
el éxito: las actividades humanas son análogas a los seres, sufren enfermedades, tienen en su contra gérmenes destructores, pero unos y otros van siendo menos temibles a medida que el organismo se robustece, que crece y se afirma. Y Chile tiene hoy entidades sólidas, bien guiadas y perfectamente prestigiadas en el país y en el extranjero.

Obras corales en idioma castellano

LA presentación reciente del Oratorio de Haendel «Israel en Egipto» ha reavivado la discusión que el año pasado se produjo con motivo del estreno de «La Pasión según San Juan» y de algunas cantatas de Bach, acerca de las obras de música dramática en idioma castellano. Oímos a alguien que a nuestro lado manifestaba molestia porque en una de las arias se hablaba de que «Brotaron las ranas del trono del Rey...»; esa misma persona no habría encontrado imposible que se cantara el texto original que dice «*Their land brought forth frogs, yea, even in their king's chambers*», y que en un concierto, pocos días antes, las Chansons de Bilitis, de Debussy, dijera «*voici le chant des grenouilles vertes*». Según nuestro amigo, el texto con las ranas sería poco poético, pero no con las «frogs» o las «grenouilles». ¿Qué habría dicho si hubiéramos tratado del texto del coro siguiente en el mismo oratorio en que se dice en inglés que cayeron sobre El Egipto toda clase de «flies and lice», es decir «de moscas y piojos»? El problema planteado, que parece tan banal, es una cuestión, sin embargo, de gran importancia y sobre él en esta Revista se ha escrito más de una vez. En América Latina, a fuerza de haber oído cantar en idiomas extranjeros todas las obras de música seria, se ha formado en el público corriente no sólo una incapacidad de apreciar la música dramática como es debido, sino que hasta un horror de comprenderla con lo que los textos dicen. La palabra no importa, siempre que esté escrita en un idioma que ni el cantante ni el auditor comprendan. Lo que resulta claro, la variedad del lenguaje, el uso de un idioma en sus amplias posibilidades, es abordable en todas las lenguas salvo en castellano. Aun se ha llegado al absurdo de sostener por alguna gente que nuestra lengua es poco eufónica y que resulta vulgar oír cantar en español.

El asunto, pues, tiene dos aspectos diferentes, el del idioma mismo y el de la estética musical con referencias a toda la música que tiene un texto.

¿Puede alguien sin incurrir en los más absurdos errores, sostener que el castellano sea un idioma antimusical? Nuestra lengua es, por el contrario, una de las más eufónicas y de más bella sonoridad para la música. Tenemos vocales claras, redondas, y nuestra fonética construye las palabras por una armoniosa distribución que no cede en nada a la del latín y a la del italiano, para no hablar del francés, alemán, ruso o inglés que reúnen también posibilidades musicales. Todo país se expresa musicalmente en su idioma y adapta el lenguaje, aun cuando sea fabricando sonidos para el canto. Así lo hacen, por ejemplo, en checo, y en algunas otras lenguas plagadas de consonantes. El castellano, por el contrario de estos idiomas, es sonoro y tiene los huesos a la vista. No termina las palabras en vocales como el italiano, pero tampoco tiene series de consonantes que se lanzan al final de las sílabas como el alemán, ni acentos nasales o guturales como el francés.

Lo que nos ocurre, con respecto a nuestra lengua, es una desventaja histórica. No tuvimos ni escuela de ópera en idioma castellano, ni una producción de «lieder» como se produjo en Alemania, ni un contacto entre poetas y músicos tan rico como lo han conocido la mayor parte de los países europeos. Aun más, no hace muchos años todavía, que nuestros músicos preferían escoger sus poemas entre los literatos franceses, italianos o alemanes. En una palabra, no se formó tradición favorable al castellano. Agréguese a esto el hecho de que la enseñanza del canto en este continente es de raigambre operístico italiano y que desde hace más de un siglo, corre como un dogma la idea de que el italiano es la lengua por excelencia de la música. Ningún músico podría negar la gran adecuación de este idioma con respecto al canto, pero a nadie puede caberle en la cabeza de que si traducimos los lieder de Schumann o Schubert, tengamos que cantarlos en italiano y no español. Cada idioma tiene sus ventajas e inconvenientes y sobre todo, así como las diversas lenguas producen un timbre de voz determinado por la fonética, cada una crea un cierto tipo de música que es como la estilización superior de su propia curva sonora. Nuestra desventaja histórica tiene que ser superada solamente de un modo: creando obras originales en español y difundiéndolas. Luego tendremos la prosodia castellana, el sonido de nuestra lengua, que mucha gente sólo acepta en la música vulgar y en la zarzuela, llenando el repertorio de los conciertos de canto, con la expresión musical dedicada a las mejores poesías en español.

