

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



XXXI
OCTUBRE-NOVIEMBRE 1948

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Juan Orrego Salas, Delegados de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador.—Víctor Tevah, Director Interino de la Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Angel Ceruti, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Secretario: Alfonso Izzo P.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

AÑO 4.º Santiago de Chile, Octubre-Noviembre de 1948 N.º 31

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Jerarquía musical de Chile</i>	3
CARLOS LAVÍN.— <i>Nuestra Señora de Las Peñas</i>	9
ALBERTO GINASTERA.— <i>Notas sobre la música moderna argentina</i>	21
JUAN ORREGO SALAS.— <i>La tragedia del pianista</i>	29

CRONICA

<i>Noticias</i>	36
<i>Conciertos</i>	41
<i>Actividades americanas</i>	58
<i>Actividades europeas</i>	62

CRONICA RETROSPECTIVA

<i>Sensibilidad y clarividencia</i>	66
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>La llegada de los «Negro Spirituals» a Chile</i>	68
---	----

EDICIONES	69
LIBROS APARECIDOS.	76
REVISTA DE REVISTAS.	77

EDITORIAL

JERARQUIA MUSICAL DE CHILE

NO hay persona alguna que salga de este país con preocupaciones intelectuales, que no escriba o no regrese quejándose del desconocimiento que todavía existe acerca de lo que hemos logrado y significamos en el panorama general de la cultura. Nuestros compatriotas vuelven llenos de recriminaciones, extrañados de que cuanto ellos conocen no tenga la resonancia que a su juicio corresponde, sin saber verdaderamente a quién culpar de esta injusticia que les parece evidente. Observan que, fuera de los medios muy especializados o de grupos de intelectuales que por alguna razón se han vinculado con nosotros, continúa envolviéndonos la nebulosa que confunde a todos los países sudamericanos en lo que, en forma simplista, ha dado en llamarse «América Latina». Chile es ignorado hasta el punto de no saberse dónde está; se cree que nosotros cuando andamos por la calle tenemos que abrirnos camino entre las serpientes, o que, junto al torrentoso Mapocho, debemos resguardarnos de ser mordidos por cocodrilos (1). «Latin Americans» para la gente de habla inglesa o «sud-americains» para los que hablan francés, significan una especie de clase media, no bien asentada e incapaz de cosas profundas y de cultura seria. Nuestros viajeros sienten que Europa continúa resistiéndose a admitir la existencia de estos hijos naturales que le nacieron en América, que en un momento dado le han salido al paso con ánimo de compartir su cultura y de ser tratados como seres de igual categoría.

En este panorama, un tanto pesimista, que perdura, no obstante los miles de personas que estudian hoy día la geografía práctica que se aprende por las ventanillas de los aviones, habría que entrar a analizar la realidad profunda de nuestra existencia, como partícipes de la civilización occidental, si no queremos considerar

(1) *Por sorprendente que parezca, al descender del avión en Los Cerrillos uno de los famosos directores de orquesta que nos han visitado, se dirigió a las personas que lo esperaban en representación del Instituto de Extensión Musical para preguntarles cuál era el idioma del país y cuál su sistema de gobierno. A la persona interrogada le costó no responder que en Chile se hablaba el sánscrito y que la autoridad era ejercida por un emperador.*

el aspecto universal, muchísimo más complejo, de las relaciones espirituales en la humanidad entera. ¿Dónde se nos ignora?, ¿quiénes son los que nos desconocen?, ¿padecemos esta descalificación en proporción superior a otros países? Cuestiones son éstas que debemos mirar con sentido de la realidad, sin caer en cursilerías chauvinistas ni tampoco en creer que se nos tiene fastidio intencionadamente y como por afán. Tal vez todo el hemisferio americano, «las Américas» como se dice en la jerga panamericana, padece de un cierto complejo de inferioridad, producido por la historia y por la lucha que América ha tenido que llevar para infundir respeto y para ser tomada en cuenta. Leer nuestro pasado es a menudo irritante, como ocurre en el caso de Chile, cuando se tiene delante la sincera honestidad, la buena fe profunda con que aquí se fundaba una nación y se organizaba un Estado, y la insolencia y hasta la grosería con que las cancillerías extranjeras se referían a nosotros, aplicándonos los epítetos más despectivos y envolviéndonos en confusiones incomprensibles.

Hay una verdad profunda en la organización del mundo y es que éste se encuentra estructurado en círculos concéntricos: la capital siente su importancia, y no lo puede evitar, frente a la provincia; y en las provincias, las capitales frente a las ciudades menores. Así, también en el campo internacional, los países chicos giran en torno de los que son un poco más grandes, más poderosos, más poblados, más viejos o más ricos; éstos, a su vez, rinden pleitesía a los que los aventajan en estas mismas características y, pese a toda la política aislacionista del mundo, que se debate contra la internacionalización, es indudable que tener talento, desarrollar actividad en Nueva York, en Londres o en París, es mucho más importante y mejor cotizado que hacerlo en Buenos Aires o en Santiago. Se ha dicho que hasta el cielo está más cerca de Roma que de Pekín y que es mucho más fácil llegar a ser santo siendo francés, que habiendo nacido en la isla de Sumatra. Aún en los regímenes totalitarios, como en el sistema comunista, no da lo mismo llamarse Vishinsky de Rusia que Rodríguez de algún país hispánico; el pianista que se llame Wladislav, Miecislav o algo parecido, ya tiene una gran parte de la carrera ganada. Esto es una verdad; si se quiere, una verdad tonta y superficial, pero no por eso menos efectiva. En este terreno, los americanos, en general, hemos llegado al mundo con lo que se llama un handicap adverso.

Nuestro movimiento intelectual, y en el caso que nos preocupa, el musical, es mal conocido y mal apreciado; en primer lugar, porque

el mundo europeo y norteamericano nos siente algo así como viviendo en el tercer patio, como mirando hacia la trastienda del universo. No nos creen. El individuo corriente de Europa llega hasta saber algo de los países del Atlántico, que tampoco diferencia muy bien: sabe de Buenos Aires, siquiera a través del tango; del Brasil por los negros y las postales de Río; de Méjico, por los sombreros con punta y la facilidad con que suponen se asesinan los unos a los otros. También algo se sabe del Perú, por lo legendario de los incas, y deben creer que en Lima basta rascar la tierra para que salgan láminas de oro. Chile es demasiado remoto, demasiado inaccesible y, además, si se ha tenido oportunidad de tratar a nuestros connacionales, demasiado parecido a la cultura europea.

Los círculos concéntricos valen también dentro de América y, aunque nos parezca injusto, las naciones centroamericanas, por ejemplo, se preocupan más de Chile que Chile de ellas. Basta dar una vuelta por la costa del Pacífico para sentirse contento del prestigio y del peso que nuestra cultura tiene en la banda occidental de Sud América. Nos aprecian poco en Buenos Aires y no nos toman muy en serio; nos desconocen en Brasil, que es demasiado grande y que en sí mismo representa todo un mundo que no nos necesita culturalmente; en cuanto a Méjico, tienen gran simpatía literaria por este Chile lejanísimo y más o menos fabuloso con el cual sienten alguna hermandad étnica. En una palabra, el desconocimiento de que se habla no creemos que sea ni más ni menos que el que nos corresponde y, respecto a la música, el mismo que existe para todas las demás cosas. Funciona en una forma especialmente molesta para nosotros, músicos, porque nos hemos desarrollado mucho, tenemos ya bastante que dar a conocer y, como estamos muy afuera del sistema de los círculos, hemos adquirido una posición universalista que nos permite sentir con especial realidad lo injusto del sistema de categorías que la geografía, la condición económica y la historia han impreso en el mundo.

Pensando ahora en contestar la segunda pregunta, quiénes son los que nos desconocen, debemos distinguir tres tipos y categorías de participantes en la vida musical: los artistas, los comerciantes y el público.

Los artistas los encabezaremos por quienes constituyen la «sal del mundo», que son los compositores, a los que debemos agregar algunos raros ejecutantes y a muchos estudiosos de la musicología; es indudable que se ha realizado un gran progreso y que, por lo menos de oídas, nuestros músicos empiezan a entrar en el grupo de las

figuras conocidas, poco a poco, como ha ocurrido siempre. Ya todos los diccionarios contemporáneos contienen noticias biográficas de los compositores e investigadores americanos sin excluir a los chilenos. Entre compositores se va estableciendo lentamente una especie de fraternidad y, si de ellos dependiera la vida musical en todos los países, es indiscutible que el mundo se movería en otra forma y que el público se libraría de factores que ahogan el desenvolvimiento de la música. Los compositores, por igual, sienten un drama semejante en todas partes, el de su rechazo por un público envejecido en oír siempre lo mismo y ajeno a la capacidad verdadera de oír música y de interesarse por ella. Aunque haya todavía quienes nos desconocen, la actitud mental es normalmente de comprensión hacia los creadores hermanos de otros países. En esto los chilenos no formamos excepción, ni como dueños de casa ni como huéspedes.

El segundo tipo, el del comerciante, nos ignora y para él sólo representamos un punto en las rutas aéreas, una taquilla y una cotización muy modesta en dólares desde que el peso chileno vale poco. Fuera de los empresarios, que comienzan a conocernos, los ejecutantes de cartel son los más comercializados, su profesión es más y más de orden financiero y difícilmente, heroicamente, pueden librarse del peso que les quita todo idealismo y toda capacidad de preocupación por la música. El solista corriente llega a ser un autómatas, un agente viajero que «exhibe» sonatas como podría hacer demostraciones de ilusionismo. No le interesa ni le preocupa lo que pasa en los países que visita, hasta el punto de ignorarlos deliberadamente. Una gran cantante, que acaba de pasar por Chile, invitada en forma muy cordial a un estreno de nuestro ballet preparado por Kurt Jooss, contestó con toda sencillez que prefería quedarse tejiendo en el hotel. Una serie de cantantes de ópera venidos este año a cosechar en dólares abundantes la tontería del público, no tuvieron la más mínima curiosidad de saber lo que pasa en Chile y se fueron tan ayunos de información como los dejó en tierra el avión que los trajo.

A cada paso encontramos ese tipo de individuo que «hace su gracia» y que nos ignora. Y, ¿cómo no va a ser así si hasta nuestros ejecutantes chilenos, por muy amigos que sean, giran por el mundo sin tomar en consideración para nada la producción de su patria, ni haberse interesado jamás por darla a conocer ni estimularla? Quienes se lamentan de los pianistas, violinistas y cantantes que desconocen a Chile, tienen que admitir que somos aún una incomodidad, al pretender ir más allá de las pequeñas piezas de postre que se permiten en los programas, como por obligación, y robando los

aplausos y los dólares que los ejercicios de virtuosismo procuran a los empresarios.

Con respecto al público, que es el tercer participante, casi no vale la pena insistir; ya se ha dicho en esta Revista reiteradas veces que vive una existencia musical falsa, traga lo que le dan, se ha acostumbrado al menor esfuerzo, a tener que juzgar a la carrera y es enteramente imposible, en las condiciones en que los conciertos están organizados, que este pobre público, a menos que se trate de genios, pueda sentirse atraído por música que le dan a escape y por añadidura con lenguajes diferentes y de países que ignora. Es curioso que, no obstante el carácter universal de nuestro lenguaje en la música, esta universalidad sirve poco fuera de lo ya asimilado y aceptado como moneda indiscutida.

Nosotros, habitantes de un país lejano, con un movimiento musical que ha cobrado importancia en los últimos tiempos, tenemos que partir de estos hechos y de estas circunstancias difíciles y ásperas, que sólo pueden ser modificadas con el transcurso del tiempo, con la persistencia y, sobre todo, con la producción de grandes obras valiosas y serias. Nos encontraremos con el escepticismo, con que no se nos entiende por qué no somos indígenas ni negros, con que llevamos apellidos españoles, pero no debemos por eso sentirnos más desconocidos que otros, ni caer en el vicio inverso de sobreestimarnos y creer que el mundo gira en torno de la Plaza de Armas de Santiago.

Nuestra historia artística nos permite estar satisfechos; hoy día, tenemos instituciones permanentes y de buena calidad, poseemos una conciencia pública que ha ido rodeando cada vez de mayor respeto las actividades musicales, tenemos un núcleo de creadores que significa un aporte sólido a la música contemporánea, estamos al día y existen estudios musicales que no desmerecen de los que se hacen en cualquier parte. Nuestra propia estimación no ha de llevarnos a la agresividad injustificada cuando algún europeo, a menudo de cultura muy inferior a nosotros, hace preguntas que nos asombran por su ingenuidad o por su falta de información.

En todo el problema que envuelve el mal conocimiento de nuestra vida musical tenemos que pensar también hasta qué punto este desconocimiento es culpa nuestra. ¿Nos preocupamos efectivamente de dar a conocer lo que tenemos? La respuesta es negativa y aún podemos decir que somos el país que tiene el más detestable servicio de información internacional que es posible imaginar. Dentro de Chile desarrollamos una autocrítica casi destructiva, estamos dudando de todo, viendo lo malo con lente de aumento; salimos

de Chile y queremos que de todo el mal que decimos y hemos publicado a los cuatro vientos, quede la impresión de que estamos viviendo en un mundo de maravillas. Se nos olvida que la publicidad vive de la información periodística y que si la historia artística de Chile se hiciera un día a través de la crítica nacional, nos encontraríamos con que todo en este país es deplorable y lamentable. ¿Durante cuantos años pudo un indeseable alemán hacer las delicias de la gente y aun cobrar fama de buen crítico, apaleando, ridiculizando y pontificando las peores cosas sobre todo lo chileno? No podemos, salvo que hagamos algo para contrarrestar el mal, quejarnos de que en el extranjero tengan la idea que les llega escrita y que refuerzan todavía algunos individuos, los peores desplazados, que salen periódicamente a viajar y a desacreditar a su país.

Frente a esto, ¿qué presentamos? No tenemos una prensa artísticamente culta, cuesta mucho trabajo que los diarios se percaten de la importancia de los hechos musicales frente a una carrera de automóviles o a un campeonato cualquiera. Sólo ahora recién podemos exportar un semanario como «Pro-Arte», que refleje la verdad de lo que se hace. El Ministerio de Relaciones Exteriores está mal organizado en lo que respecta a conocimiento exterior de la cultura; desea que todo se le dé, sin entender que los elementos de propaganda nacional deben ser preparados ad-hoc, son costosos y hay que crearlos; necesitamos ediciones de música, depósitos organizados de la música chilena en el extranjero, buena información, fácil y sintética en nuestras embajadas y consulados; es urgente tener discos y ejecutarlos frecuentemente fuera de Chile. Mientras todo esto no exista, es inútil que sigamos quejándonos de la ignorancia exterior que oculta nuestra fisonomía. No podemos luchar contra la corriente ni pretender que se nos conozca mejor que a otras naciones más grandes, que desarrollan una excelente acción de difundir lo que poseen y que tienen organismos técnicos especiales, encargados de orientar la opinión extranjera acerca de aquellas cosas que realmente representan un valor. Nuestro camino tendrá que ser lento: «a los astros por lo difícil», dijeron los romanos, y el papel de lo que se llama América Latina es conquistar estas alturas con seriedad y con verdad, y, sobre todo, con el obligado factor tiempo, base indestructible que afirma el valor de las cosas y las impone por su auténtica y evidente magnitud.

D. S. C.

NUESTRA SEÑORA DE LAS PEÑAS

Fiesta ritual del norte de Chile

P O R

Carlos Lavín

SIGNIFICADO

EN la obra secular de evangelización que emprendieron en la América incógnita los misioneros hispánicos, viéronse obligados, muy a menudo, a transigir con los naturales en materias teológicas, tolerando aquellas ancestrales prácticas de idolatría que podían coexistir con el culto católico sin menoscabar la dignidad de los oficios divinos y el mantenimiento de la fe.

Hubieron de convencerse que tan atávicas tendencias exigían centurias para extirparse y no hicieron más que avenirse con ciertos resabios y exterioridades de los gentiles, en el propósito de reforzar, con benignidad y mansedumbre, la conversión en masa de las multitudes indígenas.

El culto de los ídolos por medio de la danza fué y será parte fundamental de las prácticas religiosas de las razas primitivas; a lo largo de toda América, y en especial en el litoral del Pacífico, persisten con inquietante vitalidad esas señales de gentilismo. Mucho ha influido en su conservación el carácter y la incipiente cultura de los grupos étnicos que integraron la población autóctona del Nuevo Mundo, y los actos rituales de esta típica mixtura pagano-cristiana, o bien no llegaron a perpetuarse, o degeneraron, o mejor se fundamentaron con el tiempo, llegando a establecer, a la postre, aquellos espectáculos, ritos y ceremonias que irreverentemente podrían clasificarse como una liturgia pagana íntimamente ligada al culto católico. Pueblos guerreros, por excelencia, como los araucanos, probaron su supremacía tanto material como espiritual, rechazando toda sumisión evangélica y su «habitat» en territorio chileno quedó marcado en el septentrion—hasta la eternidad—en el río Aconcagua (paralelo 33° Sur). Desde esa latitud hacia el norte, tanto en tierra chilena como en todas las naciones americanas que se extienden hacia el Ecuador y lo sobrepasan hasta California, subsisten elementos de incorporación pagana pronunciando un color y significado especiales a las ceremonias religiosas donde intervienen como oficiantes los individuos, tanto indígenas como propiamente criollos.

Del Aconcagua al norte, los diaguitas, los atacameños, los chinchas, los uros, los quichuas y centenares de grupos tribales se dejaron catequizar y crearon todo un programa de fiestas que señala, al mismo tiempo, los infinitos matices étnicos que atesora el mosaico racial de América toda. De más está recordar que en la zona araucana, es decir, de Santiago al sur, estos ritos ambiguos son desconocidos.

En cada comarca son las festividades patronales las que señalan fechas en el calendario. Por esos días los naturales, y con tanto fervor de parte de los criollos como de los indígenas, celebran festejos en homenaje y veneración del Santo Patrono del lugar. Las

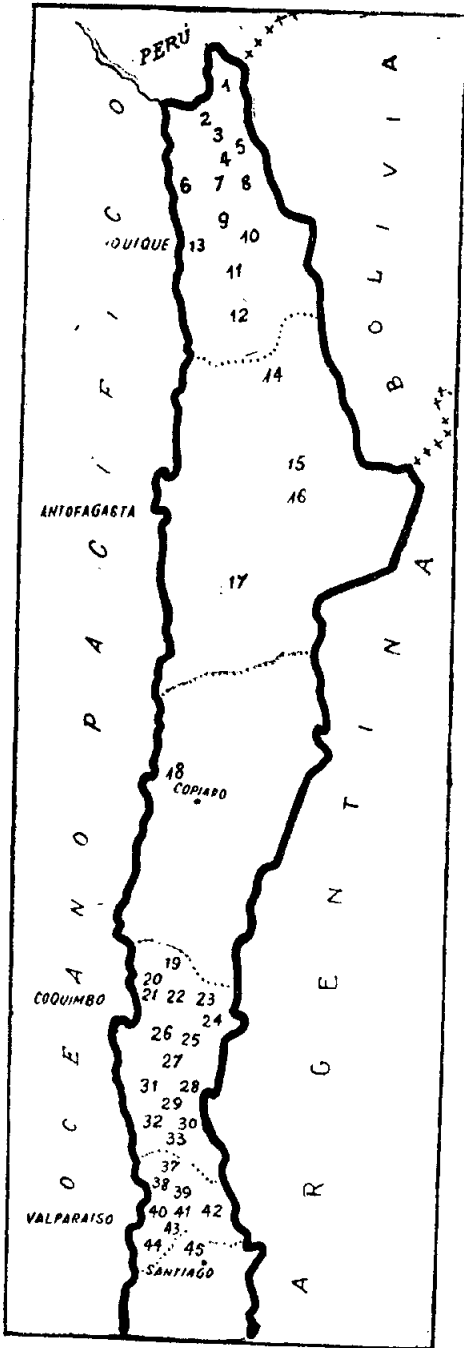
localidades quedan diseminadas en el mapa chileno desde un poco más al sur del río Aconcagua hasta el límite con el Perú, y de ahí, aún con mayor dispersión, hasta California. Todos estos verdaderos «festivales» convocan peregrinos y «promeseros» para participar en los oficios de la Iglesia, las procesiones, sermones, confesiones, mandas, promesas y, en especial, danzas, cantos colectivos y ofrendas individuales. La prosecución de los actos coreográficos con un ceremonial determinado, a cargo de danzadores profesionales, promovió desde los comienzos de la centuria pasada la formación de cofradías de danzantes con uniformes especiales y toda una jerarquía de autoridades, de monitores y de instructores que colaboran con el clero católico en la organización de estas celebraciones. El Niño Dios, Cristo Crucificado, la Santa Cruz, las Vírgenes del Carmen, del Rosario, de la Candelaria, etc., y varios santos, atraen los peregrinos a lo largo de Chile en casi un centenar de fiestas típicas. Concentran ellas las cohortes de danzantes de las comarcas vecinas, todas las cuales poseen cantos exclusivos de ofrenda, de saludo, de gracias, de despedida, con letra y música especiales; amén de las coreografías determinadas, los trajes característicos e instrumentos y conjuntos musicales de excepción.

No lograría señalarse este calendario folklórico chileno como el más variado, amplio y original en América, pero bien se le podría citar, junto con el mexicano, entre los mejor organizados, ya que las cohortes de profesionales se han hecho decididamente intercambiables y ello ha promovido una ejemplar disciplina que desarrolla admirablemente el «espíritu de cuerpo».

La prosecución de estos ritos somete y proporciona al mundo intelectual un fenómeno demográfico que atañe a la sociología y a la teología. Desconocido en el Viejo Mundo y desestimado en el Nuevo, espera su incorporación en el repertorio universal y la atención científica y la estimación artística que se merece.

EL MILAGRO

Las más diversas concreciones espirituales deben haber plasmado, al través de los siglos, la prístina leyenda de la aparición de la Virgen en el fondo de una de las más tortuosas gargantas de los Andes. Entre las versiones escuchadas se impone la del funcionario ariqueño don Manuel Pozo que sitúa el milagro en 1642. Fué un arriero rezagado—de aquéllos que desde el Altiplano hacia el Corregimiento de Arica conducían los tesoros de Potosí—el favorecido con la mística visión, en circunstancias que intervenía en defensa de una zagaleja perseguida por una serpiente. Su fino instinto indiano le permitió presentir el peligro, pero no pudo conjurar los elementos. Aterrado quedóse contemplando la cólera celeste que abatía con un rayo a la niña y al reptil; en su justa desesperación invocó a la Santísima Virgen, quien hizo su aparición en una pétreo silueta esculpida en la roca viva del cañón que estrecha el río Livilcar y en el propio sitio que hoy ocupa el Santuario. Identificó el



indio esa misteriosa estampa con la de Nuestra Señora del Rosario, y abandonando sus ganados y cargas cubrió a pie las diez y siete leguas que lo separaban de Arica, donde convocó a los fieles pronunciando la romería.

Diferentes ermitas y oratorios se han sucedido para honrar y venerar, en el mismo punto, la divina aparición; y, en la estrecha quebrada apenas si se ha podido —entre el río y la montaña— situar dos callejas de dos cuadras y una plazoleta ante el atrio de la Iglesia. Con su fachada barroca y sus dos torrecillas, refleja este sencillo monumento religioso, abandonado y perdido en las serranías, todo un pasado de fe y de paz y atésora en su interior los seculares votos de los fieles de las más apartadas comarcas. Las proporciones son reducidas para estrechar una navecilla central y dos alas, profusamente cubiertas, en tiempos de peregrinación, de monumentales cirios y velones de cera que, distribuidos en el piso, humean y gotean hasta consumirse. En la penumbra se distingue el altar mayor y, por detrás de éste y rodeando el ábside, se alza el pasaje suspendido donde desfilan los peregrinos. Deben alcanzar, uno a uno, a rumorear

MAPA FOLKLORICO DE CHILE. El Santuario de Las Peñas ocupa el número 2.



sus cuitas ante el nicho en que, nimbada de celestes bombillas eléctricas, surge la hermosísima imagen de Nuestra Señora de Las Peñas. Es una estatuita de cincuenta centímetros, arrobadoramente ataviada y rodeada de artefactos metálicos, materialmente cubiertos de primorosas joyas. Los novenantes esperan su turno, agradecen o regañan a la Reina de los Andes, y el emitir su promesa, depositan su ofrenda y caen en un llanto que puede ser de alegría o de transfiguración. Con las misas y sermones coincide la ceremonia ofrendaria y el resto apenas si satisface el tiempo que reclaman las columnas danzantes en su avance hacia el altar, elevando también sus preces, coreadas por la multitud.

Los programas anuales detallan los oficios católicos del Sábado, Domingo y Lunes. De la mañana a la noche se suceden las salvas, dianas, recepciones de las compañías danzantes, misas de comunión y peregrinos, actos de gracia, bautizos, matrimonios, rosarios, triduos, vísperas y sermones; clausurando todo aquello la Misa de Campaña del Lunes dedicada a los novenantes. Firman este programa los mantenedores de esta tradición: 75 alféreces de Arica, 30 alféreces de Tacna y otras tantas alférezas de las mismas ciudades. De más está recordar que estas autoridades velan por la estabilidad de esta devoción, fiscalizan las limosnas y preces y justifican las dádivas en obras de mantenimiento y ornato. Estas personalidades proceden de las altas clases sociales de esas capitales y conservan su investidura hasta que las fuerzas les permiten concurrir a la romería y servir y honrar a los peregrinos.

Entre las diversas manifestaciones públicas que se repiten periódicamente en Chile, la de Livilcar, señala de este modo un caso particular de protección social y una situación autónoma que habla muy en alto de deberes y de solidaridad dentro de un regionalismo bien comprendido. Su categoría resulta además bien original por el hecho de que el lugar de santidad en que se efectúan estas ceremonias no marca la concentración humana de una villa ni de un villorrio estable; y, posiblemente con estos antecedentes caracteriza, en toda América, el más acabado tipo de una sacrificada y expiativa peregrinación católica. El misterioso y sacrosanto rincón permanece siempre abandonado para llegar a animarse solamente dos veces al año: durante la fiesta chica del 10 de Diciembre y en los festejos oficiales de Octubre.

EL ESCENARIO

Al término medio de los turistas chilenos le basta con los paisajes y ambientes que ofrece cotidianamente el agro del Valle Central, influenciado más o menos por la Cordillera y el Océano. En otra promoción están aquéllos que han ido a admirar los bosques, lagos y volcanes del cercano sur, las soledades de la Antártica y su reflejo en la enorme Patagonia, el vivero encantado del Norte Chico y las inmensidades desérticas de la Pampa norteña. Son escasos los viajeros que han alcanzado hasta las cálidas tierras del extremo nor-

te, en la provincia de Tarapacá, y han podido estimar la enorme variedad de nuestro suelo.

