas. Pero, esto solamente es posible cuando cada tono de cada instrumento contenga todos sus correspondientes sonidos alícuotas y siempre que todos los acordes se sucedan inmediatamente uno tras otro.

[4] La continuidad de los procesos musicales meditados está en el impulso central de la creación, dice Novak, y este se consume orgánicamente en la sucesión de los tonos. Las relaciones tonales que surgen de este impulso central penetran y vencen a la vez las distancias dictadas por el tiempo, es decir, los silencios, y unifican la concepción de los acordes.

El proceso psicológico del vivir musical, en lo referente a las *asociaciones*, encontró en Janacek su primer defensor. De ahí que su tratado de armonía tenga una base psicológica importante. Sostiene que la sensación de la relación de acordes (o de tonos individuales en la melodía) radica en la encadenación de la sensación posterior del 1er acorde con la sensación del 2º acorde y la disolución de la encadenación. Establece la forma de la sensación inicial de otra que llama sensación posterior. Y los tonos están en relación permanente mientras puedan ser retenidos por la memoria. Hasta el recuerdo [5] sirve de comparación y de medio para el encadenamiento de acordes. Ese encadenamiento lo describe Janacek en la siguiente forma: (Ej. 6)

La sensación posterior de un acorde o de un tono tiene una duración aproximada de casi tres décimas de 2º [segundo] para descender al décimo de 2º a un décimo de su intensidad inicial. La unión de estas dos formas de sensación del tono o acorde representa el material que los une.

La construcción de tetra, penta, hexa y heptatonos es considerada por este maestro como una variante del tritono, porque sostiene que la impresión que da el tritono puede ser condensada mediante la 7ª, la nona, la undécima, o decimotercera: (Ej. 7)

Esto conduce a la siguiente conclusión: El tritono puede ser “condensado” con todos sus intervalos y sus respectivas combinaciones, y todas las formaciones de tonos simultáneos pueden ser “condensados” por todas las formas simultáneas de tonos: (Ej. 8)

[6] Estas dos sentencias, pero especialmente la última, no representan, como se cree, el caos, sino la esencia misma de las funciones de la armonía moderna, y comprenden la libertad armónica en sus consecuencias últimas: la poliarmonía, la polifonía de las armonías, la politonalidad y la atonalidad.

Schönberg aumentó prácticamente el concepto de la poliarmonía mediante el empleo de grupos de hexatonos y duodecatonos, tendencia a la que arribó intuitivamente otro checo revolucionario, Alois Haba, [quien] escribió ya en 1913, siendo autodidacta, una obra sinfónica que concluía en un acorde duodécuplo a base de 5ªs [quintas] superpuestas (ej. 9).

Proceso de descomposición melódica y armónica

Observamos la evolución de la melodía y del color comenzando con R. Strauss. Nada se presta para ello mejor que el tema de su “Vida heroica”; tema que abarca 4 octavas en un vuelo que no poseían los románticos. No encontramos un proceso orgánico de fuerzas, ningún principio de unidad ni de forma, [7] sino un ascenso brillante, fácil, una elasticidad nada común

de la línea melódica. En Strauss hallamos los elementos disolventes, fáciles y brillantes; en Reger (Preludios y Fugas del opus 99), fuerzas sujetas a una concentración del discurso melódico que en [en] aquel tiende a sublimar los valores de expresión. Una energía portentosa y condensada crea bloques sonoros que puján, pesados, de uno a otro la idea; los motivos ascienden en tremenda tensión sobre un bajo severo, de movimientos semejantes a un pedal, para regresar al fin hacia un ancho lenguaje armónico.

Frente a estos dos polos opuestos hállase otro solitario que culmina una tendencia con una obra magistral: Mahler. En su “Canción de la tierra” escribe el canto del cisne para el romanticismo moribundo. Desaparece el sonido compacto de orquesta para dejar lugar a líneas simbólicas iluminadas por miles de colores sutiles, como si todo fuese arrojado a través de un prisma. El sonido [8] se vuelve vibración de colores individuales, simples; exentos de peso, parecen flotar sobre la atmósfera pesada y decadente de un siglo cultural. Cuán cansado está Mahler en esta filigrana de sonidos, cuán agotado se manifiestan esos recursos ultrasensibles, aunque puros y preñados de una expresión musical muy fuerte. Esta obra ilumina por última vez la intensa obra musical de un siglo, pero en medio de esa transfiguración se anuncian ya valores nuevos. Emplea en la obra citada una cromática de dominante ampliada por apoyaturas en cierto modo atrevidas, notas de paso, etc. Combina los elementos sonoros en mayor y menor, y, más que todo, el sistema menor armónico con el melódico. Los *bassi ostinati* son tratados como tales y no le preocupa el resultado de la consonancia, muchas veces muy lejana, obteniendo situaciones interesantes.

[9] La situación de la música a esta altura de evolución denuncia un medio ambiente de abandono, de falta de apoyo. No había llegado el momento de desear a la música en sí, de reflexionar sobre los valores intrínsecas. Se comenzó a buscar conexiones y estas, fácilmente, las ofrecía el ambiente: la poesía impresionista o simbolista; Verlaine, Baudelaire y Maeterlink; luego la pintura impresionista tan fielmente expresada en Degas, Manet y Renoir.

Es cierto, los elementos disolventes en la música del romanticismo anuncian el impresionismo desde muy temprano. Un estudio del Op. 25 de Chopin nos lo comprueba: el movimiento cromático de 3as [terceras] en sube y baja, ya anuncia valores irreales.

Posición que corresponde tanto estéticamente como históricamente al impresionismo. A mediados del siglo pasado comenzó la tendencia disolvente del romanticismo [10] que lleva en sí, en su postrera fase, los elementos esenciales del impresionismo. También este es la consecuencia de una larga evolución, y no deja de ser uno de los últimos brotes de un mismo árbol: el romanticismo. Aunque resulta curioso que el nuevo movimiento encontrara un suelo fértil en Rusia y Francia, debe explicarse su fácil desenvolvimiento

porque no se enfrentó allí ninguna exigencia tan grave como la que establecía el pasado musical alemán.

La unión lógica de las cadencias tuvo que estallar en particular y conducir a la formación de elementos sonoros de cualquier grado de disonancia. El cromatismo del “Tristán” lo anunció.

La triada aumentada del verismo italiano y las cacofonías en un tiempo insoportables de Strauss confirman el apresurado paso hacia la rotura cadencial.

El simbolismo, en cambio, representaba un legítimo complemento del sonido, lo cual se explica al diciendo que los [11] representantes de esta tendencia eran en sí profundamente musicales. “Pelleas y Melisande” es un monumento decisivo en la historia cultural de la humanidad.

Impresionismo no es una diferencia de contenido, sino de grado, frente a la época de la que surge. Lo podemos circunscribir a 25 años de evolución. Comenzó con las musicalizaciones que hizo Debussy de Baudelaire y de Verlaine y concluyó en 1915, es decir 22 años después, exactamente en el año que falleció Skriabin. La era del impresionismo se distingue, por tres etapas. Percibimos su iniciación en las 1^{as} [primeras] obras de Debussy, así en los últimos compases de “Le Balcon”.

El lenguaje de Dukas nació de la estilística de César Franck, y parece tener mayor raigambre que el de Debussy. Pero también conduce a una expresión nueva. El 2^o tiempo de su “Sonata para piano” comienza con una claridad cantable, con una fuerza [12] bien delineada para pasar a los pocos compases mediante un traslado rítmico, a contornos que se vuelven más y más imprecisos.

La fuerza lógica de la cadencia se debilita, finos velos cubren su curso; la cromática de las sensibles oscurece los compases finales. Los contornos se hunden y una fuerza que nos parecía bien definible se esfuma hacia lo indecible, lo palpable, lo perceptible suena extraño, y adquiere caracteres de sordina permanente.

Un nuevo estilo ha llegado a su perfección: logró disolver el color en movimiento y negar las leyes de lo que se llamaba “lógica de la armonía”. Encontramos escasas huellas de una fuerza melódica propia; el ritmo se desliza, carece de tensión y casi siempre es igual. Todavía notamos, en el cuarteto de Ravel, los entornos de todas las voces, pero ya no hay fundamento; la relación de equilibrio adquiere caracteres de suspenso, el tema oscila sin la menor fuerza tensiva, su apoyo está en la diatónica lineal de las demás voces.

[13] A pesar del reflejo de una fuerza sobrenatural, no nos sorprende la potencia de un motivo, ni nos levanta un crecimiento orgánico que se desenvuelve en busca del clímax.

En medio de esta nueva atmósfera que tiende a precisarse, surge un hombre de una claridad meridiana, que recoge los elementos de la época y los emplea conscientemente.

De esta atmósfera nace una obra monumental: el drama “Pelleas y Melisande”, cuyos personajes parecen sombras, en sus gestos y sus exclamaciones, y se mueven como entre pesados cortinajes de amortiguación. La técnica de Debussy ha ganado. Con un dominio absoluto de la nueva materia enfrenta una forma pequeña a otra, logrando contrastes de colores y de este mosaico resulta un simbolismo sonoro como pocos.

Une finesse, un pequeño compartimiento de color que se vuelve una repetición melódica o una especie de fluido permanente de secuencia es el comienzo de la escena 1ª.

Este enfrentar de cuadros individuales remata en el ballet no por la aparición en París del baile ruso, sino por razones interiores.

[14] Ravel logra mejor que nadie fijar cada una de las situaciones que crea, obteniendo así un contraste en las 1ªs [primeras] composiciones del impresionismo. “Dafnis y Cloe” comprueba esta tendencia y resalta la intensificación de la expresión.

Dukas logra establecer valores distintos en su “Ariana y Barba Azul”, la 2ª musicalización de un drama del gran impresionista Maeterlinck. Consigue mediante la autocrítica una situación parecida a la de Reger; une a los coloridos de su rica paleta, valores instructivos; sus personajes se nutren de la vida y no del más allá de un Debussy; el lenguaje salmódico de este se transforma en canto, en un recitativo humano, sin que se traicione por ello el lenguaje del poeta, como lo demuestra la escena en que Ariana abre la última de las puertas prohibidas.

El primer Stravinsky es una continuación del impresionismo.

En Skriabin, el impresionismo es conclusión. El proceso de disolución que se inició en las [15] 1eras [primeras] musicalizaciones de los poemas de Baudelaire, llega a su grado máximo en las últimas sonatas de este soñador ruso. Su misticismo nos hace enfrentar a valores conclusivos; nadie puede evitar esta última conmoción. Todo pretende salir de la tonalidad y por encima de los sonidos que se esfuman suena como punto de órgano el “appel misterieuse”.

Hacia fines del siglo XIX las posibilidades armónicas de expresión se ampliaron de tal manera que tuvieron que procrear nuevos conceptos. El impresionismo francés y el realismo ruso, llevan en sus creaciones la tendencia hacia la armonía absoluta, es decir, a una armonía que oscurece las relaciones tonales. Las conexiones melódicas, antes constructivas, desaparecen y

en su remplazo, una vez disuelta toda lógica cadencial, establecen los valores de cada sonido según su intensidad de color.

La ley de las soluciones tonales, tan respetada en la encadenación de sonidos adquiere [16] un nuevo significado. Nuevas formas de atracción y de rechazo, de consonancia y disonancia, una diferenciación llevada al máximo, facilitan una multitud de relaciones nuevas.

Mersmann demuestra cómo sigue viviendo el aliento de la cadencia aún en formas sonoras nuevas como la del Op. 15 de Schoenberg.

El proceso funcional se simplifica descendiendo de una tensión triple a otra doble: la ausencia o la presencia de la tónica. Aunque más constructiva que los impresionistas, la obra de Schönberg nace de esta tendencia francesa, como lo demuestra claramente un fragmento del segundo tiempo de su cuarteto en *fa#* menor, Op. 10. El tiempo fundamental es muy rápido, lo que hace recordar la técnica de expresión de los impresionistas, que se distingue por su “fugacidad”, especialmente en Debussy. En este cuarteto ya hallamos elementos que, a pesar de [17] estar sujetos a la fuerza tectónica de la secuencia, ya hacen ver el avance hacia valores sonoros irreales.

Podemos conocer que toma esta tendencia analizando su Op. 11, que pertenece a las creaciones más puras de la época en que viene preparándose su paso al atonalismo. La 1ª pieza comienza con una línea expresiva, uniforme, aunque atectónica, cuya fuerza queda sujeta, en su recorrer, en un motivo de 3as [terceras] que se repite tres veces y que comienza de nuevo en una secuencia libre.

Frente al Op. 19 ya nada podrá oponerse al proceso [de] disolución. El refinamiento en la sensación del sonido provoca un choque del tono, huérfano de relaciones, con el terreno de las sonoridades confusas, el ruido. Mersmann comenta la obra de Leo Ornstein, titulada “Impresiones de Notre Dame”, de la siguiente manera: “Su composición revela en algunas partes una estructura inmóvil, digamos [18] cubística, que está basada en la conducción congelada de la melodía a la 7ª mayor, pasando por una confusa aglomeración de intervalos de 2ª. Es el simbolismo musical de la sensación del espacio que acusa un atrevimiento increíble si lo comparamos con la música de piano característica del siglo XIX, que desciende frente a este cuadro, a un simple género”.

IV

Música moderna

EL SINFONISMO CONTEMPORÁNEO⁴⁵

No voy a tratar de las condiciones cualitativas y cuantitativas de una orquesta sinfónica con relación al ajuste de empaste y planos instrumentales en la perspectiva sonora, puesto que los más elementales tratados de instrumentación —no cito al monumental y cimero de Organología y Orquestación de Gevaert— anotan el número aproximado de instrumentos de la familia de las “cuerdas” que deben conformarla, a fin de guardar el equilibrio entre sí y, a su vez, con los de aliento-madera, aliento-metal y los complementarios de percusión, sino de las derivaciones arquitectónicas que se han desprendido, cual vástagos de su tallo, del tipo-madre, la Sinfonía.

El género sinfónico ha proliferado diversos tipos orquestales: han adquirido, así mismo, diversas denominaciones, según el carácter, ideología y estructura de aquellos. La Sinfonietta es a la Sinfonía, lo que la Sonatina es a la Sonata y el Concertino al Concierto; un ejemplo de este último se halla en el *Concertino para Piano y Orquesta* del autor galo, recientemente fallecido, Jean Françaix. La distingue su concepción liviana y desarrollo limitado: generalmente es para orquesta de cámara.

La Sinfonía Concertante es de textura similar a la del tipo-madre, pero con el aditamento de uno o más instrumentos solistas, algo semejante al Triple Concierto de Beethoven o [Doble Concierto] de Brahms. El compositor

45. Salgado, L. (30 de junio, 1957). “El sinfonismo contemporáneo”. *El Comercio*.

chileno Domingo Santa Cruz es, entre muchos otros, quien ha cultivado esta fase sinfónica con adición de Flauta solista. También citaré (por espíritu americanista) el *Concierto para Orquesta* de Antonio Estévez (venezolano), en tres movimientos: Toccata, Passacaglia y Ricercare.

Sinfonía Breve o Miniatura: puede constar de tres movimientos, como la del argentino Julián Bautista, o de cuatro, pero de cortas proporciones.

Las Variaciones Sinfónicas son para orquesta, con instrumento solista (las de César Franck) o sin él. Algunos compositores modernos las intitulan “Transformaciones”; Paul Hindemith las denomina “Metamorfosis”; siempre son deducciones e inducciones monotemáticas.

Las “Tres Versiones Sinfónicas” del ibero-cubano Julián Orbón, que obtuvieron el premio “Juan Landaeta” en el Primer Festival de Música Latinoamericana de Caracas (1954), no son una “Suite”, por cuanto la elaboración se basa sobre temas no originales del autor, tomados como *cantus firmus*. Tan poco son “glosas sinfónicas”, ni arcaicos *ricercari* (improvisaciones o trozos fantaseados).

La Sinfonía de un Movimiento no es un Poema Sinfónico, porque requeriría argumento literario; no se ubica en la “Obertura”, debido a que esta forma orquestal es Introducción de obras melodramáticas; de actos solemnes (“Obertura para un Festival Académico”, de Brahms); de piezas teatrales: “Obertura para el Fausto Criollo”, de Alberto Ginastera. Dentro de esta factura se encuadra in concepción del panameño Roque Cordero, la que fue galardonada con el premio “Caro de Boesi” en el Segundo Festival de Caracas, realizado en marzo del presente año. La “Sinfonía India” de Carlos Chávez (México) se aproxima al Poema Sinfónico, por cuanto su lenguaje de expresión musical evoca un panorama de ritos y danzas guerreras de primitivo potencial telúrico.

Mi “Sinfonía Sintética”, también, se involucra en esta fase: condensa las características de los principales movimientos sinfónicos en uno solo. Fue estrenada por la Orquesta de Washington, en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana (Mayo de 1954), dentro de un vasto programa que incluía creaciones de compositores americanos y europeos, como Hindemith.

Son clasificaciones principales obtenidas mediante el estudio personal y el acopio de informaciones que amplían los conocimientos en el campo de la Morfología, orientando al musicista en las rutas de su noble misión creadora junto a las disciplinas anexas y conexas al arte de los sonidos y consecuente con el anunciado de Aaron Copland: “El compositor debe poseer amplia cultura general para explicar y defender la estética de sus obras”.

PROYECCIONES DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA⁴⁶

Fue la “Nueva Objetividad” la doctrina filosófica-estética que catalizó la desorientación artística de la primera postguerra, abriendo cauces para la retoma de contacto con los valores del pasado, en especial, con la dialéctica policontrapuntística de Bach.

Es un hecho muy conocido: las secuelas caóticas y deprimentes, epílogo de la primera conflagración mundial que devinieron en las esferas estatales, financieras, sociales y artísticas, trajeron la desintegración de los grandes organismos orquestales, o los redujeron a conjuntos de cámara por ser poco onerosos. Los compositores, ante la realidad de la reducción instrumental, evolucionaron hacia las formas menos complejas, iniciando la “era de los retornos” como medida emergente.

Esta evolución al ancestro estilístico del barroco se invistió de caracteres febriles mediante el contrapunto libre y disonante y más recursos que brindaba la conquista de la técnica moderna.

La trayectoria retornante amplió su onda, exhumando la modalidad gregoriana, la escalística helena; hasta explorar, como en labor de geólogos o paleógrafos, los sustratos primitivos y arcaizantes; tendencia que aún subsiste, a pesar del rebasamiento con tres lustros respecto al segundo conflicto.

Durante el interregno de las dos conflagraciones se gestaron el microcromatismo y el dodecafonismo, con sus derivados consecuentes: la politonalidad y el concepto no-tonal, aunque el empleo apriorístico de estos ya se anticipó al delineamiento de las normas científicas respectivas.

A los compositores que nos acogemos a la égida del eclecticismo —o sea a la sincretización de diversas técnicas—, inclusive el “puntillismo dodecafónico”, nos nomina “politécnicos” el dodecafonista argentino Juan Carlos Paz, quien lucubra exclusivamente en la problemática de la música serial. De sus disertaciones, editadas con el epígrafe de *Introducción a la música de nuestro tiempo*, se desprende el carácter apologético que el autor imprime al tratar en torno de lo docetonal, y, sin desconocer en sus exposiciones el acopio de documentación histórico-estética, la apreciación valórica desciende al plano del escepticismo con respecto a la calidad conceptual de la producción no circunscrita a la “nueva música”, o al aporte experimental, microtónico, electrónico o concreto.

Numerosos sectores de la Filarmonía se pronuncian en el sentido de que el dodecafonismo es el refugio de melógrafos carentes de inspiración, y que sus procedimientos, aunque sean variaciones al infinito, son esquemas

46. Salgado, L. (1960). “Proyecciones de la música contemporánea”. *Ritmo*.

puramente cerebrales desprovistos de sensibilidad artística. Sin embargo, en su *Septeto* y *Trenos*, Stravinsky recurre al sistema mencionado, más como demostración de su facultad mimetística hacia un esotérico lenguaje, hasta entonces no cultivado por él. Conozco páginas de compositores neoclasicistas que han desarrollado la retórica tonal de la *pasacaglia* sobre un *basso ostinato* construido por la serie de los doce sonidos; lo cual demuestra la búsqueda conciliadora de texturas pretéritas con manifestaciones del presente. De igual manera, en mi quinta sinfonía intitulada *Neoromántica* —por supuesto, inédita aún—, expongo el primer tema con prosodia docetonal: idea expositiva insuflada de clima melódico, consecuente con el espíritu hedónico que anima dicha partitura.

Los elaborados de la parla no-temática —impropiamente llamada aтемática y asimétrica— son también fases de la música experimental. La primera se manifiesta como hacinamiento de material sonoro en agraz, cuya vertebración radica en la rítmica peculiar. La segunda, que pone interdicción a las secuencias, *ritornellos*, etc., de la fraseología tradicional, es en realidad, una introducción de la “melodía infinita” del credo wagneriano. De lo cual se deduce que siempre existen polos de contacto en el romanticismo finisecular, y que el prurito de estrangular al estro emotivo en las creaciones musicales equivale a pretender despojar a la música de su básico atributo: lo emocional. Razón grávida que impulsa a los compositores temperamentales a rehuir la heterofonía y orientarse hacia un neoromanticismo humano e idealista.

Otra publicación: “Proyecciones de la música contemporánea”,
en *El Comercio*, Quito, ca. septiembre - noviembre, 1960.

DE LO NACIONAL A LO COSMOPOLITA⁴⁷

Si se parte de la base de que al Folklore se ha considerado como las raíces étnicas de la nacionalidad, el nacionalismo musical, ramificación del credo romántico, se asienta sobre estas mismas raíces vernáculas que se manifiestan en el ritmo o en el canto, con caracteres ancestrales. Mas, el concepto primigenio ha evolucionado hacia el sentido de reincorporación del sentimiento nacional al lenguaje sonoro, con proyecciones ecuménicas; esto significa la asimilación muy honda del alma popular, más que en su objetivo rítmico-estructural, en su esencia misma, para, luego, expresarse con estilo

47. Salgado, L. (1962). “De lo nacional a lo cosmopolita”. *Cuadernos de arte del Conservatorio Nacional de Música, Teatro y Danza* (1).

propio, elevado sin perder el sello distintivo de su procedencia, pero tampoco recaer en lo regional o casero.

El emérito juicio de Ortega y Gasset sobre el nacionalismo: “la deserción del puesto histórico”, es aplicable en lo político, mas no en el aspecto que concierne al Arte, ya que él se halla exento de demarcaciones limítrofes e ideologías partidistas. Los sistemas musicales de reciente floración, como el dodecafonismo y su derivación postserial, minaron los cimientos de aquél y abrieron anchuroso cauce hacia las tierras vírgenes de la “nueva música”; la cual es emblema de élite profesional y esotérico culto de agrupaciones *snoobs*, para quienes las concepciones antedichas (*fólklore* y nacionalismo) se han convertido en piezas arqueológicas de museo o en reliquias de un pasado glorioso. Por ende, no debe sorprender la actitud de varios compositores de la zona latinoamericana que, deponiendo su posición nacionalista, se erigieron en corifeos del movimiento estético de última data. Al arrogarse estos atributos, se antepone, *de facto*, el proceso evolutivo consistente en quemar sucesivas etapas hasta transmontar la altiplanicie del nacionalismo moderno, para ubicarse en los dominios del flamante lenguaje sonoro.

A fin de corroborar la exposición precitada, me permito transcribir un fragmento del capítulo pertinente a “Problemática y creación musical en Latinoamérica en los Estados Unidos” del libro *Introducción a la música contemporánea*, del erudito compositor y polígrafo argentino Juan Carlos Paz:

“En los problemas localistas por los que atraviesa la música de Latinoamérica, puede verse aún el predominio de lo autóctono y de lo popular sobre la cultura ciudadana: de lo primario y lo rural sobre lo genuinamente culto, que es siempre un producto de la ciudad. El sentido cosmopolita de un gran sector del arte actual se debe a la circunstancia de ser un arte ciudadano; arte de un período en que la ciudad productora de cultura elabora su expresión apartándose de lo folklórico, desvinculándose de la tutela anónima de lo vernacular”.

A este respecto se puede indicar que la mayoría de compositores chilenos —Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, entre otros—, sea porque ha rebasado la etapa del nacionalismo o el venero típico de su país, no cuenta con abundantes fuentes tradicionales similares a México o Brasil, su producción es muy citadina o de amplias perspectivas ecuménicas, lo cual no significa sean facsímiles o imponentas de modelos europeos.

En el mismo fragmento citado se lee: “Es entonces que esa expresión elaborada, superada, llega a responder a un ritmo general de cultura, que no es en ningún caso localista, sino de tendencia universal, y que aspira, por tanto, hacia la comunicación con otros centros culturales y otros focos creadores de cultura, por encima de expresiones vernáculas y rezagadas

que pasan entonces, cumplida su misión de etapa final y anquilosada, a la categoría y dimensión de los objetos dignos de estudios arqueológico, etnográfico, histórico, costumbrista, etc. El campo es tradicional, mientras la ciudad es innovadora”.

No se puede pasar por alto el afán patriótico de los creadores del hemisferio americano por sincronizar el alma o paisaje nacional a las técnicas progresistas, aunque se produzcan extrañas sincretizaciones que dan como frutos “incas ravelianos” o “coyas neoclásicas”, y su trayectoria recorra desde Puccini a Ravel, con referencias al nacionalismo pintoresco de Stravinsky de la primera época, puesto que se hallan a merced de las corrientes espirituales procedentes de la Europa Occidental. Puede, empero, valorarse también como afán patriótico de los otros, las obras compuestas en el dintorno de la música experimental y no temperada o de la música concreta y electrónica hasta los buceos en el sistema microtonal; a la postre, son patéticas exteriorizaciones del progreso cultural de su solar nativo.

Otra publicación: “De lo nacional a lo cosmopolita”,
en *El Comercio*, s. f. ca.

FACETAS DE LA MÚSICA EXPERIMENTAL⁴⁸

El notable compositor checo Alois Haba —tan conocido, entre otros, por sus apasionados impulsos experimentales en los laboratorios del sistema microtónico y que de una década a la presente ha retornado al clásico sistema hemitonal— fue el iniciador de las concepciones “no-temáticas” (rehuyó el término atemático), sea de aquellas desprovistas de material ideológico preconcebido, a base del cual se elabora el discurso sonoro conforme a la tendencia estética en la que se desenvuelve el estro del creador. Las obras de este género alardean los tradicionales moldes formalísticos; facturas con jadeos cadenciales muy pronunciados dentro de la camisa de fuerza de una estereotipada frase de ocho compases son los argumentos, de los muchos, que esgrimen los propulsores de la nueva estructuración musical.

Mas, se debe observar, que los postulados wagnerianos en torno a la “melodía infinita” en el canto declamatorio ya iniciaron la descongelación estructural, anticipándose a la teoría de los vanguardistas que gravitan en la órbita de dicha modalidad. Modalidad, que puede involucrar varios medios de expresión, desde el neodiatonismo hasta el verbo dodecafónico y

48. Salgado, L. (1963). “Facetas de la música experimental”. *El Comercio*.

postserial; en consecuencia, no es ajeno ni renuente a la utilización de diversos procedimientos constructivos que se acogen al denominador común conocido por “politécnica”, es decir, sobre diversos parámetros de estilo.

El primer movimiento de mi “Quinteto” para piano e instrumentos de arco, terminado en abril del presente año⁴⁹, se halla escrito en la susodicha tendencia, aunque los restantes movimientos conservan ciertas afinidades morfológicas con las partituras del género, esto es de la música de cámara.

La música concreta y electrónica (música congelada) son inventos de los ingenieros músicos Pierre Schaeffer y Pierre Boulez, respectivamente. La segunda (la electrónica), con sus generadores y filtros, ha ofrecido la ventaja de suministrar una materia sonora dúctil y variable, propinqua a amalgamarse con un conjunto de instrumentos normales, lo que da lugar a la música “abierta”, especie en la cual se obtiene, merced a diversos tipos de combinatoria, un número múltiple de ejecuciones distintas.

Pero el problema que se suscitó se contrae al siguiente: la electrónica produce una música congelada, sin intérprete, de versión única e invariable. La música abierta, en sus formas extremas es una pura improvisación; es por lo tanto momentánea. Ambos campos se completaban, y así como pensó Stockhausen: “Lo instantáneo de la creación instrumental ha de tener un complemento íntimo en la fijación total que representa la electrónica”.

De esta madura reflexión surge *Kontakte*, obra en la que el piano y la percusión se funden con el sonido procedente de una cinta grabada con sonidos electrónicos. Stockhausen había intuido antes el problema, comenta el compositor y musicólogo español Ramón Barce, en su “Canto de los Adolescentes” (1956), donde se sumaba a la música electrónica una voz humana, consiguiendo así una vivacidad y sentido difícilmente accesibles, utilizando solo el producto de los generadores de sonido.

A pesar de que el mismo investigador alemán ha insistido por diversas ocasiones en que su música carece de significados, es evidente que se trata de revalorizar la forma en sí y de soslayar la idea de unos elementos sonoros en un molde preconcebido. “La forma es ahora, más que nunca, el contenido mismo”.

En síntesis: Las facetas que proyecta la música experimental en su propia pantalla son tan solo buceos en otras dimensiones a fin de encontrar un nuevo estadio sobre el que pueda desarrollarse el arte del porvenir; pero, la euritmia de la forma y el contenido, desde cualquier ángulo que se los mire, será perenne, aunque se intente eliminar la repetición formal mediante el “continuum” sonoro o se substituya el término “melodía” por “tensión horizontal”.

49. Este quinteto (el primero de dos) data de abril 1963, por lo cual el artículo debe ser del mismo año.

ALREDEDOR DE LA MÚSICA ELECTRÓNICA⁵⁰

En la lectura de los artículos dedicados a la “música electrónica”, desde su génesis, desenvolvimiento y meta, se encuentra que esta incluye en sus finalidades la eliminación automática del intérprete, es decir, del ejecutante intermediario entre el creador de la obra de arte y el público oyente. Ahora, es el compositor quien registra en persona las concepciones en los estudios ad hoc; con la ayuda de técnicos electrónicos; Estudios que son verdaderos laboratorios provistos de equipos millonarios.

El conjunto se compone de registradores, de micrófonos, de generatrices, de puertas susceptibles de permitir la regulación del ataque y del decrecimiento del sonido, de ecos electrónicos, de aparatos de medida, de contadores de frecuencia, de ampliaciones y de muchos otros dispositivos adicionales. De manera que para la instrucción en dicha rama se han fundado Institutos de Psicoacústica y de Música electrónica en las Universidades, como acontece en la de Gante (Bélgica).

En este Instituto, es el profesor Vuylsteke quien asume la dirección científica, hallándose confiada la parte artística al compositor Louis De Meester, Delegado de las emisiones en neerlandés de la Radio y Televisión Belga. Dicho maestro no ha pretendido que la composición electrónica se considere desvinculada de la orquesta clásica, razón por la cual, desde 1957, ha trabajado afanosamente en serios experimentos de coordinación hasta plasmarlos en su *Tentación de San Antonio*, que fue interpretada con notorio éxito en el Teatro de las Naciones, en París, en mayo de 1963, por la Compañía de la Real Ópera Flamenca, de Amberes.

El mismo Instituto, tanto desde el ángulo musical como del científico, pretende llegar al descubrimiento de una orquesta electrónica y a la construcción de una máquina cibernética de componer. Se ha convertido en la Meca de los investigadores extranjeros, pues, acuden de las diferentes latitudes hemisféricas con miras de observación meticulosa.

Uno de los más apasionados corifeos de la música electro-experimental, Stockhausen, escribió: “La música tradicional, basada en las alturas de tono, vivió su tercera etapa con la técnica dodecafónica de Schoenberg”. Y en noviembre de 1961, durante el transcurso de su conferencia en Pamplona (España), se expresó: “En la música electrónica, el intérprete no tiene función alguna. El compositor realiza la obra completa en colaboración con un determinado número de técnicos. Cada proceso de elaboración puede ser repetido todas las veces que se desee, hasta que se haya alcanzado la exactitud del resultado exigida”.

50. Salgado, L. (1965). “Alrededor de la música electrónica”. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°. FMO033.206. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

“En esta tercera época” —escribe Pío de Salvatierra— “el compositor deberá aquilatar por igual las cinco valencias sonoras: altura, intensidad, timbre, ataque y duración de la onda”. Porque presupone que, con el advenimiento de la electro-acústica, el arte musical ha transpuesto las dos etapas de su desarrollo secular.

El primer cuarto de nuestra centuria se sintió también convulsionado por las teorías del sistema microtonal, propugnados por Busoni, Alois Haba, Julián Carillo y más febriles transformadores del caduco sistema temperado; antirrománticos de escuela, prorománticos de ideales al acariciar sueños de un nuevo mundo dentro del microcosmos sonoro de los tercios, cuartos, sextos, octavos y dieciseisavos de tono. El tiempo y factores ontológicos decidieron que Alois Haba retornara, de cuatro lustros a esta parte, a la clásica escuela hemitónica (o sistema tonal) en interesantes concepciones del género camerístico y orquestal.

La rama electrónica (música congelada) al aceptar la intervención de instrumentos tradicionales se ha bifurcado en el género de “música abierta”: síntesis de los esfuerzos desplegados por los compositores que militan en dicho campo para demostrar la no beligerancia de los dos tipos: el mecánico y el humano.

Ernest Bloch y otros colegas suyos interpolaron los cuartos de tono en las sucesiones de sonidos normales, a fin de obtener la sublimación tímbrica; así mismo, puede ocurrir que la música electrónica, en un devenir, se la aproveche a guisa de cambios atmosféricos dentro de los instrumentos usuales, o de episodios climáticos de una tensión emotivo-descriptiva.

Las músicas “concreta” y “aleatoria” —improvisación incidental, que es un estuco caricaturizado del “bajo cifrado” del período preclásico— son capítulos distorsionados del noble historial órfico.

TRAYECTORIA DEL SISTEMA MICROTÓNICO⁵¹

Los cuartos de tono ya fueron conocidos y empleados en la música instrumental y vocal por los pueblos orientales varias centurias antes de la era cristiana. Las corrientes migratorias y el intercambio comercial nutrieron el contacto costumbrista y espiritual; factores que influyeron en la sensibilidad artística griega para importarlos. Los teóricos del período clásico heleno se

51. Texto mecanografiado del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.194. Fecha: 10 de abril (sin año, probablemente 1966), (anotación autógrafa del autor sobre el original). Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

apropiaron de aquellas escales exóticas para codificar tres géneros en su sistema modal: diatónico, cromático y enarmónico. Es en este último donde sentó sus reales el cuarto de tono, manifestándose aún en los cantos de las piezas teatrales.

Haciendo un puente de la Edad Media —cuya música (sacra y profana) fue esencialmente modal y diatónica—, se encuentra en el Renacimiento una fecunda proliferación de compositores y tratadistas, quienes vuelven a estudiar las teorías pitagóricas concernientes al arte de los sonidos y especulan los fundamentos científicos de las mismas. Entre aquellos se destaca el italiano Gioseffo Zarlino con su obra *Instituzioni (armoniche)*, en la que se ocupa extensamente de los géneros cromático y enarmónico en la forma en que se conocía entre los griegos.

Zarlino construyó, en 1548, para hacer demostraciones, una especie de clavicordio con 19 teclas para cada octava, es decir, seis más de las que tiene el piano moderno, dando la diferencia de una a dos “comas” en los intervalos para encontrar la afinación exacta, concorde a la teoría de las quintas justas establecida por Pitágoras. En la práctica musical, sin embargo, estas sutilezas acústicas no prosperaban, y la misma suerte desfavorable tocó en el siglo anterior al nuestro a los experimentos similares de afinación exacta realizados por Helmholtz.

Saent-Seans, Busoni —para no mencionar otros— ya propugnaron el abandono del antiguo sistema tonal, adoptando las divisiones microcromáticas, entre las que se mencionaba los tercios y sextos de tono. Además, ya en el “canto declamatorio” del *Pierrot lunaire*, de Schoenberg, se observa que no se halla muy lejos de esta concepción microtonal.

Desde el año 1920, aproximadamente, el compositor checo Alois Hába experimentó en el sistema microtonal de cuartos de tono, circunscritos al género mico-cromático, siendo su primer ensayo de importancia el *Segundo cuarteto para cuerdas*. A partir de 1923 empezó a escribir empleando también los sextos de tono, ocupándose a la vez de la construcción de instrumentos en este sistema. Sentó las bases para la composición ultracromática y sin estilo temático, incursionando en el campo de la creación de obras vocales dentro de la subdivisión de cuartos de tono con una *Suite para coro masculino* (1922), hasta culminar su labor en este terreno con la ópera *Madre*, estrenada en 1930, y otras obras análogas. Pero, ya anteriormente, en 1917, Willi von Möllendorf había dado a conocer en Alemania y Austria el producto de sus investigaciones y probaturas en el terreno de cuartos de tono, valiéndose de un armonio de su invención y bicromático.

Pero, desde algo más de una década a esta fecha, Alois Hába ha retornado al clásico sistema hemitónico (de semitonos), capitalizando la escala

cromática temperada o la escala duodécupla, esto es, de semitonos iguales. Comprenden las obras de esta última producción una Suite para violín solo, violoncello y piano; una Suite orquestal de Valaquia; conciertos para violín y viola (1956), y una trilogía de Nonetos.

El director del Conservatorio de Praga, doctor Vaclav Holzknicht, en su artículo monográfico —publicado por una de las revistas musicales más difundidas de Europa y correspondiente a noviembre pasado— trata sobre el panorama de la música de su país y de las tendencias de los compositores checoslovacos; a referirse a Alois Haba se expresa de la siguiente manera: “muestra siempre posibilidades nuevas, después de abandonar la técnica de los cuartos de tono”. Ahora, la pregunta salta de inmediato: ¿Cuál habrá sido la razón de su transfugio? La respuesta la tiene el ilustre compositor checo.

El caso del maestro Julián Carrillo, hace poco fallecido, “plantea una situación diferente del anterior en el terreno microtonal”. Para dar una idea aproximada en lo que semejante experimentación teórica significa, basta consignar que 1.193.556.232 acordes, sin apartarse de los semitonos, aparecen comprendidos en esta sucesión que deriva, matemáticamente, del único punto de partida que ofreció con la conquista del “Sonido 13”.

El compositor dodecafonista argentino Juan Carlos Paz, en el capítulo dedicado al citado compositor, escribe: “La trayectoria de Julián Carrillo muestra un experimentador de categoría extraordinaria, un vidente y un luchador de largo y sostenido aliento. Es un experimentador puro, es decir, no contaminado por aleaciones muchas veces ajenas al arte, como ciertos oscurantismos de procedencia o derivación skriabiniana, que pueden hallarse en la teoría y la práctica de microtonalistas de la categoría de Wischnegradsky o de Abouhov...”. En otro acápite, concluye: “En cuanto a la división del tono en tercios y sextos, preconizada por Busoni, aparecen de hecho comprendidas en la síntesis infinitesimal que propaga el teórico mexicano”.

Ahora, con las novedosas especulaciones de la “música concreta” y la “música electrónica”, se ha vuelto la espalda al sistema microtonal que pareció, en un principio, iba a remover los cimientos de la práctica tradicional.

FACETAS DEL MODERNISMO⁵²

Cuando a determinado compositor le catalogan entre los neoclásicos, no presupone una completa regresión al plano dialéctico de la escuela clásica del siglo XVIII; eso implicaría anacronismo conceptual, impropio de las etapas evolutivas del Arte. Lo que hace es evocar el espíritu y la severidad

52. Salgado, L. (23 de abril, 1967). “Facetas del modernismo”. *El Comercio*.

formal de la época con los avances técnicos del momento en que vive. Así, en la centuria pasada fueron portaestandartes del neoclasicismo Brahms, César Franck y Max Reger, pero con los medios expresivos conquistados por el período romántico, que marcó un hito de progreso y de independencia espiritual, dejando de lado la rigidez normativa de los clásicos, porque, en fin de cuentas, al arte clásico “prefiere la traza sabia, el ánimo tranquilo, las figuras estudiadas minuciosamente y representadas con evidencias y precisión de contornos; la ponderación, el equilibrio, la claridad, y tiende decididamente a la representación como el otro sentimiento”.

Los compositores neoclásicos de la actualidad fincan su doctrina en el principio filosófico que emergió a partir de la primera postguerra, “la nueva objetividad”, bajo cuya bandera se acogió la mayoría de los más conspicuos creadores del presente siglo. Stravinsky tornó sus miradas a los polifonistas del Renacimiento, en especial a Josquin des Prés y a los representantes de la escuela barroca. Posición que impulsó a Gian Francesco Malipiero a expresarse con esta agudeza: “Sé que Stravinsky está haciendo Bach; prefiero a Bach.”

El extinto compositor germano Paul Hindemith perteneció a este movimiento estético, distinguiéndose por su lenguaje polilineal de concepto *neo-objetivo*. Tal orientación se manifiesta en la generalidad de sus producciones, en las que vierte el numen creativo en los moldes de las facturas tradicionales con procedimientos asaces definidos, aunque se hallen coloreados por armonías bitonales y ornamentaciones contrapuntísticas de pronunciada fisonomía politónica, como nos revela el análisis estructural de su *Segunda sonata para piano*.

Otro caso patético de las aplicaciones de dicha corriente universal se encuentra en la *Sinfonía clásica*, de Prokoffief, que al parecer de algunos comentaristas es una impronta distorsionada del estilo mozartiano.

Los cultores de la nueva objetividad han sido calificados de antirrománticos, por que prefirieron a la exuberancia sentimental la postura apolínea y la representación formal; más límpidos en el diatonismo que envueltos en la maraña del tenso cromatismo.

Los cultivadores del neoromanticismo se acogen al símbolo insurgente que animó a los primeros románticos, como fue la reacción de los dogmas caducos de la tradición clásica, tanto en el continente como en el contenido, ya que, según precisa Antonio Capri, estéticamente se llama romántico al arte que tiende sobre todo a la efusión espontánea de los afectos y sentimientos, las angustias y las alegrías, de las desesperaciones, y se complace y se contenta con imágenes vaporosas e indeterminadas, con sugerencias poderosas y alusivas, con un estilo quebrado. Psicológicamente, equivale a pasión.

Concorde con este principio anímico, la música abstracta de Schoenberg tuvo su génesis en el espíritu renovador del genuino neorromántico, puesto que al creador del sistema serial lo consideraron en sus primeras composiciones como más wagneriano que el mismo Wagner.

El postserialismo es una manifestación casi individualizada de la pragmática schoenbergiana, ya que de terminadas fases de la música serial son incididas con acentos personales que otean mensajes sonoros plétóricos de nueva vitalidad y orientación. Finalmente, el nacionalismo musical, que es vástago del alto período romántico, mantiene fervorosos propulsores de su tesis en todos los hemisferios, quienes lo presentan bajo las más variadas vestiduras y con policromos ornamentos técnicos; desde el tradicional impresionista, hasta el ultramoderno.

Publicaciones posteriores:

“Facetas del modernismo”, en *RITMO*, Madrid, julio 1967.

“Facetas del modernismo”, en *Opus, año III, No. 31*, de enero, p. 103-104.

Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

COMPOSICIONES ATONALES

Con referencia a la música contemporánea y en especial a la denominación de “vanguardia”, Stravinsky enjuició en el sentido de que había obras de este tipo que se escuchaban una vez y nadie interesaba una segunda audición.

En torno al referido tipo de composición, más concretamente a la “música atonal”, el célebre director de orquesta Ernest Ansermet se pronuncia con el criterio de que este lenguaje musical no es un lenguaje que pueda ser tomado en serio, o considerarse como la continuación actual de la música tonal. No marca ninguna evolución o progresión en el lenguaje musical y el único hecho sorprendente es sus compositores y auditores, quienes —según el opinante— no son verdaderos músicos.

“Explicando la fenomenología musical y demostrando que nuestra percepción auditiva es logarítmica, el maestro Ansermet recordó que toda la música occidental ha sido el producto de una creación espontánea y no planificada, habiendo llegado la teoría después de la creación”.

“Nuestra conciencia auditiva se transforma en una conciencia afectiva que es, de hecho, la conciencia musical. La Música es un lenguaje con una estructura semántica y otra fonética, correlativas y complementarias”.

El ilustre maestro suizo sentó como tesis de sus declaraciones, que todo cuanto se escribe ahora sobre la Música es falso, porque se busca la explicación de la Música por los sonidos, ignorando la semántica musical. El desarrollo histórico-musical ha procedido de un procedimiento progresivo de las posibilidades del lenguaje tonal. Este último puede siempre, a despecho del lenguaje hablado, continuar su evolución. Pero si ha llegado a la música atonal es únicamente por la necesidad constante de renovación, creyendo que la atonalidad iba a ser una respuesta, lo cual no es el caso. No se marcha con su tiempo creando música atonal: se hace, por el contrario, antimúsica.

Tales autorizadas opiniones se las trae al tapete para polarizar los juicios críticos sobre ciertas partituras estrenadas durante el *Segundo Festival de Música de España y América* realizado casi en su totalidad en la capital madrileña.

El crítico español Lerdo de Tejada escribe en uno de los párrafos de su dilatado artículo referente al Festival, lo siguiente: “En cuanto a las obras de cámara: **Música 3 + 1** de Gerardo Gombau; **Cuatro invenciones**, de Castillo; **Cuarteto III** de Hilda Dianda; **Sonata III**, de Rodolfo Halffter y **Cuarteto 1**, de Roberto García Morillo, resisten la comparación y ganan la **eliminatória** definitiva del recuerdo agradable, del interés y el logro como páginas eminentemente musicales.

Luego hay otras obras, ya en estreno o primera audición madrileña-española, que deben pasar a la posteridad, unas de carácter vanguardista y otras más conservadoras. Y, por último, algunas de las cuales el oyente y el crítico se desentienden totalmente; de unas, por trasnochadas, y de otras, por malas. Como ellas se acreditan a sí mismas no es preciso indicarlas”.

Entre las obras mencionadas de las cien escuchadas por el crítico, corresponden a españoles y latinoamericanos, teniéndose en cuenta, además, que fueron seleccionadas por Comisiones Especiales para la programación del calendario de conciertos y actos circunscritos al Festival. Cabe observar, a guisa de acotación, que ya es tiempo de que el jefe de la División Musical de la Unión Panamericana soslaye a los compositores del Ecuador, Bolivia, Paraguay y más países pequeños postergados, para que intervengan en el próximo Festival; porque al fin y a la postre pertenecen a repúblicas-miembros de la O.E.A.

ELABORADOS DE VANGUARDIA⁵³

Los compositores —generalmente jóvenes— que se alinean en la falange de vanguardia, cuentan con cenáculos mentores y que propugnan el cultivo

53. Salgado, L. (1 de marzo, 1970). “Elaborados de vanguardia”. *El Comercio*.

de este género de música heteróclita; cenáculos que facilitan las audiciones, más propiamente dicho, las presentaciones públicas, ante auditorio snob e interesado en novedosos elaborados. La mayoría aplaude para no quedar de anticuados; los tradicionalistas desfloran una sonrisa escéptica por la supervivencia en el futuro; los realizadores agostan la parcela de su literatura filosófica en defensa de los principios o dogmas que animan la tendencia estética del novel arte, convirtiéndose en algo semejante a los hierofantes de los misterios de Eleusis de la Grecia clásica.

Ciertos trozos instrumentales adscritos al precipitado movimiento se aproximan como improntas al Hoquetus de la polifonía medieval: tipo de composición vocal consistente en la entonación silábica interrumpida por pausas, semejando suspiros; de ahí su denominación peculiar, puesto que en francés *hoquet* significa sollozo, y con estas regresiones sofisticadas preténdase encontrar sonoridades inéditas y procedimientos asaz originales.

La Academia Filarmónica Romana ha patrocinado la presentación de tres producciones experimentales del vanguardista germano Mauricio Kagel, con los epígrafes de Phonophonie, “Canto y cuento” es la una, y Variaktionen über tremens, la otra.

En la primera (Phonophonie) participaron los siguientes intérpretes: el propio autor, como registra; William Pearson, barítono, y Alfred Feussner, actor. Trata de reflejar el momento decadente de un cantante por la presentación de otros tres personajes —un ventrílocuo, un imitador y un sordomudo— con un solo ejecutor. Las improvisaciones y la música por parte del barítono habían constituido la base interpretativa.

La segunda (Variaktionen), de acuerdo al contexto del cronista, es el montaje escénico-acústico de un prospecto sobre la droga, con alucinaciones sonoras y collage de film alusivo a las imágenes visuales del paciente, entre el estímulo de discos rotos y estaciones de radio, donde frecuentemente se escucha la voz del médico.

Wynchronstudije es la tercera pieza del programa. Esta incluye al cine y al teatro, y es fruto de la experiencia cinematográfica del autor en “la industrialización de la cultura en el proceso de la sincronización”. Los dos intérpretes disponen de diversos fondos sonoros, que se usan con frecuencia para imitar voces y rumores de televisión. En fin, se había utilizado hasta fragmentos teatrales del mismo Kagel. ¿Será esto el concierto del futuro?

Más, generalmente los estrenos de tales elaborados —según crónicas pertinentes— concitan rechiflas sonoras que ahogan los tímidos aplausos de los simpatizantes o de la claqué, y dan pie al juicio autorizado de Stravinsky: “quien escucha una obra de las llamadas de vanguardia, no tiene interés por una segunda audición”.

FASES DEL VANGUARDISMO ÓRFICO⁵⁴

Se sabía que común denominador de la música “aleatoria” era la improvisación del intérprete o de los intérpretes en ciertos espacios asignados intencionalmente por el compositor, en el transcurso de su elaborado, con instrucciones escritas, cuyo móvil es traslucir los estados anímicos del autor para que sirvan de pauta al vuelo de la fantasía sonora del exégeta de la partitura vanguardista; pero, hoy sabemos que esta práctica *sui generis* se ha extendido aun a las candilejas, más propiamente dicho, al tablado lírico. Práctica que algo tiene que ver con la improvisación histriónica, conocida por “morcillar” en el *slang* funambulesco.

Tal es el caso de la pieza *La cerradura*, presentada por el conjunto *Ars-nova*, de la Orquesta de la Radio y Televisión Francesa de París, en el XII Festival Musical de Besancon. Se trata de una ópera improvisada según el texto de Jan Tardieu; pues, el mentado grupo parisino está especializado en improvisaciones musicales, que concitan gran tensión en el público asistente, el cual participa en una obra única y forzosamente efímera. El tema propuesto o argumento planteado es así: el hombre sigue a la mujer; cuando la puerta se cierra, su mirada va hacia la cerradura... Intervienen en el reparto un hombre y tres mujeres, con un epilogo fatal para el hijo de Adán.

El otro estreno mundial había consistido en la representación de *La cena*, ópera —si cabe así llamarse— para un personaje, una voz hablada de mujer y un coro de doce solistas; se elimina la orquesta. En el escenario se presenta un hombre a expresar mímicamente lo que siente al leer la carta de despedida de su compañera: efectos de fetichismo, obsesión, delirio y desesperación. Y el hombre se envenena. La música de ambas piezas era de Marius Constant y los respectivos libretos, de Jean Tardieu, *ut supra* mencionado. Concorde al comentario del crítico Nicolás Koch, la presentación de ambas constituyó un gran éxito.

La faz risueña del éxito se presenta esporádicamente a los militantes del vanguardismo, la cual no puede garantizarse aún a los más preclaros caudillos de dicho movimiento, quienes han tenido que afrontar el anverso de la medalla, o sea la faz airada del auditorio en franca protesta. Esto le está aconteciendo ya al pionero de la música electrónica. Según la revista germana *Der Spiegel*, las acciones de Karlheinz Stockhausen descendiendo vertiginosamente, luego del escándalo por el que renunciaron a continuar con la Orquesta de Bonn el 50 por 100 de sus músicos, que se niegan a interpretar las tonterías de este compositor. También el director Volker Wangenheim ha sido amenazado de muerte por el concertino de la Orquesta de la capital de

54. Salgado, L. (26 de julio, 1970). “Fases del vanguardismo órfico”. *El Comercio*.

la República Federal de Alemania si persiste en dirigir con frecuencia “obras de este autor”. El articulista español Pedro Machado Castro, a lo anterior, consigna sentenciosamente lo que sigue: “El artificio comienza a quitarse su máscara y el público comienza a conocer de la burla y el engaño de que es objeto”. Es una introducción admonitoria para enjuiciar acremente al vanguardismo hispano y sus prosélitos.

VERTIENTES DE LA MÚSICA CONTEMPORÁNEA⁵⁵

En la producción de la música contemporánea se encuentran dos vertientes asaz pronunciadas: aquella fincada en el sistema temperado y la que gravita en la electro-acústica, sea la “concreta”, o sea la “electrónica”. Hay una tercera vertiente que aprovecha de los elementos de las dos anteriores: la denominada de vanguardia, que no es sino la hibridación de los sistemas anotados, y que busca su catarsis (sentimiento de liberación ante la obra de arte), mediante recursos inéditos (entre los que se cuentan los collages sonoros), pero que éstos, a menudo, se hallan alejados del sentimiento hedónico.

Así el crítico y compositor ibero, Jesús Villa Rojo, escribe en torno al Festival de Música Contemporánea, celebrado en Roma, en los términos siguientes: “La síntesis de los resultados obtenidos en el transcurso de las manifestaciones puede aumentar la lógica desorientación que vienen padeciendo las últimas tendencias. Por tanto, lo interesante es ahondar en el contenido de lo expuesto, haciendo caso omiso de la parte superficial, que puede estar basada en criterios donde no se desea claridad ni técnica determinada”.

Los compositores que participaron en el Festival se alinean en la promoción de Pierre Boulez y Mauricio Kagel, con producciones de membretes pintorescos y hasta estrambóticos, como esta: *For 5 or 10 people*, de Cristian Wolff. El clima tenso y las opiniones encontradas han sido el común denominador de las sesiones instrumentales y electrónicas del calendario de conciertos.

Con mucha agudeza el comentarista enjuicia la totalidad de las obras presentadas, que, tratando de buscar un equilibrio en la programación, presupone el desfase aparente de los medios —concorde a la estética del movimiento— pero contrapuestas en todo lo que pueda aparentar superficialidad de expresión o manera de decir un mismo discurso.

55. Salgado, L. (4 de julio, 1971). “Vertientes de la música contemporánea”. *El Comercio*.

“El contenido no es tan diverso cuando tiene una finalidad ideológica y se aparta de lo que puede ser tecnicismo; pero. ¿hasta dónde puede ser captado aquello que no se oye ni se ve en el momento de ser dado a conocer? Aquí está el problema principal del presente, en la creación de extraordinarios trabajos científicos-filosóficos-artísticos, donde la sola presentación de la obra en una sala de conciertos no ofrece más que una reducida visión de la parte técnico-musical, que posiblemente no sea otra cosa que un complemento de la estructura general”.

A tales conclusiones únicamente puede arribar el profesional que se ha forjado en la fragua de las disciplinas de la Composición, y que con el bisturí del análisis estético puede poner de relieve lo positivo o lo negativo de tal o cual tendencia, y no solo exaltaría por la novedad en sí, que es apreciación a priori, peculiar del diletante: tendencias en las cuales encuentra más asidero la improvisación del intérprete como la del compositor.

EXPRESIÓN MUSICAL NEUTRA⁵⁶

Partiendo de la premisa de que el modo mayor y el modo menor son atributos del sistema temperado, los cuales se polarizan en los dos ramales del sentimiento humano: el placentero y el penoso, con su respectiva gama de matices, al primero de aquellos modos (mayor) se le atribuye contornos luminosos, en tanto que al segundo (menor) le es propia la sensación ensombrecida, o de penumbra.

La impresión sensorial transmitida por el conducto auditivo determina dos zonas emocionales radicalmente diferenciadas entre sí. Las escalas diatónicas, por ende, se revisten paralelamente de las características de la modalidad pertinente. Mas la escala hexáfona, o sea la conformada por sucesión de tonos enteros, imprime un sentimiento neutro, ya que su expresión es vaga y no muy precisa. Su tonalidad indefinida le viste con ropaje exótico; exotismo muy adecuado para la vertiente impresionista.

Esta escala, que se personaliza con Debussy, fue ya sistematizada por el ministro chino Ling Lun, hacia el año 2700 antes de la era cristiana. Dicho teórico construyó sobre la serie pentáfona un doble sistema exactoral de tonos enteros con las denominaciones: “serie perfecta o masculina” y “serie imperfecta o femenina” a distancia de semitono entre ellas. Al yuxtaponer las dos series se obtiene los doce sonidos de la escala cromática, distribuidos a las distancias de un tono interválico y en cuadrados en el espacio menor,

56. Salgado, L. (1989). “Expresión musical neutra”. *Opus*, (31), 109-110.

por un grado, de dos octavas. Pero, estas series orientales no hay que confundirlas, aunque abarquen los doce sonidos con el sistema dodecafónico de Schoenberg: media un abismo temporal de milenios.

Las armonías concebidas sobre dichas series hexacordales inciden en el sistema nervioso, produciendo sensaciones extrañas mediante la asociación de ideas. Se asocian perfectamente a las impresiones lúgubres, funestas, tenebrosas...; peculiaridad que ha prohiado la industria filmico-musical para las secuencias de terror en las películas de suspenso o de perfiles trágicos, con hibridaciones de música electrónica, puesto que la acción truculenta es dosis de fluido electrificante que inocular en los centros nerviosos con la sincronización del pasaje auditivo y el visual.

Tal neutralización de los sentimientos polares se hace extensiva en mayor o menor cuantía a las construcciones politonales desprovistas de una línea mélica continua, en el concepto de elocuente oratoria melódica, ya que el hecho mismo de la superposición de planos tonales —sean armonías biplanas o triplanas— es suficiente para anular la sensación que cada uno de ellos produciría aisladamente. De aquí que el desarrollo discursivo politonal puede entusiasmarlos por la novedad, la sorpresa y los hallazgos felices mas no conmover las fibras hasta el éxtasis o el paroxismo eufórico. El grado de sensibilidad artística se halla en relación directa al estrato de cultura musical del auditor.

Como el período romántico es el más cercano y tiene mayor ligamen con la época actual, el oyente de mediana educación reacciona emocionalmente en grado más alto ante obras de aquel período, que al escuchar creaciones de los maestros clásicos que tienen a la representación objetiva, en vista de que el clasicismo fue “un fruto del Renacimiento que tuvo por principio el culto de la belleza antigua y que, por consiguiente, llevó a una concepción del arte como anhelo de construcción y de equilibrio formal”.

El sistema dodecafónico que dio origen al puntillismo, a las concepciones seriales y postseriales es un vástago abstracto del romanticismo; hay que comprenderlo con el cerebro en tensión y escuchar con el ánimo inmerso en la contemplación auditiva de las imágenes sonoras que emergen del ingenio creativo del compositor.

Nota:

Publicado anteriormente en *El Comercio*, Quito, años 70 del siglo XX.
Posiblemente idéntico a: “El sentimiento musical neutro”,
en *El Comercio*. Quito, 10 de diciembre de 1969.

FACETAS DE LA MÚSICA NUEVA⁵⁷

Los cursos de verano de MUSICA NOVA que se realizan en Darmstadt (Alemania Federal), cuentan con la concurrencia de relevantes figuras del vanguardismo musical, ya sea como catedráticos de flagrantes estéticas compositivas, o sea como expositores de sus creaciones en los predios electrónicos y concretos, sin faltar quién demostrara su incursión en los dominios de la cibernética.

Durante la edición del festival de 1972, fueron los protagonistas en el tinglado de la “música nueva” Mauricio Kagel, Stockhausen y el griego Iannis Xenakis; quienes participaron tanto en el profesorado como en los conciertos de rigor.

El primero, Mauricio Kagel —argentino de nacimiento, radicado en Colonia desde 1957—, había presentado su obra *EL SONIDO*, consistente en un ventilador provisto de una pieza de plástico que gira a gran velocidad cuando se conecta el motor; el instrumentista, al acercar la guitarra, obtiene trémolos de sonoridad inmaterial, que se intensifican conforme las cuerdas tocan aquella lámina plástica. Claro, que, al acercar la guitarra por todos los costados, se producen nuevas resonancias. Sin embargo, según el comentarista Richard Klatovsky, sucede que uno ve y no oye nada, y viceversa. Razón por la cual, los detractores dicen que esto es una concreta utopía estética, puesto que Kagel une lo separado sin subordinación de cada fenómeno. Es porque el autor controvertido utiliza procedimientos que engañan y desconciertan a sus mismos partidarios.

Karlheinz Stockhausen, otro de los singulares participantes, se alinea en la filosofía de lograr una nueva sensación sonora y espacios no hallados para la imaginación, esto es, convertir en realidad su criterio sobre la música como dato absoluto. Utiliza varios altavoces que incluyen a los auditores en el campo de tensiones de sus impactos sonoros. Pero, de súbito sorprende al oyente una gran cantidad de ruidos de la más diversa índole; ruidos que resultan lugares comunes en los elaborados electrónicos de la actualidad.

El empleo de computadores es la más novel experiencia en el campo de la cibernética. Este recurso se debe al compositor griego Xenakis —arquitecto y matemático— que cultivó en un principio la electrónica, para luego poner en tela de juicio su eficacia en lo concerniente a futuras posibilidades. Ante tal hecho, esboza su propio planteo cibernético en la creación musical.

La fase neurálgica de la música de hoy, de raigambre experimental, es que se aboca a un callejón sin salida: *IMPASSE* con perspectiva retornante a

57. Salgado, L. (22 de octubre, 1972). “Facetas de la música nueva”. *El Comercio*.

las fuentes primigenias del arte órfico, ya que las búsquedas individualistas no confluyen a sentar postulados ni cánones de creación en la órbita de su convulsivo afán de originalidad, o de argonautas del siglo veinte en pos del vellocino de oro de la nueva dimensión musical.

Comparto, en lo general, con el criterio del erudito musicólogo alemán, Richard Klatovsky, al enunciar que la totalidad, la síntesis de semejante actitud extrema, deriva actualmente a una especie de Babel sonora.

EL GÉNERO CAMERÍSTICO MODERNO⁵⁸

A raíz de la primera post-guerra, los compositores de la época intensificaron el cultivo de la música de cámara. Dicha proliferación tuvo por origen dos causas: el antiwagnerismo reinante y las secuelas caóticas y deprimentes, epílogo de la conflagración mundial, que devinieron en las esferas estatales, financieras, sociales y artísticas, y, que trajeron la desintegración de los grandes organismos orquestales y los redujeron a pequeñas agrupaciones, por ser poco onerosas.

Ante la realidad de la reducción instrumental, los compositores involucionaron hacia las formas menos complejas, iniciando la “era de los retornos”, como medida emergente. Abrieron cauces para la retoma de contacto con los valores del pasado, en especial, con la dialéctica policontrapuntística de Bach.

Esta involución del al ancestro estilístico del barroco se invistió de caracteres febriles, mediante el contrapunto libre y disonante y más recursos que brindaba la conquista de la técnica moderna.

Con estos principios que a la postre tienden a la unidad plástica de los clásicos del tipo de Bach o de Mozart, Stravinsky, a partir de 1918, crea los ballets “Historia del Soldado” y “Pulchinel”. En el segundo de los mencionados refunde fragmentos del célebre Pergolesi. La *Historia*, aunque evidencie “verdadera orgía del ritmo polimorfo”, es una impronta del gótico dieciochesco, descarnada y de armonías agresivas; segundo estilo del autor de la “Consagración” que hizo exclamar a Francesco Malipiero: ¡Stravinski está haciendo Bach; prefiero a Bach!

Béla Bartók nos prueba en “Música para cuerdas, celesta y batería” su inclinación al género camerístico; obra que, a pesar de su singular interés por las curiosas asociaciones instrumentales y las frecuentes sacudidas

58. Texto autógrafa del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.218.

espasmódicas del discurso, recuerda al investigador el folklore húngaro y al pirotécnico y a veces cingaresco Bartók de los primeros cuartetos. Con toda su heterodoxia discursiva e intenso desarrollo temático, nos suena hoy día como un *concerto grosso* haendeliano.

El autor de *La Sinfonía helvética*, Ernesto Bloch, tiene en su activo el *concerto grosso* para conjunto de instrumentos de arco y piano obligado. Además, los *Cuatro Episodios* son exclusivamente para pequeña Orquesta. Ambos, posteriores a 1918.

El musicólogo italiano Guido Pannein emite un certero juicio valorativo sobre la personalidad artística de Paul Hindemith (fallecido en diciembre de 1963) en “Músicos de los tiempos nuevos”, del cual se transcribe el siguiente fragmento: “La música de Hindemith es la expresión de un dualismo que se perpetúa en sus contrastes sin solución. De un lado, el espíritu de una construcción objetiva, que satisface a los neoclásicos y a los sectarios de los llamados retornos; del otro, los excesos de una personalidad que tiende a manifestarse con fervor y encuentra el principal obstáculo en el hecho de que los elementos asimilados no siempre se adaptan a la nueva vida. Hay posiciones discrepantes y estridentes entre la cuadratura de la forma y el brillo del ímpetu lírico, entre la polifonía y el canto, entre la armonía tonal y las discordias politonales. Es el alemán del siglo XX que mira al alemán del siglo XVIII, y quisiera que la historia fuese un espejo, y en la congoja de evocar lo que hay en él por naturaleza, prorrumpe en gritos de dolor sobrehumano”.

Continúa: “Por esto tal espectáculo aun cuando es falso desde el punto de vista del arte, no puede dejar de atraer; porque muestra al vivo alma de hombres modernos, en quienes el sueño, demasiado a menudo, excede la realidad”.

“Música para instrumentos de aliento”, del compositor citado, es una especie de *partita*, en la que se ha sustituido el cortesano minué por un vals de tipo vienes; pero esta secular danza la presenta como desdibujada por la pátina de la modernidad, cuál una imagen reflejada difusamente en las irisadas linfas de un surtidor.

El quinteto alemán de Baden-Baden que se presentó en el teatro Fénix, la noche del 27 de agosto pasado, nos brindó una interpretación acabada de dicha obra. El tejido multilíneal y politónico del verbo hindemithiano adquirió marcado clima emotivo, causando en el auditorio honda impresión psicológica, tanto por la fluidez de dicción y fervorosidad temperamental de los ejecutantes como por la dinámica de sentimientos vertida en la agógica general del conjunto. En suma: la maestría individual estuvo, como en los restantes números del programa, al servicio de la estética colectiva.

Nota: el siguiente artículo retoma algunos párrafos del artículo: “Alrededor de la música electrónica”.

ESCORZO MUSICOGRÁFICO⁵⁹

Tras de escuchar la grabación magnetofónica de algún fragmento de música electrónica —o una concepción integral—, acude a nuestra memoria el juicio crítico de Stravinsky con respecto a aquella: “las más cortas piezas de música electrónica parecen que no concluyen, y dentro de estas piezas no sentimos el control del tiempo”. En realidad, esta frase lapidaria encubre la ausencia de la vertebración musical, que es el ritmo, como la ausencia de gravedad en el espacio sideral.

Aunque Pierre Boulez diga, que no creemos en el progreso de la música instrumental hacia la electrónica, tampoco nosotros —partidarios de la música temperada— habíamos creído en su absoluta independencia y en la desentronización del sistema tradicional por aquella. Son campos distintos. Prueba de ello es que la rama electrónica (música congelada) al aceptar la intervención de instrumentos usuales se ha bifurcado en el género de “música abierta”: síntesis de los esfuerzos desplegados por los compositores que propician dicha actividad para demostrar la no beligerancia de los dos tipos: el mecánico y el humano.

El primer cuarto de nuestra centuria se sintió también convulsionado por las teorías del sistema microtonal, propugnados por Busoni, Alois Haba, Julián Carillo y más febriles transformadores del caduco sistema temperado; antirrománticos de escuela, pero románticos de ideales al acariciar sueños de un nuevo mundo dentro del microcosmos sonoro de tercios, cuartos, sextos, octavos y dieciseisavos de tono. El tiempo y factores ontológicos decidieron que Alois Haba retornara, de cuatro lustros a esta parte, a la clásica escuela hemitónica (o sistema tonal) en interesantes concepciones del género camerístico y orquestal.

Pío Salvatierra, musicólogo español y un fervido difusor literario del lenguaje electro-acústico, escribió hace algún tiempo lo que sigue: “Pero no todo es orégano en el nuevo arte. Tiene sus desventajas. Desaparece el factor social. ¿Para qué desplazarse a las salas de conciertos, donde no veremos ni músicos ni instrumentos? Una orquesta en acción, con su director en el podio, es siempre un curioso espectáculo; y, para muchos, necesario para bien

59. Texto mecanografiado del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.289. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero (s.f.).

gustar las esencias musicales. La nueva música, previendo esta desventaja, ha comenzado su carrera en los campos donde la visión del ejecutante carece de importancia: cine, radio, ballet, grabaciones. El día que quiera actuar *socialmente*, deberá acondicionar las salas de conciertos o diseñarlas de nuevo”.

La música “concreta” no es una Venus nacida en las espumas del mar, sino del mundanal ruido; ya sus recursos se hallan agotados. Nos queda la “aleatoria”: improvisación incidental en la textura de una obra vanguardista: improvisación que bien puede ser un estuco caricaturizado del “bajo cifrado” del período preclásico, o un dialogismo musical, a manera de cita de algún archiconocido.

FACETAS DE LA MÚSICA ACTUAL⁶⁰

Las vertientes de la música actual —llámense estas, de vanguardia, electrónica o concreta— recurren a argumentos filosóficos para defender la bondad de su estética; acuñan neotecnicismos en su afán renovador. Entre éstos, se puede citar el de “música abierta”, en oposición a “formas cerradas”. Es una locución que sirve para nominar cierto tipo libre de composición musical, pero que también se presta a ambigüedades en lo concerniente al sentido etimológico. Da pie a suponer que este género franquea las puertas a todas las novedades de actualidad, o que estas admiten el concurso de los instrumentos usuales, convirtiéndose en hibridaciones de campos distintos.

Las obras concebidas comúnmente por *atemáticas* (sin tema preconcebido) son fruto de tales vertientes que encontraron cauce para un nuevo lenguaje. La estructura emerge como secuela del material sonoro yuxtapuesto, cuidándose más del plano interno (o dialéctico) que de su plan edificante.

