

XIII "SAGRA MUSICALE UMBRA"

(Continuación y fin)

P o r

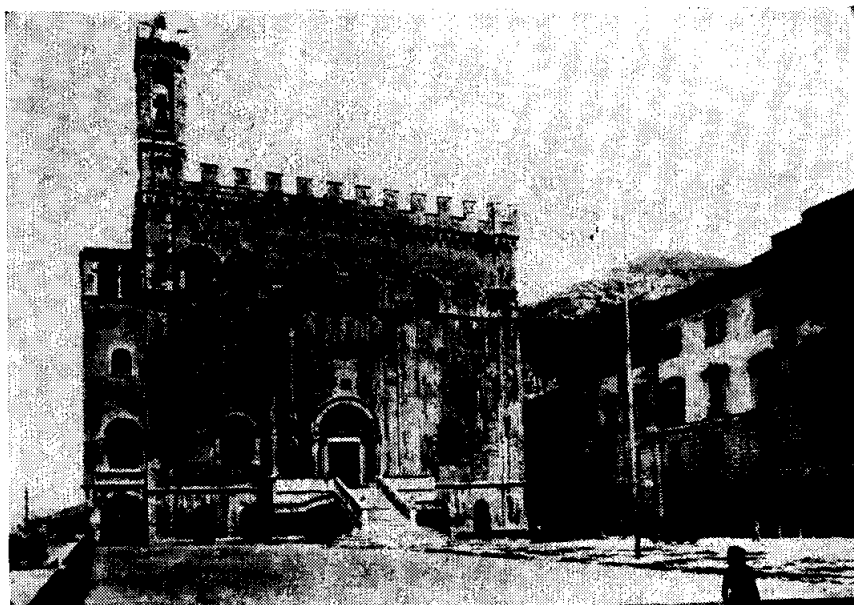
Irma Godoy

Música polifónica alemana

El último de los conciertos del maestro Hans Gillesberger y del "Wiener Karmmerchor" tuvo lugar en la "Sala Mayor" de un imponente palacio medioeval, ante un público formado en su gran mayoría por los moradores de un pequeño centro habitado de la Umbria que surge en las faldas de uno de los montes de la cadena de los Apeninos. Y precisamente en el Palacio de los Cónsules de Gubbio (ver fotografía N^o 1) —la ciudad medieval por excelencia de la Italia Central— fue donde se efectuó el concierto de excepcional interés que la "Sagra Musicale" reservó para los eugobinos (así se llaman las gentes de este queblo descendiente de montañeses y guerreros).

Pero antes de comenzar a hablar de esta audición, quisiera —si se me permite— abandonarme por un instante a los recuerdos que aún conservo intactos de Gubbio, de aquel conglomerado monocolor que forman sus casas (ver fotografía N^o 2) y de cual emergen las nobles y austeras visiones que el sólo nombre de esta misteriosa ciudad evoca en quien la ha visto, a fin de que también el lector pueda trasladarse "in mente" a este extraño lugar. A quien haya conocido otros centros de la región umbra y otras ciudades de Italia, le bastará una primera visita a Gubbio para darse cuenta que su extraordinario existir es un fenómeno único en la Historia de la ciudad italiana. La grandiosa y severa belleza de sus centenarios monumentos, sus casas de un color terroso, sus calles, su atmósfera, sus tradiciones y costumbres, como sus antiguos monasterios e iglesias, hablan de un remoto pasado estrechamente ligado a una historia de guerra y heroísmos y a hechos religiosos que tuvieron como protagonista a San Francisco¹. Construida en diversos niveles, casi escalonadamente, sobre las faldas del montes Ingino que la cobija, la ciudad se presenta como si en ella el tiempo se hubiere detenido en los lejanos días del Bajo

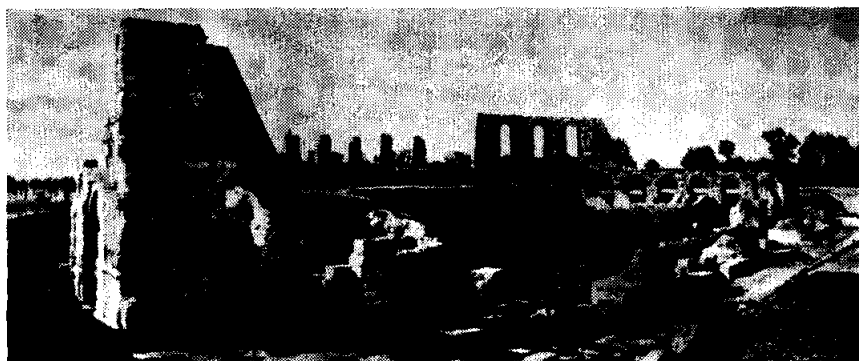
¹Si bien es cierto que la órbita de acción del gran Santo de Italia abarca varias provincias del país, es en la Umbria donde él ha dejado indelebles huellas y donde su acción adquirió relieves de una significativa espiritualidad.



