

## CONTEXTO HISTÓRICO DE LA OBRA DEL P. VICENTE PÉREZ-JORGE

Luis BLANES ARQUES

### Abstract

Father Vicente Pérez-Jorge's entire life spanned the XX century, renowned for the radical changes rendered in its esthetical principles, and, as a result, in its systems and procedures of composition. Musical creation was renewed in such a way that some sectors like choral singing and sacred music got left behind, entrenched in their usual manners and keeping to their traditional habits. Father Vicente Pérez-Jorge, open as he was to all modern schools of thought and artistic techniques, resourceful explorer of vanguards, fought all his life to instill elements of contemporary expression into ecclesiastical music, that is to say, that the Church adopt more modern compositional techniques proper to the XX century, while never straying from the guidelines set down by the Holy See, with only one end in mind, that of dignifying the music in our temples, but as an expression of our times.

### Resumen

Toda la vida del Padre Vicente Pérez-Jorge se desarrolló en el siglo XX, siglo que se ha distinguido por los cambios radicales producidos en sus fundamentos estéticos y, por ende, en sus sistemas y procedimientos de composición. La creación musical se renovó de tal manera que algunos sectores, como el canto y la música sagrados, quedaron rezagados, adocenados en sus maneras habituales y manteniéndose en sus costumbres tradicionales. Fue el P. Vicente Pérez-Jorge, abierto a todas las corrientes y técnica artísticas modernas, perforador "aprovechado" de vanguardias, luchó durante toda su vida por la expresión de la música eclesíástica con elementos contemporáneos, es decir, que la Iglesia hiciera suyos los procedimientos modernos empleados por los compositores de nuestro siglo, siempre dentro de los criterios propios de la Santa Sede y con un fin único: dignificar la música de los templos y ponerla a la altura de los tiempos actuales.

La Historia de la Música no ha sido justa con los músicos cuyo objetivo primario era la creación de música sagrada para el servicio del culto divino, tal vez porque la sociedad —por razones que no vamos a analizar ahora— ha infravalorado esta parcela del mundo del arte, influida, quizás, por un escepticismo hacia el fenómeno religioso, ocurrido en los últimos lustros del siglo XX; sin embargo, en ella han brotado músicos de gran valía artística, de gran calidad técnica y de una gran proyección social, tanto docente como religiosa, que mantuvieron viva la antorcha del canto sagrado: gracias a ellos, brilló con luz propia y fueron imprescindibles y de suma transcendencia en la conservación y custodia "del canto sagrado que, unido a la palabra, constituye una parte necesaria o integral de la liturgia solemne".

Uno de estos ilustres músicos, fue el Padre Vicente Pérez-Jorge, nacido en Liria (Valencia) (1906-1993). No es nueva, ciertamente, mi preocupación no sólo por divulgar sus actividades y funciones desempeñadas durante su vida, sino de descubrir su pensamiento, la evolución de sus técnicas compositivas

y las influencias, tanto recibidas como proyectadas de y en sus contemporáneos. Creo que es de estricta justicia reconocer que hasta hoy no existe —salvo mi libro *Música Sacra y Modernidad*, publicado por Ed. Promolibro, Valencia, 1999— ningún estudio que se ocupe de airear la personalidad musical del P. V. Pérez-Jorge, hombre que está considerado por músicos y críticos como el pionero más sobresaliente que integró en la música religiosa las corrientes contemporáneas modernistas.

El Pensamiento Alavés, Diario de Vitoria, comentando el estreno de la Salve en la Semana de Música Sacra, con motivo de la Exposición Internacional de Arte Sacro, celebrado en Vitoria, el año 1939, publicaba el 26 de Mayo lo siguiente: “Todas las composiciones gustaron en alto grado, destacando entre las mismas la Salve, a cuatro voces mixtas y órgano del franciscano P. Pérez-Jorge, obra de factura moderna, de acordes raros, de gran sonoridad y fuerza de expresión”.

Considero, por todo lo expuesto, un deber dedicar unas páginas al estudio de la personalidad musical del Padre Vicente Pérez-Jorge, qué ha significado en el contexto histórico de su tiempo, y, por consiguiente, valorarlo, conocerlo más profundamente y, de algún modo, comenzar a cegar esa laguna que agujerea, lamentablemente, la verdad histórica.

Cuando se contempla, desde la lejanía —aunque no muy distante— la existencia entera del P. Pérez-Jorge, y los frutos que ha conseguido en el terreno del arte religioso y el pensamiento, tanto para sí mismo, en calidad de creador y testigo del siglo XX, como para todos los que se han desenvuelto dentro del esquema de un servicio principalmente dedicado al culto divino, e incluso para la historia y la cultura religiosas, nos invade una extraña y misteriosa sensación: estamos en presencia de una vida rica, fecunda, densa y de una obra perfectamente unitaria, concentrada y potente que se dispara sin embargo en todas las direcciones posibles en este siglo tumultuoso, aunque ahora se disfrace con las máscaras de los finales felices.

El padre, gran guardián de la música tradicional, escrutador sutil de los clásicos tradicionales y modernos, perforador “aprovechado” de las vanguardias, abierto a todas las corrientes y técnicas artísticas modernas, hombre de gran paladar físico como espiritual y cultural, creador infatigable de hermosas páginas donde se muestra no sólo como un gran conocedor de técnicas, sino como un gran humanista, supo en todo momento sacar partido de las sucesivas autopsias de las obras de los grandes maestros. Una vida intensa, cazador al alba, siguió cazando en el crepúsculo.

La composición musical es un exuberante manantial que fluye por numerosas y variadas corrientes que, teniendo el mismo origen, se dispersan y se derraman por parajes muy dispares y de muy diverso talante. Una de esas corrientes es la música religiosa poseedora de unas connotaciones muy específicas que la hacen extraordinariamente singular, respecto de las demás opciones, por su finalidad concreta que le proporciona una unción especial y le otorga un sello característico e idiosincrático muy definido.