La estación invernal de Arica, otrora emporio y respetado corregimiento, por el cual pasaron las grandes riquezas de este mundo, establece un sector territorial de clima cálido, que como un contraste o excepción gloriosa, la Naturaleza brinda a la República Longitudinal, según la feliz expresión de un estadista tropical. Desde la gloriosa atalaya de este puerto puede divisarse la vasta quebrada de Azapa, antediluviano vertedero de las aguas cordilleranas que guarda en su seno todos los misterios naturales y donde se conservan fiel y piadosamente tradiciones y ritos de cuatro siglos hispánicos, matizados con reminiscencias de las rancias civilizaciones precolombinas.

Se suceden en este valle tres sectores algo confusos pero integrantes de la más asombrosa realidad. Hacia la costa, páramos y dunas desoladas; en el centro, un feracísimo agro tropical, y hacia lo alto, parajes abruptos en los cuales se oculta—en el fondo del horrible cañón que aprisiona el río Livilcar—el Santuario de Nuestra Señora de las Peñas.

En un clima tropical de grandes contrastes de temperatura, sumergidos en una luz imaginaria producida por la ubicación del Santuario, en el fondo de un cañón de poco menos proporciones que aquel del Colorado, fatigados y maltraídos por las enervantes y peligrosas jornadas a lomo de mula, entumecidos por el frío e insomnio del ilusorio descansar al suelo duro y desprovisto de toda comodidad ciudadana, hasta en los servicios higiénicos, los romeros, confundidos en una clase social única, fraternizan olvidando todos sus afares y cuitas. Es una multitud de cuatro mil personas, apiñada en un ínfimo villorrio de dos calles, con una plazuela de doce metros y una iglesia colonial de dieciocho, aprisionado todo aquello entre el río y la montaña.

Si son atractivos en las festividades de Livilcar los detalles «arcaizantes», más aún lo son los aspectos de la ruta multiforme que da acceso desde el mar al remoto adoratorio, con ochenta kilómetros del más prodigioso diorama que pueda concebirse. Debe recorrerse en inquietante viaje nocturno, a lomo de mula, o bien en las esplendideces soleadas que sesenta horas después revelan las acechanzas naturales que se habían atravesado. Arcanas jornadas de pesadilla se suceden en esa recóndita senda de expiación que deja entrever impenetrables secretos de la Naturaleza. Al entrar a ese país de misterio, la desolación, dentro de una relativa fertilidad, se percibe a la salida de Arica al pasar por Saucache, Pago de Gómez, Alto de Ramírez y algunos plantíos diseminados que anuncian esplendideces de la zona tórrida, ofrecidas por los platanares de Las Maitas, los limoneros de Las Riberas, los algodóneros de Sobraya, los palmares de Las Yaras y principalmente los olivos de trescientos años. Perduran éstos en San Miguel, y ahí mismo se exprimen los frutos con un mecanismo medioeval accionado por mulares.

Toda esta orgía vegetal decrece en Casa Grande, para arribar luego a las fantásticas dunas de El Paradero, donde se efectúa el

cambio de locomoción. Los páramos de Chamarcociña ya afectan el ánimo para penetrar, subyugado, a uno de los sectores más recónditos del estrecho cañón. Surcando guijarrales que bordean los frisos carcomidos de las enhiestas rocas circundantes, aparece el verdor de Ausípar, precisamente el más misterioso de todos esos paisajes, luego se olvida con las perspectivas desoladas de Chilpe, Huancarane, Arcunio y Cachanco. En Cñaguaya se esconden los criaderos de gambusias que han de aniquilar las larvas portadoras de la malaria; y las casas y jardines deshabitados marcan el éxodo de los ribereños. Umagata, que tanto preocupó a Pedro de Valdivia, apenas si atesora el tabernáculo de su templo colonial en ruinas; y el agua ríente que acompaña al viajero lo guía por un curso pedregoso entre Achuelo y El Molino para señalarle inesperadamente las torrecillas y las luces del Santuario. Verdes prados orillean las altaneras rocas que se prolongan aún por enhiestas serranías hasta el poblado de Livícar, sede de un antiquísimo templo, dedicado a un atormentado y trágico Cristo de industria quiteña.

La travesía se puede aún continuar hasta las nieves, por faldeos que se pierden en quiebras y barrancales de la Cordillera, donde la temperatura y el clima—en la gradación entre el mar y la montaña—deparan los más asombrosos contrastes. Es así como en pocas regiones del mundo se podrían encontrar aspectos tan variados y extraños como los que ofrece el extremo norte de nuestro territorio.

Las coordenadas geográficas del Santuario mismo son las siguientes: 18° 30' de latitud y 69° 43' de longitud.

SÍMIL

Universalmente hablando, los diversos tipos de peregrinación, y otros actos místicos que atraen multitudes, no podrían clasificarse en virtud de la insondable variedad de credos. Si bien habría que desechar los magnos ejemplos asiáticos del Tibet, de La Meca y del Ganges como propiamente continentales, y aun otros de orden intercontinental como las Cruzadas a Jerusalén, se impondría escoger el ejemplar acontecimiento de Santiago de Compostela para descartar toda competencia americana. En Europa podrían seleccionarse, empero, algunas romerías de menores proporciones para equipararlas, en determinados aspectos, a las peregrinaciones neomundiales, de suyo variadas y aun opuestas en su significado y exterioridades. Cabe recordar, de este modo, y sólo en el Viejo Mundo, las concentraciones de Saint Alban (inglesa), de Bretaña («pardons»), de Loreto (italiana), de la Chandeleur (sur de Francia), las hispánicas de Guadalupe, del Pilar y de Monserrat y aquella propiamente universal de Roma. De no menor nombradía son las afluencias a Montecassino (Italia) y del Mont St. Michel (Francia).

A tan diversos modelos se pueden comparar las fervorosas convocaciones de Copacabana (Bolivia), Guadalupe (México), Luján (Argentina), Coromoto (Venezuela), Chiquinquirá (Colombia) y Andacollo (Chile). Acogen ellas muchedumbres internacionales que alojan en hospederías y encierran en colegiatas y basílicas, pero

nunca se definen en particularidades exclusivas. En cambio aquéllas de Huanta, Kollao, Coracora, Sambaya, Saccacha, Sapallanga, Cerro Colorado y la Virgen de Chapi en el Perú; del «Señor» de Chalma, de la Virgen de Pueblito (Querétaro) y de la Virgen de Zapopán, en México; de Itati y de La Rioja en Argentina; de La Peña y de Congonhas do Campo en el Brasil; de Cotocollao y Otavalo en Ecuador; de Mayquetía en Venezuela, de los Angeles en Costa Rica y de La Caridad en Cuba dan otra nota de misticismo y ofrecen lo que podría llamarse otros sistemas de veneraciones.

Pueden ellas participar de la dualidad pagano-cristiana al estilo de las romerías chilenas de Sibaya (Antofagasta), de la Candelaria (Copiapó) y del Niño Dios de Sotaquí, en Coquimbo; o bien ceñirse a un rotundo catolicismo como nuestros ejemplos de San Francisco de Purapel o de San Sebastián de Yumbel, pero señalan un rango particular de liturgia y señalados ritos. Aun el repertorio americano puede ampliarse al tipo de feria-romería tan admirablemente representado por las heterogéneas concentraciones del Santuario de Caacupé (Paraguay), de pronunciada similitud—aunque de mucho mayor colorido—con nuestro ferial ejemplo de Santa Rosa de Pelequén.

Convendría mentar todavía otro patrón americano de manifestaciones del más destacado pintoresquismo y que confina con el espectáculo. Abundan estas folklóricas juntas en Centro América, en México y en el Perú y en ellas se incorporan las danzas en verdaderas representaciones, ya reconocidas con la denominación de «logas». Participan éstas de la austeridad de los «misterios» medievales, de las cándidas figuraciones de los bailetes pastoriles, de las legendarias luchas de moros y cristianos y de las procacidades de las mojjigangas ibéricas. Toda una vena de secular tradición hispánica o lusitana revive en estas «funciones» que sintetizan las más variadas facetas y medios de expresión artísticos. Es además bien notorio que las logas han sobrepasado el nivel artístico de las danzas rituales propias de las romerías y han llegado a aciertos tan meritísimos como Los Tastoanes de Guatemala, La Danza de la Pluma y Los Matachines de México, todas bien clasificadas en los anales folklóricos de América como verdaderos espectáculos que no confían nada a la improvisación. Ya reducidas estas especialidades a la forma de «sketchs» han sido también sorprendidas al través de nuestras tierras en las festividades de La Tirana (Iquique) y de Aiquina (Antofagasta).

Si a Compostela habría que asimilar, y salvando las proporciones, la romería chilena de Livilcar, ello podría hacerse atendiendo al fanatismo con que los novenantes cubren las accidentadas distancias. Al pie de nuestra Cordillera no son apropiados los escollos y acechanzas de una senda de expiación para hacer alardes de miseria, mendigar por voto de pobreza; y, como pordioseros que imploran, vestir el sayal del penitente solitario. No hay carnes descubiertas, no hay harapos, no hay lacras ni llagas. Al contrario, si en las horas nocturnas se observa a los caminantes siempre avanzando, en grupos familiares, se les sorprende uniformados en un

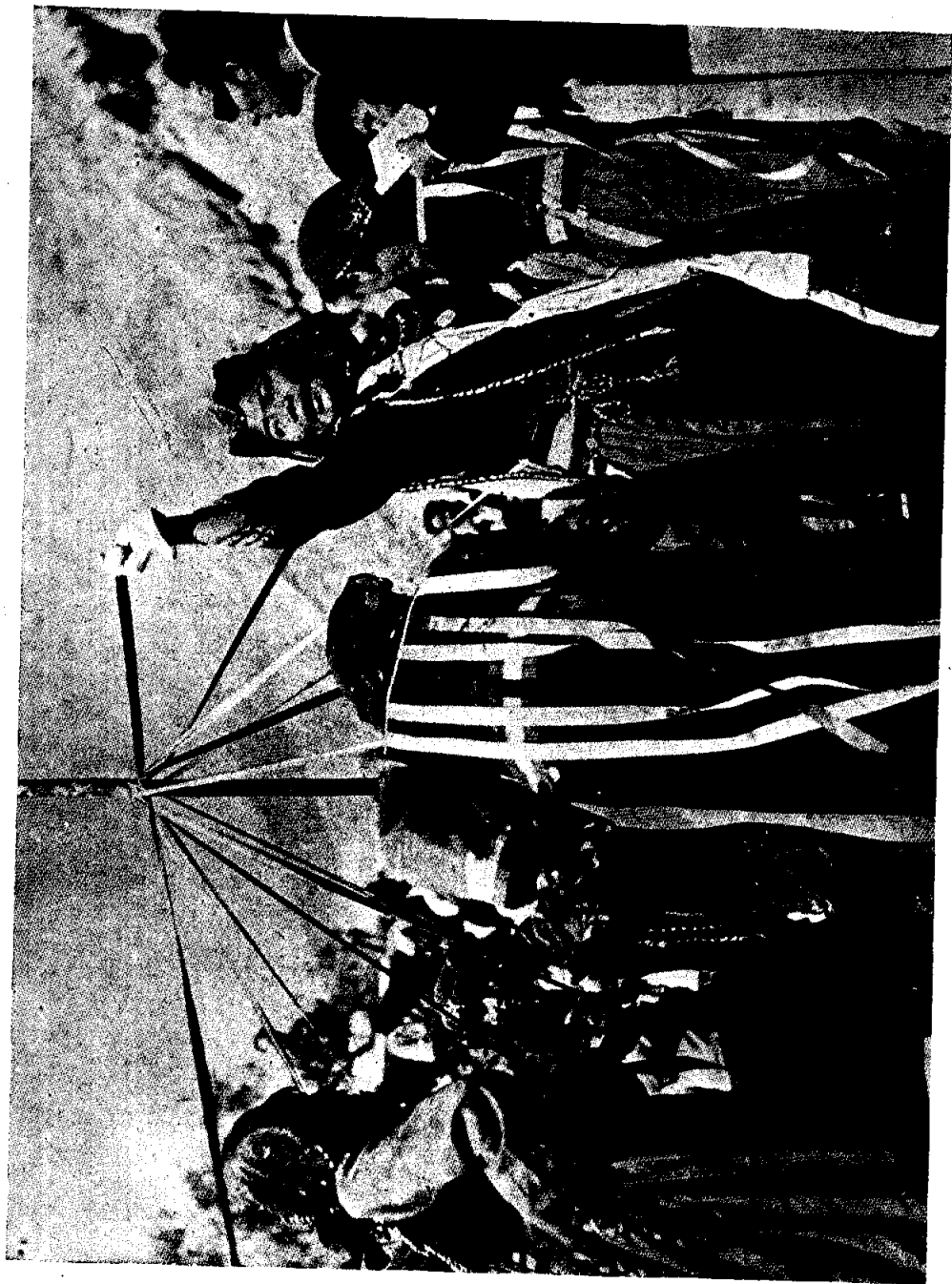
traje de campaña que los reduce a una clase social única. La prosapia de algunos sólo puede calcularse por las cabalgaduras, los arreos y el estilo de montar. Siempre a pie los humildes hacen fila entremezclados con acémilas que en cada una de sus árguenas ocultan un crío bien empaquetado—apenas sobresalen unos ojos inquisidores en una cabecita hirsuta—mientras la chicuela mayor, bien plantada sobre las mantas que tapan la montura, alecciona su bestia y las que siguen con una robusta cuerda. A cuatro cuerpos de distancia se delata una «niña bien» por unas polainas altas, y así sucesivamente otros tantos tipos sociales. Ahí van todos confundidos y convictos, empuñando, los más un alto báculo con el cual auscultan y exploran las cavidades, quiebras y aguadas peligrosas. Sobre diez personas, seis usan linterna eléctrica y con sus chispazos y señales diseñan en el horizonte la enigmática ruta. Se llaman entre sí, conversan, inquietan noticias, ayudan al prójimo y preparan sus músculos para la gran fatiga de dos días de movimiento continuo con breves horas de reposo en pleno suelo polvoriento. No son gentes que pasan: son estilizados peregrinos sin esclavina y con bordones improvisados: colegiales, horteras, militares de civil, matronas, empleados públicos, lavanderas, magistrados, hijas de familia, barreteros: todos son fieles cristianos en el errático convoy.

Ya en la fiesta, y disfrazados de bailarines o instrumentistas—por cierto, los afiliados al culto—, se les ve muy disciplinados, desfilar en las procesiones o participar en el ritmo de las ondulantes columnas sin reparar en los corros de espectadores. Como transfigurados por la unción actúan solidariamente con la vista perdida, sin descuidar un ápice el juego colectivo y llevando el rito a la perfección para elevar sus espíritus y prepararse a la virtud. Es en esta forma como estos personajes de nuestra época llevan a cabo, dentro del más fervoroso culto católico, diversas misiones de oficiantes profanos.

TRADICIÓN Y RITO

Una estricta y escueta realidad implican los actos rituales que pueden presenciarse todos los años—primer Domingo de Octubre—en los misteriosos parajes montañosos del confín septentrional de nuestro suelo. La peregrinación de Nuestra Señora del Carmen de las Peñas, en Livilcar, es similar por su primitivismo a aquéllas de la Edad Media. Si se sufren ahí toda suerte de penalidades y sacrificios, pueden también disfrutarse realidades, tanto para la vista como para el oído, que sobrepasan toda fantasía y corrigen los contornos más engañosos de las obras de ficción. Cuatro mil promesantes de Chile, Perú y Bolivia acuden en demanda de salud y consuelo, esperando disfrutar—en esta concentración y en una nueva vida—del alivio de la soledad y del recogimiento. Es una actitud paradójal que satisface a todos los ánimos y en especial a aquellos que desesperan de obtener la realización de sus aspiraciones y anhelos.

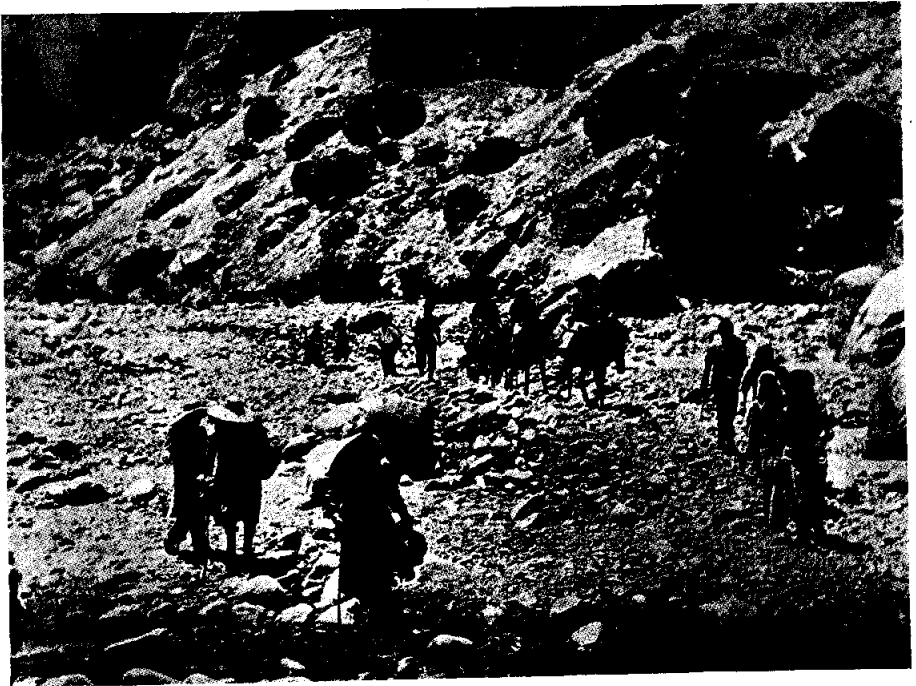
Desde el toque de diana (a las cinco en punto) hasta la media noche, las compañías de «morenos», «chunchos», «pampinos» y «cuyacas» no cesan de tocar, cantar y bailar, fuera y dentro del



Las Cuyacas tejiendo el mástil en las festividades de Livitcar. A la derecha, el corporal dirige la escena.



El Santuario de Ntra. Sra. de Las Peñas (Livilcar).



Los peregrinos avanzan.

templo; alternando con toda suerte de oficios propiamente católicos. El desfile de peregrinos, por detrás del altar mayor, se hace al margen de la liturgia, ofreciendo ellos sus preces individualmente a la cautivadora imagen de Nuestra Señora del Rosario; la cual, entre luces, flores y joyas, atrae todas las miradas, eleva los corazones y subyuga todas las voluntades. Estos actos de adoración y de recogimiento, permanentes durante sesenta horas, adquieren el carácter de rotativos con los espectáculos complementarios de bien distinta índole. En Las Peñas, el apretujón causado por el gentío en tan estrecho recinto aumenta el conflicto y el apuro de la abigarrada muchedumbre internacional. Muy diferenciados grupos de indios, con sus característicos trajes típicos de vivos colores, a la usanza del Perú, Bolivia y Chile, se confunden con el elemento criollo y los visitantes de nota. Resalta entonces más vigoroso el contraste y relumbre de las comparsas, de las murgas y de los oficiantes humorísticos que mantiene la euforia.

Este espectáculo, categóricamente teatral, parece, en Livilcar, desbordarse de la realidad para pasar al dominio de la ficción en las primeras horas de las noches del Sábado y del Domingo, al hechizo de las procesiones nocturnas. Tales manifestaciones, verdaderos efectos decorativos de grupos humanos, sobrecortados sobre la mole pétreo del telón de fondo, sobrepasan el dominio de lo real. Un medio millar de romeros, en doble fila, empuñando enormes antorchas, seccionados por las comparsas y bandas, incorporan grupos humanos que sostienen dos hermosísimas andas de la Virgen. Caminan muy lentamente y entonan primorosos cánticos, ya compuestos especialmente para este acto o rememorados en cuatro siglos de tradición. Es un solemne y quejumbroso unísono vocal, de un sabor poco común en el repertorio de la música cultista y la natural. Con su mano disponible, cuarenta peregrinos que rodean las imágenes, apuntan el haz de sus linternas eléctricas sobre las virginales figuras, engalanadas de flores, tules y papelinas que se irisan en adorables matices; mientras los incensarios consiguen, por contraste, dar mayor acritud a los perfumes de la montaña. Antes de media noche sobreviene el silencio y el panorama infinito del cielo tropical, tachonado de estrellas, no logra disipar la fantasmagórica visión.

Desde la madrugada del Lunes empiezan los adioses a la Madrecita Querida, con los coros de llantos y lamentaciones que acompañan esas andas hasta la puerta del Santuario y, a las diez de la mañana, todo está terminado. La fila de romeros, tanto a pie como cabalgando, zigzaguea por la Quebrada de Azapa. Las sendas troperas cruzan constantemente el guijarral del cristalino riachuelo para subir y bajar a imponentes alturas rocosas. El prolongado cañón se abre a veces hacia planicies dominadas por un sol meridiano y abrumador, que acompaña a los viajeros hasta El Paradero, sitio intermedio donde esperan los autobuses del servicio ariqueño. Tres horas después del meridiano se vislumbra en los términos más cercanos del cuadro marítimo la estación inalámbrica y El Morro. La gloriosa atalaya se ostenta—y por una ironía de la suerte—como un símbolo de paz y de descanso para los aporreados y maltrechos

peregrinos, que parecen despertar de un sueño de tres días. Ahí les esperan las regalías y atracciones de la civilización.

LOS OFICIANTES

Los Chunchos de Iquique, las Cuyacas del Valle, los Morenos Pampinos de Arica, la Sociedad Manuela de Marconi, la Compañía de Morenos de Tacna, y la Compañía de Morenos de Sama son las cohortes que visitan actualmente el Santuario de las Peñas, aunque en los tiempos pasados la dotación era aún más cosmopolita y de extracción más propiamente indígena. De Bolivia acudían los Pipimpullas, típicos danzantes del Altiplano, y la renombrada banda aymará de Huachacalle (9 instrumentistas de metal), todos ellos recorriendo a pie el inmenso y accidentado trayecto. Del Perú venían varias comparsas de Laquitas y del remoto suelo septentrional chileno aparecían los Sicures de Ticnamar.

Desde hace una década la asistencia de estas comparsas se ha regularizado y el programa anual se verifica con efectivos ya consagrados que no se prodigan con el exotismo desenfrenado de la época neosecular. Actualmente el indumento de los danzarines y de los ejecutantes es más «citadino», aunque el ritual no se haya desvirtuado en lo más mínimo. Las dos agrupaciones peruanas parecen haberse uniformado en traje de calle: rigurosa chaqueta negra, pantalón blanco de hilo y un sombrero de jipijapa son prendas civiles que ellos asemejan, aun más, con una bandolera blanca o roja cubierta de inscripciones místicas. De menos urbana apariencia son los disfraces de los chilenísimos grupos de los Morenos Pampinos, la Sociedad de Morenos, los Chunchos y la extraordinariamente típica falange femenina de las Cuyacas. Si entre los Morenos Pampinos participan elementos de ambos sexos, en el ejercicio coreográfico se identifican todos en una característica vestimenta blanca, amplia esclavina y un rectangular casco amarillo. Contrastando con éstos usan las Cuyacas un disfraz en el cual domina el color verde tachonado de motivos polícromos. Un pañuelo similar les sirve de tocado y su insignia es la «guaraca», esa especie de fusta elástica y trenzada con los colores nacionales. Representa esta insignia, manejada airoosamente en el baile, el más hermoso símbolo de la vida doméstica con los camélidos regionales: la vicuña, la llama y la alpaca. Las cohortes peruanas son las más numerosas, con más de treinta danzantes y la correspondiente banda, imponiéndose sobre los grupos chilenos más reducidos y dotados de charangas o conjuntos típicos de pitos, quenás y tambores.

Estos gremios o uniones de fieles, de antiquísima formación, deben su existencia al voto de un creyente que, en satisfacción de su manda, promesa o legado, instituye estas especies de congregaciones: costea los uniformes, proporciona los adoratorios para la prosecución del rito; pero, en las romerías o actos públicos son los afiliados quienes hacen los gastos de sustento, alojamiento y transporte. Los guía, enseña y manda un jefe (Director de Compañía), secundado o mandado por un Caporal y un Director de Banda.

El Caporal hace de tambor mayor, de monitor, de introductor, reservando los papeles cómicos y espectaculares a los «diablos», bien disfrazados y encubiertos en razón de su festiva labor, al margen de los bailes.

El respeto y sumisión que a sus jefes dedican estos oficiantes es proverbial. Son nombrados por cuidadosa selección y a ellos incumbe conservar y enseñar los pasos y los cantos. Poseen el secreto del ceremonial y resuelven toda cuestión administrativa y gremial; son consejeros espirituales de los asociados y los representan ante el clero católico y las autoridades civiles. Los ritos y ordenanzas de los cofrades no están desprovistos de unción e implican un cierto garbo que les hace guardar sus uniformes para el momento de la acción: no son soldados sino voluntarios y saben mantener la disciplina en todo momento, especialmente en los ensayos. Concurren y se reclutan en las más diversas procedencias, tanto de nacimiento como de profesión, y en su acción fraternal ofrecen el más alto ejemplo de cooperación.

Refiriéndose a la institución de una de estas compañías, se podría mencionar el origen de los Morenos Pampinos. Vive en Arica la protectora, doña Damiana Medina, quien fundó esta asociación y costeó su mantenimiento como una manda por la salvación de su hijo Américo Medina, de precaria salud. En los tres primeros años de esta promesa debe ella usar ropa «carmelo» y, dos años más, de ropa amarilla. Fué esta benefactora quien «levantó el altar» y protege financieramente a la cofradía.

Han concurrido también al Santuario de Las Peñas otros grupos regionales como los Morenos de Azapa y la falange ariqueña de Castillo, pero tanto éstos como los Calahuallas de Tarata (Perú), los Cambas de Arica y los Chunchos de Arica «ya cumplieron» y no se les espera más. Bajo el punto de vista gremial sobresale naturalmente la falange femenina, cuyo jefe es el joven Caporal Mario Oviedo, garboso conductor con aires de técnico, anteojos negros y todo el tacto y mesura que requiere su labor instructora. Complementan esta agrupación femenina dos «diablos» y el grupillo instrumental de dos quenas (fusas) y dos tambores. Refiriéndose concretamente a estos personajes, de tipo absolutamente universal, que mantienen o desvían la atención de la multitud, se les puede comparar a los de otras comarcas o países: visten estrafalariamente con trajes de luces ya desgarrados, luenga barba, anteojos huecos, chapeo mal plegado y se beben el aire en el puesto de honor divirtiéndose a la plebe. Como complicada jerarquía se impone también la Sociedad de Morenos fundada en 1930, la cual además de su Caporal (no tiene director) posee un Primer Guía, un Segundo Guía y un Tercer Guía encabezando las respectivas filas.