Gubbio "Piazza della Signoria" y "Palazzo dei Consoli"



Casas que trepan apoyándose en el monte Ingino. En alto, se divisa el hermoso
Palacio de los Cónsules



Gubbio. Restos del Teatro Umbro Romano



Gubbio. Iglesia de "San Giovanni". Al fondo, el Palacio de los Cónsules

Medioevo: fue entonces cuando los rasgos salientes de su ya envejecida fisonomía fueron reesculpidos, plasmándose en sus típicas casas de material calcáreo y ladrillo ennegrecido, en sus estrechas callejuelas, sobre cuyo meticuloso empedrado los siglos no han pasado en vano; en sus austeras iglesias románico-góticas (San Francisco y Santo Domingo) y en el Palacio de los Cónsules, cuyas severas y sólidamente armoniosas líneas se hierguen en uno de los lados de la "Plaza de la Señoría", situada en la parte más alta de Gubbio como una vasta terraza que sirve de mirador a un amplio panorama y desde la cual descienden en rápida cascada rampas de escalas que llevan a los barrios que surgen en otros planos de la ciudad. Tanto el grandioso Palacio de los Cónsules como el Palacio comunal (este último ha perdido su carácter original por haber sido sometido a cambios y reparaciones no del todo felices), contribuyen con sus macizas estructuras de piedra a acentuar la fragilidad y modestia de las viviendas, las cuales se presentan sofocadas por aquellas soberbias moles y encerradas en la prisión de sus minúsculas calles. Las casas de Gubbio son casas tristes e impenetrables; y bien se podría decir que en ellas sus moradores viven una vida de silencio. Y si de día se da el caso de encontrarlos sentados ante el umbral de la puerta —siempre enigmáticos, esquivos y como ajenos a todo lo que les rodea o sucede en torno a ellos—, tan pronto como se extinguen las últimas luces del crepúsculo, desaparecen detrás de puertas y ventanas herméticamente cerradas. No sabría decir con certeza qué es lo que más impresiona en Gubbio, si la máscara impenetrable de los eugubinos y sus extrañas casas monocolor bajo la luz del sol o el silencio de sombras y soledad en que la ciudad se sumerge cuando cae la noche. Pero una cosa sé, que en esas callejuelas apenas iluminadas (no hablo, lógicamente, de la calle comercial, donde se han infiltrado algunas construcciones modernas y cuyos negocios han sufrido también el contagio de los avisos luminosos de neón), se experimenta una soledad indefinible, casi insoportable y que a esa hora más que un lugar habitado, Gubbio parece una ciudad abandonada de improviso. Enigmática en sí, la semiobscuridad le da un aspecto fantástico y agrega misterio al silencio y a las sombras. Y precisamente por ello, estas calles atraen e invitan a explorarlas. Y no obstante la semipenumbra, los ojos no se cansan de mirar, contemplar y admirar tan pronto una antigua fuente pública donde, desde tiempos remotos, las mujeres del pueblo han ido a lavar; una pequeña plaza que alberga una antigua iglesia —"San Giovanni" (ver fotografía N° 3) —, o una calle de una pendiente tan pronunciada que las

pobres casas (en ninguna de las cuales falta "la puerta del muerto²"). parecen aferrarse fuertemente unas con otras para no precipitarse en el bajo; o una nueva plazuela de la que nacen tres callecitas llenas de promesas, una de las cuales conduce al magnífico "Palacio Ducal", de ágiles y elegantes líneas renacentistas, erigido —según se piensa— por la misma mano que construyera el hermoso Palacio Ducal de Urbino, en aquellos días del Renacimiento en que Gubbio estuvo bajo el dominio de los Montefeltro.

En fin, todo ésto que no pretende ser un cuadro de la verdadera Gubbio y ni siquiera de aquélla vista antes del concierto que llevó a algunos forasteros a este perdido rincón de la Umbria, representa —por lo menos— algunos de sus aspectos únicos, los que más impresionan en este centro de montañeses, donde dejaran sucesivamente sus huellas etruscos y romanos; el rudo hombre longobardo, y aquél del tardo Medioevo y del Renacimiento, como lo atestiguan las ruinas antiguas (ver fotografía N^o 4), los restos de sus milenarias murallas y, sobre todo, las "Tablas eugubinas³", que —junto a fragmentos marmóreos, armaduras, alabardas y a otras armas y trofeos de guerra— se conservan en la Sala Mayor del Palacio de los Cónsules.

En este ambiente pleno de sugerencias, las voces del coro se elevaron solemnes y meditativas para transmitir a los auditores el mensaje espiritual del "Deutsches Magnificat" de Heinrich Schütz (1585-1672), mensaje cuyo sentido místico-metafísico tiende —uniendo el sentimiento humano con la abstracción contemplativa—, hacia lo sobrenatural, inti-

²Se dice que esta puerta servía exclusivamente para hacer pasar a través de ella el ataúd de los que morían en la casa, inmediatamente después de lo cual era murada. Estrechísima y a un nivel más alto del de la calle, esta puerta comunicaba directamente con una escala que llevaba a los dormitorios. Recientes estudios dan una diversa interpretación de esta "puerta del muerto". Se orientan en otro sentido y sostienen que, en casos de ataques enemigos, desde esta pequeña puerta la casa podía ser defendida en forma más completa y más eficazmente, ya que bastaba un solo hombre para rechazar al agresor.

