



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES

MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA

UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR: ALFONSO LETELIER

AÑO XII Santiago de Chile, Enero-Febrero de 1958 Nº 57

R E S U M E N

EDITORIAL	3
GUSTAVO BECERRA: El Estilo de los "Vitrales de la Anunciación"	5
MARCEL LOBET: Encuesta sobre la renovación de los temas en el ballet	23
ROBERTO FALABELLA: Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile	42
ELISA GAYAN: La música como elemento de readaptación social de los enfermos mentales (Meloterapia)	50
ENTREVISTA: La Música tendrá su casa en la calle Compañía	70
CRONICA	75
Temporada Oficial de 1958	75
Orquesta Sinfónica de Chile	75
Temporada de Cámara	76
Ballet Nacional Chileno	77
Auspicio a solistas chilenos	78
Noticias	79
NOTAS DEL EXTRANJERO	80
REVISTA DE REVISTAS	86

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alfonso Leng y Luis Oyarzún, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Ceruti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

NECESIDAD DE UN TEATRO UNIVERSITARIO

Hasta la fecha, el Teatro Municipal ha sido el centro de la vida musical chilena y era lógico que así fuera. La hermosa sala construida por Brunet de Baines, el arquitecto francés que realizara la modernización de Santiago, en sutil transición del período neoclásico de Toesca, luce el mismo estilo que bajo otros climas y otros meridianos levantara la afición operística durante la segunda mitad del siglo diecinueve. Después del incendio de 1870, el Municipal tuvo que esperar hasta 1873 para volver a abrir sus puertas a la vida musical santiaguina, reconstruido gracias a los esfuerzos del Intendente Benjamín Vicuña Mackenna a base de los planos de Brunet de Baines. En aquel entonces, Santiago sólo tenía una población de aproximadamente trescientas cincuenta mil almas, pero en 1958 las cosas han cambiado radicalmente.

En la actualidad, esta es una ciudad de casi tres millones de habitantes y con una trayectoria musical seria que data de hace treinta años. La afición por la música del pueblo chileno es proverbial y la labor realizada a través de los organismos musicales de la Universidad de Chile, del Ministerio de Educación Pública, de las Asociaciones Musicales, Conservatorios privados y grupos instrumentales de toda índole, ha incrementado en forma extraordinaria la vida musical de la ciudad. El Teatro Municipal no puede seguir, como lo ha hecho hasta hace pocos años, albergando este colosal movimiento. Fue construido para una ciudad pequeña con una vida musical reducida, pero ahora existen dos grandes grupos orquestales, varios grupos de cámara, ópera, y un movimiento prodigioso de artistas y conjuntos extranjeros que llegan a Chile cada año para actuar entre nosotros.

La intensa vida musical que se realiza de mayo a diciembre de cada año no tiene cabida en el vetusto Municipal y muchos conjuntos se han visto obligados a buscar otro albergue. Este ha sido el caso del Instituto de Extensión Musical, que ofrece sus conciertos sinfónicos en el Teatro Astor, los conciertos de Cámara en el Teatro Antonio Varas, las funciones de Ballet en el Teatro Victoria, y las de solistas, ya sea en el

Teatro Astor o el Rex. Aunque estos conjuntos siguen cumpliendo con sus programas, el ideal no puede ser la actuación en varios lugares que no están acondicionados específicamente para estos fines.

El problema de ensayos de estos grupos también constituye una seria preocupación para los que tienen a su cargo el mejor desarrollo de la vida musical chilena.

Como dijimos anteriormente, el Teatro Municipal, única sala en Santiago que reúne el mayor número de condiciones para hacer música en buena forma, nos ha quedado chica. Dos orquestas no pueden ensayar simultáneamente ni pueden actuar dentro de un mismo teatro, debido a una forzosa fijación de fechas. Además, la intensa vida musical de otros grupos chilenos y de los conjuntos y solistas extranjeros que cada año copan las fechas del Teatro Municipal, han dejado sin lugar para actuar a muchos artistas nacionales.

De esto se desprende que Santiago necesita otra sala de conciertos y que su realización se ha convertido en algo muy apremiante para la vida cultural chilena.

La Universidad de Chile ha demostrado una constante preocupación por la música. Prueba de ello son las entidades universitarias dependientes de la Universidad que rigen, en gran parte, el movimiento musical del país. Conocemos muy bien la situación financiera de Chile, cuyos efectos repercuten en la Universidad, pero, al mismo tiempo, nos vemos obligados a alzar nuestra voz para pedir un Teatro Universitario donde no sólo actuarían los conjuntos musicales dependientes de la Universidad, sino que, además, podría ser usado por otras Facultades.

Esta necesidad de un Teatro Universitario ha llegado a convertirse en clamor público, porque se sabe que la Universidad de Chile es la única entidad que podría construir la sala de conciertos que Santiago necesita y que nuestra cultura exige.

No hemos tocado el punto financiero que significa para la Universidad de Chile arrendar teatros por doquier para sus conciertos, pero éste es también un factor que debe tomarse seriamente en consideración. ¿Cuánto se economizaría anualmente si tuviéramos un teatro propio?

Un Teatro Universitario es nuestro anhelo máximo, y una necesidad cultural imprescindible. Sabemos que el señor Rector está vivamente preocupado de esta necesidad nuestra y es por eso que quedamos confiados en que pronto se convertirá en una realidad tangible.

EL ESTILO DE LOS "VITRALES DE LA ANUNCIACION" DE ALFONSO LETELIER

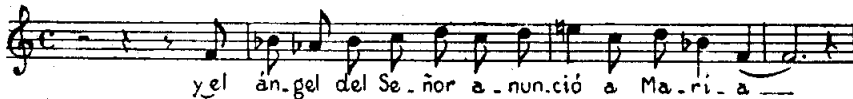
por

Gustavo Becerra

Esta obra, de inspiración medievo-renacentista, fue concebida como música incidental para la obra "La Anunciación a María" de Paul Claudel, que fuera estrenada y representada en 1949 con gran éxito por el "Teatro de Ensayo" de la Universidad Católica. Está dedicada a la memoria de Consuelo Letelier Llona, hermana desaparecida del autor, y encierra sublimada toda la fuerza de su dolor, afecto y confianza en la determinación divina del acontecer humano.

Aquí haremos un estudio de su texto musical, en el campo de la producción de Letelier, con el objeto de determinar su estilo, dejando de lado su relación con la obra dramática que le dio origen en los aspectos literarios no incluidos en ella. Se posibilita este tipo de estudio apoyándose en la estabilidad autónoma de la obra, que ha quedado demostrada en audiciones independientes de la pieza dramática.

La secuencia de "Tempi" es la siguiente: I.-Lento $\text{♩} = 58-60$ de textura polifónica imitativa, fugada en su comienzo, para prolongarse en un recitativo arioso central (El ángel del Señor anunció a María, y



ella concibió del Espíritu Santo) que retorna al fugado, agotándolo, y dejando campo a un coro de sopranos y contraltos sobre el canto gregoriano "Regina coeli" (con libertad) (Regina coeli Laetare Alleluia. Qui a quem me ruisti portare Alleluia. Resurrexit sicut dixit Alleluia.

Ora pro nobis Deum Alleluia), con que finaliza el tempo, II.- $\text{♩} = 72$

se inicia con recitativo de trompeta (llamada), continuándose (♩ = 58) en un recitado arioso (He aquí la esclava del Señor, hágase en mí según tu palabra) que desemboca en un trozo instrumental (♩ = 100) . Muy vivo y grotesco) de textura armónica predominante. Se cierra este "tempo" con una vuelta al recitado de trompeta, transpuesto un semitono bajo. III Muy tranquilo, es como una sucesión del contenido (A. B. A.) y agógica. (Muy tranquilo-Allegro molto - Tempo I), de una obertura francesa. En sus regiones corales extremas, ambienta el texto, "Alma dormida despierta y escucha el dulce clamor, porque esta noche el amor te ha echado un niño a la puerta". La zona intermedia, en términos generales, tiene ritmo y forma de "Forlana". IV Moderado (tempo más extenso), posee las siguientes secciones: Moderado (marcha para dos trompetas), algo más tranquilo (♩ . ♩) con ritmo de Pastoral), su ordenación es del