Esta enumeración de categorías y grados promueve la comparación con los promeseros de Andacollo, verdadero arquetipo regional, considerada como la más antigua institución del país. A los «chinos» se les conoce asociados desde 1596, a los «danzantes» desde 1798 y a los «turbantes» desde 1752, constituyendo entre todos una verdadera guardia de honor de la Virgen del Rosario. Están regidos

por sus «caciques» y su organización y aspecto sugieren una indiscutible tradición minera. Pasa su número de dos millares y sus cuadros danzantes obedecen a figuraciones diversas, como asimismo el instrumental de los ejecutantes recopilados en todos los órdenes, con propósitos de pintoresquismo antes que propiamente musical. Llámense «bailes» a estas falanges y su cohesión y unificación los distingue enormemente de las comparsas que concurren a Livícar, decididamente rebeldes a la federación y a las imitaciones.

(Terminará en el próximo número).

NOTAS SOBRE LA MUSICA MODERNA ARGENTINA

P O R

Alberto Ginastera

CUANDO nos proponemos localizar el origen del movimiento musical moderno en la Argentina, vemos que son los compositores de la generación del 90 (1), los primeros que sufren los influjos de las diversas tendencias que se reflejan en la música a partir de la primera década de nuestro siglo.

En efecto, los músicos de la generación anterior (1880), muchos de los cuales estudiaron en Europa, sufrieron las influencias de los compositores de la segunda mitad del siglo pasado, de los primeros resplandores del impresionismo francés y del verismo italiano de Puccini. Los compositores de este período han sentido, y sienten, especial predilección por las grandes formas románticas (óperas, poemas sinfónicos) en las cuales procuraron introducir elementos del folklore elaborados a la manera europea.

En las obras de cámara, la generación del 80 ha seguido los modelos de César Franck y Gabriel Fauré, cuyo color armónico puede observarse repetidamente. La similitud se manifiesta también en el aspecto instrumental, pues no se encuentran otras combinaciones que no sean cuartetos de cuerda, tríos con piano y sonatas para violín y piano.

La generación del 90 presenta una fisonomía muy distinta. El conocimiento de las obras de Debussy, Ravel, Strawinsky, Schoenberg, etc., provoca una evolución dentro de la música argentina, cuyo resultado más admirable fué la superación de la tradición romántica, tal como se entendía en los países americanos en los comienzos del siglo XX. La preocupación por la forma y por la elaboración armónica e instrumental reemplaza a la inspiración decadente de compositores cuyo concepto del arte musical no iba más allá del estilo de salón de nuestros abuelos.

La fuerza rítmica de «Petrouchka» o de «Le Sacre du Printemps», la novedad de «L'histoire du soldat» o de «Pulcinella», la simplicidad y grandeza de «Le Roi David», el uso del material folklórico en Falla y Bartok y la originalidad de las primeras obras de Hindemith y Milhaud, fueron tal vez las fuentes que originaron el nuevo movimiento estético en la Argentina.

El empleo de elementos del folklore nacional, tan común en los

(1) Sin el propósito de realizar un estudio histórico sobre el movimiento musical en la Argentina a partir de la Independencia de 1810, traté sin embargo en otra ocasión de fijar las características principales de las diferentes generaciones de compositores que separé en cuatro períodos, a saber:

1.er período: Los precursores (hasta 1860).

2.º período: Los primeros profesionales (compositores nacidos entre 1860 y 1880).

3.er período: Las generaciones del 80 y del 90.

4.º período: La nueva generación (a partir de 1900).

períodos anteriores y que, en la mayoría de los casos, no era sino un pretexto para obtener premios o ejecuciones de las obras, cobra en algunos compositores de la actualidad un relieve distinto y verdadero. Se usa el folklore solamente cuando una necesidad propia de la creación musical y de la personalidad del artista así lo requieren.

Las preocupaciones que agitaron a la generación del 90 (perfeccionamiento técnico, adquisición del lenguaje moderno, depuración del estilo) no son las mismas que inquietan a los compositores más jóvenes. Nosotros hemos encontrado una cultura musical más sólida y más avanzada, lo que ha permitido que nuestras actividades se desarrollaran en un medio más apto que hace treinta años. El problema, enfocado desde el punto de vista estrictamente musical, reside en ahondar en el elemento telúrico, con proyección hacia un arte universal.

*
* * *

Las transformaciones más recientes de la técnica y estética musicales se han reflejado en los compositores argentinos de manera muy diferente. El neoclacisismo, por ejemplo, ha servido para dispersar las últimas brumas del impresionismo, que aun se cernían sobre las pampas argentinas. En cambio, el sistema de los doce tonos no ha revelado todavía en nuestro país a compositores con talento y personalidad. Yo creo que los músicos americanos, y sobre todo los de Centro y Sudamérica, con su formación cultural eminentemente latina, asimilarán las conquistas técnicas de este movimiento, que puede considerarse, desde el punto de vista histórico, como la culminación del gran período romántico. Estimo, sin embargo, que al aplicar los principios del sistema, lo modificarán para adaptarlo a las modalidades y características de nuestra raza.

Hasta el presente momento no puede decirse que exista en la Argentina una auténtica escuela nacional a semejanza de las escuelas francesa, rusa o española. La formación de una escuela nacional no está supeditada a la voluntad de un compositor o de un grupo de compositores. Es la consecuencia de una lenta elaboración, a través del tiempo, de diferentes materiales, concretos unos, espirituales otros, unida a la asimilación de los más variados procedimientos técnicos, todo lo cual da como resultado obras que, a pesar de ser distintas en su carácter, reflejan sin embargo un nexo común.

El reciente desarrollo del arte musical en la Argentina ha hecho que falte aún esa unidad; puede decirse que Julián Aguirre (1869-1924) y Carlos López Buchardo (1881-1948) son los primeros compositores en cuyas obras se revela el deseo de crear un estilo diferente al europeo. El proceso evolutivo se desarrolló en menos de cincuenta años, pero sus resultados no han dado todavía una fisonomía propia a la música argentina. Sin embargo, ciertos compositores participan de características expresivas más o menos similares; esto hace suponer que en el futuro pueda florecer una escuela musical de acusados contornos.

De regreso de su primer viaje por Sudamérica, Aarón Copland dijo: «En general los compositores de la Argentina son más cultivados y están más preparados profesionalmente que cualquier otro grupo similar de Latino-América» (2). Esta afirmación es de suma importancia, pues la superación técnica es imprescindible para poder actuar en el campo estético. Resuelto el problema técnico, que es de carácter general, cada compositor debe resolver su propio problema musical desarrollando su personalidad. Esta es la etapa que actualmente viven los músicos argentinos.

*
* *
*

Resultará interesante para el lector de estas «Notas» conocer algunas de las características sobresalientes de los compositores que actúan con mayor entusiasmo dentro del movimiento moderno en la Argentina. Procuraré pues analizar brevemente la personalidad artística de algunos de ellos.

A José María Castro (1892) se lo considera habitualmente como un músico de tendencia neoclásica, pues trabaja con el propósito definido de conseguir una verdadera pureza de los materiales empleados (forma, textura, transposición instrumental). Sin embargo, esta posición estética responde a una profunda necesidad interior y a un deseo de despojar a la música de todo elemento innecesario para su expresión. Con la «Sonata» para piano (1931) escrita casi exclusivamente a dos voces, comienza este proceso de depuración y al mismo tiempo de valorización de los materiales. Los temas son netos, bien delineados, los ritmos precisos y la armonía siempre rica y variada. A partir de esta obra, que significa una evolución con respecto a su producción anterior, José María Castro trata de conseguir una mayor plenitud, que se manifiesta en la intensidad de su discurso musical, pero manteniendo siempre una sólida y elegante arquitectura, y claridad y refinamiento en la expresión. Con características cada vez más pronunciadas van apareciendo sus obras posteriores: «Concerto Grosso», «Obertura para una ópera cómica», el ballet «Georgia», la «Sonata de Primavera» para piano y la «Sonata» para dos violoncellos, uno de sus trabajos más originales. Con el «Cuarteto en Do» (1943), el «Concierto para orquesta» (1945) y el reciente «Concierto» para violoncello y 17 instrumentos (1946) llega a la plenitud de la depuración y a una verdadera expresión propia. Dentro de un procedimiento diatónico, Castro utiliza generalmente un lenguaje politonal basado en la superposición de tonalidades. En la construcción musical su predilección se manifiesta por las formas estrictas y por el uso de la variación que realiza con maestría.

En la obra de Juan José Castro (1895), hermano de José María, encontramos tres momentos bien diferenciados: uno universal,

(2) Aarón Copland, «The Composers of South America» (*Modern music, volume XIX, N.º 2*).

otro nacional y el tercero de carácter español. El primer período se caracteriza por la asimilación de la técnica y de los estilos europeos contemporáneos. A través de gran número de poemas sinfónicos y suites para orquesta, Castro llega a crear un estilo que culmina en el «Allegro Lento y Vivace» para orquesta (1930), en la «Sinfonía» (1931) y sobre todo en la «Sinfonía Bíblica» (1932) para coros y orquesta, una de las obras más importantes de nuestra música. Castro logra en ella momentos de gran emoción y fuerza, obtenidos con medios simples y directos o con procedimientos que llegan a la polifonía. Con la «Sinfonía Argentina» (1934), Juan José Castro inicia una etapa en su producción caracterizada por el empleo de elementos sumamente elaborados de nuestro folklore. Así las «Canciones Cordobesas» y las «Canciones Negras», los «Tangos» para piano y el «Cuarteto de cuerdas» van fijando las características rítmicas, melódicas y armónicas. La obra que resume su labor con estos elementos es sin duda alguna la cantata para barítono, coro y orquesta titulada «Martín Fierro», el personaje legendario de nuestras pampas. La ascendencia española de Castro y el íntimo contacto con la obra poética y teatral de Federico García Lorca, se unieron para revelar un nuevo aspecto de su personalidad. Comienza este período con la música de escena para la tragedia «Bodas de Sangre». El «Cancionero Gitano», con sus múltiples poemas, brinda al compositor la ocasión de realizar música de carácter, ora apasionada y trágica, ora fresca y popular. La farsa titulada «La Zapatera Prodigiosa» proporcionó a Castro tema para escribir su primera ópera y su tercera obra para la escena, junto con sus ballets «Mekhano» y «Offembachiana».

El uso de material temático basado en el folklore argentino y la intervención en sus obras de asuntos nativos que estiliza con criterio moderno, caracterizan la obra de Luis Gianneo (1897). Dos son los procedimientos que emplea Gianneo en el tratamiento de los temas populares. El primero consiste en la elaboración rítmica de la propia melodía, que produce un tema musical en el cual las inflexiones melódicas permanecen vivas. El tema así elaborado tiene vitalidad y soporta las modificaciones propias de los desarrollos musicales sin perder su sabor. El segundo procedimiento consiste en recrear una melodía de tipo folklórico; es decir, elaborar sobre ritmos de canciones y danzas populares, giros melódicos que recuerdan el carácter tradicional y realzarlos con una armonía moderna y de acuerdo con el estilo de la obra. Los poemas sinfónicos «Turay-Turay» y «El Tarco en flor», el «Concierto Aymará» para violín y orquesta, la «Obertura para una comedia infantil», dos tríos y varias piezas para piano y para canto, pertenecen a la manera argentina de Gianneo. Otras obras, como el ballet «Blancanieves» o la «Sinfonietta», de marcada tendencia neoclásica, reflejan su concepción universal de la música y sus preocupaciones por los problemas contemporáneos.

Juan Carlos Paz (1897) es el músico argentino que se ha sentido más ligado a los sucesivos movimientos europeos, sin encontrar hasta el presente una expresión personal. Su música es de un eclec-

ticismo desconcertante y los cambios de estilo que en ella se manifiestan son el fruto de la imitación de las distintas corrientes contemporáneas. En efecto, sus primeras obras están influenciadas por el lenguaje de la época rusa de Strawinsky; luego se afilia al movimiento neoclásico y por último adopta la técnica de los doce tonos. Dentro de esta orientación no ha producido ninguna obra de verdadero valor, pues sólo ha imitado el sistema en su aspecto más rudimentario; éste es el motivo por el cual las composiciones de este período carecen de todo elemento vital y se diluyen en un estatismo monótono. Sus obras más interesantes son «Canto de Navidad» para orquesta, música de escena para «Juliano el Emperador» de Ibsen, «Tres movimientos de jazz» para piano y «Sonatina» para flauta y clarinete, que pertenecen al período politonal, anterior al sistema de los doce tonos.

En el estudio biográfico que sobre varios compositores escribió Francisco Curt Lange para el álbum titulado «Latin-American Art Music for the Piano», define a Carlos Suffern (1905) con estas palabras: «El idioma musical de Suffern deriva de su temperamento poético y se manifiesta a menudo en un simbolismo plástico de textura delicada, especialmente en su aspecto armónico. Evita toda exageración, tendencia ésta que se ha manifestado muy claramente en sus recientes obras». Este juicio es muy justo pues Suffern no emplea las formas y combinaciones tradicionales y en cambio busca otras que se encuentran más de acuerdo con su temperamento o con el asunto literario, que generalmente es fundamental en su obra. Aparte de la «Sonata» para piano, «Diálogo» para violín y piano, un Cuarteto y un Quinteto para piano y cuerdas, todas las obras de Suffern están ligadas a un texto que es el punto de partida para toda especulación musical. Por esta razón su obra vocal es muy importante y merecen citarse las «Tres Baladas de Liliencrou» y los «Trois poèmes d'André Gide», estos últimos con acompañamiento de arpa. Las formaciones armónicas sugestivas y novedosas y los giros melódicos siempre de acuerdo con el texto, son de gran discreción y contribuyen a la claridad de la escritura. «Los juegos rústicos», suite de 14 números para solistas, coros y pequeño conjunto instrumental, inspirada en el antiguo romancero español, y el poema sinfónico «La noche», son sus obras de más envergadura.

Washington Castro (1909) procede estéticamente de la orientación que tienen las últimas obras de su hermano José María. Una preocupación constante por la forma y por la elaboración del material sonoro, y el profundo sentido dramático que surge de sus obras como resultado de un proceso emocional, cuyo punto de partida es la música misma, son las características más importantes de Washington Castro. La «Obertura Trágica» (1945), el «Cuarteto de cuerdas», obra de gran belleza expresiva, un «Divertimento para siete instrumentos», la suite sinfónica titulada «El concierto campestre» y las «Variaciones» para orquesta son sus obras más recientes.

Al analizar el conjunto de las composiciones de Roberto García Morillo (1911) podemos observar un extraordinario proceso de simplificación, proceso que revela la inquietud del compositor ante los

problemas y posibilidades de las corrientes de la música contemporánea. Desde su primera obra «Berseker», movimiento sinfónico inspirado en una leyenda escandinava, García Morillo manifiesta una preferencia por los tintes sombríos de la orquesta, por las armonías crudas, por los ritmos enérgicos y persistentes. Lo fantástico, lo alucinante, adquiere en sus obras un significado especial de tendencia expresionista.

En su primera manera, que llega hasta el ballet «Harrild» op. 9, o sea el período subjetivo, García Morillo elige como tema de inspiración antiguas mitologías, relatos de extrañas y angustiosas sugerencias o cuadros de características similares. «Berseker» op. 1, «Tres piezas para piano» op. 2, «Conjurios» para piano op. 3, «Las pinturas negras de Goya» op. 7, «Usher» suite sinfónica op. 8 y «Harrild» op. 9, logran identificarse con el ambiente sugestivo del tema. Sin embargo, el asunto no es fundamental para García Morillo y lo utiliza únicamente como punto de partida para realizar sus ideas puramente musicales. En las obras de forma de este período, «Dos Sonatas» op. 4, «Cuarteto» op. 5 y «Concierto para piano y orquesta» op. 6, no cambia su procedimiento rítmico-melódico y armónico que consiste en frases cortas con células rítmicas de perfiles bien definidos, desarrollos cíclicos a base de la misma idea musical y tendencia sinfónica en todas las obras para piano y en la música de cámara. Con las «Variaciones 1942» op. 10 se inicia en García Morillo un período de transición a base de obras cortas de lenguaje escueto, lineal. El procedimiento armónico, que en sus primeras composiciones era politónico, se aclara y las densas agrupaciones sonoras son reemplazadas por acordes formados por cuartas superpuestas y por líneas melódicas separadas por varias octavas. García Morillo emplea este procedimiento con una orientación formal definida en la «Sonata» para piano op. 14 y en la Primera Sinfonía op. 15. Estas obras indican el comienzo de una segunda manera del compositor que, por sus características, podría definirse como «constructiva».

*
* * *

A partir de 1900 comenzaron a llegar a Buenos Aires compositores provenientes de distintas partes de Europa, muchos de los cuales han realizado en la Argentina una labor continuada y fructífera en el campo de la música moderna. Este fenómeno, de adaptación de artistas extranjeros y de identificación con los problemas del país en que residen, se ha producido en casi todos los países de América. Sin embargo, no debemos olvidar su contribución a nuestra cultura, pues trabajaron y trabajan con fervor dando lo mejor de sí y luchando junto a los artistas nativos por el mejoramiento de nuestro arte.

Julián Bautista y Jacobo Ficher pueden considerarse argentinos, no por su temperamento, sino por el interés y amor que han demostrado hacia nuestra cultura.

Julián Bautista, compositor español, llegó a Buenos Aires hace ocho años. Las cualidades de su obra son de primer orden. Participa del concepto estricto que del arte tenía su compatriota don Manuel de Falla. Un arte puro, concentrado y sin concesiones. Un arte que mira hacia adentro y busca su manera de expresión en las raíces mismas de su raza. No se advierte en las obras de Bautista la influencia de Falla, pues su temperamento es distinto, pero el ejemplo de severidad y austeridad profesional del insigne maestro español sirvió sin duda para formar en Bautista un riguroso sentido de autocrítica. La «Sonata concertata a cuatro» que obtuvo el premio de Bruselas en 1938 y que se estrenó en Buenos Aires en 1947, es tal vez su obra más importante y una de las más bellas del arte español contemporáneo.

Jacobo Ficher, nació en Rusia, pero reside en la Argentina desde hace más de veinticinco años. Puede decirse que toda su producción fué escrita en nuestro país. Es un compositor muy fecundo, pues su obra de vastas proporciones sigue aumentando constantemente. Sinfonías, Poemas sinfónicos, Ballets, Sonatas para uno, dos o más instrumentos, Cuartetos, etc. Su lenguaje es internacional y su estilo actual participa del neo-romanticismo, su técnica segura ha asimilado las diversas conquistas de la música contemporánea.

El compositor austríaco Guillermo Graetzer y el italiano César Brero que llegaron a Buenos Aires poco después de iniciada la segunda guerra mundial, forman parte del grupo de músicos que trabajan con seriedad en el campo de la música moderna.

*
* *

Algunos jóvenes compositores argentinos, que aún no llegan a los treinta años, han producido ya obras de verdadero interés musical.

Aunque resulta difícil hablar de músicos que se encuentran todavía en el período de formación, creo oportuno citar algunos nombres que posiblemente contribuirán en el futuro a formar una escuela argentina.

Sergio de Castro sólo cuenta 25 años, pero es dueño de una cultura excepcional y de un espíritu que ha profundizado el sentido real de las cosas. Posee una obra pequeña en cantidad pero de una calidad que nos dice de su contacto con el gran Falla. Sin ser alumno suyo, Sergio de Castro vivió varios años en Córdoba frecuentando la amistad del compositor español cuyos consejos influyeron no poco en su formación espiritual. El ballet «Títeres», el «Nocturno» para piano, el «Quinteto» para vientos y los «Misterios» para orquesta, obras de líneas estrictas y sobrias, resumen las cualidades esenciales de su música.

Más exterior es el lenguaje de Pía Sebastiani, compositora que a pesar de sus 23 años posee buen número de obras de diversos géneros. Aunque su personalidad está en plena evolución, sus preferen-

cias van hacia un lirismo melódico y un color orquestal brillante, como puede apreciarse en las «Estampas» para orquesta o en el «Concierto» para piano y orquesta.

Rodolfo Arizaga, Tirso de Olazábal y Astor Piazzola completan la lista de los jóvenes que se perfilan como futuros valores de la música argentina.

El esfuerzo que realizan estos compositores pertenecientes a distintas generaciones, unidos en el común afán de dar nueva expresión al arte musical argentino, ha rendido ya buenos frutos. Estéticamente nuestra música está en una posición de avanzada y sólo nos resta esperar el natural desarrollo, a través del tiempo, de los valores presentes y futuros.

LA TRAGEDIA DEL PIANISTA

P O R

Juan Orrego Salas

EN el consenso universal de pianistas ejecutantes existen categorías que hoy por hoy protagonizan el agudo drama desarrollado alrededor de la vida de conciertos. Una de ellas está formada por el *dívo*, vale decir el actor de múltiples y audaces empresas comerciales, alcanza de aplausos sin discriminación, mercadería ante la cual el dólar no repara en cantidades. Otra es la integrada por el músico desplazado por la ley de oferta y demanda, por la suerte o, muchas veces, por defender una posición excesivamente idealista frente a su arte. La tercera categoría, común a todo género de disciplinas artísticas o científicas, la constituye ese inmenso excedente de mediocridades que nunca se resignan a tomar otro camino que el que se les ha puesto entre ceja y ceja seguir, no obstante carecer de aptitudes para ello. Esta última no merece otro comentario que el que podría hacerse, con benevolencia o estrictez, ante cualquier fracaso humano, considerando aquellos factores que puedan haberlo precipitado. Sin embargo, las dos primeras y, sobre todo, la segunda, han llegado a constituir problemas tan agudos a la sociedad musical contemporánea que justifican por sí solas un detenido estudio de las condiciones bajo las cuales han actuado y de los medios que podrían contribuir a la corrección de sus complejas anomalías.

Mucho se ha dicho y escrito sobre el *virtuoso*, sobre el atentado que éste significa en contra de un bien entendido progreso artístico, sobre la industrialización de sus capacidades, sobre el comercialismo en que se mueve la organización mundial de ellos y, finalmente, sobre la viciosa afición que han desarrollado en el público de conciertos, sorprendiéndolo de preferencia con acrobacias y malabarismos antes que con la seriedad de sus interpretaciones. Sin embargo, raras veces se ha estudiado la dramática posición del ejecutante desplazado por la competencia del *manager* o anquilosado dentro de una sociedad que no le puede dar cabida por el crecido número de los que solicitan día a día un lugar en los carnets de las temporadas de conciertos, con méritos que los harían, por parejo, acreedores a tal distinción.

En lo que a cifras se refiere, a quienes les afecta el problema en forma más aguda es a los pianistas. Bien se ha dicho que «si hubiera de darse un lugar a cada uno de los pianistas del mundo, no bastaría con los que ahora se reparten entre los músicos, dentro de toda la variedad de sus especialidades».

El siglo XIX precipitó en acelerada marcha la crisis del ejecutante en este terreno, revistiendo esa crisis en nuestros días caracteres de inalcanzable solución si no se plantea el problema sobre bases diametralmente opuestas a las existentes. El desarrollo de la vida de conciertos, iniciado durante la época de Beethoven con Clementi, Dussek, Cramer, Hummel y continuada poco más tarde con Field, Weber, Czerny, Herz, Schumann, Moscheles, Thalberg,

Chopin y Liszt, comenzó a incrementar la formación de un público dado a todas las formas de virtuosismo exhibicionista y a formar un tipo de músico especialmente entrenado para presentarse en escena conforme al criterio con que el «clown» aparece en la pista del circo. Si hasta aquel momento,—e incluso en algunos de los músicos nombrados—, coincidió en una misma persona la labor de intérprete y creador, ya a mediados de siglo se nota que cada una de estas actividades va tendiendo a reclamar fueros totalmente independientes.

El divorcio entre el ejecutante y el creador comienza a hacerse evidente pocos años después de la muerte de Bach, aunque, en el hecho, esta característica es más bien privativa del Romanticismo. Marpurg, en el prólogo de la primera edición de «El Arte de la Fuga» de Bach hecha en 1752, se refiere al ejecutante puro como a *músico mecánico*, al que define como *hombre a quien se permite interpretar obras de otro y no se le exige mayor meditación, ni creación personal*. El exhibicionismo mecánico del intérprete va gradualmente acentuándose en sus diversas formas; el público exige cada vez con mayor vehemencia la memorización musical del intérprete, llegando en nuestros días a constituir una absurda vergüenza el hecho de que un pianista aparezca en escena con la música ante su vista. El esfuerzo que se les pide al exigirseles estudiar de memoria sus programas hace que las obras de larga duración se descarten de éstos, o bien, cuando se incluyen, pasan a constituir el plato de fondo dentro de un *menú* condimentado con toda suerte de *petits bouquets* u *hors d'oeuvres* sazonados con aliños del gusto de aquéllos que asisten a estos banquetes musicales para establecer si la cocina pianística rusa es mejor o peor que la alemana o francesa. La ambiciosa sonata clásico-romántica pasa a ser reemplazada por la pequeña pieza de concierto, abiertamente sentimental o de concepción puramente virtuosística. El *konzertstück*, el *moment musical*, el *estudio*, el *impromptu*, el *nocturno* y otras formas por el estilo, eran los platos de más fácil digestión. Entre estas coqueterías llenas de arpeggios, escalas, figuras de atrayente digitación y toda suerte de lugares comunes virtuosísticos, se colocaba la *pièce de resistance* o *di bravura*, una Sonata Fantasia o Paráfrasis pianísticas hechas a base de *potpourris* de óperas, que no se diferenciaban de las primeras sino por su mayor duración y por lo tanto brindaban al público una excelente ocasión para medir, en una especie de *maratón* musical, la capacidad técnica del ejecutante.

Tanto despliegue de virtuosismo requería indiscutiblemente de un entrenamiento constante para poder mantener los dedos al ritmo de las circunstancias. Toda suerte de brevuarios, silabarios y métodos contribuyeron entonces a llenar las necesidades del momento. Carl Czerny, maestro de Liszt y Thalberg, colaboró en forma efectiva a proveerlos. La «Escuela de la velocidad» Op. 299, la «Escuela del legato y staccato» Op. 335, los «Estudios diarios» Op. 337, la «Escuela del virtuoso» Op. 365 y la «Escuela de la destreza digital» Op. 740 de este autor, pasaron a ser las biblias de los pianistas románticos.

