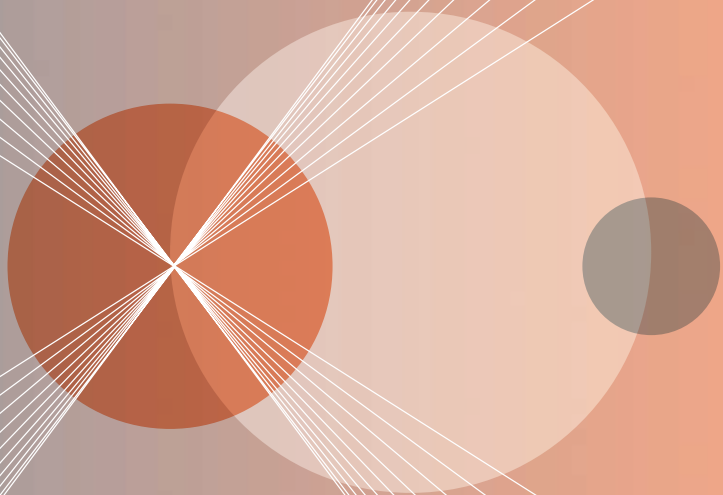


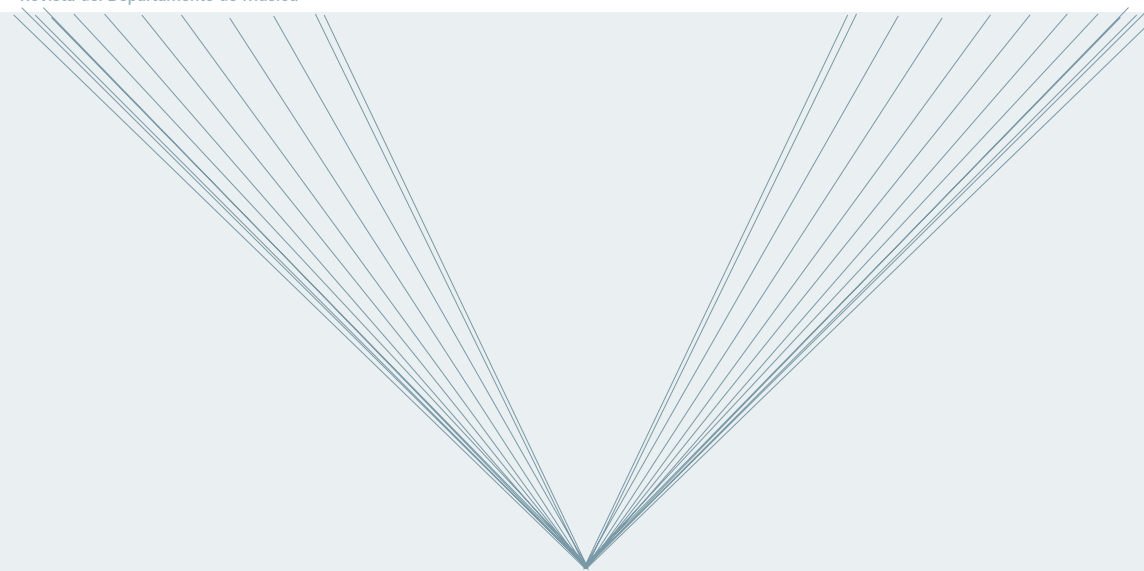
LA POLIFACÉTICA PERSONALIDAD MUSICAL DE LUIS ANTONIO CALVO

Mario Gómez - Vignes

Profesor titular de la Universidad del Valle y visitante en las Universidades del Cauca y EAFIT. Doctor honoris causa del Instituto Departamental de Artes del Valle, institución universitaria. Compositor, musicólogo de la Historia de la Música y de la Teoría musical. Autor de una profunda investigación biográfica y compositiva y de un tratado en dos tomos que ha sido profusamente difundido y respetado en Colombia, sobre el compositor colombiano Antonio María Valencia.

DOI: [10.17230/ricercare.2014.1.4](https://doi.org/10.17230/ricercare.2014.1.4)





RESUMEN. El presente trabajo fue originalmente una conferencia que el autor leyó en una de las salas del Auditorio “Luis A. Calvo” de la Universidad Industrial de Santander, durante la celebración de uno de los primeros Festivales de Piano que se celebran desde 1984, en la ciudad de Bucaramanga. En aquella ocasión el autor fue secundado en los ejemplos musicales con la ayuda de un pianista. Lo que sigue a continuación es una versión remozada, revisada y expurgada del contenido original. Con la ayuda de ejemplos de compositores románticos, postrománticos y nacionalistas de Europa y América, especialmente de las llamadas piezas de salón, el autor logra demostrar las verdaderas influencias y capacidades compositivas operantes en las piezas pianísticas de Luis A. Calvo y cómo es bastante errado llamarlo el Chopin colombiano.

PALABRAS CLAVES. Luis A. Calvo, Romanticismo, piezas de salón, cambio de siglo (del XIX al XX), piano, danzas características.

THE MULTI-FACETED MUSICAL PERSONALITY OF LUIS ANTONIO CALVO

ABSTRACT. This article is a reelaboration of a lecture by the author in one of the halls surrounding the Luis A. Calvo Auditorium of the Industrial University of Santander in the city of Bucaramanga, Colombia, in the occasion of one of the first Piano Festivals celebrated there since 1984. The piano examples were then played by an assistant pianist. Those fragmentary examples of romantic, postromantic and nationalist characteristic pieces from Europe and both Americas were used by the author to demonstrate the true influences on the piano works of Calvo, his compositive capacities and the mistaken representation of him as the Colombian Chopin.

KEY WORDS: Luis A. Calvo, Romanticism, piano Characteristic pieces (*Albumblätter*, *pieces de salon*), turn of the century (from XIX to XX).

Advierto al lector que este texto estará irremediabilmente matizado de muchas expansiones subjetivas, de frecuentes digresiones, de paréntesis aclaratorios, dado que la música de Luis Antonio Calvo (1882 - 1945) ha removido recuerdos y ambientes sonoros que están asociados a vivencias de mi extrema infancia, sin que esto signifique en absoluto, primero, que voy a distraerme del tema central, y segundo, que en mi niñez conociera yo la música de este compositor. Se trata más bien de relaciones de atmósfera, de clima emocional que su música ha suscitado en mí, vinculados muy de cerca con los repertorios que tocaban, por ejemplo, mi abuela paterna, mi madre y mis tías.