tipo A.B.A'. La sección central (tranquilo) tiene por texto: "Venida, es venida al mundo la vida, venida es al suelo la gracia del cielo. Venida, es venida al mundo la vida, venida es al suelo la gracia del cielo a darnos consuelo y gloria cumplida". Cierra una primera gran sección de este "tempo" una vuelta a la marcha (más desarrollada) del comienzo; precedida de una brevísima alusión al Tiempo inicial. El cambio agógico siguiente, "Más lento", presenta los caracteres de "recitativi stromentati" de todos sus símiles dentro de esta obra. Prolóngase este IV Tempo en un "Vivace" de textura polifónica imitativa, aunque sin especial definición temática en sus procesos imitativos. Termina esta subsección en su climax, dando paso a un "Rorate" (bastante lento), también de inspiración gregoriana, como el "Alleluia" mencionado con anterioridad (I), que da término al presente "Tempo". Su contenido se puede esquematizar (en cuanto a la diferenciación de su material) como sigue: A.B.C.B'A'D.E.F. La última sección cuyo texto: "Rorate, rorate consolamini, consolamini populi meus cito veniat Salus tua — Rorate coeli de super et nubes pluant justum. Aperiatur terra, aperiatur terra et germinat Salvatorem), está dividida en dos secciones, en cuyo breve nexo instrumental aparecen las características del trozo final. I Lento, es el final de esta obra, y sus elementos están cargados de recuerdos, multiplicando su poder evocativo. Su textura oscila entre el recitado instrumentado y la polifonía fluida de intervalación gregoriana que da

el ambiente a toda la obra en cuyo predominio de lo estático (¡Vitrales!), resalta la animación de las secciones rápidas y las polifónicas. El orden de los acontecimientos en el último "Tempo" es: A "recitado arioso instrumental" (oboe), que se anima hacia lo polifónico y luego corta, para ceder paso a B "arioso" con el siguiente texto "Y el Verbo se hizo carne y habitó entre nosotros", cuya textura se hace progresivamente polifónica. Sigue A' (reducido respecto de A), pasando luego a C. "Más movido y con simplicidad" este elemento anima y enmarca al último trozo arioso (texto: "¡Oh clara virginidad, fuente de toda verdad, no ceses de dar salud a toda la Cristiandad!). Todo esto con pocas oscilaciones agógicas que llevan a un Lentísimo instrumental que evoca la melodía del primer trozo cantado "El ángel del Señor anunció a María". Finalmente, al evocar la línea del último arioso, se extingue la obra en medio de ambiente de "canto llano" predominante.

Fig 1

Oboe Lento $\text{♩} = 58-60$ 

El tema fugado que inicia la obra, resume en gran parte el estilo horizontal de Alfonso Letelier, cuya intervalación gradual modulante deriva del canto gregoriano y, en general, de la música vocal de la Edad Media y del renacimiento (a las que es muy afecto), operando su motívica como en la centonización gregoriana, sujeta a su fuerte inquietud tonal. Sus giros armónicos, en cambio, muestran una rica relación con el neo-barroco alemán (que también representa Hindemith). Si aplicamos sobre el tema enunciado más arriba el concepto de la riqueza armónica que la mide en función de sus acordes implícitos, nos resulta lo siguiente:

Fig. 2



lo cual demuestra un poblado horizonte de sugerencias armónicas. La fuerza moduladora de la melódica de Letelier, es la que predomina en sus modulaciones en general y determina gran parte de su "color" armónico. Su sistema de modulación melódica es claro y se puede agrupar en torno a dos recursos que le son más queridos y a los cuales arranca gran expresión: a) el aprovechamiento de la fuerza modulante de las

cadena cuartas; y b) la introducción de tetracordos "metabolon" encerrados en el ámbito de la cuarta justa, de cuyas posibilidades disjuntas a distancia de tono o semitono sabe sacar buen provecho. Es evidente la base común de estos procedimientos modulatorios que obtienen su aversión al tritono de la época que va del canto gregoriano a la polifonía del renacimiento, de donde el autor ha observado hechos más fecundos. El tritono, sin embargo, integra sus líneas, pero de preferencia envuelto en adornos o desglosado ya sea por el sentido lógico horizontal, o por el sentido armónico.

Fig. 3

En este caso, el tritono se produce en la nota baja de un mordente inferior, su sentido ascendente está compensado por la armonización de este trozo que se aleja en sentido opuesto en quintas con el bajo duplicando a la octava superior (organum). El proceso se invierte en el consecuente de la presente frase. Toda la parte central de la misma está hecha sobre la escala por tonos, único origen (¿modal?) plenamente aceptado por el autor, para el tritono. Sin embargo, el pedal central de si bemol (oboe) aclara un tono-eje del mismo sonido para el canto, lo que da valor de tritono, propiamente a la relación si bemol-mi natural. Este último pierde su relación con el si bemol del antecedente por razones lógicas y armónicas. En cuanto al tritono mi natural – si bemol dentro del consecuente, se encuentra disociado por la armonía implícita en la trayectoria horizontal de esta parte. He aquí la armonía implícita de esta frase:

Fig. 4

En razón de este análisis, se puede considerar todo este pequeño fragmento como un acorde de si bemol mayor, adornado melódicamente,

el número real de voces es de dos, descontando, como es lógico, el pedal.

El recitativo de trompeta (llamada) que enmarca el segundo movimiento (II)

Fig. 5

Fig. 5 shows a musical score for a trumpet recitative and vocal parts. The top staff is a trumpet part in treble clef, marked *mf* and *♩. 72*. It features a melodic line with triplets and a dynamic marking of *mf*. The middle section shows two vocal parts: the first is labeled "TRPT" (Trumpet) and the second is labeled "V. C. C. B." (Vocal parts). The bottom section shows another trumpet part in treble clef, marked "como eco" and *♩. 72*, with a dynamic marking of *mf*. The bottom staff shows the vocal parts (V. C. C. B.) with a large bracket underneath, indicating a sustained or held note.

es un caso clarísimo de esquemática, dentro de la melódica de Letelier. Aparecen en él, bien definidos, sus métodos predilectos de variación melódica, que tributan homenaje a una armonía modulante, obligadamente cromática, que define lo vertical de su estilo. El trozo posee una polifonía aparente:

Fig. 6 shows a musical score for a melodic line and a bass line. The top staff is a melodic line in treble clef, featuring a chromatic scale. The bottom staff is a bass line in bass clef, labeled "8^{va} bassa".

que muestra uno de los procedimientos más inseparables de la melódica del autor y que consiste en la creación de un eje tonal, para luego definir, por medio de intenciones moduladoras en la línea cantante, otro plano politonal, en el que se encuentra lo más sublime de su técnica del adorno melódico. Se nota en este ejemplo la conciencia, en el recurso de la variación interválica, sùmmum de los recursos tonales. Los casos mejores de uso del recurso se producen al superarse, por una vez,

en un climax lineal, la variación interválica que ya parecía un límite. Concretamente veo en este pasaje



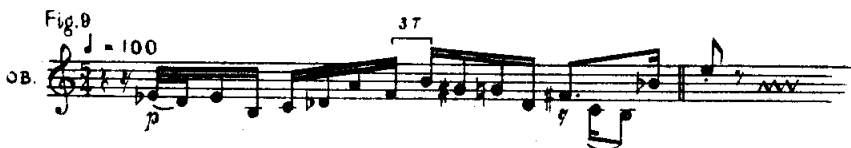
cuya versión fría se reduce a esto



como una maravilla, el nacimiento de uno de esos extremismos que acusan el genio, en un vuelo seguro, férvido y ciego en donde el hombre-creador parece saturarse de su propio interior, en el momento de la "paternidad".

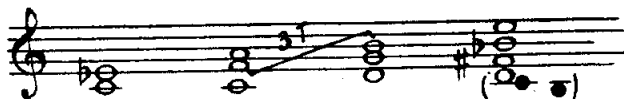
Hay, dentro de su tonalismo actual, una fuerte tendencia a no repetir notas en sus líneas horizontales, que pueden llevarle a un planteamiento "serial". También esto está claro a partir de "Los Vitrales" en Letelier, porque en ellos ya se empieza a entrever la transmutación del recurso de variación de la intervalación melódica, por el de la variación articulativa, que es la base de la música serial. Este medio es el que acompaña los climax del nuevo tipo de obras al superar lo imprevisible en su género, lo mismo que ocurría en situaciones similares, al anterior. El caso analizado aquí ilustra ambos aspectos por la distribución nueva de sus acentos, de manera que el principal cae en el nuevo pasaje, fuera del compás.

En la sección central más rápida (Muy vivo y grotesco) hay un pasaje inicial que caracteriza todo el trozo



Su armonía implícita explica armónicamente el tritono que posee en el centro (falsa relación de tritono). El último forma parte de un acorde aumentado con cuarta agregada.

Fig. 10



La tendencia politonal se evidencia en esta obra, aun en la polifonía "aparente" y la armonía implícita, revelando un criterio ya maduro que va agotando simultáneamente los elementos del sentido armónico para prolongarse probablemente en la "oblicuidad" permanente de la música serial. En esta última se dan unidas por la serie, juntas, las relaciones horizontales y verticales.