Los procedimientos constructivos del decantado sistema dodecafónico y la hierática post-serial nos revelan una proyección exenta de formalismo, ya que su parámetro es el horizonte abstracto, donde la perplejidad ha sentado sus reales a causa de grávidas elucubraciones cerebrales y de experimentación en un cosmos difuso. Así, las *microformas* de Anton Webern son la prosodia del pensamiento aforístico y conciso, porque el “serialismo” se desvincula de las magníficas arquitecturas del pasado; los cánones de su pragmática no se prestan a escanciar en las ánforas tradicionales. La forma —en el sistema mencionado— es indefinible en razón de las facetas caleidoscópicas

60. Texto autógrafo a bolígrafo del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.291/A. Lleva al inicio la anotación: “El Comercio”, 31 VIII/75. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

de su representación gráfica y auditiva, abierta únicamente a la invención o fantasía creadora del musicista. La línea melódica es incorpórea; se ha difuminado entre los bloques armónicos, figuraciones, intervalos de amplia registración, frondosidad, color tímbrico, contrapunto y gama de matices.

Ahora, la anfibología de la locución “música abierta” se pone más en relieve cuando se alude a las estructuras clásicas. Pues, tales estructuras no se hallan reñidas —ni antes ni hoy— con los medios expresivos de avanzada, ya que aquellas son las matrices fecundadoras del pensamiento compositivo; además el compositor bien puede acogerse al árbol frondoso de la “politécnica”, que también es una doctrina liberal, abierta a todas las novedades ideológicas de la época. Tal posición he adoptado en mi *Segunda Sinfonía Sintética*, para orquesta plena, terminada el 27 de Julio del presente año⁶¹. Es una nema formalística que lo concebí hace más de dos décadas con ocasión de dar un membrete a la primera obra homóloga, que no era “obertura” ni “poema sinfónico”, sino un amplio movimiento que sintetizaba las cuatro divisiones peculiares de la Sinfonía; fue estrenada por la Orquesta Sinfónica de la Marina estadounidense, en mayo de 1954, en el Salón de las Américas, de Washington.

DE LO TEMPERADO A LO ELECTRÓNICO⁶²

A partir del período clásico- barroco, todos los “ismos” de las diversas escuelas, tendencias, y movimientos musicales han tenido por común denominador al sistema temperado; sistema que eliminó la diferencias de “comas” entre los sonidos enarmónicos, dándoles la misma entonación a pesar de la diferencia de ortografía, o sea de la representación gráfica. Todos los instrumentos de teclado, de cuerdas punteadas, de aliento y artefactos percutidos de afinación definida se hallan construidos conforme a dicho “temperamento”.

Los de cuerdas frotadas (o rozadas), mediante del agente productor del sonido llamado “arco”, son aptos a la diferenciación de altura de los enarmónicos, notándose su excelente efecto sobre todo en los pasajes de elocución homófona. El voluminoso “Clave bien temperado” de J. S. Bach es el mejor monumento artístico erigido a la epifanía del sistema mencionado.

61. Se trata de la fecha de la terminación de la reducción de piano. La orquestación terminó el 20 de octubre del 1977.

62. *Autógrafo* en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.203.

El sistema microtonal —como sus raíces griegas lo indican— establece la división del tono interválico en minúsculos segmentos: desde los tercios hasta los dieciseisavos. Los alcances que lo atribuían sus preceptistas eran ilimitados. Mas, ahora, los corifeos de la música electrónica —llamada *música congelada* por sus detractores— lo juzgan como discusiones bizantinas ante los ignotos horizontes que presentan la especulación y experimentos en este nuevo lenguaje. En cambio, los aparatos electro-acústicos que integran su laboratorio no son aptos para ejecutar la producción musical del pasado ni la contemporánea, puesto que ambas se hallan centradas en el instrumental hasta aquí conocido y tienen sus cánones ya establecidos en un sentido u otro; la electrónica carece de un código regulador, como se verá más adelante.

El tratadista inglés F. C. Judd escribe en su libro *Electronic Music and Music Concrète*: “No es posible dar instrucciones sobre la actual composición”, con lo cual demuestra la ausencia de reglas fundamentales en el proceso de elaboración creativa. Si bien aquella se ha desvinculado de lo tradicional, haciendo caso omiso de sus técnicas y formas estructurales, todavía no ha encontrado su propio camino, según confesión de los más entusiastas mentores.

El italiano Bruno Maderna, como otros tantos compositores electrónicos, trabaja construyendo su propia *orquesta* de nuevos sonidos (sean bellos o feos) sobre la cinta magnetofónica, puesto que debe empezar por condicionar la materia sonora, eligiendo antes sus parámetros y timbres peculiares. Así mismo, la “concreta” empieza por el acarreo de objetos sonoros. En la música tradicional se impone el estudio de la rama de Instrumentación; en la electrónica precisa el conocimiento de la maquinaria e implementos indispensables. Teniendo a mano la materia sonora, empiezan los tintéos, planeando la composición. “A menudo —escribe este mismo tratadista inglés— la simple colección de los nuevos sonidos le sugerirá a uno el tema para su nueva composición”.

Los procedimientos generales en esta modalidad son, en resumen: técnica para electrónica, que comprende superposición de sonidos de generadores eléctricos, y manipulaciones de la cinta fonomagnética, que evocan la técnica de la música concreta. Pero, el articulista H. Eimert observa: “El querer servirse de la máquina para camuflar deficiencias de inspiración es como el mediocre pianista que usa el pedal derecho en los pasajes difíciles, para velar la limpidez requerida”. Esta observación va dirigida a los compositores de la nueva ola, a quienes les gusta cierta “confusión babilónica”, ya que con tales equipos sonoros se hace explicable la pérdida del sentido de orientación estética, si en ella *todo es permitido* y no existen hasta hoy leyes restrictivas ni estructuras formales.

No obstante, las exploraciones en este flamante campo se han internado aún en la música escénica; pues, ya se cuenta con una ópera electrónica de argumento sideral: se titula *Aniara* (nombre de la nave espacial), con su heroína, que es un cerebro electrónico semejante a un reloj de arena y supervigilara por un ingeniero. Los autores son el compositor sueco Karl Birger-Blomdahl y el libretista Erik Lindegren.

Aunque la nueva música (observa otro entusiasta) se presta a ser tomada por un entretenido pasatiempo, creando fácilmente con estos sonidos una atmósfera que ambiente una escena de ballet, de cine, etc., el verdadero compositor electrónico no se permitirá estas inocentes travesuras, explicables en los comienzos, sino que su quehacer musical se dejará guiar por una fantasía inteligente.

V

Música en otros países

DESARROLLO DE LA MÚSICA ARGENTINA⁶³

I. Génesis de su evolución

La Argentina debe su progreso artístico a circunstancias sociológicas y étnicas: la mayoría de los ciudadanos proviene de inmigrantes; la tercera parte de la población, de españoles radicados desde los tiempos coloniales. Teniendo en cuenta que las inmigraciones al país de la Plata se componían de hombres con sus caracteres distintos, en general, admiradores del arte de Euterpe, es razonable que por atavismo su prole se sintió atraída hacia la misma predilección. Estos nobles inmigrantes reuníanse en grupos de amateurs y procuraban espiritualizarse dignificando sus sentimientos al contacto de suaves armonías. De entre ellos se destacaban algunos educados en ambiente de elevada civilización, que no satisfechos tan solo con las canciones populares, se procuraban, para solaz de su espíritu, páginas de geniales compositores, influyendo así en el desarrollo del arte musical argentino, que desde entonces tomó rumbo progresivo. Son treinta años desde que comenzó a darse un empuje ciclópeo a la música hasta colocarla frente a los centros europeos de alta cultura y ocupar la preminencia musical en el mundo americano.

63. Salgado, L. (1989). "Desarrollo de la música en la Argentina". *Opus*, (31), 119-122. Banco Central del Ecuador.

Desde los albores de la educación vemos como los estudios preliminares de la música van paralelamente con los de las otras materias: en la escuela primaria se prepara la inteligencia y aún se desarrollan los centros o esferas auditivas para la comprensión del sublime arte. En los colegios de enseñanza secundaria se amplía este aprendizaje haciéndolo tan obligatorio como cualquier otra asignatura; de donde salen bachilleres capaces de juzgar una obra artística, con criterio propio, hombres no unilaterales, sino de amplia ilustración.

Una persona culta —entre nosotros— aprecia la belleza de un poema; puede diferenciar la diversidad de estilos, gustar la galanura de una prosa, como nota el esfuerzo del versificador al rimar los versos forjados al calor de su tenacidad. En un grupo escultórico se asombrará de la perfección de las formas, reconocerá el alma del artista que con nervioso pulso ha delineado troncos añosos o helados mármoles; alcanzará a observar las vivas pinceladas del impresionismo, o el arte del pintor que reproduce la naturaleza o da pábulo a su fantasía en el lienzo. Pero si trata de juzgar las cualidades interpretativas de un concertista, siendo el campo de observación otro, más complejo, se desorienta a menudo y casi siempre enaltece los méritos de este por la deslumbrante técnica y por el virtuosismo efectivista, que, para públicos de escasa preparación musical, son brochazos decisivos.

Por el contrario, la juventud formada según el nuevo rumbo que sigue el pueblo argentino no solo se encuentra capacitada para avalorar el talento de un instrumentista militante; sino que también alcanza a conceptuar, con verdadero acierto, una obra de aliento, intensa y matizada de originalidad. A esta nueva orientación se debe el fervor y entusiasmo que la generalidad demuestra por todo espectáculo musical serio. ¡Cuántos conciertos diarios se escuchan! ¡Cuántas celebridades honran con sus visitas el suelo argentino! Ya notable violinista inicia la temporada; ya el debut de futuras divas; ya audiciones sinfónicas y recitales de piano por artistas nacionales o extranjeros; ya, en fin, grandiosos estrenos de los mejores dramas líricos modernos. De modo que el París americano se encuentra en perpetuo movimiento espiritual.

¡Con que apatía e indiferencia acoge a nuestra sociedad —salvo honrosas excepciones— todo lo relacionado con el arte de Bach, Beethoven, Wagner...! ¿A qué se debe semejante situación? En toda la República tan solo contamos con el único conservatorio que funciona en Quito; de las escuelas primarias si unas pocas disfrutan de la enseñanza del canto, en cambio el método por antequado y deficiente no coopera a la formación cultural del alumno; en los colegios de enseñanza secundaria, salvo en el de la capital, no existe ni en proyecto la asignatura musical, que debe ser tan obligatoria como las matemáticas, la psicología, la física, etc., según se estila en otros

países como en la Argentina, en donde el alumno que no rinde examen de algunos ramos elementales de la música, pierde el año.

En nuestras universidades parecería planta exótica la injerencia del arte de los sonidos en sus aulas; por eso nunca se les ocurrió a los rectores crear cátedras para dicha especialidad.

La Argentina, además de los conservatorios oficiales, cuenta con otros particulares que pueden aventajar a los primeros, como el Conservatorio “Alberto Williams”, notable centro de perfeccionamiento que se halla ubicado en Buenos Aires y que posee ochenta sucursales difundidas por toda la república.

II. Labor de los conservatorios. Los compositores

Los conservatorios, con su labor, han sido el soplo de vida que animan a las masas y que, coadyuvados por centros musicales, han ido poco a poco infiltrando en el alma del pueblo el sublime arte.

Esfuerzos semejantes realizó Lamoureux, en otro tiempo, por conseguir el mismo ideal en París, a través de los espesos y umbríos ramajes de la corriente social de esa época. Esta benéfica labor por doquier esparce efluvios de armonías destinados a transformar espíritus rutinarios en selectos y nobles efluvios que se exteriorizan en certámenes y conferencias quincenales, frecuentes conciertos y variados espectáculos tendientes a la universalización de la música.

La organización interna de los conservatorios, en la Argentina se debe a la patriótica iniciativa de sus directores, artistas probos, de indudable talento y de sólida preparación, que dedicaron desde la juventud sus facultades a la pedagogía musical de ahí que su enseñanza, repercutiendo intensamente en el cerebro de los discípulos, ha ofrecido magnífica galería de cantantes, concertistas y compositores.

En su patria verificaron los primeros estudios los maestros argentinos; luego el gobierno, con suma libertad, ha concedido numerosas becas a alumnos de notorias disposiciones y los ha enviado a grandes centros consagrados para el perfeccionamiento artístico. Porque comprende el intercambio intelectual y los viajes son corrientes eólicas que determinan rumbo fijo en las aspiraciones del individuo. De entre ellos se destaca Alberto Williams — inspirado artista cuya bella producción ya la veremos como educacionista— director de conservatorio que lleva su nombre por ser el fundador.

Atraídos por el movimiento americanista, bardos y discípulos de Orfeo han dirigido las miradas a sus héroes legendarios envueltos en el nebuloso mito como fuente de inspiración.

Recorriendo la vasta galería de compositores que en el género instrumental han aportado obras de aliento encontramos a Manuel Gómez Carrillo notable folclorista —no existe ningún rasgo consanguíneo con el célebre cronista español—, a José André, Ernesto Drangosch, Julián Aguirre, José Gil, Alejandro Inzurriaga, Vicente Forte, Martín Colomb, Joaquín Cortéz López, Ricardo Rodríguez, Alberto S. Poggi, José Torre Bertucci, Luis Le Bellot, Athos Palma...

En el dominio escénico admiramos la labor enaltecedora que han realizado los operistas bonaerenses. Felipe Boero, inspirándose en el pasaje mitológico de Ariadna —que, abandonada por Teseo en la isla Día, es víctima de las intrigas de Baco ante Diana; esta por vengarse entrega a las Nornas los manes de la hija de Minos, rey de Creta—, da a conocer al público su *Ariadna* y *Dionisio* en un acto que junto con *Raquela* enaltecen el temperamento lírico de su autor. Constantino Gaito ha montado a la escena *Flor de nieve*, tragedia pastoril; *Los pajes de su majestad*, comedia musical, ambas en un acto. *Madame Crisanteme* de Rafael Peacan del Sar en dos actos, basada en las costumbres de Nipón; César Stiatte en 1910 estrenó *Blanca de Beaulieu*; José Pedrell ha escrito *Lieder* y el drama lírico *Cuento de Abril*; Alberto Machado cuenta con el poema sinfónico *El Nilo*, un trío y una sonata; en el melodrama *Ananké* ha evidenciado sus facultades escénicas; Alfredo Schiuma descuellan con sus obras que revelan profundos conocimientos en la técnica y estética musicales: me refiero a la sinfonía *La Virgen de las rocas*, un cuarteto, sexteto y una sonata para violín y piano; a Josué T. Wilkes se le conoce por la ópera *Nuit Persane* y un octeto; Pascual de Rogatis es autor del drama lírico *Hulmac*, del poema sinfónico *Supay*, y más obras que revelan su sensibilidad intensa en el dualismo de concepción americanista y universal.

Al hablar de Floro Ugarte desearía tratar a fondo su noble producción, pero por los límites impuestos a este artículo me privaré de ello. Hace poco estrenó *Saika* [un] drama lírico en dos cuadros, para el cuál siguiendo las tendencias estéticas de Ricardo Wagner el mismo ha escrito el libreto (sistema seguido por la generalidad de los operistas argentinos) sobre cuentos fantásticos; pero no ha conseguido sustraerse completamente de la atmósfera musical Wagneriana que respiramos en el siglo actual. En el repertorio de sus creaciones figura un poema sinfónico, una sonata, un cuarteto e inspiradas melodías para canto y piano. Finalmente nos encontramos frente al apóstol de la vida artística bonaerense: Alberto Williams, cuya personalidad se refleja a través de las delicadas y sencillas milongas entre las cuales Santos Vega bajo un sauce se destaca por sus notas lánguidas, rebosantes

de lirismo, que dejan entrever la melancolía del Númen que animaba a este trovador de las pampas en sus tiernas canciones; *Adiós a la Tapera* es el postrer lamento del gaucho al abandonar su hogar. Ha publicado numerosas piezas impregnadas del carácter nacional. Para adquirir celebridad bastarían estas por su avanzada técnica y su distinto pampeano; pero su mayor gloria reside en obras de elevada concepción entre las cuales se cuentan una sinfonía⁶⁴, sonatas para piano, tríos, cuartetos, etc.

Literatura musical que abarca desde las pequeñas formas hasta las grandes de complejo conjunto arquitectónico.

Si por olvido, inconsciente, no he citado a alguno de los notables compositores argentinos el lector sabrá excusarme. Y por no fatigar su atención prescindo de tantos maestros que en estilo ligero y de danza, han producido piezas para la moda y para el gusto del público burgués.

Nota: primera publicación “Desarrollo de la Música Argentina (Parte I)”, en *Ilustración*, año I, Quito: Cap. I, p. 26-27, abril 1925. Cap.II, p. 31-32, mayo 1925.

MÚSICA SOVIÉTICA CONTEMPORÁNEA⁶⁵

El realismo socialista preconizado por los jefes del Kremlin en el dominio del intelecto se hizo extensivo a las Bellas Artes, deviniendo como consecuencia en el adocenamiento de la producción musical de actualidad, cuya regulación ha limitado el panorama artístico al convertirse en cierta especie de estandarización del espíritu creativo, cual cortina de hierro para el Númen del compositor ruso, quien forzosamente debe expresarse en lenguaje inteligible para el pueblo, escanciando de los hontanares de las canciones folklóricas, a fin de obtener éxito inmediato.

La supeditación al libre vuelo de la mente y aprovechamiento o de las conquistas técnicas de Occidente en el ramo de la composición ha traído producciones en series bajo el mismo común denominador, o confeccionadas sobre el mismo patrón.

“Mucha música rusa parece recortada de la misma pieza de tela”: es la leyenda que Howard Taubman encabeza a sus impresiones críticas enviadas desde Bruselas a *The New York Times*”, con motivo de los tres programas

64. Williams compuso 9 sinfonías [N.d.E.].

65. Música soviética contemporánea, *El Comercio*, 12 de octubre 1958, Quito.

presentados en la Feria Internacional de Bélgica por la Orquesta Sinfónica del Estado, de Moscú. El primero circunscribió a la Undécima Sinfonía de Shostakovich, compuesta hace poco tiempo, y la “Segunda” de Khatchaturian, escrita en 1943 y revisada en 1944; ambas inspiradas en temas patrióticos y estructuradas con los recursos de la Orquesta Moderna, presentan la particularidad de parecer elaboradas por la misma mano.

La de Shostakovich presenta ideas musicales que son lugares comunes de la “Sinfonía de Leningrado”: los contrastes del movimiento mesurado de los adagios en oposición a la violencia de los climaxes con torrentes sonoros de toda la masa orquestal se invocan a menudo. El objetivo del fervor patriótico se pone de manifiesto en ambas: pues, la Undécima evoca la debelada Revolución de 1905.

“El culto de la personalidad —dice el columnista— puede ser sospechoso en la Unión Soviética, pero el culto del Folklore es creciente”.

La diferencia de los dos compositores citados con obra de otros coterráneos estriba en la madurez y mayor experiencia en el tratamiento orquestal; de resto, existe pequeña o ninguna distinción entre ellas.

“Al comparar, por ejemplo, el Segundo Concierto para Piano de Shostakovich con el tercero de Andrei Balanchivadze, compositor georgiano, se observa que ambos están consagrados a evitar dificultades y complejidades de escritura; las partes solistas no exigen brillantez de virtuosismo. El primero es árido de ideas y encantos de estilo, en cambio el segundo posee cierta gracia, pero se diría hallarse destinada al aula”. La música del compositor Kara Karayny (de Azerbaijón) escrita para ballet “Las Siete Beldades” podría estar signada por cualquier otro del ángulo opuesto del vasto dominio soviético; a pesar de tener su color local, bien puede transferirse a otra región con similar designio.

Aun Prokoffief, músico responsable, artificio fino y hombre de gusto distinguido, estuvo sometido a la presión de la conformidad en sus últimos días. Su Séptima Sinfonía fue de menores proporciones en relación con amplísimas de Shostakovich y Khatchaturian, pero es de sabor rancio, por lo que se presupone que se hallaba agotado en las postrimerías de su vida, ya no estaba dispuesto a oponerse a las directivas dominantes.

“El Ballet “Gayne” de Khatchaturian está concebido con material sencillo y popular, posee cierto don natural de color y sentimiento. Dudamos que su talento pueda abrir nuevas rutas de exploración en el campo creativo”.

No es superflua la acotación, de que el Dodecafonismo se halla prescrito de su cultivo en las esferas artísticas dentro de la órbita soviética por las razones ya supra expuestas. Sí aquél tiene también detractores en el hemisferio occidental y señala dos personajes de grande y pequeña talla, no obstante

algunos Conservatorios —incluso de Sudamérica— han incorporado el sistema schoenbergiano en los programas de Composición, como ilustración del estudiante y ensanchamiento de las posibilidades técnicas para el futuro compositor; así conforme la Armonía contemporánea contempla los planes de estudios después de haber profundizado las disciplinas académicas: Armonía, Contrapunto y Fuga.

Pleno dominio de estas ciencias es el requisito “sine qua non” para internarse en el estudio de la técnica moderna, la cual no es sino evolución y deducciones de los procedimientos tradicionales.

VI

Recensiones sobre músicos

JUAN SEBASTIAN BACH⁶⁶

Cierta ocasión departían amigablemente sobre principios filosóficos y estéticos el célebre pintor francés Delacroix y el insigne romántico Federico Chopin. El primero formuló la interrogante de “¿cuál era el fundamento y la razón en Música?” Chopin apresuróse a contestar que la Fuga era la lógica y la razón en el arte de los sonidos.

Este preliminar anecdótico me ha inspirado para comentar y contribuir, como un aporte minúsculo, a la conmemoración del Bicentenario de la muerte de Juan Sebastian Bach, el Patriarca de la Música por antonomasia.

La Fuga, como clímax del estudio del Contrapunto, es el prototipo de composición del género escolástico; encierra en sí un silogismo en grande, que involucra un pequeño a la vez; esto es: el silogismo en pequeño se halla formado por dos premisas que son el Sujeto y la Respuesta, y traen como consecuencia, o conclusión, el Contra-sujeto, que es la razón armónica de la vivencia de la verdad que establecen las dos primeras, construidas dentro de las leyes generales preestablecidas para deslindar su clasificación (Fuga real o tonal).

La estructura arquitectónica de la Fuga, semejante a una catedral sonora de estilo romántico, engloba a la exposición y al Desarrollo, como sus

66. Salgado, L. (1950). “Juan Sebastian Bach”. *Letras del Ecuador*, (61), 15. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

dos premisas, y el Stretto viene a construirse en su corolario. Es aquí donde comprobamos la verdad del silogismo pequeño, al producirse en el epílogo de la Fuga, el Canon del Sujeto y la Respuesta, y si las mutaciones de esta han sido legal y armónicamente observadas en el Contrasujeto.

La concisa exégesis de la respuesta de Chopin a Delacroix, su amigo, nos demuestra el justo medio en que la situó. El inmortal polaco era uno de los más profundos admiradores de la obra de Bach; ejecutaba de memoria las dos partes de “El Clave bien temperado”, ya sea ente sus discípulos predilectos, o para encontrar la inspiración que necesitaba.

Juan Sebastian Bach, tornando la mirada al pasado, convirtió a la Fuga en una obra de Arte, arrancándola de su hieratismo escolástico e insuflándola su genio, ciencia y emotividad, y así legó a la humanidad “El Arte de la Fuga” y “El Clave bien Templado”. Y desechando el estilo melódico-armónico, ya muy en boga en su época, revivió el estilo contrapuntístico en sus inmortales Conciertos Brandenbúrgueses, Partitas, Oratorios, Cantatas, Misas, etc.

Sin rival en el arte de la improvisación eclipse a los más grandes músicos y organistas de su tiempo.

Invitado a la Corte de Federico el Grande, el Rey-músico de Prusia, improvisó en el Clave una Fuga a 6 voces con tema dado por el monarca, dejándolo a este maravillado con su maestría y vuelo de inspiración. Cuando Carl Czerny presentó al niño Franz Liszt a Beethoven, ¿no fue una Fuga de Bach que le pidió ejecutase al Piano para medir su capacidad musical y augurarle una brillante carrera?

De aquí se desprende que la Fuga ha sido y es el termómetro de la suficiencia artística del compositor y del intérprete. Por esta misma razón, las Invenciones y Fugas de Bach han tenido comentaristas musicales de la talla de Bruno Mugellini, Franz Liszt, Roberto Schumann, Tausig y Ferruccio Busoni; verdaderos exégetas de la lógica, de la ciencia y del sentimiento del “padre de la Música moderna”, y hacia quien involucionan los compositores contemporáneos y ultramodernos, como confirmación del trascendente aforismo de Verdi: “el retorno a lo antiguo es un progreso”.

Las obras sinfónicas y de Cámara son casi una derivación de la forma primigenia del clasicismo. Cherubini ya lo dijo: “Toda pieza musical de estilo elevado debe tener, sino es el carácter y la forma, por lo menos, el espíritu de la Fuga”.

EL CONSERVATORIO DE MÚSICA Y SUS DIRECTORES⁶⁷

El primero de mayo del año que recurre el Conservatorio Nacional celebró su quincuagésimo segundo aniversario de fundación, según decreto del General Eloy Alfaro de fecha primero de abril de 1900.

Para director del Conservatorio se había contratado al profesor italiano Enrique Marconi. Y con un profesorado compuesto de extranjeros y nacionales, se inauguraron solemnemente las clases de Música el primero de mayo de 1900. Matriculándose numerosos alumnos para el estudio instrumental: piano, violín, canto, viola, flauta, clarinete, trompeta y otros instrumentos.

A la muerte de Marconi, Alfaro consiguió que viniera al Ecuador el maestro Domingo Brescia, notable compositor italiano, que por entonces ocupaba el cargo de Director Artístico en el Conservatorio Nacional de Santiago de Chile.

Con la llegada de este eminente artista el ambiente social quiteño se llenó de júbilo por la merecida fama continental de que gozaba este maestro. De entre los numerosos alumnos que acudieron a matricularse, se encontraban músicos profesionales, quienes trataban de estudiar composición, desde armonía superior.

Allí se encontraban Abelardo Guerra (autor ya, de una teoría elemental de la Música), Enrique Nieto, Enrique Córdoba, Miguel Muñoz, Agustín Enríquez, Julio y Pedro Paz.

El personal de Profesores estaba compuesto en su mayor parte de extranjeros: Ulderico Marcelli dictaba las clases de violín y viola; la de violoncelo N. Sosa (venezolano); la de instrumentos de metal, Enrique Fósforo; la de canto estaba a cargo de la profesora Emma de Brescia y Clementina de Marcelli. Las clases de composición: armonía, contrapunto y fuga, instrumentación y estética estaba a cargo del maestro Domingo Brescia, director del Conservatorio.

Por esa época el Gobierno de Alfaro concedió una beca al señor Pedro Traversari Salazar para que fuera a estudiar Música en Italia, por el tiempo de tres años.

De regreso de Europa, el señor Traversari instaló una academia de música en Quito con el objeto de rivalizar y hacer contrapeso al Conservatorio Nacional. Y como en esos días habían sido expulsados, por causas disciplinarias, de este establecimiento, algunos alumnos de los cursos instrumentales, se valió de este elemento para instalar su academia, intitulándola "Sociedad

67. Salgado, L. (1952). "El Conservatorio de Música y sus directores". *Anales*, Tomo LXXX, (333-334), 217-223. Universidad Central del Ecuador.

Beethoven”. Con ejecutantes de diversos sectores profesionales consiguió formar una orquesta, para presentar audiciones sinfónicas. Habiendo conseguido formar un pequeño conjunto orquestal pudo presentar ante el público conciertos al fin de cada año escolar y en algunas efemérides patrias.

La “Sociedad Beethoven” duró por el lapso de cuatro años, hasta el 11 de agosto de 1911, cuando se derrocó del poder al General Eloy Alfaro. Entonces fue cuando los miembros Beethovenianos se adueñaron del Conservatorio Nacional, consiguiendo del Ministerio de Educación Pública la cancelación del nombramiento del director, del maestro Domingo Brescia. Entonces se nombró al profesor Pedro Paz, director de emergencia. Pasados pocos meses se le envió a Paz a estudiar violín en Europa. Y para director del Conservatorio Nacional fue nombrado el doctor Sixto M. Durán, quien gozaba de prestigio musical ante la sociedad quiteña, y más aún entre los músicos nacionales.

Vino como consecuencia de la separación del eminente maestro Brescia, una especie de estancamiento del arte musical, porque los profesores emigraron del Ecuador, quedando las diversas cátedras del Conservatorio a cargo de los nacionales. Tres o cuatro alumnos de Brescia, habían alcanzado a terminar sus estudios. Estos eran Enrique Nieto, pianista, Segundo Luis Moreno y Francisco Salgado A., en el ramo de la composición musical.

Cuando el gobierno del General Leónidas Plaza Gutiérrez contrató en Italia a Hugo Gigante, profesor de violín, se ocupó la cátedra vacante de este instrumento. Mientras tanto los alumnos no podían tener una enseñanza técnica, de acuerdo con la corriente de esa época.

Con el profesor Gigante siguieron el estudio de violín muchos alumnos. Pero los únicos que alcanzaron a terminar los cursos de violín con este profesor fueron Pedro Noroña y la señora Enriqueta Baldassari. Porque terminado ya su contrato, Gigante abandonó el país.

Durante la dirección del doctor Sixto M. Durán se hizo hincapié en el solfeo, ejercicio de lectura entonada (indispensable para todos los estudiantes de música), que anteriormente no se había enseñado con la misma tenacidad que merece esta enseñanza de las primeras letras musicales.

Con un fervor único, hasta entonces, acudieron las aulas del Conservatorio numerosos alumnos de toda condición social, al estudio instrumental y de canto, siendo profesor el tenor español José María Trueba.

Habiendo formado orquesta de profesores y alumnos, de los más adelantados, se entiende, emprendió (quizá por primera vez) en el estudio de la Primera Sinfonía de Beethoven. En el concierto de fin de año lectivo la programó y la hizo ejecutar. Y durante los años de su dirección, continuó con el estudio de la II y la III Sinfonías del mismo autor.

Se interesó, además en que se graduaran los alumnos de los cursos instrumentales. Y a estos les hizo ocupar las cátedras de canto y de los diversos instrumentos separando a algunos profesores que las ocupaban desde años anteriores. La mayor parte del profesorado de hoy, del Conservatorio Nacional, son los profesionales que se formaron durante la dirección del doctor Sixto M. Durán.

Habiendo renunciado la dirección el Dr. Sixto M. Durán (1915), nombraron director al Sr. Pedro P. Traversari Salazar, quien entonces ocupaba el cargo de Tesorero de la Beneficencia.

El señor Traversari continuó el plan de estudios que habían dejado sus antecesores, en cuanto a la docencia; creó el curso de declamación y arte escénico. Y en cuanto a la orquesta, continuando los ensayos, ofrecía los conciertos anuales hasta cuando fue separado de la Dirección del Conservatorio Nacional en 1923. El señor Julio S. Paz se hizo cargo de la dirección interina hasta 1924, año que por segunda vez fue nombrado director el Dr. Sixto M. Durán. En este segundo período, se dio cuenta de la necesidad de restablecer la cátedra de composición, que había fenecido desde el 11 de agosto de 1911 con la separación del maestro Domingo Brescia, quien implantó y tenía a su cargo todos los cursos de composición en el Conservatorio Nacional. Con tal fin Durán inauguró las clases de armonía, bajo su enseñanza. En años posteriores también comenzó a dictar el contrapunto. Incorporó la clase de coreografía al plan de estudios, siendo su profesor Raymond Maugé.

La historia de la música ecuatoriana debe asentar en sus páginas cuanto él hizo en bien del arte. El entusiasmo porque el Conservatorio cuente con una orquesta sinfónica, con un cuerpo de profesores nacionales, con una biblioteca, etc., le lleva a desplegar sus actividades docentes en la enseñanza del solfeo, piano, oboe y arpa.

Cuando por motivos de salud se separó el doctor Durán del Conservatorio en 1913, fue designado para reemplazarlo el maestro Belisario Peña Ponce, subdirector del plantel y profesor de composición del mismo. Pero su entusiasmo y dinamismo en la labor administrativa y docente duró escasamente un año y medio; al cabo del cual se separó del establecimiento por causas reñidas con su temperamento. Sucedióle el señor Gustavo Bueno. Su administración fue efímera y en 1936 fue designado para reemplazarle el señor Pedro Noroña, profesor de violín del mismo establecimiento. Aunque gozaba de ascendiente entre sus coprofesores y compañeros de orquesta, tampoco pudo permanecer por mucho tiempo en la dirección, ya que un grupo de alumnos le hacían sórdida campaña. En vista de semejantes inconvenientes y los problemas administrativos que le abrumaban, se vio obligado a poner la renuncia del cargo de director, en noviembre de 1937. El maestro Francisco Salgado A., fue el designado a llenar esta vacante.

El nuevo director emprendió una eficaz reorganización administrativa y técnica. Pidió a los profesores presentar los programas de los ramos instrumentales que dictaban, inclusive el de canto, en el cual incorporó el estudio de fisiología de la voz humana. Al Ministerio de Educación pidió la incorporación de las cátedras para directores de banda y para profesores de música de las escuelas primarias, colegios y liceos, respectivamente. Con profesores ad honorem estableció clases de idiomas italiano y francés, de pedagogía musical. Y para los cursos de declamación, las de historia del teatro y de literatura. La clase de conjunto lírico fue otra innovación tendiente a presentar escenas del género operístico.

En marzo de 1939 se produjo la vacancia de la dirección e inicióse el segundo período del maestro Pedro P. Traversari Salazar. Cabe anotar que en esta administración se creó el Consejo Directivo, y se contrató para director de orquesta al instrumentista francés Pierre Lambert, de cuyas dotes y experiencia en conducción orquestal se puso en tela de juicio. Sus actividades duraron escasamente tres años.

El tercer período del doctor Sixto M. Durán comienza en octubre del año 1941, pidiendo la renuncia colectiva al personal docente y administrativo para efectuar ciertos cambios tendientes al mejoramiento artístico.

Su renuncia irrevocable fue aceptada en junio del 44, siendo llamado a ocupar este cargo directivo el señor Juan Pablo Muñoz Sanz, con el beneplácito del profesorado y alumnado.

Es en enero de 1945 que se realiza la anexión del Conservatorio de Música a la Universidad Central, haciéndose extensivo a todos los establecimientos similares de la República.

Fue una de las administraciones de mayor lapso de duración, y de la cual me inhibo de emitir opinión alguna sobre su efectividad para el progreso y desarrollo del arte musical y del Conservatorio en particular.

Los incidentes que motivaron su separación a raíz del concierto de la orquesta sinfónica del plantel, en febrero del 51, se hallan tan frescos y son tan conocidos por la mayoría, que no creo del caso rememorarlos.

En el interinazgo del profesor Jorge Paz se agitó la vida interna del establecimiento hasta el punto de hacer peligrar su seguridad. Dio término a esta zozobra el día primero de marzo del año en curso, fecha de posesión del cargo que lo desempeña actualmente con el dinamismo y experiencia de un convencido militante y cultor del arte de Bach y Beethoven.

El cúmulo de hechos circunstancias que se sumó a las insistentes peticiones del profesorado y alumnado y funcionarios universitarios me inclinaron a dar la aceptación, a fin de restaurar la disciplina y devolver su

prestigio, proyectando hacia un futuro de mejoramiento progresivo, tanto en lo material como en lo artístico.

Otra publicación: “El Conservatorio Nacional de Música y sus directores”, en *Opus, año III, No. 31*, de enero, p. 99-102.

Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

RECITAL DE ANDRÉS SEGOVIA⁶⁸

Un programa de vasta latitud en escuelas y estilos, comprendió el recital del máximo intérprete del instrumento de ancestro morisco.

Las prístinas versiones de los preclásicos Millan, Galleo y Weis, nos evocaban el ambiente de las sesiones musicales versallescas saturadas del espíritu renacentista y encarnadas en el laúd, el virginal y el monocordio.

El poliforismo del estilo barroco estuvo representado en Preludio et Bourrée de Juan Sebastián Bach. La delicadeza de matización y fraseo, y sobre todo la íntima compenetración de las células motívicas del pensamiento musical del Coloso de la Polifonía, impresionaban como si fuera un clavicémbalo el instrumento que desgranara sus notas en fiel interpretación de la espiritualidad bachiana.

La segunda parte estuvo dedicada a compositores contemporáneos. Solo la profunda musicalidad de Andrés Segovia podía salvar la frivolidad del Preludio y Estudio de Heitor Villalobos. A más de la falta de originalidad, carecían del impulso técnico e inspiración que animan sus Choros, Bachianas, sinfonías y otras que le han dado merecido prestigio continental. Mi acierto lo confirma Ansermet, fundador de la Orquesta Filarmónica de la Habana, al expresarse: “la música americana está todavía en un presente incierto. Hay un logro positivo: Heitor Villalobos, que es un compositor con gran capacidad creadora y una fuerte personalidad artística, pero, también, un hombre con momentos de franco mal gusto que cae a menudo en trivialidades y obras menores”.

La frescura y vivacidad de la tarantella piemontesa expresadas en el Rondó de Castelnuovo-Tedesco, nos demostró la doctilidad y “mimetismo musical” de su estro interpretativo, que se extendía a la Sardana de Cassadó y Sonatina de Torroba.

68. Salgado, L. (22 de abril, 1953). “Recital de Andrés Segovia”. *El Comercio*.

Alexandre Tansmann con su Suite de estilo dieciochesco, nos confirma el aforismo de Verdi: “el retorno al pasado es un progreso”. A esta tendencia se agrupa Bloch con sus *Concerti-grossi* y se suma Honneger con su Salmos, basados en el *cantus firmus*, para no citar a otros distinguidos compositores contemporáneos.

Finalizó este dilecto programa con las interpretaciones de Tonadilla y Sevilla de sus coterráneos Enrique Granados e Isaac Albéniz, respectivamente. Interpretaciones que arrancaron al selecto auditorio salvadas de nutridos aplausos, en apoteósica ovación, que obligó al insigne Maestro a dos encores, de los cuales reconocimos en el primero al Trémolo de Tárrega.

No terminaré esta breve reseña de arte sin consignar mi voto de aplauso a los dirigentes de la Sociedad Filarmónica que, mediante sus abnegados esfuerzos, nos hacen posible escuchar a los astros más rutilantes del firmamento musical.

ENCUESTA A STRAVINSKY⁶⁹

El gran mundo musical conmemoró hace poco el 75° natalicio de Igor Stravinsky, con manifestaciones artísticas reveladoras del reconocimiento cosmopolita e irrestricto al eximio compositor contemporáneo.

Homenajes, conferencias, conciertos exclusivamente stravinskyanas, grabaciones con el autor en el pupitre directoral o también con supervisión del mismo y entrevistas de prensa, campearon en el transcurso de su año jubilar.

De estas últimas, llama la atención —por revestir palpante actualidad— el cuestionamiento formulado por el director de orquesta Robert Craft al homenajeado, y las consiguientes respuestas a dicho planteamiento. Respuestas dan lugar a la afloración de reacciones escépticas a ciertas “novedades” de origen existencialista y snob, que, cual trasplantes híbridos, germinan en el vivero del modernismo.

Son siete las interrogantes básicas de la encuesta. —Por símil, o asociación de ideas de una mente imaginativa, semejan los siete velos encubridores de la mórbida escultura de Salome, que se descubren paulatinamente en el desarrollo de su danza sensual, macabra, voluptuosa..., ante la decapitada y sangrante cabeza del Bautista—. De las cuales las seis respuestas iniciales a las preguntas respectivas se refieren, en su orden, a la forma musical, a la

69. Salgado, L. (19 de enero, 1958). “Encuesta a Stravinsky”. *El Comercio*.

música electrónica, a la “sinceridad”, a la universalidad de las concepciones stravinskyanas, al dodecafonismo (serie doce tonal) y al ritmo, en su lata acepción. Con respecto a la séptima del cuestionario, la transcribo literalmente a fin de que se pueda evaluar el contenido y la magnitud de la misma:

“¿Piensa usted que en la hora actual hay un peligro de la “novedad” por el mero placer de la novedad?”

El relevante conductor de orquesta suizo Ernest Ansermet, en una de sus declaraciones a entrevistas reporteriles, también coincide en la apreciación sobre las mentadas innovaciones; aún más se expresa en lenguaje irónico y burlesco en torno a páginas futuristas con ambiciones de impronta ecuménica.

Con el deliberado propósito de limitar la extensión del comentario, añadiré, a guisa de epifonema, que la crítica seria (no crónica) si no fustiga a las obras carentes de originalidad y de lastre técnico o a engendros amorfos de marcada horizontalidad ideológica e inopia de inventiva, en ocasiones, se inhibe de enjuiciarlas por considerárselas inmerecedoras, o, a menudo, orienta señalando las fallas y encauzando las buenas intenciones, pero jamás, ni por vínculos de amistad o compromisos de cenáculos, puede irrigar su juicio musicográfico con agua de rosas, en mengua del prestigio del Arte puro y genuino y de la noble misión constructiva a ella encomendada, tampoco convertirse en iconoclasta o por lo menos en Aristarco.

SEMBLANZA DEL MAESTRO BELISARIO PEÑA PONCE⁷⁰

Hace aproximadamente dos años, con motivo de haber recibido una carta del musicólogo Dr. Francisco Curt Lange, tendiente a obtener el envío de notas biográficas de los más destacados compositores ecuatorianos para la Enciclopedia Musical que iba a publicar una casa editora de Maguncia (Alemania), acudí a la Academia del maestro Peña a expresarle el móvil de mi entrevista. Comprensivo de mi premura, suspendió sus labores docentes y consagróse a trazar los datos solicitados, que yo consignaba acuerdo al estilo de redacción para obras de tal naturaleza. Posteriormente envié con anuencia del biografiado, copia de los mismos al melógrafo peruano Andrés Sas (profesor de conservatorio de Lima), quien también me solicitó igual documentación para otra enciclopedia próxima a editarse en Ámsterdam. Por ulteriores comunicaciones llegó a mi conocimiento que se hallan en prensa y que muy pronto saldrán a la luz pública.

70. Salgado, L. (agosto, 1959). “Semblanza del maestro Belisario Peña Ponce”. *El Comercio*.

En ambas ediciones la sucinta biografía se hallará expresada en los términos a continuación transcritos.

Nacido en Quito, en 1902. Sus primeros estudios musicales los realizó en la capital del Ecuador. Continuó sus estudios en el conservatorio “Giussepe Verdi”, de Milán; especializándose en Piano y Composición.

En 1929 regresó a Quito con el cargo de subdirector del Conservatorio Nacional hasta 1933, año en que fue elegido director del mismo, hasta 1935.

Aproximadamente 10 años permaneció en Berlín. Regresó de Profesor de Composición al Conservatorio Nacional, el año de 1947; cargo que lo desempeña hasta la presente fecha.

Obtuvo en Caracas, en 1956, el Primer Premio en el Concurso para el Himno Eucarístico. Se ha especializado en música religiosa: tiene compuestas tres misas, de las cuales la Misa de Santa Cecilia fue interpretada por la Coral del Conservatorio en el año de 1934, con motivo de los Festejos de la Patrona de la música.

Es autor de la música incidental para la tragedia griega *Edipo en Colonna*, de Sófocles.

Ha cultivado el género instrumental, vocal y coral. Entre las primeras se destaca el trozo pianístico titulado *A mi madre*. También es autor de himnos que han obtenido notable popularidad”.

El año anterior a este episodio, me invitó a escucharle el Himno Eucarístico, destinado al Concurso de Caracas; composición de exquisita sensibilidad religiosa, de floridos y depurados recursos armónicos, sin mengua del carácter solemne, cualidades que instintivamente me impulsaron a manifestarle: “Si el jurado es imparcial e idóneo, obtendrá usted un galardón. Además, no es un óbice el compás ternario, puesto que aún las canciones nacionales norteamericanas e inglesas, se hallan concebidas en la misma demarcación, novedad justificable en el género sacro”. Al cabo de un mes me comunicó: “Sus predicciones se confirmaron: ayer recibí el veredicto, concediéndole el Primer Premio a mi himno, consistente en mil bolívares y pasaje de ida y vuelta a Caracas para su estreno”...

En forma reiterada recibía insinuaciones para en su Academia. Visitas que se concretaban a departir sobre el arte antiguo y contemporáneo, charlar sobre la filosofía de la música y cruzar las ideas en torno a los problemas de la pragmática moderna. En euforia de su entusiasmo por la superación se sentaba al piano y me daba a conocer sus primicias dentro de las nuevas tendencias. Eran genuinos trozos líricos, en los cuales había sincretizado su personal melismo con la técnica bitonal; pues, su purismo ortodoxo —cimiento y pauta del arte— denotaba hábil desbroce de esperanzas que afectaban su ética sensibilidad musical.

Eran nuestros festejos los comentarios sobre la candorosidad de ciertas personas —foráneas y coterráneas— que suponían poder incursionar en los predios del modernismo sin haber realizado serios y ahondados estudios de Armonía, Contrapunto, Fuga y Morfología (ciencia de las formas musicales), esto es, las ramas de la escuela tradicional.

Su repentino y prematuro deceso no solo ha enlutado a ilustres familias capitalinas y a la docencia del Conservatorio, sino que ha cubierto de sombríos crespones el arte musical.

CENTENARIO NATAL DE JEAN SIBELIUS⁷¹

En el año en curso se conmemora mundialmente el primer Centenario natal del célebre compositor finlandés Jean Sibelius; pues, nació el 8 de diciembre de 1865 y en 1957 se lamentó su fallecimiento.

La ceremonia de iniciación de aquel tuvo por sede la Universidad de Helsinki; acto inaugural al que concurren el Presidente Kekkonen, el Gobierno en pleno, el Cuerpo Diplomático y Autoridades culturales del país.

Sería labor exhaustiva enumerar minuciosamente todos los actos del panorama musical en honor a dicha celebración, ya que su fuerza centrífuga se ha expandido a todos artísticos de ambos hemisferios.

En primera instancia es digno de subrayar el *Concurso Internacional de Violín*, organizado por la Sociedad Sibelius en Helsinki, durante el período comprendido entre el 21 de noviembre y 4 de diciembre de 1965, en el cual podrán intervenir los violinistas de todas las nacionalidades, nacidos entre 1932 y 1948, incluyéndose ambos años límites. El aspirante debe enviar la solicitud de inscripción a la Secretaría del Concurso de Violín Jean Sibelius antes del 15 de agosto venidero. Dichas solicitudes se remitirán a la siguiente dirección: Concurso Internacional de Violín Jean Sibelius, Kampikata 8630, Helsinki, Finlandia.

Herbert von Karajan y George Szell dirigirán determinados conciertos de gala que se llevarán a cabo en el país nativo del compositor. Los numerosos actos del calendario tendrán por culminación un gran concierto en la capital finlandesa, el mismo día del aniversario, a cargo de las dos más destacadas orquestas sinfónicas locales, bajo la dirección de Tauno Hannikainen. El triunfador del concurso será el solista obligado.

71. Texto autógrafa a bolígrafo azul del autor, probablemente del año 1965. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.222

Algunos de los hechos más relevantes en otras naciones hacen constar las actuaciones de Eugene Ormandy y Leopoldo Stokowski en los Estados Unidos, y de Ernest Ansermet y Paul Kletzki en Suiza. En París, la Orquesta Nacional tributará homenaje al maestro, y Londres será el escenario de brillantes festividades a través de series especiales de conciertos ejecutados por agrupaciones de categoría, como la “Royal Philharmonic Orchestra”, la “London Symphony Orchestra” y la “B.B.C. Symphony Orchestra”. Se sobreentiende que las obras del compositor homenajeado están incluidas en las programaciones generales.

Instrumentistas, cantantes y directores orquestales de Finlandia se movilizarán por los diversos centros europeos y de allende el Atlántico para presentaciones especiales dentro del marco de actividades ya previstas. Así, en la temporada de otoño, la Orquesta Sinfónica municipal de Helsinki hará una gira por varias ciudades de su Continente, bajo la dirección alterna de un famoso director extranjero y de un director finlandés.

El festival Sibelius que anualmente organiza la *Asociación Sibelius* de Alemania Occidental, adquirirá mayor brillo durante el año que transcurre: conciertos orquestales, de cámara y actuaciones de diferentes solistas contemplan su nutrida planificación.

Además, funciones operáticas y de ballet, conferencias, emisiones radiales y televisadas se suman al vastísimo programa conmemorativo del eximio maestro; a quién la imantación telúrica en la generalidad de su producción no de raigambre etnofónica sino de esencia espiritual le ha convertido en el símbolo de la nacionalidad finlandesa.

Esta sinopsis de proficuas actividades culturales me ha sido posible elaborar gracias a la cortesía del señor R. A. Lasso M., Cónsul General de Finlandia, quién suministró los folletos pertinentes a dicha celebración de perfiles cosmopolitas y a la cual, espero, contribuyan nuestras entidades musicales con una o varias manifestaciones recordatorias.

EL PIANISTA GUENTER LUDWIG⁷²

La presentación del pianista germano Guenter Ludwig tuvo lugar el 22 de los corrientes (agosto del 1966), con un escogido programa que abarcaba desde el clasicismo barroco de Juan Sebastian Bach hasta el modernismo de Bartók y Falla, incluyendo a los representantes del período romántico, Chopin y Schumann.

72. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, 4 de septiembre de 1966, N° FM0033.193. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero (s.f.).

El desarrollo del programa se inició con la *Toccat*a de Bach, en la cual el recitalista imprimió bien logrado equilibrio de planos sonoros en las partes estructurales: nítido en el movimiento vivo inicial, afectuoso en la sección cantable y brillante en el “fugado” final, que es la culminación de la dialéctica contrapuntal del excelso Kantor de Leipzig.

Tomando en cuenta que el interpretar al máximo exponente del romanticismo alemán entraña un ahondado conocimiento de la producción de dicho autor, por la hondura de su pensamiento —a menudo metafísico y proclive a los conflictos emocionales— y la complejidad de su trama temática, la versión que nos brindó estuvo encuadrada en el estilo. Los diversos números (dualistas y tripartitos) que componen el corpus de la *Kreisleriana*, Op. 16, demandan proteica personalidad para situarse en la línea del fiel intérprete de la literatura pianística schumanniana.

Las tres obras de Chopin que encabezaban la segunda parte, tuvieron a veces contornos poéticos y una gradación dinámica sobria, exentos de excesivos “rubatos”. Estas eran *Impromptu* Op. 36 y dos mazurkas.

Las *Seis Danzas en ritmos búlgaros* de Béla Bartók están impregnados de la expresividad armónica, que constituyen el de los aires regionales de dicho país; expresividad centrada en la superposición acórdica y las líneas tonales que se expanden hacia el lenguaje politonal. La objetividad de aquellas puso de relieve el concertista.

En contraste con las anteriores, las *Dos Danzas españolas* fluyeron como un oasis musical: de atmósfera plácida y bucólica “Montañesa” y de sentimiento bravío y fatalista “Andaluza”. Los medios expresivos de Manuel de Falla, impresionistas y hedónicos, han conseguido esa elevación fascinante del alma regional.

Con dos “encores” correspondió el pianista a la prolongada ovación que le tributo el culto y nutrido auditorio asistente.

La presentación del magnífico recital —realizado en la Sala de Sesiones y no en el Aula Benjamín Carrión, como estaba anunciado— tuvo los auspicios de la Embajada de Alemania y de la casa de la Cultura Ecuatoriana.

HOMENAJE A WEBERN⁷³

Anton Webern fue uno de los más aventajados epígonos de la escuela de Schoenberg. Plasmó en sus “microformas” aquel estilo “puntillista”, como patente de su personalidad creadora en los dominios de la dodecafonía; la cual fue sistematizada por su maestro y erigida en escuela, con una pléyade de prosélitos repartidos en las diversas latitudes del planeta.

Como un justo homenaje a Webern, el célebre coreógrafo Maurice Béjart ha dedicado la última sesión de “ballets” presentada en el Teatro Real de la Moneda, en Bruselas, con la denominación de *Concierto bailado*. Pues, Béjart confiesa que ha sido subyugado por la música weberniana: su rigor, su desnudez, su claridad, sus silencios elocuentes y la brevedad de sus sutiles obras.

Se iniciaba el programa con *Passacaglia*, Op. 1, ilustrado en un “paso a dos” de actitudes abstractas, pero plásticas. A pesar de ello, —escribe el comentarista Koch-Martin—, este ballet suscita un clima romántico. A continuación, siguieron las “Cinco piezas para cuarteto de cuerdas”, Op. 5, donde igualmente Béjart ha creado otro “paso a dos”. “Danza descarnada, de actitudes y gestos hieráticos, de la que dos jóvenes artistas realizaron una bella interpretación”.

La adaptación coreográfica a las “Piezas para orquesta”, opus 6, que son las que determinan la orientación definitiva de Webern, constituyó otro ballet independiente”. Aquí los movimientos son más armoniosos, se hacen y deshacen con gracia y flexibilidad, según las notas de la música más sutil que existe, sembrados de silencio, que hacen el efecto de puntos suspensivos. Los temas, muy cortos, no permiten un gran desarrollo; comienzan, se interrumpen y vuelven a desaparecer... Y la coreografía debe limitarse a “poses” y actitudes. En estas *Piezas* los oídos estaban más encantados que los ojos...”

El último número había constituido la coreografía sobre las *Cantatas*, Op. 29 y Op. 31, basadas sobre poemas de Hildegard Jone, que cantaban el amor a la naturaleza.

Según el comentarista arriba mencionado: “El decorado no evoca, sin embargo, este cuadro pastoral, y no tiene ningún carácter religioso, como los poemas. La coreografía es, por el contrario, abstracta, con ejercicios y actitudes ejecutadas sobre las barras, en una larga sala, en la cual el suelo y el techo presentan líneas geométricas, como en un campo de tenis. Algunos movimientos simétricos y asimétricos; diríase un conjunto repitiendo un

73. Salgado, L. (30 de octubre, 1966). “Homenaje a Webern”. *El Comercio. Autógrafo* en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.214.

nuevo ballet... Las intenciones de Béjart no eran claras aquí, ya que ha faltado el lazo que pueda unir la coreografía a los cantos de una soprano y un bajo. La orquesta estuvo muy bien dirigida por el joven francés Gilbert Amy”.

Las formas concisas y aforísticas de Webern le han distinguido entre otros cultivadores del serialismo, así sean Alban Berg y Ernst Krenek, también condiscípulos en el aprendizaje del nuevo idioma musical. Digo idioma, porque tiene su alfabeto, que son las doce notas de la escala cromática y con las cuales se puede ordenar el pensamiento sonoro hasta arquitecturar una obra de arte. En cambio, la música electrónica se halla condicionada a conocimientos sobre los manipuleos cibernéticos para producir las bandas sonoras de acuerdo a la fantasía del ingeniero-compositor; no tiene codificación alguna en cuanto se refiere a forma y elementos estructurales; es una química del sonido. La notación —si se cabe designársela así— se asemeja al esquema de una carta geográfica (concorde a lo que nos presenta Stockhausen), puesto que con la gráfica usual ya no tienen traducción dichos experimentos.

SILUETA DE CYRIL SCOTT⁷⁴

El compositor inglés Cyril Scott —tan poco conocido en nuestro meridiano— fue entusiasta admirador de las culturas pretéritas e infatigable viajero. Visitó, en su dilatado periplo, las cálidas tierras del legendario Nilo y otras regiones remotas, plasmando sus impresiones en partituras orquestales, pianísticas...

Fruto de dichas excursiones por los vestigios monumentales de la era faraónica es la serie titulada *Egipto*, en la cual las emociones del turista traducen con sensibilidad artística, grávida de exotismo e insuflada de atmósfera post-impresionista, que hacen de aquella una muestra pictórica de acentuado valor estético.

La mencionada suite se halla integrada por cinco números, a manera de cinco frescos, que llevan los siguientes títulos: 1) En el templo de Memphis; 2) Por las aguas del Nilo; 3) Canto de los boteros egipcios; 4) Marcha fúnebre del Gran Ramsés, y 5) Canción de los espíritus del Nilo.

Todos los cuadros enumerados conforman un álbum de cinco impresiones, dedicado a la dilecta amiga del autor, señora Marie Russak. La gama de colorido, la polimetría, las escalas orientales y los melismas típicos de la influencia morisca campean bajo la fantasía creadora del compositor, quien recurre, también, con frecuencia a las armonías basadas en la serie

74 Salgado, L. (22 de septiembre, 1968). “Silueta de Cyril Scott”. *El Comercio*.

hexáfona, o sea en la escala constituida por tonos interválicos, neutralizadora de la tonalidad, y que sugiere sentimiento indefinido, paradójal: entre lo remoto y la vivencia actual sumergida en zona etérea.

Era necesario conocer, aunque someramente, el estro creativo de Cyril Scott para traer al tapete de la dialéctica musical, la razón que inspiró al coreógrafo Wladimir Bourmeister para confeccionar un ballet sobre la música de aquél, bajo el epígrafe de *Frescos egipcios*, estrenado no hace mucho en Moscú, y con notable éxito.

Cyril Scott nació en Oxtton, el 27 de septiembre de 1879. El catálogo de sus producciones se extiende desde el género instrumental, música de cámara, sinfónico, hasta el operático; pues, “El Alquimista” (1925) se cuenta entre las compuestas para el género lírico- teatral. Además, fue destacado publicista: sus escritos versan sobre varios aspectos de la filosofía musical. Su biógrafo A. E. Hull publicó un estudio acerca de la personalidad poliédrica del músico inglés, con el título apologetico de “Compositor, poeta y filósofo”, editado en Londres alrededor de 1914.

El ilustre musicólogo italiano G. M. Gatti le consagró un capítulo en el tratado “Músicos modernos”, que vio la luz pública en Bolonia, en el año 1928.

No concluiré el delineamiento de la silueta luminosa de Cyril Scott, sin mencionar el hecho de que quien rubrica el presente pergeño musicográfico ha dado a conocer en recitales y a través de los micrófonos de radiodifusoras locales algunos números del ciclo que lleva por tema “Egipto”, obra exclusivamente escrita para piano.

TEXTO DE LECTURA MUSICAL⁷⁵

Gracias a la cortesía del director del Instituto Interamericano de Música Sacra, P. Jaime M. Mola, ha llegado a mis manos el flamante texto de *Lectura Musical*, para últimos grados de enseñanza primaria y ciclo básico general de secundaria, que de su contenido se desprende el noble afán de contribuir al desarrollo de la importante rama de la educación en el ámbito de escuelas y colegios, propiciando publicaciones de experimentadas actividades pedagógicas en este campo.

Se lo puede considerar como pórtico al estudio de la Teoría General de la Música, porque parte desde la “Introducción a la lectura musical” hasta arribar a la tecnología y la solmización, a través de diferentes etapas

75. Salgado, L. (29 de diciembre, 1968). “Texto de lectura musical”. *El Comercio. Autógrafo* en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.242.

gradualmente conducidas, para presentar de guisa de corolario, las “nociones básicas” de aquella. Las ilustraciones musicales y dibujos simbólicos alusivos a los temas a tratarse, y, además, los procedimientos concretos que pone en juego para la fácil comprensión, hacen del modestamente llamado *cuaderno* un práctico y asimilable manual de inobjetable utilidad tanto para el profesor como para el alumno.

También se puede afirmar que el estilo de redacción de la literatura didáctica que emplea es ático y concreto en los enunciados. ¡No podía esperarse menos!, ya que el autor, P. Jaime M. Mola, a más de poseer relevantes dotes de organista, es un musicólogo que ejercita el ramo de la crítica y abnegado tratadista; reitero abnegado, en vista de que el auténtico profesional que escribe un tratado sobre algún género musical, corre el riesgo, en nuestro medio, de que la Institución a la cual solicita su publicación, a pesar de tener informe favorable, lo relegue para las calendas griegas (o se extravíe por indolencia de los empleados), como puede atestiguar, mencionando la obra *Estética e Interpretación*, del maestro Francisco Salgado A.

El valor intrínseco del texto en referencia ha hecho que sea un trabajo recomendado por la dirección de Educación musical del Ministerio de Educación, puesto que ciertos tipos de ejercicios de solfeo elemental no se hayan incluidos en las publicaciones orientadas al estudio del programa oficial del antedicho Departamento, que a lo más introducen pocas lecciones destinadas a la práctica. Y, para dar término al presente y sintético comentario, me permito transcribir el párrafo final del exordio del autor a los diez capítulos de su texto.

“Para que el profesor tenga a mano algunos materiales preparatorios a la *Lectura Musical*, y el alumno vea y lea los ejemplos introductorios, hemos dado primacía, en este cuaderno, a un comentario metodológico que llevará al alumno a la fácil captación de la Sinología Musical y a la buena Solmización de las lecciones subsiguientes”.

BICENTENARIO DE BEETHOVEN⁷⁶

En un día como hoy, hace 200 años, nació el genial compositor Luis de Beethoven. Nació este portentoso genio de la música en la ciudad renana de Bonn, de ascendencia Flamenca y de arraigada tradición musical. Su padre,

76. (18 de diciembre, 1970). “Bicentenario de Beethoven”. *El Comercio*. Este artículo no nombra al autor, pero el estilo del texto y la colaboración habitual de Salgado con este periódico hacen probable su autoría.

Juan, era un mediocre cantor de la corte, pero el abuelo, llamado también Luis, había sido director de conciertos, de teatro y de los bailes del Príncipe Elector, era hombre de talento, consagrado al trabajo y a una vida digna, virtudes que parecían haberse encarnado en el nieto.

El pequeño Luis recibió las primeras lecciones de música de su padre, hombre sórdido que solo veía en el hijo la posibilidad de repetir el caso asombroso de Mozart, admiración de Europa en aquella época. Usando de un rigor muy poco pedagógico, hubiera malogrado la carrera de Beethoven si no hubiera sido este un genio. A los ocho años lo presentó en un concierto de clave en el que fue aclamado por el público, pero la crítica señaló tales defectos en la ejecución que Juan comprendió que debía dar a su hijo una educación más seria, la que confió al organista van den Eeden y luego a su sucesor Neefe.

Hacia esa época, en 1781, se inicia Beethoven como organista sustituto en la iglesia de Bonn y da a conocer también sus primeras composiciones, obras para piano no computadas en el catálogo general de obras numeradas. Pronto despertó el interés del archiduque Maximiliano Francisco, músico y protector de artistas, quien le brindó la oportunidad de estudiar en Viena, hacia donde partió en 1787. Su estadía allí no fue larga, pues debió regresar Bonn a causa de la muerte de su madre. Le permitió, no obstante, ponerse en contacto con el ambiente artístico de la capital austriaca y, sobre todo, conocer a Mozart. La anécdota cuenta que este, después de escuchar a Beethoven en una feliz improvisación, dijo a otros oyentes: “Prestad atención a este joven: algún día se hablará de él”.

En Bonn debió sufrir sus primeras angustias económicas, viéndose obligado a dar lecciones de música, pero pudo continuar sus estudios, familiarizarse con la obra de Juan Sebastian Bach y de su hijo Felipe Manuel, y terminar algunas composiciones. Su amistad con la familia von Breuning y con el conde Waldstein constituye esa época su único halago y, merced a ella, logró un nuevo apoyo para volver a Viena.

Lo que debió ser un viaje de estudio se convirtió en una radicación definitiva, pues no abandonó aquella ciudad hasta a su muerte, 35 años después, excepción hecha de cortos viajes a Praga, a Berlín o a algunos balnearios termales. Viena le deparó sus grandes triunfos, como concertista y como compositor, pero también las horas de mayor desaliento. La sordera, cuyos primeros síntomas percibió antes de cumplir los 30 años, se hizo total al llegar a los 50; su carácter, siempre rebelde, se hizo áspero y desconfiado hasta con los amigos más íntimos; sus amores desgraciados acentuaron su tendencia al aislamiento y a la soledad, y las desavenencias de familia contribuyeron a aumentar su amargura. Solo el genio pudo sobreponerse

al infortunio y, en medio de esa vida desventurada, producir la obra más admirable que haya podido nacer de cerebro humano.

Sus obras

El análisis de esa obra, de sus nueve sinfonías (las Nueve Musas), de sus 32 sonatas para piano, sus sonatas para dos instrumentos, tríos, cuartetos, oberturas, *Fidelio* —su obra más querida y su única incursión en el campo de la ópera—, páginas que se repiten a diario en los conciertos de todo el mundo y que culminan con la Novena Sinfonía y con la Misa Solemne, ha dado origen a la más completa y profunda bibliografía que se haya dedicado jamás a un hombre de genio. Fue Beethoven el más perfecto artífice de la escuela clásica y el precursor del romanticismo. La posteridad ha reconocido en él al gran anunciador de toda la música moderna.

APUNTES MUSICOGRÁFICOS⁷⁷

Entre el nutridísimo calendario de actos consagrados a conmemorar al Bicentenario natal de Beethoven en todas las latitudes, cabe mencionar la exposición dedicada al autor de La Sinfonía Coral que tendrá lugar en Viena a partir del próximo mes de mayo; como “complemento óptico” se inaugurará bajo el título *De Flamme lodert*.

En esta exposición se exhibirán cuadros, grabados y varios dibujos, esculturas, autógrafos, epistolarios, ediciones originales e instrumentos de música; lo cual comprende: las artes plásticas, la bibliografía literaria y musical y la habilidad manual de los fabricantes de artefactos fónicos. Permanecerá abierta al público desde el 26 de mayo al 20 de agosto del presente año, en la “Volkshalle” del ayuntamiento de Viena. Una instalación estereofónica permitirá a los visitantes escuchar las composiciones más célebres de Beethoven.

Varias instituciones han prestado su gentil colaboración para esta muestra polifacética a realizarse en Viena; entre las cuales se destacan principalmente La Beethovenhaus de Bonn, luego la Biblioteca Universitaria de Hamburgo, a la par que la Biblioteca del Estado de Berlín Oriental,

77. Salgado, L. (2 de abril, 1970). “Apuntes musicográficos”. *El Comercio*. Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.252/A.

qué, conjugada la cooperación de las anteriores con el apoyo prestado por la Fundación “Preussischer Kulturbesitz”, ha sido posible llevar a feliz término una empresa de tal magnitud por el año jubilar del “divino sordo”.

Ya que nuestro radio de información se ha extendido a Viena, no es por demás, anotar que la asociación de compositores austriacos ha elegido su nuevo presidente; elección que ha recaído en el profesor Kurt Rapf, quién ha declarado que las tareas más importantes de la Asociación, según su criterio, son la intensificación de los contactos con el público, la prensa y los organizadores de conciertos, así como una propaganda más intensa para la “Semana de la Música Contemporánea Austriaca”, que dicha asociación organiza todos los años. Además, está prevista la creación de un centro de documentación, la organización de un ciclo de conciertos y conferencias, la grabación de discos, la intensificación de los contactos culturales con entidades análogas en el extranjero, así como la preparación de una reforma en el ramo de la educación musical en el nivel primario.

A guisa de colofón a estos apuntes musicográficos, cabe destacar la próxima inauguración del teatro al aire libre, durante el Festival de Salzburgo, gracias a la iniciativa del profesor Oscar Fritz Schuh. Se ha fijado para el 25 de Julio la inauguración con dos representaciones. A la primera asistirá también el presidente de la República Austriaca, Franz Jonas. Más tarde, el mismo Jefe de Estado, acompañado por el alcalde de Salzburgo, hará acto de presencia en la danza tradicional de las antorchas, en la Plaza de la Residencia.

EPÍLOGO DEL BICENTENARIO DE BEETHOVEN⁷⁸

Como colofón, más bien dicho, como epílogo luminoso de las celebraciones bicentenarias, los editores de la revista ilustrada *Ritmo*, de Madrid, han puesto en circulación un número extraordinario dedicado exclusivamente al autor de la Sinfonía Coral. La edición es un ejemplar antológico de artículos inéditos y crónicas de los corresponsales de España y de ultramar. Colaboran esclarecidos musicógrafos de habla hispana, con trabajos que presentan varias facetas de la poliédrica personalidad del “divino sordo”.

Destacase, entre otros, el artículo del pianista ibero Leopoldo Querol, con el tema de “Los conciertos para piano de Beethoven” en el que hace una síntesis analítica de la producción concertante, decorada con graficas de los temas musicales motores de las formas estudiadas y la reproducción de una

78. Salgado, L. (7 de marzo, 1971). “Epílogo del Bicentenario de Beethoven”. *El Comercio*.

página autógrafa del primer movimiento (Allegro) del Concierto para piano, número 5, también denominado “Emperador”.

El párrafo inicial del elaborado estético se presenta en el siguiente tenor: “Dentro del panorama de la música instrumental que preferentemente cultivó el genio de Bonn, no pudo menos que dedicar su atención a la combinación sinfónica con solistas, y la forma musical del *Concerto* es llevada por su mano al mayor grado de originalidad, infundiéndole su genialidad constructiva y su caudalosa y personal inspiración”.

Previa una sucinta reseña de índole histórica y de factura del género concertante —a manera de “Prolalie” de los literatos de la antigüedad clásica— desarrolla con agudo sentido estilístico la parte medular, comenzado por los **Conciertos en do y en si bemol**: los cuales, enfatiza, son trasunto de Haydn y aún más bien de Mozart, sobre todo el segundo, y pertenecen al primer estilo Beethoveniano. Los otros tres se adscriben al segundo estilo, que es donde se encuentran las novedades del gran impulso que dio Beethoven al género predicho.

Al referirse al grupo instrumental que colabora con el solista, escribe así: “En cuanto a la orquestación, Beethoven ha buscado la variedad tímbrica antes que la potencia sonora, y ello explica que no utilice los trombones en ninguno de estos cinco conciertos, y las trompetas las emplea solo en el primero, tercero y quinto, careciendo de ellas el segundo y cuarto”.

En verdad, este ciclo, o sea “estas cinco obras, en serie ascendente de belleza, quedarán dentro de la producción beethoveniana como cinco jalones representativos del impulso gigante que Beethoven dio a un género de música que en épocas posteriores seguirá gozando de la mejor fortuna, a la que contribuyó en gran medida el genio creador del coloso de Bonn”.

Con el precedente epifonema culmina el comentarista su bien delineada monografía sobre el “corpus” que constituyen los cinco conciertos para piano: conciertos analizados a través de la lupa de un eminente profesional del teclado, que capitaliza con aquellos el repertorio dedicado a la producción pianística beethoveniana.

