

LA SAGA DE OSSIAN EN LOS COMPOSITORES DEL ROMANTICISMO Y POST-ROMANTICISMO

PATRICIO MÁTTERI

Resumen

El siguiente artículo busca exponer ejemplos claros sobre la influencia literaria que tuvieron los textos de la *Saga de Ossian* (publicados y traducidos por James Macpherson por primera vez en 1760) en los compositores de los períodos romántico y post-romántico y en su corpus creativo, tanto de música instrumental, como vocal y operística.

Palabras clave: Ossian – Mcpherson – Romanticismo – Post-Romanticismo

Abstract

The following article seeks to expose clear examples of the literary influence that Ossian's writings (translated and published by James Macpherson for the first time in 1760) had on the composers of the Romantic and post-Romantic era, in their creative output through various genres such as instrumental and vocal music, as well as opera.

Key words: Ossian – Mcpherson – Romanticism – Post-Romanticism

* * *

1. Los textos de la Saga de Ossian: introducción, trasfondo histórico, características e influencias en la música

Ossian (nombre proveniente del gaélico escocés, donde se lo conoce como *Oisean*) es el narrador y supuesto autor de un ciclo de poemas publicados por el escocés James Macpherson en 1760.

Oisín, como también es conocido, fue un legendario poeta de este ciclo de narraciones heroicas sobre las andanzas de *Fingal*, líder de una banda de guerreros fenianos, quien se cree vivió en Irlanda y Escocia antes de la era Cristiana (creencia sostenida solamente por la suposición de los historiadores de que *Fingal* está basado en el héroe irlandés, *Fionn mac Cumhaill*). *Ossian*, hijo de *Fingal*, es tradicionalmente considerado como el autor de varias narrativas concernientes a los fenianos (nacionalistas irlandeses opositores al dominio británico sobre Irlanda), y se cree que

sobrevivió hasta los tiempos de San Patricio (461 d.C.), cuando el santo se encargó de que las historias se documentaran.

El nombre de Ossian se hizo conocido en Europa por la publicación de *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language* de Macpherson en 1760, seguido por *Fingal, an Ancient Epic Poem together with Several Other Poems Composed by Ossian, the Son of Fingal* (1761-2), *Temora* (1763) y *The Works of Ossian, the Son of Fingal, Translated from the Gaelic Language* (1765). Estos libros contenían poemas épicos en inglés supuestamente traducidos desde el galés original. Aunque los poemas fueron parcialmente adaptados de cantos galeses que Macpherson conocía de tradición oral y manuscritos, fueron escritos en estilo modelado a la tradición de Homero, Milton y la Biblia del Rey James.

1.1.- Los contenidos de la Saga de Ossian y su historia

Luego de terminar sus estudios en la Universidad de Aberdeen, y mientras daba clases allí, James Macpherson (1736-96) comenzó a recopilar y transcribir los poemas que oyó recitados por los bardos y *seannanchaidhs*¹ de su Escocia natal. Como poeta, era un modesto escritor con algunos escritos en su haber, y la necesidad de recopilar estas loas gaélicas comenzó como un mero pasatiempo, sin intención alguna de publicación.

El dramaturgo John Home se hizo eco de esta recopilación en una charla informal con Macpherson en el otoño de 1759:

“Cuando el Sr. Home pidió verlos, el Sr. Macpherson preguntó si sabía leer en gaélico.

—Ni una palabra-, respondió Home.

—Entonces, ¿cómo puedo mostrárselos?-.

—Es muy simple-, dijo Home, —traduzca una de las piezas que considere buena, y yo creo que podré formarme una sólida opinión sobre el genio y carácter de la poesía gaélica-.

El Sr. Macpherson se negó, argumentando que su traducción otorgaría una idea imperfecta del contenido del original. El Sr. Home con algo de esfuerzo lo persuadió a que lo intentara, y uno o dos días después le acercó dos poemas, seguidos por unos tres más unos días después.”²

¹ Aunque la tradición del boca en boca de los bardos había desaparecido para el siglo XVIII, Macpherson tuvo la posibilidad de encontrar algunos bardos y “cuenta cuentos” galos tradicionales (*seannanchaidhs*) de los cuales recopilar estos textos. Ver STAFFORD, F., 1988: 13

² Home, citado en STAFFORD, F., 1988: 77-78 (traducción del autor)

Home quedó sorprendido por los poemas y durante las semanas siguientes los compartió con los literatos influyentes de Edimburgo.

Este grupo apadrinó los poemas, en especial Hugh Blair³, quien pidió posteriormente una reunión con Macpherson, quien aceptó y viajó a Edimburgo, donde Blair lo presionó para que produjera más poemas.

Aunque al principio Macpherson se negó alegando nuevamente que no podría hacerle justicia al gaélico original, más tarde produjo una serie considerable de traducciones sobre los poemas de Ossian.

El resultado fue una edición de 15 poemas publicados en Edimburgo en Junio de 1760 bajo el título *Fragments of Ancient Poetry, Collected in the Highlands of Scotland and Translated from the Gaelic or Erse Language*. A pesar de que el nombre del traductor fue obviado de esta publicación, la recepción fue tal que en octubre del mismo año se lanzó una segunda edición.

Dada la cálida recepción de este pequeño volumen de poemas, Blair tuvo la intención de publicar más poemas de la *Saga*, pero esta vez en la forma de un poema épico. Tanto Macpherson como Blair sabían que en algún punto de la historia había existido en Escocia un poema épico similar a la *Ilíada* de Homero. Macpherson consideraba que esta épica escocesa había sido corrompida y fragmentada durante décadas de transmisión oral. Él sostenía que el hecho de recolectar y traducir libremente los poemas de Ossian era una forma de restaurar los textos a su grandeza original.⁴

Luego de la cálida recepción de *Fragments...*, Blair impulsó a Macpherson a continuar con su recopilación de textos épicos escoceses. Al negarse por problemas económicos, Blair organizó una cena a beneficio en Edimburgo donde se recaudaron los montos necesarios para enviar a Macpherson en una expedición de recopilación por toda Escocia.

En dos oportunidades (agosto de 1760 y junio de 1761) Macpherson recorrió los territorios del Highland escocés. En diciembre de 1761 publicó en Londres *Fingal, an Ancient Epic Poem in six books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson*. En marzo de 1763 editó y publicó *Temora, an Ancient Epic Poem, in eight books; together with several other Poems, composed by Ossian, the son of Fingal; translated from the Gaelic language by James Macpherson*. Ambos textos encontraron el éxito casi inmediatamente.

En 1765, en respuesta al gran éxito que tuvieron las publicaciones parciales, Macpherson publica una edición que contiene *Fingal* y *Temora*

³ Hugh Blair (1718-1800) fue un ministro, autor y retórico escocés, considerado uno de los primeros grandes teóricos sobre el discurso escrito, autor, entre otros, de *A Critical Dissertation on the Poems of Ossian, the Son of Fingal*.

⁴ STAFFORD, F., 1988: 82

titulada *The Works of Ossian*. En 1773 revisó y re-ordenó algunos de los poemas para una nueva edición titulada *The Poems of Ossian*, edición definitiva que se hizo conocida en todo el continente y en las Américas.

Esta última edición, que puede considerarse como “definitiva” y es la que conoció todo literato, compositor, artista y aficionado, y que fue traducida al alemán, italiano, francés, español, ruso, sueco, bohemio, polaco, húngaro, danés e inclusive nuevamente al gaélico, contiene la siguiente estructura:

1. A Preliminary Discourse
2. Preface
3. A Dissertation Concerning the Era of Ossian
4. A Dissertation Concerning the Poems of Ossian
5. A Critical Dissertation...
6. Funeral Song by Regner Lodbrog, translated by Olaus Wormius
7. The Poems of Ossian
 - a. Cath-loda
 - b. Fingal: An Ancient Epic Poem
 - c. Temora

1.2.- La influencia de la *Saga de Ossian* en la literatura y filosofía

Luego de la publicación de *Fragments...*, Macpherson fue enfrentado por algunos poetas y filósofos de la época que dudaban de la autenticidad de los escritos. El filósofo escocés David Hume y el escritor inglés Samuel Johnson, ambos contemporáneos a la publicación de la obra de Macpherson, fueron dos de los más fervorosos retractores del corpus de Ossian/Macpherson. Esta crítica era fundamentada bajo la duda de que, aunque Ossian era un autor conocidos para aquellos que estaban familiarizados con la historia de Escocia e Irlanda, sus textos pudieran ser rescatados luego de más de 1500 años de existencia. La acusación prevalente fue la de sostener que Macpherson era el verdadero autor de los poemas, pero que había decidido plagiar el nombre de Ossian para aumentar la popularidad de sus escritos.

Auténticos o no, la *Saga de Ossian* fue altamente influyente en la cultura europea y mundial, y este debate pierde sustento gracias a la gran aceptación popular de estos poemas.

Recientemente, el debate sobre la autenticidad de estos relatos ha sido reavivado; muchos académicos de renombre han defendido, aunque parcialmente, la originalidad de los textos ossiánicos.⁵ Se ha realizado un

⁵ Ver GASKILL, H. (ed), 1991

corpus extenso de publicaciones enfocadas en el impacto literario de los textos de la *Saga*, pero muy pocos concernientes al efecto que tuvieron en la historia de la música.

La literatura fue cambiada para siempre luego de la popularidad de la *Saga de Ossian*. Notablemente, en la Alemania pre-Romántica, las figuras culturales más influyentes alabaron a Ossian y lo ubicaron a la par de Homero, inclusive llegando a considerarlo más grande aún. Una de las primeras críticas a la *Saga de Ossian* publicada en Alemania muestra la reacción de sus contemporáneos a lo "novedoso" de los poemas. El crítico se sintió llamado a los textos debido a su:

"Pensamiento grande y sublime, la llama de la genialidad, el poder de expresión, la osadía de las metáforas, las transiciones repentinas, los toques repentinos y sutiles de pathos y sensibilidad, y las similitudes en rima y fraseo."⁶

Aquellos filósofos y literatos alemanes más influenciados por Ossian y su estilo característico y capacidad rica de construir imágenes emotivas fueron Friedrich Gottlieb Klopstock (1724-1803), Johann Gottfried Herder (1744-1803) y Johann Wolfgang von Goethe (1749-1832).

Klopstock y sus seguidores creían que Ossian tenía ascendencia alemana, y se aferraron a los poemas por su caracterización de los pueblos de la Europa del Norte como gente feroz, noble y sensible. En respuesta a Ossian, Klopstock se consideraba bardo, inclusive dándose un nombre bardo. Esta profunda influencia no puede tener otra explicación más que la fuerza de motivación de los poemas.

Herder, en su oposición al Neoclasicismo, encontró inspiración en Ossian. Su libro *Von deutscher Art und Kunst*⁷, que muchos consideran el manifiesto del movimiento *Sturm und Drang*, incluye un ensayo titulado "Auszug aus einem Briefwechsel über Ossian und die Lieder alter Völker" ("Extractos de una Correspondencia sobre Ossian y las Canciones de los Pueblos Antiguos"). Herder estaba desilusionado con el orden y lo artificial del Neoclasicismo, características que él asociaba con la falta de emoción e inspiración. En la *Saga* encontró una poesía sin pulir y poco sofisticada, saturada de emotividad e inestabilidad en sus transiciones, lo cual Herder consideraba que era más emotivo. Estos poemas le sirvieron como modelo para su poesía y música folclórica, y motivó a él y a otros alemanes a buscar, al igual que Macpherson, los poemas antiguos de su herencia.

La poesía de Ossian fue similarmente influyente para los escritos de Goethe. Aunque más tarde admitiría cierto rechazo hacia Ossian, no se

⁶ Citado en TOMBO, R., 1901: 75

⁷ 1773. Republicado, Leipzig: Verlag von Philipp Reclam, 1935

puede negar que tuvo gran impacto en sus escritos del período *Sturm und Drang*⁸. Un ejemplo de esto son las extensas referencias a Ossian que contiene su romance *Die Leiden des jungen Werthers* (1771). Con la popularidad de esta novela, Goethe se aseguró una generación de fanáticos de Ossian alemanes.

Otros filósofos y literatos alemanes influenciados por Ossian fueron Schiller y Hölderlin.

En Inglaterra, Escocia e Irlanda, la influencia de Ossian fue considerablemente mayor. Sir Walter Scott (1771-1832), William Blake (1757-1827), Samuel Taylor Coleridge (1772-1834) y William Wordsworth (1770-1850), entre muchos otros.