Considerando los motivos principales de este movimiento (II), podemos afirmar que proceden de la misma fuente anapéstica, variando la dirección interválica de los giros (vectores). Más aún, la fuerza del motivo de trompeta prolonga su radio de acción temática sobre el tercer movimiento (III) "Muy tranquilo".

Tanto el segundo como el tercer movimientos de esta obra afectan la forma de obertura a la francesa (Lento-rápido-lento). En las secciones extremas es donde se nota, en ambos casos, una mayor claridad sintética. Melódicamente la primera sección del III movimiento ofrece buenas perspectivas estilísticas, abiertas a un análisis rico en conclusiones.

Fig. 11 cuerdas

Su armonía implícita podría ser la siguiente:

Fig. 12



Su escasez de funciones proviene de su textura gradual que la aleja de una armonización natural constante, lo que demuestra una tendencia a subsistir como monodía. La armonización que el autor hace de

este trozo (que será comentado en este sentido más adelante) coincide (en general) como no es necesario ni hay abundantes ejemplos, con su armonía implícita. Así queda establecido que su autor, aun en los trozos suyos de fuerte textura monódica y polifónica, tiene presente los requerimientos de una realización armónica. Aquí se presenta, además, otro caso de desglosamiento lógico del tritono, al incluir sus notas en el antecedente y consecuente, respectivamente, de la primera frase.

Con la última nota del trozo copiado se inicia la parte central de este movimiento (III) "Allegro Molto". Su ritmo de "Forlana" aclara en este caso su sentido motívico y armónico-implícito, arrojando además luz sobre el manejo de tritono.



Luego de transcurrida la danza no se encuentra nada digno de mención en el campo melódico del retornó a la primera parte de este movimiento que es idéntico, con excepción de una transposición a un semitono más bajo.

El pasaje de trompetas a dúo que inicia el cuarto movimiento de los "Vitrales", por su sencillez, puede proporcionarnos datos ciertos sobre el aporte estilístico de Alfonso Letelier sobre los medios tradicionales.

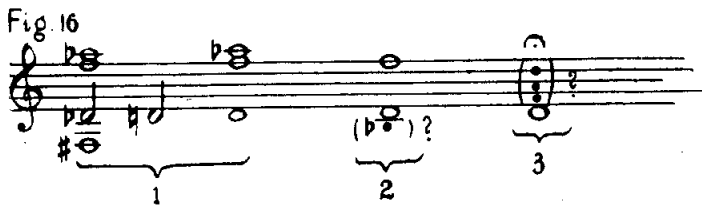


Aunque está claro que la trayectoria melódica gira en torno al acorde de re mayor, hay en este trozo una gestión compensatoria que

tiende a hacer de la dominante (la - mi, sin tercera) su verdadero eje funcional. La sección $\text{♩} = \text{♩}$ (algo tranquilo), carece de elementos propiamente melódicos, pero sus figuraciones predominantes en la mano derecha del piano y las campanas, son ambientadas en forma politonal. Las campanas definen al final un acorde disminuido, que es abandonado por un método poco ortodoxo,



casi como nota final de un arpeggio, con más contenido melódico que armónico. Tres etapas se definen en este caso. Armónicamente podría ser:



lo cual sitúa a este trozo, de apariencia "gamelanezca", en el campo del enlace libre de acordes que nos legara Ricardo Wagner.

De la parte vocal que sigue, lo más característico de la pluma de Letelier está en el trozo siguiente:



que representa como el del comienzo de la voz de la obra lo más característico del presente estilo, que parece resumir gran parte de la perso-

nalidad del autor. El toque imitativo sería la diferencia específica entre aquel trozo y éste, lo demás como procedimiento es idéntico. La tesis se apoyaría además en el hecho de que es el punto de mayor intesidad expresiva de la parte cantada (Mov. IV), confirmada por el enriquecimiento que de ella hace su autor al darle un realce al aspecto horizontal por medio de una imitación que tiende a prolongar su poder evocativo. La reiteración del período que contiene este pasaje, libera su contenido y permite darle remate definitivo.

En la extensión marcial que se hace después de la intervención de la voz, se definen mejor los propósitos politonales del autor, como asimismo la compensación de la armonía implícita de su línea predominante en el grupo de trompetas (2).

La sección siguiente, que es un recitado instrumentado, revela en su trayectoria horizontal la tendencia oscilatoria de la melódica de Letelier.

Fig. 18 Sa - bed que u. na virgen conce. bi - rá y dará a luz un hi. jo

Notable es el caso de variación de articulación en los motivos conjuntos marcados (—) que ilustran parte de su transición hacia la música "serial", como se enunció en un párrafo anterior.

La sección rápida (Vivace) que se sigue, obedece a principios similares de construcción horizontal y de textura que el primer trozo

I. Lento J. 99-60 ,exceptuando el aspecto imitativo que en este caso

está disuelto en elementos estilísticos de raigambre barroca, emparentados con la visión que de ellos tiene Hindemith. Aquí también predomina una animación anapéstica común a otros trozos. Se notan aquí más

elementos secuenciales que en otros pasajes de esta composición y, en general, que en otros lugares de la obra de Letelier. Trozos como

Fig. 19



o también

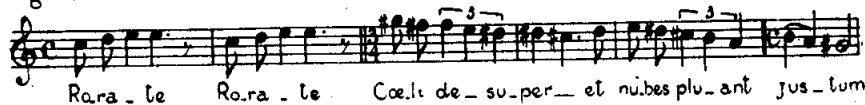
Fig. 20

CUERDAS Y OBOES



lo revelan en forma clara. Este trozo se remata y resuelve en un tempo "Bastante lento" (Rorate)

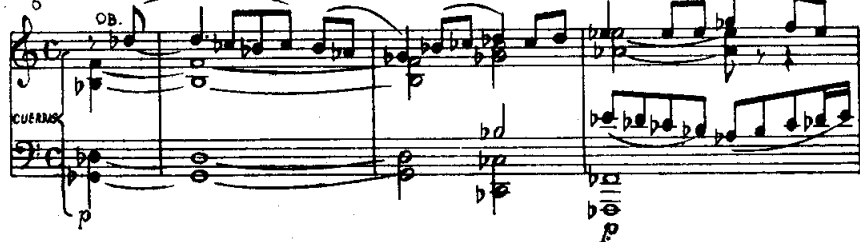
Fig. 21



que presenta un ejemplo melódico de modulación a base de giros gregorianos. Estos van en contrapunto, casi sistemáticamente contrario, con el bajo, pareando en su predominio dos grupos antagónicos (sopranos 1.as y 2.as, contraltos 1.as y 2.as). Los bloques tienden a independizarse tonalmente (como ocurrió ya varias veces). El trozo melódico transcrito provee para los trozos siguientes "A tempo" y "Más lento" (como una salmodia) con que finaliza el trozo.

El Tempo "Lento" (II) se inicia con el siguiente recitativo instrumental

Fig. 22



que evoca muchos giros anteriores: a) la primera parte vocal del IV

Tempo (Tranquilo), la segunda parte vocal "Más lento" y un trocito instrumental



que precede al texto Rorate (tratado coralmente) con que finaliza el "Tempo". Hasta aquí la sugerencia está principalmente en los planos rítmicos y de intervalación gradual (gregoriana). La introducción de la voz agrega al intervalo que falta la cuarta justa, para evocar la primera intervención de la voz en la obra



aparte de aclararse hacia el final, la evocación cada vez más exacta de los elementos del comienzo, no aparecen nuevos casos que aporten algo a los elementos estilísticos de la melódica de esta obra clave dentro de la producción de Letelier.

Merecen citarse por separado las costumbres que adopta el autor respecto del uso melódico de la prosodia y del ritmo. De este último dejaremos primero constancia de nuestro punto de vista, por ser común al primero.

Si consideramos el tema del primer tempo



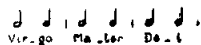
hasta el comienzo de su tercer compás, descubriremos un troqueo, un anapesto y luego, la última nota de éste sería el sonido con ictus de un troqueo. Sin embargo, está claro que el *la* natural que sería su nota débil se comporta mejor como anacrusa del ritmo siguiente que, en apariencia, sería un anapesto, lo cual daría en realidad un anapesto con tres notas de alzar. Cosa que habría que admitir por la articulación

escrita y porque de todos modos recae en este caso un acento relativo en el último cuarto del compás (si natural). El ritmo del compás siguiente es claramente un yambo y su relación de cadena (que siempre existe, variando su intensidad) carece de importancia. Como resultado obtenemos dos motivos de dos notas ascendentes (a y a') y dos anapésticos (b y b'). Su existencia demuestra un proceso de variación articulativa, en el que hay oposición entre la acentuación de danza de la métrica contemporánea y el criterio, más similar del renacimiento que emplea el autor.