VERSIONES PARALELAS⁷⁹

En el plano comparativo de las interpretaciones dadas por diferentes directores de orquesta a una misma partitura, encuéntrase a menudo

79. Salgado, L. (22 de noviembre, 1970). “Versiones paralelas”. *El Comercio*.

radicales diferencias o, también, lejanas similitudes de reconstrucción ideológica en la totalidad de la obra, aunque en los detalles ya entren en función otros factores; factores que pueden ser de índole psicológica o de orden técnico y aún de cultura musical.

Así hemos leído que el director (para no usar 'jefe', ni conductor, mucho menos traductor) hindú Zubin Mehta ha grabado con su Orquesta de Los Ángeles, para la Casa Decca, "La Consagración de la Primavera", de Igor Stravinsky, y que paralelamente a la misma ha realizado otro registro discográfico Pierre Boulez con la Cleveland Orchestra sobre el mencionado "poema".

He aquí el punto de partida de las semejanzas y las diferencias, puesto que en cualquier esfera de las actividades humanas se puede aplicar los procedimientos dialécticos de las "Vidas Paralelas", de Plutarco, ya sean en síntesis o en forma biografiada.

El crítico hispano Pérez de Arteaga escribe con respecto a la versión del director francés, que Boulez ha suprimido "el ritardando" del número 151 de la partitura, una frase "marcatíssima" de los trombones, a pesar de que el propio Stravinsky, contradiciéndose, hace ese "ritardando" en su interpretación en disco. Dos momentos en cambio, si exigen reproche. Uno en el número 104, donde una mala colocación de los timbales en la orquesta los oculta por completo. Otro, el célebre llamado de metales y maderas al unísono al principio de la *Evocation des Ancêtres*, donde Boulez elige un tiempo completamente equivocado para los cinco cambios de compás sucesivos. Aparte de esto, la lectura es espléndida, objetiva y sobre todo equilibrada.

Luego se refiere a la otra ejecución, en los siguientes términos: "Como grabación, la de Mehta es un hito discográfico. Como versión, su lectura es tremendamente caprichosa. En la *Danse sacrale* se desborda por completo en unos "acclerandos" que destrozan el ritmo, aun que aumentan la fuerza interpretativa. En cambio, nunca el disco nos había servido un sonido más salvaje y vital que el de los cinco timbales de este registro, colocados en primer plano por Mehta. La *Sacré* del director hindú es realmente prehistórica en su violencia".

Y concluye las bien documentadas apreciaciones, manifestando, que "la Consagración de la Primavera" es hoy un exponente clásico en su mejor sentido, porque está viva, porque tiene mucho que decirnos. Si fuese algo "bonito" para quienes la oyesen, Stravinsky habría fracasado. Afortunadamente, no es así.

FACETA NEOCLÁSICA DE STRAVINSKY⁸⁰

Si el eximio autor de “Le Sacre”, el 6 de abril, se despojó de su cobertura física para transponer la valla del cosmos infinito, la aureola de su genio creador seguirá brillando, como tea inmortal, en el devenir artístico, aunque a él —según su propia expresión— no le interesaba el futuro sino el presente.

Stravinsky cerró un capítulo y abrió otro en la Historia de la Música. Fue un estudioso apasionado de los clásicos: antes de emprender el trabajo de una nueva partitura, leía al piano producciones de los polifonistas flamencos, en especial, de Josquin Des Prés, Orlando di Lasso, etc.; de ahí que su línea compositiva partía desde aquellos hasta culminar en la dialéctica contrapuntal de Bach.

Esta misma dilección por el clasicismo le indujo a componer facturas de contornos apolíneos y de polícromas densidades barrocas, con lenguaje singular y variedad de ritmos; ritmos que ora se revestían de gravedad euclidiana, como tan luego incursionaban por la esfera dionisiaca. Modelo de dualismo psicológico es el ballet “Historia del Soldado”: compárense “concierto”, “la danza del diablo” y “coral” (tres números de la Suite), y la premisa quedará confirmada en su veracidad.

La cultura de la Grecia arcaica fue objeto de su simpatía, puesto que los argumentos de muchas obras suyas se inspiraron en aquel manantial sempiterno: **Edipo Rey**, sobre la tragedia homónima de Sófocles, es una ópera-oratorio en dos actos, compuesta en 1927; el melodrama para tenor, coro, orquesta y declamación, titulado **Perséfone**, fue estrenado en París hacia 1934; esto en lo que concierne al arte lírico. En lo tocante al género coreográfico, merecen citarse, por la pronunciada temática griega, el ballet **Apolo Musageta**, partitura escrita en 1928; a **Orfeo**, que se estrenó en Nueva York, el año 1943, añadiéndose posteriormente al ciclo el Choreodrama **Agon**, que se traduce al fonema griego por competencia, torneo, lucha.

Entre las composiciones vocales e instrumentales sobresalen los **Trenos**, que son evocaciones de los cánticos funerarios helenos, pero insuflados por la recia mentalidad stravinskiana.

En verdad, el movimiento filosófico de la “Nueva objetividad” surgido a raíz de la primera conflagración mundial, arrastró a determinada pléyade de compositores a una estética basada en el neoclasicismo. En 1914 emerge Stravinsky como el pontífice máximo de tal corriente renovadora, porque vertió en ella el caudal inagotable de su técnica con variados e inéditos

80. Salgado, L. (abril, 1971). “Faceta neoclásica de Stravinsky”. *El Comercio*.

recursos; razón por la cual insinuaba a los colegas no tratar de imitarle, en vista de que en cada nueva producción emplea nuevos procedimientos.

La temporada de retornos clausuró con la opera **La carrera del libertino** (*The Rakes Progress*), terminada en 1950 e influida por franco clasicismo dieciochesco, y a la cual los críticos consideran como involución al estilo mozartiano, dentro del plan formal de los melodramas de la época coetánea al rococó.

A partir de esta creación lírica, se dedicó a cultivar el abstraccionismo de Schoenberg, siguiendo las teorías del dodecafonismo y la música serial; culto al que le inició su predilecto discípulo Robert Craft, colaborador y hagiógrafo del insigne y ya glorificado compositor.

CONMEMORACIÓN WEBERNIANA⁸¹

El compositor austriaco Anton Webern (1883-1945), fue uno de los más inflamados discípulos de Arnold Schoenberg, e integró el núcleo vital de la escuela vienesa contemporánea, conformado por su maestro y Alban Berg. Preferentemente cultivó la “microforma” a base del “puntillismo dodecafónico”, aunque su haber creativo involucra desde la música instrumental y camerística hasta la sinfónica; pues, la SEGUNDA SINFONÍA data de 1941.

Sobre la personalidad artística del referido autor trata el musicólogo polaco René Leibowitz en su erudita monografía con el epígrafe de “Schoenberg y su Escuela”, publicada en 1947; quien, asimismo, rubrica numerosos ensayos de técnica y crítica, a más de ser creador de música serial para orquesta.

Con relación al citado compositor, es del caso poner de relieve el quinto Congreso Internacional que la Sociedad Austriaca de Música ha organizado, para el próximo mes de marzo, sobre la producción de Anton Webern, y el Festival tradicional dedicado a tan preclaro maestro.

Se trata de un simposio de alto nivel científico y del primer Congreso Anton Webern que se llevará a cabo fuera de los Estados Unidos, y en el cual intervendrán —amén de participar en el Festival— la hermana y las dos hijas del compositor, que residen en Viena.

81. Salgado, L. (20 de febrero, 1972). “Conmemoración weberniana”. *El Comercio*.

El siguiente programa artístico se ha formulado dentro del período del congreso: tras el concierto inaugural del 12 de marzo, en el que se presentarán el “Cuarteto Alban Berg” y la solista Arleen Auger, se continuará con los conciertos del conjunto “Die Reihe” y la participación del Coro de la Radiodifusión Austriaca, bajo la rectoría de Friedrich Cerha.

En el marco de las conferencias científicas se discutirán —como tema obligado— diversos aspectos de biografía y desarrollo estilístico del músico homenajeado; además, en una de ellas, dedicada a problemas de interpretación, intervendrá el profesor Ernest Krenek, su dilecto discípulo y epígono de la estética serial. En igual forma sobre el leitmotiv “Anton Webern y las consecuencias de su obra”, se pondrá en juego la dialéctica estetizante en discusiones de foro abierto, sin cerrar el paso a los problemas de fuentes y cuestiones editoriales.

En la casa del compositor adscrita al tercer distrito de Viena, y en otras localidades que se refieren a la vida de Webern, se inaugurarán lápidas conmemorativas. Y, como epílogo de dichas celebraciones, se ha previsto su clausura con un concierto de la orquesta sinfónica de la Radiodifusión Austriaca, bajo la batuta de Michael Gielen, con un programa que se incluyen composiciones de Anton Webern, Luigi Nono y Roman Haubenstock Ramati; esto es, de los que se alinean en la pragmática contemporánea.

EL MAESTRO SEGUNDO LUIS MORENO⁸²

Con el irreparable deceso del maestro Segundo Luis Moreno, desaparece también la herencia dejada por el eximio compositor italiano Domingo Brescia, quien desde la cátedra de composición y de la Dirección del Conservatorio Nacional de Quito, impartió sus doctas enseñanzas por espacio de 6 años —hasta agosto de 1911— a los iniciados en el culto de Euterpe.

Fue el período áureo de la música en el país. Durante este período modelaron sus personalidades artísticas, en el complejo ramo de la Composición, los dilectos discípulos del mentor italiano: Francisco Salgado A. y Segundo Luis Moreno, que fueron los dos únicos que culminaron los estudios de dicha especialidad.

Las facultades innatas de acucioso investigador orientaron al señor Moreno a la Etnomusicología, ofreciendo, como fruto de ardua labor, eruditas monografías que sirvieron de pautas y paradigma a otros estudiosos, dedicados a explorar el territorio del folklore ecuatoriano. Quien más, quien

82. Salgado, L. (3 de diciembre, 1972). “El maestro Segundo Luis Moreno”. *El Comercio*.

menos, las ha tomado como textos de consulta; las mismas que fueron desarrolladas e incrementadas por el autor en el opus *Música y danzas autóctonas del Ecuador*, edición bilingüe, muy difundida dentro y fuera de los límites patrios.

La música de los Incas (1957) es otra publicación de contenido científico, puesto que entraña serias rectificaciones de índole patriótica a la obra de los coleccionistas franceses D'Harcourt. Últimamente, la Casa de la Cultura Ecuatoriana, tras dilatada espera, ha editado *Historia de la música en el Ecuador*, que coincide, como póstumo a la memoria de tan ilustre musicólogo, que con pluma polifacética emprendió sobre temas musicales y literarios. Esto, en cuanto se refiere a una síntesis de su actividad musicográfica. Ahora, en lo atinente a su actividad de compositor, aunque no tan difundida puede condensarse en premisa siguiente: cultivó todos los géneros, desde el vocal hasta el sinfónico. El acentuado neoclasicismo temperamental le sitúa en las facturas de corte euclidiano, con esporádicas eclosiones de estilo *concitato*, es decir, de desbordamiento peripatético.

En la generalidad de sus composiciones, conocidas por la filarmonía, afluye el hondo nacionalismo, como fruto de la madurez técnica y de la reconcentrada ecuatorianidad, que imprimen el sello inconfundible de autoctonismo estetizado.

Si la "Parca inexorable cortó el hilo de la existencia" de tan emérito musicista, su producción espiritual será siempre el fanal luminoso que guía a las generaciones presentes y a las venideras por el sendero que conduce al templo del arte de Bach y de Beethoven.

DÉCADA LUCTUOSA DE HINDEMITH⁸³

El 28 de diciembre pasado se cumplió la década luctuosa del fallecimiento del compositor germano Paul Hindemith (1895-1963), quien fue uno de los corifeos del postulado "la nueva objetividad"; corriente filosófica- musical que afloró a raíz de la primera postguerra, y optó [por] el común denominador de "neoclasicismo".

El trígono de "clásicos modernos", conformado por Stravinsky, Hindemith y Bartók, ejerció mareada influencia en las generaciones de jóvenes compositores, especialmente en aquellos que no se alinearon entre los epígonos del "serialismo", credo estético que tuvo a Schoenberg por su máximo

83. Texto autógrafo a bolígrafo azul del autor, probablemente del año 1974. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.283/A. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

hierofante. Cada uno de ellos creó su propia escritura para transmitir al mundo filarmónico sus pensamientos: descarnados, complejos y telúricos, respectivamente.

En Hindemith puede observarse la evolución conceptual a través de la cronología de sus producciones: el período expresionista se manifiesta en la “Suite 1922” y la ópera *Santa Susana*; período que tiene por transición una breve superación de reminiscencias románticas e impresionistas con la adaptación musical de 15 poemas de Rilke, bajo el lema de “Vida de María” (1924); luego se encauza, o, mejor dicho, se reencuentra en la música barroca. Las añejas formas y la polifonía bachiana fueron ya para él “ejemplo y legado que obliga”. Las dos sonatas para piano son más que suficientes para comprender el alcance retornante dentro de una dialéctica modernista.

Luego, en 1934, elabora su ópera *Mathis el pintor*, en la cual, tanto musicalmente como en el aspecto dramático, narra la vida accidentada del legendario personaje Mathias Grünewald. El estreno tuvo éxito clamoroso.

La “Sinfonía en mi bemol”, el *Requiem* y las “Metamorfosis sinfónicas” —sobre temas de Carlos M. Weber— son etiquetas de mayor ahondamiento estilístico y, posteriores a las composiciones comprendidas hasta 1940.

Como pedagogo, ejerció la cátedra durante varios decenios, y en el ejercicio de la docencia escribió el tratado de *Armonía tradicional* y su obra teórica “Introducción a la composición”, que han dado lugar a polémicas de carácter técnico o reparos de orden científico y didáctico, sobre todo el primero.

Frente a las manifestaciones de vanguardia se mantuvo en posición escéptica, pues, no le convencieron la música aleatórica —de improvisaciones histriónicas— ni la música concreta, tampoco la música electrónica, que actualmente se encuentra un callejón sin salida y ya los recursos se hallan virtualmente agotados.

UN DIRECTOR AMBIVALENTE⁸⁴

De la entrevista concedida por el director británico Colin Davis al crítico español José Luis Pérez de Arteaga, se puede confirmar la grávida personalidad del titular de la compañía de ópera del Covent Garden quien sucedió al maestro húngaro George Solti, destacándose en la producción escénica de Héctor Berlioz; pues, al frente de la misma se presentó en la Scala de Milán

84. Salgado, L. (13 de febrero, 1977). “Un director ambivalente”. *El Comercio*. Texto autógrafo y mecanografiado del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.291., resp. N°. FMO033.305.

con *Benvenuto Cellini*, con clamoroso éxito. Mas, esta aureola de exégeta ideal de la producción berlioziana, no les resta a las representaciones de las obras clásicas y modernas la acogida entusiástica por parte del auditorio.

En el dintorno del cuestionario, encontramos la siguiente pregunta del crítico: “¿Ha tratado en sus interpretaciones de Berlioz de ofrecer una visión ‘pre-expresionista’ de su música, como Berlioz ha querido, o concibe estas partituras exclusivamente dentro del campo romántico?”. “Para mí, Berlioz es un clásico. He tratado de aproximarme a su música buscando en él a un compositor de orientación clásica. Sus héroes musicales eran Gluck, Mozart, Weber y Beethoven. En este aspecto de Berlioz, la seriedad de su música, al margen de todas las locuras que emergen de su vida, a causa de que él era *a child of his time* (un niño de su tiempo, literalmente), lo que más me interesa: su inteligencia musical, su habilidad organizativa, su sentido de la forma, su coherencia direccional y su talento para contrapesar estados extremos de ternura y pasión; todo esto es lo que yo trato de sacar a la luz al tocar su música. Hay otras formas de entenderlo: probablemente, Berlioz es un reclamo para ciertos músicos que entienden que pueden obtener éxito tocando no solo a Berlioz, sino cualquier clase de música, de una manera determinada y preconcebida. Yo pienso que se debe ser absolutamente fiel a la música. Berlioz es muy ... ¿cómo le diría? un músico que debe ser tratado con el máximo respeto. Cuando se procede así, su música suena mejor”.

Con respecto a los elaborados de vanguardia, manifiesta que ha interpretado varias obras de Maxwell Davies, que “aún es música” y se puede leer y tocar sin agonizar. En cuanto al resto..., la verdad es que no tengo tiempo para dedicarlo a sintetizadores y cintas magnéticas”.

Si el foso orquestal de los escenarios operáticos le ha proporcionado una dilatada celebridad a Colin Davis, ahora bifurca su actividad directoral en otra vertiente: el género sinfónico. Tiene compromiso de grabar el ciclo sinfónico de Jean Sibelius con la Boston Symphony para la marca Philips, con lo cual rubricará su capacidad divalente y alto grado de mimetismo musical.

Quito, diciembre de 1976

EXTRACTOS DE UNA ENTREVISTA (CARLO MARÍA GIULINI)⁸⁵

En su escala de Madrid, el director de orquesta italiano Carlo Maria Giulini había concedido una entrevista al crítico musical José Luis Pérez de Arteaga; entrevista que paulatinamente se convirtió en animado coloquio, para internarse, despejándose del asunto protocolario, en las intimidades de la carrera profesional. De aquella, resumiremos el anverso estético, más que el reverso anecdótico que corresponde a los entretelones de su actividad artística.

Concorde a la premisa enunciada, marginaremos su encuentro conmovedor con Toscanini; su altísimo aprecio a Furtwängler; su admiración a Bruno Walter, a Victor de Sabata, a Stokovski (recientemente fallecido). También, los aconteceres fortuitos que permitieron la actuación bajo su rectoría de las más rutilantes luminarias del firmamento lírico como Renata Tebaldi, María Callas (cuyo prematuro deceso consternó al mundo entero), entre otras. Además, el tándem Weissenberg-Giulini en el Concierto número uno para piano y orquesta de Brahms y diversas grabaciones.

Hasta hace unos años, formula el crítico su pregunta, usted compaginó muy bien una brillante actividad como director sinfónico con frecuentes apariciones en los foros de la ópera. Sin embargo, de un tiempo a esta parte se ha dedicado exclusivamente a los conciertos sinfónicos. ¿Considera que la ópera ya solo es para usted un viejo amor dado de lado? —Giulini responde: “Verá, como decíamos hace poco, yo provengo de una educación musical esencialmente “camerística” y sinfónica. Debo decirle que, por ejemplo, todos nuestros estudios de Composición estaban dirigidos hacia la interpretación de música sinfónica en medio de una concepción clásica del medio. Cuando yo estudiaba en el Conservatorio, indispensablemente se nos adiestraba... un poco “snobísticamente” diría yo, en un ambiente de inteligencia musical que dominaban hombres como Casella, Malipiero o Pizzetti, que tenían una postura más bien distante, cuando no despreciativa de la ópera y del mundo lírico...”.

Valga la acotación: no obstante lo dicho, el último de los citados, Ildebrando Pizzetti, escribió un folleto en el que sentaba teorías sobre el género melodramático, las cuales puso en práctica en su tragedia lírica *Fedra*, que obnubiló su producción orquestal y de cámara, y por la cual su nombre adquirió relieve internacional.

—¿Cómo se originó en usted este interés por autores tan distintos como Bruckner y Mahler, y por qué se produce precisamente ahora, en el actual

85. Texto mecanografiado del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.304/B. Fecha: 19 de septiembre de 1977. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

estadio de su carrera musical?— En mi caso, la tardanza se ha debido a una razón de madurez humana. Porque en Mahler el conflicto humano se plantea y se resuelve en forma mucho más dramática. Al referirse a Bruckner, manifiesta que domina todo el panorama con absoluta y total fe en Dios que él tenía: fe en los valores absolutos de la bondad; la bondad como un ente global, la bondad asimilada al amor, al amor de Dios hacia el hombre.

Para dar término al presente trabajo musicográfico y completar el tríptico de “apartados”, reproduzco el párrafo final concerniente a la visión venidera del arte de los sonidos.

“Su otro interrogante concierne al futuro. Este es un gran signo de interrogación, de duda. La pregunta sobre el mañana es muy grande, demasiado grande. ¿A dónde va ahora la Música? No lo sé. Porque mi comprensión personal de la Música se cierra allí donde esta deja de tener necesidad de expresar sentimientos humanos. Hasta allí sigo la Música. Ya no la sigo cuando solo es estruendo, o cuando solo es rumor, o meramente ritmo; es decir cuando ya es solo un hecho físico, un hecho sensorial: esto me parece una cosa importante de diferenciar, la sensación de la emoción. Para mí, la Música debe dar siempre emoción y debe participar en la vida de los hombres con sus sentimientos. Cuando se vuelve simplemente un hecho sensorial, ya sea rítmico, ya sea electrónico, ya sea ruido, eso ya no lo comprendo. No lo entiendo y me siento excluido. No sé si en el futuro siglo la capacidad auditiva del ser humano cambiará, tal como cambió en el milenio pasado. Esto es algo que no puedo saber. Por esto no me siento capacitado para contestarle en concreto y decirle hacia dónde camina la Música. No lo sé, sinceramente no lo sé”.

DIRECTORES DE ORQUESTA⁸⁶

Enrique García Asensio —Titular de la Orquesta de la Radio-Televisión Española— había sido invitado a dirigir un ciclo de conciertos en la Unión Soviética: dos en Tbilisi, uno en Riga y otro en Moscú. Al retorno a sus lares patrios fue entrevistado por el crítico de la revista *Ritmo* de Madrid, José Prieto, a quién relató sus experiencias en dilatado reportaje, del cual transcribimos lo más esencial en consonancia con la calidad del presente trabajo.

—¿Qué diferencias ha observado entre las orquestas soviéticas y las españolas?

86. Salgado, L. (1989). “Directores de orquesta”. *Opus*, (31), 111. Banco Central del Ecuador, 1989.

—Sinceramente, tengo que decir que de las tres orquestas que he dirigido la mejor ha sido la de Moscú; pero ninguna de ellas aun siendo buenas, llegan a la categoría de las orquestas de Madrid y Barcelona. Esta es una de las cosas que [he] mencionado en Gos concert al final de mi tournee, y —puesto que quieren que vuelva— he dejado bien claro que no tengo inconveniente alguno, siempre que sea a dirigir la orquesta de Kiev, Leningrado y la de Radio-Televisión de Moscú, pero si no es así, no me interesa.

—Se acusa a los músicos soviéticos de una cierta frialdad interpretativa. ¿Está de acuerdo? ¿Lo ha notado en las orquestas que ha dirigido?

—No. Yo creo que no es algo general. Lo que he acusado en las orquestas soviéticas que he dirigido —y también en las que he oído en nuestras ciudades en visitas que han hecho a España— es que son, en los arcos, muy brillantes, pero un poco duros. Por ejemplo, en Moscú yo hice una sinfonía de Mozart, la N° 36 (Linz), y me costó muchísimo trabajo, porque, aunque daban todas las notas perfectamente bien en la cuestión de estilo es donde estaban más defectuosos por que tocaban un poco duro, y tuve que esforzarme en conseguir que aquello cambiara de manera de ser”.

Las temporadas de conciertos sinfónicos se hallan sometidas a riguroso calendario y a una programación en la que alternan los directores estables con los directores invitados. Así, tenemos para la temporada de este año, el Cuerpo directivo de la orquesta de la Radio-Televisión Española ha hecho constar como directores invitados a los españoles Jesús López Cobos, Theo Alcántara y la presentación de un nuevo director hispano que trabaja en la Ópera de Lucerna y que ha sido contratado por la Ópera de Berlín: Miguel Ángel Gómez Martínez. En cuanto a batutas extranjeras se mencionaron a Ferenák, Markevitch, Eduardo Mata y otros. A los directores titulares asignaron cuatro conciertos a cada uno de ellos.

Es obvio enfatizar sobre la bondad de este sistema ecuménico de organización, ya que no solo beneficia al personal de la Orquesta con el cambio de estilos, escuelas y temperamentos directorales, si no que es también un atractivo para el público auditor el contemplar diversas siluetas en el podio, y no verse sometido forzosamente a las gesticulaciones del mismo director.

BIOGRAFÍA DEL PADRE MOLA⁸⁷

La poliédrica personalidad del Padre Jaime Manuel Mola —de impedida recordación para los ecuatorianos— ha sido bibliografiada por el ilustre Carmelita Andrés Temprano, en un fascículo especializado; fascículo que es parte integrante de “Panorama actual de la música religiosa española”, involucrado en “Apuntes para una historia de nuestra música religiosa contemporánea”.

El autor del trabajo, P. Andrés Temprano, es un distinguido musicólogo español (ex colaborador de la revista “Ritmo” de Madrid), quien tiene por aval el ser diplomado en Canto Gregoriano, ejercer la crítica musical con docta pluma, en el entorno del profesionalismo.

Como la óptica de los músicos es mirar a través del prisma de la estructura compositiva, el contexto de la monografía lo miraremos desde este mismo punto de vista: contabiliza ocho capítulos, precedido por la “Presentación” —a guisa de prefacio, o preludio— y como colofón el “Apéndice ilustrativo”. Se inicia el prefacio en los siguientes términos: “Con el P. Mola el panorama de nuestra música religiosa y pastoral del siglo XX se ensancha más allá de nuestras fronteras; su estilo, espíritu y temperamento, junto con la persona misma y personalidad del propio compositor, concertista de órgano, investigador, folklorista, pedagogo y catedrático, salta el océano y se prolonga e implanta arrolladoramente en Hispanoamérica, con centro de operación en la ciudad de Quito (Ecuador)”. Extracto inicial de la sumaria exposición de motivos que influyeron en la vocación investigadora del historiógrafo.

Los ocho capítulos que vertebran el fascículo, llevan las sugerentes nenas de: Síntesis biográfica; Estancia en Ecuador; El Compositor: etapas y estilos; Obras musicológicas y didácticas, a) trabajo de investigación y de difusión musical, b) obras didáctico-musicales; Composiciones religiosas; Armonizaciones; Obras extra- religiosas, y Arreglos y transcripciones. La “Conclusión” es una “coda”, hablando musicalmente.

El “Apéndice ilustrativo” contiene reproducciones fragmentarias de cimeras composiciones del P. Mola; fotografías de las prolíficas actividades del biografiado; fotocopias de algunos artículos del mismo y de elaborados literario- musicales de otras plumas atinentes a su personalidad, incluyendo uno del que signa el presente comentario, bajo el epígrafe de “Texto de lectura musical”⁸⁸, publicado en el diario capitalino “El Comercio”.

87. Texto autógrafo a bolígrafo gris del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°.FM0033.302. Lleva al inicio la anotación con bolígrafo azul: “El Comercio”, 7-VIII/ 1977.

88. Ver p. 50.

VII

Ópera y lirismo

EXTRACTO DE UNA CARTA DE L. H. SALGADO AL DIARIO EL COMERCIO EL 6 DE ABRIL 1932⁸⁹

“... necesitamos aclarar al público ciertos conceptos que se le esfumaron...” en nuestro teatro nacional tenemos dramaturgos distinguidos cuyas obras subidas a escena han sido objeto de la crítica, benévola o mal sana; pero en materia de libretos de ópera u opereta no sabemos cuál de ellos se haya ensayado, no por falta de técnica literaria, ingenio o talento, sino por las restricciones dramáticas de conocimientos líricos teatrales y por la escasez de la composición de ese género.

El libretista entrega al compositor el libreto que es la materia prima y este bien puede tomarse la libertad de ampliar o restringir las escenas de acuerdo con sus intenciones musicales. ¿Quién más que el músico puede saber si la obra es musicable o no?

Ahí tenemos al *Conde de Luxemburgo*... ¿lucen tal vez por su filo literario o por su fútil deslayado de su argumento o por el valor intrínseco musical de Franz Lehar?... Ya lo dijo bien el crítico Humberto Proaño: *exigir que un libreto de Opereta sea de gran manufacturación teatral, es exigir una cosa difícil de realizarse por muchas razones de orden estético que no son del caso enumerar.*

El libreto de *Ensueños de Amor* es nada más que eso, uno en que se puede encontrar algunas escenas ingeniosas y un admirable pretexto para hilvanar los números musicales...El músico para que se llame compositor dramático,

⁸⁹ Referente a una crítica sobre la opereta de L.H. Salgado: *Ensueños de Amor*, que el compositor estrenó 1932 en Quito.

debe saber de técnica teatral literaria... si esto no ha sabido el crítico, lo calificaremos de un verdadero ignorante. Se nota aún en óperas como *Aida* en la cual escenas enteras son producto del genio literario y musical de Verdi. Así, no debe admirarse de que el mismo compositor haya buscado el material necesario para su opereta...

Pintar o descubrir algunos cuadros quiteños en opereta no es censura de los vicios o defectos de las diversas clases sociales, sino simplemente buscar escenas musicalizables que bien pudieran ser fantásticas o reales. Que para asuntos de *Ensueños de Amor* hayamos aprovechado de ciertas escenas de nuestra sociedad quiteña es preferible a querer delinear caracteres exóticos... Por la honra del arte nacional, por prestigio del compositor, por dignidad de Quito, por mérito del teatro...nos eximimos de dibujar un rey, un príncipe, una duquesa, presentar al país de las hadas y gnomos con sus bosques y sus castillos encantados, como lo quiere nuestro crítico, en vez de presentar escueta nuestra realidad.

Si los argumentos o temas de las obras nacionales quieren tener el color local, el distintivo de nuestra tierra, deben tomarse de nuestro ambiente y estar inspirados en él. ¡Que ridículo sería presentar según el deseo..., a la pareja de indios vestidos de frac, guantes, bastón y chistera, bailando gavota o un Black Boton!

Si el individuo que se ha dado de tal no ha entendido, como lo demuestra si libelo, la psicología de la obra con los personajes que encarnan y las diversas clases sociales, tendremos la gentileza de enviarle el libreto cuando lo solicite. A pesar del encono de la crítica *Ensueños de Amor* será un paso firme hacia la creación del arte lírico nacional.”

LA ÓPERA CONTEMPORÁNEA⁹⁰

El género lírico-dramático ha sido preferentemente cultivado por la mayoría de los compositores de todas las épocas y escuelas; desde Monteverdi (siglo XVI) hasta Stravinsky (siglo XX); esto es, recorriendo la variada gama de “ismo”, desde el preclasisismo hasta el ultramodernismo.

En realidad, este súper espectáculo resume un conjunto heterogéneo de elementos, y su complejidad se pone de relieve, por cuanto pide el concurso de diversas artes: música, poesía, coreografía y escenografía; factores humanos: orquesta, cantantes, coros, cuerpo de ballet, comparsas, etc., a más de sus directores.

⁹⁰ Salgado, L. (1954). “La ópera contemporánea”. *Anales, Tomo LXXXII, (337)*, 319-321.

Fue el siglo pasado, el siglo de oro de la ópera, en el cual florecieron genios que la elevaron hasta el más alto nivel dentro de su estructura tradicional, hasta el advenimiento de Ricardo Wagner, quien la revolucionó con sus nuevas teorías estéticas sobre el drama lírico, como son: el leitmotiv (aunque en forma esporádica ya lo presentaron Gluck y Meyerbeer) llevado a sistema; la abolición del “recitativo” y cambio morfológico de aquella; la “melodía infinita” y el empleo de la orquesta como factor poderoso de expresión dramática y el coro relegado a segundo plano, cual acontece en las tragedias griegas de Eurípides y Sófocles. “Los Maestros Cantores”, “Tristan e Isolda”, “Parsifal” y la tetralogía “El Oro del Rhin”⁹¹ son las obras representativas de su concepción estética, a la cual plegaron en cierto modo, aún compositores de la escuela italiana como Verdi en “Otelo”, “Falstaff” y Arrigo Boito en “Mefistófeles” y “Nerón”.

La reacción al wagnerismo imperante se realizó en Francia con “Pelleas et Melisande” de Claude Debussy, en la cual el canto es de estilo salmodiado, y la técnica impresionista marcó nuevos rumbos en el género melodramático.

La ópera realista de Charpentier, “Luisa”, de los albores del presente siglo, fue otro jalón de la nueva escuela operística francesa.

El “verismo” italiano, con sus corifeos Mascagni, Puccini, Leoncavallo y Giordano, fue otra manifestación reaccionaria a las teorías wagnerianas, sin que por ello pudieran sacudirse completamente de la influencia de estas.

En Alemania, el expresionismo de Richard Strauss rinde culto a la ópera con “Salomé” basado en el poema de Oscar Wilde, con el “Caballero de la Rosa” y “Ariadna en Naxos”.

Los compositores contemporáneos emprenden en la ardua labor de otear el horizonte musical con nuevas concepciones del género lírico-dramático: Stravinsky, con “El Ruiseñor”, “Edipo Rey”, “Mavra” y su reciente ópera “La Carrera de un Libertino”; Prokoffief con su popularísima obra “El Amor por Tres Naranjas”; Benjamin Britten, con “Peter Grimes”, Gershwin con su ópera ambiental del barrio negro de Harlem, “Porgy and Bess”...

La enumeración sería fatigosa y superabundante, pero cabe hacer resaltar, sin recurrir a hipérboles, que no existe compositor que no haya explorado en esta rama que se ha convertido en verdadero canto de sirena, porque hasta los más geniales han recibido profundas decepciones y solo el tiempo se ha encargado de hacerles justicia.

Honneger, suizo de nacimiento, con “Juana de Arco en la Hoguera”, Millhaud con “Robin y Marion” han dado óperas representativas a la escuela moderna francesa.

91. Quiere decir: “El Anillo del Nibelungo”.

Gian-Carlo Menotti ha conquistado popularidad con sus comedias musicales “El Teléfono”, “La Medium”, “El Cónsul” y “Amahl and the Night Visitor” para televisión.

“Matías el Pintor” de Paul Hindemith, “Jenufa” de Janacek, “Comedy on the Bridge” de Bohuslav Martinu, han enriquecido el repertorio del teatro lírico contemporáneo.

Alban Berg —discípulo de Schoenberg— ha orientado su ópera “Wozzeck” por el sendero del dodecafonismo, empleando sus recursos más salientes. En la época en que Berg la estructuró, el “sistema de los doce tonos” se hallaba aún en su iniciación.

Su armazón arquitectónica se halla estructurada sobre el plan general de la “suite”. Desprovisto del “leitmotiv” nos demuestra una de sus facetas de reacción contra el wagnerismo. El canto se halla tratado instrumentalmente y en línea melódica atonal; carente de recitado se acerca a la declamación cantada en la forma que Schoenberg la empleó en “Pierrot Lunaire”.

Había expresado anteriormente que su planeamiento era semejante a la estructura de una “suite”; esta se acentúa sobre todo en el primer acto que, desprovisto de preludio, le basta únicamente tres compases para levantar el telón.

La fuga da basamento al desarrollo dramático del segundo acto, y en el tercero, la variación es el recurso preferido del compositor para presentar las diversas situaciones escénicas, las cuales finalizan con una corta fuga de espíritu análogo a la del acto anterior.

Este somero bosquejo del panorama operístico no puede pasar por alto la tentativa experimental de algunos compositores de escribir partituras del citado género en el sistema dodecafónico, como “Manón Lescaut” de Hans Werner Henze, llevados por su eclosión docetonal, que para Webern, Dallapiccola y otros es solo ensanchamiento de la posibilidad técnica en el horizonte musical y no un credo inmutable de la doctrina schoenbergiana.

TORNEO EN EL PALENQUE LÍRICO⁹²

A fin de solemnizar en un plano digno de sus labores editoriales el sesquicentenario de su fundación, la Casa G. Ricordi & C., de Milán, ha convocado, esta vez bajo los auspicios del Teatro alla Scala, a otro concurso internacional para “ópera lírica” en un acto con orquesta normal u “opere de

92. Salgado, L. (1959). “Torneo en el Palenque lírico”. *Diario del Ecuador*.

cámara” en uno o más actos con orquesta no superior a 36 instrumentistas. La convocatoria se hace extensiva a todos los compositores —de música escénica, se entiende— de ambos hemisferios, sin limitación de idioma, aunque la traducción del libreto o el amplio resumen del argumento deben enviarse vertidos al idioma italiano, y en número de siete y cuatro ejemplares, respectivamente, reservándose la Dirección del Teatro el decidir si la obra laureada debe ser representada en el texto poético original o en traducción italiana. Los concursantes deben ceñirse a las bases siguientes de reglamentación:

“La ópera deberá ser inédita, no haber sido nunca representada o ejecutada, ni siquiera en forma parcial, y tampoco presentada en otros concursos. El premio es único e indivisible, consistente en tres millones de liras italianas; además, se asegura la publicación de la obra premiada por la Sociedad organizadora y la representación de la misma en el Teatro alla Scala o en la Piccola Scala, durante la temporada lírica 1960-1961”.

El compositor participante en el Concurso debe remitir, antes del 30 de junio de 1960, a la Segreteria del Concorso Internazionale Ricordi, Via Berchet 2, Milano:

- a) 1 ejemplar de la partitura de orquesta escrita en forma clara y legible;
- b) 2 ejemplares de la reducción para canto y piano escrita en forma clara y legible;
- c) 7 ejemplares del libreto (en copias a máquina).

Como se observa, las normas e condiciones de envío al prenombrado certamen son arduas y gravosas en lo referente tan solo al esfuerzo físico y costo de las copias, sin incluir el porte franqueo que es muy elevado para los compositores de aquende el Atlántico y presupuesto el hecho de tener ya confeccionada una ópera en las limitaciones requeridas.

En cuanto al Jurado, de carácter internacional, los concursantes se hallan garantizados por la idoneidad de los miembros que lo integran. Pues, no sería dable que se hallara constituido por personas neófitas e inhábiles de analizar un compás en sus dos dimensiones: vertical y horizontal, es decir, armónico y fraseológico; mucho menos, la arquitectura formal, el contenido estético, los medios de expresión y el colorido orquestal de una partitura, como sucede a veces por nuestras latitudes.

Los vocales del Tribunal Examinador son prestantes personalidades del género lírico-dramático y compositores de relieve cosmopolita, tales como los maestros: Victor de Sabata (asesor artístico del Teatro alla Scala); Werner Egk; Frank Martin; Dr. Eugenio Montale; Goffredo Petrassi; Ildebrando Pizzetti y Francis Poulenc.

El numeral de la convocatoria que señala previamente la designación del Jurado es más que suficiente para garantizar la seriedad del Concurso, que, supongo, se hallará al margen de la política musical, inhibidora de la participación de muchos compositores de fuste por el riesgo que en sí entraña. Asimismo, supongo, que el operista que intervenga en dicho torneo, participará con el ánimo resuelto a ser o buen ganador o buen perdedor, dada la prestancia y versación de sus miembros en el mundo operático y en el ramo de la creación artística.

El veredicto se dará a conocer en todo caso, antes del 31 de octubre del próximo año. Los materiales enviados conforme las normas fijadas han de signarse con pseudónimo, el mismo que irá escrito en el sobre lacrado que contenga la tarjeta de Identificación del autor, con los datos concernientes al lugar y fecha de nacimiento, la nacionalidad y dirección del compositor y del libretista. Los dos numerales restantes se concretan a detalles secundarios de orden legal, implícitamente reconocidos en la proclama de cualquier concurso.

EL CORO DE ROGER WAGNER⁹³

El memorable concierto del Coro de Roger Wagner que el culto y nutrido auditorio capitalino tuvo ocasión de escuchar el primero de septiembre en la espaciosa sala del Teatro “Bolívar”, se debe al Programa Cultural de los Estados Unidos por conducto de ANTA, el canal distribuidor de ilustres misiones de elevada expresión artística y portadoras de mensajes en el idioma universal para América Latina.

Los números del programa de presentación —con mutaciones del imprevisto— se puede dividir en tres géneros: sacro, profano y popular-folklorico. A la primera sección correspondieron los trozos polifónicos (*a capella*) del Alto Renacimiento, con Victoria, Sweelinck, Palestrina y Orlando Di Lasso; en los cuales la galanura del estilo fugado fue interpretada con una matización de inusitada flexibilidad. “El Eco”, sorprendente por el efecto obtenido con los cuatro solistas entre bastidores.

La “Misa en Sol Menor”, para doble coro y cuarteto vocal, del compositor inglés Ralph Vaughan Williams constituyó el centro medular de la primera parte y su versión se identificó con el espíritu de la obra y el autor.

93. Roger Wagner (1914-1992) de origen francés fundó en 1946 en Los Ángeles (EEUU) el *Roger Wagner Chorale* y lo dirigió durante 22 años.

Salgado, L. (1959). “El coro de Roger Wagner”. *El Comercio*.

La dialéctica contrapuntística y temática rompiendo la clausura del **motu proprio**, incursionaba a veces por los predios de la teatralidad. Su técnica no es tan ortodoxa, pero, tampoco, puede parangonarse a los recursos de Stravinsky en la “Sinfonía de los Salmos”. Es una misa breve, por el mismo hecho de estar desprovista de acompañamiento, que son los episodios instrumentales los que proporcionan grandiosidad a sus dimensiones.

En el “Oficio Sagrado” de Ernest Bloch, para Coro y fondo pianístico, exaltó el arte de la liturgia hebrea el director, quien es genuino artífice de la recreación musical. Con la brillantez de colorido obtenida en el *Alleluja* de Randall Thompson se clausuró el ciclo de la música religiosa.

El dúo de pianos —integrados por los virtuosos Horowitz y Stecher⁹⁴— nos proporcionó irreprochable interpretación de las “Variaciones sobre un Tema de Haydn”, de Brahms; las ovaciones tributadas al dueto de concertistas fueron gentilmente compensadas con la “Rapsodia Brasileña” del compositor francés Darius Milhaud.

El género coral profano circunscribió a composiciones de Aaron Copland —vivaz e impresionista— y de William Schuman, con su “Preludio para Voces”, en el cual la ductilidad se evidenciaba por la nitidez expresiva en la conjunción de solista, coro y “bocadillos” recitados.

Las dos canciones brasileras (arregladas por José Vieira Brandao) y los arreglos corales de dos **negro spirituals** por Dawson, constituyeron la sección folklórica, y la popular se puso de relieve en dos norteamericanas y una inglesa, para cerrar luego con la viril “Oklahoma”.

No solo se puede calificar al Conjunto y su director de versatilidad en sus interpretaciones, sino de intenso mimetismo a los diversos estilos musicales; mimetismo que se convierte en aureola de ecumenidad en el cosmos de los sonidos.

EN TORNO A FAUSTO⁹⁵

Por mera casualidad conservo en mi poder un bien documentado estudio del distinguido musicólogo y crítico parisién René Delange acerca de la ópera de Charles Gounod, sobre guion poético y escénico de J. Barbier y M. Caré, que sirve de encabezamiento a este comentario.

94. Conocidos como Dúo Stecher&Horowitz.

95. Salgado, L. (1959). “En torno a Fausto”. *El Comercio*.

El mencionado estudio, de no muy lejana fecha y que trae como exordio el proceso histórico creativo de la obra maestra en cuestión, hasta culminar en la representación número 2 400, se titula: “A propósito de la nueva representación de Fausto en la Gran Opera de Paris”.

El cual, de índole monográfico, es fruto del conocimiento docto en la materia y, además es profuso en los detalles de las fuerzas técnicas y valores artísticos mancomunados para llevar a feliz término el remozamiento de una casi centenaria obra. Se inicia en el tono siguiente:

“Pocas obras han sufrido modificaciones tan numerosas y profundas como *Fausto*, desde el tres de marzo de 1859, fecha en la que fue creada en el Teatro Lírico: diez años más tarde con el fin de que *Fausto* pudiera figurar en el repertorio de la Opera, Gounod sustituyó el diálogo hablado por recitativos y añadió un ballet. Pero antes la obra había ya experimentado ciertos cambios. En el acto de la “Kermés”, en vez de la “ronda del Vellochino de Oro” había una “canción del Escarabajo”, que entonaba Mefistófeles; en esta versión original Margarita, antes de entrar en la iglesia, sufría las crueles burlas de sus compañeras. Esta escena ha desaparecido bastante tarde y ciertos teatros la han conservado: se encuentra en las partituras, donde constituye el primer cuadro del cuarto acto; terminaba con un diálogo entre Margarita y Siebel, cuya supresión es de lamentar, no solo desde el punto de vista musical, si no en cuanto a la claridad de la acción; se pierde también un aire que cantaba Margarita, y que es uno de los más bellos de la obra. Pero como se ha generalizado la costumbre de comenzar las representaciones más tarde, ha sido preciso acortar los espectáculos para que no terminen después de medianoche. De todos modos, tal y como vemos hoy *Fausto*, es todavía una de las obras más variadas y más completas del repertorio”.

El acápite final dice así: “Tenemos, pues, un *Fausto* dispuesto para emprender un viaje tan largo como el que acaba de realizar. Dentro de uno o dos años, la Opera celebrará la 2 500 representación de esta obra”.

René Delange, musicógrafo contemporáneo e investigador de prestigio, no alude ni tampoco pone en tela de juicio la paternidad de la obra cimera de Gounod, que es la culminación creativa de este notable compositor francés, a cuyo encanto melódico exhortaban algunas autoridades eclesiásticas de la época a su feligresía sustraerse, porque embargaba el espíritu de voluptuosidad.

Un proceso inverso aconteció en Mascagni. En las postrimerías de su vida declaró, que hubiese deseado que *Cavalleria Rusticana* fuese mi última Opera y no la primera. Pues, hay casos en los cuales los biógrafos imparciales se encargaron de anatematizar y relieves la mala fe de las imposturas, y, en otros, por peripatéticas no las tomaron en cuenta.

SHAKESPEARE EN EL ESCENARIO⁹⁶

Los argumentos para los melodramas, óperas serias, óperas cómicas y aun para “ballets”, en la centuria ochocentista, se obtenían de novelas, poemas o dramas de los escritores más relevantes de la época, como Goethe, Schiller, Heine, Victor Hugo, Scott, Dumas (padre e hijo), Pushkin, etc. Los textos poéticos eran escritos por versificadores expertos en el ramo teatral; libretistas de la categoría de Scribe, Piave, De Jouy, Boito (músico-poeta), Barbier y Carré y otros más surtían de variados géneros argumentales a los compositores melodramáticos. Algunos de los mencionados aprovecharon los temas del arte shakespeariano para su colaboración con los operistas.

La ópera seria de Rossini *Otello ossia il Moro de Venezia*, estrenada en Nápoles alrededor de 1816, fue extraída del intenso drama pasional de Shakespeare; pero no tuvo el éxito esperado por el autor, ya que el viraje del género bufo a la epopeya trágica y heroica, de las cuales aquella no era la mejor, se resiente de la escasa participación lírica del músico y de la ausencia de afectos contrastantes en conflicto, como juzgan los historiadores. Por lo tanto, el velo del olvido la cubrió paulatinamente.

Bellini presenta *Los Capuletos y Montescos*, en Venecia (1830), sobre el «enérgico y cordial» libreto de Romani, basado en la trama del insigne dramaturgo inglés; tema ya tratado anteriormente por Zingarelli y Vaccai. Gran parte del material lírico había sido entresacado de un melodrama suyo que no tuvo acogida, *Zaira*.

Anna Bolena, compuesta por Donizzeti en 1830, y cuyo estreno en el teatro Carcano, de Milán, constituyó brillantísimo triunfo, se halla basada en *Enrique VIII*. El colaborador fue el libretista Felice Romani.

A fin de mantener una cronología conveniente al plan propuesto, cabe mencionar a Wagner en sus “tintéos” experimentales sobre la escena lírica: confeccionó su tercera ópera con el epígrafe *Prohibición de amar o la Novicia de Palermo*, basada en *Measure for measure*, de Shakespeare; y el fracaso en el teatro de Magdeburgo (1834), donde era director de orquesta, lo relata humorísticamente en su biografía.

El melodista alemán Otto Nicolai consiguió los laureles del triunfo con la representación de *Las alegres comadres de Windsor* (Berlín, 1849). Comedia musical esta, vaciada en el molde tradicional del *Singspiel*, que consiste en la alternabilidad de las escenas cantables con los diálogos declamados o, como hoy se llama, parlamentos. Es su obra maestra; en ella trata el mismo argumento shakespeariano de las aventuras de Falstaff, aunque ya Salieri lo había musicalizado en 1798.

96. Salgado, L. (julio, 1964). “Shakespeare en el escenario”. *Ritmo*, (345).

En marzo de 1847 ofrecía Giuseppe Verdi al público florentino su primera melodramática *Macbeth*, tragedia lírica la cual inició el primer contacto con la musa del genial dramaturgo. “Es inútil ahora —escribe Franco Abbiati— pasar revista a las deficiencias de una partitura —aun del *Macbeth* restaurado por Verdi en 1865— que con todo ya es típicamente verdiana, donde las escenas fundamentales sobre las que debía apoyarse el drama interior de los dos protagonistas son precisamente las más débiles...”

En el género de la ópera cómica, Héctor Berlioz escribió el libreto y música de *Beatrice et Benédicte* (1862), partitura inspirada en *Mucho ruido por nada*.

En el teatro lírico francés del género serio se destacan Charles Gounod, con *Romeo y Julieta* (1867), y Ambrosio Thomas con *Hamlet*, óperas que se mantienen en cartel hasta la actualidad. Además, Camilo Saint-Saëns incluye *Enrique VIII* entre su producción teatral, que sobrepasa la docena de obras.

La fierecilla domada, ópera de Herman Goetz (1840-1876), obtuvo gran acogida en Alemania (país natal del autor) y fue estrenada en 1873.

Arrigo Boito entregaba a Verdi, en 1879, el esquema de un libreto sobre el *Otello*, que fue del agrado del segundo. El estreno tuvo lugar en el célebre Teatro de la Scala, de Milán, el 5 de febrero de 1887, bajo la dirección de Franco Faccio. Aquí el cambio estilístico de Verdi —con el empleo de su oratoria “parlante”— era un tributo o acercamiento a las fuentes poéticas del dramaturgo y fagocitación de las corrientes renovadoras de los postulados wagnerianos.

Es en septiembre de 1892 cuando termina la orquestación de *Falstaff* sobre el texto poemático proporcionado por el mismo colaborador de su trabajo anterior. La *première* de esta ópera “burlesca y señorial”, que es la última del maestro de Busseto, se realizó el 9 de febrero de 1893, en el escenario del mismo teatro. Ildebrando Pizzetti la definía del siguiente modo: “Una obra maestra de agudeza bonachona e indulgente y de dominio técnico”.

Para cerrar la presente y sumaria reseña cabe mencionar al epígono de Smetana, el wagnerizado y nacionalista checo Zdenko Fibich, con su drama lírico *La Tempestad*, compuesto en 1895.

SÍNTESIS DE LAS ACTIVIDADES OPERÍSTICAS⁹⁷

El magnetismo que irradian los escenarios líricos ejerce poderosa influencia en el público y en los compositores, quienes se dejan atraer por el canto de la sirena de su magnificencia y despliegue espectacular; espectáculo que hermana diversas artes para proyectar un mundo irreal, pero de pasada vivencia. Las artes que se conjuntan en iridiscente cópula son: drama, poesía, música, escenografía y coreografía.

Si algunos compositores han escaneado la ambrosia del éxito triunfal, en este género, otros han sufrido las consecuencias de la incomprensión, como es el caso de Bizet con su ópera “Carmen”, cuyo fracaso en el estreno le redundó en una afección psicopatológica que fue causa de su prematuro deceso.

Desde las postrimerías del siglo XVI, en que se creó en Florencia la “opera en música”, siendo esta *Eurídice* de Peri y Caccini, se la ha cultivado profusamente hasta nuestros días; desde el “recitar cantando” del renovado Caccini —de los albores melodramáticos— hasta el estilo salmódico del *Pelleas* de Claude Debussy.

La ilusión de ver corporizada la “interpretación psíquica” de los protagonistas y personajes secundarios; de las situaciones felices, patéticas y otros matices del sentimiento humano que concurren a la trama argumental del libreto y a la *mise en scene*, hace aquella que el compositor inflame su numen y fantasía en la estructura musical del corpus escénico, a fin de obtener la reconstrucción ideal, la evocación del tiempo y lugar de los acontecimientos, mediante la ambientación sonora.

Los recitativos secos y los recitativos cantables son las vértebras que conectan las escenas líricas de formas cerradas: solos (arias, cavatinas, romanzas, etc.), duetos, piezas corales y más números de conjunto, según el tradicional esquema de la ópera italiana, muy distinto del drama musical wagneriano y de las escuelas posteriores a este, aunque los retornos al pasado hayan rehabilitado la textura antedicha, pero vaciada en el crisol de las técnicas modernas, como sucede con la obra teatral “La Carrera de un Libertino”, de Stravinsky, o con los expresionistas óperas *Wozzek* y *Lulú*, de Alban Berg, en cuya segunda producción prima “la audacia de las líneas polimorfos”.

97. Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.202. Una nota con lápiz dice: 6 de diciembre, probablemente del año 1966. Hay un artículo muy parecido con el título “Pluralidad del Género Operístico”, publicado en El Comercio el día 10 de Julio 1977, guardado en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.301.

En “El castillo de Barba Azul”, Bela Bartók no solo manipula los medios expresivos que recuerdan al impresionismo debussiano, sino también a veces hacen acto de presencia la polifonía neorromántica de Strauss y el sistema atonal y politonal. Afirmación de voces autorizadas.

La curva de la producción operática ha marcado notable ascenso en el año actual, pese a los estrenos y representaciones demandan cuantiosas inversiones, subrogables únicamente por Empresas poderosas u Organismos estatales designados para el efecto.

Así, leemos en el boletín Ópera en el Mundo la primera representación de la obra en dos actos *Una visión de Teresa*, con música de Lars Johan Werle y texto de Lars Runsten, en el Teatro de Estokolmo. Una nueva producción de Gian-Carlo Menotti, titulada *La mentira de Martín*, ha sido creada en el Festival de Bath. El compositor austriaco Alfred Uhl ha terminado la suya, nominada *El misterioso Mr. X*.

Entre los melodramas encargados por el Festival de Holanda, se cita a *Jean Leveq*, de Guillaume Landré (nacido en 1905), en un acto y basado en la obra de Guy de Maupassant; *El Sueño*, de Ton de Leeu, en tres actos e inspirado por una leyenda asiática.

Para terminar esta breve estadística —balance que abarca siete meses de actividades operísticas—, mencionaremos al autor búlgaro Parachkova Gadjiev, quien ha obtenido gran éxito en Sofía y Moscú con su ópera *Tú el Granuja*. También ha dado los últimos toques a otra, cuyo argumento versa sobre la liberación de Bulgaria, llamada *La noche de Julio*.

Aunque el mencionado boletín o sección no [la] incluye, cabe destacar el estreno de la ópera *Rodrigo*, en el Teatro Colón de Buenos Aires; representación que ha acreditado singulares lauros a su autor, el progresista músico argentino Alberto Ginastera.

Por crónicas de primera mano y suministradas por el mismo informante, se tiene conocimiento de que el emérito compositor hispano Rodrigo se halla embellecido en la composición de una ópera sobre tema quiteño, de la cual ha concebido ya el primer acto. Se trata nada menos que de la vida ascética de Marianita de Jesús: argumento biográfico y místico que encuentra su eco en el temperamento y en las tendencias neoclásicas del autor; pues, sus inclinaciones retornantes al madrigal renacentista (su ciclo de “madrigales amatorios” lo confirman) y al discurso polifónico de carácter modal, le ubican excelentemente en la atmósfera de la época y en el justo medio.

Quien escribe estas líneas lo hace con pleno conocimiento de causa, ya que en su catálogo de composiciones del IV Volumen de “Compositores de América” (publicación de la Unión Panamericana), figuran una opereta en tres actos (“Ensueños de Amor”); un melodrama sobre texto del distinguido

literato colombiano Antonio Álvarez Lleras, en cuatro actos (“Alejandría la Pagana”); tres óperas: *Cumandá*, *Eunice* y *El Centurión*, en tres actos, con no poco éxito. Otra se halla en planeamiento. Obras, más bien dicho, partituras elaboradas concordes a las corrientes estéticas contemporáneas, tanto en su despliegue escenográfico como en sus medios de expresión.

PROYECCIONES TEÓRICAS DEL DRAMA MUSICAL⁹⁸

Desde las primicias estéticas de la “ópera in música”, el *recitar cantando* del compositor y tenor italiano Caccini⁹⁹; las renovadas teorías de Gluck sobre el melodrama, insertas en el Prefacio de *Alceste*, se arribó a las revolucionarias dogmas wagnerianas del *Wort-Ton-Drama*. Con cuya ejemplificación, los compositores inmediatos a la época continuaron la misma ideología, confiando a la orquesta un comentario sonoro tan abigarrado que impedía a la frase poética adquirir el relieve indispensable conforme a las leyes que rigen la conjunción del texto y la melodía.

Debussy fue el primero en reaccionar a esta exclusiva imitación wagneriana. Comprendiendo la incongruencia de aquella exagerada trama orquestal que se traducía en el asfixiamiento de las palabras del discurso literario en el canto silábico, devolvió al recitativo su valor y liviandad; recitativo peculiar del *Pelleas*, que es al mismo tiempo canto y palabra, narración y comentario emocionado; en suma, como dijo en 1941, Rodolfo Paoli: “música del más verdadero melodrama, recordando la antigua expresión *recitar cantando*”.

Las representaciones operáticas en los teatros de las Cortes europeas del siglo XVIII monopolizaban los palaciegos, porque las consideraban actos de cultura nobiliaria. Más, si consideraban timbre de refinado gusto, no prestaban mayor atención al desarrollo del argumento, encomendado a los recitativos “secos”, y se entretenían jugando a las cartas o al ajedrez. Solo paraban el juego cuando la “diva” o el cantante favorito emprendía en un “aria” de bravura o en una cantilena báquica o sentimental; terminando el número, el juego continuaba.

El clavicémbalo acompañaba —esta era su única misión— a los recitativos; la orquesta intervenía en las escenas de solos, *intermezzi*, o de conjunto.

98. Salgado, L. (17 de febrero, 1965). “Proyecciones teóricas del drama musical”. *El Comercio*. Archivo Histórico del Museo Nacional en Quito, N°. FM0033.181. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

99. Caccini, G. (ca. 1550-1633), uno de los primeros compositores italianos de ópera.

De ahí, que al suprimir Gluck el acompañamiento del clavecín y remplazarlo con la orquesta, asestó el golpe de gracia a la hegemonía del “bajo continuo” o “bajo cifrado”. Este consistía en escribir las notas del fundamento armónico acompañadas de números convencionales representativos de los acordes en sus múltiples aspectos; de manera que el ejecutante tenía que ser experto armonista para realizarlos y ornamentarlos acorde a la melodía. Algo semejante se practica en la actualidad con las tablaturas de acordeón, guitarra, etc., en los arreglos orquestales de la música popular.

El autor de la tragedia lírica *Fedra*, Ildebrando Pizzetti, dice que la ópera debe ser drama si quiere expresar la vida de los personajes. En 1932 escribe, ratificando sus conceptos, bajo el epígrafe de *Musica e Dramma*. En un apartado, manifiesta: “No hay exclusión, pues, de lirismo y canto, pero sí de ambos, si no nacen y florecen por irreversible fuerza expansiva del desenlace de un conflicto dramático, de la superación de una crisis sentimental, de una elevación del espíritu, de la realidad terrena enemiga hacia una consolación o una bienaventuranza superior”.

A propósito del estreno de otra ópera de Pizzetti (“Débora e Jaele”), un compatriota suyo, Guido M. Gatti, dijo, que no se puede hablar de lírica y drama como de dos conceptos opuestos y que se excluyen, pues no está probado que las dos *aisthesis* sean siempre distintas y discriminables. Verdaderamente no hay momento lírico que no tenga ribetes de dramático, y viceversa...

“El pensamiento de Pizzetti, cuando considera al drama fulero de la ópera, se entiende, pues, en este sentido; que el oasis lírico, el éxtasis melódico, no puede ni debe interrumpir el desarrollo del drama; no puede ni debe crear una solución de continuidad en el flujo de los sentimientos; no puede ni debe hacernos olvidar el ritmo que regula el curso vital”. En realidad, confrontando las teorías de los compositores teatrales posteriores a Ricardo Wagner, se encuentra en ellas siempre la influencia de sus postulados en una faz u otra o también son variantes imantadas del espíritu wagneriano que nutre la producción escénica de los cultores del género operístico en lo que va del presente siglo.

ARGUMENTOS LEGENDARIOS EN LA ÓPERA ACTUAL¹⁰⁰

Desde el advenimiento de la primigenia “ópera en música”, *Eurídice*, producto trascendental en la historia del arte lírico y producto de la estrecha

100. Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.204. Lleva como fecha 12 de diciembre, probablemente del año 1965.

colaboración del compositor Peri con el cantante Caccini y que fue en aquella donde se aplicó la tendencia innovadora del “recitar cantando”, los argumentos de los melodramas posteriores se fincaron caso exclusivamente en la mitología helena y en las leyendas o hechos históricos de la antigüedad greco-latina.

Esta línea argumental subsiste —a manera de neorenacentismo— en los compositores teatrales de la actualidad, aún en los inclinados al culto serialista, como se demostrará más adelante.

Los hechos y personajes legendarios o históricos han ejercido en libretista y compositores extraña fascinación; fascinación propinqua a la reconstrucción artística de episodios del pretérito, donde la fantasía creadora puede dar libre curso a la plasmación de la obra de arte sin someterse a restricciones anacrónico ni a crudos verismos, cuando más a cierto clima ambiental o evocativo.

Así, tenemos que el trágico idilio de Marco Antonio y Cleopatra es un episodio de la historia romana que ha servido una dilatada trayectoria argumental: desde los dramas del Renacimiento hasta la biografía novelada de Emil Ludwig. La industria cinematográfica lo ha explotado en variadas versiones, desde las películas silentes hasta las sonoras, desde el claro-oscuro hasta lo polícromo; desde las de recuadro hasta las panorámicas... Igualmente, ante las candilejas del escenario lírico han desfilado otras tantas variaciones sobre el mismo tema, con textos de diversos libretistas y partituras de maestros pertenecientes a distintas épocas y disímiles escuelas.

Es el caso que, como el cine no puede desentronizar al género operático por diversas razones y circunstancias de índole sociológica y musical, la directiva del Metropolitan Opera House de Nueva York ha encargado al músico norteamericano Samuel Barber la composición de una ópera sobre Marco Antonio y Cleopatra, quien presentó en 1963 una anterior bajo el nombre de *Vanessa*. La obra solicitada se estrenará el año próximo en el “Lincoln Center”, donde se ha proyectado emplazar el nuevo Metropolitan.

Entre las múltiples primeras representaciones de piezas líricas-dramáticas durante la temporada de 1965 se debe consignar a *Medea*, ópera en un acto, con música del compositor checo André Korach sobre el libreto de Anouilh. La “première” se realizará en el Teatro de Sarrebruck [Saarbrücken]. El argumento de la mencionada heroína ha sido explotado por maestros del período clásico y también del contemporáneo, como Ernst Krenek en su “Monólogo de Medea”, aplicando la técnica serial.

A guisa de acotación cabe citar una nueva producción melodramática de Carl Orff titulada *Prometeo* —de trama escénica distinta a “La Antorcha de Prometeo” del músico checo Jan Hanus—, que será montada en la

temporada invernal de 1966 por la Ópera de Stuttgart, para contribuir en esta forma a la celebración del septuagésimo aniversario natal del referido compositor germano.

La profusión de creaciones operáticas estrenadas o en perspectiva de estreno marca el termómetro de la vivencia y el cultivo ferviente del género que desde su génesis ha sido el canto de sirena para los cultores de todas las épocas y latitudes.

ARISTÓFANES EN VERSIÓN MODERNA¹⁰¹

El coreógrafo belga Maurice Béjart —a quién mencionamos en ocasión pasada con motivo de una adaptación baletística a la “Sinfonía Coral” de Beethoven— ha montado otro espectáculo que afirma su notoriedad por la novedosa concepción en el plan de realización en su género predilecto. Se trata nada menos que del montaje de la ópera-ballet cómico, en dos actos y de duración de 2 horas 15 minutos, inspirada en la comedia griega del teatro aristofánico: *Los Pájaros*; producción lírico-coreográfica que el Teatro Real de la Monnaie ha estrenado en Bruselas.

La música se debe al compositor griego Mános Hatzidákis, autor de numerosas melodías de canciones, de filmes y de festivales. El libretista es el poeta belga Philippe Dasnoy, que ha actualizado el tema escrito hace más de 2300 años con personajes de la vida contemporánea.

Según el relator Nicolás Koch–Martin, el texto musical es melodioso, inspirado, varios números de la obra han sido largamente aclamados. Hatjidakis no se ha sentido tentado a imitar a Puccini ni a Massenet conforme otros colegas suyos, cuál acontece a Bécaud en su Ópera d’ Aran; al contrario, ha explotado con acierto la vena melódica del folklore mediterráneo. Su música crea atmósfera; pues, ciertos aires provocan intensa emoción, ya que el compositor se ubica entre la canción popular y el estilo de la ópera tradicional.

Las piezas estructurales de la ópera demandan cuatro solistas (un tenor, un barítono, una soprano y una *mezzo*) y una coral mixta. La orquesta, dirigida por el autor, se reducía a una treintena de profesores, pero a la cual se incorporaban instrumentos típicos griegos. Es procedimiento muy en boga el interpoler artefactos sonoros regionales a fin de obtener una evocación ambiental más o menos adecuada.

101. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.205. Sin fecha, probablemente del año 1965.

En lo referente al argumento, la versión coreográfica- coral es muy diferente con respecto a la homónima comedia de Aristófanes. El comediógrafo heleno describe la rebeldía de los atenienses contra la tiranía, la represión y los abusos del poder bajo el gobierno de Alcibiades. Para eludir a estos peligros y miserias, dos ancianos huyen para buscar la paz y la felicidad en la morada de los pájaros. Más, en el libreto de la ópera- ballet, el joven poeta, ya mencionado, reemplaza los dos ancianos por dos adolescentes pletóricos de ideales e ilusiones. Aunque se aleja de la calidad intrínseca de los personajes de la pieza teatral griega, sin embargo, respeta el espíritu de la misma. Se la ha enjuiciada, a raíz de su estreno, como una sátira surrealista —pero poética— contra la sociedad, empleando palabras u oraciones de gran finura espiritual, aguda ironía y hasta enorme dureza.

“Lamentamos —observa Koch–Martin— el pasaje parodiando la escena de los religiosos limosneros, que no se ajusta al espectáculo y que resulta molesto. Pero el clima general se mantiene poético y caricaturesco; es un “ballet” en el que los pájaros son los danzarines. Las más bellas escenas son las de la construcción de la Ciudad de los Pájaros y la imposición de las alas. La música y los coros expresan entonces su emoción al dejar el mundo de los hombres y descubrir la libertad”.

En el segundo acto, la ciudad de los pájaros es invadida por los humanos, que vienen a turbar su paz: un general que desea su guerra, un agente de policía que desea imponer el orden y hacer circular, y el político demagogo que promete todo. ¡Es un trasplante de la realidad viviente!

Más, aquellos son tomados prisioneros por Pistóu, uno de los jóvenes metamorfoseados en pájaros. Finalmente, la coprotagonista (a la que el anterior había visto en sueños cuando vivía en la tierra) arrebató el poder a los caducos e incapaces dioses y hace de Pistóu su real esposo.

Desenlace placentero, concorde al estilo del género parodiado, pero que es una versión libre de la comedia aristofánica con aderezos peculiares del año 1965; versión lírica-balletística grávida de cantos, diálogos, música y danza. Espectáculo completo.

PROMETEO EN VERSIÓN ACTUALIZADA¹⁰²

El Teatro Nacional de Praga ha presentado en la temporada del año en curso y como estreno mundial, la ópera titulada “*La Antorcha de Prometeo*”, cuyos autores, checos de nacimiento, son: el libretista Jaroslav Pokorný y el

102. Salgado, L. (31 de octubre, 1965). “Prometeo en versión actualizada”. *El Comercio*.

compositor Jan Hanus, quien se acredita ya relevante actividad en el ramo teatral por ser autor de dos anteriores del mismo género. La primera fue montada en 1944 con el tema de *Llamas* y la segunda, que es una ágil comedia musical, se denomina *Criado de dos amos*, la cual data de 1956.

En cuanto atañe a la antigua alegoría, o más bien dicho, al simbolismo que encierra la idea de Prometeo proyectado en el concepto de actualización, el autor de la partitura se expresa en el siguiente tenor: “El tipo de Prometeo aparece en la historia cultural de la humanidad ya desde antes de la antigüedad griega, sigue apareciendo más tarde, y con facilidad podemos encontrarlo también hoy. En lo esencial, es la idea de libertad. Esto nos indujo al libretista y a mí a que tratáramos de reflejar también hacia el futuro. En lo esencial, es un mito doble: la “ciencia ficción” moderna y el verdadero mito de la antigüedad”.

Continúa: “La línea principal —moderna— está resuelta en forma dramática musical. O sea, de ópera. Las frecuentes miradas retrospectivas ofrecen reminiscencias antiguas, que son resueltas en forma de baile. De ello se desprende que la mayoría de las figuras principales de la obra son duplicadas. Conocemos la personalidad del Prometeo antiguo y de personas que con él actúan. Es la parte moderna, Prometeo cantando, actúa como un científico del mundo futuro, en sus manos tiene el secreto del descubrimiento que a la humanidad le puede traer tanto el bienestar como la destrucción”.

En lo que respecta al contexto musical, Jan Hanus manifiesta no hallarse aferrado dogmáticamente a ningún credo, en vista de que en el drama musical se trata de otros problemas y asuntos de seguir, procesos en serie (música serial), aleatorios, etc. Tampoco la música se esfuerza por provocar una atmósfera de la antigüedad ni de anticipar a música del futuro. Sigue la línea trazada por Alban Berg en *Wozzek*; opera en la que utiliza diferentes formas musicales y principios de composición sin sentir la necesidad de que al auditor las perciba. Con esto indica que trata de ser contemporáneo y de crear la síntesis de los medios de expresión actuales.

En la partitura para orquesta y canto no solo utiliza los instrumentos normales y conocidos, sino también recurre a sonidos electrónicos y a montajes de sonidos concretos en cinta magnetofónica, especialmente en forma funcional, para la coloración de ciertos Leitmotiv, que en cierto modo parte natural de la normal corriente sonora de la orquesta.

He aquí un caso palmario: la fagocitación de elementos electrónicos y concretos por el sistema temperado, del que se mencionó en mi trabajo anterior, bajo el epígrafe de “Tendencias y movimientos musicales”¹⁰³, y que ya se

103. Ver p. 35.

ha puesto en práctica sobre el mismo tema mítico que sirvió de inspiración al trágico griego Esquilo para su obra milenaria “Prometeo encantado”.