Permítaseme, entonces, explicar que el desarrollo de mi tema irá estrechamente de la mano de reminiscencias que harán las veces de agentes esclarecedores y corroborativos de que el contexto socio-cultural en el que se han desenvuelto nuestras naciones latinoamericanas en su evolución musical se ha producido de manera unívoca.

Cuando Luis A. Calvo murió, yo era un pequeño estudiante de primaria en cuyo hogar aún se hacía música en vivo. La radio constituía otra alternativa de esparcimiento, la televisión no había irrumpido aún en nuestros países y el disco era todavía artículo de lujo. Yo me crié en un medio musical, pero tradicionalista en extremo, en el que las vanguardias, constituidas en ese momento por Stravinsky, Schönberg, Bartok, Hindemith, eran miradas como cosa de autores proscritos y “modernistas”. Sólo a mi ingreso en el Conservatorio, y bajo la influencia de mis maestros y condiscípulos vine a conocerlos y a valorarlos. Así, pues, mis primeras experiencias fueron dentro de la música tonal, que en mi hogar se la escuchaba sin mucha discriminación: los clásicos, entre los cuales podían caber con deliberada frecuencia autores como Mozart y Chopin, Beethoven y Brahms; y junto a estos, en desordenada mezcla Agustín Lara, Carlos Gardel, Pedro Vargas, José Mojica, Ortíz Tirado o Jorge Negrete. Todo esto era lo que se escuchaba por la radio. La música en vivo, por otra parte, la que hacían mis mayores en las veladas familiares estaba representada por una legión inmensa de piezas que, seguramente, hoy pasarían por dulzarronas y rimbombantes, de autores oscuros que ya están olvidados, pero que consideradas en retrospectiva, y al margen de su mucho o escaso valor musical, tienen hoy la virtud de evocar con sentida nostalgia esos tiempos idos, irrepetibles,

asociados a situaciones irrecuperables que, precisamente la música de Calvo ha provocado también en mí.

Yo soy oriundo de Santiago, ciudad capital de un país como Chile, con una arraigada influencia anglo-franco-germana. La juventud de esos familiares que animaban las tertulias de mi casa, había transcurrido sin radio, sin disco, sin televisión, obviamente, e incluso para varios de ellos, por su edad, sin cine. Y en vez del equipo de sonido en sus casas hubo al menos un piano. Un piano que no era, desde luego, un mueble de adorno, sino un instrumento de uso común y corriente. A mí, que soy de la segunda o tercera generación posterior a la de esas personas, me tocó todavía en suerte vivir esa época en que el piano era parte del menaje de una casa, el cual al menos un miembro de familia lo tocaba con cierta destreza y no poca donosura. Supongo que mi infancia coincidió con el ocaso de esa situación que antes de mí era perfectamente habitual. El repertorio que esas personas tocaban eran las músicas que estuvieron de moda en los salones finiseculares: vales, polkas, cuadrillas, romanzas, fantasías y variaciones sobre arias de óperas, con muchos arpegios y trinos. Posiblemente — repito — música de dudoso valor artístico en su mayoría, pero de factura cuidada y pulcra. Probablemente música muy cursilona, pero que observada en su contexto y desde mi perspectiva de vivencia infantil la aprecio con toda la emoción subjetiva que puede revestir un recuerdo remoto.

El Romanticismo, que entró tarde a través de las costas de nuestra América, venía un poco trasnochado y se asentó vigorosamente en los medios musicales criollos y al aclimatarse, produjo una avasallante andanada de creadores locales que reprodujeron a su manera lo que venía de ultramar en forma de partituras impresas, rollos de piano-la y en los repertorios de uno que otro artista itinerante, como Louis Moreau Gottschalk, Rosina Storchio, Luis Duncker Lavalle, Teresa Carreño o María Barrientos.

Ese producto que nos llegó de Europa en las últimas tres décadas del siglo XIX era la consecuencia última de una evolución significativa que había sufrido la música desde los días de Chopin, Henselt, Liszt, Thalberg o ese excéntrico pianista que conocemos bajo el seudónimo de Alkan.²

² Charles-Valentin Morhange (1813-1888), pianista y compositor francés.

Varias son las líneas derivadas y subderivadas que arrancan de estos compositores, como quiero explicarlo a continuación con el objeto de que, finalmente, podamos comprender de manera más nítida el contexto en el que se ubica el personaje central de esta disertación.

En primer lugar, el pianismo brillante, inaugurado en la primera mitad del siglo XIX, con John Field, Mendelssohn, Weber, Hummel e Ignaz Moscheles, entre otros, gozó de una alta estima entre los públicos metropolitanos; al abrigo de los compositores de la primera generación — que constituiría la vanguardia: Chopin y Liszt — fue creciendo una legión enorme de creadores que a lo largo del siglo — cada cual según su propio estro — siguió cultivando el género del llamado *morceau caractéristique*³ o *Albumblatt*⁴, la típica pieza de salón, con más o menos influencias de aquellos a quienes he llamado primera generación. Esta segunda generación, en la cual podemos inscribir a compositores como Saint-Saëns, César Franck, Chaikovsky, Grieg o Dvorak, pese a nutrirse de las audaces conquistas de sus predecesores, llevaron el género a un cierto estancamiento y a un estado de fatiga, que al ser trasladado a sus colegas de segunda y tercera fila, adoptó lo puramente formal y más epidérmico, en especial el pianismo deslumbrante, entre muchísimas otras lamentables *gaffes*.

El derivar hacia esta situación no poca responsabilidad le deberemos atribuir a Liszt. Ferenc Liszt, cuyo progresismo ha sido confundido con diletantismo⁵, creó a través de su producción temprana una moda de largo alcance, sobre todo en su repertorio «de bravura», representado a través de sus rapsodias húngaras y sus fantasías sobre temas de óperas, ornamentadas con muchos oropeles virtuosísticos. Este aspecto — enfocado y entendido por sus sucesores e imitadores en su dimensión más frívola — será el que va a generar más abundante herencia en las corrientes menores de fin de siglo. Pero Liszt, como creador genial y singular, pudo superar en sus últimos años ese lenguaje relumbrante para acceder a un estilo en apariencia muy sencillo, simple si se quiere, pero en el que se detectan con asombro las visionarias premoniciones del atonalismo y aún del impresionismo a veinte o treinta años de distancia.

