

EL CANTO URUGUAYO

EN LA MUSICA DE BROQUA Y CLUZEAU-MORTET

P O R

Carlos A. Herrera

A mediados de 1800, la vida musical de Montevideo era el puro reino de la gran ópera. En el Teatro Solís, recién terminado, desfilaban las estrellas mundiales. Montevideo mantenía el cetro de esa música, aún por encima de Buenos Aires, a donde ciertas compañías no llegaban, fuese por dificultades de viaje o quizás de situación política. Stagno, Gayarre, filaron sus purísimas notas del «Spirto gentile» y la Patti jugó con la cavatina de «El Barbero». Menoth y Tamberlik y el gran Tamagno, con el «Credo» de «Polliuto» o el «Nuin mi tema» de «Otello», que hacían estremecedor con sus *do* de pecho.

En los salones particulares, corría una música de segunda mano que evocaba, en las romanzas y las grandes arias, los pasajes culminantes de las óperas. Las oberturas, tan a la moda, y las fantasías, extraños pout-pourri de temas, cantaban por los pianos; a veces, a cuatro manos en Los Hugonotes, Baile de Máscara, Moisés, Nabuco, La Cenerentola, con trémolos patéticos y arpeggios incansables bordando las melodías.

Junto a la ópera había surgido un cierto número de aficionados, voces tempranas que llevaba a la buena escuela del «bel canto» hacían prodigios vocales, en los que parodiaban a las grandes estrellas.

Siguió un tiempo como gran reina de la música, la ópera. A Meyerbeer, a Verdi, a Donizzetti, a Bellini, se agregaban ahora nombres nuevos y jóvenes: Mascagni, Puccini y Arrigo Boito. Se dejaron a un lado,— o pasaron de moda, como las crinolinias,— las fantasías de Gottschalk. Pero las grandes arias lloraban ahora con Mimí y cantaban bajos las estrellas con Cavaradossi. Manon de Massenet trajo un aire de Francia, siempre dentro de la ópera.

Como un chispazo, había desfilado por años anteriores un maestro español, Pérez Badía, exilado y romántico, que se aquerenció con nuestras playas y que, en genial aventurero, creó una orquesta sinfónica con profesionales,— algunos,— y muchos aficionados, a la que tituló «La Beethoven». La sociedad, de vida pujante al principio, empezó con gran entusiasmo a dar a conocer la gran música sinfónica. Pero la muerte rápida e inesperada de Pérez Badía, terminó en la Marcha Fúnebre de la Tercera Sinfonía las promisoras actividades de «La Beethoven». Debe haber sido en los últimos años del 1800, casi tocando el nuevo siglo.

Empiezo ahora, dentro del campo de mis recuerdos personales, a señalar los hechos más altos, y a la ligera, de nuestra evolución

musical en este siglo. La creación de una gran orquesta sinfónica bajo la presidencia de Battle, a donde la entrada general costaba cinco céntimos, y donde Luis Sambricetti, un músico y compositor uruguayo que había estudiado en Italia, volvió a hacer resurgir la música sinfónica. También muerto en plena vitalidad, Sambricetti se detuvo en este esfuerzo. Vino entonces un acrecentamiento que quiero destacar especialmente para Chile: la creación de una sociedad musical de cámara, que contó con el calor y el entusiasmo de un gran violinista que, siendo chileno, se transformó al poco tiempo en uruguayo de corazón, no de habla, ni de maneras. Florencio Mora el chileno, como lo llamamos hasta sus amigos, compañero de estudios de nuestro gran músico Eduardo Fabini,— ambos estudiantes en Bélgica, uno con Thompson y el otro con Isaye,— volvía a Europa en viaje desde su tierra, para terminar sus estudios. Al pasar el barco por Montevideo, bajó a saludar a su íntimo compañero Fabini. Charló un largo rato, perdió el vapor y decidió quedarse unos días en Montevideo. Y allí está hoy desde hace más de treinta años, con mujer e hijos. La sociedad de «Música de Cámara» por él creada, levantó el nivel de nuestra cultura en inolvidables audiciones de la gran música para quintetos y cuartetos.