Por otro lado, el compositor de aquel tiempo comenzó a tomar conciencia de lo que él mismo juzgó en sus antecesores del Clasicismo como un total aislamiento del público. En la época de Schubert se estableció claro el distingo entre aquellas composiciones que hablaban a las masas y las que se movían dentro de la esfera de una íntima expresión de sentimientos personales; según Alfred Einstein, «entre las obras escritas para el círculo de sus amigos, para el amateur serio o para la propia satisfacción de sus principios estéticos, y las destinadas a alcanzar la meta del éxito». Todos los compositores románticos sintieron esta contradicción y como tales se dispusieron a corregir lo que ellos mismos criticaron a sus antepasados, acusándolos de servidores exclusivistas de las clases reinantes. La verdad es que mientras el público del siglo anterior estuvo formado por la culta élite de la nobleza de esos días, la masa tomó ahora su lugar como elemento receptor de la expresión artística. Berlioz y Wagner sintieron a fondo este nuevo complejo artístico-social. No es otra la razón que explica la ausencia total, en los compositores nombrados, de aquellas obras que durante el Clasicismo fueron generalmente escritas para servir las necesidades del salón aristocrático, como lo fué el cuarteto de cuerdas y, en general, la música de cámara, formas que entonces no gozaban del favor de la masa a quien el creador deseaba dirigirse. Sin embargo, el propio Wagner sintió la reacción contraria por el solo hecho de haberse movido en el campo de la ópera, género dentro del cual se produjo antes que en otros esta incondicional entrega al público. De «Rienzi» a «Lohengrin», las exigencias del creador al público van en gradual aumento, culminando éstas en la época en que el músico hubo de reconocer que los que podían ser capaces de entender su mensaje artístico debían formar esa congregación de elegidos que pretendió reunir en Bayreuth. Con ello elevó el nivel de la ópera sacándola de la mediocridad y pobreza artísticas provocada por los compositores italianos del XIX, quienes, sin mayores escrúpulos, se entregaron a la tarea de complacer a un público que sólo exigía ocasiones para gozar de los malabarismos vocales y gorjeos de las *prima donna* y de los *do de pecho* de los *tenores líricos*.

El arte en general, y en especial la música, se separaron más y más de la vida. La Iglesia hubo de volver sus ojos al Alto Renacimiento o a la época de Bach; los salones de la aristocracia europea, en otra época centros de cultura musical, hubieron de resignarse al silencio impuesto por los nuevos credos. La suerte del «amateur» era congregarse, ahora en grandes cantidades, alrededor de la sala de conciertos o de la ópera. Era natural entonces que habiendo abandonado la música la informalidad y el reducido ambiente del salón del siglo XVIII, para trasladarse al gran auditorio, tuviera que sufrir las demandas del exhibicionismo escénico en todos los géneros de su producción. Esta fué otra de las razones que llevó al virtuosismo a alturas sin precedentes.

Si el siglo XVI produjo intérpretes de gran competencia y madurez técnica entre los ejecutantes de gamba y laud, posteriormente reemplazados por los clavecinistas y violinistas, y durante el siglo

XVIII por los *castrati* y *prima donna*, el nuevo virtuosismo del XIX se centraliza en dos instrumentos, el piano y el violín, cuyas técnicas se modelaron de acuerdo con las exigencias del público.

El músico pasó entonces a ser un fiel sirviente de su propio instrumento y su meta no fué otra que la de ofrecer todo ese acopio de recursos virtuosísticos destinados a impresionar a la masa, desde el trozo «di bravura» hasta ese interminable collar de piezas sentimentales en las cuales el elemento literario se hacía necesario para la conquista de un público que asistía a las salas de conciertos o a presenciarse maratones de técnica o a suspirar ante la visión conmovedora de «San Francisco de Asis alimentando a las aves» o del «Santo de Paula caminando sobre las aguas».

Para Robert Schumann, el virtuoso romántico pertenece a la categoría de *monstruo nihilista de crudo y superficial materialismo*. En estos términos define a Thalberg y, posteriormente, a Alkan, otro especialista que pertenece a la escuela lisztiana. Entre los escritos de Schumann no hay ninguno más crudo e hiriente que aquel en que se refiere a los «Trois Grandes Etudes Op. 15» de Alkan:

EL GUSTO DE ESTE NEO-FRANCÉS SE REVELA EN UN RÁPIDO ANÁLISIS DENTRO DE UN VOLUMEN Y SABOR SEMEJANTES AL DE EUGENIO SUE Y GEORGE SAND. UNO SE HORRORIZA ANTE TAL INDIFERENCIA FRENTE AL ARTE Y A LA NATURALEZA. LISZT AL MENOS, CARICATURIZA CON CIERTO ESPÍRITU. BERLIOZ, A PESAR DE SU PETULANCIA, MUESTRA DE VEZ EN CUANDO POSEER UN CORAZÓN HUMANO Y SER TERRENO LLENO DE FUERZA Y ATREVIMIENTO. PERO AQUÍ NO ENCONTRAMOS SINO DEBILIDAD, FALTA DE IMAGINACIÓN Y VULGARIDAD. LOS ESTUDIOS TIENEN TÍTULOS COMO «AIME-MOI», «LE VENT» Y «MORTE». SU ÚNICA CARACTERÍSTICA EN EL TRANCURSO DE UNAS CINCUENTA PÁGINAS ES LA DE MOSTRAR NOTAS VACÍAS, SIN INDICACIÓN ALGUNA DE QUE EXISTA EN ELLAS UNA RAZÓN DE SER QUE NO SEA PURO VIRTUOSISMO. EL «CAPRICHIO» PUEDE ESCAPAR A LA CENSURA, PRINCIPALMENTE PORQUE TODOS SABEMOS DE QUÉ SE TRATA EN ESTE TIPO DE MÚSICA. PERO CUANDO LA VACUIDAD INTERIOR AFLORA A LA SUPERFICIE, ¿QUÉ PUEDE HACERSE? EN «AIME-MOI» HAY UNA AGUACHENTA MELODÍA FRANCESA CON UN MOVIMIENTO CENTRAL QUE NI SIQUIERA TIENE RELACIÓN CON EL TÍTULO. EN «LE VENT» EXISTE UN MURMULLO CROMÁTICO SOBRE UNA IDEA TOMADA DE LA SINFONÍA EN LA MAYOR DE BEETHOVEN. EL ÚLTIMO TROZO ES UN ÁRIDO DESIERTO CON NADA MÁS QUE LEÑOS, BASURAS VIRTUOSÍSTICAS Y CUERDAS DE HORCA PLAGIADAS DE BERLIOZ. LA PORFIADA MANÍA MECÁNICA TENDRÍA DEFENSA SI HUBIERA EN ELLA ALGO DE MÚSICA. PERO MIENTRAS LA ÚLTIMA ES NULA Y LA PRIMERA NO OTRA COSA QUE PAJA SOBRE UN FONDO DE PAJA, NO PODEMOS MENOS QUE DARLE LA ESPALDA MAL HUMORADOS.

El violín no se vió privado en esos días de poder exhibir asimismo algunos astros de alcornia. Se destaca primero entre ellos el alemán Louis Spohr y luego el diabólico Paganini, «cuyo virtuosismo respira aún hoy día un aire de fabuloso encantamiento». El choque o el compromiso entre el virtuosismo y el gran arte no puede quedar mejor demostrado que por el programa que Paganini presentara en Breslau en 1829. Entre cada uno de los movimientos de la Primera Sinfonía de Beethoven se insertaron los siguientes trozos: «Gran Concierto», «Variaciones sobre un tema de Rossini» y

Variaciones sobre «Nel cor piú non mi sento». ¡Magnífica ensalada donde la obra de Beethoven se fragmentó para servir de interludios a los malabarismos del más genuino de los prestidigitadores románticos!

Franz Liszt, sin merecer menos fama que el anterior en lo que se refiere al progreso y evolución de la técnica instrumental, siguió muy de cerca los principios del virtuoso de Génova, cuyo ejemplo parece haber despertado mayor entusiasmo entre los protagonistas del teclado que entre los herederos de la técnica del arco italiana. Schumann y Liszt transcribieron para piano muchas obras de Paganini, especialmente sus «Veinticuatro Caprichos» Op. 1, las que junto a las Variaciones de Brahms cumplieron la misión de perpetuar en la literatura para piano el recuerdo del más típico anfitrión del virtuosismo.

Mientras en la época de los Sinfonistas de Mannheim y Viena se escribieron conciertos para toda suerte de instrumentos solistas, destacándose los que Mozart, Haydn, Dittersdorf, Cannabich y otros hicieron para flauta, fagot, corno, clarinete, trompeta, arpa, violín, viola, etc., durante el Romanticismo estas combinaciones se hicieron más y más raras, centralizándose este tipo de composición alrededor del piano y violín y excepcionalmente en otros instrumentos. El término *concerto* que para el compositor de las épocas Barroca y Clásica permaneció ligado a la idea de *concertar*, cambió fundamentalmente de espíritu durante la Era Romántica, pasando a singularizar éste a aquellas obras fundamentalmente destinadas a la «sala de conciertos». A la palabra misma se le agregan los típicos superlativos que se emplearon tan comúnmente para realzar el carácter olímpico de la música de estos días. Desde el «Gran Concerto» Op. 5 de Thalberg se compusieron muchas «Grandes Fantasías», «Estudios Trascendentales», docenas de «Polonesas Brillantes», «Variaciones de Concerto», etc.

Puede decirse que el Romanticismo fué la época del descubrimiento del piano en toda la gama de sus posibilidades, partiendo desde la íntima expresión sentimentalista, hasta lo más espectacular de su técnica. La poética pianística de Schumann, la brillantez lisztiana y el universalismo de Chopin, fueron perpetuados por la obra de aquellos virtuosos que los siguieron en inmediata sucesión desde Heller, Alkan, Bülow, pasando por Tausig y Busoni, hasta Paderewsky y la actual generación de pianistas. Al través de éstos se trasmite la tradición romántica a nuestro siglo, donde el «manager» recibe no sólo esa enorme cofradía de virtuosos formados en ella, sino que también un público dispuesto a pagar sin reservas todo aquello para lo cual había venido preparándose por el espacio de más de cien años.

La industrialización y comercialización de la carrera pianística, llevadas al ritmo del avión y del ferrocarril, no podían sino llegar con rapidez vertiginosa a la crisis en que actualmente se encuentra envuelta esa profesión. Los conservatorios y academias, que como usinas de virtuosos se consagraron a la producción en masa de éstos, no debían tardar mucho tiempo en darse cuenta del hecho de que

estaban sobrepoblando al mundo musical de un producto cuya demanda no respondía a la proporción de su número. Ello provocó como era de esperarse, la creación de ese inmenso excedente de ejecutantes de mérito, desplazados por la suerte o por el caprichoso dinero del «manager», quien selecciona su mercadería con el mismo criterio con que el corredor de la bolsa de comercio hace ofertas por un papel promisor. Muchos de ellos debieron contentarse entonces con la burguesa acogida que podía brindarles la academia o las clases particulares de piano... o resignarse a sufrir el desinterés de un público siempre a la expectativa de los *big names*. ¿Y no tiene acaso razón ese público al reservar su dinero para escuchar la *Balada en Mi bemol*, el *Soneto del Petrarca* o el *Claro de Luna*, ejecutado por un astro garantido por la propaganda, por la pervertida crítica de conciertos o por el RCA Sello Rojo? Indiscutiblemente que la tiene, por muy poca o nula que sea la diferencia entre su interpretación y la de otro pianista que no ha logrado penetrar en el cerrado círculo de los protegidos por la fortuna comercial.

Cabría preguntar entonces, ¿es el público el responsable del inmerecido desplazamiento de tantos valiosos pianistas o es el obstinado y ciego deseo de vivir de éstos, esperando la ocasión para competir con los astros del virtuosismo contemporáneo? Si se pensara con algún detenimiento en ello no habría lógica que pudiera llevar sino a la conclusión de que la única manera de resolver el problema está en buscar otro público, que por muy limitado que sea, existe en otras manifestaciones del arte y mal que mal, aumenta en vez de disminuir.

El compositor de este siglo, que fué el primero en darse cuenta de las viciosas limitaciones que el arte venía sufriendo desde que se encendió la devoradora llama del virtuosismo, reaccionó contra ello y no podemos decir que esto le costara un sacrificio medianamente parecido al presidio social en que vive el ejecutante que está al margen del consorcio universal de pianistas de importación. Sin embargo, son raros los casos entre estos últimos de artistas que se interesen por presentar programas u obras diferentes a las que año a año nos ofrecen los Rubinstein, los Horowitz, los Backhaus y otros. Tampoco es extraño el caso del crecido número de ejecutantes de todas categorías y carteles que dentro de una temporada de conciertos ofrecen su colaboración como solistas del *Concierto Imperial*, del de Schumann, Grieg y otros cuantos, que no alcanzan a constituir la docena, sin reparar en el hecho de que la vida de conciertos no puede girar eternamente alrededor de las mismas obras, o de que, si el medio es propicio para la aceptación de su oferta, se escogerá siempre al *divo* de prestigio internacional, anzuelo más efectivo en la prosecución de una buena taquilla.

Si el ejecutante de mérito, que no ha encontrado cabida entre los que gozan del favor comercial de las empresas de concierto, volviera su vista al campo inexplorado de aquellas enormes cantidades de composiciones desplazadas por sus competidores, tal vez podrían encontrar allí una salida en este camino cerrado que se obstinan en defender. ¿No hay acaso entre las treinta y dos sonatas

de Beethoven por lo menos unas veinticuatro no consideradas en el repertorio standard? ¿No existe también interés en presentar la obra pianística completa de Mendelssohn o Schumann, evitando así el caer en el convencional programa de ensaladas condimentadas con un poco de todo? ¿No hay un repertorio prácticamente desconocido de conciertos y obras solistas post-románticas que nunca se escuchan?

Sin embargo, el pianista no se resuelve a tomar el nuevo rumbo. Alega comúnmente que tales obras no son del gusto de ese público de conciertos a quien se empeña en conquistar sin convencerse de que no cuenta con el favor de él por las razones expuestas. Tampoco se convence que, al aferrarse a programas convencionales, aleja de su órbita de interesados a esa fracción, cada día mayor, de músicos cansados del desfilar interminable de virtuosos que ofrecen las mismas obras.

La tragedia del pianista reside en su propio capricho, y mientras los ejecutantes no abran los ojos a la realidad de la encrucijada en que están, no podrán encontrar una salida para la realización verdadera de sus aspiraciones profesionales.

CRONICA

FESTIVALES Y CONCURSOS DE MUSICA CHILENA

Conforme anunciamos en nuestro número anterior, comenzaron en el presente mes los primeros Festivales y Concursos de Música Chilena organizados por el Instituto de Extensión Musical. Los Festivales del presente año abarcan tres secciones: de obras sinfónicas, de obras para conjuntos de cámara y de composiciones para instrumentos solistas, dos o más instrumentos, colección de trozos para instrumentos solistas y ciclos de canciones acompañadas por piano u otros instrumentos. En la sección de obras sinfónicas el Jurado Público discernirá un primer premio de \$ 20.000, un segundo de \$ 10.000 y dos menciones honrosas, para las obras con una duración mínima de veinte minutos, con o sin la participación de solistas o de conjuntos corales; un primer premio de \$ 12.000, un segundo de \$ 8.000 y dos menciones honrosas serán concedidos a las obras sinfónicas con una duración mínima de cinco minutos, con o sin solistas o coros. Para las composiciones escritas para conjuntos de cámara o para orquesta de cámara, con una duración mínima de veinte minutos se otorgarán dos premios de \$ 20.000 y \$ 10.000 respectivamente y dos menciones honrosas. Para las obras del tercer grupo los premios serán de \$ 10.000 y \$ 6.000 y se otorgarán asimismo dos menciones honrosas.

El Jurado de Admisión para los Festivales y Concursos de Música Chilena quedó constituido en la siguiente forma: Presidente, Víctor Tevah. Vocales: Alfonso Leng, Emeric Stefaniai, Pedro Valencia Courbis y Vicente Salas Viu. Después de celebradas varias sesiones, el Jurado de Admisión resolvió participen en los Festivales las obras que a continuación se enumeran:

Salvador Candiani, Sinfonía N.º 1.—Domingo Santa Cruz, Sinfonía N.º 2 para orquesta de cuerdas.—Roberto Puelma, Concierto para violín y orquesta.—Hans Helfritz, Concierto para saxofón y orquesta.—Próspero Bisquertt, 1945, Poema Sinfónico.—Remigio Acevedo, Las Tres Pascualas, para orquesta.—Alfonso Letelier, Soneto de la Muerte N.º 3, para soprano y orquesta.—Jorge Urrutia Blondel, Suite Sinfónica N.º 3.—Carlos Riesco, Obertura.

Enrique Soro, Sonata para violoncello y piano.—Domingo Santa Cruz, Cuarteto N.º 2.—Alfonso Montecino, Cuarteto.—Juan Orrego Salas, Sonata para violín y piano.—Hans Helfritz, Cuarteto.

Remigio Acevedo, Piezas para trío.—Enrique Soro, Piezas para violín y piano.—Juan Orrego Salas, Canciones Castellanas para voz y conjunto instrumental.—Carlos Isamitt, Arabescos para piano.—Ema Ortiz, Canciones sobre poesías de Pablo Neruda.—Alfonso Letelier, Variaciones para piano.

PRIMER CENTENARIO DEL CONSERVATORIO

El 26 de Octubre de 1849, por un decreto del Supremo Gobierno, se fundó una Escuela de Música, como «base del Conservatorio que se establezca en Santiago luego que el Gobierno se halle en actitud de destinar fondos a este objeto». El 17 de Junio de 1850, un nuevo decreto gubernativo fundó la Escuela y Conservatorio de Música que, con tan positivos resultados, viene siendo hasta la fecha el primer organismo de educación musical del país. Con el fin de cambiar impresiones sobre la adecuada celebración del Primer Centenario del Conservatorio, su actual Director, don René Amengual, citó a una reunión de todo el profesorado, que fué presidida por el Decano de Ciencias y Artes Musicales, don Domingo Santa Cruz y el director citado. Entre otros acuerdos, la asamblea del profesorado adoptó los de recabar de las autoridades públicas se provean los medios para dotar al Conservatorio de un edificio adecuado a su función y el de nombrar una comisión de profesores para llevar a cabo un anteproyecto de los actos que deban celebrarse en conmemoración del Centenario. La comisión de profesores, de la que formaron parte el Decano de Ciencias y Artes Musicales y el Director del Conservatorio, evacuó su informe en una sesión, convocada al efecto, de la Facultad respectiva. Los puntos esenciales de ese informe fueron: concentrar las festividades del Centenario en torno de las fechas 26 de Octubre de 1949, 17 de Junio de 1950, 28 de Julio y 26 de Octubre del mismo año (el 28 de Julio corresponde al segundo centenario de la muerte de Juan Sebastián Bach); el Jubileo del Conservatorio se desarrollará de acuerdo con un doble programa que abarcará un conjunto de actividades constantes, a partir del 26 de Octubre, y ciertos períodos de mayor intensidad en torno de las fechas indicadas. Se promoverán concursos de composición de carácter interamericano, concursos libres para compositores chilenos y de música destinada a la enseñanza, audiciones retrospectivas de música chilena y conciertos de música contemporánea nacional, concursos de ejecutantes y creación de estímulos permanentes para los alumnos del Conservatorio, así como de becas para el perfeccionamiento de profesores y alumnos en el extranjero. Se realizará un congreso o conferencia interamericana de educación musical y se publicarán libros y opúsculos relacionados con la Historia del Conservatorio Nacional de Música, de la Música Chilena, etc. Una comisión especial ha sido ya encargada de las gestiones para conseguir la construcción del nuevo edificio del Conservatorio.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales ha estudiado el anteproyecto a que nos referimos y ha designado comisiones que estudiarán y planificarán el desarrollo de los diversos actos que tendrán lugar durante el año de Jubileo del Conservatorio.

CONCURSOS DE LA EDITORIAL RICORDI

La editorial de música Ricordi Americana de Buenos Aires, ha abierto un concurso internacional de composición y uno nacional

de musicología para celebrar las bodas de plata de su establecimiento en Suramérica el 16 de Julio de 1949. El concurso de composición será de carácter internacional, pero limitado a las repúblicas americanas. Los concurrentes han de ser ciudadanos americanos, nacidos o naturalizados, con antigüedad no menor de cinco años en el ejercicio de la ciudadanía. Los premios del concurso serán: uno de \$ 5.000 argentinos para una obra sinfónica con duración no menor de diez minutos, y otro de \$ 2.500 argentinos para una obra de cámara de duración no menor de diez minutos. En cada nación americana funcionará un jurado local que realizará una selección previa de las obras que deban enviarse al jurado internacional. Este estará formado por los músicos Héctor Iglesias Villoud, Juan José Castro, Alberto Ginastera, Héctor Panizza y Juan Francisco Giacobbe. El concurso se cierra el 1.º de Marzo de 1949, antes de cuya fecha han de entregarse las obras a los correspondientes jurados nacionales. El fallo del jurado internacional se publicará el 15 de Julio de 1949.

El concurso de musicología consulta un único premio para un estudio sobre la evolución de la música argentina desde sus orígenes hasta la época actual. No podrán participar en el concurso sino historiadores e investigadores argentinos y el concurso se cerrará el 30 de Abril del año próximo.

HOMENAJES A KURT JOOSS

El Gobierno de Chile acordó conceder la Condecoración de la Orden Al Mérito en el grado de Comendador, al eminente coreógrafo Kurt Jooss, por la importancia de la obra desarrollada por este artista en nuestro país. El señor Kurt Jooss recibió la Condecoración el 18 de Noviembre, en el Salón Rojo de la Cancillería en el Palacio de la Moneda, de manos del Canciller señor Riesco. El Canciller pronunció un discurso en el que destacó la importancia del acto que se cumplía y el sobresaliente relieve de la personalidad de Kurt Jooss. Contestó el distinguido coreógrafo para expresar, con emocionadas palabras, su agradecimiento. Estuvieron presentes el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Director del Conservatorio, miembros de la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, el Director de la Escuela de Danza, compositores, críticos, profesores y alumnos de nuestras actividades musicales.

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales acordó nombrar Miembro Honorario de la Corporación el eminente coreógrafo Kurt Jooss.

El diploma que lo acredita en este carácter le fué entregado por el señor Rector de la Universidad de Chile en una sesión extraordinaria de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, celebrada en el Salón de Sesiones del Consejo Universitario.

Kurt Jooss partió de Chile a fines de Noviembre, tras de haber residido entre nosotros el año escolar presente, como coreógrafo-huésped y profesor de la Escuela de Danza del Instituto de Exten-

sión Musical. La labor realizada en este tiempo por Kurt Jooss, dentro del plantel que dirige Ernst Uthoff, contará como una de las aportaciones de mayor trascendencia en el desarrollo de nuestra danza artística. Con la colaboración de Ernst Uthoff, de los profesores y del Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza, Kurt Jooss ha podido renovar en Chile el éxito de sus máximas creaciones, aquéllas por las que obtuvo el prestigio internacional de que goza como la figura contemporánea más sobresaliente en la creación de ballets. «La Mesa Verde», «La Gran Ciudad», «Pavana» y «Baile en la antigua Viena» han sido interpretados por el Ballet del Instituto de Extensión Musical en versiones sólo comparables a las del conjunto de los Ballets Jooss y con excepcional acogida por parte de la crítica musical y del público chilenos. Como coronación de su obra en nuestro país, Kurt Jooss dirigió, poco antes de su despedida, el estreno mundial de su nuevo ballet «Juventud», sobre música de Haendel, adaptada a la coreografía de Jooss y reorquestada por el compositor Juan Orrego Salas. Este excepcional acontecimiento en las actividades artísticas de Chile es comentado con la amplitud que merece en la sección correspondiente de nuestra Revista.

Al despedir al maestro Jooss, nos hacemos eco de la admiración y la gratitud que su talento creador han despertado en las más amplias zonas de nuestro ambiente artístico.

CONCEPCION HONRA AL MAESTRO SORO

A fines de Octubre, la Municipalidad de Concepción rindió un homenaje al maestro Enrique Soro, hijo de aquella ciudad, por haber sido agraciado con el Premio Nacional de Arte del presente año. El acto tuvo lugar en el Teatro Concepción y consistió en la entrega de una Medalla de Oro que acredita al destacado compositor como hijo predilecto de la capital sureña. La Orquesta Sinfónica del Liceo de Hombres, dirigida por el maestro Raúl Rivero, interpretó un programa en el que figuraron varias obras del homenajeado. El señor Esteban Iturra Pacheco pronunció un caluroso discurso en nombre de la Universidad de Concepción; el regidor de la Municipalidad señor Gastón Bianchi, asimismo pronunció unas encendidas palabras sobre la obra y la figura del ilustre músico. Contestó éste para agradecer la distinción que se le dispensaba. Al final del acto, los Coros Polifónicos de Concepción, que dirige el maestro Arturo Medina, ejecutaron varias obras de su repertorio.

UNA OBRA DE ORREGO SALAS EN LOS FESTIVALES DE PALERMO

Entre los días 22 al 30 de Abril de 1949, se celebrará el 23.º Festival de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea en la ciudad de Palermo. La S. I. M. C. ha sostenido durante casi un cuarto de siglo la defensa más entusiasta e inteligente de la música moderna. Los nombres de mayor relieve en nuestro presente musical fueron apoyados desde sus primeras obras por este organismo inter-

nacional que procuró acercarlos al público y facilitar la comprensión del mensaje que encerraban.

La S. I. M. C. ha resurgido con nueva fuerza después del reciente cataclismo europeo y se ha ampliado con la incorporación de las sociedades de compositores iberoamericanas que recogen en nuestro hemisferio el latido de las últimas inquietudes en la creación musical. Es así como figuran ya dentro de la S. I. M. C. la Asociación Nacional de Compositores de Chile y la Liga de Compositores Argentinos, entre otras agrupaciones similares de México, Brasil, etc. Al Jurado Internacional para la selección de obras que serán interpretadas en el Festival de Palermo fueron remitidas ciento treinta y ocho partituras de compositores destacados en la música de Argentina, Austria, Bélgica, Brasil, Chile, Checoslovaquia, Dinamarca, Francia, Alemania, Gran Bretaña, Grecia, Holanda, Hungría, Islandia, Israel, Italia, Japón, Polonia, Portugal, Rumania, Sud Africa, Suecia, Suiza, Turquía y los Estados Unidos de Norte América.