El continente americano también recibió una fuerte influencia de la *Saga*, siendo alabado por autores como Edgar Allan Poe (1809-1849), Ralph Waldo Emerson (1803-1882), Henry David Thoreau (1817-1862), Henry Wadsworth Longfellow (1807-1882) y Walt Whitman (1819-1892). Thomas Jefferson fue también un gran admirador del poeta, describiéndolo como “el más grande poeta que jamás haya existido”, e inclusive haciendo algunos intentos de aprender a hablar gaélico para poder realizar sus propias traducciones de los textos originales.

1.3.- Autores que han tratado la influencia de la *Saga de Ossian* en la música

La obra más significativa dedicada a *Ossian* en la música es el libro *Die Ossian-Dichtung in der musikalischen Komposition* (1994) de Matthias Wessel en el que catalogó más de 200 piezas musicales con referencias directas a *Ossian*, sin un análisis en profundidad sobre cada una de las obras catalogadas.

El musicólogo R. Larry Todd, por ejemplo, ha identificado un “estilo ossiánico” (“Ossianic manner”), también llamado “manierismo ossiánico”, en algunas de las obras de Felix Mendelssohn-Bartholdy.⁹ Bajo el mismo criterio analítico, John Daverio encontró en obras de Robert Schumann el mismo “estilo ossianico”.¹⁰

Roger Fisk fue uno de los primeros musicólogos en notar influencias ossiánicas en la música. Documentó la extensa popularidad de *Ossian* en Europa y listó unas pocas obras que se basaron directamente en la literatura ossianica.¹¹ Además, en su artículo “Brahms and Scotland” (“Brahms y

⁸ GASKILL, H., 2003: 108

⁹ Ver TODD, L., 1994

¹⁰ Ver DAVERIO, J., 1998

¹¹ Ver FISKE, R., 1983

Escocia”), documenta brevemente la relación entre Johannes Brahms y los textos ossiánicos.

A lo largo del siglo XX ha habido una gran cantidad de publicaciones que referían directamente al estudio de la literatura ossianica en la música occidental de los siglos XVIII y XIX. Algunos de los más destacados (y a los que se hará referencia directa o indirecta en este artículo), son:

- La monografía de Manuela Jahrmärek, *Ossian: eine Figur und eine Idee des europäischen Musiktheaters um 1800* (1993), centrada en las óperas producidas entre 1780 y 1830 en Europa.
- El artículo de Larry Todd, “Mendelssohn’s Ossianic Manner” (1984), donde no sólo establece férreos vínculos entre la obertura de *Las Hebridas* y los textos de la *Saga*, sino que también demuestra este “estilo ossianico” tanto en la obertura como en el aria para voz, piano y orquesta, *On Lena’s Gloomy Heath*.
- El artículo de John Daverio, “Schumann’s Ossianic Manner” (1998), en el cual expone y defiende la idea de que Schumann no sólo conocía la literatura ossianica, sino que hace uso del “estilo ossianico” a través de la influencia que tuvieron sobre él las obras de Mendelssohn (obertura de *Las Hebridas*) y Niels W. Gade (obertura *Echoes of Ossian*).
- La tesis de Master de Natalie Rebecca Meggison, “Situating Schubert’s Ossian Settings: Music, Literature and Culture” (2001).
- El artículo de Barbara Kinsey, “Schubert and the poems of Ossian” (1973).

Estas y otras publicaciones han sido la base bibliográfica para la confección de este artículo. Muchas de ellas analizan la influencia ossiánica en obras anteriores y posteriores al período Romántico y post-Romántico. El presente escrito se enfocará sólo en aquellas obras y compositores que fueran producción de finales del siglo XVIII, siglo XIX y principio del siglo XX.

1.4.- Obras de los períodos romántico y post-romántico con influencias directas o indirectas de la *Saga de Ossian*

El presente listado busca acercar al lector la magnitud de la influencia de los poemas de Ossian en los compositores de los períodos romántico y post-romántico. Dicho contenido fue compilado a partir de lo publicado por Matthias Wessel, Manuela Jahrmäker, Christopher Smith, Aubrey S. Garlington, Roger Fiske y John Daverio, entre otros:

Attwood, Thomas	<i>Rise to the Battle my Thousand</i>
Bantock, Sir Granville	<i>2 Heroic Ballads: Cuchullin's Lament; Kishmul's Gallery; Celtic Symphony; Hebridian Poem: The Seagull of Land Under-the-Waves; Hebridian Poem: Tir-Nan-Og; Hebridian Symphony</i>
Bellini, Vincenzo	<i>Norma</i> ¹²
Berlioz, Hector	<i>Lélio, ou Le retour á la vie; Symphonie fantastique</i> ¹³
Bizet, Georges	<i>La chasse d'Ossian (perdida)</i>
Borodin, Alexander	<i>Sinfonía No. 2, segundo movimiento</i>
Brahms, Johannes	<i>Darthulas Grabgesang, op. 42, no. 3; Gesang aus Fingal, op. 17, no. 4; Murrays Ermordung, op. 14, no. 3; Dein Schwert ist, wie ists, op. 75, no. 1</i>
Bruch, Max	<i>Scottische Fantasie, op. 46</i>
Dittersdorf, Karl Ditters von	<i>Das Mädchen von Kola</i>
Donizetti, Gaetano	<i>Malvina</i>
Gade, Niels W.	<i>Obertura Im Hochland, op. 7; Comala, op. 12; Efterklang af Ossian ("Nachklänge von Ossian"), op. 1; Sinfonía No. 1 en do menor, op. 5</i>
Kastner, Jan-Georges	<i>La mort d'Oscar</i>
Kuhlau, Friedrich	<i>Szenes aus Ossian's Comala</i>

¹² SMITH, C., 1998: 162

¹³ Aubrey S. Garlington argumenta una conexión entre la *Symphonie fantastique* de Berlioz y la ópera de su mentor Le Sueur, *Ossian ou Les Bardes*. En el 4to acto de la ópera de Le Sueur, Ossian, encarcelado, se queda dormido y experimenta una serie de sueños que incluyen una sección final titulada "Air fantastique". Esta secuencia de sueños puede haber inspirado a Berlioz en su *Symphonie fantastique* y su secuencia de sueño. Christopher Smith también alude a una conexión entre la ópera de Le Sueur y la obra de Berlioz (SMITH, C., 1998: 162)

Le Sueur, Jean François	<i>Ossian ou Les Bardes; Chant gallique; Les Fêtes du palais Selma</i>
Méhul, Étienne	<i>Chant d'Ossian; Oscar et Dermide; Uthal</i>
Mendelssohn-Bartholdy, Felix	<i>Obertura Fingals-Höle/Hebriden; On Lena's Gloomy Heath; Jaglied, op. 120, no. 1; Sinfonía No. 3 ("Escocesa"), op. 56</i>
Reichardt, Johann Friedrich	<i>Armins Klage um seine Kinder; Doch sieh, der Mond erscheint; Geister meiner Toten; Kolmas Klage; Kolnadona; Lieder nach Ossian; Minonas Gesang</i>
Rossini, Gioacchino	<i>Il Bardo</i>
Saint-Saëns, Camille	<i>Le Lever de la lune</i>
Schönberg, Arnold	<i>Darthulas Grabgesang</i>
Schubert, Franz	<i>Bardengesand, D.147; Cronnan, D.282; Kolmas Klage, D.217; Loda's Gespenst, D.150; Lorma, D.327 y 376; Das Mädchen von Inistore, D.281; Die Nacht, D.534; Ossians Lied nach dem Falle Nathos, D.278; Shilric und Vinvela, D.293; Der Tod Oscars, D.375</i>
Schumann, Robert	<i>Das Glück von Edenhall, op. 143; Hochländers Abschied, Die Hochländer-Wittwe, Hochländisches Wiegenlied, "Weit, Weit", Im Westen (de Myrthen, op. 25, textos de Robert Burns); John Anderson, de Romanzen und Balladen, op. 67 y op. 145; Der Köning von Thule, de Romanzen und Balladen, op. 145; Der Königssohn, op. 116; Nordisches Lied, de Album für die Jugend, op. 68; Vom Pagen und der Königstochter, op. 140; Der Rekrut, de Romanzen und Balladen, op. 75; Des Sängers Fluch, op. 139; Der Traum, de Romanzen und Balladen, op. 146; Ungewitter, de Romanzen und Balladen, op. 67</i>
Sibelius, Jean	<i>Barden, op. 64</i>
Smetana, Bedrich	<i>Má vlast¹⁴</i>

¹⁴*Má vlast* (1882), de Bedrich Smetana, muestra ciertas influencias del "estilo ossianico". Este ciclo de poemas sinfónicos comienza con una pieza titulada *Vysehrad*, que abre con un gesto arpegiado sin acompañamiento de las arpas. Estos

Spohr, Luis	<i>Oscar</i>
Wagner, Richard	<i>Der fliegende Holländer</i> ¹⁵ ; <i>Götterdämmerung</i> ¹⁶
Zumsteeg, Johann Rudolph	<i>Comla, ein Gesang Ossians, von Goethe; Ossian auf Silmora; Ossians Sonnengesang</i>

1.5.- Los manierismos ossiánicos

El análisis de diversas piezas vocales, instrumentales y operísticas de los siglos XVIII y XIX permite entablar una serie de pautas gestuales, estilísticas, temáticas y textuales que aporta a la investigación de la influencia de Ossian en los compositores más importantes de esos siglos una guía de lo que algunos autores han dado en llamar “estilo ossiánico” o “manierismos ossiánicos”.

Los siguientes aspectos de estos manierismos ossiánicos se encuentran en algunos casos puntuales y bajo ningún punto de vista *en conjunto*, en obras de compositores como Le Sueur, Schubert, Mendelssohn-Bartholdy, Schumann y Brahms, entre otros. Seguido este listado, se hará un estudio a conciencia buscando exponer al lector a esos manierismos en la obra de los compositores románticos y post-románticos:

1.5.1.- La memoria

La memoria cumple un rol vital en muchas de las piezas. Algunas de ellas comienzan con un bardo narrando una historia, y a menudo su recuerdo del pasado provee la sustancia sobre la cual se erige la música. Lo

instrumentos re-exponen al final de la pieza. De acuerdo a las notas de programa de la pieza, esta primera parte del ciclo trata de aludir a un bardo:

¹⁴“*El arpa del bardo, Lumir, hace eco dentro de los salones de Vysehrad, el orgulloso aposento de los gobernantes y reyes de la Bohemia. El castillo se encuentra iluminado de fama y gloria. Se erigen profundos conflictos mientras el esplendor de Vysehrad se desvanece como el eco de la canción olvidada de Lumir*”. (*My Country [Má'vlast]. Symphonic Poem Cycle by Bedrich Smetana in Full Score*, Nueva York: Edition Eulenburg, 1914)

¹⁵ La ópera de Wagner se construye sobre material del folclor nórdico y se centra alrededor de diversas temáticas: el océano, apariciones sobrenaturales, el pasado, el amor, la muerte, etc. Es interesante notar que en el primer boceto de Wagner, la embarcación del holandés errante embarca en las costas de Escocia, y no Noruega.

¹⁶ Christopher Smith asegura que la ópera *Ossian ou Les Bardes* de Le Sueur tuvo un impacto significativo en la ópera romántica. Aunque la discusión de dichas influencias es limitada, llega a la conclusión de que Wagner fue influenciado por la ópera de Le Sueur (SMITH, C., 1998: 162)

encontraremos tanto explícita- como implícitamente en las obras estudiadas.

1.5.2.- Lo sobrenatural

Muchas piezas incluyen la aparición de seres sobrenaturales, que son también una constante en los poemas de Ossian. En muchos casos, en las piezas musicales, esas apariciones son explícitas, como en el caso de obras compuestas por Hopkinson, Zelter, Schubert y Brahms. Dentro de esa tendencia hacia lo explícito, se encuentran también formas contrastantes en las cuales hacer uso de dichas apariciones. Se analizará esto, principalmente, en Schubert y Brahms.

1.5.3.- Tormentas e inclemencias climáticas

En los textos de Ossian las visitas fantasmagóricas o espirituales suelen ocurrir en conjunto con fuertes tormentas profundamente ventosas, tomando al viento como el medio que transporta no sólo a estos espíritus sino a sus susurros y premoniciones. Además, estas tormentas suelen suceder por la noche y estar acompañadas de enormes olas oceánicas que golpean fuertemente contra las costas. Estas imágenes, de apariciones sobrenaturales en conjunto con fuertes tormentas, pueden encontrarse en obras de Hopkinson, Méhul, Zelter, Schubert, Mendelssohn y Brahms.

