

Especial para EL PUEBLO por Juan Francisco GIACOBBE

EL ARTE SAGRADO DE TOMADINI

El 19 del corriente, en la iglesia de Nuestra Señora de Balvanera, ha sido revelado al público bonaerense el arte musicalmente sagrado de un gran desconocido del canto religioso: Jacopo Tomadini.

Grande y desconocido, he aquí el secreto esencial y casi paradójico de J. Tomadini. Grande, por su posición de espíritu en la historia de la música eclesiástica romana, por su contribución al saneamiento del arte religioso, por entonces muy contagiado del mundo, y sobre todo, por su clarividencia hacia lo que debía ser ese arte en el futuro. Y desconocido, este Jacopo Tomadini, porque, salvo alguna que otra historia de la música de muy reciente edición y salvo uno que otro diccionario, lo mencionan apenas como una cita o como una mera fecha histórica, sin deslindar el lugar de su arte y sin justipreciar la pureza de su obra, tal vez cumpliendo con ello, y sin quererlo, el deseo de modestia profunda y auténtica que Tomadini quiso para sí en la vida, y que ahora es silencio de historia y de fama.

Por eso, la audición en Balvanera encerraba dos bellezas, la de una justicia hacia el mérito y la de un cumplimento hacia la misma belleza del canto de Tomadini, haciendo con ello obra verdaderamente católica.

Jacopo Tomadini nació en enero de 1820, en Cividale, ciudad de Friul, de esa Friul tan llena de luchas, contrastes y aspiraciones, y tan pródiga de hombres fuertes como su lenguaje y netos como las líneas de sus Alpes. Sacerdote por vocación y por gracia, Tomadini se dedicó, aun siendo secular, con el fervor y el orden de un monje medieval, a la música religiosa, sin distraer en nada su ministerio. Como un monje medieval también, se llenó de cultura de todos los tiempos de su arte y llegó a conseguir lo que Verdi aconsejaba a los músicos, llegó "a piegare la nota", es decir, a dominar el sonido.

Por entonces el teatro, el salón, el divo y la diva, se habían introducido en la Iglesia, y el aria de ópera, la cancioncilla doméstica y los desmayos de tertulia habían invadido la cantoría, muchísimo más que hoy cuando se ejecuta el Nocturno de Chopin, el Sueño de Amor de Liszt, La muerte de Isolda o la Réverie de Schumann, durante la Elevación. La Iglesia, que durante más de un milenio había enseñado a cantar al mundo, la Iglesia Católica de Roma no tenía por entonces voz propia y dejaba en el olvido más censurable, no ya las divinas moles sonoras de Palestrina, Gabrieli, Victoria, Haendel, pero cubierto con un velo de muerte sin resurrección la revelación mística del canto gregoriano con el cual se había civilizado todo el mundo bárbaro y al cual le había dado toda la gama de los cantos populares y artísticos. Una ruina que ya se había iniciado después del arte de Carissimi y que se acentuó en el 1700, en el cual el arte religioso se llena de una cierta cortesanía, se cernía sobre el canto religioso, y las vivas normas del concilio de Trento estaban como en un sueño sin recuerdo. Y mientras el arte de los protestantes naciendo de Frescobaldi y de Carissimi llegaba a Bach, Haendel y Beethoven, el arte católico, descuidando su prodigiosa y revelada tradición musical, remedaba y aceptaba, con un abandono injustificado, todos los reflejos que llegaban desde el escenario y desde la sala de concierto. Fue entonces que, "como la voz clamante en el desierto", como dijo Bossi, apareció Tomadini.

Para ello venía lleno de savia multiseccular. Había bebido en la fuente eterna de eternas emociones que es el canto gregoriano y por línea de ascensión se había nutrido también del arte perfectamente religioso de Palestrina. Monodismo y polifonismo se acordaban en él con un equilibrio austero y sensible. Y sin anticipos de trompetas y sin elogios circunstanciales, lentamente, silenciosamente, Tomadini fue destilando su arte, tan señaladamente místico que Katschthaler no titubea en equiparlo al arte del Beato Angélico en pintura. Y así, con la misma asiduidad con que rezaba, componía sus trozos que llegan a más de quinientos, entre los cuales no sólo figuran las obras de grandes formas como la Misa y el oratorio, pero también la tierna y popularísima melodía catequística que se canta durante el florido mayo italiano en todas las aldeas y en todos los caminos y que él llamo "Canzoncine popolari in onore de Maria Santissima".