El Jurado Internacional, formado por Paul Collaer, Roberto Gerhard, Francesco Malipiero, Henri Martelli y Alexander Spitzmuller, seleccionó sólo dos obras de compositores iberoamericanos: las Canciones Castellanas para soprano y conjunto instrumental de cámara de nuestro compatriota Juan Orrego Salas, y los Nocturnos para contralto y cuarteto de cuerdas del brasileño H. J. Koellreutter. La importancia que reviste el hecho de esta selección de la obra de Orrego Salas por el Jurado Internacional de la S. I. M. C., no precisa de comentarios. Por primera vez, figurará en los más calificados festivales de música internacionales una obra de compositor chileno.

Ofrecemos a nuestros lectores el detalle de los programas del Festival de Palermo:

- 22 de Abril.—Le Roi Roger, ópera en tres actos de Karol Szymanowsky.
- 23 de Abril.—Concierto en Homenaje a Arnold Schoenberg en su 75.º aniversario. Incluirá Pierrot Lunaire y Trío para violín, viola y violoncello, Op. 45.
- 24 de Abril.—Representaciones de óperas de cámara. Le Diable Boiteux, de Jean Françaix, Thé Pit, de Elisabeth Lutyens y el ballet Qarrtsilumi de Knudage Riisager.
- 25 de Abril.—Primer concierto de música de cámara:
Cuarteto de cuerdas en un movimiento de Armin Schibler (Suiza), Sonata para piano de Henri Dutilleux (Francia), Quinto cuarteto de cuerdas de Willem Pijper (Holanda), Canti di morte, para soprano e instrumentos, de Gino Contilli (Italia), Catorce maneras de describir la lluvia, de Hans Eisler (Austria).
- 26 de Abril.—Concierto de cámara orquestal:
Fantasía concertante para violín y orquesta de cuerdas, de Matyas Serber (Hungría), Canciones Castellanas, de Juan Orrego Salas (Chile), Variaciones para piano y diez instrumentos, de Serge Nigg (Francia), Seis Canciones pa-

ra voz, piano y orquesta de cámara, de Jean Binet (Suiza),
Concierto para dos pianos e instrumentos, de Bruno Maderna (Italia).

27 de Abril.—Segundo concierto de música de cámara:

Cuarteto de cuerdas N.º 4 de Pavel Borkovec (Checoslovaquia), Tres Piezas para voz, Ondas Martenot y percusión (en cuartos de tono), de Yvette Grimaud (Francia), Cuarteto de cuerdas, de Hans Erich Apostel (Austria), Soneto a Dallapiccola para piano, de Wladimir Woronow (Bélgica), Nocturnos para contralto y cuarteto de cuerdas, de H. J. Koellreutter (Brasil), Primavera para flauta, arpa y cuerdas, de Charles Koechlin (Francia).

28 de Abril.—Primer concierto sinfónico:

(Con la Orquesta de Radio-Roma).

Fuga jocosa, de Humphrey Searle (Inglaterra), Concierto para piano, de Lennox Berkeley (Inglaterra), Thyl Claes, Segunda Suite, de Vladimir Vogel (Independiente), Segunda Sinfonía, de Miroslav Kabelac (Checoslovaquia).

29 de Abril.—Segundo concierto sinfónico:

(Con la Orquesta de Radio-Roma).

Variaciones para bronce y cuerdas, de Marcel Mihalo-vici (Rumania), Sinfonía para orquesta de cuerdas, de Karl Amedeus Hartmann (Alemania), Sinfonía en miniatura, de Victor Legley (Bélgica), Orfeo, suite sinfónica, de Jean Louis Martinet (Francia).

30 de Abril.—Los Cíclopes de Eurípedes en el Teatro Griego de Taormina.

CONCIERTOS

FESTIVAL MOZART

Después de los conciertos dirigidos por batutas visitantes, el Director de la Sinfónica de Chile, maestro Víctor Tevah, volvió a presentarse al frente de ella para dirigir un Festival Mozart, cuyo programa incluyó la Obertura de «Don Juan», el «Divertimento en Fa mayor, para dos cornos y orquesta de cuerdas», el «Concierto en Do menor para piano y orquesta» y la Sinfonía «Haffner», en Re mayor.

Uno de los aspectos de la valiosa labor cumplida por Tevah frente a la orquesta es, sin duda, y ha sido reconocido unánimemente, el trabajo de los autores clásicos. Tevah posee un talento especial para obtener la transparencia, la exactitud rítmica y la calidad de sonido que precisa ese tipo de música. Haydn y Mozart han sido,

bajo sus manos, presentados siempre en forma que no desdeña comparación con las mejores batutas de renombre internacional que nos han visitado. Lo dicho sucedió en este Festival, por muchos aspectos uno de los mejores conciertos que hemos oído a Tevah y, al mismo tiempo, uno de los de mayor calidad ofrecidos en la temporada.

Las versiones ofrecidas por el maestro chileno en esta oportunidad alcanzaron un nivel de ejecución de muy alta calidad artística. Recordaremos especialmente el «Divertimento» para dos cornos y orquesta, el Concierto para piano y orquesta,—en el cual la pianista Herminia Raccagni por su parte acreditó de nuevo su valía musical y de ejecutante—, pero sobre todo la Sinfonía Haffner que cerró el programa. Aunque no era la primera vez que Tevah tomaba a su cargo la responsabilidad de tan hermosa obra, fuerza es decir que el arte resplandeciente con que la revistió el genio mozartiano, apareció con renovado vigor en esta oportunidad, una de las más felices en que hemos apreciado al maestro Tevah en los últimos tiempos.

FESTIVAL BACH

Como último concierto de la temporada 1948, se ofreció el 3 de Septiembre un Festival J. S. Bach, en el cual se escuchó la Suite N.º 4 en Re mayor, el Concierto de Brandeburgo N.º 6, y, con la colaboración del Coro de Concepción, el «Magnificat», para solos coros y orquesta.

Fué este concierto por su programa y por su ejecución, un digno acto de clausura de una temporada sinfónica excepcionalmente valiosa. Lo escogido de las obras y lo bien logrado de su interpretación por el maestro Víctor Tevah, mantuvieron una equivalencia de calidad en todo instante. Las versiones de la hermosa y fresca Suite N.º 4, que no escuchábamos hacía mucho tiempo y que renovó su mensaje de alegre sonoridad, pese al inevitable sabor impuro de las modernas trompetas agudas, y la del transparente «Concierto Brandeburgués» para violas solas,—que arriesgamos afirmar no haberlo escuchado mejor antes de esta oportunidad,—confirmaron las condiciones que distinguen al maestro Tevah. El conjunto orquestal evidenció, asimismo, su reconocida calidad.

El Coro de Concepción, primer conjunto de su género en todo el Continente, junto a los cantantes Clara Oyuela (soprano), Elba Fuentes (Contralto), Oscar Ilabaca (Tenor) y Danilo Rudi (Bajo) participó acompañado por la Orquesta Sinfónica en la ejecución del «Magnificat».

El «Magnificat», concebido dentro de los marcos de una cantata para solos, coros y orquesta, pertenece a las obras más representativas del autor de La Misa en Si Menor y de la Pasión según San Mateo, y fué escrito, como esas obras, dentro del período de su residencia en Leipzig, mientras Bach desempeñaba el cargo de organista en Santo Tomás. El imponente desplegarse de la polifonía y su amplitud sonora, impregnada de hondo misticismo, entrega al

coro una enorme responsabilidad, al mismo tiempo que los pasajes a cargo de los solistas, ya en arias a solo o en dúos, exigen como siempre dotes vocales e interpretativas de selección. No podemos sino decir que, en líneas generales, la ejecución del «Magnificat» fué sobresaliente, particularmente en lo que se refiere al aspecto sinfónico-coral, pues el conjunto de Concepción desarrolló su parte con entero dominio y musicalidad, uniéndose a la orquesta bajo la batuta dúctil y precisa de Víctor Tevah. El desempeño de los solistas no fué del todo homogéneo, pues, aparte de Clara Oyuela, indudablemente una intérprete excepcionalmente dotada desde el punto de vista musical y vocal, y Elba Fuentes, que cumplió su parte con musicalidad aunque sin un volumen de voz a la altura de lo exigido, los otros dos solistas sólo cumplieron meritoriamente una tarea muy superior a lo que de sus dotes vocales podía pedirse.

PRESENTACION DEL CORO DE CONCEPCION

En su acostumbrada visita anual, se presentó el Coro de Concepción en el Teatro Municipal, el 31 de Agosto.

No es preciso insistir en los ya muy conocidos méritos que posee la agrupación coral de la ciudad sureña, que bajo la dirección del maestro Arturo Medina ha logrado colocarse a la cabeza de los conjuntos de su género en el Continente.

En esta ocasión, las cualidades de musicalidad, afinación y homogeneidad sonora que otras veces hemos aplaudido en él, se vieron en un plano de perfección superior al de visitas anteriores. Su actuación de este año demostró una calidad todavía más cuidada, en el aspecto de ejecución, que en ocasiones pasadas.

No podemos decir lo mismo del repertorio ofrecido, en el que ya se hace notar la necesidad de una ampliación hacia obras corales de música moderna que el Coro de Concepción, por su misma calidad, está en situación de ofrecer como ninguna otra agrupación de su género podría hacerlo mejor. No negaremos que escuchar las versiones dadas a los trozos de Lassus, Victoria, Guerrero, Palestrina o Purcell con lo hermoso de dichas obras y lo cuidadoso de su realización, bien pueden satisfacer en exceso; pero se necesita algo más, y esto es salir de una limitación de repertorio, la que no hallamos razón de mantener. En el concierto de que damos cuenta, se incluyó como única obra moderna un Alleluia, de Randall Thompson, de fina estructura neoclásica, en la que no se logró la necesaria diferenciación respecto de la técnica polifónica antigua. Se hace necesario, pues, mayor frecuentación de otras tendencias que no sean exclusivamente las del siglo XVI y que enriquezcan las posibilidades del conjunto.

Un grupo de Negro Spirituals, en arreglos no muy cuidadosos, se ejecutaron en este concierto, como asimismo trozos de música popular catalana y checoeslovaca, que fueron interpretados, ya por secciones del coro o por el coro completo, con la participación de los solistas Sergio Díaz y Humberto Reyes, cuya actuación mereció gran parte de los entusiastas aplausos con que el público pre-

mió esta nueva demostración de la alta calidad del Coro de Concepción.

CONJUNTO DE CUERDAS DEL CONSERVATORIO

El nuevo impulso dado por su dirección a las tareas del Conservatorio Nacional de Música, ha tenido una valiosa realización en el establecimiento a firme del conjunto instrumental de dicho plantel, bajo la conducción del maestro Víctor Tevah.

El grupo de estudiantes que ahora realizan práctica de conjunto bajo la experta conducción de Tevah, ha conseguido un progreso que le permite abordar obras de diversas épocas con muy buenos resultados. Tal progreso quedó en evidencia en la serie de audiciones ofrecidas por el Conjunto del Conservatorio en el mismo establecimiento, en la Sala de Audiciones del Ministerio de Educación y en el Salón de Honor de la Universidad.

De los programas que escuchamos, recordamos con especial interés la versión de un Concerto Grosso de Humphries, obra en la que actuó como concertino la violinista Ilia Stock, y el Concierto para Arpa y Orquesta de Haendel, con Teresa Hoffter como solista; que ambas artistas acreditaron poseer méritos muy destacados tanto en la ejecución como en la interpretación de sus partes respectivas. El conjunto demostró igualmente un excelente trabajo en la presentación de Tres Trozos para Orquesta de Cuerdas, de Paul Hindemith, de los que, pese a las dificultades, se obtuvo una versión muy estimable.

Es digna de todo aplauso la tarea cumplida por el Conservatorio al impulsar la formación de reservas para nuestra actividad orquestal, en creciente demanda de ejecutantes.

TEMPORADA DE OPERA

Como todos los años, pocas semanas antes de las Fiestas Patrias comenzaron los ajetreos para disponer, en el más breve plazo y con el máximum de propaganda, una temporada lírica que, como de costumbre, tendría que constituir «un gran acontecimiento artístico y social».

Más que nunca en este año se desbordó la generosidad privada en homenaje al arte lírico italiano y, dentro de un tiempo relativamente escaso, el esfuerzo combinado de poderosos mecenas (a quienes la música chilena observa con asombro dilapidar su dinero con la misma soltura y falta de sentido nacional que sus predecesores del siglo pasado), y de la Ilustre Municipalidad de Santiago, reunió un presupuesto superior a los veinte millones de pesos, para que durante un mes Santiago de Chile pudiera conocer algunos divos.

Lo que tal esfuerzo significa frente a la angustiada necesidad de financiamiento que agobia a tanta iniciativa artística chilena, destinada no al florecimiento fugaz de unos cuantos días, sino a establecer a firme algunas ramas artísticas nacionales, o frente a la au-

sencia de financiamiento para la propia Escuela de Arte Lírico que pudiera preparar elementos chilenos, es algo que no nos corresponde comentar ahora. Se ha hecho en otras oportunidades, y tan sólo lo recordamos para asociarlo a esa característica que se suele encontrar en las empresas chilenas de estos tiempos difíciles, en las cuales se une al derroche la falta de ubicación dentro del medio, en un gesto similar a aquel de quien decía que tras él venía el Diluvio.

Como suele ocurrir en los asuntos líricos nuestros, se puso de cabeza la organización de la temporada y, antes de preocuparse del repertorio, se pensó en los cantantes, sabiendo de antemano—¡Oh sabía inspiración de Mercurio!—que el público asistente a dicho «espectáculo artístico y social» se rinde incondicionalmente ante todo apellido italiano, sin preocuparse mayormente de qué va a oír sino de quién va a cantar.

Como la temporada del Colón de Buenos Aires estaba por finalizar, de allí se trajeron las figuras italianas principales: María Caniglia, Beniamino Gigli, Giulio Neri, Fedora Barbieri, Víctor Damiani, Rina Gigli; mientras de Estados Unidos se trajo a nuestro compatriota el tenor Ramón Vinay, a quien, recién este año, «descubrieron» nuestros empresarios, después de haber escalado a la fama mundial sin que en Chile se supiera de su existencia, pese a su larga actuación en diversos países. A estos elementos se agregó un nutrido elenco de directores de orquesta, de coros y de escena, en una euforia de importación cuyos resultados ya examinaremos. Agreguemos a lo anterior algunas figuras nacionales, entre las cuales citaremos a Armando Carvajal, como director, y Genaro Godoy, Susana Bouquet, Alberto López, Moncha Dois y otros, entre los cantantes. Unido a esto, la Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet de la Escuela de Danza, terminaban el cuadro de la actual temporada.

El repertorio, formado a la medida del lucimiento de los cantantes importados, fué en su mayor parte integrado por obras del repertorio adocenado. Como siempre, «Tosca», «Aída», «Andrea Chenier», «I Pagliacci» y la infaltable «Cavallería Rusticana» («questa lepra dell'arte italiano», que decía Casella), llevaron la mejor parte, dejando como por compromiso la reposición de «Otello», «Haensel y Gretel», «Sayeda» de Bisquertt y el estreno de «Il Segreto di Susana» de Wolff Ferrari.

Desde el punto de vista de la interpretación, la generalidad de la temporada adoleció de la contumaz improvisación, descuido escénico y falta de ensayos que ya es inveterada costumbre en nuestro Teatro. La figura que mayor interés despertaba entre los diletantes era la del tenor Beniamino Gigli, venerada voz ante la cual se adivinaban los ojos semicerrados y delicuescentes de aquellos que perpetúan en Chile el arrebató lírico de hace cien años. Pero, aparte de que su voz conserva algo del cálido vibrar y de la tierna expresión que hizo grande su nombre en la escena lírica mundial, hoy, en 1948, aquello es sólo un recuerdo, un buen recuerdo, para quienes le ven actuar ante sus ojos. Si como voz todavía es capaz

de entusiasmar, como actor demuestra un tristísimo concepto de su deber escénico, rayano casi en lo caricaturesco, aparte de que, sea por egolatría o por desprecio a su papel, siempre parece preocupado de buscar los aplausos para sí, sin importarle el destino de su acompañante aún en las más tiernas escenas. Afortunadamente el falso concepto del papel de un cantante lírico, exhibido por Gigli, se transformó en su opuesto en el desempeño de Ramón Vinay, cantante de excelente estilo, de generosa voz y de una cultura que le permite abordar con entera conciencia todas las responsabilidades de un verdadero cantante. Su creación de «Otello» reeditó en Chile los aplausos entusiastas que recibiera en el Metropolitan y en el Scala. De igual manera, en «Carmen» y en «Aída», tres únicas óperas en que le correspondió actuar. La principal figura femenina fué la excelente soprano María Caniglia, a quien el público chileno había tenido ocasión de aplaudir en anteriores oportunidades, quien lució de nuevo su gran calidad de cantante y de intérprete, cuidadosa de su responsabilidad y encuadrada en todo momento en su desempeño escénico. Aunque sólo en dos óperas, «Carmen» y «Aída», se tuvo oportunidad de conocer a Fedora Barbieri, excelente mezzo soprano, de generosas condiciones vocales y de gran calidad artística, cuyo generoso temperamento pudo demostrarse junto a Vinay en escenas admirablemente realizadas. Un real valor de la escena lírica se demostró todavía Víctor Damiani, cantante que domina su oficio y que desempeña con entera conciencia musical y escénica todos sus papeles. El «Yago» y el «Scarpia» de Damiani son modelos de interpretación operística. Giulio Neri, bajo de grandes condiciones, participó con entero acierto en Aída, luciendo cualidades vocales destacadas.

Pero he aquí que si bien el repertorio adocenado estuvo a cargo de los elementos foráneos quienes obtuvieron un éxito aislado, personal, fueron precisamente a los cantantes y directores nacionales, a quienes correspondió dar la nota de mayor interés artístico de esta temporada.

En efecto, las óperas que señalaron cierto deseo de apartarse del camino trillado, «Hansel y Gretel», «El Secreto de Susana» y «Sayeda» de Bisquertt, no sólo contaron con intérpretes chilenos, sino que su director fué el maestro Armando Carvajal, quien obtuvo de ellas indudablemente, mayor homogeneidad y calidad que muchas de las otras óperas del repertorio vulgar encargadas a los elementos importados.

Toca referirse aquí al aspecto de interpretación, y esto nos mueve a censurar el error que significó traer un maestro director cuya actuación fué apenas discreta y que no admite comparación ninguna con la tarea cumplida por Armando Carvajal. Aquiles Lietti, no logró sino en una ópera, «Otello», dar mayor sensación de seguridad y manejo de la escena y el conjunto. En cambio Carvajal elevó la calidad sonora de la ejecución y la unión del escenario y la orquesta merced a una labor tesonera de la cual su más alta demostración la constituyó la presentación de «Aída», que, junto

con «Otello» marcan el punto más alto en rendimiento artístico de toda la temporada. El éxito de Carvajal en «Aída» marca un suceso digno de hacer meditar a los empresarios de ópera.

Coro y comparsa, mediocres hasta el cansancio, pese a dos «maestros» importados cuya labor no se pudo advertir en ningún momento. La escenificación, salvo en «Otello» y «Aída» (esta última supervigilada por el maestro director), en el mismo plano de mal gusto y de desorden estilístico respecto de los trajes, muebles y detalles de utilería, que ya estamos cansados de tolerar desde hace años. Pero lo que fué realmente indecoroso constatar fué la ausencia de toda seriedad para presentar las óperas con uno, y a veces menos que un ensayo completo. Con la favorita mentalidad de creer que en la ópera basta con que haya dos o tres cantantes de fama y que lo demás no importa, se descuidó el ensayo de la orquesta y de la escena y los coros sólo excepcionalmente se hacía un ensayo general completo. El resultado fué que, aparte de oír cantar aisladamente las excelentes voces ya citadas, la obra como tal perdía en calidad y ejecución ya que la calidad del sonido, de la afinación y la concertación general del espectáculo se hacía lamentable.

Los cantantes nacionales, dieron, como dijimos, una buena prueba de sus condiciones tanto los que actuaron en las primeras partes como los comprimarios. Por su parte Armando Carvajal demostró, como hemos dicho, que no hay necesidad de importar directores. Unamos a estas observaciones la de que a su batuta se debieron tres de las mejores óperas dadas en esta desapareja temporada, y digamos con franqueza que es imperativo remecer de pies a cabeza a quienes manejan los asuntos de la ópera y hacerles comprender, de grado o por fuerza, que antes de buscar en la filantropía o en la explotación del diletantismo la base para la ópera, es de mayor valor y con mayores posibilidades de verdadero éxito aprovechar los elementos técnicos y los cantantes que en Chile esperan una oportunidad para realizar una labor seria y dignificadora.

¿Podrán hacer esta tarea de interés cultural y nacional los empresarios? ¿Hasta cuándo marcaremos el paso en esta importante rama del arte musical? Existe urgencia en encontrar respuesta a estas preguntas.

«LA MESA VERDE» DIRIGIDA POR KURT JOOSS

La estada de Kurt Jooss entre nosotros mostró uno de sus mejores frutos al estrenarse durante la actual temporada de ballet, «La Mesa Verde», una de las creaciones de Jooss que más han contribuído a su prestigio y que, como es sabido, fué Premiada en el Concurso Internacional de Danza celebrado en París en 1931.

El agudo dramatismo que conmueve siempre los personajes en los ballets de Jooss, adquiere aquí contornos de verdadera protesta—expresada con toda la elocuencia dada por la belleza—contra un mundo incapaz de proscribir la guerra, la inútil matanza, en la que como únicos vencedores, aparecen la Muerte y la especulación. La profunda raíz ideológica encerrada en esta obra maestra

de la coreografía moderna, señala una de las razones poderosas que hacen de «La Mesa Verde» una creación de vitalidad perenne, cuya actualidad, pudiera decirse, no dejará de conmover vivamente a los espíritus. Por lo menos mientras subsisten los factores negativos de la sociedad humana que hacen posible la repetición de la calamidad bélica en una escala ascendente de refinado ensañamiento. Jooss ha puesto en escena parte de la inquietud que agitaba el arte europeo en general en la post guerra 1914-18, inquietud que tiñó con colores y acentos de crítica acerba la expresión artística de las contradicciones e incongruencias de una sociedad que caminaba hacia otra guerra cuando todavía no restañaba las heridas producidas por la anterior. Jooss, recogió para su coreografía esa protesta con que los mejores espíritus de la cultura europea fustigaban la inminencia de otra nueva catástrofe, entregando un argumento en el cual la falsía de la diplomacia tradicional, plagada de hipócritas buenas maneras, aparece unida al sacrificio de vidas jóvenes y al dolor del amor tronchado por una muerte implacable, tras la cual un especulador medra con avaricia y estimula con su aplauso la manzanza. Los sucesivos cuadros de «La Mesa Verde», desde la reunión inicial de diplomáticos, escena de aguda sátira, muestran la creciente victoria de la muerte que, poco a poco, va llevándose para sí ya a los soldados, ya a las madres, ya a las novias, en un «crescendo» cuyo climax aparece en el cuadro en que la Muerte encabeza un cortejo de escalofriante y desgarradora significación, tras la cual el cínico conjunto de amanerados diplomáticos continúa sus reverencias y discusiones.

Tal conjunto de caracteres entrega a los principales personajes un trabajo de enorme exigencia en el doble aspecto dado a los intérpretes en la escuela de danza-teatral que cultiva Jooss. No sólo el dominio de la técnica del baile, que debe ser puesto al servicio de la expresión, sino la capacidad dramática capaz de traducir la intensidad emocional de cada papel, entrega a cada uno de los intérpretes un máximum de responsabilidad. De nuevo hay que aplaudir el rendimiento dado por el conjunto de la Escuela de Danza dirigida por Uthoff, cuando ha hecho posible traducir esta obra magnífica con una realización que no desdénia comparación con las del propio conjunto europeo.

En la función de estreno actuaron Rudolf Pescht como La Muerte, Alfonso Unanue como El Especulador, Lola Botka como La Madre, Patricio Bunster como El Abanderado, Lissy Wagner como La Joven Guerrillera y David Kerval como El Viejo Soldado, aparte de los demás elementos que completaron el cuadro. Las experimentadas personalidades de los ex componentes del Ballet Jooss, Lola Botka, Rudolf Pescht, impusieron su vigor expresivo junto a los nuevos valores formados en Chile bajo su dirección. Todos desarrollaron sus condiciones en el servicio de la composición coreográfica con entero dominio y posesión de su responsabilidad interpretativa.

El acompañamiento orquestal, bajo la dirección de Víctor Tevah, presentó la música de F. A. Cohen, revestida de la excelente

orquestración debida a John Cook, la cual subraya con extremado acierto la bien realizada intención coreográfica de los temas y ritmos, cuyo desenvolvimiento acusa una experimentada mano de compositor para Ballet.

En representaciones posteriores a la de su estreno «La Mesa Verde» presentó en sus papeles principales al propio Kurt Jooss, acompañado de Ernst Uthoff, Lola Botka, Rudolf Pescht y Alfonso Unanue. La significación de estas funciones en que se tuvo la excepcional oportunidad de ver unidos a las principales figuras del Ballet Jooss, que tuvieron a su cargo la representación de «La Mesa Verde» en Europa, justificó el entusiasmo del público que manifestó su admiración y su aplauso con las más fogosas demostraciones.

Daniel Quiroga Novoa.

«JUVENTUD» POR EL BALLET DE LA ESCUELA DE DANZA

El estreno del ballet «Juventud», última creación de Kurt Jooss, en nuestro Teatro Municipal y por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, marca una fecha de trascendencia suma, tanto en los anales de nuestra vida artística como en la historia general de la danza contemporánea. Tras de la obra realizada por Jooss en colaboración con Uthoff en lo que va corrido del presente año, el estreno de «Juventud» ha venido a ser colofón magnífico de la madurez alcanzada por el arte de la danza en Chile, y de la excelencia lograda por el primer Cuerpo de Ballet con que contamos, en su conjunto y en las figuras de jóvenes danzarines que sobre él se destacan.