³Estas "Tablas Eugubinas", siete en total, son de bronce verdoso y constituyen

uno de los más antiguos "codex" de la liturgia religiosa pagana que se conocen. Dos de ellas están escritas en caracteres etruscos y las cinco restantes, en lengua latina. Contienen disposiciones que establecen la forma en que debía efectuarse el sacrificio para que éste fuera apreciado y recibido por los dioses; indican en qué circunstancias el augurio podía considerarse como directamente inspirado por las divinidades; cómo y cuándo los sacerdotes debían marchar hacia un determinado límite de la ciudad para pronunciar los conjurios contra sus enemigos (que no eran otros que los pobladores del centro que hoy se conoce y existe como la ciudad de "Gualdo Tadino"), etc.

ma aspiración del espíritu alemán, que se manifiesta mayormente en la música y, en modo particular, en este "Magnificat".

Los tres hermosos motetes⁴ de Jacobus Gallus (1551-1591) —"Omnes de Saba venient", "Pater noster" y "Alleluya"—, grandiosos y austeros a la vez, mostraron a una polifonista de gran estatura, para quien el texto adquiere, en algunos casos, importancia preeminente, especialmente cuando insiste —en forma personalísima— en la repetición de algunas palabras o frases con el propósito de crear una intensa tensión emotiva. Y aunque con tal procedimiento el compositor interrumpe el desarrollo orgánico del discurso, alcanza —al mismo tiempo— efectos altamente expresivos e imprime a sus composiciones un sello absolutamente personal.

En el "Lacrymosa"⁵ de Mozart, se sintió desde el primer ataque del coro la mano maestra de su autor, no obstante tratarse del trabajo de un adolescente. Escrito para cuatro voces y bajo, este trozo posee una estructura e interioridad dignas de la producción de la madurez mozartiana, interioridad que el maestro Gillesberger acentuó en una ejecución de clarísimo fraseo, en la que prevaleció el carácter íntimo con que el coro exteriorizó el sentido de recogimiento de este "Lacrymosa". El "Ave, verum corpus", motete escrito cinco meses antes de la muerte de su autor, se inicia y desarrolla en un clima sereno, de depurada inspiración, en el que el compositor transfigura y sublima la idea central —tratando las 4 voces del coro con magistral sencillez—, hasta alcanzar un plano de superior elevación donde, evadiendo lo terrenal, parece entregarse, en una paz total, a la contemplación de Cristo crucificado. En este admirable motete, el coro no sólo se mostró excelente intérprete de la partitura —única entre las grandes obras religiosas de Mozart y absolutamente diversa de todos sus precedentes trabajos de este género, excepción hecha del

*Feliz idea fue la de incluir en el programa de obras polifónicas alemanas estos tres elocuentes ejemplos, que muestran la perfección técnica y el vital impulso creador de este compositor y organista bohemio, los cuales están indicando que en la Historia de la Música deberá necesariamente operarse una revalorización de algunos de los nombres de los que la han hecho. Sólo el "Pater noster", de Gallus, —por no mencionar otros de sus trabajos, además de los trozos ya citados e incluidos en este excelente concierto—, bas-

taría para asegurarle a su autor un puesto de honor entre las mayores figuras de la polifonía de su época.

*No es éste el célebre "Lacrymosa" que figura en el "Réquiem" que Mozart dejara inconcluso con su prematura muerte, sino otro "Lacrymosa", menos grande y menos conocido del ya citado, es cierto, pero no por ello menos significativo, si se piensa que este trozo coral figuraba entre los fragmentos de una Misa no terminada que Mozart escribió en 1771, o sea, cuando contaba 15 años solamente.

“Réquiem”, naturalmente—, sino que hizo apreciar su perfecta cohesión, afinación y riqueza y propiedad de matices a través de una actuación en la que se demostró atento y fiel instrumento de la voluntad del director. El terceto vocal, “Grazie all’inganni tuoi”, es una deliciosa página escrita para voces “a capella” con su relativo “ritornello”, apoyado por un simple acompañamiento de instrumentos de viento. En la atmósfera de este trozo se presiente ya la romanza del segundo acto de “Così fan tutte” que vio la luz en 1790, es decir; tres años después de este encantador terceto para voces “a capella”.

Cinco motetes de Anton Bruckner⁶ ocupaban la última parte del programa del espléndido concierto escuchado en Gubbio: “Locus iste”, “Cristus factus est”, “Virga Jesse”, “Os Justi” y “Ave María”.

El primero de éstos, “Locus iste”, para coro mixto, fue escrito en 1869^e e incluido en la “Misa en mi menor” como su Gradual. Resalta en este expresivo trabajo coral de tono solemne, la predominante voz de los bajos, tratada —como las otras voces del motete—, con perfecta pericia contrapuntística.

“Virga Jesse”, también para coro mixto, es del año 1885; posee —como ningún otro— el inconfundible sello de la personalidad musical de su autor y figura —con el admirable “Cristus factus est”— entre los mejores frutos musicales de aquella maravillosa estación bruckneriana que aportó a la liturgia católica obras de rica inventiva y de esencial espiritualidad.

“Os justi”. —No obstante su estilo liederístico, este motete, escrito para coro mixto entre los años 1869-79, posee en su forma el perfecto carácter de la música para iglesia y un espíritu de profundo ascetismo. Especialmente interesantes son los compases preinales y finales, de color gregoriano, de la frase aleluyástica.