³ “Pieza característica”.

⁴ “Hoja de álbum”.

⁵ Consulté al respecto Wolfgang Döbling “Liszt y su tiempo”. Alianza Editorial.

Ahora bien, y en segundo término, de manera contemporánea y aun posterior a aquella segunda generación finisecular, se ubica una legión numerosísima de otros creadores de menor cuantía — los colegas de segunda y tercera fila — que convirtió el género “de salón” en estereotipos decadentistas, con productos musicales, si se quiere, rutinarios, para uso de la igualmente numerosa legión de aficionados y diletantes, gracias a los cuales el mercado editorial musical se convirtió en algo realmente lucrativo y rentable.

En efecto, nombres como Franz Bendel, Johann Leybach, Franz Braungart, Benjamín Godard, Anton Rubinstein, Tito Mattei, Louis-Moreau Gottschalk, entre muchísimos más, pertenecen a los autores de centenares de piezas de efecto, algo ampulosas y de corte sentimental, pero eso sí, con dos virtudes incontestables: 1) su factura es perfectamente cuidada y pulcra, desde el punto de vista de la forma, la armonía y los diversos detalles de articulación, matices y dinámica, y 2) es música que está pensada hábil y milimétricamente para las limitadas posibilidades técnicas de su amplia clientela de aficionados. Aficionados entre los cuales estaban, desde luego, mi abuela paterna, mi madre y mis tías.

Por fin, y en tercer lugar, la música bailable, el “*vaudeville*” y la opereta francesa y vienesa del ochocientos — lo que hoy llamaríamos música de “la farándula”, pero bien hecha — la que produjeron artistas tan señalados como Johann Strauss (hijo), Jacques Offenbach o Franz von Suppé, que permaneció incólume, al margen de los hallazgos armónicos de la vanguardia wagneriana y sus hábitos de orquestación, también aportó su desenvuelto donaire al repertorio del salón burgués de entre siglos.

Este repertorio, cuyo cultivo aderezó las veladas de ahora ha cien años e hizo las delicias de nuestros antepasados, inspiró versos ardientes y lánguidos, amores platónicos y no pocas uniones matrimoniales, se acogió a la denominación genérica de “música de salón”, institución que hunde sus raíces en el viejo mundo.

En efecto, la cámara palaciega de las cortes regias y principescas de los siglos XVII y XVIII va a transformarse, al sobrevenir la Revolución Francesa y el triunfo de la burguesía, en los “salones” de la monarquía liberal de los años 30 y 40 del siglo XIX: la velada íntima o *tertulia*, como la

llamaron los españoles. Institución de profundo arraigo en las casas de la burguesía acomodada donde intelectuales, poetas y músicos mostraban sus últimas creaciones o se libraban a un arte hoy prácticamente desaparecido: el arte de improvisar al piano a partir de un motivo musical sugerido por alguno de los contertulios. Beethoven, Schubert, Chopin, Liszt fueron algunos de los grandes asiduos de esas veladas de salón. En el terreno de la música vocal, también hubo un permanente ejercicio de ese tipo de manifestación artística fuera de la sala de conciertos.

Al irrumpir en las capitales de América esas corrientes venidas de ultramar, sobrevendrá un ajuste y una aclimatación de sus perfiles, dando nacimiento a las veladas musicales y poéticas criollas, con pomposas melopeas, lánguidos valeses, mazurkas y cotillones, sazonados con exquisitas mistelas y primores de repostería, preparados por la dueña de casa, sus hijas y ofrecidos a los circunstantes por obsequiosas fámulas que hacían resonar el fru-frú de sus impecables enaguas almidonadas, a su paso raudo y silencioso. Hasta aquí el panorama, el paisaje socio-cultural que contextualizará la música de Luis Antonio Calvo.

Mi primer contacto con la música de Luis A. Calvo fue en un pueblo del Valle del Cauca, Cartago, cuando yo era director del Conservatorio que funcionaba gloriosamente en la llamada Casa del Virrey, un edificio colonial construido en el siglo XVIII. Estoy hablando del año 1961. Allá trabajaba yo junto a una pianista, paisana mía, Anita Macchiavelli, excelente música, pianista de muchos quilates. Entre los estudiantes de piano había uno que era una personalidad muy especial, su nombre aun lo recuerdo, se llamaba Flovet Rivas; era mensajero, aseador, portero, factotum y proveedor de tintos y gaseosas; alumno de Anita, jovenzuelo de una candorosa ingenuidad, disciplinado y con aires de gran señor, que en sus ratos libres se apostaba ante el piano a repasar su breve repertorio. A él le oía tocar irremediamente el Intermezzo N° 1, de Calvo, siempre de manera trepidante y a empujones.

Más tarde, muchos años después, vine a conocer otras composiciones de Calvo, como su segundo Intermezzo “Lejano Azul”, y la danza “Malvaloca”.

Preparando este escrito he tenido la oportunidad de conocer más de su vida, de su carácter, de su modo de ver

y pensar el mundo; he podido tener acceso a una gran cantidad de música suya diferente a la media docena de obras que pasan por ser las más conocidas; y, ante todo, he estado más de cerca de su vasta producción tocándola, analizándola, buscando los orígenes de su lenguaje y de su estilo, cotejando los paralelismos y concordancias con músicas antecedentes y contemporáneas suyas del mismo género.