Las música religiosa forma un mundo aparte. Y este fue el mundo en el que se desarrolló el P. Pérez-Jorge. Y, al hablar de música religiosa, no me refiero al grandioso —no siempre— repertorio de obras reconocidas mundialmente que, cada año, en Semana Santa y Navidad de manera singular, nos ofrecen las grandes agrupaciones bajo la dirección del “chef” de turno, sino la música religiosa que diariamente, tanto de forma sencilla y ordinaria como extraordinaria y solemne, se practica en los actos cotidianos del culto divino, muy lejos de emular a aquellas grandilocuentes obras. Es el mundo silencioso del compositor que no celebra sus estrenos o la interpretación de sus obras al son estruendoso y

espectacular de las voces de la crítica, de la radio o de la T.V., sino que su música permanece, por tradición social y generosidad hacia lo divino, en el anonimato más estricto y razonable. Estoy seguro que, precisamente por este desconocimiento de las entretelas de la música religiosa, la sociedad no ha valorado suficientemente el significado de la obra musical del P. Pérez-Jorge, e incluso puedo decir, con conocimiento de causa, que muchos de sus paisanos desconocen su identidad —hace escasamente siete años que ha faltado—, cosa extraña y decepcionante en una población, no excesivamente grande, sobre todo porque el P. Pérez-Jorge jamás, hasta su fallecimiento, había perdido el contacto con su ciudad natal.

Si los acontecimientos de la música religiosa se celebrasen con el mismo aparato crítico y con el mismo “marketing” que cualquier otra aventura social, seguramente que el P. Pérez-Jorge hubiera conquistado —esto nunca formó parte de su ambición artística— las altas cimas del éxito, popularidad y reconocimiento a su labor musical.. “La verdad es tan hermosa —decía el poeta británico Patmore— que se impone cuando ya a nadie le importa si se impone o no”. No quiero pecar de petulante y jactancioso —tampoco quiero pretender que la música religiosa del Padre esté en posesión de la verdad— pero sí creo que su música debe imponerse a la consideración y examen de los iniciados, estudiosos e investigadores, antes de que a nadie le importe si se impone o no y se pierda un gran valor de la música valenciana.

Reconozco que mi admiración por el Maestro y, aunque quiera contener mi parcialidad, mi afecto por los años de convivencia compartida, me incitan, a veces, a decir cosas que pueden escandalizar a mentes ortodoxas mucho más objetivas, por lo menos en este caso, que la mía, porque son producto de un arrebató descontrolado que puede minimizar mi juicio de valor: cada cual pone énfasis en lo que desea destacar. Este antecedente se debe a que tal vez, con un grado elevado de presunción por mi parte, tengo la certeza de que si Harold Bloom en vez de ser escritor fuera músico y perfecto conocedor del significado de la obra del P. Pérez-Jorge, no hubiera dudado de introducirlo, con el grupo de artistas elegidos, en el “Canon Occidental” (considerando esta publicación como modélica y paradigmática, exenta de todo tipo de censuras y críticas, como parece haya recibido por su desconocimiento de algunas parcelas muy representativas del mundo literario).

Una figura emblemática, que erosionó radicalmente los esquemas implantados en la música religiosa del siglo XIX, fue la del tortosino Felipe Pedrell (1841-1922), pionero en España de los estudios metodizados de la Musicología moderna. Una invasión muy poderosa de música emanada de la ópera italiana durante el siglo XIX se dejó sentir muy hondamente en la música religiosa. “Hay un dato histórico —dice Enrique Franco— en la evolución de nuestra música ... Los autores no parecían tener otra salida que la zarzuela y, tal como dice el propio Falla, cuando en la ópera o en la música sacra quisieron elevarse a regiones superiores, cayeron, salvo raras e ilustres excepciones, en una pueril imitación del género italiano que marcó la decadencia de este gran pueblo musical”.<sup>1</sup> Fenómeno que en España se había acusado más por la desamortización de los bienes eclesiásticos y por las resoluciones del Concordato de España con la Santa Sede del año 1851, debido al estado de pobreza en que quedaron las iglesias, con la consiguiente reducción del personal dedicado al mantenimiento vivo de la música en el culto divino.

1. Franco, Enrique. Cita tomada de *La Música en la Iglesia de ayer a hoy*. Los compositores actuales y Música religiosa (Miguel Alonso). Edición a cargo de Ángel Galindo García. Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1982, págs. 135-136)

En pleno siglo XIX un italianismo decadente sustituye a las corrientes internacionales que habían vivificado etapas anteriores, como los polifonistas del Siglo de Oro, y más tarde, Vázquez, Soto de Langa, Diego Ortiz, Juan Navarro, Lobo, Comes, Cabezón, Correa de Arauxo, Cabanilles, Tomás de Santa María, P. Soler y los grandes teóricos con proyección europea, como Fr. Bermudo, Ramos de Pareja, Francisco Salinas, etc. Es el período en que, por una marginación, creo que consciente y voluntaria, de la música de los grandes maestros, sus composiciones no tuvieron eco en las partituras de música sacra. Manuel de Falla lo juzgaba como una época “cerrada y sin esperanza”.

La figura inquieta y pletórica de Felipe Pedrell, personaje irrepitible, precursor e impulsor del *Motu Proprio* de Pio X, no podía permanecer indiferente a esta situación que había trastornado el curso litúrgico de la Iglesia; “Alla música d’uso corrente nel culto si rimproperava un eccesso di teatralità, percepita come sconveniente e dunque profana, per di piú dominata de potenti corporazioni di compositori ed executori”.<sup>2</sup>