El Ave María”, motete en Fa mayor para coro mixto a 7 voces, fue compuesto en 1861 e incluido por su autor en el Ofertorio de la “Misa en Fa menor”. Estilísticamente se adapta al carácter litúrgico de la misa por su rigor contrapuntístico y por la profunda y delicada expresividad de su contenido. Particularmente logrado son los resultados que Bruckner ob-

⁶Los motetes de Bruckner, se sabe, son composiciones ocasionales, escritas en particulares circunstancias y sin una sucesión ordenada de tiempo o lugar; tal es así que en el curso de su producción se les encuentra distribuidos entre los

años 1861 y 1879, es decir, en el período comprendido entre los años estudiantiles del compositor y aquellos en los cuales Bruckner ya había alcanzado la plena madurez de sus facultades creativas.

tiene a través de "pianissimi", de suma delicadeza, o jugando, en forma reverente, con los efectos contrastantes del "piano" y el "forte".

Por último, el "Cristus factus est"⁷, soberbio y admirable motete a 6 voces, para coro mixto, escrito —según Max Auer, el más atento y documentado de los biógrafos de Bruckner— en 1884, uno de los años más fecundos del maestro austriaco. Se trata de un motete que concentra en síntesis la suma de los mayores valores expresivos brucknerianos y que puede ser considerado como uno de los más conspicuos ejemplos de su producción motetística, tanto por la perfección de su forma como por la grandeza de su concepción. Con su ejecución, Gillesberger y el "Wiener Kammerchor" coronaron la fatiga de su actuación en Gubbio, agregando otro éxito a los de sus precedentes conciertos, en los que a un trabajo impecable, unieron el mérito de la divulgación, en el ámbito de la "Sagra", de obras raramente ejecutadas, y de excepcional valor e interés musicales.

Música polifónica de Tomás Luis Victoria.

En un festival de música sacra que incluyó conciertos en los cuales se ejecutaron algunas obras maestras de la música polifónica "a cappella", no podía faltar una audición dedicada a Tomás Luis Victoria, por ser él uno de los grandes polifonistas del siglo XVII a la vez que el único —entre los mayores cultivadores de la polifonía— cuya entera creación musical, destinada a la liturgia católica, es totalmente de inspiración religiosa. Además, con la audición reservada al máximo exponente de la polifonía española, el panorama polifónico de los siglos XVI al XIX —que la XIII "Sagra Musicale Umbra" había presentado en sus más interesantes fases y formas, programando partituras corales "a cappella" de algunos maestros de la música alemana e italiana de esos siglos—, se amplió con la selección de las composiciones "a cappella" de Victoria que fueron escuchadas en el concierto que ahora comento. Dicha selección comprendió la "Misa Cuarteti Toni" (para cuarteto solista, coro de cámara y gran coro a 4 voces mixtas) y cinco trozos corales ("Popule meus", para cuarteto solista, coro de cámara y gran coro a 4 voces mixtas; "O vos omnes", para coro mixto a 4 voces; "Tenebrae factae sunt", para coro masculino a 4 voces; "Sanctus", para coro a 4 voces blancas y "O magnum mysterium", para cuarteto solis-

⁷Bruckner incluyó este mismo motete, a fines de 1884, en la "Misa en Fa menor", como su Gradual. Es interesante notar que el "Cristus factus est" fue puesto en música 3 veces por su autor.

Se presume que la tercera redacción sea la que el compositor incluyó en la mencionada "Misa", a juzgar por sus magníficos resultados.

ta, coro de cámara y gran coro). Su ejecución estuvo a cargo del "Orfeón Donostiarra"⁸ de San Sebastián que dirige el maestro Juan Gorostidi, quien demostró ser un profundo conocedor y devoto cultor de la obra del maestro de Avila. Ofreció, tanto de la "Misa" como de los otros trozos ya mencionados, versiones difícilmente igualables, dada la fidelidad con que trató y presentó el material en programa, plasmándolo en forma adherente al pensamiento de su autor y expresando en toda su austera potencia el carácter trágico, severo y recogido de la españolisima espiritualidad de Victoria y su íntimo sentido de mística beatitud, a través de una ejecución en la que contó con un coro que actuó con concentración, homogeneidad, seguridad, espléndida afinación y precisión en los ataques y que exhibió una vasta gama de colorido timbrístico. A mayor abundamiento se podría agregar que en los coros "Tenebrae factae sunt", "O vos omnes" y "O magnum mysterium" y en tres de los seis pasajes de la "Misa" —Credo, Benedictus y Agnus Dei— el "Orfeón Donostiarra", cuyo desempeño fue en general excelente, se superó a sí mismo.