Aunque sería oportuno, no consienten los límites de la crónica de un estreno señalar la evolución experimentada por el genio de Jooss desde sus primeras creaciones a la última, ahora ofrecida. Comprende esa evolución la etapa más interesante de la danza actual y la más rica en logros desde que, con la desaparición de Diaghileff, parecían cerrados todos los caminos a la danza escénica. Jooss supo abrir perspectivas dilatadas a un arte que muchos tuvieron por exhausto después del vigoroso impulso que le prestaron los Ballets Rusos. De la desorientación producida entonces y de las múltiples experimentaciones que coreógrafos de indudable genio llevaron a cabo, sobrenadó el original y sobrio estilo de Jooss y se ha mantenido a una altura que nadie le disputa. Cuando tantos de los nuevos intentos, y en breve plazo, demostraron lo exiguo de sus posibilidades, los Ballets Jooss acreditaron lo contrario: que eran la auténtica ruta de un prometedor futuro. Hoy ya puede decirse que Jooss ha revolucionado el arte de la danza sobre los más firmes fundamentos y ha contribuido a acrecentar los límites de cuanto en esta manifestación artística se encierra con caracteres de perennidad.

Lo substancial del estilo de Jooss reside en una revitalización de la pantomima dramática, unida a una asimilación de elementos clásicos, hábilmente dosificados, que cobran en la amalgama con lo

anterior un sentido opuesto al casi mecánico, y desde luego fríamente académico, que tuvieron hasta entonces. Entre ambos extremos, polos de su estilo, se desenvuelve todo lo que es creación personalísima del genial innovador de Jooss. En «La Mesa Verde» el equilibrio se establece con un predominio de lo dramático-pantomímico sobre la que se ha convenido en llamar danza pura. En «Juventud» es la danza pura quien se impone, con la consiguiente superdación y apenas leve presencia de caracteres, situaciones, episodios y argumentación de índole dramática. Aunque sólo fuera por este motivo, el ofrecimiento simultáneo de «La Mesa Verde» y de «Juventud» en el escenario del Municipal constituiría una lección inestimable. Las dos caras del genio de Jooss, en su extrema expresión, han venido a entregarnos una síntesis depuradísima de todo lo que Jooss es.

El Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical desde el estreno de «La Leyenda de José», que marca la cumbre de lo alcanzado en la temporada de 1947, ha seguido una marcha ascendente, sobrecogedora en su rapidez. «La Gran Ciudad», «La Mesa Verde» y «Juventud» han sido etapas cubiertas con paso olímpico, en perfecta asimilación de la doble enseñanza que Ernst Uthoff y Kurt Jooss vienen dispensando a manos llenas sobre el terreno fértil que representan los jóvenes danzarines chilenos. Se ha repetido muchas veces, pero no estorba hacerlo notar una más en esta ocasión: llega a lo prodigioso en sus frutos el esfuerzo hecho por el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza. La obra inteligente y tesonera de Uthoff hizo de los hasta hace muy poco aprendices de danzarines, maestros consumados en la interpretación de ballets que figuran entre los más complejos del repertorio moderno, como «Drosselbart» y la citada «Leyenda de José». Sólo tomando en cuenta lo que significa la labor cumplida por Uthoff es comprensible que Jooss pudiese obtener cuanto ha obtenido de nuestro conjunto. El Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical no admite comparación sino con el propio Ballet Jooss, de donde procede por su técnica y por su espíritu. Ha logrado, por tanto, un nivel que le permite ser eficaz instrumento del más depurado, sutil y fuerte estilo de danza escénica que conocemos.

Antes de cerrar esta crónica, es justo dedicar unas breves palabras al cuarteto de solistas de «Juventud», formado en la función de estreno por Patricio Bunster (El Héroe Juvenil), Luis Cáceres (El Amigo del Héroe), Virginia Roncal (La Muchacha) y Lissy Wagner (Otra Muchacha). Cada uno de ellos dió una versión cumplida del papel que les fué confiado. Tan perfecta interpretación que no se hallan palabras que sean de suficiente elogio para estos danzarines, sino esa de perfecta, tomándola en lo íntegro de su significación.

Al compositor chileno Juan Orrego Salas se le encomendó la adaptación de la partitura del oratorio «Salomón» de Händel a los fines perseguidos por la coreografía de Kurt Jooss. Tuvo para ello que reorquestar, poco menos que en su integridad, la partitura original, transformando en versión sinfónica las partes escritas para

solos y orquesta; para solos, coros y orquesta, etc. Con absoluta fidelidad al estilo händeliano y siempre dentro del medio sonoro empleado por los maestros del Barroco, Orrego Salas ha realizado una obra que acredita su sólida formación técnica y su sensibilidad y gusto musicales. El decorado de José Venturelli y la iluminación, por completo de acuerdo con las intenciones del coreógrafo. La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah, no se mostró a la altura de otras veces en que la admiramos durante la presente temporada.

Vicente Salas Viu.

KIRSTEN FLAGSTAD

La eminente soprano noruega Kirsten Flagstad, hoy una de las intérpretes máximas de las óperas de Wagner, ofreció en los primeros días de Octubre un único concierto de lieder en el Teatro Municipal.

Contrariamente a lo que era de esperar tratándose de una figura de tanto renombre, el público nuestro, agotado por el esfuerzo económico que le significó mantener la clásica temporada de ópera, no asistió en un número proporcional a los méritos de esta artista.

Kirsten Flagstad posee una magistral escuela de canto y condiciones musicales de primer orden. Tal vez, desde el punto de vista del estricto género de cámara, su voz se resienta un tanto al reducirla a un volumen adecuado a dicho género, apartándola de la amplitud sonora que acostumbra desplegar en la escena. Quizá sea esto lo que quitó algo de calidad a sus agudos, pero detalles como ese no tienen importancia alguna frente a la interpretación ofrecida por Kirsten Flagstad de los obras de Beethoven, Schumann, Wolff, Wagner, Strauss y Grieg que compusieron su programa. El grupo de lieder de Beethoven ofrecido en este concierto fué realizado con el más cuidadoso estilo, haciendo una versión pletórica de interés artístico de esas páginas poco frecuentes en los programas de cantantes. Tal vez, fueron Schumann, Wolff y Grieg, representado este último por un grupo de canciones noruegas, los que mejor ofrecieron el arte depurado de esta cantante, cuyo vigor expresivo, impecable afinación y hermosa calidad de su vigorosa voz, alcanzó en esos autores una rotunda manifestación.

Acompañó a Kirsten Flagstad el pianista Carlos Oxley, correcto colaborador a quien cupo la ingrata tarea de mantener el acompañamiento de la reducción de piano de «Muerte de Isolda» de Wagner, trozo que es lastimoso escuchar con el impotente sonido del piano, unido al desplegarse del maravilloso juego vocal de tan intensa dramaticidad y vigor expresivo.

ELENA FIGNER

A fines de Septiembre se presentó en la Sala Cervantes la mezzo soprano brasileña Elena Figner, artista que cultiva el canto

de cámara, en un único concierto, pues su estada en Chile fué muy breve.

La cantante brasileña ofreció un programa de toda selección en el que figuraron obras de Beethoven («A la bien amada ausente») y estrenos de Caplet (Tres Fábulas de La Fontaine), Poulenc (Cinco Poemas de Paul Eluard) y Honegger (Tres Salmos). La segunda parte de su programa incluyó obras brasileñas de Oscar Lorenzo Fernández y Jaime Ovalle, Negro Spirituals, y dos obras de los autores chilenos Santa Cruz y Orrego.

Elena Figner se caracteriza fundamentalmente por su fina escuela interpretativa, la musicalidad de su estilo de canto y el agudo sentido del «decir» musical, antes que por el brillo o la opulencia vocal. Sus versiones de las obras ya citadas marcaron un nivel artístico muy depurado, dejando sobre todo en las obras francesas la más grata impresión en el auditorio, pues el cultivado espíritu de esta artista supo, como pocas veces se logra en ese tipo de obras, animarlas con bien lograda intención y riqueza de matices.

Colaboró en el acompañamiento, que fué llevado con todo acierto, el pianista Federico Heinlein.

CORO ANA MAGDALENA BACH

En el Teatro Municipal se presentó a mediados de Octubre el Coro «Ana Magdalena Bach», uno de los mejores conjuntos de su género en Santiago, bajo la dirección de su eficaz animadora la compositora Marta Canales Pizarro.

El Coro Ana Magdalena Bach, integrado únicamente por voces femeninas, ha seguido un ritmo ascendente de progreso desde que participa en nuestras actividades musicales; en la actualidad demuestra una homogeneidad y disciplina artística de innegable mérito.

En el concierto de que damos cuenta, el Coro Ana Magdalena Bach ejecutó un escogido programa que en su mayor parte fué integrado por obras de polifonistas del siglo XVI, a los que se unieron composiciones de los autores chilenos Letelier, Orrego y Marta Canales, y un grupo de aires tradicionales rusos y alemanes.

En todas estas obras el conjunto acreditó una muy cuidadosa línea de interpretación y musicalidad, demostrando, como dijimos, un franco progreso en su trabajo artístico, que no por tener el carácter de simple afición demuestra menos el buen espíritu que anima a este Coro. Destacaremos también la actuación de las solistas Teresa Yrarrázaval, Teresa Balmaceda y Cecilia Echeverría, que, junto a la pianista Eliana O'Scanlan, completaron en sus diversas actuaciones la realización del escogido programa.

LA PIANISTA EDITH FISCHER WAISS

Recién cuenta trece años la joven pianista Edith Fischer que sin duda es uno de los que pudiéramos llamar «casos» más interesantes y valiosos entre los niños cuya precocidad musical se ha destacado en nuestro ambiente.

Permítasenos haber dicho «caso», pues es singular el hecho de ver reunidas en una artista de escasa edad tan extraña alianza de facultades artísticas y tan grandes posibilidades de manifestarlas por medio de la ejecución instrumental. En Edith Fischer no se sabe si es más admirable lo justo de su concepción respecto de los estilos, es decir, lo maduro de su formación musical, o la sensibilidad para exponer las obras con una gama de matices y de fraseo, tan sutil como fácil y exacta es su ejecución propiamente pianística.

Es cierto que en Edith Fischer concurren dos capacidades musicales de calidad singular, como son las de sus padres, pero hay en ella aparte de lo que es aprendido, una refinada espiritualidad, un tan mesurado ritmo interno para la ejecución musical, una tan audaz comprensión de lo que aun para pianistas adultos suele ser dificultoso, que lo excepcional y lo bello del resultado que obtiene provocan el más legítimo goce estético.

En el concierto ofrecido por Edith Fischer en el Teatro Bandera, ejecutó un programa de obras de Bach (Preludios y Fugas), Scarlatti, Beethoven, Schumann, Ravel, Amengual, etc., en cuyo desarrollo no sólo la seguridad para exponer lo que corresponde al aspecto formal de cada trozo, sino la captación sensitiva y finamente poética de su contenido expresivo, dió una demostración del extraordinario suceso que significa la formación y creciente madurez de este indiscutible nuevo valor para la música chilena, cuyo talento lea ugura los mejores éxitos.

EL PIANISTA OSCAR GACITUA

En la nueva generación musical chilena el nombre de Oscar Gacitúa ha conseguido destacarse con brillo. Es uno de los pianistas jóvenes mejor dotados entre los que han hecho sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música. Sus repetidas actuaciones en público han ido reafirmando su prestigio; por ello, el concierto que ofreció en el Teatro Municipal, a fines de Agosto, logró despertar considerable interés.

El pianista Gacitúa ejecutó en esa oportunidad obras de Bach-Busoni, Brahms, Beethoven, Chopin, Leng, Debussy y Prokofieff, manifestando en ellas, a la vez que su brillante técnica, que le permite abordar con éxito las obras de mayor complejidad de escritura, la hermosa calidad de su sonido y el claro concepto interpretativo respecto de cada compositor y de cada estilo.

No terminaremos estas líneas sin llamar la atención hacia la conveniencia de dar oportunidad a valores jóvenes como éste para ampliar sus conocimientos y desplegar sus condiciones, en un ambiente de estudios más amplio que el nuestro. Si alguien merece ser enviado a perfeccionarse al extranjero, es sin duda Oscar Gacitúa, hoy por hoy la más madura promesa entre los pianistas chilenos.

EL BANDONEONISTA BARLETTA

Un hecho sorprendente, no sólo por lo insólito que es escuchar a un instrumento de tan vulgarizada calidad como es el bandoneón, sino por el desconocimiento que había de la persona de su joven ejecutante, el concertista argentino Alejandro Barletta, fué la presentación de este artista en nuestro medio. El 8 de Septiembre ofreció un concierto en la Sala del Conservatorio Nacional de Música, en el que presentó un programa con obras de Bach, Scarlatti, Haydn, Mendelssohn, Grieg, Debussy y de los compositores argentinos contemporáneos Aguirre e Iglesias-Villod.

Sin ánimo de exagerar puede afirmarse que Barletta logra en el bandoneón lo mismo que Segovia en la guitarra o que los Aguilar en el laúd; es decir, reivindicar para un instrumento popular la alta categoría de instrumento artístico, por medio de una ejecución tan fina y exigente como la alcanzada por los intérpretes con quienes le vemos parangonado. En efecto, Barletta logra extraer de su instrumento un sonido de depurada calidad y una extraordinaria fineza de matices, todo lo cual, unido a su magistral expedición técnica, le permiten dar a la música antigua, clásica o contemporánea su adecuada valorización formal y expresiva. Tanto en el concierto que hemos comentado como en las diversas audiciones que realizó con posterioridad, Barletta dejó establecida su alta calidad de intérprete y mostró parte de su extenso repertorio, en el cual existen obras escritas especialmente para él, que presentará entre nosotros en una próxima visita.

D. Q. N.

CORO DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

El concierto oficial del Coro de la Universidad de Chile se ofreció en el Teatro Municipal el Jueves 28 de Octubre, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo. A muchas reflexiones se presta este concierto que, de una parte, mostró al conjunto estudiantil en plena madurez, y de otra, errores de interpretación y de composición del programa, como los más notables, muy dignos de censura. Precisamente porque el Coro ha logrado ya sobrepasar con creces la etapa experimental y de formación.

Trataré de sintetizar en lo posible juicios que, por fuerza, se contraponen al pesar la labor realizada por Mario Baeza. El joven director ha conseguido hacer de este conjunto uno de los más disciplinados y capaces con que se cuenta en Chile. Yo no lo compararía con otro coro que con el Polifónico de Concepción, en cuanto a su afinación, la calidad de sus voces, su perfecto ajuste en el conjunto, la buena emisión del sonido,—en lo que sin duda corresponde buena parte a la profesora de impostación, señora Inés Tapia,—y demás aspectos técnicos. Es el Coro Universitario, en suma, un instrumento excelente. Cómo y con qué resultados se empleó este instrumento, plantea problemas de otra índole. La primera

parte del programa, consagrada a compositores chilenos e ibero-americanos, fué lamentable en sus resultados. La busca de efectismos transformó a la música en simple pretexto para exhibir una especie de muestrario de cuantos recursos puede ofrecer un coro. Aisladamente, con un valor abstracto, se desplegaron ante el público acordes en fortissimo o pianissimo, transiciones, bruscas o graduadas, de uno a otro matiz, notas tenidas de una precisión absoluta y duración inimaginable, calderones, alternación de ritmos, etc., de factura ejemplar. Pero la expresión musical a cuyo servicio todos esos recursos deberían estar, se volatilizó en la continua fragmentación de su desarrollo, en la absoluta falta de ritmo formal, y hasta del otro, el que se ajusta a los acentos del compás. Entre llevar la música al golpe justo del metrónomo, como Stravinsky decía que debe interpretarse la suya, y la blandura gelatinosa derrochada por el director del Coro Universitario en esta parte hay una infinidad de grados intermedios que no se supieron encontrar ni adaptar al espíritu de cada una de las muy diversas obras americanas incluídas en el concierto. Resaltó tal desorientación sobre todo en la más valiosa de ellas, «Na Bahía tem» de Villa-Lobos. Su interés reside en primer término en su pulsación rítmica, derivada del folklore afro-brasileño, ¿y qué quedó de ese embrujo rítmico en que excede la potente imaginación de Villa-Lobos?

En la parte central se ejecutaron como composiciones sobresalientes el «Ave Maria» de Victoria, «Jerusalén» de Palestrina y «Lullaby» de William Byrd. La frescura y la gracia de este madrigal, la fluidez y sobriedad características de los maestros ingleses del Siglo XVI fueron vertidas con propiedad estilística. Quizá fué éste el número del programa que se mantuvo por encima de todo reparo. El motete a ocho voces «Jerusalén», de Palestrina, plantea dificultades poco menos que insalvables, tras de su aparente tersura. El Coro Universitario lo ofreció con grandeza, sin restarle luminosidad y en un acertado equilibrio de su compleja estructura. En ciertos pasajes hubiera convenido mejor a su íntimo sentido una mayor contención, una expresión más retenida. Como ocurrió desde luego con el «Ave Maria» de Victoria. Baeza lo hizo preceder del recitado, por las voces de hombre, del canto llano correspondiente a este motete. En interpretación impecable, que pudo haber tenido el motete si el director hubiera mantenido con idéntica precisión el ritmo prosódico y la sobriedad de acentos demostrados en la salmodia gregoriana. Ella es el espinazo y el alma de la obra de Victoria, como se ha repetido tantas veces. El coro de «Judas Macabeo» de Händel que cerraba esta parte, fué imposible de apreciar, por culpa del organista acompañante. Con un armonio, prolongado en sus desastrosos efectos por amplificadores, irrumpió desde el primer compás en un trompeteo estruendoso que no sólo desfiguró, sino que hizo imposible oír a las partes corales. Fué una obra maestra de sadismo la cumplida por este organista. ¡Quién sabe qué rencores alimenta contra la música de Händel!

Obedece a muy buen criterio animar con obras extraídas del folklore y con piezas ligeras alusivas a la vida estudiantil, el final

del concierto de un conjunto universitario. Pero hay que extremar la selección dentro de los límites de estos géneros. Hay versiones para coros de canciones folklóricas que, dentro de su modestia, conservan la espontaneidad y lo jugoso de esta clase de música y otras que la traicionan; por pretensiones escolásticas o, en el extremo opuesto, por carencia de oficio. Con el extenso repertorio mundial de canciones estudiantiles ocurre algo muy parecido. Mario Baeza debió guiarse únicamente por una ley de contrastes y mezcló lo bueno con lo malo, lo discreto con lo insufrible, sin otra preocupación que poner en serie una canción tirolesa con una catalana, o francesa, o inglesa. El eclecticismo, hasta en materia internacional tiene sus límites.

OCTETO DE MADRIGALISTAS

Nuestra crítica musical se caracteriza por su apatía, por una manifiesta indiferencia hacia los hechos musicales que no van acompañados de una estruendosa propaganda. Lo que si pudiera ser justificación para el público grueso, sin ojos para ver otra cosa que aquéllas que se le ponen delante con abultados caracteres, en modo alguno es disculpable en quienes tienen una misión orientadora del gusto musical. Es así como ha podido pasar casi desapercibido y casi por nadie comentado el concierto que ofreció en la sala de audiciones de Radio Sociedad Nacional de Minería un octeto vocal formado recientemente bajo los auspicios del Instituto Chileno-Francés de Cultura.

Forman el Octeto de Madrigalistas, Silvia Soublette de Valdés y Blanca Valdés Subercaseaux, sopranos; Margarita Valdés de Letelier y Mercedes Garretón, contraltos; Alfonso Letelier y Hernán Wurt, tenores; Gabriel Valdés y Sergio Ossa, bajos. De los ocho componentes del conjunto, dos son compositores con una posición destacada entre los valores jóvenes; los otros seis, personas de cultivado espíritu y de amplia cultura musical. Señalamos esto en primer término porque la principal excelencia, a mi juicio, que el Octeto presenta es una comprensión profunda de la música, que le permite ofrecerla con una sutileza de matices interpretativos, rara en un coro y, en general, en cualquier conjunto de ejecutantes. Incluso las obras que precisan de una gran masa coral, como las de Victoria, Monteverde y Lassus incluídas en el programa, se beneficiaron del exacto equilibrio entre las partes, de la limpidez de las líneas polifónicas y la expresión quintaesenciada con que fueron vertidas por este grupo de cámara.

La primera parte del concierto estuvo formada por Pavana y dos Canciones de Navidad de anónimos franceses del Siglo XV, más las composiciones de Victoria, Monteverde y Lassus ya aludidas: O Magnum Misterium, Lasciatemi morire, Madonna mia cara, respectivamente. En la segunda parte, figuraron cuatro músicos chilenos, en primeras audiciones, que comentaremos. De Domingo Santa Cruz se interpretó una Canción de Cuna del Libro de Madri-

gales a cuatro voces. Mucho de lo mejor del estilo de Santa Cruz se encierra en sus obras para coros a cappella. La serie de sus madrigales, dentro de este género, ocupa el primer rango. La Canción de Cuna muestra una estructura polifónica tan bien organizada y teñida de emoción como en La Mala Nueva, estrenada con éxito hace dos años, con el mismo uso de una escritura cromática sujeta a firmes bases tonales. El esencial lirismo de una canción de cuna no se pierde en ésta, sino que se refuerza a favor de la técnica madrigalesca con que se desarrolla. El Villancico N.º 3 de Alfonso Letelier y La Pajita de Silvia Soulette pertenecen a otra vertiente del canto coral. Su concepción es por entero armónica, con un dosificado empleo de imitaciones contrapuntísticas y con leves influencias de la canción popular chilena y de sus ritmos. Puede decirse que lo popular está siempre aludido en estas páginas, sin hallarse presente de una manera concreta. Sin duda Letelier sobrepasa a Silvia Soulette en la invención armónica, médula de esta música, mostrando ambos músicos una gran afinidad en los demás aspectos: una emoción delgada, quebradiza, en la línea del canto; busca de matices poéticos, llenos de finura; espontaneidad y gracia que se recelan, con cierta timidez. Precisamente por ella, como sentimiento que nunca cesa de ejercer tutela sobre los otros, se rehuye lo rotundo, lo fuerte, matices, en la mayoría de los casos, un poco gregarios. Lo francés y, mejor aún, lo raveliano de estas composiciones nace, antes que de posiciones técnicas, de esa espiritual. El cuarto compositor estrenado fué Miguel Letelier Valdés. Su «Mañana en Las Condes» descubre a un músico de excepcional temperamento. A los ocho años que este niño cuenta, su sentido de la conducción armónica, de la disposición de las voces y del valor de las cadencias son sorprendentes.

El concierto se cerró con una parte formada por canciones para voces escritas por Debussy, Ravel y Poulenc. La interpretación ofrecida de estas obras fué inmejorable. Superó incluso a las de partes anteriores, quizá por haber ido ganando el conjunto, a medida que crecía éste su primer contacto con el público, mayor seguridad. «Dieu qu'il la fait bon regarder» de Debussy y «La Reine de Sabá» de Poulenc salieron de su versión por el Octeto sin pérdida alguna de cuanto encierran en finura de calidades. Para no hablar de «Nicolette» de Ravel, la más difícil de sus Tres Canciones para coros y ejemplo vivo de ese ingenioso, tierno e irónico espíritu de su creador.

S. V.

AUDICIONES DE «NUEVA MUSICA»

La sociedad «Nueva Música» ha mantenido durante el presente año una audición mensual por la cadena de emisoras de Radio Sociedad Nacional de Agricultura. En estos espacios ha presentado a numerosos de sus elementos en programas concebidos según el

conocido plan de extender el repertorio musical fuera de los límites usuales y, al mismo tiempo, presentar nuevos valores.

Han actuado, entre otros, los violinistas Magdalena Otvös, Ilia Stock, Lilo Boetticher y Agustín Culler; los pianistas Oscar Gacitúa, Lola Odiaga y Eliana Valle; el flautista Patricio del Río; el bandoneonista Alejandro Barletta y la mezzo-soprano Inés Pinto, acompañada por Elvira Savi.

Entre las obras ejecutadas se cuentan el Concierto para viola, de Haendel, Sonata Prima, de Veracini, Villancicos españoles del siglo XVI, entre las antiguas, y estrenos de Béla Bártok, André Sas, Julián Aguirre, Free Focke, Gustavo Becerra, Adolfo Allende Blin y Ramón Hurtado, entre las composiciones modernas.

ACTIVIDADES AMERICANAS

ARGENTINA

Después de los grandes triunfos obtenidos por la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires bajo la dirección del maestro Víctor De Sabata, prosiguió su temporada en la sala del teatro Gran Rex, con un ciclo de conciertos dirigido por el maestro alemán Clemens Krauss. Con el extraordinario director alemán se presentaron como solistas los pianistas Antonio de Raco, Wilhelm Kempff y el violinista Erno Valacek. La crítica argentina destaca las excepcionales condiciones que distinguen a Clemens Krauss como intérprete y censura en sus programas la carencia absoluta de primeras audiciones y de obras de compositores argentinos.

El maestro Erich Kleiber en sus presentaciones de este año ante el público argentino, ofreció en el Teatro Colón un Festival Mozart de extraordinario relieve. Consistió el Festival en un concierto sinfónico y la interpretación de dos óperas del genio de Salzburgo: Las Bodas de Fígaro y *Così fan tutte*. Entre los cantantes distinguidos en estas óperas figuraron Clara Oyuela, Rosa Bampton, Nilda Hoffmann, Olga Chelavine, Tota de Igarzábal, Norma Palmieri, Anton Dermota, Renato Cesari, Víctor Damiani, etc. En el concierto sinfónico se ejecutaron la Obertura de La Flauta Mágica, la Sinfonía Júpiter, el Divertimento de las Trompetas y el Concierto para piano N.º 23, con intervención como solista de Rosita Renard.

La soprano Kirsten Flagstad actuó acompañada por la Orquesta del Teatro Colón en un concierto que incluyó las Canciones sobre poesías de Matilde Wessendonck, obra de Ricardo Wagner, la Balada de Senta de El Buque Fantasma y la Muerte de Isolda del Tristán, la escena y aria «Ah, Pérfido!», de Beethoven y numerosos lieder de Grieg y otros músicos noruegos. La Orquesta fué dirigida por el maestro Roberto Kinsky.

Bajo la dirección del maestro Lamberto Baldi y con el concurso de la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires y de un nutrido coro, adiestrado por Pedro Valenti Costa, se interpretó en el Teatro Mu-

nicipal el Magnificat de Juan Sebastián Bach. Actuaron como solistas Nilda Hoffmann, Tota de Igarzábal, María Pignanelli y Mario Lato.