La etapa final de la elaboración operística consiste en el montaje, esto es, la puesta en escena conforme a las exigencias del libreto y la parte musical. Con relación a dicha etapa expresa el compositor: “Se trata tal vez de un nuevo *Gesamtkunstwerk*, en el que ha sido incluido de manera importante también el elemento de la danza o de la pantomima. Es natural que la técnica teatral tendrá aquí un papel muy importante, aunque, por el contrario, es nuestra intención que el auditor lo perciba en la menor medida posible, porque lo esencial de la historia dramática lo vemos en el actor cantante y en el bailarín”.

Nota: el siguiente artículo está relacionado con el que le antecede, por lo cual se ha colocado aquí.

PRECURSOR DE SCHOENBERG¹⁰⁴

En todas las épocas ha sucedido a ciertas obras de gran renombre, permanecer inéditas, por circunstancias varias, algunos lustros, hasta ser descubiertas y dadas a la publicidad, gracias a la acuciosidad de los investigadores. Esto aconteció, como caso traído al azar, con la “Sinfonía Inconclusa”, de Franz Schubert.

Pero, el móvil del actual artículo es referirnos a una partitura teatral, compuesta 1932 y estrenada en “première” mundial durante el curso del Festival de Viena del presente año (1966), y a la cual la han rodeado similares circunstancias de anonimato, mas, con facetas diferentes.

Se trata de la ópera **LA ARAÑA NEGRA** del compositor vienés Josef Matthias Hauer —fallecido en el año de 1959— cuya representación constituyo un estreno *postmortem*, y además ha suscitado un interés en la filarmonía para conocer la personalidad del autor en el campo de la creación artística.

En la crónica concerniente al estreno se lee lo siguiente: “Es ahora cuando comienza a darse a conocer la obra de este compositor, quien, antes que Schoenberg, e independiente de su escuela, comenzó a utilizar la escala cromática de los doce tonos, es decir la dodecafonía. El propio Schoenberg reconoció que no fue él quien descubrió esa música, e incluso propuso a Hauer escribir en común un libro sobre ella, mas no llegaron a entenderse.

104. Salgado, L. (16 de octubre, 1966). “Precursor de Schoenberg”. *El Comercio*.

Los musicólogos austríacos y alemanes están de acuerdo con reconocer a Josef Matthias Hauer la prioridad en materia dodecafónica, cuyas obras son aún más abstractas que las propias de Schoenberg, que han sido las que han llegado al público”.

En cuanto se refiere a la apreciación objetiva de la ópera misma, manifiesta: “La música de LA ARAÑA NEGRA ha sido calificada por la crítica como dura y monótona. El tema se basa sobre un “misterio” (representación escénica de la época) popular de la Edad Media, en el que la Virgen María, Jezabel, un príncipe, un abad, sus monjas y el diábolo, así como un loco, constituyen los personajes.

En la parte instrumental había colaborado la Orquesta Sinfónica de Viena bajo las órdenes del concertador Michael Gielen; los más cotizados cantantes, también habían intervenido en los roles respectivos a los personajes de la obra.

Concluye la crónica en este sentido: “No puede decirse que esta ópera haya tenido un gran éxito; ha sido el mismo que tuvieron las óperas de Schoenberg, Alban Berg y Webern. No es, pues, de extrañar que haya pasado lo mismo con una producción de Josef Matthias Hauer, que ha permanecido medio siglo a la sombra del gran Schoenberg”.

He aquí un hecho palmario de que muchos sistemas o doctrinas de gran trascendencia no solamente en la esfera musical sino en otros campos del saber humano hayan tenido sus precursores, visionarios del desenvolvimiento de un futuro cercano o lejano, pero que merecen ocupar un sitio en la escala correspondiente a su actividad desarrollada.

SUPERVIVENCIA DEL ARTE LÍRICO¹⁰⁵

Parece que la fascinación del tinglado melodramático estimula el Númen creativo de los compositores actuales, por el balance de obras estrenadas y otras en preparación para la próxima temporada lírica. Algunas son “encargos” de los directores de las empresas teatrales y las restantes, producto espontáneo de la dilección al género por parte de sus cultores.

Claro que no todas tienen éxito perdurable: muchas de ellas tienen vida efímera; unas cuantas permanecen en cartel temporalmente, y son raras las que se exhiben triunfalmente por los escenarios del orbe; todo depende de los elementos musicales empleados y la nervadura de la trama argumental,

105. Salgado, L. (14 de agosto, 1966). “Supervivencia del Arte Lírico”. *El Comercio*.

aunque hay casos en que la vacuidad de esta lo salva el preciosismo de la concepción sonora y ambiental del compositor.

Así, cabe mencionar entre las obras llamadas de “encargo”, la compuesta por Manuel Thomas, a petición de la Opera de Colonia, bajo el rubro de *Pausa de Mediodía*. Dicha producción fue estrenada el 19 de junio [1966] en el teatro lírico de Colonia. También, la Opera del Estado de Berlín Este presentó en “première” mundial, la creación de Paul Dessau, sobre *Maitre Puntila*, de Bertolt Brecht. Presentación que tuvo lugar en julio del presente año.

El compositor romano Renzo Rosellini ha estrenado con gran éxito en La Scala de Milán su nueva ópera titulada “Leyenda del Retorno”. El tema del melodrama se basa en la ficción del regreso de Cristo y de su arresto por el Gran Inquisidor español, que el célebre novelista ruso Dostoyevski desarrolló en “Los Hermanos Karamasov”.

No solamente los compositores elaboran su música sobre temas serios, también los hay quienes cultivan el género cómico, sea como comedia musical o como ópera bufa; a esta pléyade pertenece el maestro francés Michel Legrand; de quien menciona la crónica en el sentido de que actualmente escribe la partitura de una ópera bufa, que estrenará la ópera Cómica de París. Se titula *La interviú*, cuyo libretista es Jacques Demy. A la par, cita a William Walton reanudando la composición de su drama musical *L'Ours*, basado en la obra de Chekhov.

El corto resumen expuesto de las actividades creativas en el mundo de la ópera, basta para dar una idea de la proliferación de trabajos centrados en el género lírico; trabajos que buscan un sitio de perennidad en los escenarios consagrados y el aplauso del público versado en representaciones teatrales.

Se observa, además, el rebuscamiento de temas, unos de actualidad palpitantes y otros basados en episodios de novelas de insignes escritores. Procedimiento que se supone aseguran franco éxito en lo tocante al libreto, para que el trabajo musical se encargue del resto, es decir, de la entusiasta acogida del auditorio. A este éxito contribuirá la calidad escenográfica, los cantantes, la orquesta y toda la *mise en escene*.

WAGNERISMO LIBERAL¹⁰⁶

La copiosa bibliografía publicada en torno a la personalidad creadora de Claude Debussy —incluyen monografías y trabajos musicográficos, en general—, manifiesta la tendencia de hacer resaltar aquella faceta del llamado

106. Salgado, L. (20 de noviembre, 1966). “Wagnerismo liberal”. *El Comercio*.

antiwagnerismo del célebre impresionista francés; aun en sus preferencias exclusivas a determinados compositores del clasicismo barroco y el rococó, como en oposición a los gustos del autor de la *Tetralogía*.

Así, Wagner fue un admirador de Gluck por las corrientes renovadoras que introdujo en el caduco teatro lírico de las postrimerías del siglo XVIII. El credo de esas corrientes se halla polarizado en el “Prefacio” de la ópera *Alceste*, en la cual pone en práctica y desarrolla consecuentemente con sus principios acerca de la función del canto y la orquesta en relación a los personajes y la escena misma. Gluck fue el compositor favorito de María Antonieta, y obtuvo de esta reina todo el apoyo necesario para la realización de sus ideales.

Es a dicho operista que Debussy se refiere en la crónica publicada en la gaceta Gil Blas (23 de febrero de 1903), con el epígrafe de “Carta al caballero W.C. Gluck”, y que se convirtió después en el primer capítulo de la colección de sus artículos, editada en 1921; uno de ellos con el título: *Monsieur Groche, antidilettante*. En uno de los párrafos demuestra que la música francesa no había obtenido ningún beneficio con la influencia de Gluck, y que, por el contrario, habría sido su justo sendero continuando por el camino trazado por Rameau. Debussy expresase en este sentido: “Usted, a la sombra de Gluck, hace del francés una lengua de acentuación, cuando es, por el contrario, una lengua matizada.

(Lo sé..., usted es alemán). Rameau, que ayudó a formar vuestro genio, contenía ejemplos de declamación fina y vigorosa que debieran de haberle servido mejor a usted; y no hablo del músico que era Rameau para no ofenderle. ¿Se le debe a usted también el haber hecho predominar la acción del drama sobre la música...? ¿Es esto muy admirable? Después de todo, yo prefiero a Mozart, que usted olvida absolutamente, y que no se preocupa más que por la música”.

Con la transcripción del acápite anterior es fácil colegir el espíritu antiwagneriano del mismo, puesto que Gluck y Wagner fincaron sus teorías en la música al servicio del drama, inspirándose en el plan del teatro griego de la antigüedad; Wagner, en especial, sobre las tragedias de Eurípides afirmó sus convicciones, ya que este trágico griego posponía al *Coro*, relegándose a segundo término, y toda la expresividad del drama recaía en los personajes de la tragedia. Pero, tampoco aquello significa un menosprecio al genio de Bayreuth; fue su admirador, más, no sintió deseos de imitarlo porque ya tenía su objetivo inalterable.

De las conversaciones que Debussy sostuvo con su maestro, Guiraud, y publicadas por Maurice Emmanuel, se comprende tal objetivo. Cuando Guiraud le observa: “¡En suma, usted es un wagneriano liberal!”. Debussy le responde: “No siento tentación de imitar lo que admiro en Wagner. Concibo

otra forma dramática. La música comienza cuando la palabra es impotente de expresar. La música está hecha para lo inexpresable; yo quisiera que pareciera salir de la sombra, y que por momentos pareciera volver a ella; que siempre comportase como una persona discreta”.

El anterior y otros pensamientos más que expone sobre la concepción de la música de escena, en las páginas del compilador Emmanuel, demuestra muy claramente las facetas que alejan a Debussy del creador de *Parsifal* y le presentan como un antiwagneriano; también se encuentran frases que le aproximan, porque los conceptos que enuncia son similares a los escritos por Wagner sobre el drama lírico. Alguna vez escribí —y ahora lo confirmo— que todas las teorías y enunciados estéticos alrededor del teatro musical posteriores a Wagner, no eran sino “variaciones sobre el mismo tema”. Este apotegma tuvo origen cuando me refería a la obra melodramática de Ildebrando Pizzetti¹⁰⁷ y a sus postulados estéticos sobre el ramo en cuestión.

El paralelismo de Gluck y Wagner se puede sentar en tres hechos indiscutibles: Primero: Ambos alemanes de origen; Segundo: Similitud de teorías renovadoras del arte lírico inspiradas en el teatro griego de la antigüedad; Tercero: Favorecidos por el mecenazgo de monarcas: Gluck tuvo la protección de María Antonieta; Wagner, la del Rey Luis II de Baviera.

PERFIL DE WIELAND WAGNER¹⁰⁸

Honda consternación ha causado en el mundo de la Filarmonía y, en especial en el área del teatro lírico, el deceso del gran escenógrafo y realizador alemán Wieland Wagner, acaecido el 17 de octubre pasado en una clínica de Munich, tras de varias semanas de tratamiento, durante el verano. Razón por la cual no pudo intervenir en los festivales wagnerianos de 1966, en Bayreuth; tan solo tuvo que seguirles por teléfono, desde su lecho de Munich, dando las órdenes pertinentes por cinta magnética.

Wieland Wagner fue nieto del genuino demiurgo Ricardo Wagner. Tuvo por padres a Siegfried y Winifried Wagner y advino el 5 de enero de 1917, en Bayreuth, en un ambiente de teatro y de artistas, con un ancestro que les predestinaba a las actividades del escenario lírico. Estudió en primer lugar pintura con Emil Praetorius, en Munich, de quien recibió doctas lecciones para el decorado de la escena, que las puso en práctica después de 1945, a fin demostrar que, restaurando los festivales, Bayreuth podía sobrevivir.

107. Ver el artículo en p.174.

108. Salgado, L. (29 de enero, 1967). “Perfil de Wieland Wagner”. *El Comercio*.

PARSIFAL fue su primera escenificación (1951), con la que despertó gran admiración. “La búsqueda de la ambientación mítica condujo a la simplificación de la escena, suprimiendo todo detalle, movimiento o requisito innecesario, para concentrarse en lo esencial desde el punto de vista óptico y musical, en el núcleo conceptual del drama musical de Richard Wagner”.

Claro que tuvo como colaborador inmediato a su hermano Wolfgang.

El recurso fundamental de Wieland, en su escena depurada de futelezas, fue la luz con toda su riqueza de aplicación y su gama de colorido. Convirtiese en maestro de la luminotecnia, que luego tuvo numerosos imitadores.

Con la escenificación de la obra precitada, mediante pequeños retoques, demostró en forma fehaciente la bondad de su renovación emprendida que se hizo extensiva a “Tristán e Isolda” y a “El Anillo de los Nibelungos”, operando así un cambio en el gusto y en el concepto del teatro moderno, pues, a la tradicional escena encantada, a la ilusión romántica, sucedió otra iluminación por “rayos cósmicos”, uniforme en el transcurso de los actos.

Se le conceptúa como revolucionario de la escena por haber procurado liberarse de la noción del tiempo y el haber conseguido, en sus versiones más bien logradas, presentar una síntesis del teatro musical moderno, místico, simbólico, exento de todo convencionalismo tradicional, ya que con sus escenas rituales ha intentado aproximar a la juventud al mundo de las leyendas medievales, de las sagas (leyendas) y los dioses nórdicos, cuya mitología constituye el nervio argumental de los dramas de Ricardo Wagner. En suma, despejó el fárrago de bambalinas y “escenería” de “Los Maestros Cantores”, que se habían hecho poco soportables por seguir textualmente las instrucciones de su autor.

Como toda la innovación acusa resistencia de sectores conservadores, en igual forma lo tuvo Wieland en los primeros años de la nueva orientación: no faltó la sorda oposición y las protestas ruidosas. Pero en todas las latitudes se aplaudieron, luego, las escenas wagnerianas liberadas de todo convencionalismo y aún de la escoria teatral, para presentar de nuevo en toda su fuerza y pureza, ante los sentidos visuales y auditivos, la obra completa de su abuelo. Consiguió que preclaros directores de orquesta colaboraran con él en esta cruzada de restauración.

El afán renovador no solo se concretó a la producción teatral de su esclarecido abuelo, sino que extendió el radio actividades reedificantes a concepciones melodramáticas de compositores clásicos y modernos, entre las que se puede mencionar: Orfeo, de Gluck; Fidelio, de Beethoven; Antígona, de Orff; Salomé, de Strauss; Lulú, de Alban Berg y otras no menos célebres.

Según la edición de “Tribuna Alemana”, correspondiente al 10 de noviembre [de 1966], los festivales Bayreuth correrán a cargo de Wolfgang

Wagner, quien asume la dirección única. “Al futuro corresponde decir si las grandes ideas que su hermano Wieland concibió, para dar un nuevo impulso a la obra de su abuelo, seguirán la fuerza dinámica, que informe los festivales del mañana”.

Tal es en síntesis el perfil de Wieland Wagner, que por parte de Cósima fue bisnieto de Franz Liszt, y falleció a los 49 años de edad, en plena madurez creativa y en el pináculo de la celebridad.

MOVIMIENTO OPERÍSTICO¹⁰⁹

El panorama del arte lírico en el escenario mundial es muy frondoso: las temporadas operáticas se suceden casi ininterrumpidamente, las obras del repertorio consagrado se representan con reposiciones actualizadas; se exhuman las joyas melodramáticas del pasado, y, por último, los compositores que cultivan esta rama proliferan en ambos hemisferios y los extremos de sus producciones caen en la órbita de encendida publicidad, muchas de las cuales, pasada la *première*, hacen mutis para no retornar al tinglado, más bien dicho, se sumen en el ominoso silencio del olvido.

“Antonio y Cleopatra” —ópera de encargo para la inauguración de la nueva Metropolitan del Lincoln Center de Nueva York— no tuvo el éxito que se esperaba dadas las felices circunstancias de su estreno y el prestigio del compositor Samuel Barber. Sobre el mismo hecho histórico ha escrito otra réplica el maestro griego Mános Hatzidákis, con destino al Festival de Stratford (Canadá): quizá tenga mejor suerte que la de su colega norteamericano.

El compositor alemán Boris Blacher ha compuesto una partitura para la comedia “Los pájaros”, de Aristófanes; ópera que se estrenará próximamente en el teatro de Goettingen. En igual forma, “Vuestro Fausto”, de Henri Pousseur, subirá a escena durante la temporada que se inicia en octubre, en el Teatro de la Moneda, de Bruselas.

“Madame Bovary” es el título de una obra lírico-dramática que se ha estrenado en Zúrich con texto y música del suizo Heinrich Sutermeister y con la particularidad de que a la acción se ha incorporado técnica y montaje fotocinematográficos. Procedimientos que no todas las óperas contemporáneas utilizan para dar un aparato escénico completo, como se apreciará en el comentario de *Gulliver*, a raíz de su estreno en el Circo Real de Bruselas.

109. Salgado, L. (15 de octubre, 1967). “Movimiento Operístico”. *El Comercio*.

Nicolás Koch-Martin, autor de dicho comentario, escribe: “*Gulliver* es una obra tan anticonformista como su creador, que fue deán de la catedral de Dublín. Espectáculo múltiple, en que se contiene el drama, la comedia burlesca, la mímica, el canto, la música, la danza, las intervenciones habladas esporádicas y los efectos de Música electrónica. No le falta más que la proyección cinematográfica para ser un espectáculo *total*”.

“La acción es una serie de alucinaciones de Swift, inspiradas por sus propios escritos, y sobresalen los *Viajes de Gulliver*. Al principio se oye el repique fúnebre de la campana mayor de la catedral, y el deán Swift es víctima de una alucinación, de un sueño, que termina al fin en la misma catedral”. En otro acápite se expresa:

“Esta acción, que posee belleza y encanto, adolece un poco de falta de movimiento, y su estatismo se hace notar por momentos sensiblemente”. Concluye en el siguiente tenor: “A pesar de algunas imperfecciones debidas a la acción (un sueño de un solo personaje dura hora y media), *Gulliver o el deán de fuego* ha supuesto un gran éxito por parte del público, aunque la crítica no ha sido tan entusiasta”.

El poeta belga Felipe Damuy es el libretista de esta ópera en un acto, con una duración de noventa minutos, y el fondo musical se debe al compositor y director de orquesta, de 34 años, Guy Barbier.

FACETAS DEL GÉNERO LÍRICO¹¹⁰

Desde hace un cuarto de siglo los compositores llamados de vanguardia pretenden desentronizar el sistema temperado con producciones experimentales, circunscritas a la “música concreta” (Francia) o a la “música electrónica” (Alemania), con franjas sonoras colorísticas, cabe observar que los mismos en muchos casos, recurren a los instrumentos usuales y a la voz humana para sus combinaciones ingeniosas, con cintas magnéticas y sintetizadores.

El canto lírico y canto orfeónico, que son las manifestaciones de la melodía en su función orgánica, no pueden ser remplazados por la cibernética; de ahí, que, si el “melos” tiene por germen la palabra cantada, esta no será sustituida por aparatos electro-acústicos, en su más franja evolución. Razón por la cual se va a tratar acezar de los antecedentes de las dos ramas del arte vocal.

110. Salgado, L. (17 de diciembre, 1967). “Facetas del género lírico”. *El Comercio*. Mecanografiado en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.306. Hay un artículo casi idéntico con el título “La Lírica Teatral”, solo le faltan los últimos tres párrafos. Su fecha es de diciembre 1967.

La *diastemática* del arte heleno, que consistía en una forma intermedia de canto y recitación de los poemas y del verso de las representaciones teatrales, sirvió de fuente inspiradora para el advenimiento de la Ópera. Y tal estilo de declamación lírica se observa en Schoenberg en su “Pierrot lunaire”, para una voz hablada e instrumentos. Pues, los griegos fueron muy refinados en lo concerniente a la forma literaria y musical y el culto a la belleza, por eso distinguían dos géneros paralelos: la *monodia lírica*, destinada a la escena y atributo de los protagonistas, se renovaba constantemente como un perenne surtidor melódico; la *estrofa orquestica*, en cambio, se reiteraba a menudo y estaba encomendada a los coristas, quienes cantaban e imprimían evoluciones de danza en el espacio semicircular, entre proscenio y las gradas para los espectadores, llamado *orquesta*.

M. Emmanuel describe en su “Historia del lenguaje musical”, con los siguientes conceptos: “La monodia lírica tiene la misión de expresar los sentimientos individuales y subjetivos, es decir, lo que podría llamarse el estado anímico de los personajes, desde las suaves inquietudes de una pasión contenida hasta las explosiones de amor y de odio. La verosimilitud exige que la repetición melódica o rítmica no intervenga en situaciones donde “todo corre” y no remonta nunca al origen de las cosas. Las palabras se subsiguen sin repetirse, como los pensamientos mismos, y el arte del músico (que interviene después de la del poeta) confiere a las palabras un ropaje melódico y rítmico, en lo posible, ajustado a su giro. Aquí el poeta es el guía”.

Al referirse al otro género, expone: “La estrofa orquestica pertenece también al lirismo, pero no expresa más sentimientos individuales. Su lirismo es, podríamos decir, colectivo, por cuánto es interpretado por un coro; es, sobre todo, contemplativo; expresa más bien, ideas que pasiones. Así mismo en el drama, donde el coro asume cierta parte en la acción, las palabras que pronuncia son a menudo de sentido abstracto: expresan piedad, espanto, simpatía, desprecio, duda, fe en los dioses; pero todo en términos generales. El sentimiento puede replegarse en sí mismo, y, aun cuando las palabras no se repitan, se desarrolla el mismo pensamiento, evocando imágenes similares. Aquí es cuando el músico se sobrepone al poeta; y se tiene la certeza (examinando la estructura rítmica de los coros orquesticas, donde la danza se asociaba a la poesía y a la música) que el músico precedía al poeta, y creaba el *melos* sobre el cual adaptaba el texto. Basta recordar que, entre los antiguos griegos, el músico, el poeta y el coreógrafo, se concretaban en una sola persona, a fin de poder aceptarse esta moralidad sin reticencias”.

Con la transcripción precedente se puede colegir que los renovadores del melodrama en las diferentes épocas que se sucedieron al advenimiento de la ópera, se han inspirado en las manifestaciones del teatro de la Grecia

clásica, en sus diferentes facetas y en el hedonismo del pueblo que fue cuna de la civilización occidental.

SÍNTESIS DE LA ACTIVIDAD MELODRAMÁTICA¹¹¹

[En] la lectura de crónicas suministradas por diversos organismos de información en torno a la última temporada operística de los principales teatros europeos, se acredita un comentario muy particular sobre el aspecto argumental de algunas partituras escénicas de línea contemporánea, representadas en estreno absoluto. La simplicidad de los títulos de ciertas concepciones en dicho género se recomienda a sí misma, cuál acontece con los estrenados por el teatro de Osnabrück, el 10 de octubre: “Petición de Casamiento”, con música de Luciano Chailly, y “Analfabeto”, partitura de J. K. Kalinsky. Ambas en un acto. Así mismo, la obra en un acto del compositor griego Koimadis, nominada “El féretro de goma”, obtuvo su primer montaje en la ciudad natal de Beethoven, Bonn. “La religiosa portuguesa”, de Pierre Duclos, estrenóse el mes pasado en el teatro de Amiens. “El diablo de Loudon” (trama que versa sobre el proceso de una bruja), *Penny for a Song* serán presentadas en première mundial durante la próxima temporada.

Hay dramas musicales que se basan en episodios históricos del siglo actual: “El último tiro” es uno de ellos. Otros buscan al interés del público en la ficción de la era espacial del futuro. La reseña con respecto a una obra de este tipo de creación melodramática se transcribe a continuación.

“Leyenda del Gran Ordenador” es el título de la nueva ópera de Carl Birger– Blomdahl, cuyo libreto está inspirado en una novela de Hannes Alfvén, físico nuclear de la Universidad de Estocolmo; es la visión de la suerte que correrá la Humanidad cuando el Gran Ordenador toma el poder sobre la Tierra; descubrirá que los hombres ya no resultan útiles a la tierra e intentará eliminarlos. La música de Blomdahl (autor de la famosa ópera *Aniara*, sobre un viaje en el espacio) será parcialmente electrónica. La gran orquesta y las voces humanas alternarán con los sonos emitidos por... los ordenadores. La escenificación será del director de la ópera de Estocolmo, Goran Gentele”. Acerca de la mencionada producción lírica *Aniara* se comentó ampliamente, por esta misma sección, en oportunidad a su estreno.

El compositor Joseph Kosma, quien reside en París desde hace 21 años, ha recibido del ministro francés de Asuntos Culturales, el encargo de escribir una ópera que llevará por título *Los Húsares*.

111. Salgado, L. (7 de abril, 1968). “Síntesis de actividad melodramática”. *El Comercio*. Mecanografiado en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.237.

Por lo visto no se puede afirmar que todos los estrenos constituyan éxito promisorio; ya que unas obras son circunstanciales y otras, de compromiso con empresarios de los grandes escenarios líricos. Las más son estrellas fugaces; son excepcionales las que, por el hechizo de su música y las cualidades teatrales del libreto, o poema, obtienen el pasaporte de ingreso a los dominios de repertorio universal.

VERSIONES ESCÉNICAS Y DE CONCIERTO¹¹²

Hay producciones melodramáticas de indiscutible celebridad que se las presenta en “forma de concierto”, con el afán de buscar mayor acercamiento y comunión espiritual del público con el hedonismo de sus páginas, despojadas de la acción escénica inherente, cuál si fuera un “oratorio”. O bien, la audición se enfatiza en los fragmentos o números orquestales más sobresalientes de la obra, sea en forma de *suite*, *selección*, *fantasía* o *popurrí*. Tal procedimiento obvia el elevado costo de las representaciones en lo referente a escenografía, atuendo de los personajes, utilería y más menesteres de la maquinaria teatral.

Similar sistema se observa también en las óperas inéditas, con el exclusivo propósito de sondear la acogida del auditorio en su efectiva representación, cuando se trata de autor novel. O puede ser, además, por imposibilidades presupuestarias que retardan la *premiere* mundial, dificultades de índole artística en el reparto, o ambas conjuntamente.

El hecho de presentar cualquiera partitura lírica en versión de concierto no implica novedad, puesto que se lo ha practicado desde tiempo atrás. Pero, el presentarla en forma de *ballet*, ya entraña algo inusitado y no sé hasta qué punto censurable o plausible. Pues, a la ópera *Orfeo*, de Claudio Monteverdi, que fue estrenada en 1607 y que se destaca entre las inmortales y cíclopeas creaciones de este célebre y evolucionado compositor italiano, ha sido representada como coreodrama en el teatro de Duisburg (Ruhr). En el montaje se ha sustituido el canto por la danza; de manera que solistas y personal del coro bailan en vez de cantar durante las dos horas y media del espectáculo.

Las adaptaciones coreográficas a partituras de música de cámara, trozos orquestales y conciertos ya se habían convertido en una moda de los coreógrafos para lucir sus facultades creativas en el ramo de Terpsícore, y aún

112. Salgado, L. (14 de julio, 1968). “Versiones escénicas y de concierto”. *El Comercio*. Manuscrito con bolígrafo azul en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro No. FM0033.240.

con criterio de estimulante competencia artística. Agonos que han llevado a las candilejas páginas consagradas del Renacimiento, del Clasicismo, del período romántico y de la etapa moderna, esto es, casi de todas las épocas de la historia musical. Así, últimamente, ha convertido Dieter Loos (de Alemania Federal) en ballet miniatura la *Overtura en Do*, de Telemann; en igual forma, Lydia Chagoll ha realizado la coreografía para el ballet en un acto con el nombre de *Bachiana*, sobre fragmentos escogidos de J. S. Bach.

A la inversa: el oratorio “La Condenación de Fausto”, compuesto por Berlioz hacia 1846, ha sido estrenado por la Ópera de Ginebra, en una versión escénica, con el texto de Goethe, traducido al francés por Gérard de Nerval y bajo la dirección musical de Serge Baudo. Como gran éxito anota la crónica sobre dicha representación.

Los matices de las adaptaciones son polícromos, en virtud de la adversidad de procedimientos a optar sobre determinadas obras de los variados géneros musicales que se prestan a metamorfosis o a felices mutaciones, sin desvirtuar la esencia espiritual del pensamiento y estilo del compositor, dentro de la época en que se desarrolló su existencia.

MÚSICA ESCÉNICA DEL TEATRO GRIEGO¹¹³

Los compositores que cultivan el género melodramático siempre han sentido la imantación del arte heleno, en especial, del teatro clásico, con corde a su actividad y solidez de formación cultural. De ahí, que ha proliferado la “música escénica” para las tragedias, de las cuales nos referimos a dos, con motivo de las fulgurantes presentaciones del Conjunto griego en las noches de 19 y 20 del mes pasado, en el escenario del Teatro Sucre; que constituyeron mensajes patéticos de iridiscencia milenaria, portados, cuál tea olímpica, por una notable Embajada artística procedente de la cuna de la civilización occidental, con el emblema de “Teatro del Pireo”. Las obras escogidas para las dos funciones fueron, respectivamente, *Hipólito* y *Ifigenia en Aulis*, del excelso poeta Eurípides, que con Esquilo y Sófocles forma el tríptico inspirador de los cultores del arte trágico y dramático de edades posteriores, hasta nuestros días, sin mencionar el género operativo que monopolizó estas creaciones inmortales de la antigüedad.

El elenco de artistas —insuperable en su ramo— conforman actores de fina sensibilidad, que encarnaron los personajes de las tragedias

113. Salgado, L. (20 de octubre, 1968). “Música escénica del teatro griego”. *El Comercio*.

Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.242.

representadas no solamente con propiedad, sino que hacían revivir aquellos héroes y heroínas legendarios con patetismo subyugante y avasallador, según las situaciones dramáticas, psicológicas de los parlamentos o diálogos de las escenas que estructuraron la trama de cada obra.

El coro de mujeres —dirigido por corifeas— mantenía tal disciplina y uniformidad de movimientos, que con sus danzas y actitudes hieráticas sugerían a la imaginación del contemplar los frisos y bajorrelieves del Partenón. Los cantos unisonares, de los interludios —o estásimas— eran de nítida afinación y expresividad, alternados con la declamación hablada; la cual, a su vez, tenía como fondo rítmico intervenciones esporádicas de timbales y gong, para dar mayor colorido a los recitativos y resaltar su emotividad.

El fondo musical de *Hipólito*, compuesto por Dimitri Mitrópoulos, era de tendencia modernista, porque señoreaba en él, de forma reiterada, los procedimientos armónicos y contrapuntales del lenguaje politonal, que a menudo sugería el tratamiento manido en las ilustraciones sonoras de la industria filmica. En cuanto atañe a la música vocal —inclusive el *treno* (canto fúnebre) de la escena final— para las estrofas del Coro, ha imprimido en ella un severo diatonismo lindante con la escalística griega, más bien dicho, con los modos regionales de la época. En el grupo instrumental predominaban las “maderas” y la percusión, cuál debía corresponder al material fónico de aquellos tiempos.

El autor de la partitura para *Ifigenia en Aulis*, Costas Kydionatis (también griego de origen como el fenecido exdirector de la Orquesta Filarmónica de Nueva York), se sitúa en un plano neoclásico más a tono con el espíritu de la obra. El preludio se caracteriza por ser trozo sinfónico de alta calidad, en el cual colorean y traducen el ambiente bélico del campamento argivo los motivos de “fanfarria”, con el empleo frecuente de trompetas y cornos, a plena intensidad y en “eco”, esto es acudiendo al recurso artificial de los segundos por medio de los sonidos *bouché* (cubiertos). Dichos diseños preceden o acompañan la entrada y mutis de los héroes epónimos Agamenón, Menelao y Aquiles, con su guardia de guerreros.

Los cantos no solamente son modales, sino que algunos de ellos, bastante desarrollados, ya mantienen la característica mediterránea; pues, los músicos griegos emplearon el intervalo melódico de segunda aumentada, muy peculiar de la monodia oriental, conocido por la pragmática helena como “género cromático”. La presencia de este tipo exótico imprime mucha variedad y sugestión a las intervenciones del Coro, que exorna con pasos ora de translúcida coreografía ora de plasticidad viviente.

Una versión operática moderna de *Hipólito* se puede encontrar en *Fedra*, del compositor italiano Ildebrando Pizzetti, recientemente fallecido. En

cambio, *Ifigenia en Aulis*, se halla en la ópera homónima del período clásico, compuesta por Gluck.

Este acontecimiento de alta jerarquía artística presentado por primera vez en Quito, se debió a la empresa “Espectáculos Internacionales”, con los auspicios del Consulado General de Grecia y de la Casa de la Cultura Ecuatoriana.

ESPECTÁCULO TOTAL¹¹⁴

Se ha dado la denominación genérica de “espectáculo total”, a aquellas facturas melodramáticas en las que inciden elementos extramusicales y escenográficos, como ingredientes que se supone novedosos y concordes al gusto contemporáneo. Algunos compositores —que se autotitulan vanguardistas— creen que empleando dichos procedimientos despiertan la atracción general y tienen el éxito asegurado, tanto artístico como financiero. Lo que consiguen con ello es la mistificación del género operativo, la vida efímera de sus producciones y una crítica devastadora. Hasta la actualidad no se conoce que hayan obtenido resonancia mundial, a lo sumo una acogida tolerante dentro del perímetro de la “música experimental”, puesto que el público amante del arte lírico prefiere las obras atinentes a la estructura tradicional.

Si se considera a la Ópera en su totalidad orgánica, se encuentra que se halla conformada por “actos” (si es que no es de uno solo); éstos, a su vez, subdividense en “escenas”, las cuales tienen por coeficientes musicales los recitativos, ariosos, arias (o romanzas), duetos, tercetos, trozos corales, hasta advenir a los grandiosos concertantes.

Excluyese de esta planificación al drama lírico wagneriano. De aquí, cualquier inserción de elementos extraños a su complejidad orgánica desnaturaliza la esencia vital del género y su fisonomía peculiar. El móvil del preámbulo precedente se ha originado tras la lectura de la crónica alusiva al estreno mundial de la producción teatral *ELEPHANT STEPS*, estreno que ha tenido lugar en el escenario pintoresco de Tanglewood, aldea a Boston, Estados Unidos. El autor de la partitura es Stanley Silverman y el libretista Rich Foreman.

Los coautores la califican de “ópera oculta”. Dicha representación ha levantado violentas reacciones y críticas contradictorias, ya que los recursos puestos en juego son una miscelánea, más bien dicho mixtura, de ingredientes sonoros para “totalizar” el espectáculo. Se ha confeccionado la obra con música de orquesta, canto, palabras, film, diapositivas, bailes, grabaciones,

114. Salgado, L. (16 de febrero, 1969). “Espectáculo total”. *El Comercio*.

etc.; en la cual el texto declamado sustituye en ocasiones a las estrofas líricas y cantables como se estila en las operetas o comedias musicales.

El héroe —esto es, el protagonista del argumento— sigue dos caminos diferentes (diríamos dos sendas distintas): el de su propia vida y el de sus alucinaciones sobre lo que podría sucederle en lo ulterior.

La superposición de estas dos acciones diversas de la trama ha dejado perplejo al público, en razón del enmarañado problema psicológico y la simultaneidad de situaciones dispares. La obra en mención ha sido elaborada por encargo del Berkshire Music Center de Boston; entidad que ha llevado a término su estreno mundial.

NOTAS MUSICOGRÁFICAS¹¹⁵

Al revisar las páginas de revistas y publicaciones especializadas en literatura musical, se encuentra que las crónicas alusivas al panorama del arte lírico-teatral son profusas; presentan en forma destacada los estrenos mundiales, las reposiciones, las temporadas con el calendario atinente y el repertorio que ha sido subido a escena o se halla en preparación; repertorio de óperas tradicionales o modernas, pero ya consagradas por el público cultor del susodicho género.

Entre aquellas crónicas llama la atención una, especialmente: la que se refiere al hallazgo fortuito de una ópera inédita y desconocida, cuya partitura original lleva la firma de Joseph Haydn.

Ha sido hallada en la Biblioteca Salykow-Chtchedrine de Leningrado, y lleva por título *El encuentro feliz*. Pertenece al príncipe Esterhazy, en razón de que Haydn trabajaba desde 1761 en la corte de este príncipe húngaro. El nieto, Pablo Esterhazy, que había viajado a Petrogrado para asistir a la coronación del zar Alejandro II, demostró tal entusiasmo por la biblioteca de la capital rusa, que prometió al director legarle una obra importante. Remitió la partitura de Haydn a San Petersburgo, donde terminó por ser... olvidada. Son estas las conclusiones a que han llegado los investigadores para explicar los antecedentes del descubrimiento casual.

En lo tocante a la ópera del compositor germano Kurt Weill (1900-1950), titulada *Royal Palace*, que ha sido repuesta en el Teatro de San Francisco (California), también su partitura original se ha perdido. La versión escuchada es nada menos que la adaptación reconstruida de la reducción para piano por Gunter Schuller.

115. Salgado, L. (8 de junio, 1969). "Notas Músico Gráficas". *El Comercio*.

Kurt Weill emigró de Alemania en 1933, estableciéndose primeramente en Francia, para luego trasladarse (1935) definitivamente a los Estados Unidos. En 1941 perdió el manuscrito de *Royal Palace*, y el autor se desprecupó de restaurar la partitura con nueva orquestación, de manera que para representarla hubo que utilizar la versión para piano, que generalmente se escribe como paso previo a la distribución orquestal, ya que la misma se emplea en los ensayos parciales e individuales de los intérpretes. La reseña anota que el argumento enfoca el caso de una mujer desesperada que ensaya diversos medios para suicidarse, pero que finalmente fallece por muerte natural. La versión de Schuller está expresada por un “ballet”, siendo la coreografía de Alan Johnson.

Además, es digno de mencionar el estreno, en lengua francesa, del espectáculo musical *El Hombre de la Mancha*, en el suntuoso escenario de la Ópera de Bruselas. La comedia lírica se halla basada en episodios de *Don Quijote*, de Cervantes. El libreto se debe al escritor Dale Wasserman, y la música —agradable y emotiva, según la opinión del crítico Koch-Martin—, compuesta por Mitch Leigh, con los medios sonoros de uso corriente, sin transfusiones de música electrónica ni acoplamientos de cintas magnetofónicas previamente grabadas.

EL MELODRAMA ACTUAL¹¹⁶

Como aval a lo enunciado, basta recorrer someramente las páginas de cualquiera revista musical europea para encontrar secciones dedicadas al “mundo de la ópera”, en las cuales se informa de los estrenos realizados o por realizarse de flamantes producciones líricas en los teatros de centros artísticos principales y secundarios.

El compositor italiano Luigi Dallapiccola, autor del melodrama contemporáneo “Vuelo nocturno”, ha presentado en reprise su ópera “Ulises”, en Düsseldorf (Alemania Occidental), con una nueva escenificación. La première tuvo lugar en el festival berlinés de 1968. Ya en 1941 reorquestó la ópera de Monteverdi “El regreso de Ulises”, pero solo 27 años después adviene su propia creación sobre tal personaje místico. Lo que importa a Dallapiccola —consigna el comentarista Hanspeter Krellmann— es aprehender nuevamente una figura mitológica, suprimirle el carácter de realización de la idea en el personaje. Ulises no encuentra el sosiego una vez que ha vuelto al lado de Penélope. Se hace nuevamente a la mar, y en

116. Salgado, L. (15 de marzo, 1970). “El melodrama actual”. *El Comercio*.

la soledad, bajo un cielo estrellado, se dirige a su dios llamándole “señor” y confiesa no estar ya solo. Así, mediante una situación paradójica se vacía, se suprime la quintaesencia filosófica de la obra. En el sentido tradicional de textos de ópera el suyo es un antilibreto. Concluye: “Así, pues, la presentación de Düsseldorf no ha hecho más que confirmar la impresión de Berlín, en lugar de corregirla positivamente. Sin embargo, se celebró cordialmente al compositor, que estaba allí presente”.

La ópera “El estado de sitio”, sobre el drama homónimo de Albert Camus, del compositor yugoslavo de 45 años de edad, Milko Kelemen, se presentó en la Opera del Estado de Hamburgo a mediados de enero del año en curso. La adaptación del texto, obra conjunta del compositor y del director de escena Joachim Hess, ha seguido el curso dramático del original, pero acorta los diálogos de Camus en condensados recitativos.

La partitura de Milko Kelemen emplea la gran variedad de recursos sonoros descubiertos los últimos decenios. Papel importante desempeñan los altoparlantes colocados sobre el escenario o esparcidos por la sala; altavoces de los que salen sonidos electrónicos a raudales. La dotación de instrumentos de percusión con bombos, tambores, gong y campanas es nutrida; los acompañan sonidos de yunque, matraca, arrastre de cadenas, máquinas de escribir que trabajan produciendo su tecleo característico, y trozos de cristal que crujen. Consecuencia: “del ruido cristaliza la forma musical”.

El crítico Werner Oehlmann anota: “El éxito de la velada no fue unánime; pero la aclamación sobrepujó la protesta”.

EL TEATRO MUSICAL¹¹⁷

Tras la lectura ávida del contenido de una revista musical o publicación que verse sobre facetas del arte de los sonidos y actividades afines, los comentarios afloran *in mentis*, de los cuales se escoge los de mayor atracción para elaborar el trabajo musicográfico, como el presente, que circunscribe ángulos sobresalientes del continente europeo.

Entre éstos cabe destacar los estrenos ofrecidos, en el marco de Festival de Aviñón (Francia), con obras escénicas que orbitan dentro de la nueva tendencia nominada “teatro musical”; cuyas nemas van desde lo esotérico hasta el de mayor simplicidad. Así, por ejemplo, *Tjurunja* se refiere a prácticas secretas de ciertos clanes australianos, en torno de los cuales se ha entretejido el argumento para una acción, más que musical, sonora.

117. Salgado, L. (10 de mayo, 1970). “El teatro musical”. *El Comercio*.

Por su parte el musicista enuncia el principio filosófico que, cual torrente circulatorio, vitaliza la partitura, en el tenor siguiente: “La participación activa de los intérpretes les incita a salir de sus funciones tradicionales para concretar, por el gesto y la palabra, situaciones musicales y dramáticas”. También, el director de escena explica así la realización o montaje: “Si los músicos hablan, es porque durante los ensayos han sentido la necesidad de expresarse personalmente, más allá de sus instrumentos”. El grupo orquestal se halla conformado por trío de cuerdas, percusión y trombón solista.

El **Silabario** es otro paso teatral que disqué es la culminación de búsquedas diversas llevadas a cabo entre el argumentista y el compositor en el orden de las relaciones del Lenguaje y del Sonido: se caracteriza por la ausencia casi total del diálogo entre los personajes, que dejan a cada uno interpretar, según su propio sentimiento, el trabajo escénico, muy particular, que se desarrolla bajo su mirada. A medida que progresa la composición musical, el texto llena los espacios que le asignaban por anticipado con una poética en la que el dinamismo sonoro hace las veces de significación, sin preocuparse de la lógica del discurso, ni del sentido de las palabras.

Pasando por alto la ópera-parodia inspirada al autor por el “Affaire Dreyfus” y que lleva por título una frase pronunciada durante el proceso por Emilio Zola, mencionemos, también, que en el programa figuró una creación con el epígrafe de *Fêtes de la Faim*: ópera de Claude Prey, para cinco actores, con violoncelo y dos campanas de Pawlow. El “regisseur” explica el motor ideológico en estos términos: “Es una fiesta del lenguaje, una revolución sobre cinco órbitas diferentes en torno del lenguaje, del hombre y del repertorio de consumo”. Con *Comédies de la Soif* se había completado el díptico de la velada. Asimismo, había concluido el calendario del teatro musical con el espectáculo escénico en tres partes *Musiques éclatées*, obra experimental, de expresión “explotante”, concebida por un equipo de compositores y realizadores, sin descuidar las actuaciones de comediantes, a guisa de confección colectiva.

REMINISCENCIAS MUSICALES¹¹⁸

Era bien sabido que el denominador común de la música “aleatoria” era la improvisación del intérprete o intérpretes en determinados espacios asignados deliberadamente por el compositor en el curso de la elaboración con instrucciones escritas, cuyo motivo es revelar los estados de ánimo del

118. Salgado, L. (21 de junio, 1970). “Reminiscencias musicales”. *El Comercio*.

autor para que sirvan de guía al vuelo de la imaginación sonora del exégeta de la partitura de vanguardia; pero desde hoy sabemos que esta práctica sui generis se ha extendido incluso a la escena, o más exactamente, al teatro musical. Esta práctica tiene algo que ver con la improvisación histriónica, conocida en el argot de la gente de dentro como “morcillar”.

Es el caso de la pieza *La cerradura*, interpretada por el conjunto Ars-nova de la Orquesta de la Radio y la Televisión Francesa de París en la XII. Festival Musical de Besancon. Es una ópera improvisada basada en el texto de Jan Tardieu. El grupo parisino está especializado en improvisaciones musicales que crean una gran tensión con el público, que participa en un espectáculo único y necesariamente efímero. El tema o argumento propuesto es el siguiente: El hombre sigue a la mujer; cuando la puerta se cierra, su mirada se dirige a la cerradura... El reparto incluye un hombre y tres mujeres, con un epílogo fatal para el hijo de Adam.

El otro estreno mundial fue una representación de *La cena*, una ópera — si se puede llamar así— para un solo personaje, una voz femenina hablante y un coro de doce solistas; se omite la orquesta. Un hombre sube al escenario e imita las emociones que siente al leer la carta de despedida de su pareja: Efectos del fetichismo, la obsesión, el delirio y la desesperación. Y el hombre se envenena a sí mismo. La música de ambas obras es de Marius Constant y los respectivos libretos de Jean Tardieu, como ya se ha mencionado. Según el crítico Nicolas Koch, la presentación de ambos fue un gran éxito.

DIVISAS DE PARTITURAS ESCÉNICAS¹¹⁹

Acorde al título que encabeza el presente elaborado musicográfico, no vamos a detenernos en los pintorescos o estrambóticos nombres con que designan a sus composiciones los musicistas contemporáneos, de preferencia los que se encasillan en el movimiento de vanguardia, sino a las creaciones que orbitan en la rampa escénica: basta mencionar *7 transparencias* para piano, del compositor Paul Arma, con ilustraciones pictóricas de Berto Lardera, para satisfacer la mera curiosidad.

El coreógrafo inglés John Cranko ha estrenado su nuevo ballet en el Teatro de la Opera de Stuttgart: inspirado en los nueve Preludios para piano de Debussy, lo denomina *Niebla*; hay otro, presentado en la misma sala por Kenneth Mac Millan, con el nombre de *Señorita Julia*. “Misa para el tiempo presente”, concepción de Maurice Béjart, es un reciente coreodrama que ha

119. Salgado, L. (14 de octubre, 1970). “Divisas de partituras escénicas”. *El Comercio*.

obtenido señalado éxito a principios de marzo del año en curso al ser representado en Berlín Oeste por el *Ballet Siglo XX*.

Además, el Teatro de Brunswick ha montado el “ballet reumático”, cuya coreografía se debe a Eva Bernhofer, con fondo musical electrónico. El mismo drama debe ilustrar las “funciones anatómicas y fisiológicas de nuestros miembros, del corazón, de los pulmones y también de ciertas enfermedades corrientes...”, según la nota explicativa del programa, y que para el comentarista del espectáculo no fue muy agradable. A la par, la Ópera de Hamburgo ha puesto en escena la *Pieza coreográfica bien atemperado*, sobre música de Juan Sebastián Bach y concepción creativa de Peter Van Dijk; esto en lo tocante a Terpsícore. En lo concerniente a la musa lírico-dramática, anotamos a continuación.

En el vigésimo tercer acontecimiento del *Mayo Musical de Florencia* se ha dado a conocer *Tres óperas minuto*, de Darius Milhaud; *El cocodrilo*, de Bucchi, y *La Voyante*, de Henri Sauguet; novedades adjuntas: a un calendario de melodramas del repertorio consagrado.

En la Ópera de Estocolmo acaba de realizarse la première mundial de la obra *Resan* (“El viaje”), del compositor Lars Johan Werle, sobre el libreto confeccionado por Lars Runsten. “La acción describe la vida en los suburbios de las grandes ciudades: marco mediocre, al que millones de hombres y mujeres regresan por la noche después de haber pasado el día en el centro brillante suntuoso, rico, seductor, de la ciudad”. La partitura ha sido muy aplaudida y elogiada por la crítica. Para concluir: la fértil longevidad de Gianfrancesco Malipiero queda en pie al haber estrenado en el Teatro Comunal de Treviso una flamante ópera del mencionado maestro italiano de 87 años de edad. La creación lírica titulada *Il Marescalco*, es adaptación de una comedia de Pietro Aretino (1492-1556), con la circunstancia de que Malipiero ha comprimido a dos actos los cinco de que consta la pieza original. Con el notable éxito de la presentación ha demostrado el insigne compositor que los años no son un óbice para el trabajo artístico ni han marchitado la flor de su inspiración creadora.

VIGENCIA DE LA TEXTURA ESCÉNICA¹²⁰

En el tiempo actual, en el que el cine, la radio y la televisión se encuentran al alcance de todos los estratos sociales, mencionar el vocablo Ópera, parece sugerir algo desusado, que trae a la imaginación los miriñaques, las

120. Salgado, L. (18 de julio, 1971). “Vigencia de la textura escénica”. *El Comercio*.

pelucas empolvadas y un espectáculo ya recubierto por la pátina secular. Mas, la realidad es otra: la reposición de texturas arcaicas, las múltiples representaciones de repertorio lírico consagrado y los estrenos mundiales de flamantes melodramas, contravierten aquella tesis, que falsea por su base.

El Teatro Real de la Ópera de Bruselas ha repuesto la partitura maestra de Claudio Monteverdi (1567-1643), con un total de ocho representaciones, debido al éxito alcanzado ante un público entendido y apasionado por el género lírico. Se trata de *Popea*, que es una ópera netamente italiana y precursora de las de estilo verdiano.

La versión orquestal se debe al melógrafo inglés Raymond Leppard, especialista en descifrar la música antigua. La escenificación corrió por cuenta de Anthony Besch, quien había montado la misma en Londres, hacia 1969. La orquesta había dirigido Reinhard Peters, primera batuta de la Ópera de Berlín Oeste, y el elenco, conformado por cantantes de la más brillante constelación vocal. Los principales personajes (protagonistas y coprotagonistas) de esta tragedia romana constituyen: Popea, Nerón, Octavia, Othón y Séneca.

Las partituras que campean en la rampa escénica de los teatros operísticos, generalmente, son de la escuela italiana, luego de la alemana y, por último, de la francesa y rusa, cuyos máximos exponentes son demasiado conocidos para emprender en fatigosa enumeración. Pero, cabe anotar que durante la temporada se exhuman melodramas olvidados, que con escenificaciones remozadas figuran en las carteleras como atrayente novedad.

Para la inauguración del nuevo *Centro de Artes de la Representación*, con sede en Washington, que tendrá lugar en el próximo septiembre del año en curso, se ha previsto el estreno de una obra encargada a Leonard Bernstein—claro, que mediante un estipendio convenido bajo el epígrafe de *Misa Solemnis*, con la correspondiente escenificación y una coreografía concebida por el britano Jerome Robbins—. Además, subirá a escena una nueva ópera del compositor argentino Alberto Ginastera, cuyo título no se ha dado a conocer: también, se montará el flamante “ballet” de Alvin Ailey sobre música de Duke Ellington. Ambas producciones son de encargo y ocasionales.

Con relación a las obras de encargo, es oportuno citar el comentario humorístico de Stravinsky: “Los encargos a compositores se han practicado desde hace dos siglos, con la diferencia que antes eran frecuentes y hoy son escasos”.

MEMORIAS DE COSIMA WAGNER¹²¹

Cosima, la hija de Franz Liszt, que, en primeras nupcias, fue compañera de Hans von Bülow, el famoso director de orquesta de la pasada centuria, se divorció de este para contraer enlace con Ricardo Wagner, el genial renovador del género melodramático, y a quien le asistió hasta su fallecimiento, acaecido en 1883. Pues, de aquella se conservan, inéditas, sus “memorias”. El burgomaestre (Bürgermeister = alcalde) mayor de Bayreuth ha manifestado en rueda de prensa, convocada por Wolfgang Wagner, que los escritos de Cosima deben ser publicadas íntegramente; más la condición es que el tan celosamente protegido manuscrito se encuentra realmente en la caja fuerte del Bayerische Staatsbank.

Los antecedentes del inquietante y curioso caso, según “Tribuna Alemana”, son los siguientes: “Eva Chamberlain, una de los tres hijos que precedieron al matrimonio de Ricardo Wagner con Cosima Bülow, dispuso, al morir en 1942, que el manuscrito no fuese publicado antes de treinta años. El plazo culmina, pues, el año entrante”. En torno al suceso, todo tipo de especulaciones han aflorado, pero nadie ha visto el texto. “Abrir el tesoro del banco solo por el interés de control y curiosidad de saber si el diario existe, costaría 20 mil marcos, dado el valor en que se lo tasa”, explicó el burgomaestre Wilde; y la ciudad de Bayreuth, a la cual Eva legó testamentariamente el manuscrito, se ha cuidado muy bien de dar tan costoso paso. Así es como tendríamos que esperar que se cumpla el plazo señalado.

La publicación de las “memorias”, —de escritos que serían el último secreto que resta por revelarse acerca de Wagner— tendrá lugar en 1976, a fin de subrayar mejor la importancia de la fiesta centenaria del Festival Wagner de Bayreuth. Además, Wolfgang ha prometido que tampoco por parte de los herederos del compositor habrá censura alguna por más “delicadas” que puedan ser las revelaciones acerca del círculo de personas. Entre tanto se ha tenido conocimiento de que una revista ha ofrecido varios millones por el derecho a la publicación previa y por entregas del esotérico manuscrito.

Concluye el comentarista musical de “Tribuna Alemana”, Wilhelm Unger, que en la apología final el burgomaestre reiteró su profesión de fe en la familia Wagner, y que confiaba en que se podrá encontrar un nieto “capaz” para dirigir el festival sin intervenciones del Estado; añadiendo a guisa de corolario: “Estoy seguro de que Bayreuth no se ha de convertir en un museo”.

121. Salgado, L. (26 de diciembre, 1971). “Memorias de Cosima Wagner”. *El Comercio*.

EN TORNO A WOZZEK¹²²

Aprovechando la temporada memorable de los filmes operáticos circunscritos a la escuela germana, ofrecida por la Embajada de Alemania me concreto de manera exclusiva a “Wozzek” del compositor Alban Berg: cuyo libreto plantea aspectos de tesis social y de fondo psicológico.

Más que “opera”, es un “drama musical” de “melodía continua” en línea wagneriana, no obstante, su acusada estética expresionista [es] de contornos schönbergianos; pues, si nos remontamos al ente teatral heleno, nos abocamos a la Diastemática, que consistía en una forma de canto y recitación de los poemas y de los versos de las representaciones, y la cual sirvió de fuente, inspiradora para el advenimiento de la Opera. Tal estilo de declamación lírica se observa en Arnold Schoenberg con su “Pierrot lunaire”, para una vez hablada en instrumentos¹²³.

En un artículo musicográfico que hace mucho tiempo atrás, con el epígrafe *La Ópera Contemporánea*, me refería al autor de la obra comentada, en el siguiente tenor: “Alban Berg —discípulo de Arnold Schoenberg— ha orientado su ópera “Wozzek” por el sendero del dodecafonismo, empleando sus recursos más salientes. En la época en que Berg la estructuró el sistema de los doce tonos se hallaba aún en su iniciación”.

“Su armazón arquitectónica se halla estructurada sobre el plan general de la “suite”. Desprovista de “Leitmotiv”, nos demuestra una de sus facetas de reacción contra el wagnerismo. El canto se halla tratado instrumentalmente y en línea melódica atonal; carente de recitado, se acerca a la declamación cantada”. “Había expresado que su planteamiento era semejante a la estructura de una “suite” esta se acentúa sobre todo en el primer acto, que, desprovisto de preludio, le basta únicamente tres compases para levantar el telón.

La Fuga da basamento al desarrollo dramático del segundo acto, y en el tercero la “variación” es el recurso preferido del compositor para presentar las diversas situaciones escénicas o, como se dice en el actual léxico, secuencias, las cuales finalizan con una corta fuga de espíritu análogo al acto anterior”.

De la sumaria síntesis estructural se concluirá, que el “modus fiascendi” del compositor no puede apreciarse con solo el arte de la representación, sino con la radiografía analítica de la partitura, realizada por el experto en las corrientes espirituales de actualidad, a partir de la escuela impresionista.

A guisa de colofón se puede anotar, que la literatura en torno a la producción lírico-teatral comentada es copiosa, ya que se presta a especulaciones

122. Salgado, L. (14 de abril, 1974). “En torno a Wozzek”. *El Comercio*.

123. Se refiere al Sprechgesang (canto hablado) de la parte de la soprano.

de diversa índole por sus facetas inquietantes, casi en igual forma que la ópera de su maestro: Moisés y Aaron”.

TRAYECTORIA DE LA MÚSICA ESCÉNICA¹²⁴

Si la tragedia griega tuvo por génesis las ceremonias rituales dedicadas a Dionisio (Baco), en las que se inmolaba un *trago* (macho cabrío) en homenaje al dios del vino, la comedia (Komoidia) se originó, en tiempos remotos, de las fiestas campestres en la época de la vendimia, con el nombre de *Komos*. De las rústicas representaciones de los figurantes labriegos pasó a los centros poblados, a los escenarios de Atenas y a otras ciudades para, luego, revertirse de galas poéticas y literarias hasta culminar, en el reinado de Pericles, con los grandes comediógrafos helenos, cuyo egregio representante es Aristófanes.

La influencia aristofánica se dejará sentir en el teatro popular de Plauto; faceta que los preceptistas han clasificado en el circuito de las comedias que los latinos llamaban *fábula palliata* (derivación del manto griego *pallium*), ya que sus argumentos se basaban en el modelo de la producción teatral ática, pero que, a pesar del nombre de los personajes y el escenario enteramente griegos, creó un teatro nacional romano.

Las comedias (en latín, *comoedia*) patricias del cartaginés Terencio (siglo II antes de J.C.), por las leyes vigentes que prohibían la *fábula togata* (calificativo proveniente de la toga romana), también se desarrollan en el mundo griego. Aunque las urdimbres argumentales sean, en el fondo, tan realistas y escabrosas como las de Plauto, en cambio, las distingue cierta delicadeza e ingenio que pone al margen las bufonadas farcescas. La única comedia que subsiste de la obra terenciana, “El atormentador de sí mismo”, demuestra la sutileza de la intriga y la tendencia a reflejar matices psicológicos más delicados en su factura.

Afranio, junto a Titnio y Atta, fue uno de los tres autores de fines del siglo II que restauraron la comedia *togata*, sujetándose, empero, a ciertas normas más respetuosas con relación a los personajes romanos que intervenían en la escena; circunstancia que les asigna mayor realismo en el género que al cultivado por Plauto y Terencio.

124. Salgado, L. (7 de marzo, 1976). “Trayectoria de la música escénica”. *El Comercio*.

Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.295.

Roma fue, además, la cuna de la comedia *atelana* que floreció paralelamente a la anterior y está considerada como la precursora de nuestro teatro de polichilenas. Es en el Renacimiento que aquella se cristaliza en la “*Comedia dell’arte*” italiana.

Las comedias renacentistas, en vez de las *parábasis* griegas —o sean parlamentos que el autor o el coro dirigía al público en el entreacto—, introdujeron ocasionalmente los *intermezzi* musicales de carácter madrigalesco o pastoral, pródigos en escenas de danza, que paulatinamente se orientaron hacia embrionarios cuadros de ballet. Especialmente ese perfiló el advenimiento del teatro coreográfico en las escenas e intermedios de la “ópera en música”, hasta llegar al siglo XVII; siglo en el cual Francia corporizó al ballet, mediante la estrecha colaboración de Molière y Lully. Lully, a más de aclamado compositor, rindió culto a Terpsícore con sus excelentes dotes de bailarín.

Está claro que el germen del ballet mimo-coreográfico se puede soslayar en los bailes colectivos de la celebración del primitivo *Komaxoin*, una especie de carnaval que los antiguos festejaban al aproximarse la primavera, en el cual predominaban el canto y la danza. Los cantos individuales, con letra a menudo improvisada, alternaban con partes correadas por los circunstantes, estrofas reiteradas a guisa de refranes. Así mismo, la liturgia pagana contemplaba danzas de carácter hierático o de índole dionisiaca para advocaciones a la deidad venerada. Las bacantes, con sus bailes frenéticos y tumultuosos, honraban al dios de la vid. Las sacerdotisas de Vesta evolucionaban con giros solemnes y movimientos o pasos graves, presentando de este modo un cuadro de actitudes estatuarias, cual convenía a la majestad de la diosa; el simbolismo de los cuadros de plástica móvil, se puede decir, de hecho, entrañaba un argumento de elementales trazos, subrayado por el conjunto unisonal de instrumentos de aliento, con el apoyo rítmico-ornamental del grupo de percusión prescrito para dichas celebraciones.

Si comúnmente el compositor crea la música sobre el guion del “coreo-drama”, hay ocasiones en que los papeles se invierten: el coreógrafo adopta un argumento a obras del dominio público en las que los autores jamás se imaginaron. Tal es el caso de “Las Sílfides”, sobre una selección de los más populares trozos de Chopin, como ejemplo concluyente.

Este segundo procedimiento, que corre el albur de profanar una obra de arte consagrada, o de desvirtuarla en su contenido ideológico, ha sido aplicado a un monumento del sinfonismo universal: La *Sinfonía Coral* de Beethoven. Tal adaptación fue realizada por el coreógrafo francés Maurice Béjart.

La música escénica o “incidental” se cultivó en el período romántico, a guisa de entreactos de una obra teatral, con febril tendencia sinfónica; esto

se puede observar en “Sueños de una noche de Verano”, de Mendelssohn o en “Fedra” de Massenet, como ilustraciones orquestales de la tragedia de Racine.

EFEMÉRIDES DEL TEATRO WAGNERIANO¹²⁵

El 13 de agosto del año decurrente se cumple la centuria del primer Festival de Bayreuth. Este constituyó el acontecimiento luminoso del siglo, pues, a la vez que se inauguraba el teatro soñado por Wagner, constituía el *Festspielhaus* el símbolo del drama lírico germano. La catedralicia construcción se inició el 22 de mayo del 1872, tras ímprobos gestiones y andanzas de su mentalizador; quién, al colocar el primer fundamento pétreo, exclamó, sentenciosamente: “Piedra, mantente firme y en pie”. Luego, añadió: “Un teatro provisional; el definitivo podrá ser levantado después de mi muerte”.

Wolfgang Wagner —el tecnócrata por antonomasia— ha ilustrado algunos melodramas de su preclaro abuelo, con escenificaciones muy personales de *Lohengrin*, *Los Maestros Cantores* y *Parsifal*; escenificaciones en las cuales ha aprovechado los recursos de la tecnología moderna, ya sea en lo tocante a la luminotecnica como en lo referente al complejo aparato tramoyístico que demandan las secuencias de aquellas óperas.

Se menciona que las dos escenas de “Erda”, en “El Oro del Rin” y en *Sigfrido*, han quedado incorporadas por derecho propio a la mejor antología wagneriana; razón por la cual, con el montaje de *Parsifal*, como el “único director responsable”, parece haber puesto el hito culminante de sus actividades de escenógrafo. También mejorará aún más las instalaciones del Teatro bayreuthiano; además, Wolfgang se interesa por emitir nuevas ediciones de sellos o de monedas conmemorativas con reproducciones áureas o argentinas de sus paradigmáticas puestas en escena, o en buen romance, realizaciones ejemplares.

Es obvio consignar, que el elenco de artistas que participarán en los nutridos actos del festival, se ha seleccionado de entre las más rutilantes luminarias de especialistas en el verbo wagneriano, para guardar fidelidad a los preceptos de su fundador: “Último ruego a mis queridos colaboradores: ¡Claridad! Las notas largas son inteligibles por sí mismas; las notas cortas y su texto son lo más importante. No dirigirse jamás al público, sino a los otros. En los monólogos mírese hacia arriba o hacia abajo, nunca en línea recta. Último deseo: ¡Sedme fieles, mis queridos amigos!”. Leyenda

125. Salgado, L. (agosto, 1976). “Efemérides del teatro wagneriano”. *El Comercio*.

Autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033-308.

de la cartelera que fijó Ricardo Wagner el 13 de agosto de 1876, en la entrada de los artistas a su teatro, templo del culto a la obra inconmensurable del Coloso de Bayreuth.

IDEOLOGÍA ESCÉNICA DE SCHÖNBERG¹²⁶

El lanzamiento del álbum discográfico de la ópera de **Moisés y Aarón** de Arnold Schoenberg, por la editora Philips, ha dado oportunidad a comentaristas acuciosos a verter opiniones en torno a aquella, con criterios confluyentes al mismo centro focal: la importancia de su creación como hito histórico en la música escénica del siglo veinte. El elenco de intérpretes hallase conformado por los más cotizados cantantes de actualidad, que tienen por respaldo Miembros del Coro de Niños de Viena, Coro y Orquesta de la Radiodifusión Austríaca, bajo la batuta rectora de Michael Gielen.

El escorzo estético puede reducirse a las siguientes líneas: es una “serie dodecafónica” que sirve de planteo al desarrollo compositivo de la ópera-oratorio; serie-base de la pragmática schoenbergiana sometida a múltiples metamorfosis para traducir los estados anímicos de los personajes escénicos en la secuencia de los dos actos que la estructuran. Maestra instrumentación, en la que se aíslan los timbres y se los fusiona en iridiscente paleta orquestal, coadyuva a la excelsitud dramática de la obra.

Aquí, el binomio libretista y compositor se ha fundido en uno solo: él mismo es autor del libreto; con lo cual reitera su admiración a Ricardo Wagner, de quien fue epígono al inicio de su actividad creadora. Aunque el argumento bíblico tuvo el tratamiento para un drama musical en tres actos, al iniciar la composición del tercero le sorprendió la muerte (1951), quedando así, de ópera inacabada, cual *Sinfonía Inconclusa* de Schubert, o *Turandot*, de Puccini; no obstante, la última escena del segundo acto produce la sensación de “final abierto”.

“El planteamiento —razona José Luis García del Busto— de los papeles protagonistas ya habla de teatralidad: para mejor caracterizar musicalmente el enfrentamiento entre pensamiento y palabra, entre idea y acción, entre espíritu y materialidad, entre abstracción y realidad que *Moisés y Aarón* representan. Schoenberg ha dispuesto que “*Moisés*” se expresara en

126. Manuscrito del autor con la anotación: “El Comercio”, 20-III/77. Archivo Histórico del Museo Nacional en Quito, N° FM0033.299/A. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

Existe una versión mecanografiada del mismo texto, probablemente del autor, sin fecha. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°. FM0033.299/B. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

Sprechgesang (canto hablado), esa original especie de recitativo que inaugurara *Pierrot Lunaire* años atrás; mientras tanto, «Aarón», dotado para el verbo, se manifiesta en línea cantante que debe no poco al tenor wagneriano y que tiene un accidente próximo en el «Andrés» de *Wozzek*. Así, pues, el choque dialéctico entre lo que ambos personajes representan tiene su exacto paralelo sonoro: el oyente, en los diálogos entre Moisés y su hermano, percibirá no dos ramas distintas de una misma fuente musical sino dos fuentes, dos musicalidades distintas”.

El coro, en la ópera comentada, asume el rol del protagonista (en parámetro de solista), como acontece en *Boris Godunof*, de Mussorgsky; con la originalidad de que desdobra en dos grupos con líneas vocales diferentes, acorde a la idea literaria que insufla el libreto. En consecuencia: para el estudioso profesional ofrece variadas facetas: “análisis técnico-musical; análisis dramático del texto; estudio del mismo como reflejo de sentimientos y caracteres del pueblo judío, como parábola política; enfoque literario musical de la obra como autobiografía; reducción de la misma a un planteamiento dialéctico riguroso; posibles entronques y diferencias de Moisés con las líneas estéticas de la ópera, del oratorio, de la cantata”. He aquí, una apretada síntesis de lo que puede ser “monografía singular” de una singular ópera contemporánea.

Otra publicación: "Ideología escénica de Schönberg",
en *Opus, año III, No. 31*, Quito: Banco Central
del Ecuador, enero 1989, p. 114-115.

POLIFONÍA VOCAL CONTEMPORÁNEA¹²⁷

Hasta bien entrada la Edad Media, fue la práctica del arte de los sonidos unisonal; de canto monódico y de coros homófonos, ya sea en las manifestaciones de unción religiosa o en las cantilenas de ambiente profano. Tesis generalmente aceptada por los historiadores, arqueólogos, paleógrafos e investigadores musicales.

Hay musicólogos que sentaron las hipótesis de que la polifonía (simultaneidad de sonidos) ya se conoció en el Egipto faraónico; pueblo que haya

127. Manuscrito del autor con la anotación: “El Comercio”, 20-III/77. Archivo Histórico del Museo Nacional en Quito, N°. FM0033.299/A. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero. Existe una versión mecanografiada del mismo texto, probablemente del autor, sin fecha. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.234

legado a la posterioridad pruebas inequívocas del grado de su cultura milenaria a través de los monumentos esparcidos en las regiones más remotas y candentes de su dilatado territorio. Pues, entre las pinturas murales de los monumentos funerarios se encuentra la efigie de un arpista, en actitud de manos peculiar del ejecutante que tañe varias cuerdas a la vez. De esta representación plástica deducen varios investigadores, sumándose el italiano Franco Abbiati, la antigüedad de la emisión simultánea y presentan la antedicha hipótesis.