La cronología de su obra es harto difícil de establecer. Lo que he visto es en su mayoría música ya editada, lamentablemente sin fecha, hecho bastante irregular, toda vez que lo normal es que el impresor consigne algún dato, como el copyright, por lo menos. Calvo, según cuentas, libró sus obras a representantes, supongo, autorizados por él, como un tal Helio Cavanzo Pinzón y un Humberto Correal, que se hicieron cargo de hacerla imprimir en Bogotá, a través de Humberto Conti, la Tipografía Velásquez, Ediciones Aguillón y Vega y la Escuela Tipográfica Salesiana. Corrió con suerte nuestro personaje. No todos los creadores musicales colombianos pueden ostentar a su haber un número tan crecido de música impresa. Pero es muy probable que tanto sus representantes como las casas editoriales lo han de haber esquilado, puesto que Calvo murió tan pobre como nació. Y adelante esta conjetura basándome en el hecho significativo de que en su tiempo la música de Calvo fue muy bien acogida y su paso por las diferentes ciudades colombianas en las cuales hizo presencia, tenían el carácter de verdaderos acontecimientos artísticos. Esto lo sabemos a través de informes de prensa, en los relatos de quienes le conocieron y entre líneas en su autobiografía. En otras palabras, no se compagina su popularidad con la deprimida situación financiera que lo acompañó toda su vida.

Para establecer una cronología de la obra calviana habría que hacer un detenido y minucioso estudio estilístico, grafológico, un seguimiento puntualizado de las técnicas empleadas (armonía, contrapunto, formas, estructuras de construcción rítmica, melódica y fraseológica) y, obviamente, a través de las partituras autógrafas originales, ya que aún el tipo de papel utilizado es indicio para el investigador.

De todos modos, al acercarme a la música de Luis A. Calvo, me he dado cuenta de que hasta ahora la valoración cualitativa de su estilo ha sido superficial y evaluada bajo una

óptica generalizadora y algo desenfocada, al compararlo con Chopin, considerándolo como una especie de Chopin criollo. No atino a descubrir en qué se basan quienes afirman tan peregrina opinión: ¿en su estilo, en su manera de abordar la técnica compositiva, en el concepto, en el modo de encarar el piano?

Calvo está muy lejos de Chopin, tanto en el tiempo como en el concepto y la entidad estética de su lenguaje. El creerlos vinculados proviene de un error de interpretación — de lectura, se diría hoy — que quiere ver en Chopin a un compositor de languideces enfermizas, un poco hermafrodita, señorero y dulzarrón. Chopin no es nada de eso. Lo que aparenta languidez es producto de la influencia del “*bel canto*” operático de Rossini, y más concretamente de Vincenzo Bellini, que fue su contemporáneo y amigo. Es una virtud generada por una poderosa introspección que lo hace volcar en el piano las atmósferas de sus vivencias, de sus paisajes interiores. Todo absolutamente premeditado, con un manejo exquisito del color, de los recursos acústicos del piano y de un asombroso conocimiento de la armonía cuyas conquistas darán alimento a todo un siglo, aún hasta las más avanzadas audacias de Wagner que en su momento pudieron ser consideradas hallazgos, pero que a la postre eran tan sólo reminiscencias. Reminiscencias de Chopin, por supuesto.

No. Calvo es más modesto, más crepuscular. Si estamos hablando de sus intermezzos, de sus caprichos y fantasías, Calvo carece del vuelo de Chopin que va más allá de lo simplemente lírico y de lo frondoso. No tiene ni su audacia ni su elocuencia ni sus recursos. La formación técnica de Calvo, según él mismo lo reconocía, fue incompleta, limitada. Cuando le sobrevino la terrible enfermedad⁶, estaba comenzando a estudiar contrapunto. Pero como músico de talento, Calvo es curioso, inquieto e intuitivo. Lo que no sabe lo supone, lo inventa. En este sentido, y si quisiéramos compararlo con algún maestro del pasado, Calvo se asemeja más a Schubert — guardando las proporciones, obviamente —, cuya obra suele estar impregnada de honda aflicción, de una suerte de nostalgia inefable, como es el caso de Calvo y que tuvo también, como éste, una preparación musical accidentada e incompleta.

Con todo, esto no quiere decir que Luis A. Calvo ignorara la gran producción precedente. En su esbozo autobiográfico dice haber conocido “las tres mejores escuelas: la Alemana, Rusa y Francesa”, amén de que se sentía llamado a realizar empresas musicales de mayor envergadura. En un reportaje lo expresa así: “Yo quisiera escribir música, verdadera música, pero el público no deja (...), porque sólo gusta de los valsos *sonsonetudos*, de los bambucos trinados, de las marchitas triunfales. Lo que no sea bailable no se vende y lo que no se vende no vale nada”. Esto nos demuestra que Calvo era víctima del gusto simplista y ramplón de la masa y su estro creador estaba supeditado a cuestiones de orden comercial.

Para mayor gloria suya, es de verdad una hazaña que haya podido lograr una obra de tanto contenido expresivo, tan generosa y sincera; una música que retrata, mejor que ninguna otra, el alma y el sentir musical de su pueblo; no el que, como un rebaño, está hipotecado a las modas efímeras ni el que vive alienado por los dictámenes de los mercaderes ordenadores del gusto colectivo. Su música trasuda, más bien, ese sentir inconsciente que yace inmerso al interior de todo conglomerado humano, que está presentido pero no expresado. Lo que, hablando en términos más sencillos, llamaríase identidad.

Queda claro, entonces, que Calvo no tiene nada que ver con Chopin. Ni su estética ni su estilo arrancan de tan atrás. Calvo es testigo de su época, correspondiente a los primeros treinta y cinco años del siglo XX. Es un músico que está muy al día con respecto a la producción de sus contemporáneos, tanto de América como de Europa. Sus hábitos armónicos provienen de las decantaciones que se dieron al final del siglo XIX en autores como Grieg, Dvorak, Chaikovsky, Franck, por una parte y toda esa legión numerosa de autores de menor cuantía a la cual me he referido antes, que se dirigían en especial a la multitud de aficionados y dilettanti.

Luis A. Calvo conoce todo ese repertorio y lo conoce bien, además. Esto es comprobable mediante un cotejo paralelo de sus obras con las de esos autores, como se verá más adelante.

Calvo provee de música a una sociedad que está en trance de cambio; una sociedad heterogénea que se sacudía la vida apacible decimonónica y se incorporaba al trepi-

⁶ Es sabido que contrajo la llamada “enfermedad de Hansen”.

dante modernismo llegado desde París y Nueva York. Es coincidente con la decadencia del romanticismo lacrimoso que se extinguía en las décadas iniciales del siglo XX. Es una sociedad ascendente que quiere estar al día como los figurines que llegan de París y las danzas gimnásticas y gesticulantes que vienen de Norteamérica; pero al mismo tiempo no se aviene a abandonar la contemplación extasiada de su pasado bucólico y continúa avanzando de espaldas, rindiendo culto a símbolos marchitos.