Se anticipó en muchas décadas al movimiento de reentronque al gregoriano que debía culminar con el Motu proprio de S.S. Pío X, y poniendo la base sólida de una técnica depurada, preparó el advenimiento de muchas corrientes artísticas de la Italia moderna, entre ellas, no sólo la de Perosi, pero la de Pizzetti.

Su manera de concebir los trozos eclesiásticos está llena de una sabia y bella percepción teológica y mística. Algunas de sus misas, por ejemplo, la titulada “Ducale” encierra gratas enseñanzas de composición y eludiendo los cánones facilones y desmembrados del 1700 y del ‘800 vuelve a arquitecturar el trozo cantado sobre las exigencias del texto y no según la efusión de la música. Por eso en él se acuerdan noblemente el monodismo, por lo que tal arte tiene de recitativo, con el polifonismo más emocionante. El Kyrie de esa misa “Ducale” es un modelo de sobriedad, de intensidad y de tonificación mística. El Gloria un acabado fresco digno de la sabia maestría de Giotto, mientras que el Credo, vuelve, por arte de amor hacia los más bellos monumentos musicales del 1500 palestriniano y da, ya sea por el tono, por la disposición de las masas sonoras y por la simplicidad fónica e inteligible textualmente de la melodía, una lección de arte sagrado; sea por la rectitud de la línea, sea por la temperancia del afecto, o ya sea por la exposición dogmática de los elementos litúrgicos. Así por ejemplo apartándose de lo comúnmente tradicional, Tomadini no pone su “solo” en el “Et incarnatus” ni inicia en él su movimiento lento, pero siguiendo una razón teológica y evangélica, inicia su parte sensible en “Qui propter nos homines” que ya encierra todo el secreto de la redención como voluntad Divina, y pone en cambio, su desolado “solo” (polifónico se entiende, y no virtuosísticamente canoro como se estilaba y aún se estila en la parte central del Credo) pone el “solo”, decimos, en el “Crucifixus”, creando así, antes del “Resurrexit”, una forma de sentimiento penitencial que tanto amaban los gregorianistas y los palestrinianos.

Todo el arte conocido de Tomadini tiene esos atisbos finamente geniales en los cuales se revela la santidad del sacerdote y su adherencia a la materia sacra y litúrgica del texto y tal vez, por eso, porque no da concesiones sensiblotas y sensuales al oído del escuchante pedestre, y porque su arte se dilata en las zonas de la más pura limitación, trascendiendo los límites de lo ordinario para entrar en lo absolutamente religioso, tal vez por eso, el arte de Tomadini no tiene la reverberación universal, que autores menos eclesiásticos que él y más del mundo han tenido.

Porque hay que aclarar que, aun siendo de una linealidad conmovedora y directa, el arte de Tomadini es mucho más puro que el arte de Franck, menos dramático y descuidado (en la expresión litúrgica) que el arte un poco heteróclito de Perosi y más fluido y espontáneo que el arte de Hartmann, pues es el único que a través de Carissimi y de Palestrina puede anudarse a la gran tradición eclesiástica del canto gregoriano.

No en balde fue verdaderamente admirado por Liszt y por S.S. Pío X, amén de Perosi, Tebaldini y Bossi, que tan benéficas auras dieron, en base a la renovación de Tomadini, al arte moderno italiano.

En la plausible audición de Balvanera, fue dable escuchar trozos de muy diversa índole del arte de Tomadini, de los cuales dos inéditos, como tanta obra del maestro. Un motete sobre texto de Isaías con acompañamiento de arpa, en el cual Tomadini trata de dar a la intervención del solista un lugar de cantoría y no de escenario, sin reducir con ello, las posibilidades expresivas; arte que halla su origen en los solos alleluáticos y de los versículos en el arte gregoriano y no en el teatro como muchos erróneamente creen. Un “Adoro te” para coro y orquesta de muy sensible tonalidad litúrgica; un “O salutaris Hostia” de devoto sabor eucarístico y sobre todo un Tedeum a tres voces y orquesta, obra de gran aliento, de sabio corte y de recia y esperanzada fe, que aun explayándose en la zona de cierto lirismo religioso, no toca jamás el borde de lo profano ni de lo sobreabundante: sólida y hermosa obra, en suma.

En la audición intervinieron, con muy laudable dedicación el coro de jóvenes de la Universidad de La Plata, instruidos con arte no común por el maestro Kubik, que supo captar sin esfuerzo el arte escueto y noble de Tomadini y que supo dar una versión digna de todo respeto y de no pocos elogios.

En favor de la Fe y en favor de la belleza en la Fe, la música de Tomadini debería suplir en la Iglesia, a tanta otra de muy dudosa eficacia y en razón de justicia acordarle el lugar que, por pureza y autenticidad, merece.