Sea como fuere, el canto homófono de los himnos, aleluyas, antifonas y más piezas de la liturgia romana y bizantina predominó en las ceremonias sagradas. Luego, el primitivo *órganum* —basado en las consonancias absolutas de la teoría pitagórica— asimiló el *canto gemelo* (*gymmel*) y el *fabordón* (falso bajo) ingleses hasta llegar a la *poliodia*. Esto es, que la diafonía o discanto se evolucionó hacia el *contrapunto*; fase culminante del *ars nova*, que simboliza el movimiento progresista de fines del medioevo.

El período áureo de la polifonía se afirmó en el renacimiento, cuando el concepto teologal cedía el paso a las doctrinas humanistas de la filosofía y las artes liberales; en ese entonces, el intelecto retrotraía la clásica cultura grecolatina. Más, aquella tuvo también que eclipsarse ante el avance revolucionado de la armonía y el cromatismo, propugnados por eminentes músicos del cenáculo florentino, quienes ensancharon el dominio de Euterpe hasta cimentar el sistema tonal, hasta hoy en vigencia. Uno de ellos fue Vicente Galileo, padre del eminente astrónomo Galileo Galilei, a quién se le atribuye la invención del “bajo cifrado”, alrededor de 1570.

A partir de tan histórica y trascendental renovación, las composiciones corales no fueron únicamente contrapuntísticas, sino que se clasificaron en dos tipos: armónicas y floridas. Las primeras fueron las preferidas para el culto luterano.

Tras el precedente exordio retroactivo, se comprenderá que la polifonía contemporánea no iba a mantener la misma estética en su dialéctica contrapuntal; pues, la avanzada técnica de nuestra época ha imprimido nuevos rumbos al tratamiento coral, como se puede observar en la “Sinfonía de los Salmos”, de Stravinsky, aunque se reconozca en ella las fuentes espirituales en qué escanció su autor: en el prístino hontanar de la polifonía flamenca de los albores del siglo XVI.

Así mismo, el compositor francés André Jolivet, calificado como músico de vanguardia, ha estrenado en el Festival de Venecia una concepción coral para doce cantantes, bajo el título de *Himeneo*; obra que ha obtenido singular éxito en la presentación.

El comentarista Henry Barraud exterioriza sus impresiones en estos términos: “Los doce cantores que pone en acción son otros tantos solistas, siendo cada uno responsable de una parte perfectamente independiente de las once restantes. Cantan a veces sobre palabras, y a veces sobre onomatopeyas escogidas por el músico en función de una especie de orquestación vocal, no imitada de la orquestación instrumental, sino traspuesta a otro ambiente sonoro”.

Luego, en otro párrafo añade: “Si se quiere, Jolivet se ha situado aquí, al lado de cierta tradición francesa que se remonta al siglo XVI. Clément Jannequin, en “La batalla de Marignan” o en “El canto de los pájaros”, emplea una sabrosa onomatopeya. Pero lo hace con un espíritu resueltamente descriptivo: imitación del ruido del cañón, del canto de los pájaros, de los gritos de París, etc.”.

Aunque Jolivet exija a la onomatopeya “aristas para su escritura rítmica y apoyo para aliviar los timbres”, siempre las sombras del pasado se filtran, como seres incorpóreos en las elucubraciones artísticas de los creadores del siglo de las luces.

ÓPERA – TEATRO¹²⁸

Las escenas de ballet que se intercalan en el transcurso de una ópera, guardan ahora estrecha relación con el argumento del drama. Aquellas que introducen para “amenizar” o satisfacer gustos de determinados círculos, resultan postizas y fuera de lugar. Concorde a la segunda premisa se puede catalogar en el grupo tal al ballet *Noches de Valpurgis* de la ópera *Fausto*, de Gounod. Es un aditamento coreográfico, a guisa de epílogo, al texto poético, a fin de seguir la corriente de la época y el gusto predominante en las facturas operáticas.

Cuando a Wagner le propusieron incluir números de danza en el segundo acto de *Tannhäuser*, previo al estreno en París, para contemporizar con el poderoso cenáculo de abonados y socios del Jockey Club, se negó rotundamente, oponiendo la tesis de que se quebrantaba el desarrollo del argumento y era un absurdo introducirlos en un torneo de trovadores. Esta negativa le acarreó el fracaso en la capital francesa.

Las novedades de la época han impulsado a compositores contemporáneos a interpolar música pregrabada y fragmentos de películas proyectadas en la pantalla del escenario lírico y más recursos extramusicales, con el

128. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.226.

propósito de hacer “teatro integral”. Algunos de dichos recursos resultan muy manidos y de inocua expectación.

Prototipo de este espécimen de dramas musicales es la obra *América* del compositor polaco Román Haubenstock-Ramati según el libreto del checo Kafka, estrenada en Berlín durante el Festival de verano pasado, cuyo autor ya vaticinó el escándalo que iba a protagonizar su “première” mundial.

En el diario berlinés *Der Abend* declaró que con su ópera *América* busca nuevos caminos hacia la “ópera-teatro”, y que ha tratado de que el diálogo de la obra de Kafka no pierda nada en su mensaje poético. Se supo que la producción había sido conocida en Zúrich como obra teatral. Es curioso, además, señalar que la ópera tiene numerosas y largas incrustaciones de la propia orquesta, grabadas en cinta magnetofónica y estereofónica; también, un noventa por ciento de la partitura se halla efectivamente escrita, dejando el resto para improvisaciones (?).

El corresponsal de *Ritmo* en Alemania, Pedro Machado Castro, escribe en el tenor siguiente: “La parte musical es muy interesante, pues se trata de música armónica, sin que [en] la misma aparezca alguna melodía. Los cantantes no cantan, sino que emiten sonidos que recuerdan al *Pierrot Lunaire* de Schoenberg. La orquesta, constituida más que nada por elementos de percusión, unas veces en cinta grabada, otras en vivo, produce una atmósfera un tanto “desnuda”. Las cuerdas se limitan a hacer “pizzicati”, y de vez en cuando “glissandi”, que recuerdan el sonido de las sirenas de alarma”.

“Los cantantes, por su parte, no cantan en ningún momento, como acabamos de señalar, por lo que muchos se preguntaban en alta voz: “¿Cuándo comienza la ópera?”, “Cuando comienzan a cantar?”, y otras cosas que más vale no señalar en estas líneas, para evitar la censura. El público, en su mayoría, no se enojó, sino hizo lo peor que podía hacer: tirar la obra a broma y reírse de todo”.

Esta ópera que ha sido un escándalo en su presentación y ha ido muy lejos en el campo del teatro lírico, consta de dos partes, más bien dicho, es de dos actos. Previamente se había anunciado que la obra se escenifica solamente tres veces en esta temporada, para desaparecer más tarde del repertorio de la Ópera berlinesa.

VIII

Musicología

TRES PERFILES MUSICOGRÁFICOS¹²⁹

La Filosofía musical considera al arte de los sonidos bajo triple aspecto, sea circunscrito a tres cualidades específicas: como lenguaje, como ciencia y como arte; conceptos vinculados entre sí, pero que al comentarse separadamente abarcarían epítomes de vasta trilogía, propios más para material especializado que para las dimensiones de un artículo musicográfico, razón por la cual, al presentarlos sintetizados, justifican el encabezamiento del mismo.

En el dintorno del lenguaje, la Música es el idioma ecuménico común a todos los pueblos. El verbo sonoro es la manifestación idiosincrásica de cada uno de ellos, en el cual sus medios expresivos vienen a constituir el termómetro de evaluación cultural; aunque la Historia, en la faz sociológica, demuestra la no coexistencia de relación evolutiva entre el lenguaje articulado y el de fonación instrumental, sin aludir a los recursos técnicos de aquél. Ejemplos clásicos son Grecia y Roma, civilizaciones que desconocieron las leyes de la concordancia en la emisión simultánea de los sonidos, pero que en otras ramas del saber humano adquirieron alto grado de perfección.

La Acústica, con sus leyes inmutables sobre los sonidos determinados, es el aporte básico al aspecto científico de la música. Además, son columnas de sustentación de esta; Armonía, Contrapunto, Fuga, Instrumentación y Morfología.

129. Salgado, L. (1961). "Tres perfiles musicográficos". *Ritmo*, (317).

Quien haya cursado por una o algunas de las disciplinas enumeradas, se halla en posesión de ratificar los atributos innatos de “ciencia” que las caracteriza, encontrándose, por ende, en un plano de sindéresis con respecto al enjuiciamiento valórico de cualquiera creación musical, concorde a las facetas estudiadas.

Las investigaciones y experimentos acústicos lograron romper la “barrera del sonido” hasta aislarlos en cuerpos unicelulares para inducir, luego, en la música electrónica de actualidad, tal como la presenta el ingeniero y compositor francés Pierre Boulez.

Como Arte, se puede condensar en este breve enunciado: es la máxima expresión psicológica individual dirigida a la colectividad por intermedio de los intérpretes: proceso que crea, en consecuencia, el triángulo indivisible entre el compositor, exegeta y auditor.

En las manifestaciones creativas del melógrafo o en las recreativas del intérprete, el factor técnico pone en evidencia la magnitud de su “rol” al identificarse en la vertebración de las ideas, convirtiéndose, por lo tanto, en el “écran” donde se proyectan las imágenes musicales.

A guisa de corolario, o, más bien dicho, de cadencia conclusiva —para ser consecuente con nuestro *slang*— a lo tocante a la importancia del factor técnico, se puede transcribir el consejo dado a los compositores noveles por el prolífico y ya fallecido maestro brasilero Heitor Villa-Lobos: “Estudia el Contrapunto a fondo, y al componer, olvídate de las reglas”.

ETNOMUSICOLOGÍA¹³⁰

He aquí un neologismo que ha acuñado el notable etnólogo y musicólogo holandés Jaap Kunst, con el que reemplaza a etnofonía y a folklore musical. Este término es de mayor amplitud en razón de que abarca no solo a la música en su sentido folclórico sino aun a las investigaciones sobre la creación popular.

En la última entrega del Boletín Interamericano de Música, publicación mensual de la OEA —sigla de la Organización de los Estados Americanos—, se incluye ya un erudito artículo del musicólogo bogotano Andrés Pardo Tobar, bajo el epígrafe de “Musicología, Etnomusicología y Folclore”, en el cual estudia el origen de estas tres importantes fases de las ciencias musicales. Su trayectoria retrospectiva se remonta al siglo VI antes de Cristo, y menciona

130. Salgado, L. (12 de mayo, 1963). “Etnomusicología”. *El Comercio*.

a Pitágoras de Samos “como el primer musicólogo”, por cuanto elaboró una base acústica-matemática para la medida y comparación de los intervalos; luego, cita a Aristides Quintiliano —después de Cristo—, en vista de ser el primer pensador que abarcó en forma sistemática los distintos aspectos de la actividad musical, ordenándolos y clasificándolos, en su tratado *Perimousikes* (De música) en dos grandes secciones: Parte teórica y Parte práctica. Después de mencionar a Boecio y al filósofo árabe Al-Farabi (870-950 de nuestra era) para el siglo XIX para citar al tratadista alemán Guido Adler, quien creó la noción actual de musicología, alrededor de 1885.

Además, es digno de anotarse que en un artículo que publiqué con el título de “Musicología y Musicografía”, coincide con los mismos conceptos expresados en este. Dice el musicólogo colombiano: “Lo que nos recuerda el abuso que del calificativo de Musicólogo se practica en los países hispano-americanos, donde suele aplicársele a cualquier persona que escribe sobre estos asuntos musicales, careciendo de bases técnicas...”.

De aquí como se expresa el investigador francés Armand Machebey: “Es musicólogo el músico erudito que se entrega a trabajos de musicología”. Es musicógrafo el literato que de un modo general escribe estudios relativos a la música y a los músicos o también de un modo más restringido se entrega a labores de compilación, de vulgarización e incluso de imaginación relacionados con la música, más bien de carácter científico. Así, los artículos y crónicas de Bernard Shaw, asignados con el seudónimo de *Corno di Basseto* (claridad), caen dentro del dominio de la musicografía.

Según manifiesta el mismo ensayista colombiano, las nuevas orientaciones de la disciplina llamada hoy etnomusicología se perfilaban ya desde 1946, insistiéndose principalmente en el estudio de las culturas musicales vernáculas de todos los pueblos. El “campo propio” de esta rama de la musicología se precisaba también y quedaba específicamente circunscrito al estudio científico y de las músicas llamadas primitivas y al de las músicas cultas extraeuropeas.

Sería exhaustivo el enumerar los diferentes medios a que recurre esta nueva ciencia para llevar a término su finalidad: desde la formación de colecciones de fonogramas hasta la aplicación de técnicas de laboratorio para mensuración y el análisis de timbres y duraciones, entre las cuales se circunscriben los demás recursos de investigación.

El Ecuador también cuenta con un genuino etnomusicólogo, que es el maestro Segundo Luis Moreno; compositor que ha realizado investigaciones in situ (en un lugar) de nuestra producción vernácula, (ancestral) y popular, cuyos laboriosos estudios los ha plasmado en obras representativas dentro de los dominios de la musicología.

EL PASADO MUSICAL EN EL PRESENTE¹³¹

El moderno sistema tonal fue la evolución lógica del caduco sistema modal, en cuya órbita gravitaban los tonos eclesiásticos, la música litúrgica, la sagrada y la profana, durante la Edad Media hasta las postrimerías del siglo XVI.

La música ritual y los tonos eclesiásticos fueron codificados por San Ambrosio y Gregorio Magno, quienes a su vez se basaron en las salmodias hebreas y en los modos griegos de la escalística regional de los helenos, al trasluz de las teorías de Ptolomeo y de Boecio, concluyendo en la subdivisión de modos auténticos y plagales. Los teóricos posteriores nominaron a los primeros de ambrosianos, a los segundos de gregorianos, en honor a sus creadores; la importancia histórica del Papa Gregorio en la compilación del Antifonario influyó la posteridad para llamarlos generalmente modos gregorianos.

En igual forma, en el circuito del nuevo lenguaje sonoro campean el “serialismo” y la música postserial, como secuelas del sistema dodecafónico. Los vastos procedimientos de la Estética serial hállanse inspirados en los caracteres distintivos de la polifonía flamenca, o sea de la técnica contrapuntal del Renacimiento y sus múltiples recursos; tales como el *coral*, el *ostinato* (obstinado), etcétera, según la metamorfosis de la serie básica. Así, por ejemplo, la serie será coralística si presenta fisonomía de constelaciones acordales, u *ostinato* cuando la misma se diluye en volutas melódicas, conforme a la pragmática del estilo peculiar a dicho sistema.

El postserialismo se vitaliza sus proyecciones en los horizontes del color y la densidad; esto es, en el juego de los timbres instrumentales y en la dinámica (matices), o también por las elocuciones personalistas en el dintorno del nuevo lenguaje. Excluye al “puntillismo”, porque tan solo presenta aspectos de pinceladas dodecafónicas en el cuadro de una obra de marcada tendencia tonal, similar a la manera que nos ofrece la mayor parte de melógrafos ultramodernos: episodios *fugados* dentro de la estructura general de la partición, cual taraceas o improntas del barroco cortesano y dieciochesco.

Ahora, avizorando el paisaje pintoresco de la música latinoamericana, conforme al espíritu que anima este pergeño musicográfico, es menester deslindar dos centros focales en cuanto atañe a su producción: las que se polarizan en las de categoría ecuménica y aquellas centradas en el acervo vernacular o telúrico del respectivo país de origen, pero que se catalogan entre las doctas o eruditas, como fruto del sincretismo de la modalidad geográfica y la técnica europea.

131. Salgado, L. (diciembre, 1963). “El pasado musical en el presente”. *Ritmo*, (340).

La Etnomusicología, que engloba al ancestro folklórico y popular en lo referente a la creación de la “música natural” —según el decir de Felipe Pedrell—, es la ciencia que se encarga de las investigaciones pertinentes; por lo tanto, no es la ocasión de discurrir sobre esta faceta, tan ahondada ya por expertos musicólogos del orbe americano, entre los que se cuentan Aurelio de la Vega, doctor Francisco Kurt Lange, Segundo Luis Moreno y más especialistas en el ramo.

En las concepciones vocales o instrumentales del género culto y de simiente nacionalista se encuentran diseños (propiamente *melismas*) de herencia secular, que son elocuentes revelaciones de la pigmentación del madrigal castellano en la epidermis de la música aborígen, dando lugar a un cambio artístico que tuvo por vástago al criollismo musical, producto del mestizaje de dos razas. Criollismo que ha fagocitado tetracordios de los modos gregorianos, en especial la “sexta dórica” —llamada muchas veces la “sexta de Reger”—, por ser este ilustre neoclásico alemán quien utilizó el sexto grado del primer modo auténtico en su literatura para órgano y en su producción religiosa.

Cabe añadir que aun en las canciones y danzas del perímetro antillano se ha hecho uso y abuso de la sexta dórica en los grupos terminales, como adición al acorde de tónica. La presentan con matiz de modernización armónica en las cadencias conclusivas.

Esta práctica se ha generalizado en ambos hemisferios, así como la armonía obstinada —igual a las clásicas chaconas— y el *basso ostinato* para las improvisaciones en la música de estilo *jazz* o de índole tropical.

La sumaria exposición precedente nos demuestra de qué manera el arte del pretérito se hibrida en el ámbito de las manifestaciones creativas del compositor contemporáneo, ya sea que milite en las filas de las clases eruditas o en el bando de la expresión popular.

ESCORZOS MUSICOGRÁFICOS¹³²

En el transcurso de la historia musical nos avocamos a hechos en los cuales célebres compositores han dejado partituras inconclusas, porque la muerte les ha sorprendido en plena labor creativa. Han sido los dilectos discípulos quienes se habían encomendado la delicada misión de terminarlas, ya sea en con las instrucciones de sus maestros agonizantes o por “moto propio”, fruto de la veneración al insigne músico.

132. Salgado, L. (7 de diciembre, 1969). “Escorzos musicográficos”. *El Comercio*. Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.248.

Tipificando los casos más relevantes, se encuentra que el *Requiem* de Mozart fue completado por Franz Xaver Süssmayer —alumno del genio salzburgués y de Salieri—, quién, concorde a las indicaciones de su maestro, dio feliz término a la obra, tal como se escucha actualmente.

La ópera póstuma de Giacomo Puccini, *Turandot*, tampoco fue concluida por su autor: faltaban únicamente algunos retoques en el último acto, cuando Puccini hubo de interrumpir su tarea para trasladarse a Bruselas, donde abrigaba la esperanza de hallar curación a su terrible dolencia de la garganta. [Pese] Gracias a los esfuerzos de los clínicos, ya pudo retomar el trabajo interrumpido. La ópera fue completada por el notable compositor ítalo Franco Alfano, [que] y se estrenó en el Teatro alla Scala de Milán, el 25 de abril de 1926.

Ahora, de fuentes noticiosas internacionales, se conoce que la *Séptima Sinfonía* de Chaikovsky (también inacabada) ha sido restaurada, mejor dicho, completada por el compositor soviético Bogatyrev, gran admirador del “Beethoven ruso”. La primera audición tendrá lugar en Viena, en el presente mes de octubre, y la interpretación correrá a cargo de la Orquesta de los Tonkünstler, de la Baja Austria.

La conocida musicóloga Christa Landon, en su ardua tarea de investigación, ha descubierto, en los archivos del “Wiener Männergesangsverein”, alrededor de cincuenta autógrafos y manuscritos musicales de Franz Schubert, entre los cuales se cuenta una segunda página del “Scherzo” de la *Sinfonía Inconclusa*, dos “Lieder” desconocidas, tres composiciones para piano y unos ensayos que son quizás las últimas producciones de Schubert. Así mismo, en el Festival de Música que se celebra del 4 al 20 de octubre, en Graz, bajo el emblema de “Otoño Stirio”, se estrenará la *Fantasia inédita*, para orquesta, del precitado compositor, que ha sido recientemente descubierta.

Conforme los musicólogos e investigadores van profundizando su búsqueda por el laberinto de legajos archivados, encuentran un hilo de Ariadna que los lleva al descubrimiento de obras manuscritas relegadas al olvido, qué, gracias a la misión benedictina de aquellos, se las da a conocer al orbe filarmónico, como primicias del pasado musical.

ENFOQUES MUSICOGRÁFICOS¹³³

El hermano de Joseph [Haydn], Michael, que fue profesor del operista alemán Carlos María von Weber, ha dejado ocho sinfonías inéditas, las cuales han sido descubiertas en los archivos musicales de la Biblioteca Szenhenyi, de Budapest, por musicólogos húngaros. Estas sinfonías serán publicadas próximamente para el conocimiento de los estudiosos e incremento del repertorio orquestal del siglo galante. Naturalmente, los estrenos mundiales de aquellas primicias documentológicas correrán a cargo de la Sinfónica de Budapest, ciudad en la que se hizo el descubrimiento.

La Orquesta de París, bajo la batuta rectora de Sergio Bando ha presentado la primera audición en Francia de la sinfonía de última data perteneciente a Olivier Messiaen, que lleva por título la *Transfiguración de Nuestro Señor*. La presentación ha tenido lugar en el Palacio de Chaillo, ante 3500 espectadores, quiénes han rubricado el éxito con acogida entusiasta a la obra de dos horas de duración. Se dijo la primera audición en Francia, en vista de que el estreno tuvo lugar durante el Festival de Lisboa y con la misma Entidad orquestal.

No solo en Quito acontece que los primeros premios de un torneo artístico se declaran desiertos —como en la Primera Bienal de la novela ecuatoriana— por ausencia de calidad en el material presentado o por desajuste conceptual a la realidad contemporánea, etc., pues, en el célebre Concurso Internacional de Cuartetos de Cuerda, realizado a fines del año próximo pasado en Bélgica, se habían presentado 50 composiciones al estudio del Jurado Calificador, la mayor parte de ellas carente de originalidad. De las cuales el versado y estricto Tribunal retuvo únicamente cuatro para la eliminatoria, y a la postre no consiguió ningún premio. Un crítico de Lieja había escrito en el diario local, entre otros conceptos lo siguiente: “... la nulidad de las obras daba vértigo”. Aunque algunas partituras concursantes pertenecían a compositores belgas, el resto procedía de diversas latitudes.

La magnitud del concurso de composición organizado por el comité de festejos del Bicentenario natal de Beethoven, en Bonn —capital de Alemania Federal— es confirmada por la cifra de compositores que han acudido a él. Son 180 partituras de igual número de concursantes que han remitido al certamen mundial, clasificadas en el orden que sigue: figuran 56 obras para orquesta, 47 de música de cámara, 21 para instrumento solista con orquesta, 18 creaciones corales con orquesta o uno o varios instrumentos, 12 para coros a capella, cinco óperas, cinco “ballets” y una obra electrónica. El premio

133. Salgado, L. (28 de junio, 1970). “Enfoques musicográficos”. *El Comercio*.

Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.254/A.

Beethoven, dotado con 10,000 marcos, será adjudicado en el transcurso del presente mes, tan pronto se conozca el veredicto del Jurado Internacional.

CENTONES MUSICALES¹³⁴

Remontándonos a la etimología del fonema “centón”, se encuentra su origen en la época del Imperio romano; pues denominábase *cento* a una especie de colcha confeccionada con remiendos de variadas telas para menesteres bélicos: sofocar incendios, protegerse de dardos o flechas y aun para cubrir el armamento del legionario.

Dicha confección de remiendos sugirió a los prosistas latinos aplicarla metafóricamente a las obras literarias o poéticas que carecían de originalidad y que denotaban las fuentes de inspiración, en este caso los argumentos o material de otros escritores más autorizados. De ahí, en la Edad Media llamábanse *centonizadores* a los melógrafos, porque éstos componían sobre la base de fórmulas tradicionales, y a menudo recurrían a variar ciertos melismas o diseños de melodías preexistentes. Tal procedimiento subsistió hasta la era floreciente de la polifonía vocal; G. P. da Palestrina, O. de Lassus., T. L. de Victoria elaboraban sus concepciones catedralicias sobre temas insignificantes, y aun tomando frases de otros autores, no citados; luego el arte consistía en la técnica contrapuntal del desarrollo.

Las *Variaciones sobre un tema de Diabelli*, de Beethoven; *Metamorfosis sinfónica sobre un tema de Weber*, de Hindemith —para no alargar la enumeración— son, en realidad, rezagos de la “centonización” medieval que ha sobrevivido hasta nuestros días, con facetas de mayor inventiva en el campo estructural y en la paleta colorista, dado el almacenamiento de recursos e instrumentales del lenguaje órfico contemporáneo. La música “pop”, “beat” y “jazzística” recurre a manipuleos centonizadores, porque múltiples canciones populares de la vieja guardia la actualizan con “arreglos snobistas”, sometiendo la métrica original de aquellas a su ritmo sincopado u orgiástico, mediante mutaciones valóricas y arquitecturales. De tales metamorfosis no se escapan ni las páginas eruditas de los célebres compositores, ni el madrigal renacentista; tampoco los aires trovadorescos. Los *arreglistas*, como se denominan ahora los centonizadores del siglo XX, no se paran en pelos; buscan al éxito inmediato y la graciosa comercialización de su producto, aun a trueque de profanar las inmortales creaciones del Parnaso musical. Con la receta de

134. Salgado, L. (mayo, 1972). “Centones musicales”. *Ritmo*, (421). Primera publicación: (23 de abril, 1972). “Centones musicales”. *El Comercio*.

“síntesis temática”, constriñen los principales pensamientos sonoros de diferentes partituras asaz conocidas de un mismo autor al mosaico de gran demanda en el público “diletante”, escudándose en la premisa sofisticada de labor difusora en el gran conglomerado étnico...

Los “mosaicos musicales” —mal o bien ensamblados desde el ángulo tonal e ideológico— no solo se concretan a ser murales de una misma mano de obra, sino que mixtifican elementos heterogéneos de diversas procedencias hasta convertirlos en aburridos “potpurris”; pero como las empresas discográficas alientan el cultivo de este género híbrido, cualquiera cruzada en pro del irrestricto respeto a los monumentos de Euterpe es obvia.

No se confunda, empero, los “centones” con los “dialogismos” compositivos, ya que en éstos el autor transcribe ex profesamente una frase o un período de la obra citada con fines estético descriptivos, o de alusión a episodios de época pretérita, cuyas reminiscencias melódico-armónicas bastan para evocar, a manera de símbolo, circunstancias climáticas de protagonistas o de hechos pasados.

La *Obertura 1812*, de Chaikowsky, por la cita de *La Marsellesa*, es un ejemplo elocuente.

REIVINDICACIONES MUSICALES¹³⁵

En lo que va de la presente centuria, la actividad de los musicólogos e investigadores ha sido profusa. Pues, aquistos han descubierto manuscritos originales de compositores del pasado, dando a conocer a la filarmonía las circunstancias en que [los] hallaron en bibliotecas y archivos de las diversas localidades. Tales, entre otras, páginas autógrafas de J.S. Bach y de Haydn. También el *Scherzo*, tercer movimiento de la Sinfonía “La Inconclusa”¹³⁶.

Además, aquellos han exhumado partituras ya olvidadas, que fueron estrenadas y no volvieron a presentarse en escenarios de concierto o de teatros líricos hasta la fecha de su redescubrimiento. Asimismo, han colaborado con las Compañías de Ópera para reconstruir obras melodramáticas del Renacimiento y del período preclásico, a fin de que la reposición sea fidedigna al texto original.

135. Texto autógrafo a bolígrafo del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N°. FMO033.281/A. Lleva al inicio la anotación: “El Comercio”, 11/73. Con otra tinta: (abril). Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

136. De Franz Schubert.

La Crítica actual, ya despojada de los prejuicios de épocas pretéritas, ha reivindicado el sitio que les correspondía a determinados compositores que se adelantaron, cual profetas, a la estética predominante de su siglo. Se puede citar dos casos: Gustavo Mahler y Franz Liszt. Este último maestro, no solo fue el eximio pianista y el autor de las “Rapsodias húngaras”, sino que se le considera hoy como precursor de las técnicas compositivas modernas.

Los “considerados” precedentes conducen a enfatizar lo plausible del instituto Español de Musicología por haber celebrado una Semana de Estudios dedicados a resaltar la figura tan grande como olvidada, de Felipe Pedrell, ya que, como dice su presidente, Miguel Querol Gavaldà, están en deuda con Pedrell todos los estamentos y entidades españolas que a música se dedican.

Felipe Pedrell (1841-1922) está ungido como Padre de la Música Española —a más de ser eminente compositor y agudo polígrafo— porque todos los caminos y direcciones de la investigación musical en España fueron por él iniciados; quien dio a conocer al orbe la riqueza de la polifonía hispana, de la música de órgano, del teatro y del folclore.

Con espíritu de acendrado nacionalismo compuso su primera ópera: “El último Abencerraje” que se estrenó en Barcelona, alrededor de 1874; siguiendo la misma línea filosófica rubricó “Los Pirineos”, trilogía en un prólogo y tres dramas. Con inusitada actividad se dedicó a la composición, a la musicología, a la crítica (“Musiquerás”), a las revisiones y aún a las traducciones, entre ellas, el Estudio de Instrumentación de Gevaert.

Para terminar, citaré un acápito de la semblanza de Miguel Querol: “Estas orientaciones no cayeron en saco roto, Albéniz, Granados y Falla, entre otros, las siguieron con entusiasmo. Ninguno de sus discípulos fue más noble y agradecido que Falla. Su largo artículo de homenaje a Pedrell, publicado en la *Revue Musicale* (París, 1923), constituye el juicio más perspicaz y ecuaníme de cuantos se han hecho sobre el gran compositor musicólogo. Todo músico español debiera leer este escrito de Falla para saber quién era en verdad Felipe Pedrell”.

DIALOGISMOS MUSICOGRÁFICOS¹³⁷

Hay ocasiones en las que el musicógrafo, musicólogo o el tratadista tiene que recurrir a transcripciones literales de pensamientos ajenos para reforzar teorías o pragmáticas en los elaborados literario-musicales, que se

137. Texto mecanografiado del autor que lleva al final la fecha: Quito, 24 de abril de 1977. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N.º.FM0033.300/B. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

hallan concordes a su óptica personal. Pero aquellos pensamientos proceden de autoridades indiscutibles en el magisterio de su ramo.

La precedente premisa nos sirve como tarjeta de presentación para ofrecer las respuestas a un “cuestionario” sobre “la situación actual de la música española”, formulado por el cronista *Cruells* a descollantes profesionales iberos. De las cuatro preguntas de la encuesta, nos concretamos únicamente a la primera: ¿Qué papel (o función) desempeña la Música en nuestra Sociedad? El compositor Ramón Barce contesta: “Un papel, desgraciadamente, nada brillante, por la escasa cultura musical del país. Lo peor es que cumple una función negativa: ser patrimonio —uno más— de las capas económica y socialmente elevadas y constituir así un adorno más de las clases privilegiadas. Hay que añadir que, en nuestro estricto aspecto creador, los compositores no somos, en general, responsables ni culpables de semejante situación”.

Jorge Cervelló se expresa en el siguiente tenor: “La Música debería desempeñar un papel digno, al igual que existe en los países de fuerte tradición cultural. En nuestra sociedad es tan solo una minoría la que siente verdadero interés por este arte. Esto es debido tan solo a que en los centros docentes de Música no se enseña ni es considerado como es debido”.

José Luis Delas responde al requerimiento: “Bajo el nombre de música aparecen hoy hechos tan diversos como las canciones de moda, las marchas militares, los residuos de un falso folklore, el *rock*, la canción de protesta, la llamada música “clásica” o “cultura”, etc. No se puede hablar, pues, de una función de la Música, en nuestra sociedad. Hay realidades sonoras que son claramente embrutecedoras y que constituyen un factor de alienación. Por lo que se refiere a la música de vanguardia, hay que decir que en no pocas ocasiones es un simple juego formalista para la satisfacción de pequeños grupos de iniciados y que está hábilmente manipulado por los organizadores de la maquinaria cultural capitalista. En este caso la función social de la música contemporánea es nula y su papel puede llegar a ser incluso reaccionario. Pero existe también una música que usa un lenguaje avanzado y que trata, al mismo tiempo, de abrirse lo más posible a la realidad social. Esta música puede tener entonces una fuerte carga crítica y ser así un medio más en la lucha hacia una sociedad más justa”.

De los nueve músicos entrevistados, se ha seleccionada una triada de respuestas, como exponente del objetivo motor para la elaboración del trabajo musicográfico, el cual presenta interés de palpitante actualidad a los cultores del arte de los sonidos en nuestras latitudes; aunque del último párrafo aflore, cual inconsútil neblina, la perplejidad, debido a la falta de concreción de la clase de música aludida, que bien puede ser: la electrónica, la concreta, microtónica, politónica o serial.

ACOTACIONES MUSICOLÓGICAS¹³⁸

El aprendizaje de la música en la educación de la juventud helenica era tan obligatorio como el estudio de la gramática, las matemáticas, la filosofía y más disciplinas que conformaban el ciclo de enseñanza en las escuelas griegas de la antigüedad clásica. Porque el cultivo del intelecto no iba a la zaga de las artes y las inclinaciones militares; a la vez que modelaban el espíritu del ciudadano preparaban también al defensor de sus lares patrias.

Los grandes gobernantes y estrategas dieron visibles muestras de su inclinación a la musa Euterpe. Y la *Armonía*, que nosotros conocemos como “la ciencia que estudia a los sonidos desde el punto de vista de su concordancia en la emisión simultánea”, tuvo su origen mitológico. Según la fábula, “es aquella diosa que se finge nacida de Ares (Marte) y Afrodita (Venus), para que lo pendenciero y belicoso se uniese con lo que participa más especialmente de la persuasión y de las gracias y resultase un gobierno que fuese el más solícito y más arreglado, arreglándolo toda la armonía”. Palabras de Plutarco (50–122 de la Era Cristiana) en la biografía del beotarca tebano Pelópidas.

Sí la mayoría de investigadores y helenistas concuerdan en que el arte musical griego fue esencialmente *monódico* y *unisonal*, y que el virtuosismo se practicaba en la *heterofonía*, o sea figuraciones ornamentales de los instrumentos que acompañaban al canto, sobre la misma melodía vocal; más o menos semejante a las variaciones del tema que se practica en el estilo jazzístico. Pero, más, la hipótesis de otros musicólogos es que ya conocieron la polifonía en manera algo similar a la que se conoce en tiempos modernos.

Temístocles, el general ateniense que abatió el poderío persa en el combate naval de Salamina, no demostró como su rival en virtudes cívicas, Aristides, mayores aptitudes e inclinaciones al arte órfico. A pesar de haber sido discípulo de Anaxágoras y frecuentar la escuela del físico-filósofo Meliso y distinguirse por su estilo oratorio en las reuniones urbanas, se le criticaba sobre su cultura artística; en vista de ello tuvo que reivindicarse con desenfado, pronunciando el razonamiento siguiente: “Yo no sabré templar una lira o tañer un salterio; pero sí, tomando por mi cuenta una ciudad pequeña y oscura, hacerla ilustre y grande”.

El virtuoso y justo gobernante ateniense Aristides ofrendó en el templo de Dionysos, como agradecimiento a la victoria alcanzada en los “ágonos” (competencias) con su *Coro*, unos trípodas con esta inscripción: “La tribu Antróquide venció; conducía el Coro Aristides, y Arquéstrato fue el que ensayó

138. Texto autógrafo del autor que lleva al final la fecha: 10/V., sin año. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.197.

el Coro". Igual procedimiento se practica hoy: el director de terno ensaya y el titular dirige en la presentación pública.

Alcibíades —otro prohombre ateniense y discípulo de Sócrates (siglo V antes de J. C.)—, tuvo una educación esmerada, ya que fue de linaje distinguido, escuchaba con placer a todos los demás maestros, más, se resistía a tocar la flauta, alegando que era ejercicio despreciable e impropio de hombres libres; y que el uso del plectro y de la lira en nada alteraba la figura y el semblante, mientras que la cara de un hombre que abulta su boca con las flautas, apenas pueden reconocerle sus mejores amigos; y, además, que la lira resuena y acompaña en el canto al que la tañe; en cambio, la flauta cierra la boca, y obstruye la voz y el habla del que la usa.

Argumentos son aquellos, que oponía a los que le censuraban su poco afecto al instrumento dilecto de las divinidades de los bosques y del cortejo de Pan, pero que priman en ellos la preferencia al contorno estético de la figura y euritmia de la pose. "Tañan, pues, la flauta —decía— los hijos de los Tebanos, ya que no saben conversar; más nosotros, los atenienses, como dicen nuestros padres, miramos a Atenea como nuestra Soberana y a Apolo como nuestro compatriota, y es bien sabido que aquella tiró la flauta y que este hizo desollar al que la tocaba".

Avanzando en la cronología y refiriéndonos al moloso Pirro, rey del Epiro, se puede afirmar que, si bien se distinguió en los helenos de armas y en su espíritu conquistador y tuvo a esto como a la doctrina más propia de los reyes, no dio ningún aprecio a las demás artes y habilidades. Así, se refiere a que, preguntado en un festín, cuál era mejor flautista, sí Pitón o Cafésia, contestó: "Polipercón es el mejor capitán"; como si esto fuera lo único que le convenía inquirir y saber a un rey.

Es bien conocido la importancia que daban los filósofos como Platón, Aristóteles, etc., al arte musical, para reiterar en citas de dichos pensadores o retrotraer los conocimientos artísticos de la rama en referencia sobre los trágicos Eurípides, Esquilo y Sófocles, ya que las partes del Coro y las cantables compusieron ellos mismos o pidieron la colaboración de los más insignes músicos de la época.

Varios historiadores sucedáneos de Pericles, aseguran que este tuvo como maestro de música a Damón el sofista; pero Aristóteles es de la opinión que se dedicó al arte de Orfeo bajo la enseñanza de Pitoclidés. Damón frecuentaba el trato de Zenón Eleates quién trataba las cosas naturales al modo de Parménides, razón por la cual adquiriría un método dialéctico tan sutil y lleno de argucias que desconcertaba al adversario.

Durante su gobierno, Pericles decretó, por primera vez, que en las fiestas kanateteas (en honor de Minerva), se realizase certamen de música, y

elegido para el director del mismo, señaló personalmente el programa del concurso y fijó lo que los contendientes habían que tañer en la flauta, lo que tenían que cantar o tocar en la cítara, por cuánto el Odeón fue el escenario de los certámenes y espectáculos musicales del inaugural y de los posteriores.

FONEMAS MUSICALES EN LOCUCIONES LITERARIAS¹³⁹

Se encuentra en discursos —hablados o escritos—, en artículos literarios de diversa índole y aún en diálogos amistosos, locuciones metafísicas motivadas por empleo de vocablos inherentes a la terminología musical; vocablos típicamente técnicos que han enriquecido el lenguaje figurado de nuestro idioma. De los cuales subrayaré unos pocos, de los más usados, a fin de limitar la extensión del presente trabajo.

Para exornar una pieza oratoria o una proclama de matiz político, se recurre a gemas de la retórica, que muchas veces son símiles adaptados del vocabulario musical, como el siguiente: “¡Es la *tónica* de una superada conciencia nacional”... Este epifonema incluye el término “*tónica*”, que es el primer grado de la gama y que da el nombre a la escala construida sobre ella. Así, por ejemplo, se dice: tono de Do mayor, de Re menor, etc.

En igualdad de circunstancias se hallan las oraciones idílicas; entre las más comunes se lee: “Sus corazones latieron al *unísono*”. El “*unísono*” es la emisión simultánea del mismo sonido, dado por varias voces o instrumentos de igual o diferente timbre.

Cuando alguien lee o recita monótonamente, se le observa: “Debe *modular* el tono de voz”, con lo cual se le indica la variabilidad de inflexión al expresar en forma oral, de acuerdo al espíritu del texto. En el arte de los sonidos implica el cambio de coloración tonal; en otras palabras: significa el cambio de tono en el transcurso de una frase.

Cuando se emite el juicio crítico sobre alguna obra pictórica, para ponderar la brillantez de colorido, se exclama: “¡El cuadro es una verdadera *orquestración* de colores!”... Orquestrar es distribuir con arte y ciencia los diferentes timbres instrumentales en la partitura. La metáfora es bien traída.

“La *clave* del asunto se encuentra en el móvil expuesto”. Es otra locución que involucra el nombre del signo musical que, colocado al principio de la *pauta* o pentagrama, fija la nomenclatura de las notas.

139. Texto mecanografiado del autor sin fecha. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.210/211.

Si con los fonemas enumerados organizáramos un pensamiento gramatical, de plano recaería en la órbita del lenguaje técnico.

A la inversa, el léxico musical también ha nutrido su vocabulario con tecnicismos de otras ciencias y artes. De la Química y de la Mineralogía ha tomado los calificativos *divalentes* y *polimórficos* para designar a determinada categoría de acordes que, por sus cualidades específicas, guardan analogía con las propiedades de ciertos elementos simples y de los cristales. Son neologismos aceptados por eruditos teóricos y tratadistas contemporáneos de la rama armónica, como sinónimos de nominaciones peculiares de la fraseología tradicional.

Cuando el hombre de letras posee relativa dosis de cultura musical, alardea de ella, orlando sus imágenes con el lirismo típico del profesional que enjuicia la obra de algún insigne compositor.

Tal es el caso de Gabriel D'Annuncio al exaltar las figuras gloriosas del pasado itálico; más concretamente, al referirse al clavicembalista Domenico Scarlatti (1685-1755), creador de las célebres sonatas, doblemente seculares y que se han convertido en literatura obligada del repertorio pianístico, se expresa con este vibrante énfasis.

“El vigor, la audacia, la elegancia, la alegría, la franqueza, la volubilidad, la voluptuosidad de aquella música renovaban y refrescaban milagrosamente en mí el sentido de la vida. Cada sonata, con su tema único tratado en un movimiento dividido en dos partes, parecía dibujar cada vez la línea breve de una perfección siempre distinta y variar con modulaciones imprevistas la energía del más límpido elemento”.

He aquí un elevado juicio crítico personal, subjetivo y flordelisado de apreciaciones estructurales inherentes a la fraseología técnica del musicista experto.

Por consiguiente, en escritos de nervadura musical y con fines de divulgación, difícilmente se puede hacer esguinces o sortear las palabras técnicas de empleo inevitable.

APUNTES MUSICOLÓGICOS¹⁴⁰

—Semblanza musical de Nerón—

Nerón —emperador romano que gobernó desde el año 54 de Jesucristo hasta el 68—, entre sus cualidades y extravíos mentales monstruosos, tuvo una pasión desorbitada por las artes, en especial por la Música. Sus poliédricas actividades de cantor, citareda, poeta e histrión, le hicieron descuidar los problemas de Estado, pertinentes a su régimen; causa que motivó a [que] le aplicaran el célebre epigrama, tan popular en la época, “templando la lira, desafina el Imperio”.

Según refiere el historiador romano Cayo Suetonio Tranquilo (75-160 de la era cristiana) en su obra “Los doce Césares”, Nerón había sido instruido en el arte musical durante su infancia, y en cuanto ascendió a la magistratura imperial hizo conducir al palacio a un eminente arpista, sentándole a su lado por muchos días para oírlo cantar hasta muy avanzada la noche, después de la comida de la tarde. Poco a poco dio a ejercitarse en este arte, no omitiendo ninguna precaución de las que empleaban los cantores para conservar la voz y fortalecerla; prescripciones de ese tiempo que hoy nos parecen ridiculeces, pero que merecen citarse: acostarse sobre la espalda, con el pecho cubierto con una hoja de plomo, tomar lavativas y vomitivos y abstenerse de frutas y algunos alimentos que se consideraban contrarios a la claridad de la voz.

Contento de sus progresos, aunque tenía la voz débil y cascada, quiso presentarse en escena, y a sus cortesanos no cesaba repetirles este proverbio griego: “La música no es nada si el cantor está callado”.

Nerón, según se induce, para haber sido el organizador de la primera “claque teatral”, esto es, grupos de aplaudidores asalariados en los espectáculos públicos, por lo que refiere Suetonio: “Se exhibió por primera vez en Nápoles, y a pesar de un terremoto que conmovió repentinamente el teatro no dejó de terminar la canción que había comenzado”.

“Agradándole al extremo los aplausos que le tributaron los habitantes de Alejandría, a quienes el comercio de granos había traído en considerable número a Nápoles, hizo venir a otras muchas de aquellas gentes que sabían aplaudir tan bien, y no fue esto solo, sino que eligió jóvenes caballeros y a más de cinco mil plebeyos robustos para que, distribuidos en diversos lugares de teatro, se ejercitasen en diferentes maneras de aplaudir y le ayudasen siempre que cantara. Los jefes de estos aduladores estipendiarios ganaban cuarenta mil sestercios.

140. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.198. Una nota con lápiz dice: 19 de junio, sin año.

Después de su debut en Nápoles, anhelaba consagrarse en la capital del Imperio; con este fin instituyó los juegos *neronianos*. Durante la realización de dichos juegos, los espectadores dejaron oír su clamor, pidiéndole con insistencia escuchar su voz “celestial”, y como a este clamor multitudinario se sumara la petición suplicante de la guardia pretoriana en el mismo sentido, accedió a cantar ese mismo día en el teatro (tal era su deseo ferviente). De seguida mandó inscribir su nombre en la nómina de los músicos que debían participar, ordenó ponerlo en una urna para salir a escena por sorteo. “Los prefectos del pretorio le llevaban el arpa; detrás venían los tribunos militares y en derredor suyo, sus amigos más íntimos. Cuando fijó su postura y terminó el preludio, hizo que el consular Curcio Rufo anunciase que iba a cantar Niobe, y permaneció en escena hasta la hora décima”. Continúa el retoño: “Con objeto de tener más ocasiones de cantar aplazó para el año siguiente los premios de canto y demás partes del concurso. Pero este mismo plazo le pareció muy largo y no cesó de presentarse en el teatro”.

No satisfecho con sus presentaciones en Roma, hizo una gira por Grecia para exhibir su habilidad, manifestando que “solamente los griegos sabían escuchar y eran dignos de su voz”. En lo sucesivo intervino en todos los certámenes de artistas, y ordenó, contra lo establecido, incluir en los juegos olímpicos un concurso de música.

La simpatía que Plutarco demuestra a Nerón, es porque este antes de partir de Grecia, concedió libertad a toda la provincia, anunciando el mismo desde el centro del estadio el día de los juegos ístmicos; libertad más simbólica que real.

El regreso a Italia lo hizo por Nápoles, cuna de sus triunfos artísticos, y en las ciudades de tránsito a Roma —y a esta misma— entró en medio de una pompa inusitada. Colgó los trofeos en sus alcobas como alrededor de su lecho, como lo hacen hoy los deportistas.

El incendio de Roma, motivado por su perturbación mental de crudo realismo, contempló desde lo alto de la torre de Mecenas, y con vestiduras de teatro entonó el canto declamatorio de su poema del incendio de Troya. Murió exclamando: ¡qué gran artista pierde el mundo! Aunque [...].

El hecho siguiente justifica la razón del epigrama y confirma la despreocupación del emperador en torno a la política estatal. Tras las reiteradas y alarmantes noticias de los correos sobre la sublevación del propretor de las Galias, Julio Vindex, el Senado celebró un [espectáculo de] música [con] flamantes instrumentos hidráulicos recién adquiridos, manifestando luego, en forma irónica, que haría presentaciones públicas tocando aquellos, si Vindex lo permite.

IX

Miscelánea

ENFOQUES A LA CRÍTICA MUSICAL¹⁴¹

Una de las ramas fundamentales de la Musicología, y que viene a constituirse en piedra angular del edificio músico-gráfico, es la Crítica; pero ejercida no en el concepto de exclusiva censura o de impertérrito Aristarco, sino de misionera edificante: constructiva y orientadora en los ilimitados horizontes panorámicos del dominio de Euterpe.

No se puede confiar en la época contemporánea —ni en las remotas— el ejercicio de esta delicada misión a entes desprovistos del *vademécum* o *curriculum* indispensable de conocimientos técnicos, que solo por el mero hecho de pergeñar artículos literarios y escuchar en ratos de ocio sus discos predilectos se erijan en críticos musicales, subestimando, por prurito catalización del material de suficiencia, y lastre de erudición requeridos para dicha especialidad. Por esta razón se encuentra frecuentemente, en reseñas de conciertos, el vago epíteto de “heterodoxa”, al referirse a tal o cual obra moderna, calificativo que salva del paso y que encubre, a manera de “camuflaje”, la vacuidad de nociones en lo que respecta escuelas y estilos, sin medir la elasticidad del vocablo, que es relativo al espacio y al tiempo. Pues Beethoven, para su época, fue un heteróclito: cuando su discípulo le observó que había cometido dos quintas sucesivas, Beethoven le espetó: “Y qué? ... ¡Quién me impide cometerlas!”

141. Salgado, L. (junio, 1958). “Enfoques a la crítica musical”. *Ritmo*, (295).

Revestido de su suprema autoridad artística, Stravinsky enjuicia desfavorablemente y en sus entrevistas de prensa y cuestionarios, al empirismo crítico y a sus prosélitos (de todo se da en la viña del Señor). Admonitorias y sardónicas son sus declaraciones al referirse a éstos: los presenta casi como ejemplares de incompetencia e inopia, en lo concerniente a los más elementales principios estructurales de la gramática del idioma musical. ¡Comparar su ópera *La carrera de un libertino* con *Wozzek*, de Alban Berg, es desconocer los medios expresivos del primero y el schoenbergianismo del segundo! Calificar a la segunda como cromática, es confundir el dodecafonismo con las concepciones cromáticas y ultracromáticas de Wagner y Ricardo Strauss. En estos errores de bulto había incurrido cierto crítico estadounidense contemporáneo.

Al igual que el hombre de letras no puede admitir la práctica de la crítica literaria sin previos conocimientos de gramática, literatura y vasta ilustración, a fin de capacitarle para poder valorar la sintaxis, las figuras de retórica, género, estilo y elevación de conceptos en la elaboración de ideas, diseccionando por intermedio del sereno análisis íntimos valores subjetivos y objetivos o arquitecturales, asimismo un cultor de Orfeo no acepta en su actividad a quien no está revestido de los ornamentos e ínfulas inherentes al sacerdocio de su profesión.

La complejidad de la crítica musical se manifiesta en mayor escala y magnitud, por razones obvias para los musicistas. El idioma en que se escribe o se lee es único para cada grupo étnico o racial, pero el lenguaje de los sonidos, pese a su universalidad, tiene variados dialectos y abundantes elementos instrumentales de fonación. Los más agudos y relevantes críticos han sido compositores. Para no alardear en acopio enumerativo y presentar una lista exhaustiva, solo señalaré: del siglo pasado, a Berlioz, Liszt, Wagner y Mahler; del presente —circunscrito al hemisferio americano—, a Aaron Copland, John Montés, Domingo Santa Cruz, etc.

Por motivos íntimos de mis facetas profesionales sostenía una conferencia con un personaje X del susodicho estrato social, y, entre otras cosas, me manifestó su opinión acerca de la crítica musical (seguramente influido por cierto círculo interesado en fagocitarle), en el siguiente tenor: «No se necesita saber de música para ser crítico». A lo cual le argumenté, aludiendo a su actividad: ¿Cree usted que es lo mismo leer un periódico que ser periodista?» Como respuesta obtuve... el silencio sepulcral¹⁴².

Se ha de salir a cortar el paso a estos críticos, cuya iconoclasia puede conducirles a profanar hasta la aureola de Beethoven, tal vez por infundios

142. A partir de este párrafo se amplió el artículo original de Ritmo para su publicación posterior en Ecuador.

malintencionados que circularon hace un centenar de años y que los biógrafos se encargaron de anatematizar, poniendo de relieve la mala fe de la impostura, o que por ridículas no las tomaron en cuenta. Pero la Historia misma, en su trayectoria milenaria consigna y condena, desde la antigua Hélade, la existencia de entes paranoicos y «zoilos» peripatéticos que incendian el templo de Diana, acicateados por su manía publicitaria o corroídos por el morbo de frustraciones vocacionales, a fin de conquistarse un sitio en la posteridad.

Posterior publicación, ligeramente modificada: *Anales: Órgano de la Universidad Central, Tomo XC, N° 345, Quito, 1961, pp. 335-337.*

Cuadernos de arte y poesía, Nr: 10, März, S. 129-133. Quito: Imprenta de la Universidad Central, 1961.

“Consideraciones sobre la crítica musical”, en *Opus, año III. No. 31*, de enero, p. 123-124. Quito: Banco Central del Ecuador, 1989.

ECOS DEL FESTIVAL INTERAMERICANO (1958)¹⁴³

[...]

Con el deliberado propósito de no ahondar la exégesis de enjuiciamientos disimiles vertidos en diarios y revistas de varias latitudes alrededor de las sentadas en el Festival Interamericano de Música, realizado en Washington y del cual se dio amplia publicidad, me propongo exponer dos comentarios rotantes dentro de la misma órbita, pero en diámetros opuestos: periodo expositivo sin “desarrollo” ni “recapitulación”, a lo más con una breve coda, es la estructuración del mío.

Fue organizado por el CIDEM (Centro Interamericano de Música), con la cooperación de distinguidas entidades desde el Instituto Nacional de Bellas Artes de México hasta la Cámara de Comercio de Washington con fondos donados por la Casa Internacional de Nueva Orleans; fondos que utilizó aquél para comisionar sendas partituras a ocho compositores de igual número de países. La Sección de Música de la Unión Panamericana prestó decidido apoyo a su celebración. Colaboraron destacados conjuntos orquestales e intérpretes; entre ellos, las sinfónicas nacionales de las capitales estadounidense y azteca; los cuartetos de cuerdas de Juilliard y de Claremont, además, el Coro de la Universidad Howard, los pianistas Arthur Balsam (polaco de origen) y el puertorriqueño Jesús María Sanromá.

143. Salgado, L. (25 de enero, 1959). “Ecos del Festival Interamericano”. *El Comercio*.

De las composiciones ejecutadas en los programas de dicho festival, trece fueron estrenos, seis se oyeron en primera audición en los Estados Unidos y una fue primicia de cortesía, la Sinfonía No 12 de Heitor Villa-Lobos. Tuvieron proyecciones horizontales y verticales. Los conciertos, en total, fueron cinco: de los cuales, los de inauguración y clausura tuvieron lugar en el Lisner Auditorium, y los otros, en diferentes salas.

Es evidente, que la comprensión de la “Música Nueva”, entendiéndose en el sentido creativo y cronológico, exige del auditor preparación cultural de vastos alcances, puesto que traspone el marco de la técnica tradicional y el oyente debe familiarizarse con los conceptos de atmética (obra sin temas, en el sentido lineal), que yo llamaría, asimismo, no temática, por cuanto la elaboración del material sonoro destinado a tal o cual estructura ya implica pensamiento musical o idea. Por esta razón, el crítico debe hallarse revestido de mayores [conocimientos, antes de juzgar] enfáticamente, la escasa importancia de ciertas páginas que no merecían el honor de haber sido incluidas en la programación.

Pero el vicepresidente del CIDEM, el musicólogo Gilbert Chase (actual Agregado Cultural de la Embajada de Estados Unidos en Bruselas) publicó un apologetico y ardoroso artículo en la revista “Américas”, con el titular de “Música del Nuevo Mundo”. Rebate, aun con argumentos forenses, las opiniones adversas de sus conmlitantes. En un aparto se expresa así: “Pero una minoría de críticos (muy pequeña hay que decirlo) pareció incapaz de esforzarse por captar las intenciones de los compositores y valorar sus obras de acuerdo con sus antecedentes e ideas estéticas. Por ejemplo, el Concierto para Orquesta (1951), por Antonio Estévez, de Venezuela, que un crítico consideró no valía la pena de ejecutar. Ahora bien, esta obra es una especie de “homenaje musical” a José Ángel Lamas, famoso compositor venezolano del siglo XIX. Estévez presenta en 3 movimientos neobarrocos —Toccatá, Passacaglia y Ricercare— escritos en forma orquestal moderna, opulenta y atrayente, melodías más bien arcaicas entresacadas de la composición religiosa de Lamas: *Popule Meus*. Para mí, este es un tipo interesante y raro de “nacionalismo musical”, inspirado en el arte del pasado y no en el folklore”.

“Los *Episodes* (de Quincy Porter) son decididamente un producto regional, de “factura doméstica”, destinado principalmente a los públicos del noroeste de Estados Unidos”, expresa en otro párrafo. Además, anota la inclusión del tipo micro-sinfonía, en el concierto de clausura: “...figuraron una Sinfonía de diez minutos (¡en cuatro movimientos!), por el chileno Gustavo Becerra, y la Segunda Sinfonía para Cuerdas del uruguayo Héctor Tosar”... En este figuró como parte conclusiva la de Villa-Lobos, ut supra enumerada”.

Ahora, Victoria Kamhi de Rodrigo, esposa del notable compositor español Joaquín Rodrigo, autor del Concierto de Aranjuez para guitarra y orquesta, que acompañó a su esposo, invitado de honor, al mencionado certamen, se expresa en el final de su bien documentada crónica que lleva el encabezamiento “Primer Festival Interamericano de Música”, de la siguiente manera: “En este Festival se oyó, en poco tiempo, mucha música, en gran parte experimental, recién salida de la pluma de autores jóvenes. Y una se pregunta: ¿Cómo serán las obras que se escucharán en el próximo Festival Interamericano de Música?”

Como [parte] de estas actividades concertísticas, el 20 de abril se realizó, con la participación de compositores y ejecutantes delegados de varias naciones, “una mesa redonda en la Unión Panamericana, y donde se discutió la importancia de incluir la creación musical americana en el material para los maestros de música en escuelas de primaria y secundaria, y el establecimiento de cursos especiales sobre historia de la música de América en los conservatorios y escuelas de música”. Para limitar las dimensiones del presente comentario, acorde a su finalidad, me inhibo de enumeración exhaustiva de todas las concepciones que conformaron los conciertos mencionados.

EN TORNO A LA DIDÁCTICA MUSICAL¹⁴⁴

Los textos de enseñanza musical especializada —ya sean de Teoría, o tratados de Armonía, Contrapunto, Fuga, Composición o Instrumentación, etc.— siguen estricto orden pedagógico en el desarrollo de los capítulos pertinentes a la materia, mediante procedimientos de análisis y síntesis acondicionadas al método inductivo-deductivo, a fin de servir como orientación guía en el proceso didáctico. Sincronizan la parte perceptiva con los ejercicios correspondientes e ilustran, a manera de dialogismos, con ejemplos entresacados del dominio universal, o sean, fragmentos de composiciones de autores ya consagrados; así, la teoría marcha de brazo con la práctica y los esquemas y cuadros sinópticos se convierten en instrumentos auxiliares de la demostración objetiva.

Los músicos que se dedican a la elaboración de textos didácticos reúnen cualidades de eruditos, porque entran en juego factores de carácter pedagógico, teórico, científico y de investigación, que de hecho traspasan el ámbito de la Musicología.

144. Salgado, L. (1960). “En torno a la didáctica musical”. *Pentagrama*, (1), 3.

Los compositores teorizantes no solo codifican sus doctrinas en monografías o escritos, sino que plasman en obras de arte sus articulados estéticos: tales son los casos de Rameau, Wagner y Schoenberg: figuras representativas de tres etapas de la evolución histórica-musical.

Un compositor puede ser a la vez musicólogo y pedagogo, puesto que lo uno no excluye a lo otro. Si Robert Schumann fue gran compositor y excelente crítico polemizante, en cambio sus dotes pedagógicos fueron poco eficientes, no obstante, sus “consejos a los músicos”, que son paradigma de experiencias tamizadas, constituyen un hecho paradójal. Asimismo, Reber, Dubois, Lavignac no son luminarias del arte francés, pero, a la inversa, des-collaron en el campo de la pedagogía musical como profesores del Conservatorio de París; fruto de larga experiencia docente son sus tratados sobre las disciplinas superiores que involucran la pragmática de la creación, esto es, las asignaturas técnicas que constituyen el lastre del musicista que anhela proyectarse en los dominios de la Composición.

En igual forma, el *Plan de estudios* se halla coordinado con miras pedagógicas. El primer curso de Teoría se eslabona con el preparatorio de Solfeo; el Dictado se inicia con el segundo de Solfeo, cuando la memoria de entonación y ritmo se ha desarrollado lo suficientemente, porque bien se puede equiparar al dictado de una oración gramatical. Mal puede escribir dicha oración quien aún no sabe deletrear. Luego, se concatena el Análisis Musical —comprendiendo el Armónico y Fraseológico—, Acústica y Transposición; esta última después del curso que comprende la solmización de lecciones en el seticlavio. Todas las enumeradas constituyen las materias básicas de la educación musical. Conforman el plan general Historia de la Música (tres cursos por lo menos), Pedagogía, Psicología y nociones de Estética e Interpretación.

La Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad de Santiago (Chile) contempla en su Plan General un curso previo de Solfeo antes de iniciarse en el estudio del instrumento predilecto del estudiante —hay que tomar en cuenta que el aspirante al ingreso a dicha Facultad debe hallarse ya lo necesariamente “alfabetizado” en Música—. Posterior al curso preliminar, el Programa de Solfeo determina un estudio intenso de tres años sobre densos volúmenes de práctica solfística, esta encarna la “prosodia” del lenguaje de los sonidos, prosodia articulada con clara y expresiva dicción para relieves de la elocución, dialéctica o discurso musical.

No tiene nada de pedantesca la terminología precedente, porque son locuciones casi usuales en la prosa musicográfica, de crítica, o de técnica, ya que estos vocablos involucran la traslación metafórica del pensamiento sonoro del compositor, cuyos símbolos gráficos son manifestaciones del verbo personal.

Para concluir esta escarza musicológica, manifestaré, que a toda pseudoreforma, que sacrifique o atente al orden preestablecido o tienda al desequilibrio de la gravitación pedagógica, se le puede aplicar una glosa de la expresión realista de Benavente: “Las anomalías que se les ocurre a los escasos de conocimiento”.

MÚSICA Y EDUCACIÓN¹⁴⁵

El epígrafe del artículo presente sugiere, *a priori*, la orientación hacia la enseñanza obligatoria de la Música en los establecimientos educacionales: primario y secundario. Esta obligatoriedad ya la han demostrado, en muchas latitudes, en forma exhaustiva y con programas elaborados ad hoc, a fin de elevar el nivel cultural de los educandos. El tema a desarrollarse es a la inversa: la tangible necesidad de una educación secundaria para los estudios musicales; retruécano que no contempla reciprocidad en la mayoría de los casos.

No es insólito el afirmar que las etapas —ciclos medios y superiores— de los estudios musicales demandan conocimientos de completa educación secundaria, puesto que las asignaturas básicas de cualquiera especialización tienen sus conexiones con las ciencias exactas (Acústica), disciplinas filosóficas (Estética), artes literaria y poética (Composición), Historia Universal, Metodología, Psicología, etc.; vademécum que modela al músico culto y le habilita para militar airosamente en la falange del profesionalismo.

Para comprobar lo anteriormente anunciado, resultante del planteamiento de una ecuación musicográfica, se puede tomar el estudio de ARMONÍA como ejemplo típico de demostración.

La Armonía —que es el primer escaño del ramo de la Composición— “es la ciencia de los acordes, que estudia las leyes que los rigen y su concordancia”. Al acorde se lo ha definido como emisión simultánea de tres o más sonidos. Ahora, al estudiarlo en forma individual, metafóricamente aludimos a su triple aspecto: biológico, psicológico y sociológico. Biológico, cuando nos referimos a su especie y estructura orgánica; psicológico, al demostrar las impresiones auditivas de su especie, diversidad de posiciones e inversión; y sociológico, cuando se estudia sus relaciones con los otros acordes de la gama. Estas fases van precedidas por la preceptiva, para luego llegar a la práctica y concluir con la audición coral o instrumental, ordinariamente al piano. Tal debe ser el proceso del metabolismo didáctico, con miras al

145. Salgado, L. (s.f.). “Música y educación”. *El Comercio*.

objetivo preliminar: que el estudiante se oriente en el sentido de la labor intelectual a la sensación auditiva.

En la realización de “bajetes” o armonización de “cantos dados” debe primar la lógica del razonamiento aristotélico, hasta llegar a la tecnificación indispensable del estudio. El profesor que emplea la “antítesis” a fin de que el alumno presente la “tesis” para determinar la realización correcta y verdadera, estará desarrollando una dialéctica que favorece en el educando un autoanálisis de sus trabajos, como paso previo a la autocrítica.

El alumno vocacional que ha cursado humanidades modernas se halla equipado para la profundización del estudio de Armonía y apto para la diáfana comprensión de los destellos filosóficos, científicos y artísticos que emanan de ella y que constituyen tres facetas bien definidas.

Con este lastre de capacitación, el profesor encuentra en sus discípulos una caja de resonancia, o receptor de sus enseñanzas, a las cuales puede proyectarlas con ilustraciones nutridas de símiles alusivos a las otras artes o ciencias, y no se halla constreñido a fraseología limitada únicamente a tecnicismos de la materia de su cátedra o a locuciones del habla corriente.

LA BÚSQUEDA DE LA ORIGINALIDAD¹⁴⁶

En la actualidad, el arte de los sonidos atraviesa por una etapa de febril experimentación; reflejo de la época convulsionada, inquietante, que ha influenciado en la mentalidad de la juventud, polarizándola en el extremo opuesto, en el campo negativo de la real estética animadora de las genuinas manifestaciones del espíritu musical.

Los compositores de “vanguardia” —término con el que se autodenominan— y los afiliados al “concretismo” han convertido al papel pautado casi en fojas de fórmulas matemáticas, con profusas notaciones y acotaciones marginales con el fin de ilustrar al o a los intérpretes sobre la veraz exégesis de sus ideas creativas. En ocasiones aparecen aquellas notas como guiones de algún episodio farsesco.

Resultan obras que, según el decir de Stravinsky, se ejecutan una vez y que a nadie interesa una segunda audición. La causa se radica en el empleo de artefactos extramusicales, con procedimientos peculiares a la excentricidad de cada autor que se esfuerza por encontrar un derrotero propio para su inventiva y rodearse de epígonos o satélites de su “flamante verbo”. Esto es,

146. Salgado, L. (16 de febrero, 1964). “La búsqueda de la originalidad”. *El Comercio*.

erigir una escuela con dogma personal y una planta de prosélitos a quienes conducir.

Sería reiterar en lugares comunes el mencionar y el extenderse en las actividades de John Cage, Varése, Stockhausen y otros portaestandartes de los diversos movimientos en cuestión; movimientos o tendencias proclives a producir quebraderos de cabeza tanto a los ejecutantes como al auditorio.

El afán de conquistar el vellocino de oro de la originalidad —afán muy plausible siempre que no sea una paranoica desviación— ha sido el móvil impulsor de exploraciones en zonas de la naturaleza no profundamente captadas.

Tal es el caso del emérito compositor francés Olivier Messiaen (nacido en Grenoble hacia 1908), quien, a más de haber estudiado el folklore exótico, se dedicó a la paciente tarea de transcribir al pentagrama los variados cantos de las aves de las regiones de su tierra natal. Apoyado en sus grandes aptitudes para el dictado musical, la transcripción fue perfecta y copiosa, cuyo rendimiento fue el confeccionar un catálogo nutrido y bien clasificado. Luego, dilató el radio de acción a Europa y más tarde, a determinadas latitudes de los países orientales; entre los que se cuenta: India, China y Malasia.

Con este vademécum de melodías traspuestas a la normal grafía musical, emprende, tras de maduras reflexiones filosóficas, en la anotación sistemática por hábitat y por regiones: pájaros del campo, de las proximidades de las florestas, los de las altas montañas, los de las costas marinas, los de los lagos y los pantanos.

El fruto de tan ardua labor investigadora le capitaliza un riquísimo material ornitológico musical que le sirve para enriquecer su técnica y dar nuevo carácter al arte suyo, revistiendo sus obras con elementos originales.

Si los compositores alineados a las escuelas nacionalistas asimilan el veneno vernacular, a fin de pigmentar el tejido estructural de sus producciones con células rítmico melódicas que marcan el sello distintivo de la fisonomía telúrica, Messiaen se ha adentrado en la naturaleza misma, no para ofrecer escenas de espectáculo farsesco-musicoloide al estilo del “Teatrino” del italiano (propiamente de Florencia) Giuseppe Chiari o del experimentador John Cage y de algunos otros futuristas, sino para plasmar en creaciones de factura sinfónica o camerística, como *Quatuor* (Cuarteto), que ha obtenido amplia acogida en la crítica y en los ilustrados centros musicales.

POLIFACETISMO DE LA CRÍTICA MUSICAL¹⁴⁷

Los elaborados de crítica musical sobre recitales instrumentísticos, vocales y de conciertos sinfónicos se ajustan a la impresión audio-visual que engendra el grado de emoción, a menos que sean transmisiones radiofónicas, en las cuales la mente no se distrae por el acto espectacular y tan solo se concreta a la percepción auditiva.

El grado emocional es absorbente; por lo mismo, en ellos lo supeditan al análisis sereno y docto, consecuencia del conocimiento polifacético de las piezas interpretadas y en escala comparativa con las ejecuciones de las mismas en oportunidades anteriores. También, puede suceder lo contrario: el impulso emocional a veces se sobrepone a cualquier análisis reflexivo y, entonces, el comentario se reviste de galas ditirámicas o deviene en fraseología grávida de lirismos exultantes.

Cuando Mozart se encontraba en Viena, tuvo ocasión de escucharle al cotizado pianista de la época, Muzio Clementi; tras la cual escribió una carta a su padre narrando sus impresiones personales; carta en la que emitía su juicio sobre las virtudes técnicas y musicalidad del compositor italiano. Entre ellas mencionaba la destreza en las escalas de terceras y sextas, pero hacía hincapié en que carecía de alma y tocaba como una máquina. Las deducciones al respecto quedan en interdicto.

Más, si el Crítico tiene que enfrentarse con el estreno de una flamante obra, ya el asunto adquiere otro cariz. Presupuesta la circunstancia de que una sola audición no es suficiente para captar todos los detalles íntimos, trazará el delineamiento general, haciendo resaltar los principales rasgos epopéyicos, es decir, lo referente al carácter y zona temperamental. La reacción del auditorio ante la nueva obra es digna de tomarse en cuenta, porque las opiniones encontradas aportan algo y pasan por el tamiz de su discernimiento para concluir en un criterio valorativo, imparcial y desapasionado. Los eufemismos y perífrasis son las figuras socorridas para el revestimiento literario del esquema criticante.