La polifacética personalidad musical de Calvo queda demostrada y puesta en evidencia a través del variado abanico de géneros que cultivó a lo largo de su existencia. Sin embargo, todos esos géneros por él abordados tienen su antecedente, su contraparte, su referente, por así decir, en el caudal de música que irrumpía desde la metrópoli. Al someter a cotejo sus obras con sus equivalentes venidos de fuera, no quiero insinuar que él carezca de originalidad. Por el contrario, y ya lo expresé, su talento innegable tiene la virtud y la capacidad de aclimatar los aires foráneos y entregarlos a través de creaciones originales que tocan y hacen vibrar las fibras más profundas del conglomerado al cual se dirige, en este caso, el alma, el sentir de su pueblo, en especial el del interior, la sierra, los Andes colombianos. Lo que deseo demostrar, en buenas cuentas, es que Chopin no se encuentra presente para nada en su obra. Y quien vea ecos del compositor polaco en el músico colombiano, es porque conoce a medias o conoce mal tanto a Calvo como a Chopin.

Observemos como primer ejemplo este fragmento musical:

Ejemplo 1.-

ANTONIN DVORAK [1841 - 1904]: "Revêrie", N° 6 de "Cuadros Poéticos" opus 85 (fragmento)

Andante

The musical score is presented in two systems. The first system begins with a piano (*p*) dynamic. The second system starts with a piano (*p*) dynamic, followed by a piano (*pp*) dynamic. The score includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings.

y este otro: el sujeto de una Fuga:

Ejemplo 2.-

CESAR FRANCK [1822 - 1890]: Preludio y Fuga en Do sostenido menor (fragmento)
(Andantino)



Una podría tomarse por una danza colombiana y la segunda por un pasillo. Además, como es notorio, Calvo está más conectado con este ambiente sonoro y expresivo que no es en modo alguno el de Chopin.

Esas piezas, que sin duda podrían haber sido firmadas por Calvo nos dan la dimensión hacia la cual se orienta su estro creador. Trozos de pequeña factura, miniaturas musicales de voz íntima, confesiones de corto alcance en el tiempo, pero llenas de contenidos y significados, que iban muy directamente a tocar la sensibilidad de una gran masa de público.

En este sentido son muy ilustrativas también las breves composiciones de Edvard Grieg, recopiladas bajo el título de Piezas Líricas. Transcribo un fragmento de una de ellas. Grieg, fue un autor que, al igual que Dvorak y Franck, estaba activo publicando sus obras, cuando Calvo, recién llegado a Tunja, era todavía un jovencito aspirante a músico, como platillero en la Banda Departamental de Boyacá.

Ejemplo 3.-

EDVARD GRIEG [1843 - 1907]: "Arietta", Nº 1 de "Piezas Líricas opus 12 (fragmento)
Poco andante e sostenuto



Del mismo clima sonoro son algunas de los trozos que hallamos en «Las estaciones», de Chaikovsky. He aquí uno de los más representativos.

Ejemplo 4-

PIOTR ILITCH CHAIKOVSKY [1840 - 1893]: "Junio", barcarola,
Nº 6 de "Las Estaciones" opus 37 (fragmento)
Andante cantabile

Y un decir semejante sucede en esa compositora francesa elegante y discreta que se llamó Cecile Chaminade, también contemporánea de Calvo, como se aprecia en el ejemplo 5.

A manera de ejercicio comparativo, cotejemos ahora algunos pasajes de obras de Calvo con sus respectivos modelos. Ejercicio muy ilustrativo éste, que a mi modo de ver, cumplirá dos finalidades: conocer al Luis A. Calvo desconocido y, a la vez, conocer, aunque sea fragmentariamente, el repertorio que le sirve de referencia, hoy prácticamente olvidado. Calvo no copia esos modelos — él tenía inventiva suficiente para no incurrir en tal cosa — sino que es el lenguaje melódico-armónico de una época que no se avenía a despedirse del romanticismo nonacentista.

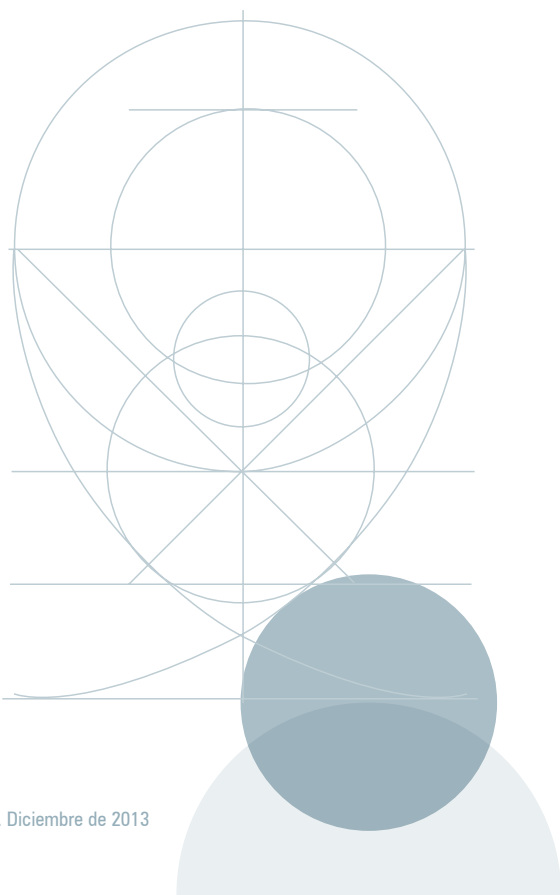
Ejemplo 5.-

CECILE CHAMINADE [1861 - 1943]: "Pas des Écharpes", Air de Ballet (fragmento)

Allegro

En la obra de Calvo está presente el salón pequeño-burgués de los valeses y las danzas, las canciones y las romanzas vocales y aun las gavottas y mazurkas, de las que sólo conocemos la N^o 4, que, aunque atractiva en su factura armónica y audaz en muchos sentidos, no se acerca ni en estilo ni en lenguaje a Chopin quien, como es sabido, cultivó la mazurka y sus derivados afines de manera profusa.