Especial para EL PUEBLO por Juan Francisco GIACOBBE

El arte sagrado de Tomadini

El 19 del corriente, en la iglesia de Nuestra Señora de Balvanera, ha sido revelado al público bonaerense el arte musicalmente sagrado de un gran desconocido del canto religioso: Jacopo Tomadini.

Grande y desconocido, he aquí el secreto esencial y casi paradójico de J. Tomadini. Grande, por su posición de espíritu en la historia de la música eclesiástica romana, por su contribución al saneamiento del arte religioso, por entonces muy contagiado del mundo, y sobre todo, por su clarividencia hacia lo que debía ser ese arte en el futuro. Y desconocido, este Jacopo Tomadini, por qué, salvo alguna que otra historia de la música de muy reciente edición y salvo uno que otro diccionario, lo mencionan apenas como una cita o como una mera fecha histórica, sin deslindar el lugar de su arte y sin justipreciar la pureza de su obra, tal vez cumpliendo con ello, y sin quererlo, el deseo de modestia profunda y auténtica que Tomadini quiso para sí en la vida, y que ahora es silencio de historia y de fama.

Por eso, la audición en Balvanera encerraba dos bellezas, la de una justicia hacia el mérito y la de un cumplimiento hacia la misma belleza del canto de Tomadini, haciendo con ello obra verdaderamente católica.

Jacopo Tomadini nació en enero de 1820, en Cividale, ciudad de Friul, de esa Friul tan llena de luchas, contrastes y aspiraciones, y tan pródiga de hombres fuertes como su lenguaje y netos como las líneas de sus Alpes. Sacerdote por vocación y por gracia, Tomadini se dedicó, aún siendo secular, con el fervor y el orden de un monje medieval, a la música religiosa, sin distraer en nada su ministerio. Como un monje medieval también, se llenó de cultura de todos los tiempos de su arte y llegó a conseguir lo que Verdi aconsejaba a los músicos, llegó "a piegare la nota", es decir, a dominar el sonido.

Por entonces el teatro, el salón, el divo y la diva, se habían introducido en la Iglesia, y el aria de ópera, la canción doméstica y los desmayos de tertulia habían invadido la cantoría, muchísimo más que hoy cuando se ejecuta el Nocturno de Chopin, el Sueño de amor de Liszt, La muerte de Isolda o la Reverie de Schumann, durante la Elevación. La Iglesia, que durante más de un milenio había enseñado a cantar al mundo, la Iglesia Católica de Roma no tenía por entonces voz propia y dejaba en el olvido más censurable, no ya las divinas moles sonoras de Palestrina, Gabrieli, Victoria, Handl, pero cubierto con un velo de muerte sin resurrección la revelación mística del canto gregoriano con el cual se había civilizado todo el mundo bárbaro y al cual le había dado toda la gama de los cantos populares y artísticos. Una ruina que ya se había iniciado después del arte de Carissimi y que se acentuó en el 1700, en el cual el arte religioso se llena de una cierta cortesía, se cernía sobre el canto religioso, y las vivas normas del Concilio de Trento estaban como en un sueño sin recuerdo. Y mientras el arte de los protestantes naciendo de Frescobaldi y de Carissimi llegaba a Bach, Haendel y Beethoven, el arte católico, descuidando su prodigiosa y revelada tradición musical, remedaba y aceptaba, con un abandono injustificado, todos los reflejos que llegaban desde el escenario y desde la sala de concierto. Fue entonces que, "como la voz clamante en el desierto", como dijo Bossi, apareció Tomadini.

Para ello venía lleno de savia multiseccular. Había bebido en la fuente eterna de eternas emociones que es el canto gregoriano y por línea de ascensión se había nutrido también del arte perfectamente religioso de Palestrina. Monodismo y polifonismo se acordaban en él con un equilibrio austero y sensible. Y sin anticipos de trompetas y sin elogios circunstanciales, lentamente, silenciosamente, Tomadini fué destilando su arte, tan señaladamente místico que Kaschthaler no titubea en equiparlo al arte del Beato Angélico en pintura. Y así, con la misma asiduidad con que rezaba, componía sus trozos que plegan a más de quinientos, entre los cuales no sólo figuran las obras de grandes formas como la Misa y el oratorio, pero también la tierna y popularísima melodía catequística que se canta durante el florido mayo italiano en todas las aldeas y en todos los caminos y que él llamó "Canzoncine Popolari in onore di Maria Santissima".