A guisa de ejemplo ilustrativo se transcribe dos párrafos de las “crónicas nacionales” escritas por Eduardo L. Chavarri Andujar en derredor al concierto programado con producciones hispanas de la última cosecha.

“Ya dentro del programa previsto se nos ofreció *La cueva de Nerja*, cuatro movimientos sinfónicos, de Ángel Arteaga, obra premiada por el Ministerio de Información y Turismo, en el concurso convocado el pasado año. Es una

147. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.257. Fecha (o de redacción o de publicación): 1 de noviembre, 1964.

obra más cerebral que espontánea, en la que no faltan hallazgos sonoros, coloridos y fantasía, pero que resulta un tanto monótona y fatigante, tal vez a causa de una escasa inventiva en el desarrollo de los temas. Bien construida y sembrada de raras disonancias, fue escuchada y aplaudida con cortesía”.

En otro acápite se lee: “*Secuencias*, de Cristóbal Halffter, obra escrita expresamente para los conciertos conmemorativos de la paz española, no es precisamente música “pacífica”, sino una explosión sonora. Se trata de un gigantesco alarde de ruidos ritmados. La percusión empieza a batir sus parches antes de que el director de orquesta suba al podio (?); intervienen todos los instrumentos percusivos hoy conocidos, pero con plantilla aumentada y reforzada, y por si esto fuese poco, los profesores de los instrumentos de cuerda golpean las tapas armónicas de los violines, violas, etcétera, que se convierten de este modo en instrumentos de percusión, “recurso” nuevo que los “pobres” Amati, Stradivarius y Guarnerius jamás pudieron sospechar. Al final se oyeron aplausos, voces y silbidos; hubo de todo”. Dos tipos de crónica: serio y jocoso.

Diferentes a las precitadas son las críticas especializadas sobre determinado autor u obra. Estas son opúsculos de tendencia biobibliográfica, que se distinguen de la otra categoría por el exhaustivo análisis, la profundidad estética y preciosismo en el lenguaje empleado. Muy a menudo condimentan los comentaristas —o relacionan— tal o cual concepción artística con episodios anecdóticos de dudosa autenticidad. Tal acontece, y valga la cita, con la sonata opus 27 de Beethoven: uno de los hagiógrafos beethovenianos (escritores apologéticos) vio en ella una bella y poética noche, iluminada por los refulgentes astros siderales, en especial por la plateada cabellera de *Tebea*, según la expresión clásica; de ahí provino el nombre tan sugestivo de: “Claro de Luna”.

EJECUCIÓN E INTERPRETACIÓN¹⁴⁸

He aquí dos sustantivos que aparentemente se presentan como sinónimos, pero que en el ámbito musical mantienen una franca discriminación, esto es, diferencia de caracteres conceptuales: la ejecución se reviste de ornamentos objetivos: en cambio, la interpretación campea en lo metafísico, en lo subjetivo. Ambas, empero, se hallan conectadas por el cordón umbilical de la habilidad técnica, que prevé ya sólida preparación.

148. Salgado, L. (1965). “Ejecución e interpretación”. *Ritmo*, (350). Publicación posterior: (1989). *Opus*, (31), 116-117. Banco Central del Ecuador.

La interpretación no puede existir sin la correcta ejecución, porque sin esta mal puede conseguirse una fiel exégesis. La escuela del mecanismo instrumental es el medio de obtener la primera fase; la interpretación exige o está supeditada a factores exclusivos de la “cultura musical”.

Aunque el paralelo sea levemente aproximado, cabe mencionarlo. Cuando alguien lee un trozo poético sin el espíritu conceptual y emotivo de su esencia misma, está ofreciendo una mera y fría lectura; mas si lo recita con la propiedad inherente al arte declamatorio, se ha situado en la esfera interpretativa.

Omitiendo “de facto” los grados de preparación del virtuoso instrumentista para llamarse tal, se hace indispensable recurrir a una sinopsis panorámica de las exégesis musicales, nombre más genérico y que involucra los dos tipos de interpretación: el literal (fidelidad al texto) y el subjetivo (introspección).

En el primer tipo, o sea el literal, nos abocamos a la fidelidad rítmica para desarrollar la prosodia de clara dicción. Con el análisis musical se arriba al correcto y elegante fraseo, agógica, que ilustra el texto, da la pauta de los movimientos metronómicos, o más espirituales a seguir. La expresión comprende la dinámica, y esta a su vez los matices, los acentos patéticos o expresivos; los acentos agógicos y los fraseológicos o tónicos. Claro está que los matices entrañan los diversos grados de intensidad para dar relieve a las coloraciones del sonido. Con la suma de dichos factores se ha obtenido el resultado de la interpretación literal, o sea aquella que ha estructurado en forma auditiva la concepción arquitectónica del autor.

En líneas generales, se puede consignar lo siguiente: el segundo tipo, que corresponde a la interpretación subjetiva, atañe más a la introspección. Los conocimientos de la escuela, estilo y carácter de la obra a interpretarse son básicos, ya que estos coadyuvan a situarla en la época de creación y a determinar (o diagnosticar) el *subtractum* anímico de ella. El estilo proyecta los recursos estructurales empleados, y el carácter los momentos psicológicos que vitalizan. Tales elementos introspectivos trazan el diagrama espiritual de aquella, a la par que el fraseo efectúa la disección de los tejidos y osamentas formales, puesto que la curvatura melódica se asienta sobre los soportes armónicos, los cuales dan solidez a sus líneas.

Las “ediciones revisadas” de los grandes clásicos se ajustan al proceso investigador e introspectivo. A fin de no incurrir en fatigosa enumeración, tan solo citaremos como ejemplo tangible de lo expuesto las revisiones eruditas realizadas por Busoni de la literatura clavecinística de Juan Sebastián Bach, aparte de las transcripciones para piano de otras facturas instrumentales, similares a la hecha sobre la Chacona para violín solo, en las que se manifiesta la robusta personalidad de transcriptor.

La personalidad del artista ejecutante se orienta más a su temperamento, grado de cultura y erudición. Dentro de la policroma gama temperamental gravitan los intérpretes gélidos, tranquilos, sentimentales, apasionados, fogosos... de posturas apolíneas y dionisiacas. Entre los últimos se agrupan los concertistas y directores que buscan el efectismo visual y relumbrante.

Se ha dicho que el temperamento es nato; por lo mismo, resulta atributo ontológico del musicista. De ahí que la clasificación de Claudio Arrau a determinado sector de pianistas es muy certera: llama “mecanógrafos” a aquellos poseedores de técnica brillante, pero exentos de sensibilidad interpretativa.

Entre la constelación de asignaturas artífices de la personalidad debe dar énfasis a las ciencias auxiliares que completan su modelación. Estas son: historia, filosofía, estética y psicología.

Sería ajeno a la finalidad del presente trabajo internarse en la frondosidad filosófica del fonema “interpretación”, ya que a su área no solo se encuentran vecinados los instrumentistas, directores y cantantes, sino también la entelequia forjadora del mundo órfico: los compositores.

GESTAS ÓRFICAS¹⁴⁹

La “Primera Bienal de Música Contemporánea” tuvo por sede la capital española, desarrollándose durante un lapso comprendido entre el 28 de noviembre y el 7 de diciembre (1964). Los más esclarecidos intérpretes y agrupaciones se habían dado cita para realzar a importancia y finalidad de su realización, como es la de dar a conocer, en síntesis, antológica, la producción de los más relevantes compositores de mediados del siglo, quienes, en una fase u otra, se han alineado en la vanguardia. Los nutridos conciertos y coloquios han tenido por escenario, así mismo, diversas salas del gran centro madrileño, concorde al calendario de su vasto programa.

Como es ya de rigor (o ritual) en tales gestas órficas, sale a la palestra el *novom organum* de la pragmática de Schoenberg y las creaciones circunscritas a la estética serial de los más aventajados epígonos, Alban Berg y Anton Webern. Un programa con estos tres maestros se hallaba contemplado para presentar sus facetas personalísimas en el dintorno del sistema dodecatonal. El primero, como creador, se presenta con todo el atuendo formal y austero, aunque en los “Estudios para Piano”, especial el opus 33^a, manifiesta más elasticidad en los cánones preceptivos de su lenguaje abstracto. Alban Berg,

149. Salgado, L. (7 de marzo, 1965). “Gestas órficas”. *El Comercio*.

en cambio se expande por los canales del expresionismo romántico, humano y floreado de acentos líricos, que contrastan con la rigidez del primigenio serialismo. El tercero, Webern, es más conciso y acusa, a la vez que mayor concentración, más hondura de pensamiento; su expresión lacónica y puntillista le indujo a explorar en el área de las microformas. Razón que le acreditó mayor número de prosélitos: áulicos que han dado lugar a una dilatada gama de músicos cultivadores del postserialismo en los más diversos matices. A pesar de sus diferencias consustanciales y anímicas, constituyen un triángulo indivisible, ya que es el triunvirato que instauro el régimen de la serie docetonal y una nueva sintaxis.

También no podía faltar la presencia de melógrafos americanos de aquellos que se adocenaron en la práctica experimental proclive a lo “circense”, puesto que continúan la línea trazada por John Cage (el de los pianos preparados).

La música aleatoria —que no tiene aval artístico, pero que si tiene defensores— ha subido al tapete de las “conversaciones”. Como consecuencia de los diálogos mantenidos sobre la “electrónica”, se ha resuelto insinuar a los Conservatorios y Centros docentes de enseñanza musical, que la Acústica se incorpore como una asignatura necesaria en los planes de estudio. Esta insinuación ha puesto en vigencia el Conservatorio Real de Madrid, actualmente regentado por Cristóbal Halffter.

Motivo de un ciclo de conferencias, sostenido por expertos musicólogos y compositores hispanos, ha sido el problema formal de la música estocástica. Bajo el lema de “Iannis Xenakis: sentido de su obra” se ha desarrollado acuciosamente. En lo tocante a sus composiciones tituladas: *Metástasis*, *Pithoprakta*, *Duel Achorripsis* y *Atreles*, han llegado los conferenciantes a la conclusión de que en obra general la del arquitecto y matemático griego es de valoración negativa y es muy escasa la aportación musical del mismo compositor.

Por tratarse de Certamen intercontinental que tuvo amplio reclamo publicitario, merece que se transcriba siquiera fragmento de la opinión autorizada del maestro Joaquín Rodrigo sobre el “Festival de Música de América y España” que se llevó a cabo en la segunda quincena de octubre pasado. Es juicio personal al tenor de dos preguntas de una encuesta planteada por la revista *Ritmo* a figuras descollantes de la Filarmonía.

“El Festival de Madrid ha tenido gran significación por calidad y cantidad de obras interpretadas, así como por los intérpretes que al mismo han sido requeridos, y ha ofrecido un panorama bastante compacto del estado actual de la música de América y España. Sin embargo, creo que en algunos casos se hubieran podido escoger mejor las obras que en él figuraron. El criterio

seguido en gran parte, de presentar las mismas obras que se ejecutaron en el primer Festival de Washington, y al que tuve el gusto de asistir, no me ha parecido razón artística suficiente, aunque lo aconsejara la comodidad. Creo que, para el próximo Festival de Madrid, que no dudo se celebrará, se impone otro rigor selectivo para poder lograr una representación mejor y más directa de los autores que en el mismo figuren”.

DE UN CONCURSO INTERNACIONAL¹⁵⁰

Dentro del marco de algunos festivales de crédito internacional se llevan a cabo torneos de una o varias de las múltiples actividades profesionales, llamadas a despertar inusitado interés en las huestes filarmónicas. Es una de estas actividades la referente al “concurso para directores jóvenes de orquesta”, que tiene lugar en Bensaçon, capital del Franco Condado. Dicho concurso se celebra periódicamente desde 1947 año en que se inauguró el Festival de Música de la referida ciudad francesa.

Se divide en dos categorías: sección para directores profesionales diplomados y sección dedicada a directores no profesionales, no diplomados, de los cuales la mayoría de ellos son todavía estudiantes. El Jurado de este último concurso se hallaba presidido por Jean Fournet, primer director titular de la Orquesta Filarmónica de la Radio Holandesa.

Luego de las pruebas eliminatorias de rigor, llegaron al curso de las semifinales ocho concursantes de diferentes nacionalidades, incluyéndose un brasileño, quienes, además de la interpretación de dos obras sinfónicas, tuvieron que dar muestras de su agudeza o capacidad auditiva al dirigir, señalando después de las actuaciones siete u ocho faltas incluidas expreso en las partes instrumentales (*particellas*) y no contenidas en la partitura de dirección.

Dice el cronista Nicolás Koch-Martin, que la mayor parte de los candidatos debe su fracaso a su fallo para señalar auditivamente los errores de las notas. Con lo cual demuestra paladinamente la importancia que se da al Dictado musical en eventos artísticos, en los que la percepción auditiva de los sonidos con sus equivalencias gráficas (notas) debe sincronizarse con las cualidades directorales del jefe de orquesta o de agrupaciones corales.

La etapa final había consistido en las siguientes fases: interpretación a primera vista de una partitura inédita al frente de la Orquesta Radio Sinfónica de Lille. Para esta fase se había elegido una pieza de tres minutos de duración, titulada *Contrastes*, de la que es autor es melógrafo lionés Robert

150. Salgado, L. (2 de enero, 1966). “De un concurso internacional”. *El Comercio*.

Fragny: tal partitura —corta pero difícil— fue entregada a los finalistas tan solo quince minutos antes de la ejecución. La audición del mismo trozo inédito dirigido por los seis finalistas había constituido una experiencia apasionante.

Las restantes fases se concretaron en la dirección individual y sin ensayos previos del “Scherzo” de la *Sinfonía Nuevo Mundo*, de Dvorak, y de J. Strauss los *Cuentos de los Bosques de Viena*.

El triunfador en la categoría de directores profesionales diplomados fue el checo Zdeněk Mácal, de veinte y nueve años de edad, director de la Orquesta de Olmütz, en Checoslovaquia, quien desde las pruebas iniciales del certamen había demostrado mejor escuela, autoridad y precisión hasta llegar a dar una versión muy vienesa del popular ciclo de vals de Strauss.

El segundo puesto se adjudicó al director adjunto de la Opera de Pilsen, Jiri Kout, coterráneo del anterior. El tercer laureado, escribe el mismo relator, ha sido el inglés McKil, de veintiséis años, pianista y repetidor en la Opera Covent Garden de Londres. En las pruebas preliminares llamo la atención del público y del Jurado por sus gritos, sus enfados con los músicos y sus gestos excesivos. Ello, no obstante, sus versiones tuvieron calidad y el Jurado le admitió a la prueba final.

De todo lo expuesto con relación a las etapas del concurso de directores jóvenes se puede llegar a varias conclusiones, de las cuales concretaremos exclusivamente dos: primero, la evidente necesidad de los cursos de *Dictado musical* bien realizados para todo profesional, y segundo, que al buen jefe de orquesta no le es menester aprenderse previamente de memoria una partitura para iniciar los ensayos, ya que según las circunstancias, tiene que repentizar la lectura de una obra nueva recomendada a estudio y a la presentación pública, puesto que los avatares de la profesión le obligan tal práctica. Así, los directores invitados tienen que aceptar de buen grado entre las cláusulas del contrato la condición de dirigir una pieza orquestal de autor nativo del país anfitrión, todavía manuscrita.

MANUAL DE LA MODERNA TÉCNICA PIANÍSTICA¹⁵¹

Tal es el título de la obra publicada por la Editorial de la Casa de la Cultura Ecuatoriana, cuyo autor es el experimentado y prestante profesor del Conservatorio Nacional de Música, Victor M. Carrera; quien, al cabo de

151. Salgado, L. (8 de mayo, 1966). “Manual de la moderna técnica pianística”. *El Comercio*.

Nota: el siguiente escrito está relacionado con el presente artículo.

tres años de estudio y observación en los Estados Unidos, retornó a su tierra natal con mayor bagaje de conocimientos en el campo de la técnica moderna del piano, asimilando las corrientes contemporáneas y la metodología orientada hacia el profesionalismo de dicho instrumento polífono.

Luego del exordio obligado en el que el tratadista explica el génesis y la finalidad de la publicación, nos conduce, como de la mano, al pórtico de la iniciación del estudio del Piano, mediante la bien controlada gimnasia cotidiana y ejercicios de base científica, hasta conseguir la independencia de los dedos y la buena calibración del sonido.

Como bien anota el autor en *Nociones generales*: “En el arte de tocar el piano, la técnica y la musicalidad son los factores fundamentales”. Porque la técnica “es la perfeccionada capacidad o destreza de carácter tanto psíquico como físico, con que se da corporeidad a una idea o creación artística”, y musicalidad “llámase a la elevación y buen gusto surgidos de las aptitudes naturales cultivadas, por medio de las normas estéticas y técnicas”. Sin estas dos virtudes que exornan al intérprete y constituyen el basamento de sus recreaciones, no sería la ejecución fiel exégesis de las páginas de los grandes maestros del pasado o de los del mundo contemporáneo. Encierran las antedichas definiciones semilla filosófica y madurez reflexiva.

Los capítulos que estructuran el texto en su integridad formal, son básicamente tres, al igual que una composición de factura tripartita: *Ejercicio previo*, *Ejercicios sobre el teclado* y *Notas generales*. Desenvuelve en éstos un proceso sistematizado, conducente a conseguir el objetivo no solo en el plano técnico, si no también en la esfera introspectiva.

Pues, en los numerales de la sección *Estudio de una Obra* asienta cuatro tesis sustanciales: I) Comprensión del trozo musical que va a ejecutarse, mediante un análisis de todas sus partes. II) Selección del medio físico conveniente (dedos y movimientos). III) Autocrítica de la ejecución de los diversos aspectos del trozo ejecutado. IV) Comparación entre la imagen y la ejecución.

En la última sección, **Etapas**, nos trascribe, a guisa de ilustración, un sabio consejo del eminente pianista germano —ya fallecido— Walter Gieseking, al tenor de la autoaudición y autocrítica, quien dice: “El escucharse a sí mismo con un sentido crítico, es el factor más importante de todo el estudio de la música; pero para esto, conviene educar el oído desde la iniciación, para escuchar lo que sus propias manos ejecutan”.

A fuer[a] de corolario del “Manual Pianístico” mejor dicho, hablando en terminología musical, de **Coda**, inserta un simpático “decálogo para los estudiantes”, que se inicia con el “análisis fraseológico y armónico” y termina con el “perfeccionamiento de la interpretación estética”.

Mas, (como no todo es rosas en el mundo artístico), cabe hacer una leve observación. El Compendio hubiese sido más atractivo y hubiese llenado ampliamente la finalidad del opúsculo si se hubiese ilustrado con páginas fotograbadas para mayor comprensión objetiva del estudioso, ya que la imagen subjetiva es a veces menester enfrentar la imagen real para sustanciación del concepto emitido.

La incipiente literatura didáctico-musical ecuatoriana ha sido incrementada con un valioso aporte del profesor Víctor M. Carrera; aporte materia del presente comentario, aunque sintético, pero que aflora en él nuestra sincera voz de estímulo al autor del mencionado trabajo.

ASPECTOS DE LA MEMORIA MUSICAL¹⁵²

Según la opinión de autoridades en la materia, la memoria musical radica en dos fuentes relativas: la mental o memoria intelectual propiamente dicha, y la manual o memoria mecánica, autónoma hasta cierto punto, pero asociada a la primera, de la que viene a ser un reflejo como lo son los ademanes espontáneos que acompañan a la expresión oral, sin que hayamos de recordarlos, y que invariablemente responden a un repertorio de movimientos, tipo humanos, con particularidades personales.

Cuando el pianista ha estudiado a fondo una obra hasta dominarla, generalmente la recuerda íntegra y puede tocarla sin tener el papel por delante. En esta clase de trabajo la propia dialéctica de la composición puede ayudar a la memoria. Entendemos —subraya el pianista y musicólogo Eusebio López Sert— por propia dialéctica su plan tonal o modal, la estructura de su desarrollo, su equilibrio morfológico, su lógica expresiva y su argumentación emotiva.

Puede producirle un corte en el fluido memorial del concertista, haciéndole perder la noción topográfica del punto en que se halla, dentro del recorrido musical, uno de los inexplicables “apagones” mentales que, en un momento dado, nos imposibilitan recordar, por ejemplo, el nombre de una persona que tenemos delante: así, un ensimismamiento que desplaza de la realidad al artista y le produce un vacío mental, mezcla de euforia y vértigo. Y se podría añadir otro factor importantísimo: el **trac**, del cual no se hallan libres en absoluto ni aun aquellos grandes virtuosos acostumbrados a enfrentarse con todos los públicos del mundo.

152. Salgado, L. (s.f.). “Aspectos de la memoria musical”. *El Comercio*.

El mismo musicólogo español anteriormente citado dice: “Hemos visto a un gran pianista francés, especializado en Beethoven, interrumpirse en la *Apasionata*, volver a empezar, interrumpirse de nuevo al llegar al mismo punto, dominado ya tal vez por la sugestión de su primer fracaso, y dirigirse al auditorio con gesto consternado, exclamando: *¡Je ne me souviens pas!*”.

Se asevera, que la memoria musical no disfruta de las ventajas que la mnemotecnia ofrece a otra clase de trabajos; los recursos técnicos, hábiles e ingeniosos de la mnemotecnia, de nada sirven al pianista. Tampoco le cabe a este el recurso de apelar a analogías o equivalencias, de que pueden valerse un actor o un orador, si no recuerdan la palabra o frase exactas, ni la rectificación del conferenciante: “Perdón, he querido decir...”. La “copia” musical ha de ser continua e idéntica.

El párrafo que a continuación se transcribe es terminante: “Llegamos, pues, a la conclusión de que tocar de memoria es mucho más arriesgado de lo que parece, y que el atractivo que presenta encierra más espectacularidad que eficacia. Renunciando a esa espectacularidad que evidentemente sugestiona al auditorio y que permite al artista “decorar” la interpretación con movimientos caprichosos de tronco y cabeza, no siempre adecuados ni elegantes, pero casi siempre innecesarios o afectados. Blanca Selva, Enrique Granados y Joaquín Nin, por no citar más que tres grandes figuras del piano, tocan siempre teniendo delante el papel”.

Continúa: “Ahora bien, tocar con el papel a la vista no implica, como supone el profano, tocar leyendo, ni menos “deletreando”, lo que al exigir una concentración en los aspectos gráficos y mecánicos resultaría en detrimento de la calidad interpretativa. Por el contrario, tener la música impresa ante los ojos, mientras se toca: no es otra cosa que un descanso psicológico, un seguro que, al librar al ejecutante de la preocupación o temor de un posible olvido, le permite entregarse con plena confianza a la inspiración interpretativa. No se trata de leer, en el aspecto material-intelectual; se trata de una función superior de orden sugestivo. La presencia del papel en el atril podríamos compararla a la de la baranda colocada en un mirador situado en el borde de un precipicio; no es obligatorio apoyarse en ella, pero sirve para evitarnos el temor de caer.

Por los antecedentes expuestos se colige que, para los intérpretes circuncritos al grupo poseedor de memoria natural, el peligro de tocar sin papel se reduce al mínimo; en cambio, para los que caen dentro de la órbita de la memoria “artificial” o adquirida, el peligro asciende al máximo; son dos dimensiones dignas de tomar muy en cuenta para el futuro del instrumentista que anhela destacarse en el ámbito del concertismo.

SOBRE LA DIRECCIÓN ORQUESTAL¹⁵³

Quien haya tenido la oportunidad siquiera de soslayar la lectura de la publicación literario-musical con el lema *LA MAGIA DE LA BATUTA*, del musicólogo germano Friedrich Herzfeld, traducida al español por Jaques Bodmer y el aval previsorio de José Subirá, —Miembro de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando de Madrid—, comprenderá la trayectoria milenaria de la conducción orquestal hasta nuestros días, recorriendo desde los tiempos prehistóricos, los quironomistas egipcios, los corifeos del teatro heleno, las erráticas medievales, las tentativas del Renacimiento, el periodo barroco y clásico, hasta situarnos en los albores del siglo XIX.

Con el advenimiento del Romanticismo, la figura mistificada del director de orquesta cobró fisonomía propia, y el arte directoral adquirió horizontes insospechables hasta ese entonces: Carl Maria von Weber y Spontini marcan un hito histórico en tal disciplina; Mendelssohn da un nivel europeo a los conciertos de la Gewandhaus de Leipzig; Héctor Berlioz figura entre los principales teóricos de la dirección moderna. Wagner medita sobre la estética de la dirección y, en 1869, publica su folleto *DE LA DIRECCIÓN*; opúsculo en el que insufla sus cuitas sobre la inepticia de los directores de su tiempo. La polémica que Wagner sostuvo con Félix Mendelssohn en torno al espíritu de la dirección, aparte de la mímica, sentó posteriormente dos posiciones: la “apolínea”, de severos y objetivos tramos, y la “dionisiaca”, de temperamento desbordante, que se han hecho extensivas a las producciones compositivas y a la interpretación, en general, aunque eclécticamente pueden conciliarse.

Hans von Bülow —discípulo de Wagner— y Arturo Nikisch —alumno de Liszt— fueron los “reyes sin corona” de la técnica directoral en la segunda mitad del siglo pasado. El primero lanzaba frases lapidarias, con validez de axioma, como la siguiente: “El director no debe meter la cabeza en la partitura, sino la partitura en la cabeza”. Como el primer virtuoso de la batuta, Bülow se convirtió en apóstol de Brahms; quien, para demostrarle su gratitud, le manifestó: “Hans, te permito tocar mis cosas como quieras”.

Mas, para llegar a autotitularse director de orquesta, no solo depende del estudio de las disciplinas anexas y conexas a esta rama —si es que se las ha realizado—, también es factor decisivo la práctica como instrumentista de orquesta (cual lo fueron Toscanini y otros); haber dirigido desde los pequeños conjuntos hasta los de mayores proporciones; además, tener el principio de autoridad y el temperamento nato para la compleja actividad directoral; a fin de concentrar en sí las cualidades básicas para ser en las agrupaciones sinfónicas “el timonel y no el remero” expresión profética del insigne Franz Liszt.

153. Salgado, L. (18 de septiembre, 1966). “Sobre la dirección orquestal”. *El Comercio*.

ASPECTOS DE LA CULTURA MUSICAL¹⁵⁴

Es sabido que el índice de la cultura general de un artista se halla determinado esencialmente por el bagaje de preparación humanista; bagaje que le proyecta a la dimensión de las personas ilustradas que merecen el respeto de sus colegas y de la sociedad en que actúa. A más de esto, se añaden los conocimientos sobre las ciencias y artes conexas al ramo de su especialidad, a fin de arribar al objetivo propuesto con el pleno saber de los recursos puestos en juego para el logro de la finalidad estética. Sin tales requisitos el profesional no irá más allá de la esfera del artesanado. En similar paralelo de circunstancias se encuentran los otros campos de actividad humana.

Concorde al enunciado precedente, el compositor de cualquiera latitud se somete al estudio de la Métrica, para poder aplicar debidamente la sinalefa, el hiato, los acentos del verso estrófico y las desinencias masculinas y femeninas en el canto monódico o en el poliódico (de conjunto).

El compositor de música escénica, más propiamente el compositor del género melodramático presupone incursiones melódicas por los dominios de la Historia del Teatro, desde los ritos en honor de Dionisos (Baco), que posteriormente se convirtieron en representaciones públicas con la *TRAGOIDIA* (tragedia) y la *KOMOIDIA* (comedia), hasta el drama existencialista.

Así, el coreógrafo —el artífice de la plástica viviente sobre la partitura de un ballet, o el forjador de un coreodrama a determinada página musical— debe estar equipado de amplia cultura en el arte de Euterpe y familiarizado con la música del autor a quien pretende dar corporeidad en la rampa escénica.

Entre los más destacados del género baletístico hállase el belga Maurice Béjart con su sorprendente adaptación coreográfica a la “Novena Sinfonía” de Beethoven. Ha manifestado siempre su enorme inquietud por adentrarse en los arcanos de las más célebres partituras del pasado y de la época contemporánea.

Uno de los criterios que más le enaltescen transcribo a continuación, como paradigma y pauta en que enmarca sus actividades: “La concepción de mi arte es el resultado de mi largo tanteo de un largo caminar diario. No se detiene uno nunca... Lo que es necesario decir es la importancia para mí de la música, la música es el arte que me ha guiado más y más frecuentemente. Dos acontecimientos musicales han sido para mí determinantes: el primero fue el descubrimiento en 1954, con Pierre Schaeffer y Pierre Henry, de la música concreta y electrónica; el segundo es ahora el descubrimiento de la

154. Salgado, L. (11 de diciembre, 1966). “Aspectos de la cultura musical”. *El Comercio*.

música contemporánea, y principalmente de la música serial, hacia la cual me oriento cada vez [más], y que es actualmente el objetivo de mis búsquedas más profundas”.

Es el coreógrafo que emplea una técnica nueva, pero utilizando todas las formas del “ballet clásico”. Por eso concluye: “Ante todo, yo no predico nada en absoluto; yo trato de hacer. Además, yo creo que una técnica nueva no es más que la prolongación y el enriquecimiento de una técnica existente”.

Con respecto a la posición estética del momento en que la música deja de ser auditiva para convertirse en visual, Béjart expresa de este modo su sentir: “Creo que un ballet, sobre todo cuando se emprende una gran partitura, la música gana siempre, haga lo que haga. Beethoven, Stravinsky, serán siempre más fuertes que yo. El único remedio (y esto no es una astucia) es la sumisión”.

Sintetiza su credo, manifestando: “Aunque amo la música, aunque la estudio profundamente, aunque busco cada ley, me pliego con la más grande humildad, con el más grande servilismo a ella, a riesgo de no oírla más, puesto que la habré transformado en gesto total; el gesto es la eliminación de una partitura. Si es un “ballet”, la visualidad molesta a la música, es que la visualidad no ha servido a la partitura, que el coreógrafo ha querido hacer una obra demasiado personal”.

Son pensamientos que aquilatan su alta jerarquía artística e informan de su elevada cultura musical para desarrollar, acorde a su misión, los recursos puestos en juego para el logro de una finalidad estética, como se dijo anteriormente.

ACTIVIDADES CREATIVAS¹⁵⁵

A lo largo de la historia nos encontramos con casos excepcionales de compositores que aún en su avanzada senectud conservan el fuego juvenil de la creación artística, que sin mengua de la lucidez conciben obras maestras de estro genial. Sin alejarnos de la época contemporánea, basta citar el siglo precedente, en el que floreció Giuseppe Verdi; quien, en las postrimerías de su fecunda vida musical, dio al teatro lírico la ópera bufa “Falstaff”, obra irreprochable en su género, cual si hubiera sido compuesta en los mejores años de madurez.

155. Salgado, L. (11 de julio, 1967). “Actividades creativas”. *El Comercio*.

Otros compositores depuran su estilo: al fárrago de procedimientos contrapuntísticos u ornamentales que hacen a sus concepciones revestidas de iridiscentes o deslumbrantes ropajes, sustituyen con la transparencia ideológica, despojada de perífrasis banales, pero grávidas de colorido y de insuflación estética.

Entre los creadores longevos y de prolífica actividad, en nuestros tiempos, se cuenta con Igor Stravinsky. La última obra que recientemente ha dado a la luz pública es el *Requiem Canticles*, en nueve movimientos, para seis cantores y tres instrumentos. El estreno ha tenido lugar en Princetown, bajo la dirección de Robert Craft, el dilecto discípulo del autor de la “Consagración de la Primavera”.

En primera audición mundial se ha presentado un nuevo “Concierto de dos pianos y orquesta”, de Jean Françaix. El estreno se ha verificado en París, el 31 de marzo, con el compositor en el podio directoral y su hija como solista.

Además, los compositores de vanguardia han dado a conocer sus más recientes producciones en el Segundo Festival “Reconocimiento de las Músicas Modernas”, celebrado en Bruselas y en diversas salas de dicha capital belga. El festival fue organizado por la Radiodifusión belga, La Filarmónica y otras Sociedades, contando con la presencia, entre otros destacados cultores, de Pierre Boulez, Henry Pousseur y Messiaen y Mauricio Kagel.

Asimismo, el Comité Directivo de la Sección Española de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (S.I.M.C.), procedió a la selección de obras remitidas por autores españoles para ser enviadas al Jurado Internacional de la Organización predicha la cual decidirá, en último término, aquellas que habrán de ser incluidas en los programas del próximo Festival Mundial de Praga, de 1967, dentro del calendario a desarrollarse con motivo de este evento.

Las partituras seleccionadas por el Comité Directivo de la Sección Española, son las siguientes: Geometrías, de Leonardo Balada; Música para Cuarteto de Cuerdas, de Agustín Bartumeu; Sinfonía para tres grupos instrumentales, de Cristóbal Halffter; Iniciativas, de Luis de Pablo, y Contrastes, de Claudio Prieto. Todas, ubicadas en el área del movimiento vanguardista de la música experimental o artificiosa.

Este breve resumen no pretende ser un balance de las actividades creativas de los compositores de diversos niveles cualitativos, sino síntesis de crónicas musicales que demuestra la preocupación febril por estimular el cultivo de la Composición, en general, es decir, en todas las fases posibles.

UNA SONATA EXTRAVIADA¹⁵⁶

Las 32 sonatas para piano de Beethoven han constituido —y lo constituyen— el monumento más grandioso erigido a la literatura de este instrumento de teclado. No hay pianista que no incluya en sus presentaciones siquiera una de las arriba mencionadas. Algunos concertistas se especializan en ellas y ofrecen ciclos de recitales consagrados a la totalidad del “corpus”; entre quienes se puede relieves a Claudio Arrau, que se desplaza por todas las latitudes confirmando su potencialidad interpretativa en la producción beethoveniana.

En su última gira por Alemania, realizada a fines de abril del presente año, ha comunicado en rueda de periodistas, que oportunamente se presentará en público para dar a conocer una sonata desconocida del autor de la Sinfonía Coral, que ha permanecido extraviada durante largo tiempo y que ha sido descubierta accidentalmente. Esta revelación la ha hecho en Berlín.

Según refiere el eximio pianista, obtuvo la partitura de un amigo suyo de Munich, muy aficionado a coleccionar antigüedades musicales, quien, a su vez, la había descubierto en una librería de Viena, de aquellas dedicadas a la compra y venta de antiguallas impresas.

Se trata de una sonata para piano publicada en 1814, en número de cien ejemplares, por la editorial Steiner de Viena, y la que forma parte del terceto de cuerdas Op. 3 en seis movimientos, y que compusiera Beethoven hacia 1792, esto es, a los veinte y dos años de edad.

Opina Claudio Arrau, que algunos musicólogos tenían noticia de la existencia de dicha composición, pero habían buscado inútilmente un ejemplar de la misma, razón por la cual se consideraba una mera hipótesis en el campo de la investigación científica, ya que sin los elementos de juicio no se podía enunciar la tesis de su publicidad.

Caracterizó la obra en mención, “como una de las primeras de Beethoven, frescas y llenas de musicalidad, que significa un enriquecimiento de la literatura musical”. Pero en cuanto atañe a la arquitectura intrínseca de la sonata, no menciona el número de movimientos que la conforman, porque hay que tener en cuenta que las cuatro primeras de su estilo inicial son de cuatro tiempos y las restantes, en su generalidad, comprenden tres movimientos, del tipo ya consagrado.

Pues, resulta una apreciación subjetiva y vaga, más no un juicio certero de índole estética, cual correspondía hacerlo frente a tal novedad. Concorde a lo que se publica en “Tribuna Alemana”, número correspondiente al 23

156. Salgado, L. (30 de junio, 1968). “Una sonata extraviada”. *El Comercio*.

de mayo de 1968, Claudio Arrau piensa tocar la sonata para una grabación de la Phillips.

UN BALLET BIOGRÁFICO¹⁵⁷

El célebre coreógrafo Maurice Béjart —de quién ya nos hemos ocupado en ocasiones anteriores— ha presentado con singular éxito su nueva creación balletística, basada en la vida del autor de *Flores del Mal*, Charles Baudelaire, que el comentarista Koch-Martin la denomina tragedia bailada, por su contenido morboso, escalofriante, que deviene en final de intenso dramatismo.

Baudelaire (así se titula el ballet) comprende ocho secuencias o escenas, que se resumen en la siguiente forma:

I *Preludio*. Con el fondo de música heteróclita (serial y atonal) los bailarines recitan textos del poeta y leen clamorosamente el acta de su nacimiento. A continuación, ejecutan danzas desenfrenadas hasta quedar exhaustos.

II *El Extranjero*. El grupo femenino baila delante del bardo con gestos lascivos y actitudes de entrega, sirviendo de música escénica fragmentos seleccionados de Debussy.

III *La Mujer*. En esta escena combinase la música concreta, selecciones de Ricardo Wagner, sonos de guitarra, frenética percusión, para luego finalizar con la melodía hedónica de un vals: es el cuadro de la voluptuosidad interpretada por un terceto de dos mujeres y un hombre, al cual se adjunta el grupo mixto de 25 danzantes.

IV *Recogimiento*. Es la secuencia para bailarín solista, que interpreta poemas de Baudelaire, con música también de Debussy.

V *Letanías de Satán*. Veinte bailarines patean el suelo, gritando “¡Baudelaire!”, y luego bailan un *jerk*, cortado por textos del lirada. Con acompañamiento de órgano eléctrico y guitarra se desarrolla una extensa improvisación dancística, que simboliza el tedio y la inactividad.

VI *Los amantes*. Dos parejas bailan sobre un poema de Baudelaire, cantado por una soprano. Cuando la música se silencia, aparecen 20 balletistas. La secuencia es pesimista y oprimente, basada exclusivamente en el poemario “Flores del Mal”.

VII *El poeta y la multitud*. Veinticinco bailarines en cuclillas rodean al poeta; la música, inicialmente delicada, se convierte en “pop” y se halla interferida

157. Salgado, L. (5 de enero, 1969). “Un ballet biográfico”. *El Comercio*. Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, sin N° de registro.

por gritos y alaridos; episodio que se repite diez veces. El desarrollo conduce a la histeria colectiva, que deja como saldo siete “víctimas” en el escenario.

VIII *Final*. Son fragmentos entresacados de *Tuséés*, del mismo vato, los que inspiran al cuadro conclusivo. Intervienen estallidos de bombas, sonidos amplificados de metrónomo, para concluir el espectáculo con el “Coro de los peregrinos” de la ópera *Tannhäuser* de Wagner, que durante su audición los bailarines rodean al moribundo.

“Es una historia trágica, sin piedad, que Béjart ha explicado de una manera brutal, a veces demencial, pero emotiva”, anota enfáticamente el comentarista arriba ya mencionado.

COMEDIA BALETÍSTICA¹⁵⁸

Las obras teatrales de Shakespeare —ya sean del género dramático o del bufo— han sido, y son, inagotable fontanar de inspiración para compositores, libretistas y coreógrafos. Los primeros se han inspirado en ellas para sus concepciones sinfónicas; los segundos han suministrado adaptaciones a los operistas, y los últimos han concebido creaciones balletísticas, recorriendo a colaboradores musicales.

“La fierecilla domada” fue llevada al tablero lírico por el compositor germano Herman Goetz (1840-1876); escrita en tres actos y estrenada en Mannheim hacia 1874. Se considera como la más destacada ópera del citado autor; pero anteriormente no se había tomado muy en cuenta a la predicha comedia en el campo del ballet, hasta que la reciente creación del coreógrafo inglés John Cranko ha proclamado la excelencia temática y riqueza de situaciones escénicas para este ramo, con cuyo montaje se ha incrementado la literatura consagrada a Terpsícore.

La première de gala ha tenido lugar en Stuttgart (Alemania), con evidentes demostraciones eufóricas por parte de las asistentes al estreno, que, según el docto comentario, aclamaron largamente a los artífices principales y a los realizadores del ballet, cómo son: John Cranko, el creador de la escenografía, el director, la decoradora y los protagonistas.

En cuanto concierne al fondo musical, no se había encomendado a ningún compositor la partitura específica, sino que se ha recorrido a piezas de diversos autores célebres a fin de estructurar el ballet; e instrumentadas por el director del conjunto de Stuttgart, Kurt-Heinz Stolze. Entre los números

158. Salgado, L. (25 de enero, 1970). “Comedia balletística”. *El Comercio*. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.249.

que arquitecturan la producción sonora se relievan algunas sonatas para cembalo de Domenico Scarlatti; “Pulchinel”, de Stravinsky, y, *Scarlattiana*, de Alfredo Casella.

El crítico K. H. Ruppel, refiriéndose a la estética animadora de la obra, anota en una parte lo siguiente: “La intención del maestro era obtener un ballet de solistas de gran estilo, de estilo cómico como el tema que le servía de base. El grupo forma un acompañamiento vivo, de gran colorido, y ejecuta cada final impetuoso de los dos actos con respectivas tarantelas, introduciendo en el segundo un *pas de huit*, no muy feliz como invención coreográfica en el decurso de una acción que deviene cada vez más exigua y que debió prolongarse más”.

También observa, que el segundo, en su totalidad, no posee la concentración del primero ni su aceptabilidad balletodramática; se desintegra en los episódico y algunos de sus más celebrados pasos no se deben al ingenio de la danza, sino al del decorado, como el rocín de madera, por ejemplo, en qué Petruccio y su gatita se dirigen a casa después de la boda, o el chiste de la mesa encantada que sustrae los manjares a la mano voraz del hambriento.

No obstante, a continuación, enfatiza, a modo de paliativo a su disección crítica, en el tenor siguiente: “Más todo esto se olvida de hecho ante el producto encantador de la imaginación coreográfica de John Cranko, que se ofrece en seis grandes partidas a solo”.

UN BALLE ORNITOFÓNICO¹⁵⁹

La paciente labor investigadora y coleccionista desplegada por el compositor francés Olivier Messiaen en el campo de la “ornitología musical”, le ha servido de trama temática a su partitura que lleva el epígrafe de “Pájaros exóticos”.

Dicha producción es el fruto de las investigaciones realizadas en los bosques de la India, China, Malasia y las Américas; regiones en las cuales pudo trasladar al pentagrama los cantos de las diversas especies de aves canarias y formar con estos una colección científicamente clasificada. De este episodio de la vida de Messiaen me ocupé ampliamente en un trabajo publicado en esta misma sección, bajo el título de “Búsqueda de la Originalidad”.

Pues, la partitura de “Pájaros exóticos” se halla escrita para pequeña orquesta de viento, xilófono, campanas e instrumentos de percusión. Conjunto

159. Texto autógrafa en el Archivo Histórico del Museo Nacional, Registro N° FM0033.230, Quito, s.f.

instrumental que le basta para galvanizar los temas ornitofónicos, como elementos estructurales. Lo pintoresco de la obra despertó en el coreógrafo John Cranko el interés por convertirle en un ballet, con palpables asociaciones en su línea argumental con Aristófanes y Hitchcock, esto es, entre la clásica comedia griega de siglo de Pericles y las realizaciones filmicas modernas.

El ballet ha sido estrenado en mayo del presente año en la Ópera de Estado de Stuttgart, con un éxito prometedor. Según escribe el comentarista teatral, Messiaen hace evocar un mundo fantástico de variantes y destellos del más refinado exotismo, con los sonidos que él escuchó a los pájaros de los diversos países visitados y que traspuso en un sistema rítmicamente diferenciado.

Sobre el montaje escénico manifiesta: “Es una coreografía que nos convence una vez más del poder de ocurrencias de Cranko y que nos regala con acrobacias más atrevidas de las que hasta ahora hemos visto, y eso que Cranko ya nos ha acostumbrado a ellas. Más esta es una prueba más de la fatal inclinación del coreógrafo a lo desagradable, al descarrilamiento del buen gusto. Es como si se hubiese propuesto demostrar al público de Stuttgart que él también es capaz de ofrecer lo que “Covent Garden” a su público en el Ballet “Paraíso perdido” de Petit”.

Pero pone énfasis en lo siguiente: “Lo que esta extraordinaria coreografía, en todo su exotismo y alambicamiento, hace echar de menos, es una transfiguración poética, una fusión fantástica, aquel impulso hacia lo misterioso que tan circunspectamente sugiere la partitura de Messiaen. Los pájaros de Cranko no son nada exóticos, ni llegan a serlo con los atuendos que llevan; solo son rudamente humanos. Los bailarines se mostraron preocupados ante todo por ejecutar las figuras lo mejor que podían. No puede hablarse de una interpretación de los papeles por medio de la danza”.

La actividad investigadora de Messiaen en el dominio de la “ornitofonía” es semejante a la realizada por los folkloristas en apartadas regiones inexploradas aún en su dialecto musical, y cuyo acervo, trasladado a la notación gráfica, sirve para los estudiosos como fuente de información y a los compositores, como cantera de material temático para arquitecturar una elaboración en mientes.

Apostilla. *Ornitofonía* es un neologismo de flamante cuño, conformado por las raíces griegas *orni* (ave) y *foné* (sonido), que me parece reemplazar con mayor ventaja a la denominación de “ornitología musical”.

UN BALLET BUDISTA¹⁶⁰

La religión hindú ha tenido acentuada imantación para pensadores, literatos y artistas por el *substractum* filosófico del budismo, siempre saturado de exotismo y de míticas leyendas. Entre los últimos, cuéntase Ricardo Wagner, quien escribió que “le cautivó el libro Historia del budismo”, de Burnouf. La influencia de su lectura le decidió a componer un poema dramático y musical basado en cierta leyenda hindú, que quería titular *Los Vencedores*. Más, la ciclópea labor de componer *El anillo de los Nibelungos* y luego *Tristán e Isolda* le impidió realizar su proyecto, a pesar de la insinuación que en tal sentido recibió del Rey Luis II, en junio de 1870.

El coreógrafo francés Maurice Béjart, que por su veneración a Wagner ha creado varios “ballets” sobre selecciones wagnerianas, ha declarado haber descubierto hondas similitudes entre los mitos celtas e indotibetanos budistas, y que la influencia budista se hace sentir profundamente en sus relatos lírico célticos —que no son de raigambre germana— *Tristán y Parsival*. Los budistas quieren librarse de la “pasión”, causa del sufrimiento, por el renunciamiento a sí mismos. Libres así, llegarán al “Nirvana” o al ahondamiento supremo. Este amor cósmico, esta liberación de todos los sentidos, la purificación; esta santidad, Wagner la ha descrito en los dramas musicales ya mencionados. *Tristán e Iseo* son también héroes vencedores. la inspiración budista es sensible en la música de ambos, ya que los “Leitmotiv” de Wagner reflejan, reiterados hasta el infinito, al igual que los temas melódicos indios reiterados hasta el infinito, los estados de conciencia engendrados por esta religión de perfeccionamiento.

“Ceremonia” llama Béjart a este “ballet” de cinco cuadros, con cinco pintorescos títulos; a saber; “Mándala”, “El bosque”, “La barca”, “Hacia la otra Orilla” y “El Océano”. El programa incluía amplia nota explicativa sobre el argumento e indicaba como premisa fundamental que “el budismo ofrece dos días para llegar al Nirvana: *Mohayana* e *Hinayana*, el Gran Vehículo y el Pequeño Vehículo, o sea también, la Gran Barca y la Pequeña Barca para atravesar los terribles Océanos de la existencia. Pero una vez conseguida la Otra Orilla, las tempestades del Sansara son transformadas en luces del Nirvana...”, el bienestar supremo.

Los elementos sonoros que vitalizan el despliegue coreográfico, no como trasfondo sino como torrente sanguíneo, constituyen fragmentos antológicos del “Tristán”, etnofonía hindúes y páginas wagnerianas. Así, en el segundo cuadro, “El Bosque”, la música india es interrumpida para dar

160. Salgado, L. (2 de julio, 1970). “Un ballet budista”. *El Comercio*. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.256.

paso al dúo erótico de Tristán e Isolda, que anhelan diluirse en el amor puro, réplica mesiánica del “Nirvana”.

En una parte de su bien trazada crónica sobre el estreno de la concepción coreográfica *Los Vencedores*, resume el comentarista Koch-Martin en el tenor siguiente: “Este ballet, de setenta y cinco minutos de duración, es una obra muy hermosa, profundamente pensada y admirablemente expresada”. Habían concurrido los soberanos belgas a solemnizar con su presencia dicho estreno mundial, que había sido largamente aplaudido por el público entusiasta.

MÚSICA Y MÁQUINA¹⁶¹

Después de la lectura del libro *Música y Máquina* del tratadista alemán Fred K. Prieberg, se llega a la conclusión que, para escribir sobre un tema tan palpitante de actualidad, el autor ha tenido que buscar los antecedentes remotos de invenciones cibernéticas primitivas hasta arribar a las más avanzadas creaciones tecnológicas en el dominio del lenguaje musical, como son la música concreta y la música electrónica.

La documentación que campea en el transcurso de la obra demuestra al investigador acucioso y al musicólogo que plantea los hechos históricos como antecedentes de su exposición y su desarrollo, utilizando dialéctica límpida y adecuada a las circunstancias, sin llegar a pronunciamientos personales ante conflictos creados por las diversas filosofías de las corrientes contemporáneas.

Retrotrae datos curiosos de los siglos XVII y XVIII, en los que aparecieron (o advinieron) las más elementales máquinas de componer y el androide músico, para luego situarse en nuestros días con la concepción del cerebro electrónico musical. Intercala en la dimensión temporal los libros de “recetas compositoras” del periodo clásico y los trozos o piezas obtenidos por los dados, o sea la música de azar; juego al que por entretenimiento se entregó, también, Mozart y del cual obtuvo algunos vales, según su manual particular: el caso se ilustra con fragmento de tal tipo de danza.

El paralelismo de corrientes estéticas entre la literatura, la música y la plástica se halla bien determinado; a más de ello, se fija el casillero de mutuas influencias. Así, el futurismo de Marinetti influyó en la mente febril de Luigi Russolo para concebir el *Intonarumori*. “Su orquesta abarcaba —escribe Prieberg— las familias de sonidos o ruidos, tales como crujido y trueno, silbido,

161. Salgado, L. (20 de julio, 1969). “Música y máquina”. *El Comercio*.

murmullo, chillido y roce, golpes, voces de animales y voces humanas”. Concepción que plasmó en la partitura “El despertar de la ciudad”. Esto aconteció en el año 1913.

En el Diario de la “música concreta” de Pierre Schaeffer, se califica a Russolo de precursor del montaje radiofónico de ruidos, tal como se ha desarrollado en el estudio experimental parisiense de la Radiodifusión francesa. Pero en otro lugar del mismo documento se observa cierta contradicción con lo anteriormente expuesto.

“El autor se sirve de todos los medios técnicos para transformar y lograr efectos artísticos de valía propia, diferenciando la música electrónica creada por técnicos y compositores para emanar formas tonales de ritmo y dinámica nunca oídos hasta hoy y con un futuro lleno de posibilidades insospechadas”, anota el editorialista.

La obra se complementa con los estudios electrónicos que se realizan en diversos países de Europa, en los Estados Unidos, Japón e Israel. Además, señala el estado de desarrollo en que se encuentran los instrumentos de concierto electro-acústico. Tal es, en apretada síntesis, el panorama que nos presenta el tratadista en su exuberante obra.

HIBRIDISMO SINFÓNICO¹⁶²

La mayoría de los festivales de Música que se realizan periódicamente en Europa, mantienen calendarios de conciertos en los cuales se incluyen —a más del repertorio tradicional y moderno— sesiones de obras vanguardistas y de elaborados electrónicos de los cultores de dichas tendencias ya sean las primeras con “collages” de lenguaje electrónico, o este, con encuadramiento de instrumentos normales, cuyos timbres se presentan con imágenes acústicas desnaturalizadas o con percepción real. Creaciones que bien pueden ser producto individual o también fruto de la colaboración estrecha de dos o más compositores, lo que se ha dado en llamar trabajo en equipo acorde a las locuciones de la tecnología vigente. Además, tales tendencias llevan ya una flamante etiqueta: “Música del siglo XXI”.

A la última faceta (trabajo en equipo) se alinea el “Concierto-espectáculo” tripartito, bajo el lema de *Los espejos solitarios*. Se trata de una especie de Sinfonía en tres partes, con escenificación teatral e iluminación ad hoc; esto es, un género mistificado. Cada cuadro es una partitura trabajada por diferente compositor: dos, por los suizos André Zumbach y Werner Kaegi, y

162. Salgado, L. (5 de octubre, 1969). “Hibridismo sinfónico”. *El Comercio*.

una por el francés Jean Derbés, y todo el conjunto sobre el poema del bardo helvético Bernard Falcicola. Las tres partes se hallan taraceadas con recursos electrónicos y concretos; las estrofas poemáticas son en parte recitadas y otras dichas por medio del canto; todo lo cual se completa con dos coreografías, a guisa de marco decorativo. En suma, un espectáculo audiovisual con duración de dos horas y media, en el que se funden los efectos de la poesía, la música, la danza y la luminotecnia.

Aunque esto parezca inusitado en el género sinfónico, algo semejante ya lo concibió aquel gran romántico, Héctor Berlioz, en su *Sinfonía Fantástica*, opus que cae in la órbita de la “música de programa” hace más de un siglo.

Con respecto a *Los espejos solitarios*, escribe el comentarista Koch-Martin, lo siguiente: “El compositor de la primera partitura, *Entretien solitaire*, Werner Kaegi, es un verdadero maestro de la música electrónica; ha sabido poner en línea paralela, de manera sorprendente, los instrumentos que actuaban en escena con sus hermanos difundidos por altavoces. La segunda *Solitude devant la mort*, música del francés Jean Derbés, para cuatro flautas y percusión, con contralto, era la parte lenta de la sinfonía-espectáculo. Sin duda, la soledad ante la muerte no puede ser más estática. Música bien distinta de la del primer cuadro, menos interesante, es cierto. Este movimiento se terminaba por un sorprendente despliegue de sonoridades estereofónicas”.

“El epílogo, compuesto por André Zumbach, renombrado músico suizo, tiene por título “L’Amour et la solitudine”, tema, no cabe duda, más agradable que el de la muerte. La partitura de Zumbach, por eso nos ha parecido la más conseguida; música, danza y palabras (así como iluminación) se combinaban felizmente”.

También, el cronista atribuye un gran porcentaje de la magnífica impresión en el público asistente, al efecto de la luminotecnia, y que esta obra entraña —según su criterio— una nueva imagen de la música de la próxima generación.

REMINISCENCIAS MUSICALES¹⁶³

Son dignos de consignar algunos hechos que caen dentro de la órbita de la musicología y que interesan su conocimiento al mundo órfico; mucho más excitante si aquellos se refieren a compositores pretéritos de renombre ecuménico, ya aureolados por la flama de la inmortalidad.

163. Salgado, L. (21 de junio, 1970). “Reminiscencias musicales”. *El Comercio*. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.215.

Tal es el caso del descubrimiento de un manuscrito de Franz Schubert, titulado *Grazer Fantasie*, en la biblioteca de Knittelfeld. La composición es inédita. Compuesto en 1817 cuando el autor frisaba los 20 años de edad. La duración es de 15 minutos. La obra se destaca por la brillantez y alegría que emana de ella, opina el Dr. Dürr, musicólogo de la universidad alemana de Tübingen. El manuscrito lleva la firma de Joseph Hüttenbrenner, amigo de Schubert, de quién copiaba a menudo la música.

Merecen destacarse en relieve las representaciones de dos obras teatrales olvidadas y que han sido repuestas durante el Festival de Música del Castillo Real de Drottningholm (Suecia). Pues, una de ellas, la obra *El Mundo de la Luna*, pertenece a Haydn, habiendo sido compuesta en 1777. Luego sigue *El pastor fiel*, ballet bucólico en tres actos, concebido por Haendel en 1712, pero con redacción y arreglo del compositor Charles Farncombe, quien además había completado la partitura original.

Algunos festivales de trascendencia intercontinental tienden a brindar novedades de índole exótica, a manera de colofón pintoresco, a fin de atraer mayor afluencia de público o concluir la temporada con algo espectacular. Así, el VII Festival barcelonés había clausurado su calendario de conciertos con una sesión de música hindú, con intérpretes de la misma nacionalidad e instrumentos tradicionales del país, como el “sitar” y la “tambura”.

El comentarista Augusto Valera describe con estilo jocoso los detalles preparativos preparatorios y contratiempos acaecidos a la audición hasta la iniciación de la misma con la raga “del mediodía”. Las ragas son melodías que sirven de base para la improvisación, análogas a nuestras escalas.

El intérprete “fue recibido con una salva de aplausos a apriorísticos” — escribe precitado cronista—, a los que correspondió ceremoniosamente con el saludo tradicional de los hindúes, y así, entre grandes aplausos, discurrió este concierto, cuyo contenido estético se hace difícil a la calibración de nuestras mentalidades occidentales. En ciertos momentos, imaginativamente, encontrábamos la falta de la típica danzarina oriental, ilustrativa y descriptiva a un tiempo, de esta música, que no difiere excesivamente, por ejemplo, de la que se cultiva en Egipto.

Con todo aquello, no desconoce el articulista que el concierto aludido era un “suceso espectacular”, y que por la nota de colorido que puso en el festival, el éxito de concurrencia fue indiscutible.

FESTIVALES HAENDELIANOS¹⁶⁴

La producción operática de Federico Haendel fue bastante nutrida, ya que no había compositor de aquella época que no cultivara el género lírico, tanto religioso como profano. Adscrito al tipo religioso se cuenta en primer término *El Mesías*, y al segundo, esto es, el profano, a *Jerjes*: en los cuales se encuentran páginas que han desafinado la pátina de los tiempos y se hallan a cubierto de ominosa postergación.

Precisamente, no hace mucho, se conmemoró en Göttingen (Alemania) un memorable jubileo musical con motivo del 50 aniversario del festival Haendel; festival que se originó gracias al historiador de arte Oskar Hagen, quién suscitó al renacimiento del autor de los *concerti grossi*. Este investigador, que también destacó en el ramo de Euterpe, logró reunir un cenáculo de mecenas e idealistas, cantantes de ópera de alto coturno e instrumentistas para hacerlos trabajar intensamente en la renovación de las óperas de Haendel en labor de adaptación al espíritu del teatro moderno, que, irradiando de Göttingen se expandió por muchos escenarios del exterior. Esto aconteció en 1920.

Hace precisamente media centuria que Hagen presentó el estreno alemán de *Bodélinda*, de Haendel. En los años subsiguientes continuó el desentierro de *Julio César* y de *Jerjes*, que se han convertido en obras de repertorio de los teatros líricos del mundo.

Más tarde Fritz Lehmann, director de temperamento volcánico, se hizo cargo del cultivo del arte haendeliano; dio nuevo rumbo a las representaciones buscando la fidelidad al original; impuso nuevamente en la práctica escénica y en el decorado el estilo barroco. Exponente de dicha modalidad es el decorado sorprendente de la *Ariodante*, puesta en escena hacía 1950.

Durante la celebración jubilar ya mencionada, se interpretó *Salomón*, oratorio de 1749, con el coro infantil de Göttingen y la orquesta de cámara de la Radiodifusora del Sudoeste Alemán bajo la dirección concertadora de Günther Weissenborn, que según las expresiones del crítico germano Erich Limmert, se demostró cómo es posible hacer revivir en su pureza musical un oratorio que carece de mayor dramatismo.

El mismo crítico —en reproducción de “Tribuna Alemana” — menciona, como clausura del calendario de festejos al estreno de *Ricardo I.*, ópera en tres actos del período londinense de Haendel, el más productivo y más cargado de crisis, del año 1727, que en Alemania había caído al olvido por razones técnicas y dificultades humanas para encarnar el papel titular. Sin

164. Salgado, L. (3 de septiembre, 1970). “Festivales haendelianos”. *El Comercio*.

Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.258.

embargo, la representación brindó un conjunto particularmente bien integrado en el carácter estatuario de la ópera barroca.

CONCEPTOS NEOPITAGÓRICOS¹⁶⁵

De los compositores que se alinean a la falange vanguardista, se relievaa la personalidad artística del polaco, residente en Colonia, Krzysztof Penderecki, quien se recorta con bien pronunciada fisonomía musical en los predios atinentes al arte experimental de los sonidos; pues, él es el autor de la tan controvertida obra *La Pasión según San Lucas*: “misterio” que también se escuchó en Quito (versión magnetofónica), en el dintorno místico de la Capilla de Cantuña, hacia fines de 1967.

Con relación al citado compositor hace referencia una crónica escrita por Pedro Machado Castro que tiene por emblema **El disco clásico**, que el Coro y la Orquesta Filarmónica de Varsovia y Poznan han grabado para el sello Wergo-Hispavox; cuatro creaciones con un total de 50 minutos de duración, bajo la batuta rectora de Andrzej Markovski. Las partituras que aparecen en la publicación discográfica, son: Salmos de David, para coro y percusión; Anaklasio, para violoncello y orquesta, con Siegfried Palm como solista; Fluorescentes, para orquesta, y Stabat Mater, para tres coros “a capella”.

“El fascinante “Caos” sonoro —anota el comentarista discófilo— de la música de este autor, está presente en estas obras, especialmente en los *Salmos de David*, en los que se advierte una clara influencia de Orff, por su riqueza de ritmos en la voz y en la orquesta”.

En las realizaciones vanguardistas del mencionado compositor y de otros de menor magnitud que conozco, se aprecia el afán de buscar sonoridades inéditas, aunque muchas veces linden con lo caricaturesco; invertir la noble misión de un instrumento sonoro en parodias sonoras; tremolar o pellizcar las cuerdas en el tramo comprendido entre el puente y el tirante (Miniaturas para Violín y Piano, de Penderecki), y, por este orden, diversos procedimientos inusitados.

Con referencia a lo precedente, se puede transcribir aquel pasaje del VII libro de tratado sobre *La República o el Estado*, de Platón, que dice: “Hablas de esos famosos músicos, que no dan descanso a las cuerdas, que las ponen en tortura, y las atormentan por medio de las clavijas. Podría llevar más adelante esta descripción y hablar de los golpes que con el arco dan a las cuerdas, y de las acusaciones que dirigen a estas por su obstinación en no

165. Salgado, L. (31 de enero, 1971). “Concepciones neopitagóricas”. *El Comercio*.

producir ciertos sonos o en producir los que no se les pide; pero dejando este punto, declaro que no es de estos de los que quiero hablar, sino de aquellos a quienes nos hemos propuesto interrogar sobre la armonía. Estos, por lo menos, hacen lo mismo que los astrónomos; indagan los números de que resultan los acordes que hieren al oído; pero no llegan a ver solamente en estos acordes un medio de descubrir cuales números son armónicos y cuales no lo son, ni de donde procede esta diferencia”.

Para el auditorio snob, que sincera o aparentemente exterioriza su entusiasmo por el tipo de concepción experimental, como una inspiración neoplatónica, se puede endosarle un acápite del mismo tratado que versa sobre los **nuevos cantos**: “En materia de música han de estar muy prevenidos para no admitir nada, porque corren el riesgo de perderlo todo, o como dice Damón, y yo soy en esto de su dictamen, no se puede tocar las leyes fundamentales del gobierno”.

Tal es, en síntesis, ya que la importancia del tema se presta a un opúsculo erudito, [examinar] la afinidad de facetas de los pitagóricos del siglo IV antes de J. C. con los compositores experimentales del Renacimiento y con los vanguardistas de nuestra centuria.

Quito, 30 de noviembre de 1970

AVATARES DE UN TEXTO MUSICAL¹⁶⁶

Cuando algún cultor de las ciencias musicales publica, en nuestro medio, el fruto de su laboriosidad estudiosa e investigadora, merece franco aplauso, porque esa publicación se convierte en aporte vitalizador de la raquítica bibliografía ecuatoriana. Este aplauso es aún más prolongado cuando la edición ha sido financiada con el peculio del autor, sin recurrir al mecenazgo de instituciones oficiales o particulares.

En las primeras (oficiales), a pesar del informe favorable de la comisión ad hoc, la obra tiene que sortear los vericuetos del trámite administrativo, y aguardar el supuesto turno, corriendo el riesgo de ser postergada para las calendas griegas; postergación que exaspera al autor y le impele a retirar de la editorial, si es que es afortunado; de lo contrario, le sale al paso la dolorosa realidad de que se han extraviado los originales en la intrincada jungla del papeleo burocrático.

166. Salgado, L. (16 de mayo, 1971). “Avatares de un texto musical”. *El Comercio*.

Estos episodios melodramáticos acontecieron con el tratado del extinto profesor Francisco Salgado A.; obra extraviada que llevaba por lema, *Estética e interpretación de la Música*, pero que su hijo —el que rubrica la presente nota musicográfica— ha reconstruido con los borradores del texto literario e ilustraciones musicales. Por la importancia filosófica y artística que entraña aquella, se hace acreedora a dilatada difusión, no solo dentro de los límites patrios sino allende los Andes.

Pues, *Estética e Interpretación de la Música* se divide en cuatro capítulos fundamentales, a saber: I Ritmo y sus factores; II Movimiento o agógica; III Colorido o expresión; y VI Acentuación fija y accidental. Al lector iniciado en la hierática de Euterpe le bastará la enumeración expuesta para comprender la hondura del tratado y la utilidad para el profesional que anhela internarse en los predios de la interpretación (exégesis) a posteriori.

Del “Exordio” que presenta el autor, se desprende que los libros consultados se deben a esclarecidos teóricos y musicólogos, citándose, entre ellos a Hugo Riemann (alemán), a Mario Pilo (esteta italiano), a Amintori Galli (compatriota del anterior). Menciona la *Estética musical científica* de Carlos Laló con la acotación siguiente: “...en la cual plantea y resuelve los problemas de la música desde el punto de vista científico. Para la interpretación, en el campo de la práctica, está muy lejos de la realidad artística”.

Por último, alude a la *Estética musical* de Gustavo Magrini, con cuya lectura recibió fuerte impacto emocional.

El texto se halla firmado y fechado en enero, 15 de 1958, y la redacción expositiva, mejor dicho, las cláusulas preceptivas están seguidas por respectivos ejemplos ilustrativos: fragmentos transcritos de partituras clásicas, románticas, modernas y de su propia inventiva, a fin de que los conceptos abstractos sean asimilados en toda su magnitud.

CENTRO EUROPEO FRANZ LISZT¹⁶⁷

Los folletos de índole socio-cultural, muy a menudo, incluyen una sección dedicada a la actividad filarmónica de su área pertinente, con crónicas novedosas y de primera mano. Así, “Informaciones de Austria”, gaceta que se edita en Viena, trae en sus páginas noticias sobre el Centro Europeo Franz Liszt, fundado con finalidades específicas, entre ellas, la exaltación de la personalidad artística de tan egregia figura del Romanticismo.

167. Salgado, L. (7 de noviembre, 1971). “Centro Europeo Franz Liszt”. *El Comercio*.

“El Centro Europeo Franz Liszt, que fue fundado recientemente en Raiding, localidad natal del célebre compositor austríaco (?), se ha propuesto realizar un renacimiento de la música de Liszt. Para conseguir dicha meta, la asociación ha presentado un programa de catorce puntos, que prevé, entre otras cosas, la coordinación de los esfuerzos que tienden a cultivar la música del compositor, fomentar el estudio de intérpretes de Liszt, organizar con los institutos de música y los medios de información la ejecución de composiciones de Liszt, y preparar la publicación de una nueva edición de las obras completas del célebre artista.”

Lo que no se comprende es la razón histórico-geográfica para designarle como “austríaco”, si en los más recientes diccionarios y enciclopedias musicales consta como pianista y compositor húngaro. Prueba de ello es que sus inmortales RAPSODIAS HÚNGARAS son genuinos poemas de férvida exultación nacionalista magyar, ya que una de las facetas del movimiento romántico fue el escanciar en el manantial vernáculo de la nacionalidad, cual fuente Castalia de los aedas de la antigüedad clásica. Dejando que este conflicto de nacionalidad lo diluciden musicólogos europeos, continuemos con la reproducción de los planes de la Entidad.

“También está prevista la publicación de una biografía que contendrá todos los documentos, incluso los inéditos: se fundará una Academia Franz Liszt para directores de orquesta, y se organizarán Festivales de Liszt, seminarios y cursillos para expertos en teoría musical”.

En el párrafo conclusivo se lee: “El Centro Europeo Franz Liszt tiene también la intención de prestar su ayuda para instalar un Museo Franz Liszt, en Raiding, y financiar las obras de literatura de Liszt que no se encuentran ya en venta pública. Además, está prevista la transformación de las iglesias en Raiding y Unterfrauenhaid en centros de música sacra de Franz Liszt. En Raiding se restaurará un pequeño edificio para transformarlo en una sala para pequeños conciertos, mientras que los grandes conciertos conmemorativos se ofrecerán en Eisenstadt: capital del país confederado de Burgenland”.

Como se puede deducir de la lectura anterior, las finalidades de la supradicha son muy nutridas y grandilocuentes, que en el futuro se realizarán a largo o corto plazo, con erogaciones estatales y de entidades particulares. Las generaciones posteriores al autor del poema sinfónico MAZEPPA, han reconocido en él al visionario de la música moderna, y concorde a este principio, el gran pianista Brailowsky manifestó en rueda de periodistas: “Franz Liszt fue el profeta de la politonalidad”.

CRÍTICA MUSICAL COMPARATIVA¹⁶⁸

Circulan varias revistas musicales de inusitada difusión, que consagran una sección a comentarios discográficos de flamantes grabaciones clásicas y contemporáneas. Tales comentarios se hallan encomendados a un equipo de especialistas; especialistas que son ampliamente conocedores del “mundo del disco” de antaño como del presente.

De ahí que sus críticas sean comparativas entre las versiones pretéritas y las actuales; juicios lapidarios de encomio o de menosprecio. En la mayoría de los casos se convierten en censores de la edición discográfica, recomendando a los discófilos la adquisición de tal o cual obra por su relevante calidad. En ocasiones se expanden en discursiva fraseología, otras, se construyen a la dimensión de un epigrama. Más, de cualquier ángulo que se los enfoque, demuestran erudición musical y acuñan locuciones novedosas. He aquí un ejemplo.

“Lástima que este disco distribuya en dos caras el *Concierto* (número 2) de Chopin. El segundo tiempo está pidiendo un inmediato empalme con el tercero. Pero dejando esta pequeña observación aparte, el disco reúne cualidades muy relevantes”. El acápite final expresa: “En el concierto de Chopin, Watts impresiona por su completísima gama: dedos de acero en pasajes que lo piden, subrayando con énfasis y delicadezas sutiles de balbuceos chopinianos. Schippers en su puesto no es de la altura de Bernstein en su acompañamiento, resulta un poco rutinario. El balance entre piano y orquesta no es malo. Grabaciones más recientes, en este punto, lo hacen palidecer. De todos modos, es un disco muy positivo”.