Si el problema del idioma es un asunto que no admite duda cuando uno lo piensa en sí mismo y con respecto a lo que ocurre en

otras lenguas, la legitimidad de las traducciones es discutida y cuestionada no sin cierta base. Cuando un músico escribe una composición con texto, preocupación fundamental o factor determinante de la creación misma constituye la elección de la palabra. No se concibe, a menos que deliberadamente se quiera hacer una especial profesión de fe, que al compositor le sea indiferente el texto en que basa su música. Es más, si la obra está bien concebida, palabra y música forman un todo inseparable, fluyen la una de la otra y determinan la existencia de la obra de arte.

Los compositores, hay que reconocerlo, han tenido diferente actitud a este respecto, según las épocas. Si los primeros siglos de la polifonía nos desorientan un poco acerca del concepto que tenían con respecto a los textos que escogían, no nos cabe duda que ya en el siglo XIV para los madrigalistas italianos y para Guillaume de Machault la poesía es un incentivo capital. A esta época sucede el siglo XV en que parecería, a través de las composiciones flamencas, haberse perdido un poco el sentido justo del uso de las palabras. Pero esto es aparente y en la música profana sigue el poema influyendo en forma imperativa sobre la creación musical. Toda la reforma del «stil nuovo», el de la música «medida a la antigua» y mucho de la música protestante, se dirige hacia un respeto extraordinario del texto y hacia la necesidad de que el auditor comprenda en todo momento las palabras de lo que se está cantando. El madrigal renacentista, había llegado a los mayores refinamientos de expresión, pero había obscurecido la curva natural del lenguaje. La ópera nació como una verdadera armonía entre literatura y música, como un revivir de los ideales helénicos en torno del perfecto equilibrio entre ambas artes.

Luego la ópera se hace una industria en gran escala, se escriben miles y miles y los músicos pierden el sentido literario que tuvieron en un comienzo los contemporáneos de Monteverdi, los compositores ingleses anteriores a Cronwell y los franceses de la época de Ron-sard. Los libretos de las óperas son banales y muy a menudo absurdos y de este juicio no se pueden exceptuar muchísimos de los textos que Bach empleó. Pero la importancia del texto literario subsiste y el compositor, con buen o mal gusto, quiere que su público entienda lo que él ha querido expresar.

La música dramática no puede ser apreciada si la persona que oye no entiende la palabra. Mucho más sufre una obra musical con esta especie de canto ritual que se establece al no comprenderse el idioma que con el hecho de que los textos sean traducidos y no correspondan exactamente a la curva sonora. Es ahí donde está el proble-

ma: si Bach, Haendel o Wagner en castellano pierden más al ser traducidos, que lo que se ignora de ellos cuando se les escucha como si fuésemos mudos, o como si nos hablaran en el lenguaje de otro planeta. La obra pensada con otro arte no puede sino tener una apreciación trunca si ese otro arte es eliminado.