Primeros brotes del impresionismo

En el canto, la música vivía aún atada a la tradición de la ópera italiana. Y en las romanzas finiseculares, que se llamaban «de salón» se cantaban las composiciones de Testi, con su «Ideale», Tinderelli y acaso, de tiempo en tiempo, un Schubert y un Schumann horrorosamente traducidos al italiano. En esos días, una de las aficionadas de Montevideo, de voz magnífica y perfecta técnica vocal,— me refiero a nuestra Luisa Valdez,— escapó de las trabas italianas y, pasando por Wagner, incursionó en el reino de la gran música vocal alemana. Los románticos y Bach el magnífico, figuraban en los programas. Llegó entonces a Montevideo, después de larga ausencia, el músico uruguayo Alfonso Broqua, quien traía en sus maletas la nueva música francesa. Allí nos aportó, como un mercader fantástico que descargase la más preciosa mercadería, los cantos de Henri Duparc, las arias de Ernesto Chausson, las obras de Guy de Ropartz. Y además, toda la revolución debussysta, con la exaltación de la modernísima lírica francesa; por último, el militante Ravel con el brillo de su Scherezada. Luisa Valdez fué la eximia y apasionada oficiante de esta música nueva que, como es de comprender, se escuchaba en pequeño grupo de elegidos.

Así se sucedieron, de 1908 a 1918, una serie de conciertos esporádicos, muchas veces vestidos por la Beneficencia Pública con largas comisiones de damas. En ellos aparecieron, al principio tímidamente, y después con franqueza, todos los exponentes de la gran música vocal del pasado y de la nueva música europea. Además, estos programas, por un acontecimiento artístico paralelo,— la aparición fulgurante de los ballets rusos, con Nijinsky y la Kar-

savina,—también se veían influenciados por la moda rusa. Y así como en los cuadros de la decoración interior e incluso de la plástica dominaba el sentido suntuoso y oriental del arte ruso, en la música nuestra, en los conciertos nuestros, aparecieron Rimsky-Korsakoff, Borodin, Glazunoff, Glinka y el genial Mussorgsky, con sus cantos traídos desde las nieves de la estepa. Estos conciertos, ya con programas jerarquizados, fueron dándose con la exposición casi siempre de cosa inédita de la mejor música vocal, la que aun hoy, y lo será para siempre, tiene encanto para todos los oídos.

La Asociación Coral de Montevideo

En una de las frecuentes aventuras líricas de Luisa Valdez, se decidió a organizar un coro de voces femeninas para una función religiosa. No recuerdo ahora qué música prepararon. Pero, lanzado el coro, y con gran entusiasmo, alguien pensó en que podría ponérsele al lado, por ancestral mandato, un coro masculino. Transformar aquello que era hermoso e impar, en algo vivo, pero par. Cantar la pura y elevada voz de la mujer sobre el plano rudo y fuerte de la voz del hombre. Recordaré ese hecho lejano que explica en parte mi inmersión en el juicio musical, al cual llego pocas veces, inclinado siempre a otros juicios de arte. Evocaré aquel tiempo con la emoción con que se arrancan las cosas dulces del pasado, no con ese doloroso «Nessun maggior dolor», sino con la alegría, quizás melancólica, de hacer vivir los «tempí passatti» ya velados en la bruma de las lejanías.

Era el año 1918. Lanzada aquella idea de unir un coro de hombres a las voces femeninas, la tomó un músico polaco, Guillermo Kolisehev, amigo íntimo de Arturo Rubinstein. Kolisehev había anclado por aquellos días en Montevideo. Después de dar dos conciertos con relativo éxito, decidió quedarse, abandonado el sueño de ser una estrella de brillo mundial para resignarse a labrar su vida en la América virgen, en un suelo nuevo, que le resultaba propicio para su incierto futuro. Creó así un conservatorio y en los primeros días de los comentarios hogareños surgió ese plan de formar una coral mixta de hombres y mujeres. Se llevaron a cabo las primeras entrevistas y cambios de ideas. A los pocos días quedaba fundada la Asociación Coral de Montevideo. Guillermo Kolisehev actuó como director; Luisa Valdez como animadora del elemento femenino, y el que esto escribe, como presidente de una comisión, también mixta, constituida en la más perfecta paridad de cargos.