1.5.4.- La muerte, la pérdida del amor y el regocijo en la tristeza

La temática de la muerte aparece en casi todos los textos de Ossian, pero es una característica de mayores complicaciones al momento de encontrarla en las piezas puramente instrumentales. Algunas de las obras compuestas por Calcott, Zelter, Schubert y Brahms se basan en escenas de muerte o pérdida, en mayor o menor medida. En paralelo con los textos de Ossian sobre los cuales se basan estas obras, las imágenes que se extraen de lo escrito muestran a la tragedia como el resultado de la pérdida del amor. Al ahondar en el lamento por el abandono del amor causado por la muerte, estas piezas profundizan conscientemente en la consumación emocional de esta tragedia, concepto que se halla directamente vinculado con el énfasis que hace Macpherson en el concepto de "regocijo en la tristeza" que el recopilador encuentra en casi todos los poemas ossiánicos.

1.5.5.- Heroísmo militar

Se encuentra también, muy notablemente, un cierto "heroísmo militar" en muchas de las obras de los compositores estudiados. A diferencia de las imágenes y gestos listados arriba, este "heroísmo militar" puede ser encontrado en una sola obra vocal (Hopkins), mientras que se hace evidente en, por lo menos, tres obras instrumentales (Le Sueur, Mendelssohn y

Gade), siendo ésta una simple selección de un sinnúmero de obras que contienen los mismos gestos.

1.5.6.- Características estilísticas: la instrumentación

Como se pudo ver en el listado de obras de más arriba, las piezas musicales basadas directa o indirectamente en la *Saga de Ossian* cuentan con una instrumentación variada: desde piezas para piano y voz hasta obras para solistas, coro y orquesta, pasando por sinfonías, oberturas, entre otras.

Dentro de lo que podemos considerar como una característica estilística ossiánica determinada por la instrumentación específica de cada pieza, debemos destacar dos instrumentos intrínsecamente ligados con la *Saga*: el arpa y el corno inglés. Estos instrumentos pueden encontrarse explícitamente en una composición o “citados” por gestos musicales que los evocan.

Tanto el arpa como el corno inglés son dos instrumentos consistentes con el carácter y la naturaleza gentilicia de las poesías de Ossian. En los textos, los bardos cantan sus loas acompañados por el arpa (*clarsach*). Es altamente probable que los compositores del período romántico y post-romántico en su estudio del folclor ossiánico, estuvieran al tanto de su predominio. Esta particular imagen también atrajo la atención del arte pictórico: en *Fingal Observa a los Fantasma de sus Ancestros a la Luz de la Luna* (1778: Statens Museum for Kunst, Copenhague), pintura del danés Nicolai Abraham Ablidgaard, Fingal es retratado con una pequeña lira a sus pies; en el óleo *Ossian en el Banco del Lora, Invocando a los Dioses al Sonar de un Arpa* (1801: Musée National du Château de Malmaison) de François Pascal Simon Gérard, podemos ver a Ossian sosteniendo un arpa. Imágenes similares encontramos en *Ossian y Malvina* (1810) de Johann Peter Krafft y *Ossian Recibiendo a los Héroe Franceses* (1805: Musée national du Château de Malmaison) de Anne-Louis Girodet de Roussy-Trioson, cuyo título original francés es *Apothéose des héros français morts pour la patrie pendant la guerre de la liberté* (haciendo un vínculo directo entre las loas ossiánicas y la lucha del pueblo francés de la mano de Napoleón, a quien fue dedicado el cuadro).

La persistencia del arpa como símbolo ossiánico no sólo la sitúa dentro de la más perdurable iconografía relacionada a Ossian, pero a los bardos en general.

Dentro de las piezas analizadas más adelante, encontraremos muchas que incluyen al arpa como parte de su instrumentación: las piezas compuestas por Méhul, Le Sueur, Gade y Brahms, por ejemplo. En casi todas estas piezas, el arpa, musicalmente hablando, usualmente adopta la función del narrador, introduciendo y comentando sobre los eventos musicales.

Sin embargo, en las piezas en las que el arpa no es parte de la instrumentación, podemos encontrar escritura rítmica que imita las figuraciones de este instrumento.

Aunque los tipos o tipografías militares o de caza tenían al corno inglés como principal inspiración en la música del s. XVIII y principios del XIX, el vínculo con la literatura de Ossian se hace evidente por la presencia, en los textos, del corno como instrumento de llamada a la batalla o de auxilio. En el caso de las piezas analizadas, las llamadas de corno cumplen esa finalidad pictórica y sólo se encuentran en las obras orquestales.

1.5.7.- Características estilísticas: melodías folclóricas

Las melodías folclóricas también forman parte fundamental de las obras basadas en la *Saga de Ossian*, dándoles el indubitable cariz de origen histórico a dichas piezas. Aquellas obras con melodías de este tipo muestran una natural extensión de la persona del bardo y los orígenes mitológicos de Ossian.

Estas melodías se pueden encontrar de dos formas: como citas textuales de una melodía popular/tradicional, o mediante el uso de escalas "poco convencionales", como pueden ser modales, árabes, pentatónicas, etc.

1.5.8.- Características estilísticas: temas contrastantes

Siguiendo un análisis de dimensiones estructurales de las obras, podemos encontrar en varias de ellas un inusual contraste repentino o drástico entre temas. Estos contrastes pueden vincularse directamente con los extremos temáticos en la poesía ossiánica, donde encontramos yuxtaposiciones entre violencia y amor, paz y tumulto, victoria y derrota, entre otros.

También, en algunos casos, la presencia de estos contrastes puede pretender imitar el proceso improvisatorio del relato muy presente en la forma ossiánica de narrar una fábula.

1.5.9.- Características estilísticas: la forma

La forma de las piezas musicales estudiadas en este artículo es crucial en comprender un punto de comparación más, quizás el más importante, entre la *Saga de Ossian* y su influencia en los compositores incluidos en el análisis.

Muchas de estas piezas, tanto instrumentales como vocales, tienen una forma enmarcada en una introducción con material que es re-expuesto en una coda final. Aunque se verá debajo que esta estructura es más usual en las obras instrumentales, en algunos casos, como en el de *Cronnan, D.282* de Schubert, también puede encontrarse en piezas para canto y voz. Esta forma "enmarcada" es crucial no sólo por su persistencia en muchas de las obras estudiadas, sino por su directo vínculo con el arte de la narración,

donde las secuencias se clasifican en *introducción*, *nudo* y *desenlace*. A su vez, un “marco” exterior (es decir, una sección introductoria y una coda) separado categóricamente de una sección central implica, explícita- o implícitamente, una narración, donde participan, además, dos voces narrativas distintas: la del narrador (en el “marco” exterior de la pieza) y la de la acción (en el “marco” interior). En el caso de los textos de la *Saga* (como se podrá ver en ejemplos citados debajo -en particular en el texto de *Calthon* y *Colmal*, sobre el cual se basó la ópera *Ossian, ou Les Bardes* de Le Sueur-), esta estructura narrativa que ubica al relator en dos secciones contrastantes, la de la *introducción/coda* y la del *desarrollo* o *nudo*, es significativa no sólo al proceso de narración, sino a la figura del bardo Ossian como cronista de los hechos que se ubica en la periferia de la acción. Superponiendo la forma de los textos de la *Saga* con la estructura formal de la pieza, podemos decir que el bardo, casi nunca presente en la acción del drama, recibe una personería musical dentro de las secciones que enmarcan el desarrollo temático de la pieza. Es decir, ese “marco” exterior al desarrollo es una personificación formal de Ossian como narrador de la historia.

Dentro de los estudios de la forma se puede realizar también un paralelismo con uno de los manierismos ossiánicos ejemplificados anteriormente: la “memoria” o la idea del pasado. La forma “enmarcada” invita al oyente a separarse del mundo actual y adentrarse en la fantasía de la pieza, a través de una introducción que lo prepara para la narrativa musical por venir. Como es el caso de las estructuras formales del período Clásico, donde era muy común presentar una introducción lenta a un movimiento de forma S rápido, en el caso de estas piezas las introducciones suelen ser lentas, expresivas, dinámicamente calmas, donde paulatinamente se va sucediendo un crecimiento progresivo de la dinámica y la actividad armónica y rítmica. De alguna forma, este proceder en las introducciones se puede asociar a la intención del compositor (o el autor, en el caso de los textos) de atraer al oyente/lector hacia un mundo atemporal, pasado, de tiempo fluctuante e imágenes sonoras folclóricas, para ubicarlo como participante del drama central y luego, a través del mismo procedimiento en reversa, llevarlo nuevamente desde ese mundo creado hacia la realidad en la que viven.

1.5.10.- Características estilísticas: puestas liminales en la música

Derivado directamente de la forma mencionada en el apartado anterior, podemos hablar de formas o “puestas” liminales intrínsecamente presentes en la forma estructural de algunas de las piezas musicales analizadas, cuyo origen está dado en la liminalidad de los textos literarios.

El concepto de liminalidad fue desarrollado por Victor Turner¹⁷ en su libro *El Proceso Ritual*, publicado en 1969, donde desarrolla, entre otras cosas, las nociones de liminalidad y *communitas* como categorías de comprensión del comportamiento social en estudios antropológicos, sociológicos y psicológicos. A su vez, este concepto es tomado de Arnold van Gennep¹⁸ y:

“alude al estado de apertura y ambigüedad que caracteriza a la fase intermedia de un tiempo-espacio tripartito (una fase preliminar o previa, una fase intermedia o liminal y otra fase posliminal o posterior). La liminalidad se relaciona directamente con la *communitas* puesto que se trata de una manifestación anti-estructura y anti-jerarquía de la sociedad.”¹⁹

Este concepto de liminalidad fue llevado desde su aplicación a la antropología hacia la literatura por Joep Leerssen, historiador cultural danés, en su artículo “Liminalidad Ossiánica: Entre Tradición Nativa y Gusto Pre-Romántico”. Leerssen observa que en la antropología, estos “rituales” de los que habla Turner usualmente se dan en

“espacios donde la topografía es ambigua: entre la tierra y el océano, o entre el suelo y el aire, o entre la arena o el agua; los espacios de acción liminal pueden ser la orilla de un océano, de un río, la desembocadura de un río o estuario, un puerto, una caverna, o la cima de una montaña.”²⁰

También extiende esta ambigüedad liminal hacia otros ámbitos extra-geográficos, que él llama “estados de ambigüedad ontológica”, que incluyen el amanecer, el anochecer, los cambios de estaciones, entre otros.

Leerssen demuestra, a través de distintos fragmentos tomados de la *Saga de Ossian*, que en la literatura romántica la noción de puestas liminales cumple una función vital en la ubicación espacio/temporal de una narrativa tanto en la literatura como en la música. De esta forma, también,

¹⁷ Victor Turner (1920-1983) fue un antropólogo cultural escocés, estudioso de símbolos y ritos de las culturas tribales y su rol en las sociedades. Su obra es referente para los estudios en antropología simbólica.

¹⁸ Arnold van Gennep (1873-1957) fue un folclorista y etnógrafo francés de origen alemán, con títulos en etnografía y sociología de las Universidades de Niza, Chambéry, Grenoble y la Sorbona.

¹⁹ BRÄUNLEIN, P., *Victor Turner (Colección: Klassiker der Religionswissenschaft)*, Beck, Múnich: 1997 (p. 324)

²⁰ Concepto resumido por Leerssen en “Ossianic Liminality: Between Native Tradition and Preromantic Taste”, de *From Gaelic to Romantic: Ossianic Translations*, Fiona Stafford y Howard Gaskill (ed.), Rodopi, Atlanta: 1998 (p. 3), y citado por MOULTON, P. F., 2005: 69

es posible justificar la identificación de la idea de “pasado” como manierismo ossiánico.

En el 5to fragmento del poema *Cath-loda*, titulado *Carric-thura*, de Ossian ²¹, hay un claro ejemplo de estas “puestas liminales” en la literatura ossiánica:

“Autumn is dark on the mountains; grey mist rests on the hills. The whirlwind is heard on the heath.”²²

Dentro de estas cortas frases se presentan tres imágenes liminales con la intención de generar una sensación de “entre estados” en el lector: el otoño puede ser considerado como una estación liminal, ya que es la estación *de transición* entre el verano y el invierno; la niebla sobre las colinas muestra que esta ubicación es la unión entre el cielo y la tierra, mientras que el brezal en sí mismo se presenta como un espacio amplio, deshabitado, donde no hay ni bosque ni campo cosechado. Además de este ejemplo puntual, Leerssen nota que en muchos casos Ossian ubica sus narraciones al anochecer y sostiene que el autor:

“no es un miembro de la sociedad humana en sí, sino que es un embajador remoto de las periferias perimetrales ontológicas.”²³

Así como Leerssen observa objetos liminales en la literatura de Ossian, podemos notar que muchas de las piezas analizadas debajo contienen momentos liminales similares. En algunos casos, estos momentos liminales responden a la figura del narrador de la historia: en su calidad de narrador, el bardo (una figura liminal en sí mismo) invita al oyente a adentrarse en un mundo antiguo, en una historia pasada, donde su permanencia en un espacio alejado de la realidad perdura mientras experimenta el desarrollo de la pieza musical.