En este último procedimiento los grupos de medida tienen más bien un valor de contabilidad, quedando el elemento acentral relegado al sentido rítmico (pies métricos).

Si hacemos una clasificación de los ritmos, según la posición de su acento, prácticamente los agruparemos según su modo de terminar que resulta: "abajo" ("Tesis" o terminación masculina de Riemann) cuando hay acento al final, en cuyo caso el ritmo es afirmativo o, resulta arriba (alzar, "Arsis" o terminación femenina de Riemann), con acento al principio, en cuyo caso el ritmo es interrogativo. Aplicando el criterio resultan afirmativos el yambo (ritmo al alzar), el anapéstico y dubitativos, suspensivos o interrogativos el tróqueo y el dáctilo. Al rotar un ritmo de estos últimos, los acentos reclaman su sentido de reposo y, al cabo de poco rato, se oyen como afirmativos al ser desplazada la in-

tención primitiva por la fuerza del encadenamiento.

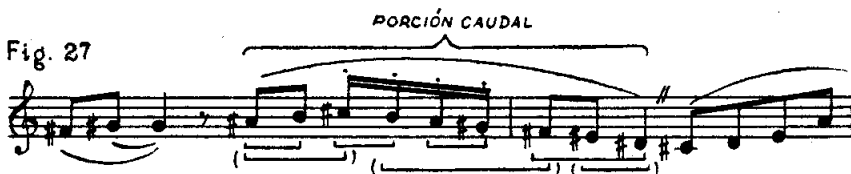


termina por oírse como yambo.

Todo esto ha sido bien asimilado en el tratamiento que de su rítmica hace Letelier. Se hacen claras las predominancias yámbicas y anapésticas. Si consideramos la "respuesta" del tema del primer trozo, lo podremos ver claro.

Fig 26

Las imitaciones, todas afirmativas, que se plantean en este pasaje, muestran la regularidad de la predominancia de los ritmos afirmativos en general (y en especial en Letelier), y aclaran además el sentido rítmico de la porción caudal del tema que aún no ha sido considerada bajo su aspecto rítmico.



Un primer análisis ingenuo (que no considera el factor de encadenamiento), podría arribar a lo indicado con — , pero un examen más detenido determinaría que el primer giro termina en *do* sostenido, restando esta nota al grupo siguiente que, por la velocidad y ataque de sus notas, no admite grupos de subdivisión y termina en *fa* sostenido, que de esta manera disuelve el anapesto final del tema y lo reduce a un yambo según se ha indicado con (—) . La audición de anapestos predominantes en lo anterior y en el pasaje que comento haría conjuntos los dos últimos motivos, teniendo como nota común el *fa* sostenido, lo que hace ambivalente el final del tema (anapesto o yambo). Esto hace difícil explicar dactílicamente ritmos posteriores del género

$\text{—} \text{—} \text{—} (\text{—})$ que las articulaciones y ataques del autor aclaran suficiente-

mente. En el ambiente neobarroco de este primer trozo aparecen claras las reglas de rotación rítmica, a las cuales se agrega en forma clara una más antigua en su uso artístico que la conversión del acento en duración, cuando recae fuera del acento de compás, siempre que el giro no sea claro en un grupo determinado.

Fig. 28

El vigor anapéstico de este pasaje está cuidado hasta los más pequeños detalles, demostrando la naturalidad de la redacción del autor, cuyo aparato auditivo desenmascara fácilmente cualquier visualización engañosa de sus intenciones, con las que es estrictamente consecuente.

La abstracción de la música instrumental plantea un factor de encadenamiento rítmico capaz de transformar un ritmo femenino (interrogativo) en uno masculino (afirmativo). En cambio, al concretarse el ritmo en torno a una letra, éstos se vuelven mucho más claros y mediante la prosodia pueden mantenerse, aun en rotación (repetición),

ritmos interrogativos, como por ejemplo $\dot{\text{d}} \text{ d } \dot{\text{d}} \text{ d } \dot{\text{d}} \text{ d } \dot{\text{d}}$, etc.

Var. go Pa. lar De. i

Acostumbrado al canto, Letelier es un celoso guardador de las leyes prosódicas, que aplica con gusto singular eligiendo óptimas tesituras para sus vocales acentuadas, además de compensaciones de duración o vocalización para los mismos cuando viene al caso

Fig. 29

En este arioso están presentes las preferencias estilísticas de la escritura vocal de Letelier que, como determinante máxima en su estilo, se refleja en su música instrumental, cuyo ritmo nunca es ingenuo ni sim-

plista y que posee toda aquella independiente vida renacentista que tolera sólo de paso la tiranía de la barra de compás, creando en el seno del metro el germen de su destrucción. Para Letelier (igual que para todo músico capaz e inteligente) la energía de los acentos puede emplearse en fuerza, desplazamiento (saltos), en duraciones más largas o en número de sonidos. En todos estos casos hay acentuación funcional, por más que el punto de su aplicación no coincida con los tiempos fuertes.

Los aspectos armónicos del estilo de Letelier están claros en "Los Vitrales de la Anunciación". Su base está en la armonía tradicional que hace valer sus derechos, especialmente al comienzo y final de las partes lógicas (frases, párrafos, períodos, etc.). Su incursión hacia lo nuevo se muestra de dos maneras, la tendencia politonal que trata especialmente en armonía de bloques independiente y su tendencia a lo serial manifestada a través de una práctica de evitar duplicaciones y repeticiones de notas en el campo horizontal. Las modulaciones responden principalmente al método de enlace libre rubricado por una conducción horizontal de combinaciones tetracordales, que ya fueron analizadas al comienzo. Este último procedimiento predomina en los trozos polifónicos. La conducción de las partes extremas tiende a ser contraria en este autor, creciendo su libertad tonal conforme se alejan las voces. El trozo más definidamente armónico es el coro inicial (y final) del III movimiento.

Fig 30

Alma dor-mi-da des-pier - la y es-cu-cha el dulce ca-mor

En este ejemplo está claro que la armonía está compuesta principalmente de funciones en estado fundamental que, con adornos oportunamente situados, adquiere toda su fisonomía contemporánea, en equilibrio con el elemento melódico que muestra oscilación tonal permanente.

A mayores velocidades que este ejemplo, el autor evidencia una cierta predilección por las agregaciones furtivas de disonancias obtenidas

tanto por superposición de terceras como por superposición de intervalos idénticos (4as. y 5as.). También hay casos de agregaciones de sextas. En la animación de adornos de subdivisión, son frecuentes las oscilaciones modales que dan un tinte medieval a los acordes sin 3as., al unísono y la octava. Al preparar disonancias, lo hace por los métodos tradicionales o por conducción gradual, sin obligarse, por el común de los casos, a resolverlas. Su búsqueda del color lo mueve muchas veces al relleno, en el que descubre un nuevo elemento de detención y materialidad sonoras.

A medio camino entre sus "Sonetos de la Muerte" y el oratorio "Tobías y Sara", los "Vitales de la Anunciación", de Alfonso Letelier, marcan con claridad una transición estilística en su obra. Dentro de ésta, la presente composición de cámara es un "quiasma" en que se cruzan y acrisolan sus elementos futuros, de un poder sintético inusitado y de una llaneza formal estimulante. De los aspectos que más se iluminan en su nueva etapa está por encima de todos, el colorístico, que se libra de toda ambigüedad y se reduce a un funcionalismo estricto, especialmente en los trozos polifónicos. En éstos, su don de la oportunidad lo anima a duplicaciones ocasionales, cuyas intenciones dinámicas y timbrísticas abarcan campos exactamente delimitados, sin caer en compromisos mecánicos. Los elementos acústico-armónicos le sirven con frecuencia para fundir o independizar timbres o grupos timbrísticos (Los "Tempo" III y IV, abundan en estos casos). La base de todo el resultado responde, sin embargo, a una instrumentación adecuada que resume una dilatada experiencia del autor atesorado desde sus primeras obras, entre las que se destaca su primer cuarteto de cuerdas. En el caso presente no hay forzamientos de mecanismo, ganando con ello la pureza de las intenciones, por encima de los aspectos físicos. La impresión que dejan los "Vitales de la Anunciación" es de novedad y sencillez, cualidades que van juntas sólo en la expresión madura, fruto de muchas observaciones, vivencias y experiencias. La complicación de la expresión humana nos obliga a reconocer que la calidad artística no sólo se logra con una actitud consciente, sino que debe gran parte de su materia al subinconsciente. Por ello es que las síntesis que evidencian los "Vitales" abarcan la personalidad completa de su autor, de la cual no es posible tener conciencia total (ni de adentro ni de afuera), por lo que habrá que atribuir muchas características de su estilo a su naturaleza misma, indivisible en la sinceridad del momento creador. Sólo una mente "academista" puede caer en la pretensión de una totalidad "racional" o "consciente" en la creación artística. Esta aspiración "enciclopedista"

se desvanece rápidamente al comprobarse la expresión de una individualidad condicionada por un "super ego"; se menoscaba en proporción al funcionamiento de éste y que, para garantizar una auténtica expresión de intenciones, voliciones, intuiciones, tendencias, etc., es menester que el idioma funcione en forma automática, ya que la conciencia de una "problemática" del mismo lo transforma de medio en fin.