En el Teatro Odeón actuó como director de orquesta por primera vez en Buenos Aires el maestro Mariano Drago. Dirigió la Obertura de Don Juan de Mozart, el Concierto en Re menor para dos pianos y orquesta de Bach y el Concierto en Re menor, para la misma disposición instrumental, de Francis Poulenc. Las solistas en los dos pianos fueron las hermanas Isabel y Amelia Cavallini. Igualmente en el Teatro Odeón, en el sexto concierto organizado por Amigos de la Música, actuó el compositor y director francés Jacques Ibert, en un programa de música francesa moderna. Figuraron: Capriccio, Concierto para saxofón y Divertimento, del propio Jacques Ibert; dos Marchas y un Interludio, de Poulenc. El maestro Lamberto Baldi, con la Sinfónica de Buenos Aires, dirigió un concierto de música francesa en homenaje a Ibert que comprendió obras de Ravel, Milhaud e Ibert.

Con el carácter de homenaje al XV Congreso de la Confederación Internacional de Sociedades de Autores y Compositores, reunidos en el mes de Octubre en Buenos Aires, se celebró en el Teatro Presidente Alvear un concierto sinfónico con obras de músicos argentinos e ingleses, que fué dirigido por el compositor británico William Walton. Se estrenaron la Quinta Sinfonía en Mi bemol de William Walton y tres Pastorales del mismo autor, la Obertura para una Comedia de Luis Gianneo, Estancia de Alberto Ginastera y Movimiento Sinfónico de Roberto García Morillo. Completó el programa la audición de la Sinfonietta Concertante del compositor suizo Franck Martin.

*
* *

La temporada oficial del Teatro Colón se ha cerrado con singular brillo. Dirigida por Kleiber y con Kirsten Flagstad y Set Svanholm en los papeles de Brunilda y Sigfrido se ofreció una versión espléndida de El Ocaso de los Dioses, de Wagner. Lidia Kindermann encarnó a Valtrauta, Rosa Bampton a Gutruna, Hans Hotter a Gunther y el bajo Weber a Hagen. El maestro Kleiber dirigió también el estreno en Buenos Aires de la ópera de Richard Strauss, Dafne, que es una de las últimas grandes producciones líricas del famoso compositor. La crítica señala en esta partitura una cierta indefinición de estilo y lo desigual de sus partes, donde alternan trozos muy felices con otros de evidente vulgaridad. El libreto de Dafne es de Joseph Gregor, quien trata con absoluta libertad el mito griego. Rosa Bampton tuvo a su cargo el papel de la protagonista. Ambas óperas son consideradas como los puntos más altos alcanzados en la reciente temporada lírica junto al estreno de Armida, de Gluck y la reposición de Tristán e Isolda, de Wagner.

En los dominios del ballet, el Teatro Colón ha cerrado sus actuaciones de este año con dos considerables estrenos: El Burgués

Gentilhombre, de Strauss y Juego de Naipes, de Strawinsky. La coreografía de ambos fué realizada por Margarita Wallman; la interpretación estuvo a cargo del Cuerpo de Ballet del Teatro Colón. El Burgués Gentilhombre fué dirigido por Kleiber y Juego de Naipes por Roberto Kinsky.

*
* *

En el Teatro Astral y bajo la dirección de Jacques Ibert se ofreció un espectáculo de ópera de cámara francesa, en el que se estrenaron *Le Pauvre Matelot* de Darius Milhaud y *Angélique* de Ibert.

*
* *

El 2 de Septiembre partió para Londres con una beca del Consejo Británico el joven compositor Carlos Guastavino. Se propone ampliar sus estudios musicales y dar a conocer sus obras en los medios artísticos de la Gran Bretaña.

*
* *

La Agrupación Nueva Música, con el auspicio de la Sociedad Amigos del Libro, presentó un programa de música de vanguardia en el salón de la librería Kraft. Precedieron al concierto unas palabras de Juan Carlos Paz sobre la evolución de la música moderna. El programa estuvo integrado por tres Interludios y Fugas del *Ludus Tonalis* de Paul Hindemith, una reducción a dos pianos de la partitura del ballet *Le Voeuf sur le Toit* de Milhaud, las Cinco Piezas Op. 23 de Schoenberg, para piano y los Contrastes de Béla Bartók para clarinete, violín y piano.

*
* *

Entre los numerosos recitales de pianistas de renombre mundial que se han ejecutado en Buenos Aires en los dos últimos meses, cabe destacar el ciclo ofrecido por Walter Giesecking en el Teatro Colón. Giesecking confirmó su amplia fama europea de ser uno de los más grandes pianistas de la actualidad y un músico de profunda y amplia cultura. La serie de sus conciertos ofreció una verdadera síntesis de la literatura pianística desde los grandes maestros del clavecín de fines del siglo XVII y comienzos del XVIII hasta los compositores del impresionismo. Bach, Scarlatti, Beethoven, Liszt, Chopin, Debussy y Ravel obtuvieron versiones por encima de toda ponderación en los programas, de un gran interés, ejecutados por Giesecking. Las actuaciones de este pianista en Buenos Aires terminaron con un magno concierto en el que interpretó con la Sin-

fónica del Colón el Concierto K. V. 271 de Mozart, el N.º 4 de Beethoven y el Op. 16 de Grieg.

URUGUAY

La Orquesta Sinfónica del Sodre presentó en su temporada al maestro italiano Víctor De Sabata, quien ejecutó obras del repertorio tradicional y a los directores suramericanos Hugo Mariani, uruguayo, actual director de la Sinfónica de Costa Rica, y Juan José Castro, el prestigioso director argentino. Castro incluyó entre sus conciertos un Festival Wagner, en el que actuó como solista Kirsten Flagstad en la Muerte de Isolda y la escena final de El Ocaso de los Dioses.

El pianista y compositor Enrique Casal Chapí con la cantante de la misma nacionalidad María Valverde ofrecieron dos recitales de música de autores contemporáneos.

La temporada oficial de ópera del Sodre se caracterizó por lo insubstancial de su contenido, a base de las obras del repertorio tradicional más repetidamente representadas. Rigoletto, El Trovador, La Traviata, Tosca, Cavallería Rusticana y Payasos fueron interpretadas por un conjunto estimable de cantantes italianos, bajo la dirección de los maestros Héctor Panizza, Domingo Dente y Juan Martini.

BRASIL

Actuó en su primer concierto la Orquesta Universitaria, formada por alumnos de la Casa del Estudiante de Brasil. El director es el maestro Rafael Baptista. El conjunto juvenil ha merecido calurosos elogios por la importancia de la labor emprendida.

El compositor Héctor Villa-Lobos, que visita París en estos momentos, ha recibido muy calurosos homenajes de los músicos y público de la capital de Francia. El Teatro de la Opera proyecta representar el ballet de Villa-Lobos «Uiapuru», con Sergio Lifar como coreógrafo y primer bailarín.

MEXICO

La XXI temporada de la Orquesta Sinfónica de México comprendió veinte conciertos, dirigidos en su mayoría por el maestro titular de este conjunto Carlos Chávez. Como directores huéspedes se presentaron ante el público mexicano Igor Strawinsky y Juan José Castro. Strawinsky ofreció sendas versiones de sus obras El Canto del Ruiseñor y Concierto en Re para orquesta de cuerdas; Juan José Castro interpretó, junto a la Séptima Sinfonía de Beethoven y El Mar de Debussy, la Suite Sinfónica Usher del músico argentino Roberto García Morillo. Carlos Chávez ofreció los siguientes estrenos: Serenata para cuerdas de Bal y Gay, Toccata para instrumentos de percusión y El Sol para coros y orquesta de Carlos Chávez, El Zanate de Blas Galindo, Sinfonía Litúrgica de Honogger,

Huapango de Moncayo, Juego de Naipes de Strawinsky y Divertimento del ballet El Beso del Hada de este mismo músico. Como principales solistas figuraron en la temporada Claudio Arrau en el Concierto N.º 2 de Brahms y el violinista Isaac Stern en el Concierto en Re mayor de Beethoven.

*

* *

La Orquesta Sinfónica Nacional, fundada por decreto del Presidente de la República el año pasado, dió desde el 28 de Mayo hasta Julio su primera temporada oficial en el Palacio de Bellas Artes de la capital mexicana. Constó la temporada de dos series paralelas de conciertos, a base de los mismos programas, una para el público en general y la otra para los alumnos de los diversos centros docentes de la ciudad. En los programas figuraron obras de significación en la música contemporánea, mexicana e internacional, como el Homenaje a García Lorca de Silvestre Revueltas, el Testamento de la Libertad de Randall Thompson, la Sinfonía India de Chávez, el Concertino para flauta de Luis Sandi, Sinfonía de Salmos de Strawinsky, El Teniente Kijé de Prokofieff, Homenaje a Cervantes de Moncayo, las Iluminaciones de Britten, Suite de Galindo, etc. Los tres primeros programas de la temporada fueron dirigidos por el maestro Luis Sandi y los restantes por jóvenes directores que hicieron de esta forma sus primeras armas. Actuó con la Orquesta el Coro del Conservatorio en la Sinfonía de Salmos de Strawinsky y en la Misa Solemne de Beethoven.

ACTIVIDADES EUROPEAS

ITALIA.

En los Festivales de Venecia del presente año se estrenó, durante el mes de Septiembre, el Orfeo de Strawinsky, cuya primera audición mundial se celebró el 14 de Mayo en Nueva York.

Arturo Toscanini ha vuelto a aparecer en la Scala de Milán, para dirigir un Festival de obras de Arrigo Boito, con ocasión del 20.º aniversario de la muerte de este compositor. Figuraron en el Festival fragmentos de las óperas Mefistófeles y Nerón.

El 20 de Septiembre se abrió la 6.ª semana musical de Siena, consagrada a las obras de Baltasar Galuppi. Se interpretará la ópera L'Amante di Tutti. En Umbria se darán en primera audición las óperas Gionata de Piccini y Judith de Honegger y el Requiem Americano de Hindemith. Se anuncian para fecha próxima el Samson de Haendel, La Pasión según San Juan de Bach y otros grandes oratorios y cantatas de los maestros del Barroco.

FRANCIA

Las cinco grandes orquestas de París han ofrecido interesantes estrenos en la temporada de Otoño que ahora finaliza. Merecen citarse los de la Cuarta Sinfonía de Mahler, Jeremías de Leonard Bernstein, Segunda Sinfonía de Walter Piston, Orfeo de Strawinsky y Cuarta Sinfonía, en conmemoración de la Revolución de 1848, de Milhaud. De jóvenes compositores franceses se han escuchado, Orfeo de Luis Martinet, Misterio de los Santos Inocentes de Barraud y la Cantata Jesús de Landowski.

El Festival de Estrasburgo, que el año pasado se consagró a las obras de Bach, esta vez tuvo por misión mostrar el panorama de la música francesa. Se ejecutó el Requiem de Berlioz, el Oratorio Juana en la Hoguera de Honegger y obras de Florent Schmitt, Ravel, etc.

INGLATERRA

La Compañía de los Sadler's Wells dió término a una larga temporada de Verano en Covent Garden, interrumpida tan sólo por una corta visita a Bruselas, durante el mes de Marzo. Se estrenó durante la primavera el nuevo ballet, con coreografía de Massine, Sinfonía del Reloj, sobre la conocida obra del mismo nombre escrita por Haydn. Una revelación dentro del elenco de la compañía la ha constituido Alexander Grant, quien, dentro del estilo de Massine dió una interpretación inmejorable a su rol de Barbero en «Mam'zelle Angot».

Por tercera vez ha visitado Londres la compañía de American Ballet, cuya figura principal es Eglevsky. Otros bailarines reputados de este conjunto son Rosella Hightower y Marjorie Tallchief. El American Ballet obtuvo su más señalado éxito con una obra original de Eglevsky, presentada con decorados y vestuario de Salvador Dalí.

Asimismo en el Covent Garden se presentaron dos óperas de Gian Carlo Menotti, El Teléfono y El Medium, estrenadas en Nueva York con gran éxito en Mayo. Su fracaso en Gran Bretaña ha marcado un profundo contraste con la fama que las precedía desde Estados Unidos. El más benévolo de los críticos ha calificado a las óperas de Menotti como «amasijo de turbiedades».

En los meses de Agosto a Septiembre se celebró el Festival de Música, Drama y Cine de Edimburgo. En su parte musical intervinieron las principales orquestas inglesas, el Concertgebouw de Amsterdam y la Academia Santa Cecilia de Roma. Entre los solistas se han destacado el guitarrista Andrés Segovia, el pianista Alfredo Cortot, el violinista Menuhin y el violonchelista Piatogorsky. Acontecimientos de relieve en este Festival fueron la presentación de una orquesta de cámara que ejecutó obras de Juan Cristián Bach, Benjamin Britten y Arturo Honegger y las actuaciones de Charles Munch al frente de un magno conjunto sinfónico para diri-

gir obras de Beethoven, Debussy y la Sinfonía Litúrgica de Honegger.

Zoltan Kodaly, el primer representante de la música húngara actual, ha visitado Londres para dirigir un concierto de sus composiciones con la Orquesta de los Promenades Concerts. En el Festival de Coros de Worcester, efectuado en Septiembre, Zoltan Kodaly dirigió la ejecución de su Misa Breve para coros y orquesta. Recientemente se ejecutaron en el Albert Hall el Psalmus Hungaricus cantado por la Royal Choral Society, y varias obras sinfónicas de Kodaly, en versiones del conjunto de la Bedford Musical Society.

HOLANDA

Se acaba de dar a la publicidad el programa de actuaciones de la Orquesta de la Concertgebouw de Amsterdam para la temporada de 1948-1949. A partir de Octubre, y hasta Marzo del año venidero, los Concertgebouw ofrecerán veintinueve conciertos, divididos en tres series. Serán dirigidos por el maestro titular de la orquesta Eduard van Beinum y los directores invitados Sir Adrian Boult, Paul Hindemith, Erich Kleiber, Igor Markevitch, Hein Jordans, Henri Tomasi, Hans Kindler, Issai Dobrowen y Eduard Flipse.

La Orquesta Filarmónica de Rotterdam celebrará su treinta aniversario con dos conciertos extraordinarios, dirigidos por Eduard Flipse y Piet van Mever. El segundo concierto contará con la participación solística de Jehudi Menuhin. La Filarmónica de Rotterdam es una de las ocho orquestas holandesas que en la actualidad existen con subsidio del Estado.

SUIZA

En las Semanas Internacionales de Lucerna dirigieron conciertos sinfónicos los maestros Wilhelm Furtwängler, Charles Münch, Volkmar Andrae y Herbert von Karajan.

En Zurich se ha ofrecido el estreno de Perséfone de Strawinsky, en el Teatro de la Ciudad. Con anterioridad, en el mismo teatro, se repuso el ballet Las Bodas del genial maestro contemporáneo.

La última obra de Richard Strauss, un Concertino para clarinete, fagot, arpa y cuerdas, se estrenó en la Radio de Lugano, el 4 de Abril. Con gran éxito se ha repetido su audición durante el verano en las ciudades de Zurich, Berna, Basilea, Winterthur y Ginebra.

AUSTRIA

Paumgartner descubrió no hace muchos meses una obra de Mozart perdida entre los manuscritos de este maestro que escaparon a la escrupulosa revisión de Kochel. Es un Concierto para oboe y orquesta que ha sido estrenado con enorme éxito en los últimos Festivales de Salzburgo. Lo interpretó la oboísta Evelyn Rothwell con la Orquesta de Halle, dirigida por John Barbirolli. En Inglaterra

se estrenó el Concierto para oboe de Mozart en la temporada de los Promenade Concerts. La partitura acaba de ser impresa por la editorial Boosey and Hawkes de Londres.

En Viena se ha presentado con notable éxito la Orquesta Filarmónica de Budapest, dirigida por Janos Ferencsik. Con este motivo hizo una visita a Viena el maestro Zoltan Kodaly, quien dirigió su Concierto para orquesta.

Karl Bohm interpretó una serie de interesantes estrenos con la Orquesta Sinfónica de Viena, la mayoría de autores contemporáneos no interpretados en Austria desde la ocupación alemana. Entre los estrenos aludidos figuraron en primer término la Sinfonía de Requiem de Benjamin Britten, La Anunciación de Olivier Messiaen y otras obras de Debussy, Ravel, Hindemith y Schoenberg.

Después de un destierro de catorce años, ha regresado a Viena el maestro Bruno Walter. Fué acogido con los máximos honores por sus compatriotas y con el entusiasmo que un acontecimiento de este significado merecía. En el primer concierto que interpretó con la Sinfónica de Viena, Bruno Walter incluyó la Novena Sinfonía de Beethoven, el Te Deum de Bruckner y la Segunda Sinfonía de Mahler. Esta última obra fué ejecutada por la Filarmónica de Viena y los Coros de la Opera del Estado.

ALEMANIA

No obstante la angustiosa situación por que atraviesa Berlín, la vida musical sigue con extraordinario brillo. Entre los hechos de mayor relieve en estos dominios que han tenido lugar en fechas últimas figuran la reaparición de Otto Klemperer al frente de la Orquesta Filarmónica, el homenaje rendido a la memoria de Grank Schreker por la Opera Municipal y la reposición de La Walkyria de Wagner en el mismo teatro con Frida Leider en el papel de Brunilda. Se dió también una versión acabada de Matías el Pintor de Hindemith en la Opera del Estado. El Ballet des Arts, de París, ha obtenido también considerable éxito en la antigua capital alemana.

CRONICA RETROSPECTIVA

Sensibilidad y clarividencia

(Los escritos de Paul Dukas)

EL GENIO CREADOR DE MONTEVERDE

«Orfeo» es una de esas obras que resumen el genio de un autor y de una raza y la tendencia más noble de una época. A principios del siglo XVII, la lengua musical estaba en formación. El estilo contrapuntístico había cerrado el ciclo de su evolución y producía obras maestras definitivas. La expresión de las pasiones humanas que los fundadores de la ópera, —los Caccini, los Peri, los Monteverde,—estudiaban y pretendían alcanzar conforme a la doctrina de los griegos, parecía un terreno tan nuevo como la música misma. Monteverde y sus contemporáneos tenían que crearlo todo: su arte y el lenguaje de su arte. Pasados tres siglos, todavía uno se maravilla de la energía de sus esfuerzos y de la altura a que los llevaron.

Las innovaciones de Monteverde se relacionan estrechamente, en el fondo y en la forma, con las de Lully, Rameau, Gluck y Wagner. El músico de Cremona fué el primero en esta gran línea e igual a sus hermanos en genio. Su concepción del drama es grandiosa y austera. El coro final de «Orfeo» resume el sentido elevado que el poeta y el músico dan al mito antiguo: Orfeo venció a los Infiernos, pero ayudado por el amor. Sólo el hombre que triunfa de sí mismo, logra la victoria eterna. Y, a pesar de algunos intermedios de carácter pastoral, la obra entera conserva una expresión severa, armoniosa, de proporciones perfectas que le asignan, en el pasar del tiempo, una fisonomía destacada.

Seguramente, las formas empleadas en esta partitura y el lenguaje musical que encontramos nos seducen por la relación que establecemos entre su arcaísmo y la profundidad de sentimiento que recubren. Pero, cuando hacemos abstracción del unísono musical que ha surgido entre Monteverde y nosotros, la audacia y la novedad de su estilo se nos descubren en todo su esplendor y fuerzan nuestra admiración. Los sentimientos ingenuos de los pastores, la pintura de la felicidad de Orfeo antes de la catástrofe, valen tanto por lo apropiado de su melodía y la busca del colorido instrumental como las sorprendentes descripciones del Infierno y la desgarradora expresión

de las arias donde se exhala el sufrir del amor perdido.

MOZART Y BEETHOVEN

Mozart contaría entre los compositores como un prodigio único, (si Bach no hubiera existido), por no salirse jamás de la expresión musical. Todo lo que sentía se transformaba espontáneamente en música, sin que nunca se advierta al escucharlo que haya buscado en la expresión de los sentimientos una «traducción» que haga sufrir a la música deformación alguna. Después de Beethoven, la música ha cobrado en general ese aspecto de «traducción» del orden psicológico en el orden musical; se podría afirmar incluso que la mayor parte del placer que el auditor de hoy recibe con la música proviene por la impresión de lucha que el compositor debe entablar para expresar musicalmente fenómenos interiores cada vez más complicados. De aquí, esos choques, esas explosiones, esos desgarramientos y todas esas extrañas bellezas que uno se complace en señalar como características del arte presente. Desde el punto de vista de la música absoluta, no pueden estimarse sino como síntomas evidentes de degeneración. De Beethoven a Strauss, pasando por Berlioz, la música «traductriz» ha hecho grandes progresos. Lo que proviene, sin duda, de que se dirige, y deberá siempre dirigirse, a las masas, incapaces de complacerse con la sola emoción musical.

Nada puede prevalecer contra los hechos históricos. Una admiración exclusiva por Mozart no puede ser hoy más que artificial. Lo que hemos perdido en el orden musical propiamente dicho está compensado por la extraordinaria variedad e intensidad del arte moderno. No debemos olvidar que Beethoven, al obedecer a principios por completo diferentes de los de Mozart y al violentar a veces la música para obligarla a plegarse a todas las exigencias de la expresión, incluso las más audaces, descubrió la razón de impulsos prodigiosos y el principio de una amplitud y de una diversidad de formas que Mozart no conoció. Beethoven fué el primero que descubrió intuitivamente el gran secreto de que la forma no es un marco vacío para rellenar con más o menos ingenio, sino que está engendrada ella misma por la idea musical.

LA PATÉTICA DE TCHAIKOWSKY

Hay dos especies de música rusa: la oficial y la otra. La Sinfonía de Rimsky Korsakoff es de la segunda especie; la de Tchaikowsky, se clasifica en la primera, que no es la mejor. Tanto como el encanto es espontáneo, la inspiración melódica llena de sabor y la instrumentación liviana y fuerte en «Antar», tanto me parecen mezquinas las ideas generadoras y la factura de esa copiosa Sinfonía Patética. Y ante todo, ¿por qué esta Sinfonía se titula Patética? ¿En recuerdo de la célebre Sonata de Beethoven? ¿Quién no sabe, entre los músicos un poco informados, que la boga obtenida por esta bella composición gracias a su título, etiqueta preciosa para los aficionados, exasperaba a Beethoven? Su despecho por ver colocar sobre sus otras composiciones de piano la sempiterna Sonata Patética era tal, que rechazó a un editor que le ofreció estimulante remuneración por escribir «otra sonata patética», a pesar de su angustiosa necesidad de dinero.

Toda bella música, profunda, audaz, rica de acentos, no tiene necesidad de llevar subtítulos como patética, dramática, etc. No comprendo qué ha ganado la sinfonía de Tchaikowsky en su carácter con tanto como le falta para conmover e interesar. La longitud redundante de sus desarrollos, su instrumentación casi militar, la hinchazón melódica de las ideas, algunas de las cuales huelen a casino a una legua, testimonian menos la extraordinaria facilidad del compositor que su falta de estilo y el poco control que ejercía sobre sí mismo.

Mussorgsky y Borodin son mucho menos admirados que Tchaikowsky, incluso allí donde se les conoce por algo más que de nombre. ¿Por qué? ¿Por qué siempre los talentos subalternos, el genio de contrabando derrota al genio auténtico, al talento refinado y perfecto? ¿A qué se debe esto? Sin duda a la inclinación natural de las masas hacia la mediocridad de pensamiento y de sentimiento que no las exige alzar la cabeza para admirar. Tal vez también por una ley misteriosa que quiere que las más grandes obras se engrandezcan en la sombra. Tchaikowsky disfrutó en vida de todas las oportunidades y en muerte goza de todos los honores. ¿Prueba esto que sea un músico más grande que Rubinstein que, él por lo menos, ha dejado el recuerdo de haber sido un ejecutante genial?

EL PELLEAS DE DEBUSSY

Al considerar la partitura de «Pelleas et Mélisande» algunos se han sentido autorizados a declarar que

allí no hay ritmo, ni melodía, ni armonía; otros, no encuentran ninguna traza de desarrollo temático ni incluso temas musicales inteligibles; varios, en fin, sólo advierten un agradable y monótono zumbido de la orquesta, que ronronea al azar. Como si, fuera del poema de que surge, la música, no dividida en fragmentos separados, pudiera y debiera hallar en sí misma su equilibrio; como si el ritmo, la melodía y la armonía fueran cosas de por sí, independientes de la individualidad del artista creador y no la expresión más íntima de su creación personal; como si el desarrollo temático estuviera por siempre ligado a la forma que Ricardo Wagner le ha dado al obedecer a las necesidades de su genio particular. En realidad, si hacemos abstracción de esa incómoda moda de juzgar por comparación, que ataca de nulidad a la mayor parte de los críticos y paraliza toda receptividad espontánea, reconocemos muy pronto que la música de Debussy es, por el contrario, muy melódica, muy rítmica y de una concepción armónica tan nueva como audaz. Lo que ocurre es que este melodismo, esta rítmica, esta armonía no son aquellas que la imitación de los maestros ha dejado caer en el dominio público. Son las suyas, sobre todo la armonía, a propósito de la cual se ha gritado contra la violación perpetua de las reglas, cuando no es sino la extensión genial de los principios fundamentales. Lo mismo, la economía del desarrollo temático, ordenada desde un punto de vista no simplemente musical, sino profundamente psicológico y por completo nuevo. Lo mismo, todavía, la lógica del comentario orquestal, de una unidad de composición admirable. Todo esto es de él, muy de él, y es placentero que se le reproche, después de haberse tanto complacido con los defectos opuestos de sus colegas, transformados en poco menos que en cualidades.

Para percibir plenamente y sin esfuerzo la belleza de la obra del músico, basta contemplarla no desde el lado sombrío de los técnicos y de las columnas de plomo, sino del lado de la luz que resplandece del poema. Desde allí todo se anima y cobra vida, todas las fases de la obra aparecen distintamente sobre un fondo común de emoción y de humanismo, cada compás se afirma de acuerdo con el decorado que subraya, desde lo más sombrío a la más vibrante claridad, desde los sentimientos más tiernos a los más apasionados, a los más terribles y a los más misteriosos. «Pelleas et Mélisande» no es sólo una obra maestra, sino también un maravilloso espectáculo.

(De «Sur la Musique» de Paul Dukas).

EL RINCON DE LA HISTORIA

La llegada de los «Negro Spirituals» a Chile

En el repertorio actual de los conciertos de música vocal nunca falta la sentida expresión de una melodía negra, rítmica y lastimera, llena de la hondura de sentimiento de una raza que ha confiado a la música, más que a cualquier otro arte, sus profundas emociones.