En las piezas musicales sin texto, puramente instrumentales, cierta liminalidad puede ser encontrada puntualmente en la adopción de la forma mencionada arriba: un encuadre de acción entre una introducción y un epílogo o coda. En esta forma, las presentaciones/conclusiones de *tempi* lentos en las obras dan pie a la entrada y salida hacia y desde el desarrollo

²¹ MACPHERSON, J., 1851: 219

²² “El otoño se ve oscuro sobre las montañas; la gris niebla descansa sobre las colinas. El torbellino se oye sobre el brezal”. [N. del A.]

²³ “Ossianic Liminality: Between Native Tradition and Preromantic Taste”, de *From Gaelic to Romantic: Ossianic Translations*, Fiona Stafford y Howard Gaskill (ed.), Rodopi, Atlanta: 1998 (p. 7), y citado por MOULTON, P. F., 2005: 70

musical, que encuentra su paralelismo literario en el desarrollo narrativo del poema.

Además de en la forma, ciertos pasajes inestables en lo que respecta a la armonía (con un fuerte uso de cromatismos como elemento central y conductor de dicha inestabilidad) pueden ser considerados como liminales, así también como en la figuración musical de imágenes espirituales o fantasmagóricas y de representación pictórica del océano y su costa. En todos estos casos, la música parte de la convención compositiva de la época, o simplemente de la propia realidad literaria.

Cada representación liminal yace en el corazón de la identidad ossiánica. Además de la forma tripartita de introducción/desarrollo/coda, la liminalidad se presenta como una introducción etérea o una representación simbólica de la figura del bardo y el adentramiento a su mundo antiguo de amor, muerte, memoria y heroísmo marcial.

2.- Las obras

Tomando como puntos a considerar cada uno de los manierismos ossiánicos descritos en el apartado anterior, podemos intentar un análisis demostrativo sobre distintas piezas de compositores de los períodos Romántico y post-Romántico, en pos de puntualizar la profunda influencia de la *Saga de Ossian* en la cultura popular de los siglos XVIII y XIX.

2.1.- Ossian en l'opéra-comique francesa de cambio de siglo

La *opéra-comique* francesa de finales del siglo XIX, clasificada como género menor²⁴ por haber surgido de las reuniones populares en ocasión de las ferias dieciochescas de París, había sido dúctil, cambiante y sensible a las formas del teatro de prosa contemporáneo. Su particular interés por otorgar mayor importancia a las partes dialogadas en detrimento de las cantadas (impulsado en primera medida por los comediógrafos Charles Simon Favart, Michel-Jean Sedaine, Jean-François Marmontel y Benoît-Joseph Marsollier, entre otros; como también por los compositores Pierre-Alexandre Monsigny, François-André Danican Philidor, André Grétry y Nicolas Dalayrac), e influenciada por el exotismo y otros géneros teatrales populares tales como el *drame bourgeois* y la *comédie-larmoyante* de Rousseau, Voltaire y Diderot, tergiversó la opinión popular de que estos trabajos eran "más comedia que ópera".²⁵

²⁴ CASINI, C., 1978: 8

²⁵ CASINI, C., 1978: 8

Durante el régimen imperialista de Napoleón Bonaparte, en la *opéra-comique* penetraron gran variedad de temas realistas basados en un gusto literario predominantemente vulgar o poco cuidado. Sin embargo, hubo, por lo menos una excepción que abrió camino a muchas que le siguieron: la *opéra-comique* de Luigi Cherubini, *Medée* (1797), con libreto de François-Benoît Hoffmann y Nicolas Étienne Framéry, y basada en el drama de Eurípides *Medea* y la obra *Médée* de Pierre Corneille, presenta una ambientación puramente clasicista como escenario para su narrativa conflictiva-dramática, ambas derivadas directamente del decorativismo romano y de la moralidad revolucionaria. La carátula adoptada por el compositor de *comique* significa, por primera vez, la renuncia a la solemnidad de la *tragédie-lyrique* (género diametralmente opuesto, cuya distinción era bien comprendida y delimitada tanto por compositores como libretistas, críticos y público), respondiendo directamente a una necesidad cada vez más creciente durante este período de distinguir los argumentos de cada uno de estos géneros. A su vez, el tono dramático de Cherubini provenía de una mutación del lenguaje de Gluck (siendo Gluck, Cherubini y Spontini considerados como los tres grandes compositores que lograron influir un sustancial cambio en la escritura dramática operística de fines del período clásico y principios del romántico), siendo el francés no sólo considerado como el mayor operista de la época (si bien apartado de las formas corrientes del teatro musical de París y el resto de Europa), sino aceptado como par entre sus contemporáneos (como es el caso de Ludwig van Beethoven, quien sostenía que Cherubini era “el más grande de mis contemporáneos”).

En la *opéra-comique*, como se mencionó antes, había una fuerte influencia del exotismo orientalizante, como también lo había en otros géneros de la última etapa del siglo XIX, como puede verse en la ópera *Le Calife de Bagdad* (1800) de François-Andrien Boïldieu (1775-1834).

Este afán por lo lejano, lo exótico, lo místico y, particularmente, lo nórdico, puede encontrarse también en este género en la influencia de los poemas de Ossian ²⁶, en compositores como Jean-François Le Sueur (1760-1837) y Étienne Méhul (1763-1817).

2.1.1.- Jean-François Le Sueur y “Les bardes”

La caverne ou Le repentir, ópera de Le Sueur estrenada en París en 1793, fue la ópera más popular durante el período de la Revolución Francesa. Con libreto de Alphonse François Palat-Dercy sobre la novela *Historie de Gil Blas de Santillane* de Alain-René Lesage, fue publicada como un *dramma lirico* en 3 actos, donde las temáticas dramáticas

²⁶ Del cual Napoleón Bonaparte era profeso admirador.

presentan los ideales de la Revolución Francesa: la subyugación de la realeza por un grupo de "ladrones" pobres, el arrepentimiento, el descubrimiento de la relación familiar entre el noble y el "hombre de pueblo", y la redención de la situación dramática por el héroe que da nombre a la novela.

Pero no sería hasta su próxima ópera, *Ossian, ou Les bardes*, que Le Sueur se inspiraría directamente en un texto del poeta gaélico.

Estrenada en la Ópera de París en 1804 (con el Emperador Napoleón en el público), esta ópera de 5 actos, con libreto de Palat-Dercy y Jean-Marie Deschamps, se basa en el poema *Calthon y Colmal*, incluido en la recopilación de Macpherson sobre los textos de Ossian y traducido al francés por Pierre-Prime-Félicien Le Tourneur.

El texto de *Calthon y Colmal*, en su versión original, cuenta la historia del escandinavo Duntalmo (Dunthalgo), su hijo Mornal, el caledonio Rozmor (Rathmor), su hija Rosmala y el bardo Ossian.

Esta ópera logró alejarse de la tradición estética gluckeana de la ópera, ampliando la instrumentación (con, por ejemplo, el uso de 12 arpas para acompañar a los bardos en su canto al sol), haciendo uso de recursos teatrales novedosos y ampliando sus extensiones y formas. Es considerada por muchos musicólogos como la primera ópera en dar un pie al frente hacia lo que se convertiría, en años siguientes, en la *grand opéra*.

Es interesante notar que en *Ossian, ou Les Bardes* no sólo el libreto cumple un rol fundamental en el vínculo de esta obra con la *Saga de Ossian*, sino que en su obertura (o *Introducción "Marcha Nocturna"*, como la tituló el compositor) podemos encontrar gran cantidad de los manierismos mencionados.

El recurso de apelar a la memoria, aunque no presente explícitamente en ninguna nota de programa, se presenta musicalmente a través de ciertas introducciones lentas, presentes en muchas de las piezas estudiadas y, en particular, en la *Introducción* de esta ópera de Le Sueur. Las introducciones lentas y sombrías parecen representar un estado de "recuerdo del pasado", vinculado directamente con la literatura ossiánica, donde la memoria de los bardos es enfatizada en muchas ocasiones ("lovely are the tales of other times", por ejemplo).

La *Introducción* de Le Sueur, abre, en sus primeros compases, por una nota pedal repetida de las trompas, para luego ser acompañada por un *crescendo* lento y paulatino del resto de la orquesta. Esta introducción lenta, prácticamente "climática", evoluciona hasta cambiar progresivamente de ritmo y, mediante un *accelerando* brusco, decantar en la sección de desarrollo de la obertura. Tal introducción puede ser considerada como una mímica del acto de recordar el pasado.

Por otra parte, esta *Introducción* presenta una sensación de ensueño, de recrear la acción de soñar en un descanso profundo. Subtitulada "*Marcha*

Nocturna”, las imágenes pictóricas generadas por la música sugieren tal recordar durante la noche. Hector Berlioz, alumno de Le Sueur, dijo al comentar sobre la ópera:

“Lo extraño de las melodías, el color de antigüedad y ensueño tan característico de la armonía de Le Sueur, se encuentran motivados aquí perfectamente: ¡la poesía ossiánica no podría haber sido traducida a música de una forma más noble o fiel!”²⁷

La descripción de Berlioz, ese color de “ensueño”, puede tener un fundamento musical analizando algunas progresiones armónicas de, por ejemplo, los compases 15 a 19, donde el movimiento armónico modula entre las tonalidades de Si bemol Mayor, Fa Mayor, Fa menor, Re menor y Mi bemol menor.²⁸ Estas progresiones, fuera de la práctica común del período musical donde fue estrenada la obra (1804), generan una profunda sensación de inestabilidad del centro tonal y un movimiento desequilibrante donde en tan sólo 4 compases se pasa por 5 tonalidades entre las cuales hay diversos grados de lejanía. La inestabilidad armónica, este quiebre de las convenciones tradicionales de la época, pueden traducirse como el estado de “ensueño” del que habla Berlioz en su crítica.

Los puntos observados en los párrafos anteriores, tanto aquellos que consideramos como manierismos ossiánicos del heroísmo militar, la memoria o la instrumentación, pueden ser también observados desde la idea de la liminalidad en las obras influenciadas por la *Saga de Ossian*.

Haciendo un “análisis liminal” de la *Introducción* de la ópera de Le Sueur, podemos concluir que la introducción en *tempo* lento actúa como un umbral por el cual nos adentramos al mundo ritualístico de la narración del bardo. Esta introducción lenta, al igual que muchas otras, genera una sensación de “tiempo suspendido”, donde no sólo el *tempo* actúa a favor de esta idea, sino también la inestabilidad armónica, la instrumentación y el ritmo. La llamada de la trompa, sostenida por una misma rítmica a lo largo de varios compases, separada por silencios y detenciones, sin ningún contorno melódico evidente o destacable, ayuda a generar un material sonoro que aporta a la sensación de estar suspendida en el tiempo. Además, si tenemos en cuenta como factor reinante los cromatismos presentes en las modulaciones tonales por las que atraviesan unos pocos compases de la *Introducción*, se puede decir que todo se combina para generar una impredecibilidad tal que el oyente cree estar adentrándose en un mundo lejano, incorpóreo, atemporal.

²⁷ Citado por Charles Rosen en la edición de Garland (Nueva York, 1999) del score de *Ossian ou Les Bardes* de Le Sueur

²⁸ MOULTON, P. F., 2005: 48

El éxito luego de su estreno le valió a Le Sueur la *Cruz de la Legión de Honor*, entregada personalmente por el Emperador Napoleón Bonaparte, gran admirador de Ossian. Además, éste y otros trabajos de Le Sueur influenciarían directamente a su alumno más importante: Hector Berlioz.

2.1.2.- Étienne Méhul y "Uthal"

La *opéra-comique Uthal* (1806) de Étienne Méhul en un acto, también tuvo su libreto (escrito por Jacques-Benjamin-Maximilien Bins de Saint-Victor) basado en la saga de Ossian. Éste se centra en la confrontación de Uthal con su suegro Larmor quien, luego de que aquél se adjudicara tierras propiedad de éste, envía al bardo Ullin a pedir ayuda a Fingal, jefe de Morven. Malvina, esposa de Uthial e hija de Larmor, dividida por el amor que tiene hacia su esposo y hacia su padre, intenta en vano detener la imperiosa guerra que se acerca. Uthal es derrotado en batalla y sentenciado al exilio. Cuando Malvina se ofrece a acompañarlo, Uthal admite su error y se reconcilia con Larmor.