Pedrell, ante panorámica tan desastrosa y desafortunada de la música religiosa, se erigió en portaestandarte de los “motu-propriistas” españoles, que se aprovecharon de su prestigio internacional para la reforma de la música sacra. Hombre de una formación sólida conseguida a fuerza de muchos contactos, estudios —por ejemplo la lectura de *Uber Reinheit Tonkunst* de A.F.J. Thibaut, que le clarificó mucho las ideas—, investigaciones, etc era el hombre ideal para esta empresa: “S’imposava, doncs, abans de tot la necessitat de reviuire el passat musical de la polifonía clàssica i el cant tradicional eclesiàstic, per tal d’ennobrir els repertoris del present i d’inspirar, al mateix temps, els músics eclesiàstics de l’època a compondre obres a l’altura d’aquells models imperibles”<sup>3</sup>. Pedrell se indigna por “el favor amb qué esen acollits (a les esglésies) els cants i musics de tararira, mentre restaven en l’oblit les esplendideses del nostre cant musical religiós”<sup>4</sup> y, además, por todo el montaje resultante de este caótico estado que generaba verdaderas situaciones de parodia del arte eclesiástico auténtico. También impulsor de un movimiento paralelo al Ceciliano —movimiento de opinión de reforma en el campo de la música sacra, que se desarrolló en el mundo occidental por todo el siglo XIX y principios del Siglo XX en las naciones que sucumbieron a esta triste práctica— que fue el que combatió en España, al igual que el Ceciliano en Italia, por la causa renovadora de la música sagrada.

El P. Pérez-Jorge aparece en escena, aunque todavía quedaban residuos italianizantes, cuando ya se había iniciado la reforma de la música religiosa, reforma mantenida y defendida por compositores como Goicoechea, Torres, Almandoz, P. Donostia, Luis Irruarízaga, Ruiz-Aznar, Mas y Serracant, P. Massana, P. Otaño, P I. Prieto, Beobide, etc., casi todos ellos contemporáneos del P. Pérez-Jorge. Quiero, antes de proseguir, dejar constancia de un artículo o ponencia que me ha sorprendido. La publicación del libro *La Música en la Iglesia de ayer a hoy*, edición a cargo de Ángel Galindo García, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1992, “recoge —según palabras del propio coordinador P. Ángel—, las ponencias, aportaciones y sugerencias de la XXIV Semana Teológica organizada por la Facultad de Teología de la

2. *Dizionario Enciclopédico Universale della Música e dei Musicisti*, diretto da Alberto Basso, UTET. Turino, 1984, reimpresso, 1992.

3. González Valle, José Vicente. *La Reforma de la Música Sacra*. Revista Tema, pág, 35.

4. Idem a 1.

Universidad Pontificia de Salamanca, celebrada en León durante los días 5 al 7 de septiembre de 1992, que ha querido ser una plataforma para el diálogo de músicos, compositores, musicólogos, directores de coro, etc. y, en general, de cuantos se interesen por la música religiosa y litúrgica de ayer y de hoy, la que se compuso e interpretó en las iglesias para la liturgia y para devoción del pueblo, y la que se compone hoy, más de 25 años después del Concilio Vaticano II, que supuso una revolución y un avance (?) en el campo de la música sacra”.<sup>5</sup>

Mi sorpresa se debe a que en la ponencia de Miguel Alonso, titulada “Compositores actuales y Música religiosa”, cuando hace alusión a los compositores punteros de la época, los paladines, defensores, los guardianes de la música religiosa, los nombra dentro de una excepción —“los clasificados como litúrgicos”— sin darles apenas valor ni importancia alguna, siendo así que ellos fueron los que mantuvieron ardiente el fuego musical de la liturgia y, al mismo tiempo, arrastraban toda una generación de jóvenes ilusionados con nobles ambiciones de dignificar la música religiosa y acercarla a los niveles de los sistemas compositivos que regían las técnicas por las que se expresaban los maestros compositores del momento. Sin embargo dedica más de 20 páginas a los compositores que escribieron sobre temas religiosos, no música religiosa, que, en el contexto de la obra no tiene más significado que una fría relación informativa de nombres y composiciones, sin ninguna finalidad pedagógica, didáctica, ni instructiva. Hubiera estado más a tono con el contenido de las Jornadas y con la justicia histórica, hacer un estudio detallado, técnico y semántico de los compositores que relaciona, entre los que se encuentra el P. Pérez-Jorge, compositor, como hemos visto y seguiremos viendo en esta tesis, piedra angular de la normalización de la música religiosa como fiel reflejo de la música de todos los tiempos.

Defensor a ultranza de los valores de la música sagrada, asistió y participó en congresos —véase su ponencia sobre “La Música Contemporánea” que leyó en el V Congreso Nacional de Música Sagrada celebrado en Madrid del 18 al 22 de Noviembre de 1954 que es una interesantísima lección magistral que nos pone al corriente de la situación de la música religiosa, de las inquietudes modernistas de los compositores cristianos y de que la puesta en práctica de sistemas no avalados por la tradición es un hecho irreversible<sup>6</sup>— colaboró en revistas, publicaciones de prestigio nacional e internacional, debatiendo, aclarando y puntualizando los contenidos de los documentos pontificios para una mejor aplicación en la práctica de sus principios y así apuntalar los grados inquebrantables de utilidad y significado de la función ministerial de la música religiosa, siempre con la flexibilidad de un buen criterio y a la luz de las doctrinas y opiniones eclesásticas del “Motu proprio” de 1903; de “Musicae Sacrae Disciplina” de 1955; de la Constitución “Sacrosanctum Concilium” de 1963; y la Instrucción “Musicam Sacram” de 1967 que son los que han expuesto con mayor precisión su finalidad en el contexto del culto divino.