Entusiasmo, juventud, claridad, alegría; quizás una audacia sin límites en alas de la juventud, dada a los juicios avanzados y pedantescos, se acusan en esta época inicial. Música, y música como el alimento más puro para los pechos que empezaban a latir al divino misterio del canto. Para señalar similitudes que saltan a los puntos de la pluma en lo que llevo referido, es preciso no dejar de consignar aquí el que, en ese mismo año de 1918, no sé si justo en el mismo día y a la misma hora, pero sí en el mismo año 1918, detrás del cerco nevado de la Cordillera, un grupo de seis u ocho

apasionados de la música, que descifraba y cantaba a los polifonistas del siglo XVI, decide crear lo que constituirá más tarde la Sociedad Bach. He aquí dos hechos paralelos y desconocidos entre sí, sin ningún hilo o vinculación. Uno, en la pequeña tierra nuestra que nada sabe de nieves ni de cordilleras; y otro, en este suelo que ignora la colina suave y el ombú de Figari. Hechos alejados en el espacio. Uno, nuestro, que se produce allá lejos, al elevar un canto coral—pechos y corazones juveniles—en el mismo instante en que, sin saberlo, otro hecho de acá, de Chile,—pechos y corazones juveniles—elevan otro canto detrás de los montes. Mejor dicho, otro canto no. Y ahí está casi el milagro. ¿Qué primeros cantos entonamos en nuestro distante Montevideo? El inmenso Palestrina, el español Tomás Luis de Victoria, los de Juan Sebastián Bach y también los de Mozart el purísimo y los de Händel, el arquitecto sonoro. ¿Qué primeros cantos se entonaron por la coral chilena en el mismo año? Palestrina, Victoria, Bach, Mozart y Händel.

Detengámonos por un instante en ese hecho insólito y misterioso. En el mismo año—no pensemos en fechas exactas—se levantaba hacia lo alto, por sobre una cultura musical casi primaria, un mismo canto paralelo, desde confines alejados e ignorados de la tierra. Dos mismos cantos que se alzan y se alzan, llevando las mismas músicas, las mismas notas, los mismos latidos y que quizás se hayan acercado en las alturas... ¿No se puede pensar entonces, en la perfecta hermandad espiritual, en el mismo contenido de almas y corazones, cuando aquello más puro que da el hombre, su canto, se pudo levantar unánime, misterioso y emocionado para abrazarse quizás en ignoradas regiones?

Aparece el «Tabaré» de Alfonso Broqua

Entraré ahora de lleno en el tema que motiva estas líneas. Voy a ocuparme de un retazo de la música nuestra, aquella que canta por la música y la palabra: es decir, aquella que une el misterio de poesía al misterio de la música. No he de entrar en eruditas clasificaciones sobre folklore, lied, música pura; sólo quiero demostrar aquí un aspecto de nuestra música moderna en el empeño de hacer el canto propio con la cosa propia.

Empezaré por Alfonso Broqua, un músico nuestro que a la sazón debe frisar en los setenta años y que, viviendo toda su vida en París, se asimiló el magnífico movimiento de la moderna música francesa. Discípulo destacado de Vincent D'Indy en la conocida Schola Cantorum, alucinado por aquel despertar del genio de Debussy en su Pelleas, llegó al Plata trayendo el propósito de vertir la música nativa en el molde de marfil y nácar de la materia debussyana. Concibió realizar entonces un pequeño poema inspirado en pasajes del «Tabaré» de Zorrilla San Martín. Compuso, por los primeros años del siglo, creo que en 1906, su pequeño poema sinfónico que luce en carátula de estilo «art nouveau» el nombre de

Tabaré y que editó la casa Chartier de París. Consta de once trozos: siete solos, dos coros y dos dúos.