Se anticipó en muchas décadas al movimiento de reentronque al gregoriano que debía culminar con el Motu proprio de S. S. Pío X, y poniendo la base sólida de una técnica depurada, preparó el advenimiento de muchas

corrientes artísticas de la Italia moderna, entre ellas, no sólo la de Perosi, pero la de Pizzetti.

Su manera de concebir los trozos eclesiásticos está llena de una sabia y bella percepción teológica y mística. Algunas de sus misas, por ejemplo, la titulada "Ducate" encierra gratas enseñanzas de composición y eludiendo los cánones fáciles y desmembrados del 1700 y del 300 vuelve a arquitecturar el trozo cantado sobre las exigencias del texto y no según la efusión de la música. Por eso en él se acuerdan noblemente el monodismo, por lo que tal arte tiene de recitativo, con el polifonismo más emocionante. El Kyrie de esa misa "Ducate" es un modelo de sobriedad, de intensidad y de tonificación mística. El Gloria un acabado fresco digno de la sabia maestría de Giotto, mientras el Credo, vuelve, por arte de amor hacia los más bellos monumentos musicales del 1500 palestriniano y da, ya sea por el tono, por la disposición de las masas sonoras y por la simplicidad tónica e inteligible textualmente de la melodía, una lección de arte sagrado; sea por la rectitud de la línea, sea por la temperancia del afecto, o ya sea por la exposición dogmática de los elementos litúrgicos. Así, por ejemplo apartándose de lo comúnmente tradicional, Tomadini no pone su "solo" en el "Et incarnatus" ni inicia en él su movimiento lento, pero siguiendo una razón teológica y evangélica, inicia su parte sensible en "Qui propter nos homines" que ya encierra toda el secreto de la redención como voluntad Divina, y pone en cambio, su desolado "solo" (polifónico se entiende, y no virtuosísticamente canoro como se estilaba y aun se estila en la parte central del Credo) pone el "solo", decimos, en el "Crucifixus", creando así, antes del Resurrexit, una forma de sentimiento penitencial que tanto amaban los gregorianistas y los palestrinianos.

Todo el arte conocido de Tomadini tiene esos atisbos finamente geniales en los cuales se revela la santidad del sacerdote y su adherencia a la materia sacra y litúrgica del texto y tal vez, por eso, porque no da concesiones sensiblotas y sensuales al oído del escuchante pedestre, y porque su arte se dilata en las zonas de la más pura limitación, trascendiendo los límites de lo ordinario para entrar en lo absolutamente religioso, tal vez por eso, el arte de Tomadini no tiene la reverberación universal, que autores menos eclesiásticos que él y más del mundo han tenido.

Porque hay que aclarar que, aun siendo de una linealidad conmovedora y directa, el arte de Tomadini es mucho más puro que el arte de Franck, menos dramático y descuidado (en la expresión litúrgica) que el arte un poco heteróclito de Perosi y más fluido y espontáneo que el arte de Hartmann, pues es el único que a través de Carissimi y de Palestrina puede adunarse a la gran tradición eclesiástica del canto gregoriano.

No en balde fué verdaderamente admirado por Liszt y por S. S. Pío X, amén de Perosi, Tebaldini y Bossi, que tan benéficas auras dieron, en base a la renovación de Tomadini, al arte moderno italiano.

En la plausible audición de Balvanera, fué dable escuchar trozos de muy diversa índole del arte de Tomadini, de los cuales dos inéditos, como tanta obra del maestro. Un motete sobre texto de Isaías con acompañamiento de arpa, en el cual Tomadini trata de dar a la intervención del solista un lugar de cantoría y no de escenario, sin reducir con ello, las posibilidades expresivas; arte que halla su origen en los solos alleluáticos y de los versículos en el arte gregoriano, y no en el teatro como muchos erróneamente creen. Un "Adoro te" para coro y orquesta de muy sensible carácter litúrgico; un "O salutaris Hostia" de devoto sabor eucarístico y sobre todo un Tedéum a tres voces y orquesta, obra de gran aliento, de sabio corte y de recia y esperanzada fe, que aun explayándose en la zona de cierto lirismo religioso, no toca jamás el borde de lo profano ni de lo sobreabundante: sólida y hermosa obra, en suma.

En la audición intervinieron, con muy laudable dedicación el coro de jóvenes de la Universidad de La Plata, instruidos con arte no común por el Maestro Kubik, que supo captar sin esfuerzo el arte escueto y noble de Tomadini y que supo dar una versión digna de todo respeto y de no pocos elogios.

En favor de la Fe y en favor de la belleza en la Fe, la música de Tomadini debería suplir en la Iglesia, a tanta otra de muy dudosa eficacia y en razón de justicia acordarle el lugar que, por pureza y autenticidad, merece.