La música se debe cantar en el idioma original siempre que los que canten y los que escuchan comprendan ese idioma; si falta la comprensión en unos o en otros, las obras deben traducirse y deben vertirse al idioma propio de los que toman parte en ellas o las oyen. Hemos visto el agrado profundo con que la gente ha seguido los textos de los oratorios que se han cantado en Santiago en estos últimos años. Toda la concurrencia se penetró del sentido y se impregnó de la profunda religiosidad que emana de la Pasión según San Juan. En este oratorio, como en El Mesías y en Israel en Egipto, las páginas se daban vuelta a un tiempo en todo el teatro. Esto creó una atmósfera especial, una unidad espiritual de primera clase. ¿Qué no habríamos dado los músicos por entender los cantos indúes de la excelente Mrilarini Sharabai? La gente aficionada al bel canto piensa lo contrario, el problema es cuestión de gargantas y no de música y en cuanto a los textos, ¿quién no conoce el de La Boheme, de Tosca o cree entender el excelente libreto de Aída?

Lo difícil de las traducciones (y aquí hablamos del caso de los oratorios), es escoger las palabras apropiadas, las más bellas y poéticas para decir lo más cercano posible al original, y muy a menudo haciendo coincidir una determinada palabra en un sitio exacto de la música. Estas exigencias requieren práctica y no poca paciencia, ensayar, y corregir cien veces antes de dar con lo que parece definitivo. Lo que se creería más difícil, el recitativo, es seguramente lo más fácil y entre el alemán y el castellano, es increíblemente exacto a veces. Los coros y arias tampoco presentan dificultades extraordinarias. Donde los escollos a veces se vuelven insalvables es en los corales, escritos en verso y en una métrica que a cada paso ofrece dificultades irresolubles a la fidelidad del texto. Hay que recurrir entonces a los circunloquios y a cosas parecidas que respeten las alusiones que el coral hace a lo que va ocurriendo, es decir, respetar el espíritu ya que no la letra.

Hace años atrás una distinguida maestra chilena de canto dió un concierto en que ejecutó una serie de lieder del romanticismo en castellano. Muchos no lo creerán, pero resultó increíblemente atrayente entender de verdad las canciones de Schumann y de Schubert, en una excelente versión. En los Estados Unidos, Henry Drinker ha emprendido la monumental tarea, de publicar la yuxtaposición de

los textos originales y los ingleses de toda la obra de Bach, de la de Schubert, Schumann, Brahms y Mussorgsky y la ha impreso sin constituir propiedad literaria, para que cualquiera que posea los folletos utilice las traducciones con toda libertad. Es éste un ejemplo apostólico de quien ha dedicado buena parte de su vida a la divulgación de la música coral.

Todo lo que hemos dicho, naturalmente, no vale para las obras grabadas en discos; aquí se impone la versión original y no hay razón para que se nos entreguen cantatas de Bach o el «Retablo de Maese Pedro» traducidos al inglés. Esas ediciones son a lo sumo de uso local y no están en la línea justa de las ediciones internacionales, paralelas de los textos impresos en su forma auténtica.

Muchos son los músicos que han abogado y siguen abogando por la traducción; a ellos sumamos nuestro voto por que el idioma castellano sea valorado y que la música dramática, sin distinción, se ejecute por sistema en el idioma en que todos podamos apreciarla. Sólo así nos acercaremos verdaderamente al espíritu del creador y al mensaje que él entendió entregarnos.

Centro de Documentación de Música Internacional

UNA de las iniciativas más interesantes que se han organizado últimamente con el objeto de facilitar el contacto de los compositores entre sí y de poner a disposición de los músicos y aficionados en general los archivos de obras antiguas y contemporáneas, la constituye la fundación que, hace más de un año atrás, se ha hecho en París del organismo cuyo nombre encabeza estas líneas.

En el mes de Abril de 1950, M. Pierre Capdevielle se dirigió al que esto escribe, solicitando la cooperación de los músicos chilenos y rogándole que personalmente se encargara de dar a conocer la iniciativa entre los compositores y las sociedades musicales. El prospecto del C. D. M. I. dice bien claro lo que los organizadores anhelan: «Las dificultades experimentadas por los músicos al tomar contacto con las obras antiguas o contemporáneas no se originan de la falta de documentos, sino más bien de la dispersión de estos últimos.

«Hállase todavía la mayor parte de las obras antiguas bajo capa de polvo en los archivos, y cuando salen de allí merced a los esfuerzos debidos a iniciativas particulares, quedan siendo patrimonio de estrecho círculo de privilegiados.