⁸Este conjunto —como el coro irlandés "Our Lady's Choral Society"— no es un coro profesional; sin embargo, se desempeña como si lo fuera por mérito de su dinámico director, quien ha dado vida a lo que ahora es un gran coro y que inicialmente estuvo formado, en su mayoría, por personas que sólo podían leer partituras fáciles. Con paciente tenacidad, el maestro Juan Gorostidi comenzó por transmitirles su gusto por la música coral, logrando, gracias a su inteligente labor, resultados que hoy sobrepasan el ámbito de las posibilidades y de la actividad de un coro de aficionados, ya que el "Orfeón Donostiarra" posee una experiencia y una disciplina de trabajo que ignoran la improvisación y la superficialidad. Su preparación es seria, exige ensayos diarios que se efectúan después de las horas de oficina (nótese que todas las personas que forman este coro, comenzando por su director, desempeñan actividades del todo ajenas a la música), no perciben remuneración alguna por su labor, no obstante lo cual los voluntarios son numerosos. De esta manera, el coro

ha formado un selecto y vasto repertorio que abarca una considerable parte de la producción coral clásica, romántica y moderna y se ha creado una sólida fama que le significa conciertos en los mayores centros musicales europeos, conciertos en los que los miembros del coro participan sin otra exigencia que la de poder viajar sin tener que pensar en los gastos de viaje. Así, estos simpáticos coristas, que cantan para poder ver el mundo, han recorrido y continúan recorriendo la mayor parte de los países de Europa, cantando siempre. ¿No era acaso también español el autor de "El libro del buen amor", ese Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, del siglo XIV, bardo ambulante cuando las circunstancias así lo requerían, quien "por un vaso de bon vino" —que él pagaba siempre con la moneda cantante de su poesía—, improvisaba deliciosos versos en cada una de las tabernas de las tierras de Guadalquivir, versos de los cuales hacía generoso uso, dada su constante sed, que él lograba apagar sólo porque poseía una imaginación aguda y fecunda?

"Misa en Do mayor" K. V. 317 y "Réquiem" K. V. 626 de Mozart.

Las dos partituras incluidas en el programa de este concierto dieron lugar a otras de las grandes audiciones de las XIII "Sagra" no solamente porque la "Misa para la Coronación" y sobre todo el "Réquiem" figuran en un lugar privilegiado entre las obras que Mozart escribió en estado de gracia, sino también porque ellas fueron escuchadas en espléndidas ejecuciones, concertadas y dirigidas por el maestro Lovro von Matacic, quien, coordinando con pericia la labor de la orquesta y del coro, dio en esa oportunidad un sentido pleno a los adjetivos hasta ese momento desprovistos de significado que habían precedido su actuación en la "Sagra" —y que se referían a él como a un director de una experta batuta—, y demostró, asimismo, con las acertadas versiones que ofreció de cada una de estas partituras, poseer mayores afinidades espirituales con la obra de Mozart que con la de Haendel (como se recordará, su versión de "Baltazar" dejó mucho que desear, a pesar de que Von Matacic es considerado —y él se considera— especialista en Haendel y Gluck). Naturalmente, en la audición que ahora describo, además de las felices circunstancias ya anotadas que determinaron su éxito, fue decisiva la excelente colaboración que el director recibió de parte de la orquesta (del "Maggio Musicale Fiorentino") y del coro ("Orfeón Donostiarra" de S. Sebastián), junto a los cuales se hizo notar el serio empeño interpretativo de los solistas (Emilia Cundari, soprano en la "Misa"; Friederike Sailer, soprano en el "Réquiem"; Margaretha Sjöstedt, mezzosoprano; Anton Dermota, tenor y Hans Braun, bajo). Y no obstante las limitaciones vocales de algunos de los intérpretes individuales, la labor de conjunto, lograda tanto en el aspecto técnico como en el de la interpretación, resultó altamente satisfactoria.

Es sabido que la "Misa para la Coronación" posee características que la diferencian de otras creaciones mozartianas del género sacro⁹. Y no sin

⁹El "Kyrie" inicial, cuya elaboración no presenta complejidades, está constituido por una temática incisiva; sus efectos, sin embargo, son de suprema gracia y pureza. Sobre las sólidas bases del "Andante maestoso" se insinúa en forma vaga el tema de la soprano. El "Gloria" y el "Allegro con spirito" presentan un desarrollo notable por su riqueza expresiva. El "Credo", también está impregnado de una atmósfera de elevada expresividad, alterna pasajes corales con otros

solistas, entre los que se destaca el cuarteto vocal "Et incarnatus est", al que sigue un potente coro, "Et resurrexit". El material temático del "Sanctus" es incisivo como el del "Kyrie" inicial, pero esta vez se presenta tratado y desarrollado en forma mucho más elaborada. Iniciado con una introducción instrumental de fina elegancia, el "Benedictus" da paso a un bello cuarteto vocal, en cuyo delicado acompañamiento orquestal se advierten reminiscencias de danzas populares. Al-

razón, refiriéndose a ella, se ha hablado de "menor acentuación de la unidad sinfónica" —comparándola con partituras similares de carácter religioso—, y de su "agreste inspiración melódica". Se ha dicho también que "en el desarrollo de sus diversos episodios y en la sucesión de los mismos existe una atmósfera festiva". De acuerdo; pero si la primera de estas observaciones se justifica en cierto modo, el hecho en sí no afecta el valor de la composición, que Mozart parece haber escrito como movido por un divino impulso creador, y que posee el sello del genio musical de su autor. En cuanto a lo que algunos consideran como una menos refinada inspiración melódica —y cuyo objeto no pudo haber sido otro que el de crear un clima de comunicativa espontaneidad—, y al carácter de alegre ceremonia de algunos de sus pasajes, tanto aquella como éste reflejan sólo un feliz estado de ánimo y una especial predisposición espiritual del compositor¹⁰ que dieron origen a una obra de plena serenidad, en la que la elevación del pensamiento no excluye su expresión a través de un lenguaje que se caracteriza por la frescura y la gracia con que tales ideas son expuestas y por su fácil e inmediata comunicación.