Otro crítico del equipo de especialistas, al referirse al Concierto para violín y orquesta en Re mayor, de Brahms, opina lo siguiente sobre el binomio protagonista: “A mi juicio, esta nueva edición discográfica Oistrakh-Szell está plenamente justificada, en especial en nuestro mercado español. Yo, personalmente, la pondría a la cabeza de las versiones del concierto editadas en nuestro país. Ciertamente Heifetz es más fulgurante que Oistrakh y que Ferras y Karajan ofrecen una versión muy particular, suave, cálida, lírica que podrá convencer más o menos. Pero Oistrakh me parece preferible por este sonido particularísimo, radiante, claro, plateado, que es tan característico del violinista ruso. Además, Szell se porta magníficamente y la Orquesta de Cleveland muestra su calidad excepcional”.

168. Salgado, L. (13 de mayo, 1973). “Crítica musical comparativa”. *El Comercio*. Texto autógrafa en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.280.

De las precedentes transcripciones fragmentarias se puede colegir la sindéresis de los juicios, de índole estética, en parangón interpretativo de las versiones dadas a la misma partitura por los más esclarecidos exégetas del momento actual.

Las citas podrían ser copiosas, pero bástenos para la finalidad del presente artículo, dialogizar el párrafo conclusivo sobre el *Concierto número 2*, en do menor, de Sergio Rachmaninov, con el pianista Ivan Davis y la Real Orquesta Filarmónica de Londres, bajo la rectoría de Henry Lewis.

“Nunca antes la orquesta había sonado tan poderosa, y el equilibrio piano y orquesta está logrado de manera absoluta. Por ello no dudamos en declararla como la mejor versión de este concierto aparecida en los últimos años, a pesar de ser el solista un pianista poco conocido. Pero que, sin embargo, cumple como uno de los de primera línea”.

EL CURSO DE DIRECCIÓN ORQUESTAL DE IGOR MARKEVITCH (1973)¹⁶⁹

El mundialmente celebrado director de orquesta Igor Markevitch hoy, —titular de la sinfónica, de la Radio y Televisión Española, con sede en Madrid—, organiza en las temporadas festivas sus clásicos cursos sobre la Dirección de Orquesta en diferentes Centros Artísticos, de antemano seleccionados y en forma alterna. En este año ha escogido Santiago de Compostela para dictar dicha especialidad, con la colaboración del Organismo Instrumental mencionado y dentro del periodo comprendido de julio a agosto.

Al citado Curso han concurrido numerosos estudiantes de diversas nacionalidades, circunstancia que ha permitido al organizador dividir en dos grupos con sendos profesores auxiliares: el grupo anglosajón tuvo por maestro auxiliar a Herbert Blomstedt, sueco, director de la Orquesta Filarmónica de Oslo; el grupo franco-español, en el que se incluía a los latinoamericanos, a Jean Perisson, director de la Orquesta del Teatro de la Opera de Paris; ambos bajo el control de Markevitch. En este segundo grupo se contaba nuestro compatriota Wilfrido García E., profesor del Conservatorio de Musica de Quito.

Según su carta, fechada el 4 de septiembre en Madrid y dirigida al autor del presente artículo, el total de alumnos fueron alrededor de ochenta, procedentes de diversos países: de Hispanoamérica, seis, Norteamérica, cinco; españoles, veinte, y los restantes de Europa, incluyéndose tres alumnos del otro lado del Telón de Acero.

169. Salgado, L. (24 de marzo, 1974). "Sobre la dirección orquestal". *El Comercio*.

Nota del editor: el título original "Sobre la dirección orquestal" ya encabeza otro artículo de 1966 (ver p. 248); se renombró para evitar confusión entre ambos.

El horario de actividades resume nuestro colega en esta forma: “Por la mañana teníamos dos horas de “Gesto”, con o sin piano, a cargo del respectivo profesor auxiliar, y dos horas con la Orquesta, a cargo de Markevitch, y por la tarde dos horas de análisis de partituras y gesticulación correspondiente con piano, a cargo de Markevitch.

Como epílogo del Curso realizado, Markevitch dictará en Madrid un Cursillo complementario, al que espera también asistirá el señor García, quien manifiesta su criterio sobre la experiencia obtenida, en el sentido siguiente: “De este Curso he sacado en limpio la técnica esencial de la Dirección de Orquesta según la escuela de Markevitch, muy efectiva, simple, pero difícil; nunca he sido yo de los que creen que dirigir a una orquesta sea fácil, pero ahora he visto que es más difícil de lo que me imaginaba”. En realidad, el dirigir es ejecutar mentalmente y en síntesis la partitura encomendada, porque al abasto de conocimientos técnicos inherentes al ramo se suman las aptitudes directorales y el temperamento personal del musicista.

Dicho sea de paso, la sinceridad de nuestra parte nos obliga dar a conocer que el colega Wilfrido García E. ha rendido con brillantez las pruebas finales de Contrapunto y Fuga en el Real Conservatorio de Madrid, y le ha tocado el honor de que hayan sido seleccionados sus dos trabajos, entre los mejores, para la ejecución en audiciones públicas del término del año lectivo y en las que participan como intérpretes alumnos del Plantel. Las dos obras ejecutadas fueron: INVENCIÓN para piano y FUGA para Cuarteto de Cuerdas.

ESPECTROGRAFÍA GESTUAL¹⁷⁰

Es símil muy conocido el de que el director de orquesta es como un piloto que con mano firme conduce su nave a puerto seguro, que en este caso es la exitosa presentación del conjunto instrumental ante la audiencia visible o invisible, según el lugar donde aquella se realice. Ante la sala de conciertos o a través del canal televisivo las actitudes gestuales del director se ponen de relieve, adquiriendo contornos que, según la calidad, contribuyen a elevar el mayor grado de emotividad o a restar la recepción auditiva. Ya lo dijo Heitor Villalobos: “Hay directores de orquesta que se aprenden unas cuantas partituras de memoria, y en los conciertos se dedican a bailar ante la orquesta. ¡Los directores deben bailar menos y dirigir más!”

170. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FMO033.307.

Sin profundizar en la aproximación a las obras que requiere el intérprete de la batuta, que de hecho gravita en la estética directoral, nos concretamos de manera taxativa al arte de la gesticulación; porque los movimientos de los brazos y manos, gestos del rostro e inclinaciones del busto conducen a las dos posiciones polares: “apolínea” y “dionisiaca”; la combinación dosificada de ambas deriva a una intermedia, que es la conducción “eclectica”, a la cual se acogen los más eminentes directores. Sin embargo, hay jefes de orquesta que de su estilo personal de dirigir hacen un cliché, y aplican en partituras de escuelas disímiles, sin atenerse al espíritu de las mismas.

Hay críticos musicales que apuntan su mira también al aspecto visual, y diseccionan el estilo y gesticulación del conductor. Tal acontece con el célebre director ruso Igor Markevitch.

En uno de los apartados, dice Arturo Reverter: “Las líneas maestras del estilo markevitchiano siguen siendo, pues, con todas sus grandes virtudes, pero también con todos sus innegables defectos, las mismas. Partiendo de una original técnica del gesto, fácil, económica, directa, asienta firmemente los pilares sobre los que edifica la arquitectura general de las obras. Sus brazos, amplios, conducen con seguridad en movimientos comúnmente circulares que engranan en los hombros. Marca muy claramente, de manera taxativa, imperiosa, lo que le resta persuasión y capacidad de sugerir, de moldear, de anticipar. Su mano izquierda actúa en plano vertical, arriba y abajo, en continuos movimientos oscilatorios, regulando la dinámica y atendiendo de modo perentorio a las entradas”.

El párrafo continúa en el mismo tenor: “La violencia de sus ataques es a veces fulminantemente ordenada por un golpe seco y eléctrico de sus omóplatos, que despiden catapultados a los brazos. Su mirada magnética y su agresividad contribuyen a crear una especial tensión, algo externa en muchos casos. La mente que gobierna estos gestos es tremendamente sintética, seleccionando de cada partitura aquellos elementos funcionales que de la mejor forma pueden definirla y encauzarla. Pasa por encima del detalle aislado, que no busca; sortea la posible conexión fenomenológica entre las partes del compás; se despreocupa olímpicamente de la belleza del sonido; no está interesado tampoco en establecer una línea temporal del fraseo, y va, como suele decirse, “al grano”, “a su grano”, que normalmente encuentra, aunque con ello la interpretación puede resentirse y quedar demasiado desnuda y esquemática”.

La transcripción literal del párrafo anterior es más que suficiente para justificar el epígrafe del artículo y para formarse una idea clara sobre la crítica musical despojada de convencionalismos e intereses creados. También abona al criterio de nuestro medio ambiente filarmónico el abasto de conocimientos teóricos; independientemente de la experiencia práctica, que debe poseer un director de orquesta para llamarse tal.

ENFOQUES DE LA CRÍTICA ORQUESTAL¹⁷¹

Los elaborados de crítica musical en torno a recitales instrumentísticos, vocales y conciertos sinfónicos se ajustan a la impresión audio-visual que engendra el grado de emoción, a menos que sean transmisiones radiofónicas, en las cuales la mente no se distrae con el acto espectacular, y tan solo se concreta a la percepción auditiva.

El grado emocional es absorbente: por lo mismo, en la elaboración crítica lo supeditan al análisis sereno y docto, que es consecuencia del conocimiento polifacético de las piezas interpretadas y en escala, comparativa con las ejecuciones de las mismas en oportunidades anteriores. También puede suceder la inversa: ciertos intereses creados se sobreponen a cualquier análisis reflexivo y, entonces, el comentario deviene en galas ditirámicas o en fraseología vacua y apriorística.

Cuando Mozart se encontraba en Viena, tuvo ocasión de escuchar al cotizado pianista de la época, Muzio Clementi tras la cual escribió una carta a su padre narrando sus impresiones personales; carta que contenía el juicio sobre las virtudes técnicas y musicalidad del compositor italiano. Entre ellas mencionaba la destreza en las escalas de terceras y sextas, pero hacía hincapié en que carecía de alma y tocaba como una máquina. Las deducciones al respecto quedan en interdicho.

Mas, si el crítico tiene que enfrentarse con el estreno de una flamante [obra] ya el asunto adquiere otro cariz. Supuesta la circunstancia de que una sola audición no es suficiente para captar todos los detalles íntimos; trazará el delineamiento general, haciendo resaltar los principales rasgos epopéyicos, es decir, lo referente al carácter y zona temperamental. La reacción del auditorio iniciado en el culto de Euterpe ante la nueva obra es digna de tomar en cuenta, porque las opiniones encontradas aportan algo y pasan por el tamiz de su discernimiento para concluir en un juicio valorativo, imparcial y desapasionado. Los eufemismos y perífrasis son las figuras socorridas para el revestimiento literario del esquema criticante.

El crítico profesional, cuando escribe sobre la actuación de un director de orquesta —sea que dirija de memoria o con la partitura por delante—, enfatiza el estilo directoral, la quironomía en relación a la topografía musical, la dinámica y la agógica, esto en cuanto se refiere al aspecto visual.

En cuanto a la exégesis: sobre el fraseo, las gradaciones dinámicas y la introspección interpretativa de la obra, la escuela y el autor, trígono indisoluble ya que el director es artífice de la masa orquestal y es él quien moldea la efigie espiritual del compositor.

171. Salgado, L. (10 de marzo, 1974). "Enfoques de la crítica orquestal". *El Comercio*.

En artículos anteriores me había referido a las críticas especializadas sobre determinado autor u obra. Estas, había dicho, son opúsculos bibliográficos, que se distinguen de la otra categoría, no me refiero a las reseñas de los cronistas teatrales, por el exhaustivo análisis, la profundidad estética y el preciosismo en el lenguaje empleado.

DISCURSO DE AGRADECIMIENTO DEL DIRECTOR DEL CONSERVATORIO¹⁷²

Excelentísimo Presidente de la República; Sr. Alcalde de la ciudad de San Francisco de Quito; Sr. Presidente de la excelentísima Corte Suprema de Justicia; Ilustrísimo Cardenal Arzobispo de Quito; señores Ministros de Estado; señores miembros del honorable Cuerpo diplomático y Consular; señores Concejales del Ilustre Cabildo quiteño; autoridades civiles, militares y eclesiásticas; señoras y señores:

El Conservatorio Nacional de Música —en sus 75 años de reapertura, tras los 23 años de hibernación que precedieron a esta— ha tenido periodos luminosos y etapas depresivas, cuál acontece a todo organismo viviente. Había mencionado el vocablo hibernación, para interpretar el anhelo ferviente de los cultores de Euterpe por su inmediata reapertura, después de que el gobierno del General Veintimilla lo clausuró, en 1877. Entre los propugnadores de la restauración del primer centro musical, se puede mencionar a los maestros J. Agustín Guerrero, David Ramos y Aparicio Córdova, padre; este último fue el depositario legal de los instrumentos del Conservatorio, encargándose de ellos hasta la entrega oficial al reabrirse en mayo de 1900, con el maestro italiano Enrique Marconi como director del Plantel.

Bajo la égida del Conservatorio se acogió primeramente la balbuciente Escuela de Bellas Artes, para más tarde independizarse como ente adulto. Las “artes de la representación” nacieron de su seno, proliferándose en compañías dramáticas y de Comedia; el ballet se gestó en las clases de Coreografía, y, finalmente, la actividad lírico-dramática fusionó las disciplinas musicales, declamatorias y dancísticas para llevar al escenario del Teatro Sucre representaciones de zarzuelas y operetas en boga, hasta escenas de la ópera “Carmen”, de Bizet, actos de “El Trovador” y otros más.

172. Este artículo corresponde al “Discurso de orden del profesor Luis H. Salgado, director del Conservatorio Nacional de Música. Sesión solemne con motivo del 75º aniversario del plantel [...]”. En: *Bodas de diamante*, Memorias abril 1975. Texto mecanografiado en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito, Registro N° FM0033.209. Del año 1975.

En la faceta musical, ha forjado, cuál fragua de Vulcano, instrumentistas de orquesta sinfónica, de música de cámara y aún de música popular. Profesores de educación musical a nivel preescolar, primario y secundario egresaron de sus aulas. Ha preparado docencia tecnificada para Conservatorios, en los diferentes ramos: Instrumental, de Canto, de asignaturas teórico-científicas y Alta Composición.

Los compositores adquirieron su formación y se modelaron dentro del régimen académico, pero actualizado, bifurcándose en dos ramales: los unos hacia el género de música erudita y los otros hacía el género del estro popular. Directores de Orquesta, de Banda y de Coro han aflorado de la proficua labor conservatorial.

Tras el precedente y pálido escorzo de la misión polifacética de nuestro Conservatorio capitalino (misión cumplida en el decurso de siete décadas y un lustro), veo en la presea aurea impuesta al pabellón del conservatorio por el Ilustre Cabildo, un símbolo de reconocimiento a su abnegada labor, pese a las incomprensiones y clausuras temporales de que ha sido objeto su quehacer musical. Los que hemos sido hierofantes de la comunidad órfica no hemos escatimado esfuerzos ni sacrificios para mantener y alimentar la llama votiva del culto al arte de Bach y de Beethoven.

Para concluir: a nombre del Consejo Directivo, del Cuerpo docente, Personal administrativo y Alumnado, expreso el más encendido reconocimiento al Ilustre Concejo Municipal y a su dignísimo Alcalde. ¡Muchas gracias!

DE INTERÉS GENERAL¹⁷³

El Conservatorio Nacional de Música en Quito a la opinión pública

Señor:

Carlos Mantilla Ortega

Director del Diario "El Comercio"

Presente.

Señor Director:

Me dirijo a Ud., Señor Director, con el fin de solicitarle que, por medio de la presente, dé acogida a una rectificación serena, objetiva y ajustada a

173. Salgado, L. (17 de abril, 1975). "Intereses generales – El Conservatorio Nacional de Música en Quito a la opinión pública". *El Comercio*.

la realidad actual al Editorial “El Conservatorio Nacional de Música”, de la edición correspondiente al martes 15 de abril del año en curso.

Dice el editorialista que “La conmemoración ha sido gris, como reflejando la crisis institucional por la que atraviesa esa entidad —como tantas otras—, desde hace varios lustros”.

Cabe hacer observar que las festividades se inician a partir del 23 del presente con un Concierto de la Orquesta del Plantel, en cuyo programa se incluyen obras de compositores nacionales que se forjaron dentro de sus aulas.

En los cinco lustros de anexión a la Universidad Central, el Conservatorio fue en línea descendente, hasta llegar a una clausura definitiva de dos años, en la que no existía ya una orquesta de cámara ni un pequeño coro; en que se vivían días azarosos, al margen de todo apoyo oficial. Desde la anexión del Conservatorio Nacional de Música al Ministerio de Educación Pública volvió a resurgir con una nueva reestructuración, contratándose profesores muy solventes como los señores Egon Fellig, Lucien Ladet, Luciano Carrera, Haroldo de León, Carlos Bonilla Chávez, Carlos René Bonilla, Ramón Serrano, Fernando Sosa, etc. que son la vertebración de la Orquesta Sinfónica Nacional; luego, se deduce que existe una cooperación entre las dos entidades.

El Seminario de los Conservatorios, realizado en febrero del año próximo pasado, fue fecundo en sus proyecciones; se aprobó el Reglamento que regirá a todos los establecimientos musicales del país, así como su plan de estudio. Los programas de las diferentes asignaturas, tanto teóricas como instrumentales, han sido puestos a consideración de todos los Conservatorios del país en base a los nuestros que están repartidos en dos ciclos: Básico y Diversificado, este último para la optación de bachilleres de Música en tal o cual especialidad, además, en la reunión de Directores de los Conservatorios del Ecuador, efectuada en el mes de marzo del año pasado, se proyectó la creación de Nivel Superior los Conservatorios de Quito, Guayaquil, Cuenca y Loja se hallarán capacitados para otorgar la licenciatura y doctorado musical.

El Conservatorio de Quito, a cuyo frente me encuentro, ha integrado su profesorado con el mejor elemento en sus respectivas ramas y con experiencias pedagógicas, que es lo fundamental para una institución educativa. En los tres años de reapertura del Conservatorio se ha dado amplia difusión al cultivo de los instrumentos, especialmente de orquesta; uno de los requisitos indispensables para los estudiantes de piano y guitarra, es el de que paralelamente deben estudiar un instrumento sinfónico; de allí se han sacado los alumnos más destacados que integran la Orquesta del plantel; se han restaurado cátedras olvidadas por algunos años; cátedras y asignaturas científicas como Acústica, Composición Elemental, Contrapunto, Armonía, Corno, Trombón y Viola.

El Conservatorio ha llegado a una estructuración que no tenía antes, dividido en tres secciones: infantil —de preparación—; profesional, que otorga títulos de Bachiller en Música y profesor de la especialidad respectiva; y, por último, extensión musical dedicada a los aficionados.

Es menester, señor Director, dejar constancia que, pese al estrecho presupuesto, pese a las incomprensiones a las que ha estado sujeto, el Conservatorio Nacional de Música, desde su reapertura en octubre de 1971, viene cumpliendo una labor artística-cultural de singular trascendencia, la misma que ha sido comprendida por el Ministerio de Educación que en varias oportunidades nos ha hecho llegar su mensaje de felicitación y aliento, al personal docente, administrativo y alumnado que se halla laborando por su plantel, en forma mancomunada y sólidamente unida.

Ante esta breve exposición, es lamentable que un periodista no se informe en el terreno del que va a tratar, porque el conocimiento de causa es ineludible para pergeñar cualquier artículo, y reitero, una vez más, las invitaciones que le había hecho al mismo editorialista para que visite nuestro plantel de arte.

Por la atención que Ud., señor Director, dé a la presente, le anticipo mis agradecimientos y quedo,

Atentamente,
Dios, Patria y Libertad
Luis H. Salgado
Director

VIGENCIA DE ARTÍCULOS MUSICOGRÁFICOS¹⁷⁴

Ciertos artículos básicamente de índole técnica mantienen su vigencia aún a través de los años transcurridos. Tal acontece en el titulado “Estructura de una orquesta sinfónica normal”, inserto en la sección “Carta de los Lectores” del diario capitalino “El Comercio”, del 11 de julio de 1972. Lo redacté a petición de la presidenta de la Comisión de Reorganización de la Sinfónica Nacional que por intermedio de su director interino me

174. Salgado, L. (1 de junio, 1975). “Vigencia de artículos musicográficos”. *El Comercio*. Esta publicación se basa en el artículo “Orquesta Sinfónica Normal – Factura Instrumental”. Texto autógrafa a bolígrafo azul, Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FM0033.279/A. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

solicitaba tal publicación, en vista de mis conocimientos profundos sobre la materia.

Para eludir el compromiso, argumenté que la persona más indicada era el director interino, puesto que es rama de su incumbencia. Ante la terminante excusa del director de la orquesta e insistencia de que debía ser yo quien escribiera el artículo por mis vastos estudios en dicha especialidad, cargué sobre mis hombros el cometido, en el tenor siguiente:

“Desde los albores de la Música, las agrupaciones de instrumentos — sean percusivos o de emisión monódica— han tenido el acrecentamiento de número y calidad de los ejecutantes, en búsqueda de los efectos estéticos, para en virtud de ellos, despertar los sentimientos emocionales en el auditorio. De la embrionaria orquesta de Claudio Monteverdi (el padre de la ópera y del colorido instrumental del siglo XVII), se arribó a las orquestas del clasicismo, integradas ya de por lo menos 40 ejecutantes. Y cuando a Mozart le invitaron en París a un concierto sinfónico, se asombró al ver que eran 60 magníficos instrumentalistas los que participaban en aquel acto. Así, la evolución de los conjuntos fue paulatina, conforme nuevos tipos de formación y timbres se incorporaban a la “planta orquestal”, hasta culminar en el alto período romántico con la “sinfónica normal”, compuesta de 90 a 100 miembros.

Soslayando las partituras de Wagner y aún las [de] Mahler, que exigen aún las de un personal mayor que las *ut supra* mencionadas, demos un vistazo al tratado de Nikolái Rimski-Kórsakov, titulado “Principios de Orquestación”, concluido en 1905 y publicado en 1912 por Maximiliano Steinberg, discípulo del ilustre compositor ruso.

En el primer capítulo trata sobre la “revista general de los grupos orquestales”. En este, encasilla a las orquestas en tres clasificaciones: orquesta grande, orquesta mediana y orquesta pequeña. Al referirse a los instrumentos de arco, fija el número de cada una de ellas así: la 1° (orquesta grande, que es la “sinfónica”) está conformada por 16 violines, 14 segundos, 12 violas, 10 violoncellos y 8-10 contrabajos; total 62 ejecutantes de instrumentos de cuerdas.

A la “orquesta mediana”, asigna: 12 primeros violines, 10 segundos, 8 violas, 6 cellos y 4-6 contrabajos; total 42.

A la “orquesta pequeña” (tipo mayor de las “orquestas de cámara”), fija en esta proporción: 8 primeros violines, 6 segundos, 4 violas, 3 cellos y 2-3 contrabajos: total 24.

En lo concerniente a las “maderas” de la Sinfónica Normal, señala: 2 flautas y un flautín: 2 oboes y un corno inglés, 2 clarinetes y un clarón, y dos fagotes y un contrafagote; total 12 ejecutantes.

El número de instrumentos de metal es: 3 trompetas, 4 cornos, 3 trombones y una tuba contrabajo, que suman: 11 ejecutantes.

Arpistas, 2; 1 para timbales; 3-4 para Percusión: Celesta, 1; total 8, que, sumando a las anteriores, da la cifra de 92 instrumentistas, sin incluir Xilofón, Timbres, Campanas, Campanas tubulares, etc.

Hay organismos orquestales más voluminosos que el tipo anterior en los cuáles se ha aumentado un individuo por cada familia del grupo de maderas (correspondiente a las maderas por 4), entonces el número de cornos se eleva a 6 u 8. Concorde a este implemento, el autor citado añade: “En las grandes orquestas el número de primeros violines puede alcanzar a 20 y también 24; el aumento de otros instrumentos de arco se hace en proporción”.

Las catedralicias partituras de Stravinsky (“La Consagración de la Primavera”, entre ellas) demandan mayor incremento de material fónico, incluyendo hasta instrumentos exóticos.

Las “orquestas dramáticas” son profusas en lo tocante a su estructura puesto que acorde a las exigencias teatrales deben disponer de múltiples recursos en la planta operacional”.

Otras publicaciones: “Carta a los lectores:

Estructura de una Orquesta Sinfónica Normal”, en *El Comercio*, 11 julio, 1972

“Carta a los lectores:

Estructura de una Orquesta Sinfónica Normal”, en *Opus*, (31), 107-108,

Banco Central del Ecuador, 1989.

ORQUESTAS INSTITUCIONALES¹⁷⁵

La edición de la revista musical *Ritmo*, correspondiente al mes de marzo, exorna su página editorial con un autorizado artículo sobre la Agrupación Orquestal del Real Conservatorio de Madrid, enfocando los quehaceres y metas del citado conjunto: las proyecciones en el radio institucional y en el medioambiente artístico. La fraseología se reviste de caracteres fáusticos en el afán de relieves la importancia de su misión, como se comprobará en los acápites que a continuación se transcriben, y que llevan por noma este eufórico saludo: “Bien venida al mundo musical la Orquesta del Conservatorio de Madrid”.

175. Texto autógrafa a bolígrafo del autor. Archivo Metropolitano de Historia de Quito, N° FMO033.282. Copia fotográfica cortesía de Pablo Guerrero.

El exordio no puede ser más elocuente: “El viejo sueño de que el Real Conservatorio contase con una orquesta se ha convertido, al fin, en gozosa realidad, que era esperada desde hace tiempo con la ilusión puesta en lo que representarían su existencia y trayectoria artística para la Música y músicos españoles. Veíamos acercarse su nacimiento a medida que, paso a paso, iba tomando firmeza la idea de crear un elemento orquestal que viniera a dotar al Conservatorio de una orquesta de cámara al servicio de la Música y de los futuros músicos españoles que fueran formándose en el primer Centro pedagógico de España”.

Enrique García Asencio, catedrático del Conservatorio madrileño, es el director del mencionado Conjunto, quien invocó la creación de la orquesta concebida por la Dirección del Plantel y quien, “con rítmica batuta iba tejiendo su formación, atento siempre al cuidado de los colores y timbres sonoros, la disciplina y la unánime compenetración profesional”.

En lo atinente a la planta de instrumentistas anota, que cuarenta músicos constituirían la Orquesta del Conservatorio de Madrid; pero eran muchos más los que acudieron a prestar su colaboración en el momento de la convocatoria, dispuestos a compartir con todos los compañeros aceptados las responsabilidades y derechos reglamentarios. Para que todos los admitidos pudieran colaborar en el quehacer de la Orquesta, se materializó la feliz iniciativa de establecer una “rueda” de instrumentistas que cubrieran las vacantes que se produjeran en cada concierto, en un régimen de justa participación en la vida de la Orquesta. Además, se reitera en la finalidad esencial: ser una escalada artística del alumno, del interprete como del compositor, eliminando de sus proyectos orgánicos cualquier ambición que tienda a convertir la agrupación sinfónica creada en una orquesta profesional más dentro del mercado musical español, sujeta a todas las alternativas y dificultades contractuales y de competencia con los tres grandes organismos sinfónicos de Madrid.

La coincidencia de criterios en la línea directriz de lo que antecede con las opiniones vertidas por la Dirección del Conservatorio Nacional de Música de Quito, en rueda de periodistas en torno a la *Orquesta de Cámara* de esta Institución, que se presentó por tres ocasiones en conciertos públicos gratuitos, con inusitado éxito, al cabo de 17 años de su desaparición, me ha concitado a perqueñar el presente asunto musicográfico, el mismo que concluye con el extracto del párrafo final: “Estamos firmemente seguros de que cuantos integren la Orquesta del Conservatorio de Madrid aumentarán cada día su entrega, su vocación, su perseverancia y, generosamente, su desinterés, en estos momentos en que deben ponerse un muro de contención a la ambición y materialismo que tratan de envolver a los espíritus selectos....”.

SOBRE TEMA OBLIGADO¹⁷⁶

En las publicaciones que acogen entrevistas efectuadas a descollantes figuras del gran mundo de la filarmonía, se observa que el cuestionario regularmente se encauza —cuál tema obligado— a las múltiples facetas del Arte coetáneo, en especial, con lo relacionado al expresionismo politonal, con el lenguaje dodecafónico y con la música electrónica, conocida también por “sintética” o “congelada”. Las opiniones son a menudo encontradas: mientras unos acusan a estas manifestaciones de excesivo cerebralismo y propugnan el retorno a las linfas melódicas, otros las miran como esperanza del porvenir órfico.

En cambio, los compositores que no se han polarizado en la corriente de la música experimental, se sitúan en un estrato ecléctico. No obstante, de hallarse acogidos a la frondosa vegetación de la politécnica, siguen paso a paso el desenvolvimiento de aquella; expectativa que les permite utilizar desde los procedimientos arcaicos del diatonismo hasta los últimos dictados de la moda postserial, produciéndose un connubio o simbiosis de las más disímiles estéticas de la elocución sonora para traducir el pensamiento motor de las concepciones creativas.

Puntualizando el criterio del eminente director de orquesta austriaco Herbert von Karajan, en el diálogo sostenido con el periodista germano Herbert Pendergast, quién le interroga sobre el peligro de que la asimilación de la música moderna se haya hecho tan complicada o difícil que el compositor llegue a estar algún día totalmente distanciado de su auditorio, opina: “Una dificultad que impide la adaptación del público a la música moderna es que las exigencias técnicas y el costo de interpretación de muchas obras contemporáneas excluyen frecuentes interpretaciones. La obra *Gruppen* para tres orquestas, de Stockhausen, costaría unos veinticinco mil dólares. Por esa razón, muchos compositores modernos dependen enteramente de los encargos y de las radiodifusoras para subsistir, y no del público de los conciertos”.

“Creo que ayuda al público, continúa, si el director equilibra en los programas algo poco familiar y algo muy conocido. Mis programas trato siempre de combinarlos de este modo: si cada obra tiene algo que decir ganará con la asociación de otras”.

Como secuencia de la anterior, aflora esta pregunta: “¿Cree que la música de compositores como Boulez y Webern se comprenderá fácilmente por los públicos de la siguiente generación?”.

176. Texto autógrafo en el Archivo Histórico del Museo Nacional, Registro N° FMO033.213, Quito.

“Estoy convencido —responde el maestro— de que la siguiente generación no tendrá problema alguno para entender la música de hoy. Piense en el *Concierto para Orquesta*, de Bartók. Hace 20 años esa obra estuvo considerada como inaccesible; hoy es una obra clásica” [...].

NOTAS AL PROGRAMA PARA UN RECITAL PIANÍSTICO DE LUIS H. SALGADO¹⁷⁷

Domenico Scarlatti (1685–1757), hijo de Alessandro, fue la figura dominante de la música italiana preclásica y, también, de la española de esa época. Son célebres sus composiciones para clave, en especial sus Sonatas, o “Ejercicios”, como él las tituló. Son aquellas de un solo movimiento, con las que se considera que culmina el ciclo de la sonata monotemática de corte bipartito. El procedimiento técnico más característico del teclado se distingue por el cruzamiento de manos.

Bach-Busoni. En estas piezas Busoni hace una transcripción de la técnica de clavicémbalo a la del pianismo moderno; aunque la Fuga se conserva en su prístina originalidad, la revisión es producto de un musicólogo experto.

La *Apasionata*, es una de las más complejas sonatas del segundo período de Beethoven; apartándose de los moldes tradicionales y de la ortodoxia clásica, vierte en ella el contenido de su espíritu tumultuoso y pletórico de un romanticismo en ciernes, ya que desde 1800 encarna la transición de una nueva alborada de principios estéticos.

Franz Liszt (1811–1876) con sus 19 Rapsodias Húngaras, abrió un anchuroso cauce a los nacionalismos musicales, que empiezan a proliferarse en las diferentes latitudes del hemisferio. Él y Chopin son los iniciadores de este movimiento germinantemente romántico que subsiste hasta la época contemporánea.

Maurice Ravel (1875–1937), compuso la serie de cinco números, reunida bajo el título de *Miroirs*; cada pieza está dedicada a personalidades relevantes del mundo filarmónico o artístico; así “El Barco en el Océano” lleva la dedicatoria a Paul Sordes. Se distingue el verbo impresionista de Ravel por una elocución brillante trascendental, que se remonta a Liszt, y de una expresividad más exterior, diferenciándose en esto del impresionismo “vaporoso”, del intimismo chopiniano y del impresionismo moderno de Debussy.

177. Texto autógrafo en el Archivo Metropolitano de Historia de Quito. Sin fecha, sin N° de registro.

Cyril Scott (*1879), compositor británico, es subjetivo; evoca las imágenes con un lenguaje propio y poetizante, razón por la cual ha sido llamado por antonomasia el “Debussy inglés”.

De Joaquín Turina (Sevilla, 1882–1949) se ha dicho, que siguió al principio las corrientes internacionales modernistas, pero, que después, habiéndose acercado a Albéniz, modificaba radicalmente sus miras para inspirarse con preferencia en la música popular andaluza, creando verdaderos cuadros costumbristas.

La *Segunda Sonata*, de Luis H. Salgado, presenta las diversas facetas de un metabolismo modernista, circunscrito a la pauta de una escritura de lineamentos estructurales casi formalísticos. Cada movimiento de la obra tiene su fisonomía propia: equilibrado el primero, lírico el segundo y fáustico el tercero. Los medios expresivos se entretajan congruentemente, desde el plácido diatonismo hasta la heterodoxia politonal.

*Ayes de mi tierra*¹⁷⁸, es una composición de sentido ecuatorianismo y que se circunscribe al género lírico-instrumental. Es una elegía de esencia romántica nacionalista.

178. De Francisco Salgado Ayala.



Francisco Salgado (1880-1970)

Fuente: Archivo Metropolitano de Historia de Quito.

X

Anexo

TEXTOS DE FRANCISCO SALGADO AYALA EN LA REVISTA *RITMO* (1953 – 1963)

BOSQUEJO HISTÓRICO DE LA MÚSICA ECUATORIANA¹⁷⁹

Todos los historiadores americanos hacen resaltar el gusto, la predilección que los incas tenían por la Música. Tanto es así, que como elemento primordial la empleaban en la celebración de sus ritos, de sus fiestas paganas; en sus deportes y alegrías; para exaltar su heroísmo bélico, sus victorias, así como para cantar sus pasiones, sus cuitas, sus amores...

Y como por atavismo, nuestros ascendientes, que tanto como los incas sentían esa misteriosa atracción de las vibraciones musicales, encauzaron sus preferencias espirituales hacia el arte de los sonidos, que entonces no tenía por fundamento para sus inspiraciones sino la escala pentafónica mayor y menor. Desconocían la agrupación simultánea de tres o más sonidos, que la ciencia de la Armonía llama acordes. He ahí por qué toda su música instrumental y lírica consistía en melodías de diversos ritmos, se entiende, a una sola voz o parte lineal.

Pero un arte primitivo, el de nuestros étnicos, nunca podía subsistir incólume ante la conquista española y su civilización. Esta inmigración conquistadora explica por qué a los ecuatorianos como a todo el Continente americano, nos ha tocado alimentarnos con productos espirituales de países extranjeros, y en particular con lo que nos ha llegado de España

179. Salgado, F. (1953). "Bosquejo histórico de la música ecuatoriana". *Ritmo*, (255).

desde la época colonial. La conquista española nos inyectó varias formas de su arte, con preferencia la zarzuela. Y con esta, el pasodoble torero, la jota, la canción gitana, al alza y otras danzas instrumentales y líricas de índole popular. Y más tarde, en 1870, cuando ya funcionaba el Conservatorio Nacional de García Moreno, en Quito, los profesores europeos contratados para la enseñanza musical en este establecimiento importaron al Ecuador música italiana y francesa, y también de Mozart, Beethoven, Haydn y Bach, algunas pequeñas composiciones. Entonces los artistas ecuatorianos que se educaban en ese Conservatorio sintieron la necesidad de seguir el impulso creador que palpataba en su alma; pero siempre, muy natural, consecuentes con las influencias de las músicas extranjeras, que habían escuchado por muchos años, tanto en las audiciones del Conservatorio como en conciertos y recitales que de tarde en tarde se ofrecían al público en el Teatro Nacional.

Empapados nuestros músicos del arte musical europeo, raro es el que pensaba escribir música según la característica de nuestro autoctonismo musical. Se miraba con cierto desdén el yaraví, el San Juan, el yumbo, el albazo, porque se decía “música de indios”, hasta cuando al primero se le ha llamado “romanza-yaraví”, sometiéndole a la forma y tratamiento artístico de la romanza clásica, pero conservando la característica y todo el sabor étnico de nuestro autoctonismo musical; el San Juan recibió el calificativo de *San Juan de Blancos*, porque ya se había adoptado la escala menor armónica de origen europeo; el yumbo y el albazo no han sido transformados sino a última hora, en que algún compositor ecuatoriano los ha llevado al campo del nacionalismo; es decir, modelándolos según la estética que guía a esta escuela e incluyéndolos en obras orquestales y líricas.

Y al hablar de los representantes de la música ecuatoriana tengo que citar a Agustín Baldeón, violinista y compositor que actuó por los años de 1875. De sus composiciones han llegado hasta nosotros cinco *Oberturas* manuscritas para pequeña orquesta. Todo el contenido melódico-armónico de estas tiene contacto directo con oberturas de óperas italianas.

Agustín Guerrero (1880) ha figurado en el campo de la música ecuatoriana como teórico. Es autor de una *Teoría general de la Música* y de un opúsculo de *Historia de la Música ecuatoriana*.

Desde 1880 figuran en el repertorio nacional las *Marchas fúnebres* de Antonio Nieto. En los conciertos de Semana Santa que en los días de Jueves y Viernes Santos ofrece la Banda Municipal, se ejecutan de preferencia las *Marchas fúnebres* de Nieto. Ha escrito, además, música popular de danza: valsos, jotas, pasillos, etc.

A esta época de Nieto pertenece Aparicio Córdova, organista y compositor. Es autor de un *Ave María* que por el año 1894 hizo cantar en público, *Ave María* que se ha perpetuado en el elemento católico. Así toda su producción consiste en cantos religiosos.

Por el año 1908 ya figuraba como director de una Banda de músicos militar Virgilio Chaves, distinguido violinista nacional. En la Banda de su dirección hacía ejecutar numerosas composiciones suyas de género popular. Tiene *Oberturas* al estilo de las óperas italianas, *Sinfonía dramática*, *Variaciones* y *Fantasías* para violín, etcétera.

Se ha perpetuado en el país el recuerdo de Carlos Amable Ortiz, violinista educado en el Conservatorio de García Moreno, por sus *Pasillos*, llenos de vivacidad unos, y otros, como el *Soñarse muerto*, por su tinte elegíaco, sin llegar a la tristura desesperante de nuestro indigenismo.

José Ignacio de Veintimilla, pensionado por el Gobierno de Veintimilla para estudiar Música en Europa, durante su estancia en Italia publicó algunas composiciones: *Patria*, *Majestic*, vales; *Romanzas* para canto y piano; el *Búho*, fantasía para violoncello y piano, y otras piezas.

Los doctores Mario de la Torre y Aurelio Ordóñez (médicos), tienen algunas composiciones. Del primero conozco *Elegía*, *Valse*, *Berceuse*, *Suite*, para piano. El doctor Ordóñez ha compuesto *Motetes* y varios cantos religiosos y una *Fantasia* para violín y piano.

En mis primeros años de estudiante de Música conocí un álbum de música impresa para piano de Ascencio Pauta, cuencano; álbum que contenía varias composiciones de diversas formas, y todas de inspirada melodía. Este maestro, con otros artistas, como José M. Rodríguez, Luis Pauta, Rafael Sojos, son músicos que han representado al arte musical en Cuenca.

De los músicos lojanos, tan solo *Salvador Bustamante* ha sido conocido en los Círculos musicales del país como compositor de música religiosa. Pero en estos meses de mi estancia en Loja he podido allegar nombres de otros compositores de música ligera y popular, que son: Segundo Cueva Celi, Marcos Ochoa y Segundo Puertas Moreno.

De los músicos que se han educado en Europa mencionaré a Belisario Peña, pianista y compositor, quien cursó sus estudios en el Conservatorio de Milán. Ha escrito composiciones de diversa índole: himnos religiosos, dos *Misas* "a capella", a cuatro voces, y otras composiciones de pequeña factura, para piano.

De las actividades musicales del Dr. Gustavo Salgado, pianista y compositor, educado en el Conservatorio Nacional de Quito, y después en Europa, citaré las siguientes obras: *Rodrigo*, ópera; *El expreso Paris-La Rochelle*, pieza de estilo impresionista; *Crepúsculo andino*, y otras piezas para piano.

Las composiciones de los autores ya citados están en relación directa de influencia con la música europea: española, italiana, francesa, tanto por el contenido melódico-armónico como por su estructura.

Pero ninguno de ellos pensó en acercarse a la música de su Patria, para que, sin abdicar la procedencia de su raza, eleve sus composiciones hasta las esferas de la técnica y estética en que fundaron sus monumentos artísticos los genios del clasicismo, romanticismo y modernismo.

No pasó mucho tiempo cuando se advirtió que nuestra nacionalidad debía, en su música culta, llevar el sello de la estructura fisiológico psíquica ecuatoriana. Y que para ello se imponía abandonar las tendencias melódicas de origen europeo y obedecer las inspiraciones intrínsecas de su yo musical nativo, para que, acrisoladas en la técnica del arte superior, patrimonio artístico de los pueblos civilizados, dieran entonces nacimiento a la *música nacionalista*, que es la única que convence al público cosmopolita y alcanza la aceptación mundial.

Uno de los primeros que principió a escribir composiciones según ese criterio de orden nacionalista fue Sixto M. Durán, en 1913, quien ha dejado varias composiciones de distintivo autóctono cultas: *Danzas nativas*, *Yaravíes*, *Sanjuanés para piano*, *Leyenda incásica para violín y piano*... El maestro Segundo Luis Moreno, después de espigar por el campo del clasicismo, ha encaminado sus inspiraciones hacia el nacionalismo musical. Una de sus principales obras, *Emancipación*, presenta rasgos inconfundibles de música autóctona, acrisolada en la técnica superior; así como también varios Sanjuanés y Yaravíes. Según esta misma tendencia estética, José Ignacio Canelos ha compuesto *Escenas campestres*, *Variaciones sobre un tema criollo* e *Intermezzo inca*; además, pasillos, yaravíes y danzas autóctonas.

En párrafo separado presentaré al profesor Luis H. Salgado, pianista y compositor, quien se ha internado en el corazón mismo del pueblo ecuatoriano. Siente sus alegrías y sus nostalgias.

Eso se escucha en sus obras tanto sinfónicas como pianísticas y líricas: *El ocaso de un Imperio*, *En el Templo del Sol*, *Suite coreográfica*, *Estampas Serraniegas*, *El Amaño* ("ballet" estrenado en el Teatro Nacional en 1947), *Cumandá*, ópera en tres actos, etcétera.

El estado actual de la música ecuatoriana reviste tres aspectos: la música típicamente *autéctona criolla*; la *influenciada* en el arte europeo y la *nacionalista*, que bien puede decirse que en el Ecuador es la de última hora. Dentro de este último aspecto señalaré las obras siguientes: *El Centenario de la batalla de Pichincha*, sinfonía; *La sierra y el litoral ecuatorianos*, fantasía para piano y orquesta; *Cuarteto en re menor*, para instrumentos de arco; *Concierto en fa sostenido menor*, para piano y orquesta; *Danzas ecuatorianas*, para piano, etc., del que suscribe.

Si en estos últimos años se han presentado varios otros compositores, como Corsino Durán, Ricardo Becerra, Ángel Jiménez, Victor Carrera, he prescindido de presentarlos como tales porque su estilo no se encuentra aún consolidado en obras sinfónicas o vocales de relieve artístico o de estructura clásica con tendencia definida hacia la música europea o hacia la ecuatoriana nacionalista.

PROF. FRANCISCO SALGADO A.,
 Director del Conservatorio de Música
 de la Universidad de Loja

ACTUALIDAD DE LA MÚSICA AMERICANA¹⁸⁰

No he llegado jamás a convencerme de que el Arte de los Sonidos en las Américas hubiese llegado a un tan alto grado de adelanto que pudiera compararse con la cultura musical que poseen las Sociedades de las naciones europeas, que durante siglos han venido nutriéndose del estilo correspondiente a cada una de las escuelas que reposan en la Historia de la Música, y, contemporáneamente de las obras de compositores modernos.

Con todo, de entre las naciones americanas tenemos algunas que recibieron la luz del arte musical (culto) muchos años antes que las otras, por una parte, y por otra, la inmigración europea culta ha sido numerosa para las primeras; la cual ha contribuido de manera eficaz al progreso de la Música y, por ende, a la infiltración del arte clásico romántico, y aun contemporáneo en el gusto de las sociedades americanas de esos países. Pero sería «insincero» deducir de ello que estas se encuentran a la misma altura artística que los públicos de Alemania, Rusia Italia, Francia, Inglaterra, Checoslovaquia, España...

Y, por lo mismo, aun cuando se evidencian genios musicales en nuestra América, no podrían encontrarse en paralelismo de producción y calidad artísticas con los compositores europeos, particularmente con los de última hora, como Stravinsky, Paul Hindemith, Milhaud, Honegger, Alban Berg, Bartók..., si bien en el género "lírico dramático" compositores norteamericanos, centroamericanos y sudamericanos han escrito para la escena óperas de inestimable valor, y algunas de las cuales, como *Guaraní*, de Gomes, se han representado en teatros europeos; y en el «sinfónico» destácanse notables

180. Salgado, F. (1955). "Actualidad de la música americana". *Ritmo*, (273).

maestros, como Alberto Williams, argentino, autor de Nueve sinfonías a la manera beethoveniana; Villalobos, brasileño, y Chávez, mejicano...

Al compositor americano es a quien toca en su interminable senda del saber, tomar para sí todos los caudales, tanto de la técnica clásica como de la moderna europea. Y esta no solo como elemento de erudición musical, sino para extraer de ella cuanto convenga llevar al dominio de sus inspiraciones. Por consiguiente, no solo ha de absorber las estructuras estilísticas, las formas que inmortalizaron las geniales creaciones del pasado, sino también las conquistas obtenidas en el campo de la técnica y estética por los músicos europeos, que son quienes siempre marchan a la vanguardia en la evolución del arte.

Ya por el año 1926 se sabía que el profesor Alois Haba, checoslovaco, en su Facultad de Composición del Conservatorio del Estado, de Praga, trabajaba según los aspectos fónicos de tercios y cuartos de tonos (ampliación duplicada y triplicada de cada uno de los doce sonidos de la escala cromática, mundialmente conocida). Se comprende que en esa Facultad poseían desde entonces pianos y otros instrumentos contruidos y afinados según ese nuevo orden microfónico, ya que desde el solfeo hasta los últimos peldaños de la composición musical todo estaba subordinado a esa "nueva entonación".

De los varios sistemas tonales que desde antes del amanecer del siglo XX se han forjado: *politonalidad*, *atonalidad*, *microcromatismo*, *bitonalidad*, *dodecatonal*, siempre irán quedando, cual monumento eterno, las escalas mayores, menores y cromáticas de la escuela clásica, sistema sobre el cual están basadas todas las novedades del Romanticismo musical, cuyo período de actividades artísticas duró más de un siglo. Dicho período lo cerraron, condensándolo, artistas eminentes como Claudio Debussy.

Cuando se trató de la escala por tonos, se refugiaron en esa atmósfera tonal "neutra" quienes estaban hastiados de la tonalidad clásica. Y adherentes a este nuevo tipo de escalas se plasmaron armonías de sonidos superpuestos por cuartas y quintas, además de los de tercera simultáneas del sistema clásico, fórmula inmanente requerida por los Tratados de Armonía.

Después, los "ultramodernistas" nos han planteado un sistema musical intelectualista matemático, ajeno a la emoción estética, que no se compadece con el sentir del corazón humano. Si el arte, a través de la Historia, ha sido siempre placer puro para el alma, aroma perenne de vida..., es incomprendible que se quiera anular esa atalaya desde donde el hombre columbra aquel rayo de luz que brilla más allá de los espacios siderales, reduciéndole a un prisma científico, a una exposición de sonidos amalgamados en distintas formas acórdicas, y presentados a mansalva, a la contemplación intelectual del oyente, ausentes de la conmovedora melodía, que es el alma de la música.

Al respecto, preguntaría: ¿es arte el crear obra que no incita el placer estético en el alma del auditor, que no tienen ningún sentido para la generalidad, ni aun para los músicos?

De estos sistemas de técnica armónica y ensayos musicales de última hora, bastante propagados no solo en Europa, sino también en América, he pensado para mí que no hay sino un paso hacia el «nihilismo musical», preludio quizá de la música que podría inaugurar el siglo XXI, que se acerca.

En las aulas del Conservatorio Nacional de Música y Declamación de Quito, en las clases de Contrapunto y Fuga, habíamos los estudiantes agotado el tratamiento de temas sujetos por movimientos *contrario*, *retrógrado*, *por aumentación* y *disminución* valóricos de sonidos..., disciplinas dirigidas al intelecto e indispensables para el compositor. Es algo semejante el aporte artístico de los genios científico-musicales contemporáneos.

La evolución musical ha recorrido ya más de medio siglo en sus ponencias y ensayos e creación artística. Es hora de que siente sus reales sobre el patrimonio técnico y estético legados por los clásicos y románticos de la Música, con algunas nuevas sugerencias expresivas, espigadas en la técnica del modernismo; que los compositores de la hora presente puedan aliar a sus inspiraciones para dirigirlas al corazón de la humanidad.

Con fundadas razones han venido acentuándose conceptos filosóficos como el que transcribo: «Jamás habrá más que doce sonidos (semitonales); no se podrá crear otra cosa que la melodía, la polifonía, la armonía o la sinfonía; y no se podrán inventar jamás otras formas que aquellas cuyos esquemas han sido encontrados».

Este lenguaje musical, conquistado paso a paso por la evolución histórica de la música occidental, continuará aplicándose a nuevos proyectos expresivos, consecuentes también con nuevos ideales estéticos, por los compositores contemporáneos y futuros, quienes al fervor de sus inspiraciones irán dejando esa estela de eterna duración en la Historia.

Si juicios semejantes se emiten por estéticos europeos, que han tratado intrínsecamente y escuchado los albores de aquel arte “futurista”, juzgo falta de «sinceridad» creer que en la América este serviría de alimento espiritual a la generación presente, tanto menos cuanto que la cultura musical americana jamás podría, como ya lo dije, equilibrarse con la europea, que, por reacción del impacto recibido por las audiciones futuristas, a sacudiéndose del empuje de los “científicos” de la Música hacia el caos, hacia la anarquía de las normas estéticas que aquilataron valor artístico de las obras maestras del pasado.

FUENTES TÉCNICAS DE LA MÚSICA HISPANO AMERICANA¹⁸¹

La Historia de la Música, durante la Edad Media, relata que la escala pentafónica corresponde a una etapa de la evolución musical de los pueblos. La encontramos en el acervo cultural de pueblos situados en diversas latitudes.

No cabe duda de que en todos los países americanos de lengua española, antes y hasta poco después de la conquista ibérica, esos pueblos no conocían otra escala, para expresar sus alegrías, anhelos y cuitas..., que la pentafónica mayor y la pentafónica menor (en las tribus jíbaras y salvajes se sabe que para su música vocal e instrumental emplean la escala *trifónica* y la *tetrafónica*). Mas cuando los españoles y otros inmigrantes europeos trajeron a la América las escalas diatónicas mayor, compuesta de cinco tonos y dos semitonos; la diatónica menor, de tres tonos y tres semitonos, por la alteración del séptimo grado, que se llama *sensible*; y la escala cromática con sus doce sonidos, cada uno a distancia de semitono, fueron acrecentando el caudal músico expresivo con las escalas importadas de Europa, incorporando a su música este nuevo aporte técnico.

En las naciones donde la raza indígena oriunda ha sido numerosa e imponente se ha conservado, como por herencia de sus mayores, la escala pentafónica. Y son contados los países donde aún hoy prefieren para su música popular la escala pentafónica: Ecuador, Perú, Bolivia...; pero aun esos aires procedentes de los nativos del país, en manos de los criollos, han cambiado su prístina fisonomía étnica por haberse introducido elementos propios de las escalas europeas.

Y es lógico que los compositores técnicos de los países mencionados sientan las vibraciones de su raza. Con lo cual evidencian la fisonomía y el carácter nacionalista de sus músicas, que, fundidas con las escalas y técnicas europeas, presentan en sus obras el tipo de la música culta hispanoamericana.

En Cuba, así como en otras naciones de América, la raza negra ha invadido con su música popular el ambiente folklórico nacional del pueblo; y es evidente que la música cubana popular se encuentra influida, en su ritmo y aun en sus melodías, de ese carácter altivo e insinuante del invasor.

En los países anteriormente citados la música popular, basada en la escala pentafónica menor, oriunda del país, es *triste* y *desesperante*, característica de la raza indígena, cuyo espíritu se encontró siempre abatido con el recuerdo de la conquista y la usurpación de sus riquezas y propiedades por los conquistadores, y más tarde, durante la colonia, por los criollos ricos...

Desde antes del ocaso del siglo XIX, los músicos conocíamos la escala

181. Salgado, F. (1957). "Fuentes técnicas de la música hispano americana". *Ritmo*, (254).

por tonos, que la emplearon en sus obras varios compositores europeos. En los países hispanoamericanos, algunos músicos se aprovecharon de esa escala, pero nunca llegó al corazón del pueblo esa música.

Desde principios del siglo XX viene propagándose el sistema de los doce tonos, cuya invención se debe a Arnold Schoenberg. Es un sistema que restringe dentro de los doce tonos: mientras no haya el compositor empleado los doce tonos, está cohibido de repetir ninguno de los sonidos ya empleados en el motivo o frase que va exponiendo. Sistema científico al cual se han acogido no solo los compositores europeos, sino también los americanos, demostrando con sus obras sinfónicas, líricas e instrumentales el empleo racional del sistema schoenbergiano.

Y como para el Arte no hay fronteras, va este evolucionando y presentando las novedades científicas o artísticas del día, aun cuando las sociedades populares se encuentren un siglo atrasadas en la comprensión apreciativa de la música moderna. ¡Siempre el Arte irá irradiando las luces de última hora! Pero también los faros inmortales nos darán su luz perpetua con lo límpido de sus melodías, con la profundidad de su técnica armónica y con la espontaneidad del tratamiento contrapuntístico, cual Juan Sebastián Bach.

Por lo cual se ve que la misión del crítico es amplia y profunda. No se concretará a celebrar y gastar ditirambos alrededor de la música «moderna» basada en el sistema de los «doce tonos», presentándola como tipo único del modernismo y preludio del futurismo, sino que debe haber profundizado en la música clásica, en la romántica e impresionista, en la expresionista..., para puntualizar la superación y diferencia de los enfoques técnicos y estéticos del Arte moderno. Por el año 1939 pisó las playas ecuatorianas un crítico uruguayo.

Traté de obtener de su sabia opinión algún juicio sincero respecto a mis composiciones de ese tiempo, y ejecuté al piano una pequeña composición, intitulada *Escena religiosa*. El fallo del crítico mencionado fue *exabrupto* y terminante, en estas palabras: “Esta es música antigua”, sin fijarse en el carácter religioso-nacionalista de la pieza ni en la técnica de su armonización. Entonces formulé mi criterio: “Ese caballero, como crítico, es una *superficialidad*”.

El compositor técnico, erudito, no se localiza en una época determinada, clásica o moderna, sino que, según el sentido ideológico que trata de imprimir a su música, evoca las escalas de todos los tiempos, desde la pentafónica hasta el sistema de los doce tonos, orientando así su técnica armónica y contrapuntista hacia las conquistas del Arte contemporáneo.

EL CUARTETO, LA SINFONÍA¹⁸²

Llama la atención de un músico el que nuestro vocabulario técnico no disponga de vocablos apropiados para aplicar, según los casos, el legítimo término que diferencie dos posiciones, aunque similares por su contenido artístico y por su longitud, disímiles.

En este caso se encuentra el término «cuarteto». Los músicos, siempre que se ha pronunciado esta palabra, hemos evocado los inmortales cuartetos de Beethoven, Saint-Saëns y otros maestros luminares del clasicismo, quienes plantearon en esas formas una lógica temática que debe desarrollarse en *cuatro* o, por lo menos, en *tres* secciones de diferentes movimientos, que se llaman *tiempos* o *partes*, estableciendo así un estrecho parentesco con la «sinfonía», cuyo tratamiento estético, así como el del «cuarteto», han sido demostrados por esos grandes genios, quienes tras lenta gestación de los factores técnicos afirmaron la estética hereditaria para la posteridad de compositores.

Al estudiar un cuarteto de la época aludida, se ve claramente que la única diferencia que se encuentra entre el «cuarteto» y la «sinfonía» es que esta se desenvuelve en toda una gran orquesta, y el otro tan solo entre cuatro artistas ejecutantes. Pero el tratamiento estético es igual en los dos casos: un “primer tiempo” con sus dos ideas matrices, desarrollo y reexposición; un “segundo tiempo”, “Adagio” o «Andante»; un «tercero», «Minueto» o «Scherzo», y un «cuarto», “Rondó” o «Final». Estos tres tiempos, anexos al espíritu del «primero», formando de esta manera una unidad de pensamiento.

Pero ocurre con mucha frecuencia que, en programas, y aun en críticas o reseñas periodísticas que se plantean tras las ejecuciones de conciertos, se lee «cuarteto» o «quinteto» de arco o de aliento por el compositor N. Mas al escuchar estos engendros de arte musical, nuestra desilusión ve en ellos nada más que un rutinario “arreglo” de un vals, gavota o cualquiera otra pieza popular de aquel autor, para cuatro o cinco instrumentos de la misma familia.

Es en este caso cuando convendría diferenciar, mediante algún vocablo preciso, este “arreglo”, de lo que se entiende por verdadero *cuarteto*, clásico. Aunque por falta de término apropiado para el caso aludido, bien podría aplicarse la palabra *transcripción* para «trío», “cuarteto” ... o “noneto” de una composición del autor N., precitado, para instrumentos de arco o de aliento. Pero como nadie quiere disminuir la categoría de su “arreglo”, ya sea por ignorancia o por premeditadas ínfulas de “músico creador”, lo bautizan con el rimbombante vocablo de «cuarteto» o «quinteto» ...

182. Salgado, L. (1959). “El cuarteto, la sinfonía”. *Ritmo*, (302).

Bien sabemos que en la esfera lírica o coral también se ha llamado cuarteto a la intervención de cuatro voces conjuntas. Lo cual se ve en el inmortal «cuarteto» de *Rigoletto*, de Verdi, y de otros autores de ópera. Pero el caso que nos ocupa se reduce a las manifestaciones instrumentales.

En el mes de mayo del año pasado, en su gira por los países sudamericanos, la Orquesta Sinfónica de Nueva York, compuesta de más de cien profesores, ofreció un concierto en Quito, en el Teatro Bolívar, bajo la dirección de Leonard Bernstein. Su actuación artística fue irreprochable, tanto por el equilibrio de las familias instrumentales como por la pureza de ejecución. En el programa constaba la *Tercera sinfonía* de Aaron Copland, que fue interpretada con verdadero amor patrio.

Pero mi sorpresa fue que no encontré las dos ideas madres, generadoras de los cuatro tiempos de la sinfonía en el primer tiempo, según la estética clásica, ni la conexión espiritual de los tres tiempos subsiguientes con el primero. Cada tiempo me pareció un trozo sinfónico separado, autónomo artísticamente en sí. En el tratamiento de la paleta orquestal sí se conservaba la misma mano del autor en los cuatro tiempos.

Sé que los compositores de los Estados Unidos se han propuesto afrontar el problema de una música culta propia de su país, de su raza. Esta quizá fue la causa de mi desorientación en el desarrollo de la *Sinfonía*, porque está concebida desde otro punto de vista estético.

En su libro *Música y músicos contemporáneos*, Aaron Copland, hablando de Carlos Chávez, mexicano, expone los principales problemas de la música moderna, a que el compositor americano debería acogerse, en los siguientes términos: “El rechazo de las ideas artísticas germanas; la objetivación del sentimiento; el empleo del material popular en su relación con el nacionalismo; los ritmos intrincados; la escritura lineal en oposición a la vertical, y las imágenes sonoras específicamente modernas”.

En otro lugar dice: «Desde hace mucho tiempo ha existido el deseo de escribir una genuina ópera estadounidense... Pero ahora, por fin, tenemos dos compositores, Virgil Thompson y Marc Blitzstein, que parecen habernos colocado en la senda que nos llevará nuestro propio estilo operístico».

Y al medir el alcance del párrafo anterior me di cuenta de que cuando escuchaba la *Tercera sinfonía* de Copland no estaba yo al alcance de la estética que los músicos de los Estados Unidos se han forjado para sus obras del género sinfónico, aunque siempre he estado, eso sí, en contacto con las sinfonías de Beethoven, Saint-Saëns, Brahms, Mahler..., que sin duda pasarán a la Historia por ser obras de una concepción técnica y estética que ya no está de acuerdo con el temperamento emocional del siglo XX. Con todo, en mis cuartetos y sinfonías siempre me he acogido a esa estética de los grandes maestros, guiándome tanto en la forma como en el desarrollo artístico; pero

huyendo de sus fórmulas melódicas y armónicas, a fin de personalizar mi estilo musical propio.

ECOS DE SURAMÉRICA. DE LA MÚSICA ULTRAMODERNA O FUTURISTA¹⁸³

Siempre en mi carácter de músico creador había estado investigando los afanes creadores de los más conspicuos compositores futuristas, con el ingenuo deseo de —si conviene a mi estro musical— encaminarme por esas nuevas rutas, que bien podrían dar hoy un aporte de juventud a mis obras musicales elaboradas en el crisol de tratamientos técnicos futuristas.

Se ha cantado por todos los hemisferios que las músicas de autores clásicos y de representantes del romanticismo del siglo XIX y principios del siglo XX son ancianas, anacrónicas y, por ende, rechazadas por los artistas de la batuta y por los concertistas de piano, violín otros instrumentos... Y para que sean aceptadas en conciertos sinfónicos públicos o en audiciones instrumentales destinadas a núcleos de selecto público preparado culturalmente, las obras musicales deben estar estructuradas según los principios de la técnica futurista.

Pero ¿cuáles son las normas, los principios, la estética... que informan a la música futurista? Algunos tratadistas en el elenco de este arte citan a Claudio Debussy, quien, en su música, tratándola con toda libertad, demostró ser uno de los más grandes románticos de su época. Pero de ninguna manera se le podría citar como «futurista», aun cuando su espíritu impulsivo y renovador ha ennoblecido y vitalizado tanto la música lírico-dramática como la pianística y sinfónica que ha fluido de su pluma.

Se cree que con el sistema *dodecafónico* se encuentra ya cristalizado y ya elaborado el arte futurista. Numerosos compositores de los continentes europeo y americano han encontrado refugio de sus ambiciones en este sistema implantado por Schoenberg. Como por novedad se crearon también algunas músicas bajo la égida de la escala hexáfona. Y abandonando esta se optó por el sistema dodecafónico.

Parece que el prurito de muchos de ellos fue neutralizar toda tendencia *tonal*, esto es, lo que en Armonía llamamos *tono mayor* y *tono menor*. Porque agotadas sus inspiraciones dentro de lo *blanco* y lo *negro*, tenían que transbordar a este dique de la música clásica y abrirlo, dejando pasar todo un manantial de agua pura, y renovada desde su génesis.

183. Salgado, F. (1962). "Ecos de Suramérica. De la música ultramoderna o futurista". *Ritmo*, (329).

Desde los primeros años del siglo XX venía observando cómo en algunos países se gozaban los compositores en añadir un sonido extraño, disonante en toda una serie de terceras ascendentes o descendientes, optando también por los acordes de quinta aumentada dentro de la escala hexáfona, a fin de provocar la disonancia y la *neutralidad* tonal.

Educados como estamos los músicos de la América hispana en las escalas europeas diatónicas y cromáticas, no llegamos aún, sinceramente, a deleitarnos en esos paquetes de disonancias de cuatro, cinco y más sonidos simultáneos dispuestos a distancia de tonos o semitonos. Pero si así son la ciencia y la estética contemporáneas, tenemos que plegarnos a este nuevo *ideal*. Pero sentiremos, sinceramente, que nuestro espíritu, hoy por hoy, no esté adaptado a recibir esos goces inmensos del “arte futurista” y contemporáneo.

En el estudio del piano luchaba por encontrar ese placer estético inherente a música culta, al interpretar la “Danza del diablo” de la *Historia del Soldado*, de Stravinsky; otro tanto me he esforzado por diluir en mi espíritu esa emoción que se siente aún en pequeñas composiciones musicales, bellas por su estructura, técnica y contenido ideológico, como las de Chopin, y tantos otros compositores. Y convencido de que el gozo de la música está más cerca para el músico, conocedor de los varios problemas técnicos y estéticos del arte de los sonidos, estudié al piano una pequeña obra de Schoenberg, Op. 33 a., para piano. Desde el primer compás hace gala de su sistema «dodecafónico», en tres acordes que se suceden en alternativa de las dos manos, así:



Schönberg: Armonías del Op. 33 a

No hay duda de que este sistema abre una válvula hacia un horizonte nuevo e ilimitado, para las nuevas generaciones de músicos. Pero los que nos encontramos más allá del Atlántico, en la América española, siempre añoramos a Ricardo Wagner, a los Bach, a los Beethoven, a los Ricardo Strauss, a los Debussy, a los Saint-Saëns, a los Manuel de Falla, a los Verdi..., tanto por su lúcida y bella armonía como por esos enfoques melódicos inspirados y de febril emoción para el auditor que de veras ama la Música.

Entre las tantas novedades aportadas al arte futurista señalábase la división *del tono*, de la escala diatónica en *cuatro* fragmentos auditivos. Y posteriormente llegó a dividirse en tercios y sextos de tono. Era por el año 1925 cuando una revista musical europea nos informó de que Luis Java¹⁸⁴, compositor checo, había inventado esta *trituration del tono*. Y con el fin de implantar en su país este microtonalismo había hecho ya construir instrumentos que daban cuartos y sextos de tono...

A la América hispana no nos han llegado aún esos aportes científicos musicales. En algunos países europeos, en sus Conservatorios, Academias y Escuelas de Música es muy posible que esté ya tratándose, desde el solfeo hasta los estudios superiores, de técnica y estética musicales con este microtonalismo.

En el canto y en los instrumentos de arco tendríamos, en primer lugar, que experimentar la obtención de los cuatro fragmentos del tono, antes de pensar en importar instrumentos ya *afinados* según las entonaciones del microtonalismo, cuyas sutilezas de altura o de gravedad deben ser casi imperceptibles para el oído americano.

Quito (Ecuador)

EL FORMALISMO EN EL ARTE DE LOS SONIDOS¹⁸⁵

Ningún músico, por genial que sea, llegará a escribir una sonata —para piano, violín, violoncelo o cualquier otro instrumento— sin antes haber profundizado las ciencias que engloban la técnica musical Armonía, Contrapunto, Fuga y Estética, cursadas metódicamente, como se estila en los grandes Conservatorios de Música, como los de Berlín, París, Moscú, Milán, Bruselas... Y, si se dedican a la *sinfonía*, además de estas materias, sería imposible construirla sin previo estudio de la Instrumentación y Orquestación, que son conocimientos básicos e indispensables para la distribución artística de los elementos sonoros orquestales que exponen y realzan el pensamiento músico.

Parece como si la generación contemporánea de músicos renegara del estudio paciente y práctico del Contrapunto y la Fuga, y tan solo expertos en los problemas de la Armonía se entregan de lleno a la composición instrumental y vocal, y como clímax de sus ambiciones creativas emprenden la creación de obras sinfónicas, basados únicamente en ligeras experiencias orquestales.

184. Probablemente se refiere a Alois Haba (1893-1973) compositor y teórico checo.

185. Salgado, F. (1963). "El formalismo en el arte de los sonidos". *Ritmo*, (344).

Este prurito de “componer música” eliminando varios factores técnicos o estéticos que imponen honda preparación musical de algunos años es, no cabe duda, la génesis de tantos engendros que con el moto de “música futurista” nos tienen absortos a quienes no hemos dejado de aportar al modernismo un grano de arena, pero sin abandonar las sendas por donde marcharon nuestros inmortales genios.

Dudo que ahora, para escribir una sinfonía en su primer tiempo, el compositor ultramoderno se acoja a las normas estéticas que han imperado durante largos años: exposición, desarrollo y reexposición. Y con la consigna de que en la exposición deben anunciarse dos ideas o temas separados por un largo período, y con una terminación bastante desarrollada en el tono primitivo clausurase la exposición del primer tiempo, etcétera.

Sabemos, y aun hemos escuchado, cómo el canto gregoriano prescindía de la medida por compases. La melodía se encuentra fusionada con las palabras del texto litúrgico; pero todos los acentos y aun las más pequeñas inflexiones literarias se destacan evidentes. Siguiendo este procedimiento litúrgico trataron algunos compositores sudamericanos de escribir música profana sin la medida matemática del compás: música *instrumental*, vocal y sinfónica. ¡Creían ellos presentar con esta manifestación una novedad al mundo del arte y uno de los mejores aportes a la música “futurista”!

Si la misma naturaleza humana está compuesta de formas, es evidente que el mismo espíritu que anima al compositor trate siempre de encontrar en la composición musical ese formalismo, esa lógica que es atributo inherente de la belleza estética en las manifestaciones del Arte de los Sonidos, para que sean comprendidas y apreciadas en el centro de la intelectualidad y transmitidas en emociones tan profundas, que al auditor culto le llevan hasta el dintel de la espiritualidad, goce tan elevado y puro que ninguna de las otras artes liberales puede alcanzar esa altura ni con sus más geniales manifestaciones artísticas.