Llegó Broqua a Montevideo allá por el año 1908, soñando, como sueñan los músicos, con trocar en carne viva de aire trémulo lo que se adormecía en la cuna de horizontales del pentagrama. Se dió a buscar la intérprete para su música. Y fué Luisa Valdez, ya iniciada en la música pura, la heroína inolvidable de esta lejana y tan olvidada aventura artística.

Tabaré se dió al final del año 1908. Después durmió un sueño total en el más injusto olvido.

Quiero, aunque sea brevemente, hablar del músico y del poeta de Tabaré. El poeta es nuestro poeta máximo de la edad romántica, Juan Zorrilla San Martín. A riesgo de abusar en el análisis del paralelismo entre la vida artística uruguaya y la chilena, apuntaré que esa creación de una de las primeras voces en la lírica americana, nació en tierra chilena, de la misma entraña chilena. Zorrilla San Martín, que fué profesor de Historia del Arte y que, en amable y encantador maestro, se extendía en poéticos recuerdos de su vida pasada, nos relataba sus años de estudiante aquí en Santiago, en un colegio jesuíta, donde hizo sus primeras armas literarias en un pequeño periódico que él mismo fundara. Aquí conoció una leyenda india; con algunos datos y su juvenil fantasía, ávida de vuelo lírico, concibió su obra Tabaré. Aquí nació el indio de las pupilas celestes, primer hijo de la blanca y del indio, primer grito de América buscando la garganta de carne nuestra para elevar el canto americano.

El poema sinfónico, de una dulce levedad, en su clima orquestal muestra la pureza y la originalidad de la frase lírica de Broqua; en una perfecta fidelidad al poema literario y ciñéndose a la dicción poética, sin violentarla, al contrario, endulzándola en alas de la música. Broqua fué un precursor en la moderna música americana. Y su valiosa influencia, aun no bien apreciada, se advierte en el desarrollo de la música argentina de primeros del siglo.

Cluzeau Mortet en sus canciones

Del «Tabaré» de Broqua pasaremos a las obras para canto de Luis Cluzeau Mortet, que es el otro músico en quien pretendemos evocar la evolución del canto artístico uruguayo a comienzos del siglo. Fué este músico en su juventud un muchacho extraordinariamente dotado. Como aquel otro genial César Cortinas, que murió mordido por la tuberculosis, Cluzeau Mortet, compañero de Cortinas, llenaba los salones de Montevideo con baladas, polonesas y carnavales románticos. Un día le nació la necesidad de escribir música. Garabateó algunas cosas a escondidas y después, arrancó algunas composiciones para piano a la más absoluta parvedad de conocimientos, ensayos que sólo pudo realizar gracias a su intuición artística.

Aún, en plena juventud, cabe reconocer en Cluzeau Mortet varias épocas que ajustaremos a sus poetas inspiradores. La pri-

mera, es la época Verlainiana. El poeta dolido de «Sagesse» cantaba entonces por todos los labios musicales, desde el suelo de Rusia a la dulce tierra de Francia. Y aquí, en América, su palabra enternecida, que lleva ya la música en su entraña, encontró pronto a los compositores nuevos para acogerla. Muchos fueron los compositores que eligieron «Les chansons tristes» para infundirles música. Cluzeau Mortet fué uno de ellos y nos dió un cuaderno que todavía permanece inédito.

Para Cluzeau Mortet, Verlaine fué el pretexto inicial de sus pasos primeros. Una admiración más honda, dentro del terreno musical, lo había herido. La música rusa, como un sultán de Las Mil y Una Noches, había descargado en las playas del Plata su fantástico lujo de pedrerías musicales. Cluzeau Mortet, alucinado por el brillo oriental, sufrió esta primera influencia dominadora. Y sus primeros lieder, a pesar de su esencial médula francesa, adoptan la forma rusa. Así nacieron esas cinco Canciones Tristes, de una falsa tristeza de estepa. Se llamaron: «Chanson d'Automne», «Apaisement», «Le Lune Blanche», «D'une prison», «Un grand sommeil noir». En esta última, «Un gran sueño negro cae sobre mi vida», que me atrevo a destacar, la música de Cluzeau Mortet, oscura y dolorida, cubre con velo espeso las dulces palabras del poeta.