ENCUESTA SOBRE LA RENOVACION DE LOS TEMAS EN EL BALLET

“Theatre dans le Monde”, revista trimestral editada por el Instituto Internacional del Teatro, bajo los auspicios de la UNESCO, acaba de dedicar un primer número a la *Danza y la Vida*, y en este número se publica una interesantísima encuesta realizada entre los más destacados coreógrafos, bailarines y críticos del mundo, sobre el ballet en la actualidad. Aunque la REVISTA MUSICAL CHILENA muy rara vez publica traducciones, en este caso hace una excepción, dado el enorme interés del tema.

Marcel Lobet comenta las numerosas respuestas recibidas.

El arte coreográfico se encuentra en este momento en una encrucijada de su evolución. Por de pronto, ciertos experimentos modernistas parecen haber agotado sus posibilidades de renovación y, por otra parte, las fórmulas clásicas o neoclásicas gozan de un auge inesperado en los países que hasta la fecha se habían dedicado especialmente a la danza expresionista o folklórica. Un hecho curioso, digno de destacarse, es que el ballet soviético presenta ciertos aspectos resueltamente “conservadores”, mientras que el ballet norteamericano demuestra, en ciertos casos, tendencias netamente revolucionarias.

Esta constatación impulsa al observador a interrogarse sobre el futuro del ballet. Así como la pintura pasó de lo figurativo a lo abstracto para volver a lo alusivo, ¿veremos al ballet renunciar cada día más al argumento —que antaño era la pantomima— para refugiarse en la abstracción que es considerada danza pura?

Si analizamos lo que están haciendo los coreógrafos jóvenes, veremos que eligen temas mitológicos como en el siglo XVIII o en la época romántica, aunque buscando su inspiración en las obsesiones de hoy día, o sea, el psicoanálisis. Maurice Béjart ha creado la *Sinfonía para un hombre solo*, pero también un *Prometeo*.

Podría pensarse que la política y lo social influyen al ballet moderno, pero los éxitos en este dominio no parecen hacer legión.

Por lo demás, se ve prevalecer, en ciertas compañías, una tendencia polifásica que permite a sus organizadores presentar obras consagradas y otras que son audacias. Por ejemplo, el Ballet Theatre norteamericano incluye en su repertorio *El Lago de los Cisnes*, al mismo tiempo que

monta, inspirándose en el teatro y en el cine, *Un Tranvía llamado deseo*.

¿Indica esto confusión o bien ebullición creadora? El momento es propicio para realizar una encuesta internacional sobre la orientación actual del ballet, sobre sus posibilidades de renovación, sobre los temas predilectos del público, sobre el porvenir de la estética coreográfica.

La idea de esta encuesta la tuvo Ives-Bonnat, presidente de la Asociación Internacional de Amigos de la Danza. Como le faltara el tiempo para realizarla en un plan internacional, "Theatre dans le Monde" me pidió que me encargara de ello. Redacté un cuestionario que fue enviado a los coreógrafos más notorios del mundo y a algunos bailarines, compositores, escenógrafos y críticos. El número, la variedad y la abundancia de sus respuestas no nos permiten afirmar que la información global que presentamos al lector sea muy clara. Lamentamos no tener suficiente espacio para publicar íntegramente sus respuestas, pero que sus autores nos perdonen y acepten nuestro agradecimiento.

* * *

PRIMERA PREGUNTA: *¿El ballet del futuro será abstracto más bien que figurativo? En otras palabras, ¿se orientará hacia la danza "pura", basándose en el mero placer de las líneas que se desplazan, o bien, por el contrario, dedicará un lugar preponderante al escenario y a su contenido?*

Se trataba de saber si el ballet tiende a seguir una evolución paralela a la de la pintura, liberarse cada día más de lo anecdótico, de la pantomima, para orientarse hacia una expresión más elusiva. El éxito de los ballets *Etudes* de Lander, *Le Palais de Cristal* de Balanchine, *Variations* y *Grand Pas* de Lifar, podía ser una indicación. Pero parece que la danza pura, sin argumento, sólo es apreciada por un público refinado bastante reducido. En un espectáculo compuesto por tres o cuatro obras coreográficas, el ballet abstracto será colocado al final del programa, cuando el público ya ha tenido varias historias danzadas.

El espectador medio siempre preferirá el ballet con un tema, porque es el único que es realmente teatral. Esta es la opinión de Janine Charrat, Margot Fonteyn, Bianca Gallizia, Oscar Navarro y José Limón, quienes observan que el cuerpo humano, instrumento de la danza, es por naturaleza expresivo y "representativo".

Maurice Béjart, como era de esperarse, tiene un concepto bien personal sobre la danza pura: "Creo que el ballet siempre gana cuando se orienta hacia la danza pura, pero ésta no es ni debe ser una gimnasia fría, ni ese juego intelectual estéril que habitualmente se califica de ballet abstracto. La danza puede ser pura y lírica, además de psicológica, y expresar los sentimientos esenciales del alma humana. El escenario no tiene por qué ser la historia hueca del ballet tradicional, sino que una sinfonía de sensaciones y sentimientos que hablan al hombre a través de la danza".

Janine Charrat liga el ballet abstracto a la ausencia de los trajes, porque para ella la malla acentúa la pureza lineal: "El ballet abstracto crea líneas puras dentro de un sentido visual decorativo que puede ser muy seductor; fascina el ojo y produce ese estado de euforia comparable al que crea el revoleteo de los tutus. Puede convertirse en el rival del "ballet blanco".

Tatjana Gsovsky es categórica: "La danza contemporánea trata por todos los medios de liberarse del peso muerto de la pantomima, su compañera desde hace siglos". Similar a ésta es la opinión de Sonia Gaskell y de Bourmeister, el gran *maitre de ballet* soviético, pero las opiniones son divergentes en lo referente al estilo nuevo, al mejor medio expresivo dentro del gusto moderno. Muchas respuestas subrayan la importancia de la acción, que debe seguir siendo el epicentro del ballet. Esta acción danzada debe ser concreta, *encarnada*, humana; debe ser la expresión de la vida. Es por eso que, según la opinión de muchos de los interrogados, el ballet será cada día menos una mera entretención. Y éste nos parece un primer punto importante. El resto es problema de matices o de vocabulario; la palabra "abstracto" puede tener varios significados si se le aplica a *Las Silfides* o a *Constantia* de William Dollar, o bien a ejercicios gimnásticos o geométricos.

En suma, tanto en coreografía como en literatura, el fondo ahora tiende a cobrar la mayor importancia. Esto se verá más claramente a la luz del examen de las respuestas siguientes:

* * *

SEGUNDA PREGUNTA: *¿En el ballet basado en un argumento, debe éste reflejar las preocupaciones de nuestra época, o bien atenerse a los temas considerados eternos: el amor bajo todas sus formas, la muerte, la felicidad, el dolor, el miedo, la fatalidad, etc.?*

En este caso también, la mayoría de las respuestas son eclécticas y matizadas. No deja de ser significativo el hecho de que la mayoría de los interrogados citen *La Mesa verde* como el ballet típico que encarna las preocupaciones de nuestra época. ¡Y esta obra tiene más de veinticinco años! Esto se debe, seguramente, a que, inclusive en esta encuesta que se realiza, la mayoría desea apoyarse sobre experiencias comprobadas y consagradas por el tiempo.

La pregunta habría podido formularse de otra manera: “¿Tenemos, en coreografía, el equivalente a un Picasso en pintura, un Bartok o un Menotti en música? ¿Este medio siglo nos dará una figura similar a éstas, en el ballet?”.

Tal cual fue planteada la pregunta, suscitó respuestas categóricas.

Arnold Haskell: “El ballet no es el medio más apropiado para tratar los temas de nuestra época; y *La Mesa Verde* no es una excepción, por desgracia, puesto que la guerra es un tema eterno”.

Tatjana Gsovsky niega la existencia del dilema: “La tarea del artista es dar al argumento una forma que refleje el espíritu de su época. ¡No importa si la acción pertenece al pasado, al presente o al futuro! ¿No supieron expresar el espíritu del barroco y del rococó Gluck y Mozart, inclusive en obras en la que la acción transcurría en la antigüedad griega?”.