Y guiado por esa perspectiva intelectual y humana, tengo que acogérme a ello y decir que la música que no presenta una forma racional, ya conocida o no, sea instrumental, vocal o sinfónica, no puede apreciarse como verdadera obra de arte. En un concierto sinfónico muchas veces se sorprende al público cosmopolita con brochazos orquestales de música ultramoderna, cuyo fuego de dicción levanta el ánimo del público, que, atolondrado por la pujanza de sonoridad, se exalta en nutridas ovaciones...

Este tema lo han desenvuelto varios escritores músicos en largos escritos, y han llegado a considerar como meros ensayos la mayor parte de las obras de música “futurista”. En esta misma revista RITMO, Ernest Ansermet, eminente director de orquesta y distinguido musicólogo suizo, en una entrevista, asentó su criterio alrededor de las músicas ultramodernas que

exponen en conciertos sinfónicos compositores faltos de erudición técnica y estética musical, tan solo por el afán de brillar en el mundo de la Música como adalides del *futurismo*.

Si nos encontramos en la era de la *disonancia* armónica, es lógico que todo pensamiento musical debe colorearse dentro de esta *zona disonante*; pero nunca podrá descuidarse la forma fraseológica y estética, que es esencia y patrimonio de la belleza de la música culta; que, para comprenderla y gozar de sus atributos, debe sobresalir la forma como reflejo de la misma naturaleza humana, que desde su génesis ostenta la *bella forma*.

PROCESO EVOLUTIVO DE LA TÉCNICA MUSICAL¹⁸⁶

A los músicos nos incumbe esclarecer en letras de divulgación que se entiende por “técnica musical”, por lo mismo que a cada paso la invocamos, cual locución familiar.

En todas las artes, la técnica son los cimientos básicos sobre los que se sustentan las construcciones que llamamos “artísticas”. En música, para que las obras artísticas tengan perennidad y sean dignas de atención por parte de nuestros contemporáneos, es lógico que vayan asentadas sobre esa técnica musical completa, vigorosa y profunda, cuyos procedimientos científicos son expresiones vivas de varias ramas del Arte: Acústica musical, Armonía superior, Contrapunto y Fuga, Estética musical.

Dilucidadas ya el conjunto de materias que concurren a englobar en una sola expresión lo que se comprende por *Técnica musical*, citaré a los músicos que, tras un largo estancamiento de la Música en determinado “sector armónico”, consonante, se sacudieron el formulismo de esa época y abrieron la senda hacia la libertad de emplear acordes de séptima, de novena, sin preámbulo de “preparación”. A este número pertenece Monteverdi, cremonés, de quien Alberto Lavignac, musicólogo francés, anota: “Conviene saludar en él al verdadero inventor de la armonía disonante natural, sin la cual el desenvolvimiento del estilo dramático y apasionado no habría tenido aplicación”. Con este nuevo aporte armónico se abrieron nuevos horizontes a la ciencia de la Armonía, fuente de donde se extraen las armonías que dan relieve al estilo operístico en sus múltiples situaciones escénicas.

Rameau (1683-1764), músico francés, inventó su sistema de Armonía basado en la idea del *bajo fundamental*, sistema importante en la estructura armónica. Y, consecuente con este principio, publicó algunas obras didácticas.

186. Salgado, F. (1963). “Proceso evolutivo de la técnica musical”. *Ritmo*, (337).

La Armonía clásica, desde época anterior a Rameau, sobresalía en toda clase de música instrumental y lírica. Y los principales Conservatorios de Europa, desde su fundación, enseñan oficialmente la Armonía clásica, aun cuando en el siglo que cursamos se cree y se moteja la armonía tradicional como muy anciana y anacrónica, y que, por consiguiente, debe ser relegada ya a la Historia de la Música.

Y es que la evolución musical en los compositores ha ido abandonando todas las prescripciones prohibitivas de la escuela clásica oficial. Se ve cómo el siglo romántico (XIX), en Francia, fue paso a paso separándose del clasicismo, hasta llegar a Claudio Debussy, quien no se detuvo en prohibiciones de quintas y octavas sucesivas, ni en series de novenas irresolutas y tantas otras disonancias y libertades de escritura, con tal de robustecer su estilo y de dar realidad a la pintura de sus conceptos musicales, realidad que brilla en sus composiciones pianísticas y aun en sus obras líricas, como en la ópera *Pelleas y Melisande*.

Desde los fines del siglo XIX se creyó encontrar la panacea técnica al inventar la escala *por tonos*. Los acordes engendrados en esta escala resultan de un efecto tonal “neutro”, modalidad que fascinó no solo europeos, sino de otras latitudes.

Ahora los compositores de allende del Pacífico y del continente americano ensayan en sus obras el sistema de Arnold Schoenberg, a quien sus adeptos elevan hasta el éter: dicen que este sistema es el mayor encuentro científico de la época atómica para cristalizar el “idioma universal”.

Consecuente con este sistema «dodecatonal», una pléyade de compositores de Oriente y Occidente, adeptos a Schoenberg, han escrito numerosas obras instrumentales, líricas y sinfónicas. Pero no llega aún el genio que en este sistema futurista presente a la humanidad obras tan mundialmente celebradas como las de Chopin, Liszt, Wagner, Debussy, Verdi, Beethoven...

El romanticismo tuvo sus representantes geniales en estos maestros, que saturaban el ambiente musical ecuménico con sus obras instrumentales, sinfónicas y vocales.

El clasicismo diré que está personificado en Juan Sebastián Bach, padre de la música universal, quien en sus oratorios desarrolló los factores técnicos dentro de una arquitectura artística. En sus fugas para piano nos enseñó la *nobleza* en el estilo musical.

Con todo, la Música, en su evolución científica, avanza a pasos gigantes tras de un *futuro mejor*, de un arte sublime, de un arte puro, de un arte altamente humanizado.

Bibliografía

- Behage, G. (1983). *La música en América Latina: Una introducción*. Monte Ávila Editores
- De Andrade, M. (1928). *Ensayo sôbre a Música brasileira*.
- d'Harcourt, R. y M. (1925). *La musique des Incas et ses survivances*.
- De Oliveira Pinto, T. (2020). *Musik und Transkulturation: die Verbindung von Kultur, Geschichte und Gesellschaft in der Musikforschung*. Weimar.
- Fugellie, D. (2018). *Musiker unserer Zeit, Internationale Avantgarde, Migration und Wiener Schule in Südamerika*. München.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2012). "Música de identidad: Apuntes sobre los géneros musicales vernáculos del Ecuador". *Edosonia*, (10).
- Guerrero Gutiérrez, P. (2002). *Enciclopedia de la Música Ecuatoriana*. Corporación Musicológica Ecuatoriana Conmúsica.
- Guerrero Gutiérrez, P. (2001). *Luis Humberto Salgado: Grandes Compositores Ecuatorianos*. Corporación Musicológica Ecuatoriana.
- Guerrero, F. P. (2016). *Luis Humberto Salgado – El nacionalismo musical de los Andes*.
- Guerrero Toro, J. A. (1876). *La música ecuatoriana desde su origen hasta 1875*. Imprenta Nacional.
- Jourdain, R. (1997). *Music, The Brain and Ecstasy*. William Morrow & Comp.
- Karsten, R. (1935). *La lengua de los indios jívaros (shuar) del Oriente del Ecuador*. Helsingfors.
- Massin, J. y B. (1967). *Beethoven*. Fayard.
- Meza, G. (2018). *Cronología comentada de ejecución de obras (Luis Humberto Salgado)*. Fundación Luis Humberto Salgado.

- Meza, G. (2017). *Francisco Salgado - Himno a Mejía*. Sociedad de Egresados del Mejía.
- Monteros, R. M. (1942). *Música autóctona de la Región Oriental del Ecuador*. Ministerio de Gobierno.
- Moreno, S. L. (1972). *Historia de la música en el Ecuador*. Municipio del Distrito Metropolitano de Quito.
- Paz, J. C. (1955). *Introducción a la música de nuestro tiempo*.
- Rodas, A. (1989). "Caminatas". *Opus*, (31). Musicoteca del Banco Central del Ecuador.
- Rodas, A. (1989). "Lista cronológica de las composiciones de Luis Humberto Salgado". *Opus*, (31). Musicoteca del Banco Central del Ecuador.
- Rodas, A. (1989). "Luis Humberto Salgado, El Primero". *Opus*, (31).
- Rodríguez Castelo, H. (1970). "Luis Humberto Salgado, por él mismo". *El Tiempo*.
- Rodríguez Castelo, H. (1977). "Ha muerto la gran figura de la música nacional". *El Tiempo*.
- Ross, A. (2007). *The rest is noise*.
- Salgado Ayala, F. (1958). *Manual de fraseología musical*. Editorial Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wong Cruz, K. (2004). *Luis Humberto Salgado- un Quijote de la música*. Banco Central del Ecuador y Casa de la Cultura Ecuatoriana.
- Wong Cruz, K. (2013). *La Música Nacional*. Casa de la Cultura Ecuatoriana.

Registro de nombres

A

- Abbiati, Franco (1898-1981), musicólogo italiano, 36, 37, 170, 207
- Abouhov, compositor microtonal ruso, 103
- Adler, Guido (1855-1941), musicólogo austriaco, 213
- Afranio (s.I.a.C.), comediógrafo latino, 202
- Aguirre, Julián (1868-1924), compositor argentino, 124
- Ailey, Alvin (1931-1989), bailarín y coreógrafo estadounidense, 199
- Alarcón Fabre, Alex (*1979), pianista y musicólogo ecuatoriano, 21
- Albéniz, Isaac (1860-1909), compositor y pianista español, 136, 220, 281
- Alcántara, Theo (*1941), director de orquesta español, 159
- Alcibíades Clinias Escambónidas (450 a.C.-404 a.C.), estadista, orador y estratega griego, 177, 223
- Alfano, Franco (1875-1954), compositor y pianista italiano, 216
- Alfaro Delgado, Eloy (1842-1912), presidente de Ecuador en 2 ocasiones hasta su asesinato, 131, 132
- Alfvén, Hannes (1908-1995), físico sueco, 188
- Álvarez Lleras, Antonio (1892-1956), dramaturgo colombiano, 173
- Amati, Nicola (1596-1684), laudero italiano, 239
- Ambrosio (de Milán), Aurelio (+397), obispo, teólogo y orador, 35, 37, 214
- Amy, Gilbert (*1936), compositor y director de orquesta francés, 143
- Anaxágoras (500-428 a.C.), filósofo presocrático griego, 222
- de Andrade, Mario (1893-1945), poeta, ensayista y musicólogo brasileño, 16, 23

André, José (1881-1944), compositor y crítico argentino, alumno de A. Williams, 124

D'Annuncio, Gabriele (1863-1938), escritor y político italiano, 225

Anouilh, Jean (1910-1987), escritor y dramaturgo francés, 175

Ansermet, Ernest (1883-1969), director de orquesta y teórico suizo, 105, 135, 137, 140, 297

Apolo, dios del sol y de las artes en la mitología griega, 48, 49, 223

Aretino, Pietro (1492-1556), poeta, escritor y dramaturgo italiano, 198

Aristarco de Samos (ca 310 a.C.-ca. 320 a.C.), astrónomo y matemático griego, 229

Aristides (530 a.C.- 468 a.C.), estadista ateniense, 222

Aristófanes (444 a.C.-385 a.C.), comediógrafo griego, 176, 177, 185, 202, 256

Aristóteles (384-322 a.C.), filósofo y científico griego, 223

Arma, Paul (1905-1987), pianista y compositor húngaro-francés, 197

Arquéstrato (siglo IV a.C. – 330 a.C.), antiguo poeta griego, 222

Arrau, Claudio (1903-1991), pianista chileno, 241, 252, 253

Arteaga, Ángel (*1928), compositor cinematográfico español, 238

Atenea, Diosa griega de la Guerra, 223

Atta, Quinto (s.I.a.C.), poeta latino, autor de comedias togadas, 202

Auger, Arleen (1939-1993), soprano estadounidense, 153

B

Bach, Carl Philipp Emanuel (1714-1788), compositor alemán, hijo de J.S. Bach, 22, 146

Bach, Johann Sebastian (1685-1750), compositor alemán, 22, 30, 31, 32, 39, 47, 54, 95, 104, 117, 122, 129, 130, 134, 135, 140, 146, 151, 154, 190, 198, 219, 240, 273, 280, 284, 291, 295, 299

Balada, Leonardo (*1933), compositor español, 251

Balanchivadze, Andria (1906-1992), compositor georgiano, 126

Baldassari, Enriqueta (*ca. 1897), violinista ecuatoriana, 132

Baldeón, Agustín (1815-1847), compositor y violinista ecuatoriano, 29, 284

Balsam, Arthur (1906-1994), pianista de origen polaco, 231

Barber, Samuel (1910-1981), compositor estadounidense, 175, 185

Barbier, Guy (siglo XX), compositor y director de orquesta francés, 186

Barbier, Jules (1825-1901), poeta, dramaturgo y libretista francés, 167, 169

Barce Benito, Ramón (1928-2008), compositor y ensayista español, 99, 221
 Barraud, Henry (1900-1997), compositor francés, 208
 Bartók, Béla (1881-1945), compositor húngaro, 16, 113, 114, 140, 141, 154, 172, 280, 287
 Bartumeu, Agustín (siglo XX), compositor español, 251
 Bas, Giulio (1874-1929), compositor y tratadista italiano, 52
 Baudelaire, Charles (1821-1867), poeta, ensayista y crítico francés, 89, 90, 91, 253
 Baudo, Serge (*1927), director de orquesta francés, 190
 Bautista, Julián (1901-1961), compositor y director de orquesta español, 94
 Bécaud, Gilbert (1927-2001), compositor y cantante francés, 176
 Becerra Lara, José Ricardo (1905-1975), compositor y trombonista ecuatoriano, 287
 Becerra-Schmidt, Gustavo (1925-2010), compositor y musicólogo chileno, 232
 Beethoven, Ludwig van (1770-1827), compositor y pianista alemán, 15, 22, 30, 39, 47, 93, 122, 130, 132, 134, 145, 146, 147, 148, 149, 154, 156, 176, 184, 188, 203, 204, 216, 217, 229, 239, 247, 249, 250, 252, 273, 280, 284, 292, 293, 295, 299
 Bogatyrev, Seymon (1890-1960), musicólogo y compositor ruso, 216
 Béjart, Maurice (1927-2007), coreógrafo y bailarín francés, 249, 250, 253, 254, 257
 Bellini, Vincenzo (1801-1835), compositor italiano de ópera, 169
 Le Bellot, Luis (?), compositor argentino, 124
 Benavente, Jacinto (1866-1954), dramaturgo español, 235
 Berg, Alban (1885-1935), compositor austriaco, 22, 40, 65, 143, 152, 153, 164, 171, 178, 180, 184, 201, 230, 241, 287
 Berlioz, Hector (1803-1869), compositor francés, 58, 155, 156, 170, 190, 230, 248, 260
 Bernhofer, Eva (siglo XX), bailarina y coreógrafa austriaca, 198
 Bernstein, Leonard (1918-1990), compositor, pianista y director estadounidense, 199, 267, 293
 Besch, Anthony (1924-2002), director de teatro y ópera inglés, 199
 Birger-Blomdahl, Karl (1916-1968), compositor y director de orquesta sueco, 119, 188
 Bizet, Georges (1838-1875), compositor francés, 171, 272
 Blacher, Boris (1903-1975), compositor y libretista alemán, 185

Blas, Gil, 182

Blitzstein, Marc (1905-1964), compositor, pianista y autor estadounidense, 293

Bloch, Ernest (1880-1959), compositor norteamericano de origen suizo, 101, 114, 136, 167

Blomstedt, Herbert (*1927), director de orquesta sueco, 268

Bodmer, Jaques (1924-2014), director de orquesta suizo-catalán, 248

Boecio de Dacia (ca. 1240-1280), filósofo danés/sueco, 55, 213, 214

Boero, Felipe (1884-1958), compositor (de ópera) argentino, 125

Bogatyrev, Anatoly (1913-2003), compositor bieloruso, 216

Boito, Arrigo (1842-1918), poeta y compositor italiano, 163, 169, 170

Bonilla Carrera, Carlos René (*1943), contrabajista ecuatoriano, 275

Bonilla Chávez, Carlos (*1923), contrabajista, guitarrista y compositor ecuatoriano, 274

Borrone, Pietro Paolo (1490-1563), compositor y laudista italiano renacentista, 48

Boulez, Pierre (1925-2016), compositor y director de orquesta francés, 34, 79, 99, 109, 115, 150, 212, 251, 252, 279

Bourmeister, Vladimir (1910-1971), bailarín y coreógrafo ruso, 144

Brahms, Johannes (1833-1897), compositor y pianista alemán, 40, 58, 93, 94, 104, 157, 167, 248, 267, 293

Brailowsky, Alexander (1896-1976), pianista francés-ucraniano, 266

Brecht, Bertolt (1898-1956), dramaturgo y poeta alemán, 181

Brescia, Domingo (? -1937), compositor italiano, director del conservatorio de Quito, 131, 132, 133, 153

Brescia, Emma de, cantante de origen italiano, esposa de Domingo Brescia, 131

Von Breuning, Stephan (1774-1827), amigo de Beethoven, 146

Britten, Benjamin (1913-1976), compositor y pianista británico, 163

Bruckner, Anton (1824-1896) compositor y organista austriaco, 58, 157, 158

Bucchi, Valentino (1916-1976), compositor italiano, 198

von Bülow, Hans (1830-1894), director de orquesta y pianista alemán, 200, 248

Bueno, Gustavo (siglo XX), efímero director del Conservatorio en 1935, 133

Buffon, Georges-Louis Leclerc de (1707-1788), científico y escritor francés, 49

Buonamente, Giovanni Battista (1595-1642), compositor y violinista italiano, 48

Burnouf, Eugène (1801-1852), filólogo e indólogo francés, 257
Busoni, Ferruccio (1866-1924), compositor y pianista italiano, 30, 101, 102, 103, 115, 130, 240, 280
Bustamante Celi, Salvador (1876-1935), compositor y organista ecuatoriano, 285

C

Caccini, Giulio (ca. 1550-1633), uno de los primeros compositores italianos de ópera, 171, 173, 175
Cage, John (1912-1992), compositor y ensayista estadounidense, 237, 242
Callas, María (1923-1977), soprano griega, 157
Camus, Albert (1913-1960), novelista y dramaturgo francés, 195
Canelos, José Ignacio (1889-1957), compositor ecuatoriano, 30, 72, 286
Capri, Antonio (1902-1972), musicólogo italiano, 39, 55, 104
Caron, Firminus (1430-1475), compositor francés renacentista, 54
Carrera Cevallos, Victor Manuel (1902-ca 1969), pianista y compositor ecuatoriano, 244, 246, 287
Carrera Galarza, Luciano, compositor y flautista ecuatoriano, 274
Carré, Michel (1821-1872), libretista francés, 177, 179
Carrillo, Julián (1875-1965), compositor y teórico mexicano, 35, 37, 103
Carrión, Benjamín (1897-1979), escritor y promotor cultural ecuatoriano, 141
Casadesus, Gaby (1901-1999), pianista francesa, 30
Casadesus, Robert (1899-1972), pianista y compositor francés, 30
Casella, Alfredo (1883-1947), compositor, pianista y director de orquesta italiano, 157, 255
Cassadó, Joaquín (1867-1926), compositor y organista catalán, 135
Casteliono, Giovanni Antonio (ca. 148–ca. 1557), guitarrista italiano, 48
Castelnuovo-Tedesco, Mario (1895-1968), compositor italiano, 135
Castillo, Manuel (1930-2005), compositor español, 106
Cerha, Friedrich (*1926), compositor austriaco, 153
De Cervantes, Miguel (1547-1616), novelista y poeta español, 194
Cervelló, Jorge (Jordi) (1935-2022), compositor catalán, 221
Chagoll, Lydia (1931-2020), coreógrafa y escritora de origen holandés, 190
Chaikowsky, Piotr Ilich (1840-1893), compositor y pianista ruso, 49, 219
Chailly, Luciano (1920-2002), compositor italiano, 188

Chamberlain, Eva (1867-1942), = Eva von Bülow, hija de Hans von Bülow y Cosima Bülow, 200

Charpentier, Gustave (1860-1956, compositor de ópera francés, 163

Chase, Gilbert (1906-1992), historiador y crítico musical americano, 232

Chavarrí Andujar, Eduardo (1871-1970), compositor y musicólogo español, 238

Chaves Orbe, Virgilio (1858-1914), compositor, violinista y director ecuatoriano, 29, 285

Chávez, Carlos (1899-1978), Compositor y director de orquesta mexicano, 66, 94, 274, 288, 293

Chekhov, Anton (1860-1904), dramaturgo y novelista ruso, 181

Cherubini, Luigi (1760-1842), compositor italiano, 58, 130

Chiari, Giuseppe (1926-2007), artista y músico italiano, 237

Chopin, Frédéric (1810-1849), compositor y pianista polaco, 31, 89, 129, 130, 140, 141, 203, 267, 280, 295, 299, 302

Clemente de Alejandría (ca. 150 - 215-216), padre de la iglesia griega, 36, 38

Clementi, Muzio (1752-1832), pianista y compositor italiano, 238, 271

Colomb, Martín (?), compositor argentino, 124

Constant, Marius (1925-2004), compositor y director francés de origen rumano, 108, 297

Copland, Aaron (1900-1990), compositor estadounidense, 16, 94, 167, 230, 293

Cordero, Roque (1917-2008), compositor panameño, 94

Córdoba, Enrique (1885- ?), compositor y pianista ecuatoriano, 131

Córdova, Aparicio (ca. 1840-1931), compositor y pianista ecuatoriano, 29, 272, 285

Cortéz López, Joaquín (?), compositor argentino, 124

Craft, Robert (1923-2015), director de orquesta y escritor, 136, 152, 251

Cranko, John (1927-1973), bailarín y coreógrafo sudafricano, 197, 254, 255

Cruells, Albert (*1947), pintor y escritor español, 221

Cueva Celi, Segundo (1901-1969), compositor, violinista y bandolinista ecuatoriano, 285

Curcio Rufo, Quinto (siglo I), escritor e historiador romano, 227

Czerny, Carl (1791-1857), pianista y compositor austriaco, 30, 130

D

- Dallapiccola, Luigi (1904-1975), compositor y pianista italiano, 164, 194
- Damerini, Adelmo (1880-1968), musicólogo y compositor italiano, 39
- Damón de Atenas (ca. 500-443 a.C.), músico y filósofo pitagórico griego, 223, 264
- Damuy, Felipe (siglo XX), poeta y libretista belga, 186
- Dasnoy, Philippe (1934-2014), dramaturgo belga, 176
- Davies, Maxwell (1934-2016), compositor y director de orquesta británico, 156
- Davis, Colin (1927-2013), director de orquesta británico, 155, 156
- Davis, Ivan (1932-2018), pianista estadounidense, 268
- Debussy, Claude (1862-1918), compositor francés, 16, 22, 34, 70, 90, 91, 92, 110, 163, 171, 173, 175, 181, 182, 183, 197, 253, 280, 288, 294, 295, 299
- Degas, Edgar (1834-1917), pintor, escultor y grabador francés, 89
- Delacroix, Eugène (1798-1863), pintor y litógrafo francés, 31, 129, 130
- Delange, René (siglo XX), musicólogo y crítico francés, 167, 168
- Delas, José Luis (1928-2018), director de orquesta y compositor español, 221
- Demy, Jaques (1931-1990), dramaturgo y cineasta francés, 181
- Derbés, Jean (1937-1982), compositor francés, 260
- Dessau, Paul (1894-1979), director y compositor alemán, 181
- Diabelli, Anton (1781-1858), pianista y compositor austriaco, 218
- Dianda, Hilda (*1925), compositora argentina, 106
- Van Dijk, Peter (1929-1997), bailarín y coreógrafo alemán, 198
- Diémer, Louis Joseph (1843-1919), pianista y compositor francés, 30
- Dionisos, un dios olímpico, de la fertilidad y del vino, 49, 249
- Donizetti, Gaetano (1797-1848), compositor italiano de óperas, 29
- Dostoyevski, Fiódor (1821-1881), escritor ruso, 181
- Drangosch, Ernesto (1882-1925), pianista y compositor argentino, 124
- Dubois, Théodore (1837-1924), compositor y organista francés, 234
- Dürr, Walther (1932-2018), musicólogo alemán, 57, 261
- Dukas, Paul (1865-1935), compositor francés impresionista, 90, 91
- Dumas, Alexandre (1802-1870) novelista y dramaturgo francés, 108
- Dumas, Alexandre (hijo) (1824-1895) novelista y dramaturgo francés, 169
- Durán Carrión, Corsino (1911-1975), violinista y compositor ecuatoriano, 287

Durán, Sixto María (1875-1947), compositor ecuatoriano, 26, 30, 72, 75, 132, 133, 134, 286

Dvorák, Antonín (1841-1904), compositor romántico de Bohemia, 70, 244

E

Van den Eeden, Gilles (1708-1782), organista belga, primer maestro de Beethoven, 146

Egk, Werner (1901-1983), compositor y director de orquesta alemán, 165

Eimert, Heribert (1897-1972), musicólogo y compositor alemán, 118

Ellington, Duke (1899-1974), pianista y compositor de jazz estadounidense, 199

Emmanuel, Maurice (1862-1938), compositor y musicólogo francés, 182, 183, 187

Enríquez, Agustín (?), compositor ecuatoriano, 131

Esquilo (ca 525 a.C.-ca. 456 a.C.), dramaturgo griego, 179, 190, 223

Esterházy, Nicolás (1714-1790), príncipe húngaro, empleador de Joseph Haydn, 193

Estévez, Antonio (1916-1988), compositor venezolano, 94, 232

Eurípides (ca. 484- 406 a.C.) poeta trágico griego, 163, 182, 190, 223

Euterpe, la musa de la música en la mitología griega, 36, 38, 45, 121, 153, 207, 219, 229, 249, 262, 265, 271, 272

F

Faccio, Franco (1840-1891) director de orquesta y compositor italiano, 170

Falciola, Bernard (1934-2018), autor suizo, 260

de Falla, Manuel (1876-1946), compositor español, 141, 220, 295

al Farabi, Abu Nasr Muhammad (870-950), filósofo árabe de origen turcmenistán, 213

Farncombe, Charles (1919-2006), director de orquesta británico, 57, 261

Federico II, il Grande (1712-1786), rey de Prusia, amante de la música (flautista y compositor), 130

Ferécates (siglo V a.C.), poeta griego de la comedia ateniense, 36, 38

Ferras, Christian (1933-1982), violinista francés, 267

Feussner, Alfred, actor, colaborador de Mauricio Kagel, 107

Fibich, Zdenek (1850-1900), compositor checo, 170

Foreman, Richard (*1937), dramaturgo estadounidense, 192
 Forte, Vicente José (?), compositor argentino, 124
 Fósfero, Enrique (?), profesor de instrumentos de metal, de origen italiano, 131
 Fournet, Jean (1913-2008), flautista y director de orquesta francés, 243
 De Fragny, Robert (1894-1982), músico, director de orquesta y escritor francés, 244
 Françaix, Jean (1912-1997), compositor francés, 93, 251
 Franck, César (1822-1890), compositor y organista francés de origen belga, 90, 94, 104
 Frank, Waldo Davis (1889-1967), novelista, activista y crítico norteamericano, 64
 Furtwängler, Wilhelm (1886-1954), director de orquesta y compositor alemán, 157

G

Gadjiev, Parachkova (siglo XX), compositor búlgaro, 172
 Gaito, Constantino Vicente (1878-1945), pianista y compositor argentino, 124
 Galilei, Galileo (1564-1642), astrónomo, físico y matemático italiano, 207
 Galileo, Vincenzo (1520-1591), músico y teórico italiano, padre de Galileo Galilei, 207
 Galli, Amintore (1845-1919), compositor y autor italiano, 265
 García Asensio, Enrique (*1937), director de orquesta español, 158, 278
 García Caturla, Alejandro (1906-1940), compositor y multiinstrumentista cubano, 66
 García del Busto, José Luis (*1947), musicólogo y crítico musical español, 205
 García Espinosa, Wilfrido (? -1997), compositor y profesor de música ecuatoriano, 268, 269
 García Moreno, Gabriel (1821-1875), Expresidente de Ecuador, 25, 28, 284, 285
 García Morillo, Roberto (1911-2003), compositor y musicólogo argentino, 106
 Gatti, Guido M. (?), autor y crítico musical italiano, 144, 174
 Gaubert, Philippe (1879-1941), director y flautista francés, 30
 Gershwin, George (1898-1937), compositor y pianista estadounidense, 163
 Gevaert, François-Auguste (1828-1908), compositor y musicólogo belga, 93, 220

Gielen, Michael (1927-2019), compositor y director de orquesta austriaco, 153, 180, 205
 Gieseking, Walter (1895-1956), pianista y compositor franco-alemán, 245
 Gigante, Ugo Giuseppe (1885-1961), violinista italiano, 132
 Gil, José (¿?), compositor argentino, 124
 Ginastera, Alberto (1916-1983), compositor argentino, 16, 94, 172, 199
 Giordano, Umberto (1867-1948), compositor italiano de ópera, 163
 Giulini, Carlo Maria (1914-2005), director de orquesta italiano, 157
 Gluck, Christoph Willibald (1714-1787), compositor alemán, 156, 163, 169, 173, 174, 182, 183, 184, 190, 192
 Von Goethe, Johann Wolfgang (1749-1832), dramaturgo, novelista y poeta alemán, 169, 190, 254
 Goetz, Herman (1840-1876), compositor alemán, 170, 254
 Gombau, Gerardo (1906-1971) compositor, pianista y director de orquesta español, 106
 Gomes, Carlos (1836-1896), compositor brasileño, con éxito en Europa, 288
 Gómez Martínez, Miguel Angel (*1949), director de orquesta y compositor español, 159
 Gómez Carillo, Manuel (1883-1968), compositor argentino, 124
 Gounod, Charles (1818-1893), compositor francés, 167, 168, 170, 208
 Granados, Enrique (1867-1916), compositor y pianista español, 136, 220, 247
 Gregorio Magno, (540-604), papa, 35, 37, 214
 Grieg, Edvard (1843-1907), compositor y pianista noruego, 69
 Grünewald, Mathias (ca. 1455-1528), pintor renacentista alemán, 155
 Guarneri del Gesù, Guiseppe (1698-1744), laudero italiano, 239
 Guerra, Abelardo (1881-1911), músico y teórico ecuatoriano, 131
 Guerrero, Agustín (1818-1886), compositor, artista y musicólogo, 28, 272, 284
 Guerrero Gutiérrez, Fidel Pablo, musicólogo ecuatoriano, 19, 21, 22
 Guiraud, Ernest (1837-1892), compositor y pianista francés, 182

H

Haazen, Guido (1921-2004), fraile franciscano de Bélgica que trabajó en el Congo, 76, 78
 Haba, Alois (1893-1973), compositor checo, 35, 37, 40, 87, 88, 98, 101, 102, 103, 115, 288, 296

Haendel, Georg Friedrich (1685-1759), compositor alemán, 47, 57, 261, 262

Hagen, Oskar (1888-1957), historiador de arte alemán, 262

Halffter, Cristóbal (1930-2021), compositor español, sobrino de Rodolfo H., 239, 242, 251

Halffter, Rodolfo (1900-1987), compositor español nacionalizado mexicano, 106

Hannikainen, Tauno (1896-1968), cellista y director de orquesta finlandés, 139

Hanus, Jan (1915-2004), compositor checo, 139, 175, 178

D'Harcourt, Raoul (1879-1970) & Marguerite (1884-1964), etnólogos franceses, 154

Hatzidákis, Mános (1925-1994), compositor y músico griego, 176, 186

Haubstock - Ramati, Roman (1919-1994), compositor polaco residente en Viena, 153, 209

Hauer, Josef Matthias (1883-1959), compositor y teórico austriaco, 179, 180

Haydn, Joseph (1732-1809), compositor austriaco, 56, 149, 167, 193, 217, 219, 261, 284

Haydn, Michael (1737-1806), compositor austriaco, hermano de Joseph y amigo de Mozart, 217

Heine, Heinrich (1797-1856), poeta y ensayista alemán, 169

Heifetz, Jascha (1901-1987) violinista de origen ruso, 267

Helmholtz, Hermann von (1821-1894), médico y físico alemán, 87, 102

Hemsi, Alberto (1898-1975), compositor y etnomusicólogo de origen turco, 50

Henry, Pierre (1927-2017), músico francés (música concreta), 249

Henze, Hans Werner (1926-2012), compositor alemán, 44, 104, 164

Herzfeld, Friedrich (1897-1967), músico, crítico y musicólogo alemán, 248

Hess, Joachim (1925-1992), autor y director de escena alemán, 195

Hindemith, Paul (1895-1963), compositor, violista y musicólogo alemán, 47, 53, 94, 104, 114, 154, 155, 164, 218, 287

Hitchcock, Alfred (1819-1980), cineasta británico, 256

Holzknecht, Václav (1904-1988), pianista y musicólogo checo, 103

Honneger, Arthur (1892-1955), compositor suizo de origen francés, 136, 163

Hüttenbrenner, Joseph (1796-1882). Compositor amateur austriaco, hermano de Anselm, 57, 261

Hugo, Victor (1802-1885), dramaturgo y novelista francés, 169

Hull, Arthur Eaglefield (1876-1928), escritor y compositor inglés, 144

I

D'Indy, Vincent (1851-1931), compositor francés, 47
Inzurriaga, Alejandro (?), compositor argentino, 124

J

Janáček, Leos (1854-1928), compositor checo, 87, 88, 164
Jannequin, Clément (1485-1558) compositor renacentista francés, 208
Jiménez Coloma, Ángel Honorio (1907-1965), compositor y pedagogo ecuatoriano, 287
Johnson, Alan (1937-2018), coreógrafo estadounidense, 194
Jolivet, André (1905-1974), compositor y pensador francés, 207, 208
Jonas, Franz (1899-1974), presidente austriaco de 1965-1974, 148
Jone, Hildegard (1891-1963) poetisa austriaca, 142
De Jouy, Étienne (1764-1846), dramaturgo y libretista francés, 69
Judd, Frederick Charles (1914-1992), inventor británico y proselitista de la música electrónica, 118

K

Khachaturián, Aram (1903-1978), compositor soviético de origen armenio, 77
Kaegi, Werner (*1926), compositor y musicólogo suizo, 259, 260
Kafka, Franz (1883-1924), escritor bohemio en lengua alemana, 209
Kagel, Mauricio (1931-2008), compositor argentino, 107, 109, 112, 251
Kamhi de Rodrigo, Victoria (1902-1997), pianista y escritora turca, esposa de Joaquín Rodrigo, 233
Kalinsky, Ivo Lhotka (1913-1987), compositor yugoslavo, 188
Karajan, Herbert (1908-1989) director de orquesta austriaco, 139, 267, 279
Karayny, Kara, composito de Azerbaijàn, 126
Kekkonen, Urho Kaleva (1900-1986), presidente finlandés por 26 años, 139
Kelemen, Milko (1924-2018), compositor croata, 195
Klatovsky, Richard (*1903), musicólogo alemán, 112, 113
Klein, Fritz (1882-1977), compositor austriaco-húngaro, 83
Kletzki, Paul (1900-1973), director de orquesta y compositor polaco, 140
Koch Martin, Nicolás (siglo XX), crítico, 108, 142, 176, 177, 186, 194, 197, 243, 253, 258, 260

Korach, André (siglo XX), compositor checo, 175
Koimadis, Arghyris (1924), compositor griego, 188
Kosma, Joseph (1905-1969), compositor húngaro-francés, 188
Kout, Jirí (*1937), director de orquesta checo, 244
Krellmann, Hanspeter (*1935), dramaturgo y autor alemán, 194
Krenek, Ernest (1900-1991), compositor austriaco, 65, 83, 143, 153, 175
Kunst, Jaap (1891-1960), musicólogo holandés, 212
Kydionatis, Kostas (1908-1996), compositor griego, 191

L

Ladet, Lucien (1926-2000), oboísta de origen francés, 274
Laló, Carlos (siglo XX), esteta y autor musical español, 265
Lamas, José Angel (1775-1814), músico y compositor venezolano, 232
Lambert, Pierre (siglo XX), músico y director de orquesta de origen francés, 134
Lamoureux, Charles (1934-1899), violinista y director de orquesta francés, 123
Landon, Christa (1921-1977), Musicóloga alemana, 216
Landré, Guillaume (Willem) (1905-1968), compositor neerlandés, 172
Lange, Francisco Curt (1903-1997), investigador y autor de origen alemán, 16, 23, 137, 215
Lardera, Berto (1911-1989), escultor y escenógrafo italiano, 197
Lasso (Lassus), Orlando (1532-1594), compositor francoflamenco del renacimiento, 52, 151, 166, 218
Lavignac, Albert (1846-1916), musicógrafo francés, 234, 298
Lawrence, David Herbert (1885-1930), escritor inglés, 84
Legrand, Michel (1932-2019), compositor y cantante francés, 181
Lehar, Franz (1870-1948), compositor austrohúngaro, 161
Lehmann, Fritz (1904-1956), director de orquesta alemán, 262
Leibowitz, René (1913-1972), compositor polaco, 152
Leigh, Mitch (1928-2014), compositor de teatro musical estadounidense, 194
De León, Haroldo (*1935), cornista ecuatoriano, 274
Leoncavallo, Ruggero (1857-1919), compositor italiano de ópera, 163
Leppard, Raymond (1927-2019), director y clavecinista británico, 199
Lerdo de Tejada, (¿?), crítico español, 106

Letelier, Alfonso (1912-1994) compositor chileno, 97
 Lewis, Henry (1932-1996), director y contrabajista estadounidense, 268
 Limmert, Erich (1909-1988), compositor y crítico alemán, 262
 Lindegren, Erik (1910-1968), escritor sueco modernista, 119
 Ling Lun (ca. 2700 a.C.), fundador de la música en la China ancestral, 110
 Liszt, Franz (1811-1886), pianista y compositor húngaro, 17, 30, 31, 39, 40, 44, 58, 69, 82, 83, 130, 185, 200, 220, 230, 248, 265, 266, 280, 299
 Loos, Dieter (siglo XX), coreógrafo alemán, 190
 López-Chávarri Andujar, Eduardo (1871-1970), compositor y crítico musical español, 200, 202
 López Cobos, Jesús (1940-2018), director de orquesta español, 159
 López-Sert, Eusebio (? -1964), pianista y musicólogo español, 246
 Ludwig, Emil (1881-1948), escritor y biógrafo alemán, 175
 Ludwig, Guenter (*1931-2022), pianista y autor alemán, 140
 Luis II de Baviera (Wittelsbach) 1845-1886), príncipe bávaro, luego rey, 183
 Lully, Jean-Baptiste (1632-1687), compositor y bailarín franco-italiano, 203

M

Mácal, Zdeněk (*1936), director de orquesta checo, 244
 Machado, Alberto (?), compositor argentino, 124
 Machado de Castro, Pedro (1930-2009), musicólogo y tratadista cubano, 109, 209, 263
 Machault, Guillermo de (ca. 1300-1377), clérigo, poeta y compositor medieval francés, 34
 Machebey, Armand (*siglo XIX- ?), musicólogo francés, biógrafo de Ravel, 213
 Maderna, Bruno (1929-1973), compositor y director de orquesta italiano, 118
 Maeterlink, Maurice (1862-1949), dramaturgo y ensayista simbolista belga, 89, 91
 Magrini, Gustavo (Siglo XIX-XX), musicólogo y autor italiano, 265
 Mahler, Gustav (1860-1911), compositor y director de orquesta austriaco, 89, 157, 158, 220, 230, 276, 293
 Mácal, Zdenek (*1936), director de orquesta checo, 244
 Malipiero, Gian Francesco (1882-1973), compositor italiano, 104, 113, 157, 198
 Manet, Édouard (1832-1883), pintor francés, precursor del impresionismo, 89

Mantilla Ortega, Carlos (1903-1976), Periodista y diplomático ecuatoriano, director de *El Comercio*, 273

Manzoni, Alessandro (1785-1873), poeta y dramaturgo italiano, 58

Marcelli, Clementina de (?), cantante italiana, esposa de Ulderico Marcelli, 131

Marcelli, Ulderico (?), compositor, cornista y violinista en Quito de origen italiano, 131

Marconi, Enrico (1852-1903), director fundador del Conservatorio en Quito, 131, 272

María Antonieta de Austria (1755-1793), princesa archiduquesa de Austria, 182, 183

Marinetti, Filippo Tommaso (1876-1944), poeta, escritor y dramaturgo futurista italiano, 258

Markévitch, Ígor (1912-1983), director de orquesta y compositor ucraniano, 159, 268, 269, 270

Markovski, Andrzej (*1924), director de orquesta polaco, 263

Martin, Frank (1890-1974) compositor suizo, 165

Martinu, Bohuslav (1890-1959), compositor checo, 164

Mascagni, Pietro (1863-1945), compositor italiano de ópera, 163, 168

Massenet, Jules (1842-1912, compositor francés de óperas, 176, 204

Mata, Eduardo (1942-1995), director de orquesta mexicano, 159

Maugé, Raimund (siglo XX), coreógrafo de origen francés, 133

De Maupassant, Guy (1850-1893), poeta y escritor francés, 144, 172

Maximiliano Franciasco de Austria (1756-1801), archiduque de Austria, 146

De Meester, Luis (1904-1987), compositor (electrónico) belga, 100

Mehta, Zubin (1936*), director de orquesta hindú, 150

Meliso de Samos (470 a.C. – 430 a.C.), estadista y comandante naval griego, 222

Meisner, Michael (1950*), violinista, director de orquesta y musicólogo alemán, 15, 23

Mendelssohn, Felix (1809-1847), compositor y director de orquesta alemán, 31, 204, 248

Menotti, Gian Carlo (1911-2007), compositor de origen italiano, 164

Mersmann, Hans (19 ;891-1971), musicólogo alemán, 92

Messiaen, Olivier (1908-1992), compositor y organista francés, 217, 237, 251, 255, 256

Meyerbeer, Giacomo (1791-1864), compositor de ópera alemán, 163

Milhaud, Darius (1892-1974), compositor francés, 87, 163, 167, 198, 287

Minerva, diosa romana de sabiduría, corresponde a Atenea en la mitología griega, 223

Mac Millan, Kenneth (1929-1992), coreógrafo y bailarín británico, 197

Mitrópoulos, Dimitri (1896-1960), director, compositor y pianista griego, 32, 191

Möllendorf, Willi von (1872-1934), pianista y director alemán, precursor del microtonismo, 102

Mola, Jaime Manuel (1918-1991), organista, pedagogo y compositor ecuatoriano, 50, 51, 144, 145, 160

Molière (Jean-Baptiste Poquelin) (1622-1673), Comediógrafo francés, 203

Montale, Eugenio (1896-1981), poeta y crítico italiano, 165

Montés Capon, John (1840-1899), compositor, instrumentista y docente español, 230

Monteverdi, Claudio (1567-1643), compositor renacentista italiano, 65, 162, 189, 194, 199, 276, 298

Moreno, Segundo Luis, (1882-1972), compositor y musicólogo ecuatoriano, 30, 72, 74, 75, 132, 153, 213, 215, 286

Moreno Torroba, Federico (1891-1982), compositor español, 83

Mozart, Wolfgang Amadeus (1756-1791), compositor y pianista austriaco, 22, 30, 42, 52, 58, 113, 146, 149, 156, 159, 182, 238, 258, 271, 276, 284

Mugellini, Bruno (1871-1912), pianista y compositor italiano, 130

Muñoz, Miguel (¿? -1947), pianista y compositor ecuatoriano, 131

Muñoz Sanz, Juan Pablo (1898-1964), compositor ecuatoriano, 72, 134

Mussorgsky, Modest (1839-1881), compositor ruso, 206

N

Neefe, Christian Gottlob (1748-1798), organista y compositor alemán, 146

Nerón Claudio César Augusto Germánico (37-68), emperador del Imperio romano, 226

Nerval, Gérard de (1808-1855), poeta y traductor francés, 190

Neubauer, Franz Christoph (1760-1795), compositor alemán de origen bohemiano, 48

Nicolai, Carl Otto (1810-1849), compositor y director de orquesta prusiano, 169

Nieto, Antonio (ca. 1859-1922), compositor, pianista y director de banda ecuatoriano, 284

Nieto Guzmán, Enrique (1877- ¿?), pianista y compositor ecuatoriano, 131, 132

Nikisch, Artur (1855-1922), director de orquesta húngaro-alemán, 248

Nin, Joaquín (1879-1949), compositor, pianista y musicólogo cubano-español, 247

Níobe, pesonaje de la mitología griga. 227

Nono, Luigi (1924-1990), compositor italiano, 153

Noroña, Pedro (¿?), violinista ecuatoriano y director del Conservatorio en Quito, 132, 133

Novak, Vítězslav (1870-1949), compositor checo, 87

O

Ochoa Muños, Marcos Antonio (1918-1996), compositor ecuatoriano, 285

Oehlmann, Werner (1901-1985), crítico de música y autor alemán, 195

Oistrakh, David (1908-1974), violinista soviético, 267

Orbón, Julián (1925-1991), compositor cubano, 94

Ordoñez, Aurelio (1896-1988), compositor, organista y pianista ecuatoriano, 285

Orfeo, “el padre de los cantos” en la mitología griega, 46, 124, 151, 223, 230

Orff, Carl (1895-1982), compositor alemán, 112, 148, 160, 175, 184, 263

Ormandy, Eugene (1899-1985), director de orquesta de origen húngaro, 140

Ornstein, Leo (1893-2002), compositor y pianista estadounidense, 92

Ortega y Gasset, José (1883-1955), filósofo y ensayista español, 97

Ortiz, Carlos Amable (1859-1937), compositor de música popular, 285

Ortiz, Fernando (1881-1969), historiador y musicólogo cubano, 16

P

De Pablo, Luis (1930-2021), compositor español, 251

Pablo de Tarso (San Pablo) (ca. 5-10 – ca. 58-67), “Apóstol de los gentiles”, 36, 38

Paganini, Niccolò (1782-1840), compositor y violinista italiano, 27

Palestrina, Giovanni Pierluigi (1525-1595), compositor italiano renacentista, 52, 166, 218

Palm, Siegfried (1927-2005), cellista alemán, 263

Palma, Athos (1891-1951), compositor argentino, 124

Pan, dios de los pastores y rebaños en la mitología griega, 223

Pannein, Guidom (siglo XX), musicólogo italiano, 91, 114

Paoli, Rodolfo (siglo XX), crítico y autor italiano, 173

Papini, Giovanni (1881-1956), escritor y poeta italiano, 56

Pardo Tobar, Andrés (1911-1972), musicólogo y folclorista colombiano, 212

Parménides de Elea (siglo V a.C.), filósofo griego, 223

Pauta, Ascensio (siglo XIX-XX), compositor, pianista y director de banda ecuatoriano, 285

Pauta Rodriguez, Luis (1858-1945), compositor y pianista ecuatoriano, 285

Paz, Carlos (1897-1972), compositor y musicólogo argentino, 16, 23, 95, 97, 103

Paz, Jorge (1910- ¿?), violinista ambateño, hijo de Luis Paz, 134

Paz, Julio (1885- ¿?), violoncelista ecuatoriano, 131, 133

Paz, Pedro (1893- ¿?), violinista y director de orquesta ecuatoriano, 131, 132

Peacan del Sar, Rafael (1884-1960), compositor argentino, 124

Pearson, William (1934-1995), barítono norteamericano, residente en Europa, 107

Pedrell, Felipe (1841-1922), musicólogo y compositor español, 124, 215, 220

Pedrell Sabaté, Felipe (1841-1922), compositor y musicólogo español, 75, 186

Pelog, Slendro, escalas musicales indonesias, 54

Pelópidas (ca 410-364 a.C.), general tebano que derrotó a los espartanos, 222

Penderecki, Krzysztof (1933-2020), compositor polaco, 263

Pendergast, Herbert C. (siglo XX) crítico de música alemán, 279

Peña Ponce, Belisario (1902-1959), compositor ecuatoriano, 69, 72, 133, 137, 285

Pérez de Arteaga, José Luis (1950-2017), locutor de radio y crítico musical español, 150, 155, 157

Pergolesi, Giovanni B. (1710-1736) compositor y violinista italiano, 113

Peri, Jacopo (1561-1633), compositor y cantante italiano, 171, 175

Pericles, (ca. 495-429 a.C.), emperador griego, 202, 223, 256

Périsson, Jean (1924-2019), director de orquesta francés, 268

Peters, Reinhard (1926-2008), director de orquesta alemán, 199

Petrassi, Geoffredo (1904-2003), compositor italiano, 165

Peurl (...1611....), 48

Piave, Francesco Maria (1810-1876), dramaturgo y poeta italiano, 169
 Pilo, Mario (1859-1921), crítico de arte italiano, 265
 Pirro de Epiro (318-272 a.C.), político y militar griego, 223
 Pitágoras (ca. 570-ca 490 a.C.), filósofo y matemático griego, 55, 102, 213
 Pitoclistes (siglo V a.C.), músico y filósofo griego en tiempos de Pericles, 223
 Piton, culebra mitológica griega, 223
 Pizzetti, Ildebrando (1880-1968), compositor y musicólogo italiano, 157, 158, 165, 170, 174, 183, 191
 Platón (ca. 427-347 a.C.), filósofo griego, seguidor de Sócrates, 223, 263
 Plaza Gutiérrez, Leonidas (1865-1932), político y militar ecuatoriano, 132
 Plauto, Tito Maccio (254 a.C.-184 a.C.), comediógrafo latino, 202
 Plutarco (ca. 40-ca 120), historiador, biógrafo y filósofo griego, 150, 222, 227
 Poggi, Alberto S. (1880-1962), compositor argentino, 124
 Pokorný, Jaroslav (siglo XX), dramaturgo checo, 177
 Polipercón (ca 380 – ca 303 a.C.), comandante macedonio de Alejandro III Magno, 223
 Porter, Quincy (1897-1966), compositor estadounidense, 232
 Poulenc, Francis (1899-1963), compositor francés, 165
 Pousseur, Henri (1929-2009), compositor y pedagogo belga, 185, 251
 Praetorius, Julius Emil (1820-1888), pintor danés residente en Munich, 183
 des Prés, Josquin (1470-1520), compositor flamenco, 43, 104, 151
 Prey, Claude (1925-1998), compositor francés, 196
 Prieberg, Fred K. (1928-2010), musicólogo alemán, 258
 Prieto, Claudio (1934-2015), compositor español, 251
 Prieto, José (?), periodista español (RITMO), 158
 Proaño, Humberto (? -1986), crítico y dramaturgo mexicano, 161
 Prometeo, titán primigenio con características humanas, 177
 Prokofiev, Serguéi (1891-1953), compositor y pianista ruso, 55, 104, 126, 163
 Ptolomeo, Claudio (ca. 100-ca 170), matemático, astrólogo, astrónomo, musicólogo etc., 49, 214
 Puccini, Giacomo (1858-1924), compositor italiano de ópera, 98, 163, 176, 205, 216
 Puertas Moreno, Segundo (1897-1964), flautista y compositor ecuatoriano, 285
 Pushkin, Alexandr (1799-1837), poeta, novelista y dramaturgo ruso, 169

Q

- Querol Gavalda, Miguel (1912-2002), compositor y musicólogo español, 220
Querol Roso, Leopoldo (1899-1985), pianista y crítico español, 148
Quintiliano, Arístides (siglo I a.C.), teórico de la música griego, 213

R

- Racine, Jean (1639-1699), poeta y dramaturgo francés, 204
Rajmáninov, Serguéi (1873-1943), pianista y compositor ruso, 268
Rameau, Jean-Philippe (1683-1764), clavecinística y teórico musical francés, 86, 182, 234, 298, 299
Ramírez, Ariel (1921-2010), compositor y pianista argentino, 76, 78
Ramos, David (s.XIX - s.XX), Afinador de piano ecuatoriano, 272
Rapf, Kurt (1922-2007), compositor, director de orquesta y organista austriaco, 148
Ravel, Maurice (1875-1935), compositor y pianista francés, 30, 90, 91, 98, 280
Reber, Napoleón Henri (1807-1880), compositor francés, 234
Reger, Max (1873-1916), compositor, organista, pianista alemán, 71, 75, 89, 91, 104
Renoir, Pierre-Auguste (1841-1919), pintor francés impresionista, 89
Reverter, Arturo (*1941), crítico musical español, 270
Revueltas, Silvestre (1899-1940), compositor mexicano, 16
Riemann, Hugo (1849-1919), musicólogo alemán, 77, 265
Rilke, Rainer Maria (1875-1926), poeta y novelista austriaco, 155
Rimski-Kórsakov, Nikolái (1844-1908), compositor y director de orquesta ruso, 276
Robbins, Jerome (1918-1998), bailarín y coreógrafo estadounidense, 199
Rodrigo, Joaquín (1901-1999), compositor español, 233, 242
Rodríguez, Ricardo (?), compositor argentino, 124
Rodríguez, José María (1897- [siglo XX]), 285
Rodríguez Castelo, Hernán (1933-2007), lietrata y crítico ecuatoriano, 20
Rodríguez Moreno, A., 76
De Rogatis, Pascual (1880-1980) compositor argentino de origen italiano, 124
Romani, Felice (1788-1865), libretista y poeta italiano, 169

Rosellini, Renzo (1908-1982), compositor y crítico italiano, 181
Rossini, Gioachino (1792-1868), compositor italiano de ópera, 58, 169
Rubaldo, monje músico, 77
Rubinstein, Antón (1829-1894), pianista, compositor y director de orquesta ruso, 31
Runsten, Lars (1931-2014), libretista y compositor sueco, 198
Ruppel, Karl Heinz (1900-1980), crítico de literatura y teatro alemán, 255
Russak, Marie (1865-1945), cantante de ópera y arquitecta estadounidense, 143
Russolo, Luigi (1885-1947) pintor y compositor italiano futurista, 258, 259

S

de Sabata, Victor (1892-1967), pianista y director de orquesta italiano, 157, 165
Saint-Saëns, Camille (1835-1921), compositor, director y organista francés, 170, 292, 293, 295
Salgado Ayala, Francisco (1880-1970), compositor ecuatoriano, 21, 30, 51, 72, 75, 76, 78, 132, 133, 145, 153, 265, 283, 287
Salgado Torres, Gustavo (1905-1978), compositor y pianista ecuatoriano, hijo de Francisco S., 20, 285
Salgado Torres, Luis Humberto (1903-1977), compositor y pianista ecuatoriano, hijo de Francisco S., 15, 16, 17, 19, 20, 21, 281, 286
Salieri, Antonio (1750-1825), compositor italiano, 169, 216
Salvatierra, Pio de, compositor y crítico español, 53, 55, 78, 101, 115
Sanromá, Jesús María (1902-1984), pianista puertorriqueño, 231
Santa Cruz Wilson, Domingo (1899-1987), compositor y profesor chileno, 94, 97, 230
Sas, Andrés (1900-1967), compositor y folclorista peruano de origen belga, 137
Satie, Erik, (1866-1925), compositor y pianista francés, 40
Sauguet, Henri (1901-1989), compositor francés, 198
Scarlatti, Alessandro (1660-1725), compositor y clavecinista italiano, 280
Scarlatti, Domenico (1685-1757), compositor y clavecinista italiano, 30, 225, 255, 280
Schaeffer, Pierre (1919-1995), compositor francés, creador de la música concreta, 99, 249, 259
Schein, Johann Hermann (1586-1630), compositor alemán del barroco temprano, 48

Schiller, Friedrich (1759-1805), dramaturgo, novelista y poeta alemán, 169

Schippers, Thomas (1930-1977), pianista y director de orquesta estadounidense, 267

Schiama, Alfredo Luis (1885-1963), compositor italiano naturalizado argentino, 124

Schönberg, Arnold (1874-1951), compositor y teórico musical austriaco, 15, 21, 22, 37, 45, 65, 68, 70, 81, 87, 88, 92, 100, 102, 105, 111, 142, 152, 155, 164, 179, 180, 186, 201, 205, 206, 209, 234, 241, 291, 294, 295, 299

Schreker, Franz (1878-1934), compositor austriaco, 87

Schubert, Franz (1797-1828), compositor austriaco, 56, 57, 205, 216, 261

Schuh, Oscar Fritz (1904-1984), director de ópera y teatro germano-austriaco, 148

Schuller, Gunther (1925-2015), compositor estadounidense, 193, 194

Schuman, William (1910-1992), compositor estadounidense, 167

Schumann, Robert (1810-1856), compositor y pianista alemán, 31, 39, 130, 140, 234

Scott, Cyril (1879-1970), compositor y escritor inglés, 143, 144, 169, 280, 281

Scott Fitzgerald, Francis (1896-1940), novelista y escritor estadounidense, 108

Scribe, Eugène (1791-1861), dramaturgo francés, 169

Segovia, Andrés (1893-1987), guitarrista español, 135

Selva, Blanca (1884-1942), pianista francesa, 247

Shakespeare, William (1564-1616), dramaturgo, poeta y actor inglés, 169, 254

Shaw, George Bernard (1856-1950), dramaturgo, polemista y crítico irlandés, 213

Shostakóvich, Dimitri (1906-1975), compositor y pianista soviético, 126

Sibelius, Jean (1865-1957), compositor finlandés, 16, 139, 156

Silverman, Stanley (*1938), compositor norteamericano, 192

Skriabin, Aleksandr (1872-1915), compositor y pianista ruso, 90, 91

Skuhersky, Frantisek Zdenek (1830-1892) compositor y teórico checo, 86, 87

Slonimsky, Nicolas (1894-1995), compositor, director y autor ruso-estadounidense, 65, 67, 81, 83, 85

Smetana, Bedrich (1824-1884), compositor nacido en Bohemia, 170

Sócrates (470 a.C. – 399 a.C.), filósofo clásico griego, 223

Sófocles (496 a.C.-406 a.C.), poeta trágico griego, 138, 151, 163, 190, 223

Sojos Jaramillo, Rafael Alejandro (1889-1988), compositor y director de banda ecuatoriano, 285

Solti, George (1912-1997), director de orquesta húngaro, 155

Sordes, Paul (1877-1937), pintor francés, 280

Sosa, N. (?), violoncelista venezolano radicando en Quito, 131

Spontini, Gaspare (1774-1851), compositor de ópera y director de orquesta italiano, 248

Stecher & Horowitz (XX. Century), piano-dúo norteamericano desde 1951, 167

Stecker, Karel (1861-1918) compositor y teórico checo, 87

Steinberg, Maximiliano (1883-1946), compositor ruso, 276

Stiattese, César Alberto (1881-1934) violinista y compositor francés naturalizado argentino, 124

Stockhausen, Karlheinz (1928-2007), compositor alemán, 34, 53, 99, 100, 108, 112, 237, 279

Stolze, Kurt-Heinz (1906-1970), pianista y compositor alemán, 254

Stokovski, Leopold (1882-1977), director de orquesta británico, 157

Stradivari, Antonio (1644-1737), laudero italiano, 239

Strauss, Johann (1825-1899), compositor austriaco, 244

Strauss, Richard (1864-1949), compositor y director de orquesta alemán, 87, 88, 89, 90, 163, 172, 184, 230, 295

Stravinski, Ígor (1882-1971), compositor ruso, 16, 22, 43, 78, 91, 96, 98, 104, 105, 107, 113, 115, 136, 150, 151, 152, 155, 162, 163, 167, 171, 199, 207, 230, 236, 250, 251, 255, 277, 287, 295

Subirá, José (1882-1980), musicólogo y compositor español, 50, 248

Süssmayer, Franz Xaver (1766-1803), clarinetista y compositor austriaco, 58, 216

Suetonio Tranquilo, Cayo (ca. 70-126), historiador y biógrafo romano, 226

Sutermeister, Heinrich (1910-1995), compositor suizo de ópera, 185

Sweelink, Jan Pieterszoon (1562-1621), compositor y organista neerlandés, 166

Szell, George (1897-1970). Director de orquesta de origen húngaro, 139, 267

T

Tansmann, Alexandre (1897-1986), compositor y pianista polaco, 136

Tardieu, Jan (1903-1995), poeta y dramaturgo francés, 108, 197

Tarrega, Francisco (1852-1909), compositor y guitarrista español, 136

Taubman, Howard (1907-1996), crítico y autor estadounidense, 125
Tausig, Carl (1841-1871), pianista y compositor polaco, 130
Tebaldi, Renata (1922-2004), soprano italiana, 157
Telemann, Georg Philipp (1681-1767), compositor barroco alemán, 190
Temístocles (ca. 524-ca 471 a.C.), político y general ateniense, 222
Temprano, Andrés P. (?), musicólogo español, 160
Teodorico I el Grande (454-526), rey de los ostrogodos, 55
Terencio Afro, Publio (194 a.C.-159 a.C.), comediógrafo latino, 202
Terpsicore, en la mitología griega es la musa de la danza, 189, 203, 254
Thomas, Ambroise (1811-1896), compositor de ópera francés, 170
Thomas, Manuel (*1940), compositor alemán, 181
Thompson, Randall (1899-1984), compositor estadounidense, 167
Tomson, Virgil (1896-1989), compositor y crítico estadounidense, 293
Timoteo de Mileto (446-357 a.C.), músico griego y poeta ditirámico, 36, 38
Tisias de Siracusa (siglo V-467 a.C.), filósofo y retórico griego, 52
Titnio (s.I.a.C.), comediógrafo latino, 169, 202
Torre Bertucci, José (1888-1970), músico y pedagogo argentino, 124, 232
Torroba, Federico (1891-1982), compositor español, 135
Tosar, Héctor (1923-2002), compositor y pianista uruguayo, 232
Toscanini, Arturo (1867-1957), director de orquesta italiano, 157
Traversari Salazar, Pedro Pablo (1874-1956), compositor ecuatoriano, 72, 131, 133, 134
Trueba, José María (ca. 1880-1945), tenor y pianista italiano, 132
Turina, Joaquín (1882-1949), compositor español, 281

U

Ugarte, Floro (1884-1945), compositor y escritor argentino, 124
Uhl, Alfred (1909-1992), compositor y director austriaco, 172
Unger, Wilhelm (1904-1995), escritor y crítico teatral alemán, 200

V

Vaccai, Nicola (1790-1848), compositor y autor italiano, 169
Valera Cases, Augusto (*1936), Musicógrafo español, 57, 261
Varèse, Edgar (1883-1965), compositor de origen francés, 237

Vaughan Williams, Ralph (1872-1958), compositor británico, 106

De la Vega, Aurelio (1925-2022), compositor y musicólogo cubano-estadounidense, 215

Vega, Santos (1755-1825) gaucho argentino que ha inspirado varias obras artísticas, 124

Veintemilla, José I. (1861-1938), compositor ecuatoriano, 29

de Veintimilla, José Ignacio (1830-1909), político y militar ecuatoriano, 285

Veintimilla Marconi, José Ignacio (1861-1936), compositor ecuatoriano, 272, 285, 299

Verdi, Giuseppe (1813-1901), compositor italiano de ópera, 58, 130, 136, 138, 162, 163, 170, 250, 293, 295, 299

Verlaine, Paul (1844-1896), poeta francés del simbolismo, 89, 90

Vesta, diosa griega, encargada de mantener la paz del Olimpo, 203

De Victoria, Tomás Luis (1548-1611), compositor polifónico renacentista español, 52, 218

Vieira Brandao, José (1911-2002), compositor y pianista brasileño, 167

Villa-Lobos, Heitor (1887-1959), compositor y director de orquesta brasileño, 16, 50, 66, 135, 212, 232, 269, 288

Villa Rojo, Jesús (*1940), clarinetista y compositor español, 109

Vindex, Cayo Julio (siglo I), militar y político romano, 227

de Vitry, Philippe (1291-1361), compositor y teórico francés (*ars nova*), 35, 37

Voylsteke, ..., Director técnico del Instituto Psico-acústico en Gante, Bélgica, años 1960, 100

W

Wagner, Cosima (1837-1930), hija de Franz Liszt y segunda esposa de Richard Wagner, 185, 200

Wagner, Richard [Ricardo] (1813-1883), compositor y director alemán, 21, 22, 35, 87, 122, 124, 163, 169, 174, 182, 183, 184, 200, 204, 205, 208, 230, 234, 248, 253, 254, 257, 276, 295

Wagner, Roger (1914-1992), director de coro estadounidense, 166

Wagner, Siegfried (1869-1930) y Winifred (1897-1980), regentes del festival Wagner en Bayreuth, 183

Wagner, Wieland (1917-1966), director de escena alemán, 183, 184, 185

Wagner, Wolfgang (1919-2010), director de escena alemán, 184, 200, 204

Von Waldstein, Ferdinand (1762-1823), conde alemán, mentor y mecenas de Beethoven, 146

Walton, William (1902-1983), compositor inglés, 181

Wangenheim, Volker (1928-2014), director y compositor alemán, 108

Walter, Bruno (1876-1962), director de orquesta alemán, 157

Wasserman, Dale (1914-2008), dramaturgo estadounidense, 194

Watts, André (*1946), pianista de origen alemán, 267

Von Weber, Carl Maria (1786-1826), compositor romántico alemán, 155, 156, 217, 218, 248

Webern, Anton (1883-1945), compositor austriaco, 41, 116, 142, 143, 152, 153, 164, 180, 241, 242, 279

Weill, Kurt (1900-1950), compositor alemán, 193, 194

Weissenberg, Alexis, (1929-2012), pianista francés de origen búlgaro, 157

Weissenborn, Günther (1911-2001), pianista y director de orquesta alemán, 262

Werle, Lars Johan (1926-2001), compositor sueco, 172, 198

Wilde, Oscar (1854-1900), escritor, poeta y dramaturgo de origen irlandés, 163

Wilkes, Josué Teófilo (1883-1968), compositor y escritor argentino, 124

Williams, Alberto (1862-1952), compositor argentino, 123, 124, 288

Wolff, Christian (*1934), compositor estadounidense, 109

Wyshnegradsky, Ivan (1893-1979), compositor (microtonal) ruso, 103

X

Xenakis, Yannis (1922-2001), compositor francés de origen griego, 112, 242

Z

Zarlino, Gioseffo (1517-1590), compositor y tratadista italiano, 54, 102

Zenón de Elea (ca. 490-430 a.C.), filósofo griego de la escuela de Elea, 223

Zingarelli, Antonio (1752-1837), dramaturgo italiano, 169

Zola, Émile (1840-1902), escritos y dramaturgo francés, 196

Zumbach, André (1931-2004), compositor y músico suizo, 259, 260



Sobre el autor

Michael Meissner, violinista, director de orquesta y musicólogo, reside en Cuenca desde 2016. Ha editado, dirigido y grabado obras orquestales de José Rolón, Silvestre Revueltas y Luis Humberto Salgado, entre otros. En 2019 grabó las 9 sinfonías de Salgado con la Orquesta Sinfónica de Cuenca para Brilliant Classics. Con una tesis sobre la obra sinfónica de L. H. Salgado, Michael Meissner se doctoró en 2022 en la Cátedra UNESCO de Estudios Musicales Transculturales de la Hochschule für Musik Franz Liszt de Weimar.



Este libro se terminó de imprimir en julio de 2024
bajo el sello editorial UCuenca Press, en su taller gráfico.

Cuenca - Ecuador

por Luis H. Salgado

El 13 de Agosto del año decurrente se cumple la centuria al primer Festival de Bayreuth. Este constituye el acontecimiento luminoso del siglo, pues, a la vez que se inauguraba el teatro fundado por Wagner, constituía el Festspielhaus el símbolo del drama lírico germánico. La catedralicia construcción se inició el 2 Mayo de 1872, tras imprevistas gestiones de sea y andanza sin mentalizador; pudo volcarse de él ~~quien~~ al coloco el primer fundamento pitreo, exclamó, sentenciosamente: "Sicet ante me y en pie". Luego, añadió: "Un teatro provisional, el definitivo podrá ser levantado después de mi muerte". Los celosos herederos y descondicionales del autor de "Parsifal", han mantenido el teatro luego por espacio de cien años: inicialmente, Richard Wagner; luego, Siegfried (su hijo), y, finalmente, los nietos de Richard: Wieland (muerto en octubre de 1966) y Wolfgang Wagner, ^{en} esa hora la colosal empresa de instrumentar la fastuosa ~~esmerada~~.

Si el célebre director de orquesta Hans Richter fue el íntimo colaborador de Richard Wagner en el aspecto musical de las inmortales obras líricas, ahora, para la conmemoración centenario que se inicia el 23 de Julio, fecha en la cual abrirá sus puertas el Festspielhaus, será la figura patriarcal germanica de Carl Böhm la que ocupará el polo de la orquesta para dirigir "Los Maestros Cantores". Al siguiente día tomará la batuta Pierre Boulez en "El Oro del Rin", primer drama del ciclo wagneriano "El Anillo del Nibelungo".

Wolfgang Wagner - el tecnócrata por antonomasia - ha ilustrado en sus melodramas de su peculiar abuelo, con escenificaciones muy personales de "Kohengrin", "Los Maestros Cantores", "Parsifal" y "Siegfried" en las cuales ha aprovechado los recursos de la tecnología moderna, ya sea en lo tocante a la iluminación como lo referente al complejo aparato tramagístico que mandan las secuencias de aquellas operas.

Se menciona que las dos escenas de "Lada", en "El Oro del Rin" en "Siegfried", han quedado incorporadas por derecho a la mejor antología wagneriana; razón por la cual el ^{propio} ~~autor~~ ^{autor} de "Parsifal", como el "único director responsable", parece haber puesto el hito culminante de sus actividades de escenificación.

Luis Humberto Salgado. Escritos sobre Música (2024) rescata el pensamiento y legado musical de uno de los más grandes compositores ecuatorianos. La recopilación de estos textos, publicados a lo largo de la vida del maestro, abre una puerta a su genio y su capacidad de análisis y reflexión sobre lo que ocurría en la escena musical de otras geografías, a través de artistas de renombre y propuestas a las que se suman sus propias visiones teóricas. Asimismo, el lector especializado encontrará luces sobre el nacionalismo musical, el análisis del dodecafonismo, entre otros tópicos de interés investigativo.

“Esta obra se convierte en un trabajo que busca mantener la memoria de quien se unió a la falange de compositores y pensadores progresistas de manera autodidacta y auténtica, al adoptar la milenaria filosofía andina como componente esencial de su obra musical para darle a Ecuador un lugar digno en la historia musical internacional del siglo XX” (Tiago de Oliveira Pinto).

ISBN: 978-9978-14-547-0



9 789978 145470

UCUENCA PRESS 