Esta obra merece una mirada más detenida. Demuestra en primer lugar, un manejo expedito de la armonía y sus recursos: la secuencia semi-cromática del bajo moviéndose en ascenso a través de un intervalo de sexta y la desenvuelta manera de transitar por los grados afines al tono axial, evitando además las cadencias conclusivas mediante giros elusivos y amplificaciones del discurso que van delineando una estructura asaz asimétrica pero del todo coherente.



Ejemplo 6.-

LUIS ANTONIO CALVO: Cuarta Mazurka (fragmento).

17 Moderato

22 *ten.* *poco animato*

27 *cresc.*

32 *p rall.*

El siguiente fragmento (Ejemplo 7), en La Mayor, tomado de la segunda parte de la misma mazurka, también ofrece interesantes detalles de construcción; obsérvense, por ejemplo, las frases recortadas a tres compases y los segmentos de dos compases a manera de enlaces, formando un total de los reglamentarios 16 compases (se trata de una danza), pero que en cuyo interior hubo un accidentado tránsito de estructuras diversas: 3 + 3 + 2 + 3 + 3 más una amplificación por reiteración cadencial.

Este tipo de construcción denota que su autor — pese a no tener una formación completa en la composición — manejaba los recursos compositivos con pleno conocimiento, aprendido con seguridad mediante un estudio detenido de los modelos habidos en el gran repertorio.

Ejemplo 7.-

LUIS ANTONIO CALVO: Cuarta Mazurka (fragmento)
(Moderato)

Ejemplo 8.-

EDVARD GRIEG: "Folkevisen" ["Canto folklórico"], N° 2 de "Piezas Liricas" opus 38 (fragmento)
Allegro con moto

Lo antes dicho no está muy lejano del fragmento de Grieg que se muestra en el ejemplo 8, que podría haber sido su punto de partida.

Tenemos en seguida dos fragmentos de sus gavottas.

Ejemplo 9.

LUIS ANTONIO CALVO: "Cecilia", gavota (fragmento)
 Allegretto grazioso

Esta gavotta parece ser uno de sus primeros trabajos; lo denuncian algunos rasgos tales como cierta tiesura en el decir y escaso conocimiento del género. La gavotta de hecho es una danza anacrúsica, usualmente en compás “*alla breve*”. Aquí no hallamos tal cosa sino hasta el momento en que se vuelve a repetir el encabezamiento a la mitad del compás 9. No obstante, si desplazamos medio compás hacia atrás la barra del compás 1, para comenzar en anacrusa, la frase iniciada en el compás 9 nos queda tética y no ársica. En uno y otro caso el error persiste.

Muy probablemente Calvo conoció la “*Petite Suite*” de Samuel Coleridge-Taylor, autor británico muy famoso en los salones pequeño-burgueses de Europa y América a principios del siglo XX, cuyo primer movimiento tiene mucha semejanza con la anterior gavotta pese a la diferencia

de métrica. La identidad se manifiesta más bien en el tono festivo y discursivo, acentuado por el uso de acordes plenos, en octavas de ambas manos muy distanciadas.

Ejemplo 10.-

SAMUEL COLERIDGE-TAYLOR [1875 - 1912]: "Le caprice de Nannette",
Nº 1 de la "Petite Suite de Concert", (fragmento)
Allegro con brio

The image shows a musical score for Samuel Coleridge-Taylor's "Le caprice de Nannette". It is a piano piece in 3/4 time, marked "Allegro con brio". The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has one sharp (F#). The music features a rhythmic pattern of eighth and sixteenth notes in the right hand, and a bass line with chords and single notes in the left hand. There are dynamic markings like "ff" and "f".

Ejemplo 11.-

SYDNEY BAYNES [1879 - 1938]: "Destiny", waltz (fragmento)
Tempo di valse

The image shows a musical score for Sydney Baynes' "Destiny", a waltz. It is in 3/4 time, marked "Tempo di valse". The score is written for two staves: a treble clef staff and a bass clef staff. The key signature has two sharps (D major). The right hand (RH) plays a melody of eighth and sixteenth notes, while the left hand plays a bass line with chords and single notes. There is a dynamic marking "p".

Sus valsos no derivan de la atmósfera chopiniana. Sus modelos son el inmenso repertorio de valsos de salón (una de cuyas variantes fue el llamado Vals-Boston), de autores hoy olvidados que se llamaron Tito Mattei, Sydney Baynes, Theodor Lack, Xavier Scharwenka, que ya ellos mismos eran estereotipos muy lejanos de los valsos de Chopin, de Liszt, de Anton Rubinstein y otros, en cuya estructura más bien fija hallamos al comienzo un vals cadencioso y de cierto abandono, que desemboca más tarde en otro más rítmico y turbulento. Un ejemplo y un modelo para muchos autores de valsos "de salón", es el muy célebre "Destiny", de Sydney Baynes, que se muestra en el ejemplo 11. Comenzando con un aire de "nonchalance", desemboca en un tempo que invita a la danza entusiástica.

Ejemplo 12.-

SYDNEY BAYNES: "Destiny", waltz (fragmento)
 Tempo di valse

Esta secuencia — lento-rápido — será adoptada, machacada, rutinizada y convertida en tópico por una legión numerosísima de compositores de variada pelambre, en un extenso lapso de casi cien años a horcajadas entre los siglos XIX y XX.

Ejemplo 13.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Anhelos", valse (fragmento)
 Moderato

Ejemplo 14.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Encanto", vals (fragmento)
 (Allegro molto)

(*f*)

(*simile*)

8^{va}

Ejemplo 15.-

AUGUST DURAND [1830 - 1909]: Première Valse en Mi bémolle majeur, opus 83 (fragmento)

Moderato Vif

(*f*)

poco rit.