Los negro spirituals se conocieron entre nosotros hace muchos años; tal vez sea necesario estampar la fecha exacta para una cronología histórica de los géneros líricos: fué para Valparaíso el año de 1859, y para Santiago el mes de Octubre de 1860. Había terminado ya en la capital la clásica temporada de ópera y en el viejo Teatro Municipal, aquel que se incendiara en 1870 a los trinos de la Carlota Patti y dejara grabado como único recuerdo, en una calle, el nombre del héroe que pereció entre sus llamas: el bombero Tenderini.

Trajo estas melodías negras un conjunto precedido de cierta fama. «Seis años en New York y en California», eran frases que impresionaban a nuestro público que se había entusiasmado con Elisa Bisciaccanti, la prima donna norteamericana.

El conjunto de estos *Ethiopian Minstrels*, los Cantores Africanos como se leía en los programas, era numeroso, una verdadera y pequeña orquesta folklórica, compuesto por Joe Murphy, cómico y falsete; C. Henry, primer tenor; William Smith, segundo tenor; W. D. Coester, bajo; E. G. Edwards, violinista; P. Sterling, flautista; J. Wallace, tambor. El conjunto estaba animado principalmente por C. Henry que hacía las veces de director e intérprete ante el público.

El espectáculo estaba artísticamente distribuido. En la primera parte cantaban algunos spirituals, tales como *Mother dear, I am thinking on; Black smocke; Wasnt' that a pull back*. En la segunda, representaban escenas de los plantíos algodóneros en los días de fiesta, intercalando baladas al son del banjo. Se daba remate al regocijado espectáculo con alegres bailes, que no hemos podido individualizar.

El buen éxito de los *Ethiopian Minstrels* fué curioso en esta época que vivía musicalmente bajo la grave y férrea dependencia de la ópera italiana y que sólo comenzó a sonreírse con las primeras zarzuelas españolas, que por estos años comenzaron a gozar del beneplácito de los santiaguinos.

Las melodías negras quedaron vibrando, y más de algún poeta de esos años ensayó en sus estrofas los ritmos de esas baladas que oyera, como una primicia, una noche de Octubre en el viejo Municipal.

E. P. S.

EDICIONES

Dukas, Paul.—«*Ecrits sur la Musique*». *Collection Musique et Musiciens*. Editorial S. E. F. I. París, 1948.

Acaba de aparecer, publicado por la Sociedad de Ediciones Francesas e Internacionales de París, un extenso volumen, de casi setecientas páginas, en el que se recoge la copiosa obra de crítica del compositor Paul Dukas. La revisión, selección y ordenamiento de estos artículos, publicados desde 1892 a 1932 por el maestro francés, singularmente en la «*Revue Hebdomadaire*» y en la «*Chronique des Arts*», fué hecha por la viuda de Dukas. Una breve biografía y un estudio sobre la personalidad de Dukas como crítico, obra de Gustave Samazeuilh, preceden a los artículos, dispuestos en riguroso orden cronológico.

La mayoría de los compositores franceses contemporáneos ha consagrado a las veces su interés al comentario de la vida musical. Pero sólo Debussy y Dukas puede afirmarse que han dejado una verdadera obra de crítica. Inquieta, aguda, llena de aristas irónicas, en el primero; un prodigio de claridad de juicio y de ponderación, en el segundo. La serie de artículos de Dukas, en los que se recoge tanto la reacción ante el hecho musical vivo como eruditas disertaciones sobre problemas eternos, ni del pasado ni del presente, de la música, descubre ante todo el admirable equilibrio de una personalidad que respondió a los dictados de la mejor vena clásica de la cultura francesa. «Eminente cartesiano, impecable arquitecto de sonidos» dice, con justicia, de Dukas su prologuista. Y esa implacable lógica y ese sentido del orden arquitectónico que distinguen a su música resaltan con la misma evidencia en sus escritos. Cuando se ha repetido que Dukas ocupó una posición ecléctica, y hasta escéptica, en el arte contemporáneo, se ha caído en el más craso error. Profundidad de juicio y sentido de la medida no se oponen a una auténtica pasión, sin la cual es imposible crear. Repásense estos artículos y, entre tanto de admirar como encierran, se advertirá el ardoroso impulso que condiciona la posición adoptada por Dukas en la música moderna.

Dukas dispuso de una formación intelectual mucho más cuidada que Debussy y extraordinaria entre los músicos. Antes de consagrarse definitivamente al arte, había recibido una educación esmerada, que jamás descuidó. Trabajador metódico, probo, lo mismo que no hay nota en sus composiciones que no fuera sopesada con el mayor escrúpulo, no hay palabra ni idea que no tenga una profunda razón de ser cuando escribe. Cuesta esfuerzo admitir que muchos de los artículos aquí incluidos se hicieron al correr de la pluma para comentar un concierto reciente. La forma literaria es de una perfección, incluso un poco académica; los pensamientos emitidos parecen fruto de una reflexión ya tamizada por el tiempo.

De ahí su sello de verdades definitivas y de ahí también esa serenidad que rebosan.

Del primer artículo al último es imposible descubrir una sola contradicción. Un criterio fundamental, se desarrolla y amplifica de uno a otro escrito, se irisa de nuevos matices según el motivo ocasional que mueve a la pluma. Dukas dijo que la música no evoluciona, que no cambia lo esencial de su contenido ni de sus principios y que las únicas modificaciones que en ella se constatan provienen del sello personal del compositor o del estilo de cada tiempo. «No hay música nueva; los nuevos, son los músicos», fué su lapidaria frase. Desde ese punto de vista se produce en sus artículos. Formada una idea substancial del arte, le sirve de ciudadela para otear el cambiante horizonte.

S. V.

Puig, Alfonso.—«Ballet y Baile Español». Ediciones Montaner y Simón. Barcelona, 1945.

En una lujosa edición que, sin embargo, es de buen gusto y cuidada desde el punto de vista tipográfico, ha aparecido este libro que representa, a lo que yo sepa, el primer intento de hacer una historia de las danzas artísticas y folklóricas de España. La materia es muy amplia, la documentación de que se dispone, demasiado dispersa y por clasificar. Merece que se elogie, por tanto, este intento, a pesar de sus defectos; es decir, a pesar de cuanto por fuerza tiene de primerizo, de intento tan sólo.

Alfonso Puig comienza su obra por exponer, en apretada síntesis y casi en sola referencia cronológica, la historia del ballet artístico y, a continuación, los fundamentos teóricos elementales del ballet clásico. Esbozado así el panorama universal de este arte, pasa a considerar la fisonomía de la aportación española, comenzando por establecer unos apuntes sobre cuáles son las características privativas de la danza española. Enumera los bailes folklóricos por regiones, así como la historia de su cultivo y conservación por algunas sociedades de aficionados y técnicos que han rendido culto a un aspecto tan sutil de la cultura nacional, como, por ejemplo, los «Esvart de dansaires» de Cataluña, a quienes se debe la resurrección de la sardana y, en cierta medida, la plena recuperación de su popularidad.

El tesoro folklórico de España, en las canciones como en las danzas, es de una variedad y riqueza inimaginables. En Cataluña únicamente, que es donde los estudios folklóricos se han mantenido con mayor continuidad, están ya clasificados quinientos tipos diversos de danzas. Si consideramos que no es esta parte de la Península la de folklore más vigoroso, ello nos puede dar una idea de la labor que está por desarrollar en los campos a que nos referimos. El autor de este libro sólo en líneas muy amplias estudia las variedades dancísticas españolas, sin ahondar, por desgracia, en su con-

tenido ni en sus rasgos técnicos. Tan superficial es la información que ofrece al lector, que ni siquiera sobre la jota, especie de danza madre de muchas otras y que presenta una infinidad de tipos regionales, se extiende sino en breves líneas. Las imprescindibles para fijar los tres estilos esenciales de la jota aragonesa. «Además de estas jotas, dice, existen la navarra, murciana, castellana, riojana, mallorquina y valenciana». Pero, ¿qué son esas jotas que incluye en su *además*, en qué se diferencian de las aragonesas conocidas por todos?

La última parte del libro se consagra a seguir lo que el señor Puig llama orientaciones del baile clásico español y la evolución del ballet escénico moderno. Ambos capítulos pudieron haber sido de un máximo interés, de no hallarse afectados de la misma ligereza sobre la que tanto hemos insistido como el principal defecto de este libro. Después de todo, bailes como el bolero, la seguidilla y el fandango, partieron de su modestísimo origen, populachero a veces más que popular, para enriquecer la danza artística europea y americana en una de las manifestaciones más briosas del siglo XIX. El ballet artístico español, elevado por Falla al rango que ocupa en la música de nuestro tiempo, merecía otra cosa que la simple referencia, año por año, de su evolución en los hechos más significativos.

S. V.

Edgardo Martín y León Argeliers.—Textos varios del Conservatorio Municipal de La Habana. La Habana. 1944-1946.

Como reacción al procedimiento de estudio memorialista que prevaleció en la enseñanza musical, como en las otras, hasta comienzos de nuestro siglo, se cayó en el abuso de lo contrario: impartir tan sólo la instrucción de viva voz, recogiendo los alumnos en apuntes lo que podían captar en las clases. Parece ser que la pedagogía actual señala que la virtud está en el justo medio entre ambos sistemas. El estudiante debe disponer de textos de consulta adecuados para cada materia y el profesor explica y amplifica esos textos en un trabajo que se acerca mucho a la práctica de los llamados de seminario. En parte de las escuelas y conservatorios musicales del continente se estudian ya de esta forma la Acústica, la Estética, la Historia y demás ramas que se apartan del ejercitamiento instrumental. Pero, y aquí surge la gran dificultad, son muy escasos y de dudoso valer los libros que se poseen en castellano sobre las materias referidas. Se carece casi en absoluto de verdaderos textos y, como no es cuestión de improvisarlos, la recta norma pedagógica se aplica con desigual fortuna, según los medios de que cabe disponer.

El Conservatorio Municipal de La Habana y sus profesores han llevado a cabo un esfuerzo de mucha estima para resolver este problema. Desde 1944 hasta la fecha han aparecido una serie de escritos, reproducidos por copias en mimeógrafo u otras semejantes, mientras se espera su multiplicación por la imprenta, que tratan

en forma sucinta los diferentes aspectos de la teoría musical, de la Historia de la Música y ciencias afines. Tenemos a la vista los siguientes tratados: Acústica, de León y Bidot; la Música Hispano-americana del Presente, Guía para el Estudio de la Historia de la Música, Introducción a la Historia de la Teoría de la Música, Ejercicios y Problemas para el Curso Superior de Teoría de la Música, Sistemas Musicales, Apreciación Musical, Psicología de la Lectura Musical y Tests Musicales de Edgardo Martín y León Argeliers. Todos los nombrados son profesores del Conservatorio de La Habana y mantienen alguna dependencia con el «Grupo Renovación», a cuya saludable influencia en otros campos de la actividad artística cubana nos hemos referido más de una vez en estas páginas.

Igual en su apariencia física que en su contenido muestran estos trabajos que son remedio de urgencia a unas circunstancias precarias, sin pretensiones de parecer obra definitiva. Lo que no debe olvidarse al juzgarlos. De acuerdo con los fines que persiguen, vale elogiarlos por la honestidad con que han sido trazados y por su indudable utilidad. Siempre que no haya de aplazarse por largo tiempo la aparición de aquellos otros a que sustituyen. En la bibliografía americana sobre música hay una inmensa labor por realizar y ojalá que llegue a cumplirse a un *tempo* más enérgico del que hasta ahora existe.

S. V.

Rodolfo Halffter.—Sonata para piano. Ediciones Mexicanas de Música. 1948.

Esta obra, una de las más recientes de este compositor español residente en México, acaba de aparecer en una cuidada edición registrada en 1948.

La obra se mantiene dentro de una línea neo-clásica, con los típicos dejos de estilizado arcaísmo que caracterizan a todos los músicos que proceden de la última época de Falla. La presente Sonata no muestra en esencia una excesiva preocupación por aquellos aspectos directamente relacionados con la obtención de efectos pianísticos a gusto del virtuoso. Sin embargo, es una composición que cumple con las exigencias instrumentales de un ejecutante competente. Por sobre todo, domina en la obra un sólido concepto formal y constructivo, que se desprende de cuanto pudiera entorpecer su nueva fisonomía armónica por una excesiva aceptación de los moldes de la sonata académica. El lenguaje armónico de Rodolfo Halffter se mueve dentro de un marco tonal, entendido de manera más bien libre y, por ello, sin doblegarse ante los principios de la cadencia clasicista. La tonalidad es un medio o base que sirve directamente al proceso unitario general de la composición, más que un fin destinado a caracterizar armónicamente cada una de las ideas de la sonata. No hay por ello justificativo alguno en que la «exposición» presente sus ideas en Tónica y Dominante, como lo habría hecho un maestro de épocas anteriores. El primer

movimiento se mueve preferentemente en Re menor, tonalidad alrededor de la cual gira todo el proceso de desarrollo temático, sin necesidad de supeditarse a una jerarquía tonal determinada, desprendida de ésta.

El segundo movimiento, tal vez el de mayor interés de la obra, está concebido abiertamente dentro de una fisonomía politonal, dividida entre la mano izquierda y derecha. Ocasionalmente esta dualidad de coloridos tonales es presentada en simples armonías a tres o cuatro voces en cada plano, resultando en el conjunto superposiciones armónicas de gran densidad. Como en la parte central y final de este movimiento, en que el compositor monta sobre una triada, construida sobre Fa natural en inversión de cuarta y sexta, otra construida sobre Fa sostenido en la misma inversión, resultando un acorde a ocho voces (Do sostenido - Fa sostenido - La sostenido - Do sostenido - Do - Fa - La - Do natural). Con estos trozos puramente armónicos se alternan aquéllos en que predomina un trabajo contrapuntístico, logrado a base de las más simples imitaciones canónicas, a dos y tres voces.

El tercer movimiento, «Allegro con spirito», aparece más bien dominado por el deseo de mantener en constante acción rítmica la idea temática, expuesta directamente en los primeros compases. Este hecho lo acerca al espíritu del Scherzo, sin que por ello tampoco pueda decirse que el compositor se doblegue ante los moldes clásicos de los scherzi o rondos de sonata. Acentúa aquel carácter las constantes «reprises» del tema inicial, alternado con motivos temáticos que aparecen como variaciones del primero.

Puede decirse en general que la obra procede de la pluma de un compositor de sólida técnica, nuevo en el más auténtico sentido de la palabra (esto para quienes saben la diferencia que hay entre lo nuevo y lo novedoso), e interesante en lo que respecta a la explotación de las posibilidades, del piano dentro de un concepto estético y no puramente virtuosístico.

J. O. S.

José Pablo Moncayo.—«Tres piezas para piano». Ediciones Mexicanas de Música. 1948.

Un valioso aporte al repertorio contemporáneo de música de piano es la hermosa edición de estas tres obras de Moncayo. Se trata de un Allegro, Lento y Allegro Molto, concebidos casi como una sucesión de trozos difíciles de ser separados y escritos en general dentro de una simple estructura contrapuntística a dos voces. De los tres tiempos, el Lento central es el que preferentemente se mueve dentro de los marcos de una escritura más armónica que los otros dos. Los dos Allegros están, en cambio, más inclinados a ser clasificables dentro de lo que podría llamarse una invención a dos voces, basada en elementos temáticos muy simples.

La obra se presta, por sus características conceptuales y por la sencillez de sus exigencias técnicas, para ser empleada dentro del

repertorio exigido a un estudiante de piano en el grado medio. Muestra en general una clara línea tonal, no hay rarezas ni excen- tricidades y el material temático empleado pertenece al de un com- positor de tendencia neo-clasicista, con ciertas referencias al len- guaje armónico de Béla Bartók. Dentro de la simplicidad de su estructura rítmica, existen problemas de gran interés en la alterna- ción de compases de diferentes valores (3/4, 5/8, 7/8), en soluciones de gran similaridad con algunas encontradas en el «Microcosmos» por el compositor húngaro nombrado.

La tercera de estas piezas tiene más bien contacto con el esti- lo de alguna de las obras para clave de Haydn o Mozart, en lo que se refiere al material temático empleado, no obstante estar su es- tructura armónica dentro de un concepto perfectamente actual. El neo-clasicismo de este Allegro Molto resulta especialmente acen- tuado por el empleo de una idea temática (2/4) en figuraciones de negras y corcheas, sobre una bajo arpegiado semejante a los que comúnmente empleara Mozart en sus Sonatas y Sonatinas. La es- critura a dos voces, a la cual Moncayo permanece fiel a lo largo de todo este trozo, resulta especialmente fresca y al mismo tiempo rica, por su constante pulsación rítmica y por el ambiente armónico implícito en el bajo figurado.

J. O. S.

Lehmann, Lotte.—«*My Many Lives*». Boosey and Hawkes. Inc. Nueva York. 1947.

La personalidad de Lotte Lehmann en el arte lírico de nuestros días no precisa de mayores comentarios. Un libro en el que se re- coge su varia experiencia de cantante, sus «muchas vidas» en esce- na y fuera de ella, tenía que alcanzar el rotundo éxito que acompaña desde su aparición, hace unos meses, al que glosamos ahora. Porque Lotte Lehmann no es tan sólo la artista insuperable, de una técnica perfecta y de un contacto ininterrumpido con las obras maestras de Wagner, Strauss y otros destacados renovadores de la escena musical, a través de una serie de años crecida. Es una intérprete para quien lo vital cuenta en primer término y que ha recibido de la vida precisamente sus mejores conocimientos. Desde la juventud, su despierta sensibilidad se ha enriquecido, antes que por lecciones o por textos, porque *supo vivir* el arte a cuyo servicio está. De los músicos, del presente o del pasado, con quienes ha tenido relación directa o por medio de sus obras, de los directores de orquesta con los que ha actuado y de sus compañeros en la interpretación de ópe- ras y dramas líricos, ha extraído, como con sinceridad confiesa en estas páginas, lo esencial de cuanto nutre su espíritu de artista. «Nunca fuí dueña de una gran técnica, dice; si todavía canto «bas- tante decentemente» es porque poseo una técnica que he desarrolla- do en años de experiencia directa de la música, más que por concen- trados estudios».

La cantante que deslumbró a los espectadores de teatros euro-

peos, como la Opera del Estado de Viena, el Municipal de Hamburgo, la Gran Opera de París y el Albert Hall de Londres, y que en la actualidad es uno de los astros de primera magnitud en el Metropolitan de Nueva York, abarca en su «My many lives» la crónica sagacísima de sus propias vidas y de todas las otras que se movieron en torno. Parte de una pintura de cuerpo entero de Marie Gutheil-Schoder, «que fué mi modelo cuando yo era una joven cantante», para hacer desfilar por su escrito, y analizarlas en cuanto son, a personalidades como las de Leo Slezak, Richard Schubert, Lauritz Melchior y figuras de idéntico relieve, parejas inmortales de Lotte Lehmann en la Tetralogía de Wagner, en Otello de Verdi, en Ariadna en Naxos de Strauss, en el Wozzech de Berg, en tantas otras ocasiones decisivas...

No resistimos la tentación de transcribir las palabras de Lotte Lehmann en las que aclara su posición respecto a la guía de sus primeros pasos que fué, a la vez, quien la obligó a buscar, entre atracciones y «defensas», su propio camino. «Marie Gutheil-Schoder era una fanática de la exactitud. Sus papeles eran preparados hasta el último detalle, hasta la extrema perfección. Después, jamás alteraba nada, ni el matiz más pequeño. Se sentía perturbada en extremo ante la menor desviación de aquello que había establecido como bueno y definitivo, de aquello que terminaba por constituir su hábito. Cualquier variación, la consideraba inartística y como falta de disciplina. Claro es que al mismo tiempo era una actriz de gran temperamento, a pesar de que, como se ha dicho con frecuencia, tenía solo cabeza y no corazón (lo que yo no creo); podía uno quitarse el sombrero, de ser así, ante una cabeza que la permitía actuar aparentemente con tan genuina pasión. Pero su exactitud se hallaba muy lejos de mi carácter. No he podido nunca encadenarme a un gesto prescrito sin posibilidad de modificarse, ni menos a un «tempo» que no tuviese la suficiente fuerza de convicción para mí. Hubiera perecido de tener que ajustarme siempre a la misma cosa. De la misma manera que me es imposible comprender cómo un cantante de conciertos puede interpretar el mismo programa a lo largo de un país durante meses e incluso años, únicamente por estar seguro de su éxito, es imposible para mí entender a los actores que dicen: «ahora está bien; la ejecutaré de esta forma, de una vez para siempre, tantas veces como tenga que cantar esta parte».

La posición que en el párrafo anterior se descubre, firmemente mantenida por Lotte Lehmann a lo largo de su carrera, ha hecho de ella una artista en continua evolución, abierta a todo cambio, a toda sugerencia, dispuesta siempre a asimilar lo nuevo; el polo opuesto, en suma, de esas figuras anquilosadas en su celebridad, incapaces, cerrilmente obstinadas en mantener el gesto con que una vez fueron sorprendidas por la fama. No hay que decir el daño que han hecho y hacen al arte, que es cosa viva, los intérpretes autoplasmados, a favor de un éxito cualquiera, en lo que sientan por verdades inmovibles.

Esa inquietud vital, esa amplitud de espíritu de Lotte Lehmann fueron producto de un momento, por desgracia al parecer desvane-

cido, del arte europeo en que el impulso renovador contaba sobre todo. Se actuaba en ansia permanente de autenticidad, despreciando las glorias estereotipadas y «lo consagrado», a favor de la expresión sentida de verdad. El museo, las copias muertas de glorias remotas, cedieron su lugar a un arte, en la creación y en la interpretación, con razón de ser en cierto lugar y en cierto tiempo. La excepcional cantante vuelve a mostrarnos el secreto de uno de los rasgos sobresalientes de su personalidad cuando nos habla del ambiente en que se formó y lo compara con el de Estados Unidos, donde ahora se mueve. «Existe una gran diferencia, nos expresa, entre el concepto del repertorio que tenían los teatros alemanes de ópera y el de los norteamericanos. En Norteamérica no hay «premières». En Viena, durante años, yo acudí de una «première» a otra; los ensayos en escena no se interrumpían y apenas había terminado de aprender un papel, tenía que comenzar con otro nuevo. Parecerá que si de esta forma ganábamos en experiencia de la escena, decreciera nuestro dominio de lo fundamental. Pero cuanto más cantábamos, más avanzábamos en experiencia y en dominio del arte, más apreciábamos lo que significaba situarse ante un auditorio, lo que representaba vivir para sostener una reputación... Se acababa por llegar a un punto donde se comprendía cuánto era lo esperado de nosotros y lo arduo de satisfacer esa esperanza».

S. V.

LIBROS APARECIDOS

PARTITURAS

- BAL, ROSA, «Preludio», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- BAL Y GAL, JESÚS, «Cuatro Piezas», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- CHÁVEZ, CARLOS, «Canto a la tierra», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- GALINDO, BLAS, «Dos Canciones», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- GALINDO, BLAS, «Cinco Preludios», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- HALFFTER, RODOLFO, «Homenaje a Antonio Machado», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- HALFFTER, RODOLFO, «Sonata», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- MONCAYO, J. P., «Tres Piezas», para piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- SANDI, LUIS, «Diez Haikais», para canto y piano. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- TELLO, RAFAEL J., «Pequeña Misa Fúnebre». Coro a Capella. Ediciones Mexicanas de Música, A. C. México, 1948.
- STRAWINSKY, IGOR, «Orpheus». Ballet in three scenes. Full Score and Miniature Score. Boosey & Hawkes Ltd. Londres. Nueva York, 1948.
- MOZART, W. A., «Concerto for Oboe».

Revisión de Bernhard Paumgartner.
Boosey & Hawkes. Londres, 1948.

TECNICA

MYERS, CHARLES, «Handbook to music». Littlebury & Co. Londres, 1948.

BACHNER, LOUIS, «Dynamic Singing». Dennis Dobson. Londres, 1948.

ORREY, LESLIE, «Foundations of Harmony and Composition». Pitman. Londres, 1948.

BIOGRAFIAS

NEWLIN, DIKA.—«Bruckner, Mahler, Schoenberg». King's Crown Press. Nueva York, 1947.

GEIRINGER, KARL, «Haydn: A Creative Life in Music». Allen & Unwin. Nueva York, 1947.

ROLAND-MANUEL, «Maurice Ravel». Dennis Dobson Ltd. Nueva York, 1947.

DILLE, DENIJS, «Béla Bartók». N. I. R. Bruselas, 1948.

REVISTA DE REVISTAS

Nuestra Música. Año III, N.º 9. Enero, 1948. México. D. F.

Iniciación a la dirección de orquesta

Carlos Chávez

Félix Mendelssohn . .

Jesús Bal y Gal

«El Dormido» Jarabe que durmió un siglo

Vicente T. Mendoza

La Rítmica en la música tradicional española

Eduardo M. Torner

Notas.

Nuestra Música. Año III, N.º 10. Abril, 1948. México. D. F.

Compositores de mi generación

Blaş Galindo

El Zapateado Tabasqueño

José E. Guerrero

Manuel M. Ponce, Premio Nacional

Jesús C. Romero

Carta a Antonio Rodríguez

Carlos Chávez

Límites y contenido del folklóre

Adolfo Salazar

Notas.

Nuestra Música. Año III, N.º 11. Julio, 1948. México, D. F.

Música Intramuros

Jesús Bal y Gal

El Cuándo

Vicente T. Mendoza

María Muñoz de Quevedo

Adolfo Salazar

Notas.

Polifonía. Año III, N.º 20. Septiembre, 1948. Buenos Aires.

El renacimiento de la ópera en Gran Bretaña

Stephen Williams

Orígenes del arte musical argentino

Alberto Williams

Actividades musicales del país

Música en el exterior

Notas.

Polifonía. Año III. N.º 21. Octubre, 1948. Buenos Aires.

Panorama de la música en el Uruguay	Casilda Schell
Juan del Encina	Angel J. Battistessa
Actividades musicales del país	
Música en el exterior	
Notas	

The Musical Times. N.º 1266. Agosto, 1948. Londres.

Prokofiev Explains	
Prokofiev's Seventh and Eighth Piano Sonatas	Franck Merrick
Round about radio	W. R. Anderson
The Musician's Bookshelf	
Church and organ music	
Letters to the editor	
Miscellaneous	
News	

Tempo. N.º 8. Verano, 1948. Londres. Número dedicado a Strawinsky.

A recollection of Strawinsky	Tamara Karsavina
Some memorable occasions	Cyril W. Beaumont
Note on the new «Petrouchka»	Henry Boys
Strawinsky as a writer	Eric Walter White
Recent works examined	Charles Stuart
Igor Strawinsky on Records	
Book Guide	
Notes and News	