José Limón llega, inclusive, más lejos: “Shakespeare, Bach y Miguel Angel siguen captando nuestro interés a través de los siglos, porque en su arte respectivo reflejan, y con qué elocuencia, las preocupaciones de su época”.

Aunque dentro de otro matiz, pero igualmente afirmativa, es la respuesta de Françoise y Dominique: “Existen los buenos y los malos argumentos. Entre los buenos, algunos reflejan las preocupaciones de nuestro tiempo (*La Mesa Verde*); otros se ciñen a los temas llamados eternos, (*Errand into the Maze*) de Martha Graham. Muy a menudo, lo anecdótico es sobrepasado por la atmósfera que se crea. Es la atmósfera la que crea el estilo. Y es el estilo el que eleva el argumento de hoy al plano de lo eterno (*La Mesa Verde*) y que da al tema eterno una vida, un ritmo moderno que conmueve (*Errand into the Maze*).

He aquí tres opiniones paralelas:

Colette Marchand: “El artista, que busca un modo de expresión, se preocupa preferentemente del estilo, de la sintaxis que subraye su expresión más bien que del pretexto que le es proporcionado”. Bianca Gallizia: “En lo referente al tema, hay que ceñirse a los conceptos eternos,

pero tratándolos dentro de las fórmulas modernas". Sonia Gaskell: "Las preocupaciones de nuestro tiempo son las de todos los tiempos. Lo que ha cambiado es el ritmo de la vida y, naturalmente, la manera de expresar esos sentimientos".

Por fin citaremos a Igor Moisseev, quien, sin contestar sí o no, aclara el problema brillantemente. Su respuesta demuestra que en este dominio, por lo menos, no puede desasociarse el fondo de la forma. Y esta declaración nos parece específicamente valiosa, puesto que emana de un gran coreógrafo soviético: "...el ballet que refleja la actualidad tiene obligatoriamente que tratar temas eternos... El tema eterno del amor y de la muerte absorbe el corazón y el espíritu humano de manera tan absoluta como hace cien o mil años; pero en el siglo XX, la actitud hacia estos temas es muy distinta. El tema del destino o del castigo ha sido resuelto, aunque de manera distinta, por Eurípides, Shakespeare o Romain Rolland. Creo que el problema del ballet moderno (o futuro) es (y será) representar al hombre de su época y la manera en que interpreta lo "eterno" o es afectado por él".

* * *

TERCERA PREGUNTA: ¿Dentro del campo de la renovación de los temas del ballet, pueden esperarse buenos resultados de una inspiración cuyas raíces fueran lo político o lo social. Dé ejemplos de éxitos dentro de este campo.

Esta pregunta permite precisar las posiciones adoptadas con anterioridad. En realidad, la política y lo social son las preocupaciones predominantes de la actualidad.

Maurice Béjart es uno de los pocos que separa un problema del otro: "La política, esencialmente anecdótica y estéril en el fondo, es el campo de los artistas sin inspiración. Lo social puede elevarse hacia lo eterno y constituir gran arte, porque revela al hombre".

La opinión de Janine Charrat es más matizada: "Pienso que el papel del coreógrafo no es pintar una época ni tomar partido en los problemas políticos o sociales. Como el haz de luz de un faro, debe aclarar aquí y allá lo que merece ser visto dentro del campo estético. Un florecimiento de ideas nuevas surge a cada paso de la historia, y nuevos sentimientos influenciados por la evolución popular o intelectual crean el material vivo, en perpetua transformación, de la que el creador de ballets debe sacar nuevas fuentes de inspiración".

Para Françoise y Dominique, el problema es categórico: "El arte no puede ser un instrumento de propaganda. Se ha demostrado que el arte se atrofia en los países regidos por una dictadura".

Las respuestas inglesas corroboran este punto de vista. Arnold Haskell cree que la política y lo social matan el arte. Lo demuestra citando el caso de *Pas d'Acier*, montado por Diaghilev, que sólo se mantuvo en cartelera durante una temporada.

En Italia, Bianca Gallizia acepta la política y lo social en el ballet, pero siempre que sea tratado desde el punto de vista satírico. Esta misma idea es expresada por el coreógrafo yugoslavo Franjo Horvat.

En los Estados Unidos, José Limón cita el caso de Doris Humphrey que creó un ballet de gran belleza, basado sobre la idea de una sociedad utópica, sueño de todos los humanistas.

Niels Björn, de Dinamarca, menciona el éxito de un ballet de tendencia social: *La Viuda con el espejo*, que relata el matrimonio de conveniencia de una mujer y los esfuerzos que hace por liberarse de las convenciones que desde ese momento la aprisionan. ¿Pero el tema del individuo contra la sociedad no es acaso, también, un tema eterno?

En Austria, Elvira Ruziczka cita *El Becerro de Oro*, que relata el triple poder del dinero, la ley y el juego.

En términos generales, bailarines y coreógrafos de Occidente, declaran que el artista no debe regirse por lo político.

Este no es el caso en lo referente a la U.R.S.S., y nadie se sorprenderá de que los corresponsales soviéticos concuerden en considerar que el ballet es un medio eficaz para expresar ideas políticas y sociales.

Igor Moisseev declara: "Un tema social que conmueve a toda una sociedad —el tema de la revolución, por ejemplo— puede dar buenos resultados. Como artista, me interesan muy especialmente las emociones de las masas, las que a veces culminan en un delirante paroxismo; estas emociones son, por cierto, más fuertes y agudas que las del individuo aislado, al igual que las llamas de un fuego son más brillantes que la pálida luz de una sola vela. Es así como el elemento social puede enriquecer considerablemente la escala cromática de un *maitre de ballet* que tratara de expresar, no los sentimientos íntimos, sino que el de las masas animadas por el mismo impulso, la misma inspiración y el mismo sueño. Desde este punto de vista, el ballet *Las Llamas de París*, de Assafiev, es muy significativo, específicamente su tercer acto. Esto lo demuestra también el film soviético *Los Impulsadores del Ballet Soviético*".

Vladimir Bourmeister se demuestra más preocupado por la expresión

coreográfica del tema político o social. Repudia la pantomima como recurso principal, así como también todo lo que limite; pero considera legítimo utilizar diferentes procedimientos. Da ejemplos. Comienza por hablar de *Juventud* de Tchoulaki en el que Fenster eligió hechos cotidianos para recordar el período heroico y romántico de la guerra civil rusa. Dice que el espectáculo fue elocuente, poético y de actualidad. Y continúa diciendo: "En cuanto a mí se refiere, cuando preparaba los ballets *La Costa de la Felicidad* de Spadavecchia, y *Tatiana* de Krein, me inspiré en medios menos concretos. En *La Costa de la Felicidad*, la escena del combate, como también los demás cuadros, se encarnaban en la danza. Tratamos de evitar los detalles concretos tanto en la escenografía como en la coreografía: no hubo granadas o actitudes de lucha descarnada. Tratamos simplemente de reproducir el impulso de la lucha, la violencia de la tensión, la plástica vigorosa y la nobleza de los guerreros, inspirados en su ideal de defensa de la libertad. Las figuras y los motivos de la danza, la mímica de los bailarines, los efectos de luz —como factores esenciales de un escenario casi vacío— estaban estrechamente relacionados con este problema escénico único".

Estos detalles técnicos son interesantes, porque revelan al productor y al coreógrafo preocupados por un medio de expresión que parece tan alejado de la pantomima como de la alusión.

Mira Redina cita, entre los éxitos del ballet político y social, además de *Juventud* y *La Costa de la Felicidad*, que mencionaba Bourmeister, *La amapola roja* de Gliere. Este ballet evoca episodios de la lucha del pueblo chino por su independencia nacional. Frederick Ashton, sin embargo, no lo considera un experimento muy concluyente.

* * *

CUARTA PREGUNTA: *¿Atraen a un mayor número de espectadores las coreografías de los acontecimientos importantes y de los problemas de nuestra época?*

Gran número de respuestas comprueban que el arte sigue siendo, para la mayoría de los hombres, un medio de escape, precisamente de las preocupaciones de la época, y que el arte ofrece "una evasión hacia las regiones de la poesía y la belleza pura", como escribe Irene Lidova.

¿Cuál poesía? El ballet no puede seguir contentándose, como dice Maurice Béjart, con "los cuentos de hadas de princesas dormidas y enamorados afeminados".

Por lo demás, captar los reflejos de nuestra época en un ballet significa, a menudo, ligarse a una moda, a una manera actual de pensar, que puede ser muy efímera. Georges Reymond observa que ballets tales como *Le Train Bleu* (1924) de Cocteau y Darius Milhaud, y *Beach* (1933) de Francaix, Massine y Duffy, no podrían seguir montándose hoy día.