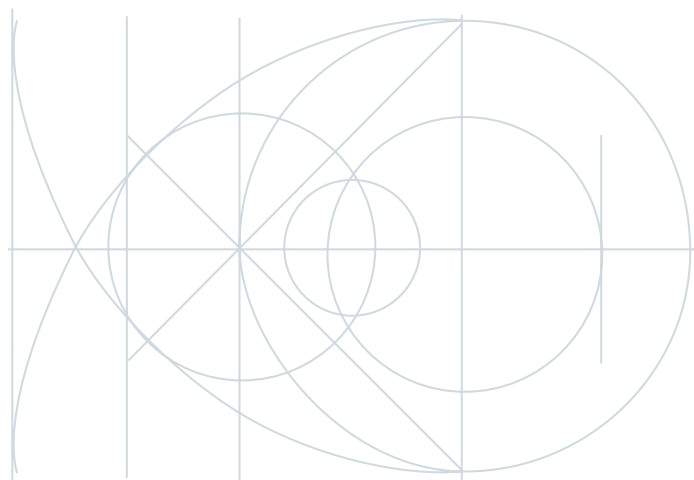
(*p*)

crescendo

(*ff*)

El vals "Anhelos", de Calvo, que se muestra en el ejemplo 13, no es la excepción, con el agravante del desliz chopinesco que furtivamente se entrometió en los compases iniciales. Por otra parte, en el ejemplo 14 se presenta un interesante fragmento de su vals "Encanto", que muestra a las claras su origen en el otrora archicélebre Vals en Mi Bemol, de Auguste Durand.

Frente a estos vales de Luis A. Calvo, tenemos otros que les son contemporáneos y le guardan un cercano parentesco:



Ejemplo 16.-

ENRIQUE CORTÉS [siglo XX temprano]: "Fue al morir de la tarde", vals lento (fragmento)

Andantino

mf

Ejemplo 17.-

TITO MATTEI [1841 - 1914]: "Italia", gran vals de concierto (fragmento)

Espressivo

mf

legato

Ejemplo 18.-

ARMANDO CARRERA [1899 - 1949]: "Antofagasta", vals (fragmento)

10 **Tiempo de vals**

En todos ellos advertimos un rasgo común que era en su momento lo acostumbrado, de buen tono y lo exigido por los consumidores: bajo y melodía están rodeando, arrojando, envolviendo el pulso del vals.

cano, lo constituyen los vales venezolanos del siglo XIX, en los que es fácil detectar no tanto la fusión entre vals y pasillo, sino el punto en que el vals, importación europea, al criollizarse, se transforma en pasillo.

Capítulo aparte, pero no menos importante en cuanto a la evolución que se opera en el vals de salón latinoameri-

He aquí dos muestras de dos muy notables compositores venezolanos:

Ejemplo 19.

SALVADOR LLAMOZAS [1854 - 1940]: "Tu recuerdo", vals (fragmento)

18 **Andantino**

mf animato

Ejemplo 20.-

RAMÓN MONTERO [siglo XIX]: "Carnaval de 1888", vals (fragmento)

Allegro non troppo

p

3

6

p

12

f

Por otro lado está la música que se hacía en la tertulia repulida y más intelectual. La tertulia que se refleja en los Intermezzi (cuatro en total), especies de barcarolas cuyos modelos están en autores alemanes de segunda fila como Franz Bendel y Gustav Pressel.

Ejemplo 21.-

FRANZ BENDEL [1833 - 1874]: "Barcarola", opus 139 N° 3 (fragmento)
Meno mosso e molto cantabile

78 poco rit.

Ejemplo 22.-

GUSTAV PRESSEL [1827 - 1890]: "An der Weser" (fragmento)
Allegretto

61 (riten.) a tempo f dim.

He allí los antecedentes de varios de los Intermezzos de Calvo, comenzando por el muy popular N° 1.

Ejemplo 23.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 1 (fragmento)

Moderato

Y el menos trajinado N° 3.

Ejemplo 24.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 3 (fragmento)

Andante

Por el contrario, hay un fragmento del Intermezzo N° 4, que muestra un cercano parecido con un pasaje de “Leonilde”, un pasillo de Pedro Morales Pino. La evocación del toque de bandola es notoria en ambos casos.

Ejemplo 25.-

LUIS ANTONIO CALVO: Intermezzo N° 4 (fragmento)

Lento

pp

Ejemplo 26.-

PEDRO MORALES PINO [1863 - 1926]: "Leonilde", pasillo (fragmento)

Tempo de pasillo lento

p

Junto a esta música, podemos citar otras fantasías de Calvo; obras no danzables, tanto o más logradas que los intermezzos y hoy injustamente poco frecuentadas por los intérpretes, como "Cartagena" o "Spes Ave".

Ejemplo 27.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Cartagena" (fragmento)

Allegretto grazioso

p

Ejemplo 28.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Spes Ave", preludio (fragmento)
Allegretto non tanto

En ambas obras hay ecos indiscutibles de las Piezas Líricas de Grieg. En “Cartagena”, — obra injustamente olvidada — sólo la introducción ya nos está evocando las miniaturas musicales de Grieg. Por otro lado el uso fugaz del acorde de subdominante con séptima mayor que se encuentra en “Spes Ave”⁷, que podría interpretarse también como una supertónica con séptima y apoyatura, está denunciando frecuentes lecturas de Grieg y aun de esa obra de Gustav Pressel, titulada “An der Weser”, ya reproducida en el Ejemplo 23.

Dentro de esta misma hechura y formato debemos ubicar su “Arabesco”.

Ejemplo 29.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Arabesco" (fragmento)
Tranquilo

7 Comenzando el compás 13, señalado con un asterisco.

Ejemplo 30.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Arabesco" (fragmento)
(Tranquilo)

Aquí es del todo evidente y sin lugar a dudas que el modelo seguido por Calvo es el Arabesque Nº 1, de Debussy:

Ejemplo 31.-

CLAUDE DEBUSSY [1862 - 1918]: Première Arabesque (fragmento)
Andantino con moto

Este es el Debussy aún no impresionista, el de las ensoñaciones juveniles, que figuraba en las antologías de piezas de salón publicadas hacia 1900, que Calvo tuvo que conocer.

Una línea más popular está en los tangos. Recordemos que el tango en sus inicios fue *"musica proibita"*, un género que se cultivaba como danza instrumental y danza cantada en los bajos fondos del arrabal proletario bonaerense, en lo que Borges llama "las casas malas", el burdel, y como mucha música de hoy, tenían letras impropias para las señoritas "decentes" de aquel entonces ("Maldito tango", de Osman Perez Freire, por ejemplo, en el que se menciona la cocaína como refugio para los males de amor). De Calvo no conocemos sino dos tangos.