No pretendo acusar a nadie ni polemizar, pero se ha perdido una oportunidad de dar a conocer a los verdaderos maestros que sí lucharon, en unos ambientes totalmente desfavorables a la causa de la Iglesia, por mantener el espíritu y la religiosidad de la música dedicada al culto divino y, sobre todo,

5. Galindo García, Ángel coordinador de *La Música en la Iglesia de ayer a hoy*, Publicaciones Universidad Pontificia Salamanca, 1992, pág. 9)

6. Crónica del V Congreso Nacional de Música Sagrada. Preparada y redactada por el Ilmo. Señor D. Hipólito Vacchiano García. Madrid, 1956, p. 182.

teniendo en cuenta que Miguel Alonso tenía una buena relación con la mayoría de compositores y de manera especial conocía la personalidad y prestigio musical del P. Pérez-Jorge. Confirma lo dicho la correspondencia mantenida con el P. Vicente: “Esta carta mía —dice Miguel Alonso— es una primera invitación, una vez recibida su conformidad en principio, recibirá una carta del Sr. Casimiri informándole de las diversas modalidades de colaboración y demás detalles”.<sup>7</sup> “Tenemos intención de ‘vitalizar’ *Psalterium* para 1965, queremos dar lugar a composiciones fáciles... seguimos contando con su valiosa y preciosa colaboración tanto musical como literaria”.<sup>8</sup> “Come già arrá saputo dal P. Miguel Alonso, l’Editore Casimiri ha deciso di riprendere la pubblicazione della Revista *Psalterium* di cui appunto P. Alonso é il vice-direttore artistico. Nel segnalare il suo nome quale collaboratore il P. Alonso mi prego di farle pervenire un invito ufficiale e concordare i dettagli delle collaborazioni”,<sup>9</sup> además, en la correspondencia relativa a la colaboración del P. Vicente en la elaboración de “El Canto de la Liturgia de las Horas” también aparece el P. Miguel Alonso, consiguientemente concedor, sin eufemismos, de la valía y reputación del P. Pérez-Jorge.

Este movimiento progresivo y de perfeccionamiento que se respiraba en el ambiente y las ansias de que la música religiosa ocupara el lugar que le corresponde dentro del panorama artístico cosmopolita, fue la causa del florecimiento desbordante de múltiples actividades y acontecimientos que potenciaron el apogeo desenfrenado de este periodo impulsando Escuelas, cursos y cursillos de diferentes materias relacionadas con la música religiosa, Scholae Cantorum y Capillas de Infantillos en Catedrales, Iglesias y Seminarios, Publicaciones sobre temas de Música Sacra, Revistas, Ediciones de Música destinadas, en general, a facilitar y promocionar la participación de todos en la celebración del culto divino, etc. Todo este montaje tan enriquecedor se desplomó como un castillo de naipes con las conclusiones publicadas en la Constitución “Sacrosanctum Concilium: No quiero poner en tela de juicio la normativa y preceptos del Concilio pero “los músicos de la Iglesia y todas las personas interesadas en la música religiosa, ya desde el principio de este movimiento, sintieron una cierta preocupación por el futuro de la música sagrada. Y repetidamente manifestaron sus temores por el peligro que podía correr un patrimonio tan rico y delicado que la fe había reunido pacientemente a lo largo de un milenio de esfuerzos al ser puesto, como parecía probable, a merced de espíritus innovadores y que la Autoridad perdiese el control de la situación”,<sup>10</sup>

La Constitución expresa con mucha claridad sus deseos de que “se conserve y se incremente con mucha atención, el patrimonio de la música sagrada” y afirma categóricamente que “el canto gregoriano es el canto propio de la Iglesia occidental y que por tanto en igualdad de condiciones se le debe reservar el puesto principal”, pero “no era difícil prever que estas disposiciones y otras semejantes —la polifonía, el órgano...— resultarían letra muerta”.<sup>11</sup>

7. Alonso, Miguel *Carta al P. Pérez-Jorge* invitándole a colaborar en la reaparición de la revista PSALTERIUM, Roma, 14-7-62.

8. Alonso, Miguel, *Carta al P. Pérez-Jorge*, Roma, 29-12-64.

9. Sartori P. Antonio. *Carta al P. Pérez-Jorge*. Roma 12-9-62.

10. López-Calo, José, S.J. *Presente y futuro de la Música Sagrada*. Publicado en la Rev. Musicae Sacrae Ministerium. Roma, Primavera Verano, 1965.

11. López-Calo, José, S.J. Idem a nota 3 de la página anterior.

No creo necesario insistir más sobre esta cuestión —el tema se presta para una nueva colaboración— y opino que estoy desbordando demasiado el pensamiento que ha motivado este antecedente. El P. Pérez-Jorge, como veremos a través de estas páginas, también manifiesta su total desencanto por la aplicación tan poco ortodoxa de la Constitución a la realidad de la música religiosa. Hay que reconocer que ha fallado la visión de los Padres Conciliares para prevenir el desastre que se avecinaba, que se ha retrocedido en las conquistas muy positivas de la música litúrgica, que se ha destruido no sólo un patrimonio abundante y sumamente válido sino la ilusión de los músicos que al desvanecerse les obligó a calificar de inútiles y efímeros sus esfuerzos. Dice el P. Pérez-Jorge en una de sus cartas al P. Andrés Temprano: “Apenas abrigo esperanzas de continuar los artículos ‘Problemas del Armonista actual’, por la sencilla razón de que mi objetivo de entusiasmar a los jóvenes que compusieran música ‘al día’, pero litúrgica, y con el ambiente ‘funcional’ de ahora, creo ridículo mis deseos”.<sup>12</sup> O esta otra a Juan Alfonso García: “No pienso continuar los artículos en T.S.M. sobre la evolución de la Armonía —‘Problemas del Armonista actual’—. Me cortó el hilo, o el espacio, la dichosa Constitución conciliar...”.<sup>13</sup>

A grandes rasgos estas han sido las fases que ha atravesado la música religiosa durante la vida activa del P. Pérez-Jorge, nos resta ahora examinar cual ha sido su contribución a la consolidación de la reforma del canto eclesiástico y cuales han sido las influencias recibidas de los Músicos —con mayúscula— contemporáneos.

La contribución del P. Pérez-Jorge a la consolidación de la reforma del canto eclesiástico se manifiesta perseverantemente en toda su producción de la que la mayoría de sus obras están empapadas de savia gregoriana, de una sobriedad polifónica que asombra por la escrupulosidad de su realización y tan extensa que ha cubierto todos los momentos litúrgicos aptos para ser revestidos por música. Se pueden considerar, con toda propiedad, obras maestras, modélicas en su fondo y en su forma.