La orquestación de Méhul en *Uthal* es altamente experimental. En su *Tratado Sobre la Instrumentación y Orquestación Moderna*, Berlioz, admirador del compositor, escribe:

"Méhul se sorprendió tanto por las similitudes entre el sonido de las violas y el personaje de ensueño de la poesía ossianica que en su ópera *Uthal* las utilizó constantemente, aún en detrimento de la completa eliminación de los violines. El resultado, de acuerdo a los críticos de la época, fue una monotonía intolerable que arruinó las posibilidades de éxito de la ópera. Esto es lo que llevó a Grétry ²⁹ a exclamar: '¡daría un Luis de oro por el sonido de una cuerda en Mi!'"³⁰

La obertura de esta obra es particularmente notable. La intención del compositor es la de presentar la imagen de Malvina llorando la pérdida de su padre en medio de una fuerte tormenta. Estilísticamente, esta introducción recuerda a la *Acaussin et Nicolette* de Grétry y, particularmente, a la introducción de *Iphigénie en Tauride* de Gluck (ambas estrenadas en 1779).

Méhul presenta poco material melódico en ella. En cambio, pone especial énfasis en la conducción rítmica y en la escritura profundamente cromática para conferir la sensación de tumulto y conmoción presentes en el llanto de Malvina en la tormenta incontrolable. El uso de los trémolos en

²⁹ André Ernest Modeste Grétry (1741-1813) compositor belga naturalizado en Francia altamente reconocido por sus *opéras-comique*.

³⁰ BERLIOZ, H., 1858: 28

las cuerdas y las figuraciones en negras, corcheas y semicorcheas repetidas continuamente en el resto de los instrumentos, con la duplicación a los violoncellos en la octava grave de los contrabajos para brindar profundidad y color oscuro, además del movimiento melódico por semitonos cromáticos en todos los instrumentos y la ubicación tonal en escalas alteradas, resulta en un conjunto sonoro que transmite la sensación casi sobrenatural de exaltación característica del manierismo ossiánico de tormenta, realizado por los cambios bruscos de dinámica que van desde un *pianissimo* hasta un *forte*, con cruzamientos entre las masas instrumentales.

Dentro de la obertura de *Uthal* podemos también encontrar muchos elementos liminales. La presentación de una pieza introductoria a una ópera sin temas melódicos realmente discernibles es inusual, aunque no en gran medida, para una ópera de principios del siglo XIX. Era relativamente común encontrar en algunas piezas del mismo géneros introducciones más “ambientales” que temáticas, como podía ser el caso de algunas de las óperas de Gluck. Pero la evolución del género dentro de ese siglo, en particular durante los primeros 50 años, llevó al público a esperar que una obertura presentara el material melódico-temático que estaría presente a lo largo de la obra. En este caso, esta falta de melodía aporta a la noción de inestabilidad o desequilibrio que pretende representar Méhul como atmósfera introductoria a *Uthal*.

Analizando el resultado desde una perspectiva pictórica o literaria, podemos decir que la sensación resultante es de alienación, de transición, de paso.

Creando esta aura de liminalidad inestable, la obertura prepara al oyente para abandonar la realidad y ubicarlo a través de esta transición (que debería ser el nombre correcto para la obertura, y no el de *introducción*) en un mundo lejano extraño al propio, donde se desarrollará el libreto operístico.

2.2.- Otras óperas del período basadas en la Saga de Ossian

Así como en Francia los textos de la *Saga de Ossian* tuvieron gran influencia en los compositores de ópera de fines del siglo XVIII y principios del XIX, también hubo una considerable producción operística en Italia y Alemania.

De igual modo en Francia, pero fuera de la tradición de *opéra-comique*, el compositor y musicólogo Jean-Georges Kastner (responsable, además, de un tratado de orquestación que en su época fue rival del de Hector Berlioz) escribió en 1834 *La mort d'Oscar*, su *grand opéra* más popular, basada en la historia de Oscar, hijo de Ossian, y Malvina (o Fiona), su amante, quien cuida a Ossian en su adultez.

La obra *Fingallo e Comala*, del compositor Stefano Pavesi (1779-1850) y libreto de Leopoldo Fidanza, estrenada en el Teatro La Fenice de Venecia en 1805, basada en el cuarto fragmento del poema *Cath-loda*, titulado *Comala, a Dramatic Poem*, de Ossian, tuvo un pobre resultado de público y críticas tras su estreno y su reposición para las fiestas de año nuevo de 1810, no llegando al nivel tanto compositivo como dramático de las otras sesenta y seis óperas del autor italiano. Ésta es la única ópera italiana del período basada directamente en un texto de Ossian, descartando a *Il Bardo* de Rossini y *Norma* de Bellini, en las cuales su vínculo es materia de discusiones aún hoy entre los musicólogos especializados.

En Alemania hubo varios casos de óperas basadas directamente en los textos de Ossian a lo largo de los períodos Romántico y post-Romántico. Dos de los casos más destacables, pero de compositores menores, son *Colmal*, ópera heroica escrita y compuesta por Peter von Winter (1754-1825) en 1809, que fue recibida con muy poco éxito, y *Komala, die Königstochter von Inisthore*, con libreto y música de Johann Fredrich Eduard Sobolewski (1804-1872), estrenada en 1857 en el Stadttheater de Kaliningrad Oblast, Rusia.

2.3.- La literatura ossiánica y su influencia en otros géneros

2.3.1.- Franz Schubert

Franz Schubert (1797-1828) fue el compositor cuya poderosa influencia resultó definitiva para la tipificación del Lied para canto y piano en Alemania y el resto de Europa. Sus más de 600 obras de ese tipo se basaron en textos de una gran variedad de autores, filósofos y poetas imbuidos de los ideales de la Alemania de la Restauración que tuviera lugar luego de la caída del Imperio Napoleónico. Scott, Klopstock, Schubart, Mayrhofer, Goethe, Schiller y Shakespeare son sólo un reducido número de las grandes fuentes a las que acudiera Schubert al momento de escribir su música, lista a la cual debemos además sumar los textos de la *Saga de Ossian*, popularizados por la investigación y traducción de James Macpherson.

A lo largo de sus 31 años de vida, Schubert escribió un total de diez Lieder basados en textos de Ossian: *Bardengesang*, D.147; *Loda's Gespenst*, D.150; *Kolmas Klage*, D.217; *Ossians Lied nachdem Falle Nathos*, D.278; *Das Mädchen von Inistore*, D.281; *Cronnan*, D.282; *Shilricund Vinvela*, D.293; *Der Tod Oskars*, D.375; *Lorma*, D.376 y *Die Nacht*, D.534.

De todos los manierismos ossiánicos presentes en estas obras de Schubert, el de las imágenes de lo sobrenatural, las tormentas y la muerte son los más frecuentes.

En *Das Mädchen von Inistore*, D.281, basado en el primer libro del poema *Fingal: An Ancient Epic Poem*, Schubert se vale de las imágenes fantasmagóricas que se presentan en el texto el cual, traducido por Edmund von Harold al alemán y adaptado por el propio Schubert, habla de la muerte del guerrero Trenar y de su amada, la dama de Inistore, quien lo llora ante la noticia de su fallecimiento.

Mädchen Inistores, Wein' auf dem Felsen der stürmischen Winde, Neig' über Wellendeinzierliches Haupt, Du, dem an Liebreiz der Geist der Hügelweicht, Wenner in einem Sonnenstrahl des Mittags Über Morvens Schweigenhingleitet.	¡Llora en las rocas de los vientos que rugen, Oh dama de Inistore! Posa tu bella cabeza sobre las olas, ¡Que son más hermosas que el fantasma de las colinas; Cuando se mueve en un rayo de sol, al mediodía, Sobre el silencio de Morven!
Eristgefallen! Der Jünglingerliegt, bleichunter der KlingeCuthullins! Nichtmehr wird der Mutdeinen Liebenerheben, Dem Blut der Gebieterzugleichen.	¡Ha caído, su juventud ha cesado! ¡Está pálido bajo la espada de Cuthullin! El valor ya no podrá elevar su amor En contra de la sangre de los reyes.
O Mädchen Inistores, Trenar, der zierlicheTrenar ist tot. In seiner Heimatheulen seine Doggen, Sieseh'nseinengleitenden Geist. In seiner Halle liegtseinBogenungespannt, Man hört auf dem Hügel seiner Hirschekeinen Schall, Man hört auf dem Hügel nun keinen Schall!	Oh dama de Inistore! ¡Trenar, el agraciado Trenar, ha muerto, ¡Sus grises canes lloran en su hogar Al ver pasar su espíritu! Su arco está en el salón sin cuerda. ¡No hay sonido en la colina de los siervos! ¡En la colina no hay ningún sonido!

La pieza tiene forma binaria reexpositiva. En A', la reexposición del A en el texto se menciona la figura del espíritu de Trenar. En este punto, es interesante notar que, si bien no es un rasgo atípico en los tratamientos de Schubert de los textos³¹, la pieza, escrita en Do menor, al presentar la figura fantasmagórica se mueve hacia el eje tonal de Mi bemol mayor, aunque sin realizar una modulación formal. Tanto el fantasma de Trenar como la

³¹Este tratamiento schubertiano puede verse también en muchos otros Lieder, como por ejemplo en *Erlkönig*, D.382, donde al cantar el Rey Elfo, en su afán de atraer al niño enfermo hacia las tinieblas, lo hace en tonalidad mayor, cuando la pieza se mueve constantemente dentro del eje tonal de Fa menor.

imagen de sus canes que lo lloran se presentan sobre acordes de Mi bemol mayor y La bemol mayor, vertiendo la cualidad sombría de la tonalidad de Do menor hacia un centro más liviano como puede ser su relativo mayor. Tal efecto podría ser considerado un indicativo de que, para Schubert, las apariciones fantasmagóricas o espirituales suelen ser más reconfortantes que tensionantes.

Las imágenes de las tormentas o inclemencias climáticas pueden encontrarse en varias obras de Schubert, pero en la que no sólo se encuentra la vinculación con la *Saga de Ossian* por su re-interpretación pictórica sino también por su texto, es en *Cronnan*, D.282. Este Lied está compuesto en el estilo *durchkomponiert* con una introducción y un epílogo que presentan igual material temático. Es justamente en estas dos secciones donde se representa musicalmente al viento y la tormenta.



Fig. 1: F. Schubert, *Cronnan*, D.282, cc. 1-3

En la figura 1 se muestran los primeros 3 compases de la obra. Allí se puede observar el material rítmico del que hace uso Schubert para ejemplificar el tumulto de la tormenta que se aproxima. La línea de la mano derecha realiza un diseño de bordaduras por semitono en semicorcheas mientras que la mano izquierda presenta el material temático. Este tema "de tormenta", que se presenta en la introducción del piano, se mantiene como hilo conductor durante toda la pieza y sobre él, el cantante declama el texto de Cronnan, uno de los bardos de Fingal, que cuenta la historia de Shilrik y Vinvela.

En esta pieza, Schubert hace una conexión directa entre dos manierismos: una presencia espiritual que se muestra en conexión con el viento. Esto ocurre entre los compases 69 a 73 (ver figura 2) donde la voz,

en recitativo, pronuncia el texto: *Sie spricht: aber wie schwach ist ihre Stimme! Wie das Lüftchenim Schilfe der See*³²

En esta sección, se puede observar cómo el piano, al sostener la voz que declama en recitativo imita o intenta reproducir el movimiento ondulante del viento, la brisa, con un movimiento por terceras que suben y bajan sobre la base de dos acordes, uno con estructura de novena de dominante (Do mayor), y otro como séptima de dominante (Fa mayor). En este pequeño “interludio” recitado la obra, que está en Do menor, modula hacia Fa mayor y se ubica allí al momento en el que el texto presenta la imagen fantasmagórica de Vinvela mientras intenta hablar pero su voz es opacada por la débil brisa del lago. Nuevamente Schubert hace uso de una tonalidad mayor a distancia de 4ta justa con respecto a la tónica menor (Do menor) para presentar ciertas figuras típicamente ossiánicas: la tormenta, los espíritus, la muerte.