En su segunda época, alcanza madurez e independencia. Deja la vida de Francia y toma la palabra nuestra. Elige los versos de un poeta Barbé Pérez y canta con levedad y melancolía, como acercándose al misterio nocturno, en «La Noche Blanca de Luna». Canción en la que se advierte ya la influencia nativista, en un folklore que despunta entre el canto y el acompañamiento hecho de cristales de luna. Después escoge una poesía de Julio Serena y escribe un aria triste que titula «Lloraban las campanas». El toque bronco que hiere el Angelus de una tarde, lo hace el piano, no buscando una banal armonía imitativa de campanas, sino creando un aire de cruel melancolía, como reclaman los versos, que evocan el romántico llanto de Heine, allá en las tardes grises de su tierra lejana.

Se produce más tarde en Cluzeau Mortet una fiel adhesión a un gran poeta, Fernán Silva Valdés, en la que afina definitivamente su personalidad musical en una perfecta hermandad artística con la poesía elegida.

Permítaseme extenderme un poco sobre el poeta de Cluzeau Mortet. Hace muchos años, allá por 1922, cuando hiciera mis primeras armas en la crítica pictórica y cuando apareció simultáneamente en el arte nuestro el deslumbrante fenómeno de Figari, el hondo de Eduardo Fabini y el nuevo y áspero de Fernán Silva Valdés, pensé escribir un artículo, que llegó hasta los borradores, y que quería titular: el nacimiento de las tres F, en el arte uruguayo. Las tres F eran Figari, Fabini y Fernán. En esto de las tres efes había una pequeña trampa, pues tomaba la inicial de los apellidos de Figari y Fabini y la inicial del nombre de Fernán Silva Valdés. Es cierto que a éste, sus amigos y casi todo el mundo lo llamaban sólo Fernán, lo que podía justificar la trampa. Pero lo que había de verdad detrás del título artificioso, era que tres manifestaciones

nuevas del arte nativo, americano, podemos decir, sin antecedentes ni doctrinas, habían dado la primigenia voz artística. Las tres efes con el mismo anhelo de autoctonía, las tres rebeldes a la imitación europea, las tres sabiendo a jugos nuestros, las tres con el mismo canto aborígen en las gargantas, las tres que daban por tres caminos distintos—pintura, música y poesía— la misma emoción nativa. Figari, con sus pencones, Fabini con su poema «Campo» y Fernán con su «Agua del tiempo» crearon, con extraño sincronismo, allá por el año 22, un fenómeno nuevo, original, fuerte, con mucha raíz. Dieron en el suelo nuestro quizás el primer vagido de las cosas «nuestras» en el Río de La Plata.

Es necesario decir también que los tres, separados entonces, y sin saber nada uno del otro—Figari en Buenos Aires, Fabini en Minas y Fernán en El Paso del Molino—de inmediato se reconocieron hermanos y se comprendieron. Fernán se extasió ante los cartones de Figari. Fabini, íntimo de Figari, a pesar de su largo alejamiento, recibió como algo hermano de su música, la pintura recién consagrada de Figari. Y los tres intercambiaron planes e ilusiones acerca del alcance de las nuevas doctrinas. Cluzeau Mortet ingresa en ese instante al culto de la poesía de Silva Valdés. Le afirmaba en su inclinación hacia lo nativo. Y estas palabras, con tantos jugos de la tierra, hallan su traducción musical. Bien perceptible en «Rancho solo».

Fernán Silva Valdés, empezó a tentar a otros músicos. Alfonso Broqua, que hizo un viaje corto desde París, se dejó seducir por esta palabra nueva y compuso en 1925 tres cantos con versos del poeta, a los cuales, para hacerlos más criollos los compuso con acompañamiento de dos guitarras y una flauta. Eligió su conocido Tango, su Vidalita Triste y su Nido. El Nido, que también inspiró a Eduardo Fabini una composición musical completamente distinta, es una poesía de Silva Valdés de delicioso encanto.