Antes del Concilio Vaticano II se interesó, de manera preocupante, por la modernización de la técnica compositiva —ya lo he dicho en diversas ocasiones— de la música religiosa. En su propio ambiente, el religioso, era persona valorada, se requería su colaboración y su intervención en los momentos más delicados y de mayor dificultad para el buen desarrollo de la música eclesiástica, como por ejemplo: Invitado al Congreso Internacional de Música en Roma (1950). Participa en el Congreso Internacional “Pueri Cantores” en Colonia (1953). Como más competente en la materia, pronuncia una conferencia sobre “Música contemporánea” en el V Congreso Nacional de Música Sagrada, celebrado en Madrid (1954). En la Asamblea Nacional de Música Sagrada, celebrada en Vitoria, desarrolla el tema “Los Coros mixtos en las funciones Sagradas” (1956). Entra a formar parte del equipo de Profesores de la Escuela Superior de Música Sagrada de Madrid, donde impartió clases hasta su desaparición (1957). Asiste como invitado especial, con participación activa, a la Asamblea Nacional de Música Sagrada. Escolar y Popular, celebrada en Santa Cruz de Tenerife (1960). Participa en el Congreso franciscano de Lectores de Humanidades, celebrado en el Monasterio de Guadalupe (Cáceres), en el que pronuncia una conferencia sobre “La Educación Musical” (1962). Realiza las armonizaciones a las melodías gregorianas para la colección mexicana de Música Sagrada (1962). Nombrado asesor del Instituto Pontificio San Pío X de

12. Pérez-Jorge, Vicente. *Carta a Andrés Temprano*. Madrid, 25-3-67.

13. Pérez-Jorge, Vicente. *Carta a Juan Alfonso García*. Madrid 24-11-69.

Salamanca y miembro de la Comisión Episcopal de Sagrada Liturgia (1964). Nombrado, también, Consultor por la Comisión Episcopal de Liturgia para crear las diversas fórmulas musicales de los tonos para la oración, lecturas y diálogos de la Misa (1963). Miembro de la Consociatio Internacional de Música Sagrada (CIMS) (1964). Convocado por el Secretario Nacional de Liturgia para la renovación del Canto y Música litúrgicos (1967). En el Conservatorio de Valencia, imparte cursillos de Canto Gregoriano (1964 y 1973). Por encargo de la Secretaría Nacional de Liturgia compone un “Lote de Himnos, Salmos y Antífonas” que se publica en el *Liber Usualis Officii* en castellano, que lleva por título “El Canto de la Liturgia de las horas” (1976). En el Congreso de Moros y Cristianos celebrado en la ciudad de Ontinyent, del que es miembro del Comité de Honor, presenta una comunicación sobre “La música Sinfónica incorporada a las fiestas de Moros y Cristianos” (1984). Colaborador permanente, hasta su desaparición, de las revistas T.S.M. y Melodías, publicadas en Madrid. También fue colaborador de la revista Psalterium publicada en Roma.

Estos datos son un pequeño muestreo de las muchas actividades que el P. Pérez-Jorge ha desarrollado en su trayectoria musical, a petición de Instituciones o Entidades de reconocido crédito Nacional e Internacional, que, por otra parte, nos garantizan su reputación y fama, a distintos niveles, dentro de los ambientes en los que ha desarrollado su personalidad y nos demuestran su contribución a la conservación, desarrollo y acrecentamiento de las esencias de la música religiosa.

Las influencias que ha recibido de los músicos contemporáneos son muy diversas y le han llegado por diferentes conductos: no sólo contribuyeron a su formación los maestros de quienes recibió directamente, digamos globalizando, clases de Composición e Instrumentación, Don Antonio Mingote, Don Andrés Ysasi y, su tío, Don Miguel Asensi, sino de los trabajos de análisis de obras maestras que le suministraban una información muy valiosa, viva y real, de la actualidad musical, y de la lectura de tratados y estudios monográficos —como *Teoría y Práctica de la Armonía Moderna* de A. Eaglefield Hull, *Étude sur L'Harmonie Moderne* par René Lenormand, *El Contrapunto del siglo XX* de Humphrey, *Tonalidad, Atonalidad y Pantonalidad* de Rudolph Reti, *Autobiografía y Estudios* de Ernest Kreneck, *Craft of Musical Composition. I. Theory* de Paul Hindemith, *Technique de mon Langage Musical* par Oliver Messiaen, etc.—, que fueron abriéndole nuevas perspectivas y horizontes que oxigenaron sus nuevas creaciones. Nunca descansó en sus investigaciones y, como el que sabe que no sabe nada, no se permitió jamás compases de espera en su actividad creadora, y, por aquello de que el tiempo es oro, lo aprovechó hasta el máximo para aprehender cuanto podía enriquecer su inteligencia y despertar su sensibilidad. En principio, puedo asegurar que, no sólo fue un simple repetidor de las técnicas de su tiempo, sino que demostró constantemente, a través de sus conversaciones y escritos, que dominaba amplia y profundamente todos los secretos de los sistemas compositivos, moneda corriente del momento. Testimonios hay abundantes que confirman esta afirmación: recensiones, publicadas en Tesoro Sacro Musical, de libros relacionados con estos temas; tratados y obras especializadas sobre técnicas contemporáneas que formaban parte de su biblioteca particular; cursos, cursillos impartidos y ponencias pronunciadas en diversas instituciones y centros culturales en los que dio muestra de su coraje renovador frente al quietismo y adocenamiento de muchos compositores de música religiosa; artículos de talante vanguardístico, “Problemas del armonista actual” es uno de ellos —inacabado por las razones que en este mismo apartado hemos expuesto—, que nos va a servir de guía en esta última etapa de la materia que estoy desarrollando.

No puede decirse, pues, tras esta necesaria presentación de circunstancias, que el P. Pérez-Jorge desarrolló su vida artística al margen de los acontecimientos que se cocían en el ambiente, sino todo lo contrario, participó en todas sus variantes y tuvo la necesaria lucidez para asimilarlos y construir su propio lenguaje, que, sin negar una radical influencia del medio, es muy personal y posee unas características tan especiales que lo convierten en original e insólito.