Fig. 2: F. Schubert, *Cronnan*, D.282, cc. 69-73

En *Cronnan* se pueden encontrar hasta once secciones diferentes a lo largo de toda la pieza, entre recitativos, *ariettas*, *ariosos*, y otros. Esta variación de temas contrastantes, que es otro típico manierismo ossiánico, da como resultado una sensación de espontaneidad en la composición, que de alguna forma puede considerarse como un espejo tanto de la turbulencia poética que se encuentra en la poesía de Ossian, como del arte mismo de la narración.

³²“Ella habla: pero cuán débil es su voz, como la brisa sobre la vegetación que yace sobre el lago”.

2.3.2.- Felix Mendelssohn

Hemos asegurado que las introducciones lentas tienen la función musical de representar un aspecto clave del proceso narrativo: el de la contemplación del pasado y su transporte desde un presente realista hasta un tiempo etéreo de lo fantástico contenido en la poesía. Una finalidad similar pero inversa tienen las codas de dichas piezas, dando estructura a una forma encuadrada entre un prólogo y un epílogo con un mismo material musical tanto temático como armónico y textural. Estas codas, al igual que los comienzos de sus introducciones, tienen un desenlace que "pierde energía" o, simplemente, se va desvaneciendo hacia su final. Tal es el caso, por ejemplo, de la obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26 de Felix Mendelssohn, en la cual, en la coda final se presentan una serie de cadencias perfectas en constante *diminuendo* con pequeñas interrupciones del tema principal de la obertura, aquí fragmentado. Estos gestos de cierre de la pieza:

"sugieren un leve destello del heroico mundo ossiánico en decadencia, que regresa a la oscuridad del silencio tan sutilmente como se había materializado"³³

De esta cita, y observando el particular uso del manierismo ossiánico de la memoria, podemos concluir que, así como la introducción ejerce el poder de "recordar", la coda busca la manera de "olvidar" lo expuesto musicalmente en la pieza.

Siendo el acto de la memoria un aspecto más poético e intangible que palpable, es, quizás, más sencillo poder encontrar cierta relación entre él y la música escrita. Sin embargo, y en especial en el caso de la música puramente instrumental, hay ciertas imágenes, como la de las tormentas, lo sobrenatural y la muerte, que pueden ser más difícilmente reconocibles.

No obstante, en el caso de esta obertura de Mendelssohn podemos hablar de figuraciones rítmicas que podrían llegar a evocar un tumulto, una impetuosidad tormentosa. Hay que, sin embargo, hacer una distinción importante: en las piezas instrumentales, el representar a una tormenta como objeto puede ser menos crucial para el compositor que el transmitir una sensación de inestabilidad, de emoción tormentosa, no vinculada directamente con la imagen palpable de ella.

En el ejemplo 3 podemos observar las figuraciones rítmicas que Mendelssohn utiliza al principio de su obertura para ejemplificar el movimiento tormentoso del océano. La pieza comienza con la cuerda grave (violas y violoncellos) y el fagot realizando un movimiento descendente

³³ TODD, R. L., 1984: 149

por terceras en corcheas, semicorcheas como bordaduras y negras, arpegiando cada dos compases un acorde de Fa#7dom y un acorde de ReM, debajo del cual las cuerdas realizan por movimiento contrario y alternando grado continuo con saltos, un gesto ascendentes en corcheas. Esta ondulación veloz descendente y retomada por salto a la octava para repetir el movimiento, parece representar, o mimificar el movimiento ondulatorio de las olas en el océano.

Fig. 3: F. Mendelssohn, obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26, cc. 1-7 (selección)

A partir del compás 7, primero los contrabajos y luego los violoncellos realizan un *crescendo* de amplia magnitud dinámica mientras el movimiento melódico ubica a los instrumentos dos octavas más arriba de donde parten, para luego desvanecerse y repetir el gesto inicial. Este movimiento ondulatorio va a ser el eje temático de toda la pieza.

El final de la exposición citado en el párrafo anterior presenta un elemento que nos recuerda otro manierismo ossiánico: el de la fanfarria o “heroísmo” militar. Observando los compases 77 a 83 (figura 4) podremos notar un gesto melódico nuevo presentado por las trompetas y las trompas. El tema en forma de fanfarria militar será tomado más adelante en esta coda

de la exposición por otros instrumentos de viento y una vez más en los primeros compases del desarrollo.

Estos instrumentos, al igual que la rítmica utilizada, no sólo recuerdan a los tópicos del Clasicismo musical de "marcha militar" (uno de los pocos tópicos que se mantuvieron en uso luego del final de ese período), sino que dan pie para considerar a estas intervenciones como la ejemplificación de una temática militar o de cacería profundamente presente en la *Saga de Ossian*.



Fig. 4: F. Mendelssohn, obertura *Die Hebriden (Die Fingalshöle)*, op. 26, cc. 77-83

Otro elemento interesante para destacar en esta obra es el uso de la sonoridad folclórica, la cual no se encuentra directamente vinculada a una cita textual de una melodía dada, sino por ciertas características que le otorgan a los temas utilizados por el compositor una sonoridad "algo primitiva, no culta".³⁴ Según R. Larry Todd, este sonido primitivo fue creado mediante el uso de quintas huecas enfatizadas, melodías que se mueven dentro de un intervalo de quinta justa, quintas paralelas, y escalas incompletas que aportan cierta sensación modal a la pieza. Todos estos gestos son particularmente comunes en la música folclórica escocesa, gestualidad dada, sobre todo, por ciertos instrumentos típicos de la cultura musical de ese país, como por ejemplo la gaita. Estos intentos remarcados por Todd de recrear o imitar melodías folclóricas enfrentan al oyente a una sensación de historicismo, nacionalismo y color local.

2.3.3.- Niels W. Gade

Una de las obras más intrínsecamente ligadas con la *Saga de Ossian* en la historia de la música instrumental de los períodos romántico y post-

³⁴ TODD, R. L., 1984: 142

romántico es la *Konzert-Overtüre für Orchester "Efterklange af Ossian"*, op. 1,³⁵ del compositor, director, organista y violinista danés Niels W. Gade (1817-1890).

La notable influencia de Ossian sobre el compositor al escribir esta obra no son solamente evidentes en el título de la pieza, sino también en la gran cantidad de manierismos ossiánicos presentes a lo largo del discurso musical de la obertura.

Una de las particularidades de esta obertura, es que al momento de ser editada (publicada por Breitkopf & Härtel alrededor de 1860), se incluyó, de la pluma del propio compositor, una serie de notas de programa que daban una clara muestra de las fuentes literarias en las que se basó para escribir la pieza.

Por ejemplo, existen claras conexiones de la pieza con el acto de recordar el pasado o, como llamamos al manierismo en un apartado anterior, la "memoria". En la primera parte de dichas notas de programa se encuentra la siguiente cita a uno de los textos de la *Saga*:

“¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día!
Oh Lora, tus inmutables olas llaman a los recuerdos del pasado—

...

¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día!
—Estas eran las palabras del Bardo—

Los recuerdos del pasado llegan a mi alma a menudo con
El sol de la tarde. Sin advertencia, las canciones del Bardo
Se nos acercan; los guerreros golpean sus escudos.”

Al igual que en lo visto en las oberturas de las óperas de Le Sueur y Méhul, la introducción a la pieza de Gade también denota cierta relación con el acto de la memoria gracias a su comienzo lento y *pianissimo*, con una sucesión de acordes que crean una sensación de arcaísmo y oscuridad fácilmente vinculable a los cúmulos de niebla presentes en las colinas y montañas del paisaje escocés.

³⁵ Obertura de Concierto para Orquesta, “Ecos de Ossian”, op. 1

The image shows a musical score for the beginning of the Overture 'Efterklange af Ossian' by Niels W. Gade. The score is arranged in six staves: Timbales, Violin I, Violin II, Viola, Cello, and Contrabajo. The music is in common time (C). The Timbales part features a snare drum pattern starting with a dynamic of *pp* and the instruction 'Con sord. Divisi'. The Violin I and Violin II parts also start with *pp* and 'Con sord. Divisi'. The Viola part starts with *f* and *pp*. The Cello and Contrabajo parts start with *f* and *pp*. The Cello part includes the instruction 'pian.' later in the score.

Fig. 5: N. W. Gade, Obertura *Efterklange af Ossian*, op. 1, de Niels W. Gade, cc. 10-21 (selección)

En la Figura 5 se observa cómo, sobre un acorde de tónica (La menor) en los registros medios de los violines y violas (con sordina), junto con los violoncellos y los contrabajos y un trino de timbal, en el compás 13 se presenta el primer tema de la obertura, cuyas características rítmicas y melódicas nos transmiten una clara sensación folclórica, casi épica, produciendo una marcada impresión pictórica sobre el oyente.

Por otra parte, el uso de metales aporta significativamente a la aprehensión del manierismo que hemos denominado "heroísmo militar", conexión corroborada por las notas del programa anteriormente aludidas, las cuales incluyen la segunda estrofa del poema de la *Saga*:

"El aterrador y oscuro cielo de la batalla se mece
De lado a lado, como la niebla que se desliza sobre el
Valle cuando una tormenta acoge el sol tácito del Cielo.
El comandante avanza al frente como un furioso
Espíritu frente a la nube —Carril hace sonar el corno
De la batalla en una planicie lejana—."

Este tema de la batalla, acorde a la forma, se re-expondrá y elaborará en el desarrollo y en la recapitulación de la sección aunque, cuando se presenta por segunda y tercera vez, el compositor lo expone como un tema con menor ímpetu y presencia.

Al mencionar los manierismos ossiánicos pertinentes a la instrumentación mencionamos además al arpa como otro de los instrumentos característicos. El uso que hace Gade de ese instrumento en esta obertura es contenido, pero extremadamente significativo, ya que representa el carácter narrativo del bardo. Cada aparición del arpa está casi exclusivamente relacionada con la aparición del primer tema, haciendo uso de este instrumento cada vez que dicha melodía se presenta en la composición. Cabe destacar, además, que el tema en sí (presentado por los violoncellos), es en sí una melodía folclórica tradicional danesa, lo cual nos lleva a concluir que Gade, al unir dicha melodía con el arpa en cada una de sus presentaciones, estaba profundamente al tanto de la importancia de este instrumento en la mitología ossiánica y su función en la narración. Teniendo en cuenta que hemos visto que la obertura contiene grandes gestos de “recuerdo” y memoria, el uso del arpa en conjunto con el tema folclórico fortalece la teoría de que la representación del bardo como narrador de las historias del pasado está fuertemente presente en el instrumental como medio pictórico-sonoro.³⁶

Sin la pretensión de entrar en un profundo análisis, es posible vincular la estructura de la obertura con la forma narrativa encontrada en casi todos los poemas de la *Saga*. Desde un punto de vista puramente musical, Gade utiliza la forma Sonata para estructurar su pieza: presenta una introducción con un tema propio, seguida por un primer tema de Sonata (en La menor, al igual que el tema de la introducción) que, a través de una transición o puente, lleva a un segundo tema de Sonata (en Fa mayor). Luego de la presentación de ambos temas, encontramos la sección de desarrollo en la cual, curiosamente, el material trabajado proviene sólo del primer tema y del puente. En este caso, la introducción y el segundo tema de Sonata son obviados por el compositor.

Lo curioso de esta obra, y lo que genera no sólo esa sensación de “encuadre” sino una particular unión con el arte narrativo de Ossian, es la re-exposición. En este caso, Gade decide recapitular sus temas en forma de espejo, formando así una estructura de palíndromo o “capicúa”. Es decir: la recapitulación comienza con el segundo tema, seguido por el puente; luego el primer tema, para concluir la pieza con el mismo material de la introducción a modo de coda. El resultado es considerablemente particular, ya que de este modo se ahonda en la sensación de entrar en la narración a través de una introducción, una preparación que lleva al oyente del plano de su realidad al plano de la irrealidad narrativa de Ossian, se desarrolla la acción y luego, volviendo sobre sus propios pasos, se deposita al oyente nuevamente en el mundo real.

³⁶ ELENZA, A. H., 2001: 128

El primer tema de Sonata, en La menor, se presenta lentamente 3 veces. Este tema folclórico utilizado por Gade parece representar la voz del bardo, y de allí su importancia en aparecer al principio, al final, y ser el material principal para elaborar en la sección de desarrollo. La melodía en sí parece una clara referencia a las notas de programa, cuando dice "¡Una melodía antigua! ¡Presenta los grandes logros del día! —Estas eran las palabras del Bardo—". Con cada repetición, el tema crece en intensidad y claridad. La segunda repetición es la más clara de las tres, la más presente, y esto se puede traducir literariamente a una demostración de que las palabras o historias del bardo crecen en claridad a medida que el oyente es ayudado a ejercer el acto de la memoria. Ésta y otras repeticiones del tema a lo largo de la pieza pueden entonces considerarse como los "ecos de Ossian" que sugiere el título. Una vez establecida la figura narrativa del bardo, el puente hacia el segundo tema de Sonata comienza a narrar una historia bélica y antigua.