Ciertos "ballets de época" no son sólo insoportables cuando están demasiado marcados por un cierto gusto estético, sino que también, en nuestra época, no se es propicio al "gran espectáculo". Según la opinión de Janine Charrat, el público busca más bien en el cine el reflejo de la época moderna. Franjo Horvart, coreógrafo de Sarajeo, menciona *Al Dictador*. Se podría hacer un estudio completo del aspecto coreográfico de toda la obra de Chaplin, así como podría estudiarse también hasta qué punto el coreógrafo puede colaborar con el director de cine. Helen Tamiris se refiere a la influencia de Hollywood sobre los mejores coreógrafos norteamericanos, y La Meri cita la coreografía que Jerome Robbins realizó para la película *El Rey y Yo*: aquí se estudió las técnicas de la danza siamesa para producir una versión oriental de *La Cabaña del Tío Tom*. Pero no nos extraviemos por los caminos del séptimo arte y volvamos a los puntos de vista de Janine Charrat, sobre lo que el ballet puede darle a los grandes acontecimientos de nuestra época.

"El ballet no se presta para los horizontes vastos ni, sobre todo, a los cambiantes", escribe Janine Charrat, quien agrega que, obras tales como *Juana en la Hoguera* o *El Martirio de San Sebastián*, en los que uno podría inspirarse, siguen perteneciendo al campo de la ópera. Según ella, el ballet, por ser más íntimo, puede más bien reflejar la psicología del momento actual en temas aislados, pintando sus tormentos y sus problemas en relación con casos específicos.

La evasión y la entretención son palabras que son citadas con tanta frecuencia, que se transforman en un leit motiv. André Boll dice que a la gente le gusta ser transportada a otras tierras y a otras épocas. "En la U. R. S. S. nunca como ahora fascina a las masas la vida fastuosa de los tiranos (*Iván el Terrible* y *Boris Godounov*). ¿Y en el país de *Babbitt* no constatamos, acaso, un extraordinario recrudescimiento de lo feérico de la infancia?" Según Arnold Haskell, la "danza es sinónimo de evasión". Su tema principal es el del bien contra el mal y es posible, naturalmente, llamar al uno "capital" y al otro "trabajo" y de esta manera obtener un aplauso barato, pero el público siempre preferirá Aurora contra Carabosse".

José Limón no cree que la elección de un tema contemporáneo atraiga necesariamente a un mayor público. Y a su vez plantea algunas preguntas difíciles: ¿Cuáles son los grandes acontecimientos de nuestra época? ¿La elección de un Presidente de los Estados Unidos? ¿La revolución del pueblo húngaro? ¿Una sesión crítica de las Naciones Unidas? ¿El cierre del Canal de Suez? ¿La guerra fría? Si se eligiera uno de estos temas, ¿cómo podría enfocarse? ¿En forma realista? ¿Como alegoría? ¿O como parábola? ¿Cuál es la meta, atraer público o realizar una obra de arte? Vi un tema político, la ejecución de María Estuardo, presentado en Folies Bergere, fascinar a un gran público. En cambio, *Antígona*, de Anouilh, que también es un tema político, en el que se relaciona el tema clásico con la ocupación alemana de París durante la última guerra, no tuvo en Nueva York sino que un éxito relativo.

Varias respuestas subrayan la dificultad de encontrar una fórmula y estilo adecuados para un ballet basado en un tema moderno importante.

Al reflexionar, nuestras cuatro primeras preguntas indiscutiblemente promueven el problema de la técnica misma del ballet. Habría sido fácil, basándonos en las respuestas de la mayoría de nuestros corresponsales, extender el debate y hablar del estilo o sencillamente de la coreografía. El "gran acontecimiento", del que se habla en la cuarta pregunta, sugiere la noción de espacio y, si se quiere, evoca la geometría coreográfica. Aurelio Milloss declara, a propósito: "La danza es el único arte que depende del espacio y del tiempo y a éstos debe agregársele una tercera dimensión, que sería la síntesis del espacio y del tiempo rimado. Un movimiento en el espacio, cuando es controlado por el hombre, tiene una fuerza que en danza puede traducirse por lo que se llama, en literatura, el número, o sea, el vigor dentro de la armonía. Y así como se llega al número a través de la cifra, en aritmética, a la armonía coreográfica se llega contando. Hoy día, coreógrafos y bailarines no quieren contar. ¿Miguel Angel y Bach no contaron acaso? Lo que ellos hacían, porque tenían genio, era pasar de la cifra al sentimiento".

* * *

QUINTA PREGUNTA: *Las búsquedas psicoanalíticas han inspirado varios ballets. ¿Considera Ud. al psicoanálisis como un medio de renovación del arte coreográfico? Dé ejemplos. ¿Hasta qué punto puede la bús-*

queda de lo erótico, en los ballets llamados de avant garde, ser impulsada?

Este es el punto que suscitó las reacciones más positivas. Pasemos por alto los verismos expresados por algunos en relación con las distinciones que deben establecerse entre psicoanálisis, erotismo, sexualidad y pornografía. Son categorías lo suficientemente claras como para no dejar margen a discusión alguna.

Nadie se sorprenderá de que Maurice Béjart considere el psicoanálisis como una fuente de inspiración artística. Pero se pregunta: ¿Dónde comienza el psicoanálisis? ¿Dónde termina? El primer acto de *Giselle* podría surgir del psicoanálisis. En todo caso, a mí me inspiró en el ballet *Voyage au Coeur d'un Enfant* (Viaje al corazón de un niño). El erotismo corresponde a una necesidad de nuestra época. En este campo, tanto el cine, como la novela, el teatro y la poesía han llegado mucho más lejos que el ballet".

José Limón es tan categórico como Béjart: "Considero el psicoanálisis —o sea el examen del hombre y la búsqueda de sí mismo— como una fuente de inspiración fecunda y poderosa para los bailarines".

Françoise y Dominique ven en el psicoanálisis un aporte, pero no una renovación. Para ellos el "erotismo de los ballets de avant garde es menos fuerte que el erotismo que se encuentra en las danzas populares. Más escandaloso quizá, pero menos poderoso. Hay que confesar que en este dominio es difícil sobrepasar el poder de sugestión de la danza africana, o más cercano a nosotros, el de la danza española".

Colette Marchand observa que en coreografía se llega tan rápidamente a los límites del erotismo, que sólo se puede dar vuelta en círculos.

En suma, como aconsejan Irene Lidova y Janine Charrat, hay que sugerir más bien que imponer. Es más necesaria la poesía que el realismo. Según Bianca Gallizia, esa forma de arte ligero, que es el ballet, no es lo más apropiado a la pesantez del psicoanálisis.

Birgit Culbert reconoce que el tema del erotismo es importante para el coreógrafo, pero el progreso no debe buscarse por el camino del realismo que choca, sino que de la complejidad psicológica que se dilucida.

Sobre este punto los ingleses son feroces. Frederick Ashton no titubea al declarar: "No considero ciertamente al psicoanálisis como un medio de renovación de la coreografía. Las tentativas que he visto

de coreógrafos que no han sabido digerir su tema, han sido de un aburrimiento desesperante". Y Haskell es definitivo: "El psicoanálisis ha tenido por resultado un simbolismo confuso, a menudo incomprensible, en las manifestaciones modernas de la danza que tuvo su popularidad en Europa Central y ahora en los Estados Unidos. En cuanto a los temas sexuales, éstos han sido tratados por los franceses, que han tenido el suficiente sentido común como para no hacerlos, basándose en el psicoanálisis. Los franceses, en la persona de Roland Petit, han tenido el tacto y la sabiduría de saber hasta donde podían llegar. Cuando los norteamericanos han tratado en el ballet el tema del sexo, como en *The Cage*, ha sido una catástrofe.

Por el psicoanálisis, en cambio, está Irene Lidova, quien cita dos obras norteamericanas: *Letters to the World*, de Martha Graham, y *Pillar of Fire*, de Tudor. Los norteamericanos pueden, en realidad, reivindicar el lugar que ocupan dentro de este campo. José Limón menciona algunos ballets en los que Doris Humphrey ha utilizado las fantasmagorías de la imaginación (*Night Spell* y *Lament for Ignacio Sánchez Mejías*) y aquéllos en los que Martha Graham ha explorado los oscuros recesos de la mente humana: (*Errand into the Maze* y *Death and Entrances*). El mismo ha analizado la angustiada ambivalencia del hombre moderno en una parábola que se inspira en Judas Iscariote: *The Traitor*.