Partiendo de estos hechos, cabe hacer algunas reflexiones más concretas sobre su música, la más sobria e inmediata de las cuales consiste en señalar que la utilización de melodías gregorianas en sus composiciones no le viene vía impresionismo —Fauré, Debussy—, sino del movimiento renovador que accionó los resortes de rehabilitación de la música sagrada. Léase como ilustración a este párrafo el artículo “¿Supervivencia del Gregoriano?”, en donde, aparte de la información tan precisa que nos proporciona sobre su aplicación en la composición musical, se pone de manifiesto el parentesco con otros sistemas contemporáneos: “Quiero ver en los ‘modos a transposiciones limitadas’, de Oliver Messiaen, cierta aproximación al ideario de los grupos modales del gregoriano. La práctica de los ‘tonos enteros’, cuanto a fidelidad, pureza, a sus principios determinantes, recuerda la gregoriana. Por la generosidad de su técnica, novísima al cabo de los siglos, el gregoriano sobrevive en la mejor parcela de la música y de los músicos”.<sup>14</sup>

Perdóneme el lector que insista, pero la publicación de este artículo el año 1969, visto a distancia de casi treinta años de su aparición, patentiza con clarividencia su actual vigencia —¡vale la pena leerlo!— que surge como una profecía de los esquemas vanguardísticos y demuestra, al mismo tiempo, una capacidad de visión del futuro nada corriente.

De Míngote aprendió la elegancia del buen hacer, el equilibrio de sus planteamientos, las estructuras sabiamente organizadas, las armonías encadenadas con una lógica sin condicionamientos. De Ysasi —más conocido fuera de nosotros que entre nosotros mismos—, “cuya obra en su última época venía a converger en una forma de intimismo, ataviado de rozagancias de expresión, en un a modo de lirismo exaltado, vestido en los moldes de un sistema original de armonía”,<sup>15</sup> supo descubrir el ideario armónico que va emancipándose de la tradición, en el que los acordes, afectados de los principios debussystas, mantienen su autonomía y no tienen que descansar necesariamente según las leyes de la gravedad tonal en una obligada resolución. Al ponerse en circulación el acorde de novena de dominante, se tuvo que prescindir de las leyes tradicionales de la resolución, so pena de crear una música de acordeón o de armónica, sosona, falta de imaginación y con pocas garantías artísticas: lo excepcional es el terreno abonado para que pueda germinar el acorde de novena de dominante. Esta eventualidad fue suficiente para debilitar los fundamentos armónicos y provocar una revolución en el mundo de la música, al aplicar por extensión y analogía aquella situación a toda la mecánica de los enlaces, dando lugar, desde ese momento, a un desmoronamiento de los sistemas y procedimientos de creación tradicionales.

El maestro Ysasi se encuentra dentro de este movimiento: podemos examinar al respecto algunas de sus obras como “Danza de brujas en el castillo de Astúlez”, “Films” op. 54, “Skizzen” op. 38, “Sonatina”, op. 53, nº 1, “Cromos”, “Sonata”, op. 3, nº1 y comprobaremos las sucesión de acordes en muchas ocasiones sin conexión tonal y otras muchas libertades surgidas de la propia evolución armónica,

14. Pérez-Jorge, V. *¿Supervivencia del Gregoriano?* Tesoro Sacro Musical. Madrid, 1969, nº 2.

15. P.B.A. *Andrés de Ysasi*. Correo Español. Bilbao, 6-4-40.

ausentes hasta la aparición de estas nuevas orientaciones, que ponían en evidencia que el sistema tonal tradicional propio de épocas anteriores no iba ya a regir los destinos del futuro de la música.

El P. Pérez-Jorge va solidificando un lenguaje en el que se funden múltiples elementos, formando un complejo ecléctico muy singular: el cromatismo por un lado, el uso libérrimo de los acordes alterados, notas añadidas, por otro y, como consecuencia, la superposición de tonos y modos. Paso a paso fue liberándose de tantos canones secundarios que le conducirán irrefrenablemente a la pantonalidad, al atonalismo y otros complejos plenos de vigor que ensanchan el cuadro de sonoridades en grado imprevisible.

El Gregoriano fue para él depositario de muchas realidades en potencia, de donde sacó conclusiones aplicadas a la composición que nada tienen que envidiar a las expuestas en los tratados: *Technique de mon langage musical* de O. Messiaen (1944), *Lois et styles des Harmonies Musicales* de Edmond Costère, *Armonía del siglo XX* de V. Persichetti. Dice el P. Pérez-Jorge: “Según el tipo de escala —cuales fueren sus elementos constitutivos— varían de morfología los sistemas. La escala da nombre no sólo al sistema; determina, además, la melodía y la armonía. Por ejemplo: escala hexacordal: melodía, armonía, sistema hexacordal; escala dodecafónica: melodía, armonía, sistema dodecafónico. Es lo que se denomina ‘verdad armónica’”<sup>16</sup>

Extendiendo este principio a todos los campos de expresión humana, “los modos —dice el P. Pérez-Jorge— constituyen uno de los agentes que tienden a la música actual: modos europeos o extraeuropeos, escalas populares y modos de personal hechura...”<sup>17</sup> Además, dice, al hablar de la armonía resultante de las escalas populares: “El acorde constituye una ordenación de notas sustraídas de una escala determinada. A una escala pentáfona, por ejemplo, ha de corresponderle una armonía basada en sus cinco notas, de igual forma que fluyen los acordes de las siete notas del modo mayor. Pero el encadenamiento de acorde y estructuraciones cadenciales se rigen por leyes particulares”.<sup>18</sup>

El trabajo que estamos glosando nos ilumina el camino que, alrededor del P. Pérez-Jorge, estamos trazando. El análisis pormenorizado de autores que han utilizado modos antiguos, propios y modernos en sus obras, es exponente del tiempo que ha dedicado a su estudio y, consiguientemente, de la ciencia aprendida para el presente y futuro de sus mecanismos creativos: G. Pierné, C. Franck, F. Listz, D. Milhaud, M. P. Mussorgsky, M. Ravel, C. Debussy, B. Bartok. I. Strawinsky, O. Messiaen, A. Roussel, A. N. Scriabin y otros. Pero no creamos que todo es bueno en estos sistemas: “Caeríamos en error —dice— concediendo a estas expresiones excesivo dogmatismo, pues los autores varían a menudo de procedimientos, sin perder por ello su propia personalidad. Damos tan sólo una visión amplia de cómo las músicas, al calor de ayer o el calor de hoy, han ido informando los modos populares”.<sup>19</sup>