El segundo tema de Sonata tiene un carácter pastoril que pone en evidencia los deseos del compositor de recrear la sonoridad folclórica escocesa. El tema en Fa mayor es expuesto por el oboe y replicado por la flauta, y su sonoridad refleja fielmente la siguiente sección del texto de las notas de programa:

"Duermo en la seguridad de la noche.
Mis ojos se encontraban levemente cerrados.
Sonidos placenteros llegan a mis oídos, como las brisas
Que recorren las oscuras planicies, cubiertas de nubes. Selma fue
Quien envió este coro nocturno; porque ella sabía que mi
Alma era un arroyo que fluye gracias a estos sonidos placenteros. Canta,
Oh voz dulce, porque eres placentera, y deja que mi noche pase,
En paz"

El desarrollo, que se presentará a lo largo de 115 compases,³⁷ está elaborado principalmente sobre el "tema de la batalla" del puente. La melodía del bardo (1er tema de Sonata) a su vez es re-expuesta tres veces, siempre acompañada por el arpa.

Los últimos compases traen al oyente nuevamente a la realidad, evocando las mismas sonoridades que se presentaron en la introducción, reforzando la idea de que Gade está contando la historia de un bardo narrando un relato, y no el relato en sí.

³⁷ Observando las proporciones de cada sección, podemos notar que la Introducción es de 3 compases, el primer tema de Sonata es de 75, el puente de 37, el segundo tema de 32 y el desarrollo de 115 (es decir, sólo 32 compases menos que la exposición).

2.3.4.- Robert Schumann

Aunque Ossian no es un personaje predominante en la literatura biográfica de Robert Schumann, su nombre aparece mencionado en algunas pocas oportunidades. Un boceto autobiográfico de 1840 incluye un comentario agregado por el compositor:

“...más tarde [1829], mucho por Ossian [y] Petrarca.”³⁸

Debido al contexto en el que aparece esta nota, luego de un pasaje donde Schumann anota sus traducciones métricas de textos de Anakreon, Homero, Sófocles y otros poetas, su acotación probablemente se refiere a una lectura de alguno de los poemas ingleses (o traducidos al alemán) contenidos en las ediciones de las obras de Ossian realizada por Macpherson.³⁹ Esta conjetura se justifica si se considera uno de los dos manuscritos autógrafos de Schumann obrante en la biblioteca de la Robert-Schumann-Haus, Zwickau, en donde Schumann incorpora en Septiembre de 1830 una traducción parcial de cinco páginas del *Fingal* de Ossian.

Schumann tuvo acceso a las loas ossiánicas en varias oportunidades. Mientras estudiaba abogacía (entre agosto y septiembre de 1828), tuvo la oportunidad de leer el libro *Vorschule der Ästhetik* (“Estética Preescolar”) de uno de sus autores preferidos, Jean Paul. Dentro de uno de sus capítulos, el autor habla sobre ciertas características de Ossian:

“[...] piezas vespertinas y nocturnas, en donde la celestial nebulosa del pasado flota y brilla sobre la densa y brillante niebla del presente; sólo en el pasado Ossian encuentra el futuro y la eternidad”⁴⁰

El interés de Schumann por Ossian no recae necesariamente en el autor *per se*, si no en su procedencia: del norte o, como él la llamaba, “nórdica”. Consideraba que cualquier música nacionalista o folclórica tenía un tinte “local” más que “universal”, siendo sus más importantes incursiones en la música “nórdica” de un cariz sutilmente diferente al acercamiento de compositores como Beethoven o Mendelssohn. La música folclórica siempre sugería “el pasado”, como tradición o historia compartida, y la costumbre ampliamente generalizada, sin tener en cuenta las diversas

³⁸ Esta referencia se encuentra en dos fuentes catalogadas en el Robert-Schumann-Haus, Zwickau: *Materialien zu einem Lebenslauf* (“Materiales para un Curriculum Vitae”) y *Älteste musikalische Erinnerungen* (“Los Más Antiguos Recuerdos Musicales”)

³⁹ Id. Ant.

⁴⁰ Citado en PFOTENHAUER, H., 2003: 139

técnicas y formas de encuadre, de parte de los compositores de utilizar el tiempo pretérito como una base unificadora, apuntaba a un origen compartido. Tanto Mendelssohn como Beethoven consideraban que el material folclórico en su obra aportaba una universalidad unificadora en el pasado.

En lo que respecta a la música inspirada por Ossian, Schumann conocía una poca cantidad de lo editado hacia el 1830. Es muy probable que la obra *Ossians Gesänge* de Schubert, con su poderosa evocación de la calidad improvisatoria de los bardos escoceses, fuera totalmente desconocida por Schumann. En su crítica a la obertura de *Las Hébridas* de Mendelssohn, el compositor reconoce ciertos manierismos ossiánicos, así como no se equivoca al encontrar un cierto manierismo ossiánico en la Sinfonía *Escocesa*, comentando que le recordaba a la "descripción de los viajes por Italia que hace Jean Paul en su novela *Titan*".⁴¹ Sin embargo, entre 1840 y 1846 comienza a elaborar su propio estilo escocés (o "inglés", en sus propias palabras), poniendo música a escritos de Robert Burns. Con la intención de capturar el estilo de la canción folclórica inglesa, Schumann trata al modo eólico (o "menor natural") puro en algunos pasajes de *Die Hochländische Wittwe (Myrthen, op. 25, no. 10)*, genera una atmósfera melancólica en las modulaciones entre el modo menor y su relativo mayor en *Weit, Weit (Myrthen, op. 25, no. 20)* e introduce gestos de marchas militares escocesas a modo de broma en la pieza coral *Hochlandbursch (Fünf Lieder, op. 55, no. 5)*. En esta etapa del corpus compositivo de Schumann podemos encontrar un latente desarrollo de expresiones musicales puramente ossiánicas que más tarde llegarán a su máximo esplendor en los textos de sus trabajos sinfónico-corales de principios de la década de 1850.

El estímulo más directo en Schumann en relación a su absorción de los poemas ossiánicos y la elaboración de estos manierismos puede ser encontrado tras su asociación con el citado Niels W. Gade.

Tras llegar a Leipzig en el otoño de 1843 (acompañado del éxito de su *Primera Sinfonía, op. 5*), Gade se convirtió rápidamente en un estandarte de la vida musical de la ciudad, aceptando el puesto de Director Asistente de la orquesta de la Gewandhaus de Leipzig a principios de 1844, para luego ser elegido Director Principal tras la muerte de Mendelssohn en 1847.

Schumann y Gade entablaron una fuerte amistad tras conocerse en octubre de 1843, relación que se sostuvo por años, fortaleciéndose aún más con la partida de Schumann a Dresde. El compositor consideraba que Gade era el único que había logrado abrir el camino para los "nuevos compositores", en particular para Johannes Brahms

⁴¹SCHUMANN, R., 1843, *Neue Zeitschrift für Musik Vol. 18*: 155-56

Schumann conocía muy bien las obras de Gade. En su crítica a las tres piezas de carácter para piano (*Frühlingsblumen*, op. 2b) de 1843, menciona al pasar la obertura de Ossian del danés, mientras que en un ensayo publicado en enero de 1844 analiza la pieza en mayor detalle. En este mismo escrito, menciona la *Primera Sinfonía*, op. 5, declarándola superior a la obertura de Ossian en lo que respecta a “energía natural y terminación artesanal”⁴². La obertura *Im Hochland* del compositor danés fue dirigida por Schumann en Düsseldorf y, aunque no pudo asistir al estreno de *Comala* en 1846, pudo discutirla con Mendelssohn unos pocos días después. En enero de 1848 comenzó a ensayar *Comala* con su coro de Dresde para una representación reducida de la pieza con Clara Schumann al piano (reemplazando a la orquesta). Recién el 24 de octubre de 1850 pudo estrenar la obra en su totalidad como parte de su primer concierto como Director Municipal Principal de Düsseldorf.

Gade, según Schumann, encuentra un “estilo melódico totalmente original”, un “estilo folclórico, popular” jamás antes encontrado en la música “académica”:

“Nuestro joven compositor [Gade] aprendió también de los poetas de su tierra natal; los conoce y ama a todos. Cuentos de hadas y fábulas lo acompañaron en sus viajes de juventud, y el arpa gigante de Ossian lo llamó desde las costas británicas. Es por esto que un carácter marcadamente nórdico emerge por primera vez en su música, por sobre todas las cosas, en su obertura de Ossian”⁴³.

Schumann adoptó por primera vez algunos gestos nórdicos en su miniatura para piano *Nordisches Lied* (1848), parte del *Album für die Jugend*, op. 68. Subtitulado “Gruss an G.” (“Saludo a G.[ade]”), el material de base que utiliza para escribir la línea melódico-temática son las notas que corresponden al nombre del compositor: G-A-D-E (sol, la, re, mi), las cuales, en su movimiento en una textura a cuatro voces, son sujetas a variaciones melódicas, secuencias e imitaciones. El lenguaje armónico y melódico de esta pieza es deliberadamente arcaico, buscando retratar el lenguaje compositivo de Gade, subrayado por la indicación de la pieza, “Im Volkston” (“En estilo folclórico”),

Entre 1851 y 1853, en Düsseldorf, Schumann compondrá una serie de obras donde se mostrarán, ya elaborados, muchos manierismos ossiánicos: *Der Königsson*, op. 116, *Des Sängers Fluch*, op. 139, *Vom Pagen und der Königstochter*, op. 140, y *Das Glück von Edenhall*, op. 143. Estas cuatro piezas para solistas vocales, coro y orquesta fueron escritas en base a textos

⁴²*Neue Zeitschrift für Musik*#20 (1844), 2

⁴³*Neue Zeitschrift für Musik*#20 (1844), 2

de Ludwig Uhland (los opus 116, 139 y 143) y Emanuel Geibel (el op. 140) adaptados por Moritz Horn y Richard Pohl.

La recepción de estos cuatro opus de Schumann fue dispar. Mientras que Liszt los aplaudió como un excelente esfuerzo por parte de Schumann de fusionar texto con música, fueron duramente criticados por Eduard Hanslick.

Así como los ossianismos de estas baladas de Schumann se encuentran en la elección de los textos y de la representación pictórica en la música, aquellos gestos nórdicos propios de Gade (la tímbrica, los gestos y el tono) pueden ser encontrados en todas ellas: Schumann escribe para el arpa en todas las baladas (excepto en la op. 143), dándole una presencia estilística notable en el op. 139. Los colores sombríos de las introducciones orquestales a los op. 116 y 139, recuerdan las introducciones de todas las obras de Gade basadas en Ossian, pero mientras el danés logra este color con el uso exclusivo de las cuerdas, el alemán utiliza las maderas graves y los metales (la sonoridad dominante proviene de los trombones en disposición coral con el relleno sonoro de las maderas y las cuerdas en sus registros medios y bajos). Tópicos de marcha como llamadas de trompas, fanfarrias y ritmos de marcha le aportan un perfil gestual a extensas secciones de los op. 116, 140 y 143. Schumann, al igual que Gade, era especialmente hábil en el manejo del texto. En todas las baladas la voz narrativa está dividida entre el coro, narradores y personajes. Su op. 116 particularmente muestra la riqueza con la que Schumann lograba esta diversidad; aquí el rol de narrador es asumido primero por el coro (en el no. 1), luego por las voces femeninas solistas (en los nos. 2 y 4), seguido por las voces masculinas del coro y solistas (no. 5), un solo de contralto (no. 6) y de barítono (también no. 6).

No es coincidencia alguna que la mayoría de los textos elegidos por Schumann para este grupo de baladas fueran de Uhland, un vigoroso defensor de la izquierda política durante las revoluciones de mediados del siglo. Pero mientras estas tonadas revolucionarias pueden ser encontradas en las obras escritas durante la hegemonía napoleónica (op. 116 y 139) y luego de la Revolución Europea de 1830 (op. 143), la mixtura de idealismo juvenil con imágenes ossiánicas enfrentaba al pueblo de mediados del siglo XIX con una postura política un tanto antigua. Sin embargo, Schumann se aseguró de transformar a esta poesía políticamente relevante para los sobrevivientes de la segunda Revolución Europea de 1848-49.