En el entusiasmo de Cluzeau Mortet por los temas cultivados por su poeta nativo, pronto se acercaría a dar expresión artística a la Vidalita, género folklórico que se ha hecho clásico en el Río de La Plata. Apuntaré algunos datos sobre este tipo de canción, que me suministró el propio Silva Valdés, muy versado en el folklore. La Vidalita, lo mismo que la Vidala, son breves canciones populares indígenas que vienen del Perú y en cuyos versos suelen intercalarse palabras del idioma Quéchuá. Viday, vidaday, vidaditay, palomitay, palomitaitay; expresiones de amor que usa aquel pueblo. Primero vidala y vidadita fueron nombres que indiferentemente se referían a una canción triste, lánguida, sobre temas de amor. Unas poseían un estribillo corto, de una palabra: vidaditay, vidaday, vidaday. Otras estribillos más largos—aunque siempre breves— y variados. La primera, la vidadita, era una canción ligera y simple, de pies binarios y versos de seis sílabas. La segunda, la vidala, una canción más triste y grave, de forma desigual y versos con preferencia de ocho sílabas y de pies ternarios. Todo esto en la Argentina. Respecto al Uruguay, sólo llegó a nuestro pueblo de campos y ciudades la Vidalita, que el gaucho y la moza sentimental de las ciudades

tomaron para cantar sus penas de amor. Y junto con su música apareció aquella estrofa poética tan conocida y luego multiplicada:

Palomita blanca, vidualitá,
 Piquito de oro.
 Llévale esta carta, vidualitá,
 Al ser que adoro.

Así llegó la Vidalita al Uruguay procedente de tierras peruanas y pasando por la Argentina, para ser desde hace muchos años una canción perfectamente arraigada entre nosotros.

El primer poeta culto, con exclusión de los poetas gauchos, que tomó la Vidalita fué Fernán Silva Valdés, en su libro, que provocó un alto revuelo, «Agua del tiempo», publicado en 1921 y con el que se inició la revolución nativista. Allí cantó cierta historia de su propia vida, penosa historia, en forma de una vidualita estilizada.

Utilizó Silva Valdés el vidualitay como estribillo en vez del vidualita del pueblo y de los poetas gauchescos. Muchos fueron los escritores serios que tomaron con desdén esta incursión de Silva Valdés en el folklore, pero la revolución poética ya lanzada, empezó a adentrarse por el propio encanto arrancado al alma popular. El uso del estribillo vidualitay lo hizo el poeta por pura intuición, ya que no se conocía aún la historia de la vidualita. «Lo hice», nos cuenta, «por darle más pena, por hacer más desgarradora la canción que siempre rodea al tema de la ausencia. Yo me figuro a la vidualita como a una paloma volando con una carta en el pico. Y en ese aire coincidí con la raíz de la versión primitiva, pues en su tierra de origen vidualitay y palomitay son dulces expresiones de ternura amorosa».

Luis Cluzeau Mortet no eligió esa poesía que prefirió Broqua, sino una Vidalita posterior y que, bien tomada como a una verdadera paloma, con las manos de aire de la música, la hizo cantar en el más puro canto nativo. Me refiero al «Canto del chingolo», una de sus creaciones más hermosas sobre versos nacidos del movimiento nativista de nuestra lírica.

Siguió Cluzeau Mortet con la poesía de Fernán Silva Valdés y escribió páginas maduras y expresivas, donde toda la emoción del poeta encuentra el dulce lecho de la música. Citemos su admirable «Alma en pena» y su no menos admirable «Bajo un árbol». Después, nuestro músico ha continuado en afortunadas creaciones cultivando el ritmo y el dulce vuelo melódico de nuestras Vidalitas. Aspecto en su música para canto que es uno de los más sugestivos del arte contemporáneo del Uruguay.