Conoce los Modos por alteración, muy frecuentes en su Misa “Mater Purísima” que son las mixturas que Schenker comenta en su “Tratado de Armonía” (1906, y reeditado en castellano, 1990); las Escalas sintéticas que años más tarde aparecerán en la “Armonía del siglo XX” de V. Persichetti; los Modos

16. Pérez-Jorge, V. *Problemas del armonista actual*. Tesoro Sacro Musical, 1962, nº 1, pág. 13

17. Pérez-Jorge, V. Id. 1962, nº 3, pág. 56.

18. Pérez-Jorge, V. Id. 1962, nº 6, pág. 114.

19. Pérez-Jorge, V. Id. 1962, nº 6, pág. 115..

diatónicos pentafónicos (modos defectivos) que han conducido a la formación del sistema pentáfono llamado “Pentafonía” difundido por Domenico Alaleona. Acordes derivados de la serie natural armónica que, por superposición de terceras, forman los acordes “rascacielos” y otras entidades sonoras diferentes, autónomas, aglomeraciones que amaña la pura fantasía y que por lo mismo se resisten a un análisis directo. Los acordes por superposición de quintas, cuartas, segundas, novenas tan frecuentes en sus obras, emulación de la obra de Debussy, que pueden crear un clima bitonal, pluritonal y decididamente atonal en el sentido de ausencia de tonalidad fija —Juan M<sup>a</sup> Thomàs, M. Ravel, Paul Dupin, D. Milhaud, A.N. Scriabin, Falla—. Acordes de variación melódica que son el resultado de un sencillo contrapunto en que las voces individuales son sustituidas o reforzadas por acordes paralelos, acordes que pueden admitir el doblado a intervalos de cuarta, Rebikoff, “Moment Ilyrique”; de quinta, Scriabin, “Etude” op. 65, n<sup>o</sup> 2; de novenas, Scriabin “Etude”. op. 65, n<sup>o</sup> 1.

“Huelga advertir —dice el P. Pérez-Jorge— que la teoría tradicional: jerarquización de grados, notas alteradas, fórmulas cadenciales, acceso a los tonos vecinos y lejanos, etc., haya sufrido un impacto demoledor, teniendo entonces el hecho semitonal que plantearse el problema armónico casi exactamente como se lo planteó y resolvió la armonía diatónica”.<sup>20</sup> Esto lo dice a propósito de un nuevo tratamiento que brota de la escala formada por los 12 semitonos equivalentes, tal como lo contempla P. Hindemith, sistema que, “admitida la paridad de las notas de la escala duodécuple o semitonal, todas las notas pueden entrar con igual derecho en la formación de acordes, lo cual no justificaría nuevas aglomeraciones de sonidos incontrolables, ofensivas al oído, insustanciosas. Los acordes producen diversas sensaciones, grados de tensión o distensión, con arreglo a sus componentes interválicos. Y ese tira y afloja —ley de contraste— debe regular el acontecer armónico”.<sup>21</sup> Después de un estudio exhaustivo de la Formación y clasificación de los acordes, Determinación y proceso de Fundamentales y la Modulación, dentro del área de semitonos, siguiendo lo métodos y teorías de P. Hindemith, hace un análisis del “Interludio 2” del “Ludus Tonalis” que demuestra que no aborda la materia superficialmente, sino que sus explicaciones exigen un profundo conocimiento del tema.

Termina “Los problemas del armonista actual” con una VII y última colaboración en la que, entre otras cosas, dice lo siguiente: “Por caminos diversos, a las vueltas de fecundo y perseverante peregrinaje, los 12 semitonos, sin diferenciación valórica, se convierten en la constante expresiva de mayor sufragio actual. (Omitimos voluntariamente el tercitonalismo y cuatritonalismo). Lo único que aún permanece abierto a la especulación, en este orden de cosas, es el régimen más expeditivo a esa plantación semitonalista, ¿Pero se puede hablar así, a secas, de lo más expeditivo? En términos generales, no. Rastreamos el método que se regía por el argumento de la contundencia tonal. Añadamos —adelantando el cuestionario de posteriores artículos— los métodos que anulan la afirmación tonal, los suscritos a las series dodecafónicas, los “modos de transposiciones limitadas” de O. Messiaen y queda aún sitio para los sin nombre reconocido. Todos ellos, indistintamente, operan sobre la base de los 12 semitonos. Es comprensible esa diversidad de pareceres y tendencias. Del sistema tonal griego nacieron los modos antiguos. Las notas, materia viva y no muerta, son capaces de innúmeros alumbramientos. Eso sí, se

20. Pérez-Jorge, V. Id. 1964, n<sup>o</sup> 4, pág. 74.

21. Pérez-Jorge, V. Id. 1964, n<sup>o</sup> 4, pág. 74.

impone la comprensibilidad, cualquiera sea la bandera que uno enarbole. Y que por la hondura, seriedad y naturaleza de forma nos aparte de toda vana e ilusoria genialidad”.<sup>22</sup>

Quiero subrayar que este párrafo nos sirve, además de puntualizar su conocimiento sobre los sistemas tercitonales, cuatritonales y seriales, para ratificar su compromiso explícito de que el cuestionario de futuros artículos —las series dodecafónicas, los modos a transposiciones limitadas, entre otros,— complementarios de “Los problemas del armonista actual”, serán tratados en breve, proyecto que nunca se llevó a cabo por razones ya expuestas, a pesar de mi insistencia a que lo hiciera. Lamentable decisión —no censurable— de haber dejado inacabado este trabajo, verdadera antología de orientación y ciencia armónica.

La obra a 4 voces graves “Popule meus” está construida rigurosamente con la escala hexatonal de tonos enteros, tan frecuente en autores como Debussy, Rebikov, Scriabin, Schönberg, entre otros.