Schumann asimiló los temas ossiánicos presentes en sus textos con las preocupaciones contemporáneas tanto a través de una denigración de las insinuaciones políticas presentes en los escritos como también mostrando estos manierismos ossiánicos como irónicos. Un breve y claro ejemplo de esto se puede ver en su op. 116. El clímax musical de la pieza se encuentra hacia el cierre del número final (No. 6, *Feierlichbewegt*, "Der Königund

die Königin, siestehenaufdem Throne...”), donde la principal figura ossiánica, el juglar ciego, recupera la vista y celebra la ascunción al trono del hijo del rey. Se cree⁴⁴ que la restauración de la visión de este personaje es una alegoría del nacimiento de una nueva era política utópica, donde los gobernantes han ganado el derecho de serlo, y no lo han simplemente heredado. Schumann enfatiza este nuevo orden utópico tanto textual como musicalmente.⁴⁵ Mientras en el texto original de Uhland, el juglar muere luego de recuperar la vista, en la modificación que hizo Horn para Schumann, éste permanece con vida.

A diferencia de los otros opus, *Das Glück...* tiene relativamente pocas secciones narrativas. El desarrollo del texto se consolida en la destrucción del régimen de la casa de Edenhall y su violento reemplazo por otro. La imagen apocalíptica elegida por Uhland para ejemplificar este hecho es la destrucción del cáliz de cristal considerado la “buena fortuna de Edenhall”. La casa de Edenhall menosprecia a su copero (personaje poético descendiente de la figura del bardo en los textos de Ossian), quien es el responsable de destruir la copa, la buena fortuna. Este mensaje se muestra, con alguna licencia poética de por medio, relativamente claro: una sociedad que desprestigia a sus voces narrativas está destinada al fracaso.

2.3.5.- Johannes Brahms

La inclusión de este compositor en nuestro estudio tiene varios fundamentos, pero dos de los más interesantes son que: a) escribió obras con canto sobre textos ya utilizados por otros compositores pero con un tratamiento musical diametralmente opuesto; y b) varias de las obras analizadas son poco tradicionales en cuanto a su forma o instrumentación.

En 1861, un año luego de la publicación de la obertura *Efterklänge af Ossian*, op. 1, de Gade, Brahms compone y publica sus *4 canciones*, op. 17, para coro femenino (SSA), dos trompas y arpa. La 4ta canción, basada sobre el mismo texto utilizado por Schubert para su *Das Mädchen von Inistore*, D.281, lleva el título de *Gesangaus Fingal* y es un *andante* en Do menor (las otras tres canciones de la colección fueron escritas sobre textos de Ruperti, Shakespeare y Eichendorff).

⁴⁴ DAVERIO, J., 1998: 265

⁴⁵ Algunos musicólogos sugieren que la composición de *Der Königssohn* puede haber sido inspirada por un evento político: la visita a Düsseldorf en Abril de 1851 del Príncipe Guillermo de Prusia, luego coronado Rey y Kaiser Guillermo I. Schumann comenzó a trabajar en la primera de las 6 baladas de su op. 116 el 25 de Abril de ese año, sólo dos días después de participar en un concierto privado dado en honor al Príncipe. DAVERIO, J., 1998: 265

En el texto de Ossian, recordemos, se evoca la muerte del héroe Trenar. Acompañadas por el arpa y las trompas sobre una nota pedal de Do, el coro entona la primer frase del texto, "Llora sobre las rocas". Rítmicamente, Brahms escoge utilizar un tópico de marcha fúnebre tanto en el canto como en el acompañamiento instrumental, para otorgar carácter al texto. Esta primera sección o parte A de la pieza (que tiene forma de binaria re-expositiva), trata solamente las partes del texto donde se lamenta la muerte del amado de la dama de Inistore, mientras que la segunda sección (o parte B) narra cómo el espíritu de Trenar aún mora en el castillo. Musicalmente, esta sección es a 4 voces (en la escritura del coro), para luego declamar al unísono una melodía altamente cromática e inestable que pretende simular los llantos de los canes al observar al fantasma. En conjunto con una armonía de acordes disminuidos sucesivos y una serie de *sforzati* astutamente colocados sobre palabras clave del texto ("fantasma" y "pasado"), Brahms opta por darle al texto un tratamiento más lúgubre y sombrío que el dado por Schubert.

Tanto la elección del texto como el tratamiento musical dado por Brahms giran sobre el manierismo ossiánico de lo sobrenatural o espiritual, además del tratamiento de la muerte y lo sombrío.

La pieza, que predominantemente se mueve alrededor del eje de Do menor, termina sobre un acorde de Do Mayor. Uno de los elementos que Brahms usa en su despliegue del texto y la relación letra-música es el énfasis musical sobre las palabras "llanto" y "muerte", musicalizando así la tragedia. La parte A y A' de esta forma binaria re-expositiva (que podría justificarse también como una forma ternaria donde el A' es, en realidad, un C por el alto grado de variación al que la somete el compositor) oscilan sobre las frases "llora sobre las rocas donde los vientos tormentosos gritan. Llora, oh dama de Inistore". Dada la re-estructuración que Brahms hizo de las estrofas, la palabra "llora" aparece 13 veces en tal sólo 166 compases, y en cada oportunidad es armonizada con un acorde menor. La sección B comienza con la frase "¡Trenar, el maravilloso Trenar, ha muerto!" (cc. 69 a 74, figura 6) sin acompañamiento musical, y esta oración se repetirá otras dos veces en la misma sección. Esta parte B se presenta en la tonalidad de La bemol mayor, contrastando con la tonalidad de Do menor en la que se encuentran A y A' (o C). Sin embargo, Brahms irrumpe esta ilusoria calma cuando, sobre el primer "ha muerto" (compás 73, primer pulso, figura 6) hace una semi-cadencia (I-V) para inmediatamente, en el segundo pulso del mismo compás y sobre la misma palabra, irrumpir con un V grado menor (Mi bemol menor). Esta ambigüedad tonal (utilizando el acorde de dominante -desde una perspectiva funcional, mas no estructural- de la tonalidad de La bemol menor sobre un eje tonal mayor) puede pretender transmitir la compleja tensión humana entre la muerte y su acogida, manierismo característico de Ossian: la alegría en la tragedia

The image shows a page of a musical score for J. Brahms' '3 Canciones, op. 42, no. 3, "Darthulas Grabesgesang"'. The score is written for seven parts: Soprano 1, Soprano 2, Alto, Tenor, Baritone 1, Baritone 2, and Piano. The vocal parts have lyrics in Spanish underneath them. The piano part is at the bottom. The score is in a minor key and common time. The lyrics are: "en paz se va a la paz", "no sé - sé", "Mad - don't see - see - see", and "Mad - don't see - see - see".

Fig. 7: J. Brahms, 3 Canciones, op. 42, no. 3, "Darthulas Grabesgesang", cc. 100-107 (final)

Conclusiones

A lo largo de este artículo creemos haber podido demostrar la profunda influencia que la obra de Ossian, a través de su "editor" James Macpherson, tuvo no sólo sobre los compositores del período romántico y post-romántico, sino sobre todo aquel que se hizo eco de la popularidad de las loas ossiánicas durante todo el siglo XIX.

El resultado del análisis de las piezas musicales nos llevó, en conjunto con un detenido estudio de la obra del escocés, a encontrar una serie de manierismos muy frecuentados por los compositores al momento de escribir sus obras, influenciados en mayor o menor medida por los poemas traducidos por Macpherson.

El Romanticismo se caracterizó socialmente, entre otras cosas, por la defensa de parte de los poetas y filósofos de la música como único y más perfecto medio a través del cual sus letras podían encontrar sentido. La apertura de los compositores hacia la búsqueda insaciable de inspiración en la literatura europea, tanto fantástica o mitológica como realista, hace de Ossian (y por ende, su popularidad) una fuente inagotable de material tanto literario como emotivo, de contenido melódico, formal y hasta político.

Los compositores elegidos fueron tan sólo unos pocos, pero los que más contundentemente vertieron toda influencia literaria en su obra musical. Ossian fue solamente uno de los tantos cuya obra fue convertida en música (tanto vocal como instrumental) por estos músicos, formando parte de un selecto grupo de filósofos, escritores y poetas de la talla de Goethe, Klopstock, Shakespeare, Scott, Mayrhofer y Schiller, entre otros.

Es claro que estas piezas podrían despojarse de todo análisis literario y mantener su estatus de obras maestras. Pero un estudio a conciencia de sus orígenes aporta a la percepción del oyente la verdadera importancia que una figura literaria como la de Ossian tuvo en el desarrollo musical de todo un siglo. La riqueza de sus imágenes, el equilibrio de sus formas, la emotividad de sus textos y la tenacidad de sus instrumentaciones no sólo son obras de un autor majestuoso sino de un alma sensible que se abrió al mundo literario que lo rodeaba para encontrar en él la inspiración que fuera espejo de su carácter y su tiempo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- BERLIOZ, H.
1958 *A Treatise Upon Modern Instrumentation and Orchestration*, Nueva York: Novello, Ewer and Co.
- CASINI, C.
1978 *El Siglo XIX. Segunda Parte*, Madrid: Ediciones Turner
- CELENZA, A.H.
2001 *The Early Works of Niels W. Gade*, Inglaterra: Ashgate
- DAHLHAUS, C.
1989 *Nineteenth-Century Music*, Berkeley y Los Angeles: University of California Press
- DAVERIO, J.
1998 "Schumann's Ossianic Manner", *19th-Century Music* #21 (247-73)
- DEGATEGNO, P.J.
1989 *James Macpherson*, Boston: Twayne

FISKE, R.

1968 "Brahms and Scotland", *Musical Times* #109 (1106-11)

1983 *Scotland in Music: A Europe Enthusiasm*, Cambridge:
Cambridge University Press

GASKILL, H. (ed)

1991 *Ossian Revisited*, Edinburgh: Edinburgh University Press

2003 "Ossian, Herder, and the Idea of Folk Song", *Literature of
the Storm and Drang*, David Hill (ed), Rochester: Camden
House

MACPHERSON, J.

1851 *Poems of Ossian, Translated by James Macpherson, Esq., to
which are Prefixed a Preliminary Discourse and
Dissertation on the Era and Poems of Ossian*, Boston:
Phillips, Sampson & Co.

MOULTON, P.F.

2005 "Of Bards and Harps: The Influence of Ossian on Musical
Style", *Electronic Theses, Treatises and Dissertations Paper
#2220*, Florida: The Florida State University

PFOTENHAUER, H.

2003 *Jahrbuch der Jean-Paul-Gesellschaft. Im Auftrag der Jean-
Paul-Gesellschaft, Sitz Bayreuth 38. Jahrgang*, Weimar:
Verlag Hermann Böhlaus Nachfolger

PLANTINGA, I.

1992 *La Música Romántica. Una historia del estilo musical
en la Europa decimonónica*, Madrid: Ediciones Akal

ROSEN, C.

1998 *The Romantic Generation*, Cambridge: Harvard University
Press

SAUNDERS, B.

1895 *The Life and Letters of James Macpherson*, Londres: Swan
Sonnenschein

SCHMITH, C.

1998 "Ossian ou Les Bardes: An Opera by Jean-François Le
Sueur". *From Gaelic to Romantic: Ossian Translations*,
Fiona Stafford y Howard Gaskil (eds), Atlanta: Rodopi

STAFFORD, F.

1988 *The Sublime Savage*, Edinburgh: Edinburgh University Press

TODD, R.L.

1984 "Mendelssohn's Ossianic Manner", *Mendelssohn and Schumann*, Jon W. Finson y R. Larry Todd (ed), Durham: Duke University Press

1993 *Mendelssohn: The Hebrides, and Other Overtures*, Cambridge: Cambridge University Press

TOMBO, R.

1901 *Ossian in Germany: Bibliography, General Survey, Ossian's Influence upon Klopstock and the Bards*, Nueva York: Columbia University Press

* * *

Patricio Mátteri es Director de Orquesta y Pianista. Estudió con los Mtros. Oscar Castro, Graciela Tarchini, Charles Dutoit, Marc Minkowski, Jorge Gabriel Fontenla y Diego Vila. Actualmente cursa las Licenciaturas en Dirección Orquestal y Composición de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales de la Universidad Católica Argentina, donde es becado por promedio elevado. Es miembro investigador junior del Instituto de Investigación Musicológica "Carlos Vega" y miembro de la Comisión de Música para la Juventud del Mozarteum Argentino. Se ha presentado frente a las orquestas Sinfónica Municipal de Avellaneda, Sinfónica y Banda Sinfónica de San Martín, Académica del Teatro Colón, Asociación de Profesores de la Orquesta Estable del Teatro Colón, Orquesta Filarmónica de Mendoza y la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán.

* * *