Respecto a la ejecución misma, sobre los solistas se podría agregar que la soprano Emilia Cundari se empeño a fondo luciendo sus mejores dotes de cantante e intérprete y que la mezzosoprano, Margaretha Sjöstedt, actuó en forma de hacer apreciar su fina musicalidad.

En cuanto al "Réquiem", lo primero que salta a la vista o que se advierte en el —ya sea que se siga con la partitura la audición o que se la escuche simplemente— es el magistral uso del contrapunto y de la fuga, que Mozart hace en esta partitura.

El "Kyrie"¹¹, de soberbia arquitectura y elaborado a base de dos tertnando con el "Benedictus", el coro vuelve al "Hosanna in excelsis Deo", seguido por el cuarteto solista que repite el "Benedictus"; éste, a su vez, da paso nuevamente al coro, el que, con el "Hosanna..." final, completa el trozo. Cantabilísimo es el acompañamiento orquestal que apoya a la soprano (su "cantabile" anticipa el "cantabile" de la Condesa en las futuras "Bodas de Fígaro", es Einstein quien habla) en el "Agnus"; es ella quien abre también el "Dona nobis pacem", seguida por el tenor. El cuarteto, que inicia a continuación el barítono, seguido por el tenor, por la mezzosoprano y por la soprano, da lugar a una ad-

mirable página musical, a la que sucede el coro con el "Dona nobis pacem" final, en el que reaparecen algunas figuras temáticas ya expuestas al principio de la obra, coro que cierra en gloria la partitura de la "Misa".

¹⁰Cuando Mozart escribió esta "Misa" había hecho un voto a la Virgen que cumplió, precisamente, componiendo esta partitura.

¹¹Süssmayer, quien completó el "Réquiem" que Mozart, sorprendido por la muerte no pudo terminar, puso fin a la partitura con un fugado que es exactamente igual a este "Kyrie".

mas que reaparecen constantemente, constituyen una de las páginas más grandiosas y expresivas de la obra. En el "Dies irae" se advierten varias partes, asignadas a los solistas o al coro completo, con el apoyo de la orquesta, partes en las que se alterna la tensión del trozo y que Mozart dispuso en líneas de una perfecta estructura. Así en sus compases iniciales, es notable el simbólico grito con que el coro exterioriza el terror ante la inminencia de la justicia divina; y casi impresionista es la forma en que se expresan primero los bajos y después las otras voces en el texto: "Quantus tremor est futurus", palabras en las que las notas parecen oscilar en un continuo intervalo de semitono (audacísimo para su tiempo).

De los dramáticos acentos del "Tuba mirum" se pasa a un tono elégiaco que predomina en la mayoría de los pasajes del "Réquiem". Pero Mozart vuelve a crear una atmósfera de intenso dramatismo con la frase "Rex tremendae majestatis", dramatismo que se acentúa cuando las sopranos, primero solas y después con las otras voces del coro, repiten con insistencia casi "sotto voce", las palabras "cum vix justus sit securus". Y en el "Recordare", a partir del cual el "Réquiem" alcanza sus momentos culminantes, el clima de elevación espiritual y de intenso dramatismo es creado tanto mediante la parte instrumental, que viva y siempre presente en los breves preludios, se atenúa y adquiere la función sólo de un fondo cuando intervienen las voces (evidente es aquí la intención de Mozart de animar dramáticamente el texto latino sin interrumpir la línea melódica que corre a través de todo el "Recordare"), como con las inflexiones siempre diversas que da al texto, como se observa en las frases: "Ingemisco tamquam reus —culpa rubet vultus meus— supplicanti parce Deus", en las que la melodía adquiere el carácter de un recitativo dramático con un tratamiento aparentemente simple de las voces, las cuales suben primero un semitono, descienden a continuación una octava y también el semitono que habían subido inicialmente. Tal procedimiento, que el compositor repite 3 veces sobre 3 tónicas diversas, crea una tensión máxima que se atenúa casi de improviso por obra de la hermosa frase melódica que cantan las sopranos, seguidas por los tenores y después por todo el coro: "Qui Mariam absolvisti —et latronem exaudiste— mihi quoque spem didisti". Recursos expresivos de refinada maestría como estos, de los que Mozart hizo uso en todos los pasajes que alcanzó a escribir del "Réquiem", se encuentran también en los amenazantes acentos del bajo instrumental que apoyan las palabras "Confutatis maledictis" del coro y en la admirable plegaria que las sopranos entonan a media voz con los contraltos, sobre las palabras "Voca me cum benedictis". Se llega, así a otro de los