Al sintetizar todo lo dicho nos vemos obligados a hacer ciertas consideraciones que conformarán la tesis mantenida en esta exposición: Es legítimo pensar que si el P. Pérez-Jorge, con su magistral exposición y exégesis minuciosa ha demostrado conocer a fondo todos los procedimientos circulantes de composición practicados en su época, si ha sufrido “las penalidades y fatigas” que se experimentan al ocuparse de los análisis de las obras correspondientes a dichos procedimientos, lo cual supone un trabajo de investigación que permite penetrar hondamente en todos los entresijos de su construcción, y si ha probado que dichos análisis son trabajos realizados con exagerada meticulosidad, como lo demuestra la variedad de ejemplos con los que ilustra sus precisiones y razonamientos, también es propio especular que se haya aprovechado de todo ese bagaje de conocimientos resultando inverosímil que, su talento y preparación artística, haya prescindido de toda esa riqueza de materiales ofrecidos por las composiciones de sus coetáneos. Consiguientemente, su música es el resultado de la escrupulosa selección de teorías y prácticas de todo ese muestrario, escogiendo todo aquello que ha considerado, a través de su óptica, imprescindible e interesante para construir un lenguaje que fuera novedoso, tuviera personalidad y capacidad de expresión.

Ojeemos, aunque sea de manera superficial, las páginas musicales que cito y recomiendo para calibrar la sutileza y originalidad de sus composiciones, por su función muy simples. Se trata de canciones religiosas para el pueblo —su melodía, por tanto, ha de ser de fácil interpretación—, es decir, cánticos sencillos y sin complicaciones técnico-vocales, no obstante el acompañamiento —se supone que el organista es un profesional— tiene problemas de comprensión, de clarificación del contenido, de conocimiento del lenguaje y todos sus recursos sintácticos, para que el organista pueda identificarse con la obra y así conseguir una dicción ajustada y expresiva de su estructura y de su forma. Observaremos que no se repite en sus mecanismos de realización, que cada armonización es un nuevo descubrimiento, una nueva conquista, llena de fantasía y luz propia y, lejos de ser un espejismo que disfraza idénticas realidades, cada pieza tiene un gesto y un sello muy personales que no admite rutinas ni automatismos inconscientes y precipitados.

– **Camino del sepulcro:** Aunque la melodía se mantiene en el área de MI, el acompañamiento aparentemente la distrae por la concepción tan libre de su armonía, en la que los fundamentos tradicionales

22. Pérez-Jorge, V. Tesoro Sacro Musical. Madrid, 1964, nº 6. pág. 121.

están totalmente quebrados, pero, sirviéndose de un diatonismo casi maniático, consigue un efecto de fondo muy sugestivo, de tonalidad difusa, siempre que logremos penetrar en las esencias del lenguaje musical empleado. (Para localizar esta partitura consúltese *Música Sacra y Modernidad* de Luis Blanes. Ed. Promolibro, Valencia, 1999, p. 1123).

– **Ven, Señor, no tardes:** Armonización orientada de forma completamente distinta de la anterior en sus rasgos armónicos y rítmicos, cargada de una semántica muy apropiada al texto. Discurren los gestos de estructura armónica por cauces diatónicos formando en el discurso unas aglomeraciones sonoras, no sujetas a la escolástica que, compás a compás, nos van sorprendiendo. (Id. p. 1.125)

– **El amor se ha hecho carne:** Es una pieza que, claramente, está en SIBM, pero, si nos fijamos con detención, repararemos en una escala hexatona de tonos enteros que se asoma tímidamente en la mano izquierda del acompañamiento, imitándose a sí misma, con una naturalidad tan procedente que no se asocia a ningún parche artificioso o postizo. Obsérvese el tan bien conseguido camuflaje del acorde de dominante. (Este breve comentario analítico se refiere a la Estrofa III). (Id. p.1.127).

– **Pater noster:** La melodía pone en juego varios modos: Modo de MIB, Modo de FA, finalizando en el Modo de SOL, dejando un saborcillo a protus suspendido. Detengámonos por un instante en analizar la construcción armónica y tonal de esta canción y llegaremos a la conclusión que sus acordes son agrupaciones aparentemente anárquicas, surgidas del deslizamiento de sus voces en su marcha natural, y el centro tonal está ausente, con lo que la modulación no existe, más bien es una ilusión “óptica” que pronto se desvanece. (Id. p. 1.131).

Y así son todas sus canciones, verdaderas sorpresas que, regidas por los principios del Lied, nos asombran. Creemos suficiente las cuatro que, aunque brevemente, hemos comentado, capaces para darnos a conocer la profesionalidad y seriedad del P. Pérez-Jorge, presentes en todas sus composiciones que elaboraba minuciosa y dignamente en todas sus dimensiones, aunque fuesen insignificantes y, aparentemente, sin trascendencia alguna en el amplio catálogo de su repertorio.

La producción de estas obras, pese a ser un producto quizá más breve y ligero, por presentarse como pequeñas intervenciones en el culto litúrgico, como una pequeña jaculatoria, más que como una gran pieza de súplica, no deja por ello de ser en su conjunto una obra de envergadura, de denso y tenso contenido, pues nada en la producción de ese gran inventor de música —como decía I. Strawinsky— de nuestro tiempo, que es el P. Pérez-Jorge, puede ser tomado a humo de pajas.

Su música siempre fue sincera, apreciada y muy valorada por los músicos de su generación. El P. Pérez-Jorge se mantuvo al pie de sus principios estéticos hasta última hora. Pero no es esta fidelidad y este amor al quehacer cotidiano —al “trabajo gustoso” como decía Juan Ramón Jiménez— lo único ejemplar en él. Cuando pasen algunas epidemias, las que ponen de manifiesto el ejército de cánticos ñoños y populacheros que hoy en día cubren el culto religioso, habrá llegado el momento de recobrar la cordura y el equilibrio litúrgico, y su obra continuará siendo un firme asidero contra el desvarío.