Lo mismo sucede con los fox-trots (nombre bastante gráfico y si se quiere peyorativo: trote de zorro, por los brinquitos que daban los bailarines). El fox-trot fue un ritmo bailable que se puso de moda a finales de la Primera Guerra Mundial, derivado del rag-time, del one-step y del shimmy, cuyos autores más conocidos fueron Scott Joplin, King Oliver e Irving Berlin. De Calvo conocemos su fox-trot "Princesita del Avila", tres rag-times y un one-step.

La tertulia más democrática del café santafereño del barrio La Candelaria, se ve retratado en los pasillos y bambucos, en los cuales podemos adivinar más fácilmente la evolución no tanto de su estilo sino de su oficio, su técnica. Los ejemplos más tempranos son "La chata" y "Marte" hasta desembocar en piezas de pulcra escritura de las que "El trébol agorero" es la más lograda.

Un rasgo atractivo de sus pasillos es la rítmica tan suya, tan particular, tan apropiada para la danza. Calvo imprime al pasillo un pulso nervioso, alerta, algo que no encontramos en otros famosos autores de pasillos. Hay cierta picardía perversa en su ritmo. El pasillo en Morales Pino, por ejemplo, es más lírico, aunque igual de recursivo e ingenioso en el aspecto armónico. Pero Calvo le agrega pimienta y picante a sus pasillos.

Ejemplo 32.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Entusiasmo", pasillo (fragmento)
(Allegro)

Ejemplo 33.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Noel", pasillo (fragmento)
(Allegro)

Calvo se sale del patrón rutinario de acompañamiento del pasillo y propone algo nuevo un poco emparentado con el acompañamiento del joropo. Tal cosa ocurre en el pasillo "Marte".

Ejemplo 34.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Marte", pasillo (fragmento)
(Allegro molto)

Luis A Calvo es, en efecto, polifacético. Pero este rasgo es, si se quiere, circunstancial, coyuntural. Las modas de su tiempo lo obligaron a moverse en diferentes géneros, pero sin lugar a dudas su personalidad otoñal y contemplativa orientaba su brújula estética más hacia las fantasías — como son los intermezzos — y hacia un ritmo en el que no tiene rivales, por la calidad refinada de su ideas, y este ritmo es la “danza”, de la que “Carminha”, “Madeja de luna” “Malvaloca” y “Añoranza” constituyen cuatro preciosas gemas del *petit repertoire* de la música colombiana. El siguiente fragmento de “Añoranza” demuestra un estro poético muy poco común.

Ejemplo 35.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Añoranza", danza (fragmento)
(Moderato)

Y “Carminha”, con su garboso decir constituye otro acierto notable en la numerosa producción de Luis Antonio Calvo. El así llamado “Cancionero Binario”, propuesto por Carlos Vega, se hace presente aquí también, emparentando estas danzas con el son cubano y las vidalas argentinas.⁸

Ejemplo 36.-

LUIS ANTONIO CALVO: "Carminha", danza (fragmento)
(Andantino)

Al final de su vida, en los años posteriores a su reclusión en Agua de Dios, Calvo deriva hacia la música religiosa, género cuyas producciones aún están esperando una mano que las rescate del olvido.

Para dar fin a este discurso, quiero dejar constancia que el legado musical de Luis Antonio Calvo, al menos en el campo de la música profana, es de un positivo valor musical y sociológico. Calvo se encuentra apostado en el vértice crucial configurado por el modernismo pujante y el romanticismo criollo; allí estuvo cuando vivió, en la colisión de dos actitudes estéticas, en las que cabían entes y figuras tan opuestos como Julio Flórez, La Gruta Simbólica, Barba Jacob, el caricaturista Rendón y los Panidas de León de

Greiff. La melena y el chambergo del arrogante bohemio, conviviendo frente al artista de pelo corto y cuello limpio.

En otro medio y con más instrucción musical, Calvo hubiera alcanzado una notoriedad continental, porque así, con todas sus limitaciones, él representa mejor que muchos de sus colegas contemporáneos el sentir de una época, en la que hacer música todavía se consideraba una especie de apostolado inspirado por las Musas del Empíreo. La obra de Calvo es uno de los más ricos patrimonios con que cuenta esta nación colombiana; no permitamos que se extinga en el olvido.

⁸ Para mayor información sobre Carlos Vega y el Cancionero Binario Oriental, consúltense “América Latina en su Música”, relatora Isabel Aretz. Página 45. Siglo Veintiuno Editores.

BIBLIOGRAFÍA

ARETZ, I. (1977). América Latina en su música. México: Siglo XXI Editores.

BERMÚDEZ, E. (1984). Nacionalismo y cultura popular. In U. N. d. C. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes (Ed.), El nacionalismo en el arte. Bogotá: Centro de Habitat de Colombia.

BERMÚDEZ, E. (1985). Historia de la música vs historias de los músicos. Revista Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, I(3), pp. 5-17.

BERMÚDEZ, E. (1996). La música campesina y popular en Colombia 1880 - 1930. Gaceta, Bogotá, 32-33(abril), 13-20.

BERMÚDEZ, E. (1999). ¿Entre nacionalismo y universalismo? Credencial, Bogotá, 120(dic), 8-10.

BERMÚDEZ, E. (2000). Historia de la música en Santa Fé y Bogotá 1538 - 1938. Bogotá: Mvsica Americana.

DÖBLING, W. (1993). Liszt y su tiempo. Madrid. Alianza.

DUQUE, E. A. (1984). Paradigma de lo nacional en la música. In U. N. d. C. Instituto de Investigaciones Estéticas, Facultad de Artes (Ed.), El nacionalismo en el arte. Bogotá: Centro Habitat de Colombia.

DUQUE, E. A. (1993). La cultura musical en Colombia, siglos XIX y XX Gran enciclopedia de Colombia (Vol. Vol. 6, Arte). Bogotá Círculo de lectores.

SERRANO GIRALDO, O., & Álvaro, M. A. L. (2005). Luis A. Calvo. Vida y obra. Bucaramanga: Universidad Industrial de Santander.