momentos cumbres de la obra, en aquel sublime "Lacrymosa dies illa" que une en un todo perfecto e inseparable la grandeza y la simplicidad de la expresión con la profundidad del sentimiento religioso. Y precisamente aquí, sobre la frase "Dona eis réquiem —Amén", que Mozart iluminó con expresiones musicales de insuperable elevación, fue donde se detuvo su mano para siempre. Hasta este momento, tanto el dibujo melódico como la trama contrapuntística y la instrumentación son —sin lugar a duda— obra suya, como son también suyas las partes vocales de algunos de los pasajes siguientes que Süßmayer instrumentó ("Domine Jesu" de trama motetística; "Hostias et prece", prevalentemente homófono, que termina con una fuga cromática cantada sobre las palabras "Quam olim Abrahae"). Pero, a partir del "Sanctus" que se inicia con un "lento" y que termina con un fugado "Allegro": "Osanna in excelsis"—, no sólo se advierte la ingerencia de Süßmayer, sino que se constata el trabajo de una mano absolutamente diversa de la del maestro, lo que —lógicamente— se verifica también tanto en el "Benedictus", que alterna parte solistas con parte polifónicas corales, como en el extenso coro del "Agnus Dei" y en el "Lux aeterna" final, a cargo de la soprano y del coro.

Sobre la versión ofrecida en el "Teatro Morlacchi" de Perugia, de esta obra maestra de la literatura musical religiosa, ya anticipé los halagüeños comentarios que la labor del maestro Von Matacic mereció. Los solistas, a su vez, respondieron (especialmente la soprano F. Sailer) a las exigencias de la obra en cada una de las partes a ellos asignadas. Respecto a la actuación de la orquesta del "Mayo Musical Florentino" y del "Orfeón Donostiarra", cabe solamente agregar que ella entusiasmó, y en modo particular, el trabajo realizado por el coro, el cual, con el coro irlandés, se impusieron en la "Sagra" como los mejores entre los grandes conjuntos corales (cada uno de éstos cuenta con 200 almas al servicio de la música) que participaron en esta su XIII edición.

Música para órganos y orquesta.

El programa general de la "Sagra" incluía también algunos conciertos en los que debía participar otro gran coro, el "Coro de la Academia de Canto de Moravia", además de la "Orquesta Sinfónica Fok de Praga". y del conjunto orquestal "Collegium Musicum Professorum Conservatorii Pragensis".

Sin embargo, mezquinos problemas de orden político, que por obvias razones no deberían transformarse en dificultades que obstaculizan la

buena marcha de las cosas del arte, impidieron a los conjuntos checo-eslovacos venir a Italia a cumplir los compromisos contraídos con la "Sagra Musicale Umbra". Pero como "no hay mal que por bien no venga", la ausencia de los músicos checos fue compensada con la presentación, en la iglesia "Santa Giuliana" de Perugia, de la "Camerata Accademica del Mozarteum" de Salzburg y del conjunto organístico que dirige Wolfgang von Karajan, quien en una audición fuera de lo común hizo escuchar —conjuntamente con partituras de Mozart ("Sonata para carillón en Fa" K. V. 594; "Andante en Fa mayor para rollo de pequeño órgano" K. V. 616 y "Fantasía para carillón en Fa" K. V. 608), que constituyen verdaderas rarezas musicales—, dos preludios corales para órgano de J. S. Bach (uno a 6 voces: "Aus triefer Not Schrei ich zu Dir" y otro a 5 voces: "An Wasser flussen Babylon") y dos conciertos para órgano y orquesta de cámara ("Concierto en Do mayor", de Haydn y "Concierto N.º 8 en La mayor", de Haendel). El conocimiento de las partituras mozartianas fue, en cierto modo, obra de un feliz azar, ya que sólo por una afortunada coincidencia el conjunto de W. von Karajan pudo aceptar a última hora la invitación de la "Sagra" y venir desde Viena a reemplazar a los músicos praguenses que, muy a su pesar, no pudieron cruzar la frontera italiana.

Las tres composiciones que Mozart escribiera para "rollos de órgano"¹² por encargo del conde Deyn, pueden realmente ser consideradas como música para órgano¹³ no sólo por su contenido, sino también porque superan los límites de la usual música para carillón (reloj de tubos).

La "Sonata en Fa" K. V. 594 es una composición fúnebre, cuya melodía inicial como la final, graves y solemnes, constituyen una introducción y una repetición de carácter imponente. Su parte central, movida y "concitata", contiene figuraciones descriptivas de los momentos culminantes de una batalla en campo abierto¹⁴. El "Andante en Fa mayor" K. V. 616 reproduce en forma absolutamente fiel el sentido de la música para reloj de tubos, o sea, para el tipo de carillón descrito anteriormente. La ejecución de este trozo requiere uno o dos registros solamente. Mozart

¹²Técnicamente estas partituras estaban destinadas a los llamados "relojes de órgano", que eran pequeños ingenios mecánicos del tipo del carillón; poseían rollos movidos mediante resortes o a tracción de pesos y emitían los sonidos a través de tubos. Las notas se grababan sobre los rollos (es W. von Karajan quien

explica).

¹³Se sabe que Mozart no compuso música para órgano en el verdadero y propio sentido del término.

¹⁴Esta partitura fue escrita por encargo del conde Deyn para ser ejecutada en los funerales del mariscal de Campo Laudon.

concibió y realizó sus frases sonoras en un modo espléndido. Pero el más imponente de estos tres trozos es la "Fantasía" K. V. 608. Sus posibilidades de rendimiento sobrepasan los límites de los instrumentos musicales mecánicos. Consta de tres frases principales y de dos fugas y una variación, de rara belleza, frases que se destacan entre las fugas y la variación en forma evidente. Esta "Fantasía" es en realidad una creación de superior elaboración que en vez de haber sido compuesta para carillón merecía haber sido destinada al órgano.

Durante la primera parte de la audición Wolfgang von Karajan, Hedi von Karajan y Oskar Peter actuando juntos o separadamente, en tres espléndidos órganos, hicieron escuchar las obras de Mozart y los ya citados y bien conocidos corales de Bach, de los que Wolfgang von Karajan ofreció versiones que exteriorizaron una reverente familiaridad con la creación bachiana.

Solistas en los conciertos de Haydn y de Haendel fueron, respectivamente, Hedi von Karajan y Oskar Peter, quienes en su actuación con la orquesta de la "Camerata Accademica del Mozarteum", bajo la dirección de Wolfgang von Karajan, equilibraron su pericia de instrumentistas con su labor de músicos sensibles y cultos.

No se debe olvidar que también forma parte de las manifestaciones del festival perugiano la presentación de una obra del teatro religioso o de un ballet de inspiración bíblica, que la "Sagra" programa en forma alternada año por año.

Esta vez estuvo de turno el teatro, y fue la Compañía de Prosa del Teatro Nacional de Madrid, que dirige José Moreno, la que, bajo la dirección artística de Luis Escobar, dio a conocer en la iglesia de "S. Domenico" de Perugia el auto sacramental de José de Valdivielso (1560-1638), "El Hospital de los locos", obra en la que el autor describe las vicisitudes de un alma débil alejada de la Razón y el triunfo del Bien sobre el Mal. Asejada por las tentaciones que el Mundo Imaginativo le ofrece y acosada por los pecados —cada uno de los cuales se presenta a sus ojos con una especial fascinación y personificados en la Carne, la Gula y la Envidia, las que, a su vez, actúan con el Placer, el Engaño y la Locura entre el Género Humano—, el Alma sucumbe a todas las tentaciones, se hace reo de todas las culpas, y llega, así, al "Hospital de los locos", que dirige la Culpa, secundada por el Placer, el Engaño y la Locura.

Allí el Alma, siempre atormentada por sus pasiones, no tarda en darse cuenta que es una prisionera. Trata de rebelarse y huir, pero no le es permitido. Finalmente y sólo cuando en su mente se hace la luz, ad-



Una escena de "El Hospital de los locos", autosacramental de José de Valdivieso

quiere la conciencia del mal y probando un profundo arrepentimiento, logra abandonar su prisión.

Hasta aquí la trama, que Valdivielso presenta en una sucesión de cuadros y a través de una acción que se desarrolla con diálogos vivaces, plenos de fantasía y de fuerza dramática, a los que el "regisseur" imprimió el ritmo del diálogo del teatro moderno, sirviéndose —al mismo tiempo— con intuición y buen gusto del precario material simbólico que la obra le ofrecía, desconcertante por su elemental esencialidad. Animó la acción y los personajes con una vitalidad e interés tales que logró transformar la ingenua trama de Valdivielso —que en manos de un "regisseur" menos imaginativo y menos experto podría haber adquirido la fisonomía de una de aquellas obras que se presentan en la anual repartición de premios de los colegios de religiosas—, en un trabajo teatral lleno de fantasía al que no faltó una fuerte tensión dramática, elementos hacia los que convergió la atención del público, la cual se vio solicitada también por la dinámica recitación de los intérpretes, rica de sutilezas psicológicas, por la original "mise en scène" y por el clima sugestivo que creó el fondo musical que acompañó la acción (el coro del "Orfeón Donostiarra" entonó a media voz, música de Tomás Luis Victoria, durante los intervalos y antes que se iniciara el espectáculo, preparando, así, la atmósfera propicia a éste, mientras, la Pequeña Orquesta de la "Sagra Musicale Umbra", dirigida por Fernando Moraleda, apoyó "sotto voce" o reforzó —según el caso— el desarrollo del mismo).

El balance general de esta XIII "Sagra Musicale Umbra" se presenta por demás favorable: doce conciertos y una representación teatral efectuados en el lapso de 16 días.

Doce conciertos en los que participaron 7 directores de orquesta y 25 solistas. Doce conciertos en los cuales fueron escuchadas 9 grandes partituras —que son, a la vez, obras maestras de la música de todos los tiempos—, 8 grandes composiciones y 17 creaciones menores (digo menores en cuanto son composiciones de menor duración, pero no de menor significado o menor valor musical).

Doce conciertos en los que la "Sagra" presentó 7 obras en primera audición en Italia y 4 partituras exhumadas después de doscientos años de olvido y silencio.

Doce conciertos, de los cuales dos tuvieron lugar en pequeños centros de la región, vecinos a Perugia, y diez, en la ciudad que ha dado vida a este interesantísimo festival de música sacra que, en su género, es único en el mundo y uno de los más serios y prestigiados, tanto por la calidad

de los intérpretes que en él participan, por la cuidadosa selección del material que programa, como por el vasto público de entendidos y aficionados que a él acude, encontrando, año por año en la "Sagra", perennes y renovadas fuentes de goce espiritual.