Werner Egk observa que la relación es estrecha entre el psicoanálisis y la mitología, y Borovansky menciona a *Petrouchka* como un ballet psicoanalítico. Desde Australia, la señora B. Dean comenta que las reacciones del público son distintas en uno y otro país: "Parece que en Londres se aclamó la *Carmen* de Roland Petit, pero *Un Tranvía llamado deseo* no parece haberlos impresionado tanto". Frederick Ashton considera que en *Carmen* se llegó tan lejos como es posible, dentro de esta línea, como ocurre también con su ballet *Illuminations*, basado en poemas de Rimbaud.

En suma, Martha Graham parece ser reconocida como la campeona del psicoanálisis y Béjart del erotismo (en *Le Teck*, por ejemplo).

Como Austria es la patria del freudismo, nos ha parecido interesante citar aquí a Elvira Ruziczka: "Hay un punto que el artista jamás debe perder de vista cuando se trata de estudios psicoanalíticos, y es que el psicoanálisis ha sido llamado por su fundador la "ciencia indiscreta". "Si gracias a él los hombres han aprendido a pensar y a actuar de manera más libre y esclarecedora, el artista, por su lado, debe

esforzarse, sin cesar, por respetar escrupulosamente, en sus figuraciones, el límite de lo que es estéticamente tolerable. Todo puede ser representado siempre que se haga con tacto y buen gusto. Aquí todo depende de la personalidad del artista, de su capacidad para sentir hasta donde puede llegar en sus figuraciones. Esto no se aprende; es por eso que las transgresiones son inevitables. Esta sutileza debe estar, según mi opinión, específicamente desarrollada en el coreógrafo y en el bailarín, porque, el menor gesto, y hasta el más insignificante movimiento, puede sobrepasar el límite de lo que permite la estética”.

Los artistas soviéticos aceptan el psicoanálisis como la revelación de un mundo interior, pero siempre que ello no llegue al subjetivismo. Igor Moisseev se explica: “Jamás he considerado el estudio de las tendencias patológicas, del fondo del subconsciente, como una bendición. El valor de una obra de arte consiste en su importancia objetiva, en la expresión de un sentimiento inherente a un gran número de seres humanos”.

Aquí, como en las preguntas anteriores, el observador debe confesar que, a pesar de los honrados esfuerzos de los artistas por colocarse dentro de perspectivas universales, hasta cierto punto todos se han condicionado al clima psicológico en el que evolucionan. Esto se observa tanto en sus declaraciones como en sus realizaciones. Los ingleses y los norteamericanos se oponen violentamente a todo lo que esté relacionado con el psicoanálisis; y, frente al erotismo, el mundo latino no reacciona como el mundo anglosajón o el eslavo.

* * *

SEXTA PREGUNTA: *¿Hasta qué punto el destino del ballet está ligado al de la música? ¿Puede una música nueva suscitar nuevos ballets? O bien, ¿pueden los argumentos audaces provocar el florecimiento de una expresión musical desconocida hasta la fecha? (música concreta, etc.).*

Esta pregunta estaba destinada a los compositores, pero bailarines y coreógrafos la contestaron, lo que nos parece muy bien, porque la meta de esta encuesta es colocar la discusión coreográfica dentro de los caminos convergentes que llevan hacia el ballet.

Janine Charrat aclara el punto, colocándose en la misma posición de Lifar, quien, en su libro *La Musique par la Danse*, escribe: “Antaño se escribía música “para” la danza. En seguida se crearon coreo-

grafías "para" la música. Actualmente se ha llegado a la fusión: existe una "forma" determinada, que se compone de música y coreografía y que posee leyes propias como la sonata o la sinfonía: EL BALLET".

André Boll agrega sabiamente: "Toda música nueva (serial o concreta) puede inspirar a un "choréauteur", siempre, no obstante, que su estructura no esté en total desacuerdo con las reglas técnicas y expresivas de la danza".

Para Margot Fonteyn, los ballets que han perdurado, desde *Giselle* a *Diaghilev*, se lo deben a la alta calidad de la partitura musical, y Antón Dolin corrobora este punto de vista, precisando que los mejores ballets han sido inspirados desde un principio por la música.

El compositor alemán Boris Blacher afirma categóricamente: "Que la música, sea concreta, electrónica o instrumental tradicional, lo que importa, ante todo, es que esta música esté de acuerdo con el tema elegido. Lo único que considero poco adecuado es elegir música clásica o romántica ya existente".

En Italia, Ugo dell'Ara y Bianca Gallizia desean una colaboración estrecha entre el compositor y el coreógrafo.

El compositor yugoslavo Kresimir Baranovic, recordando cuán fructífera fue la colaboración Strawinsky-Fokine, cita como éxitos, *Petrouchka*, *La Consagración de la Primavera* y el *Bolero* de Ravel.

Desde la U. R. S. S., la bailarina Maia Plizetzkaia escribe que la música es lo esencial en el ballet: "La música debe ser expresiva al máximo y tener un contenido profundo. El deber del artista de ballet se reduce a expresar ese contenido a través de la danza".

El compositor ruso Tchoulaki subraya el carácter popular de la música y rinde homenaje a Tchaikowsky: "Sabía crear sus ballets-sinfonías bajo la forma de danzas, y es por eso que perdurará siempre como nuestro maestro espiritual en el arte de la música coreográfica".

* * *

SÉPTIMA PREGUNTA: *¿Se está descartando dentro del gusto moderno el amor por los ballets con escenografías aparatosas, para dejar paso, preferentemente, a las obras más "expresivas" dentro de la sobriedad?*

Aquí también las respuestas fueron bien definidas. Béjart, naturalmente, está en contra de lo aparatoso, porque no permite crear esa sinfonía humana que le es tan querida. En cambio, muchos corresponsales

siguen fiel a la fórmula de Diaghilev, la que siguen considerando valedera. No obstante, tienen plena conciencia de los límites que impone el problema financiero. André Boll explica: "¿La sobriedad no es el recurso de los "económicamente débiles?". Cada obra exige su estilo escénico: *Sheherazade* sin Fokine ni Bakst, deja de ser *Sheherazade*; *Le Symphonie pour un homme seul* sin la severidad requerida por Maurice Béjart, habría perdido toda su fuerza emotiva".

La sencillez también es recomendada por Niels Björn Larsen, de Dinamarca (quien cree que el diseño coreográfico tiende a desplazar lo escenográfico), y José Limón y Bianca Gallizia (desaprueban el verismo escénico y los detalles inútiles).

La nota justa nos parece haber sido dada por Sonia Gaskell, quien declara: "El gran público prefiere las grandes escenografías; la élite, en cambio, prefiere la sobriedad".

Y este punto de vista nos hace retroceder a los comentarios recibidos para la primera pregunta. El gran público prefiere el "gran espectáculo" de las historias suntuosas con múltiples personajes. En cambio, por reacción, los verdaderos conocedores buscan la danza pura, la danza sobria y la acción despojada.

Los escenógrafos yugoslavos y soviéticos, porque trabajan para la masa, tienen otro punto de vista. Tomislav Tanhofer, de Belgrado, escribe: "El amor por un teatro "expresivo" siempre ha sido señal de decadencia. Por lo general, un teatro como éste es destinado a círculos restringidos de estetas, de "elegidos" exclusivistas y blasé. Quizá ese teatro no es el fruto, sino que de esteticismos a la moda. Jamás un teatro semejante ha perdurado y nunca deja huellas profundas".

Moisseev es partidario de la sobriedad y declara que le encantaría "montar *Petrouchka* de Strawinsky o el *Bolero* de Ravel, porque su música breve, concisa, de intensidad limitada, encierra gran variedad de sentimientos dentro de una forma muy lacónica". Pero agrega que el gran espectáculo también es oportuno, con su escenografía compleja, que abarca todo un espectáculo. Moisseev prepara actualmente el *Spartacus* de Aram Katchaturian, ballet en el que se enfrenta al problema de presentar un gran tema social dentro de un espectáculo sobrio, sin "amplificaciones ampulosas".

Mladen Basic, Director de la Opera de Zagreb, nos proporciona una conclusión valedera para los países que subrayan la educación popular: "La expansión del círculo de espectadores está ligado a la educación gradual de las masas que se interesan por el arte escénico".

OCTAVA PREGUNTA: *¿Puede esperarse el renacimiento, como en la época de Diaghilev, de una concordancia entre coreógrafos, músicos, pintores y poetas, a fin de crear una estética nueva que, de la danza, desborde sobre las demás artes?*

Aunque esta pregunta abre inmensas perspectivas sobre el porvenir y tiende a establecer comparaciones entre las distintas expresiones estéticas, no suscitó mayor interés entre nuestros corresponsales. Sólo Janine Charrat nos dio una respuesta clara y amplia, a la vez, la que podría servir de primera conclusión: "El amor del aficionado al teatro o al ballet sigue siéndole fiel al arte de la pintura. No obstante, la sobriedad descansa al espectador y éste no es insensible a la grandeza de ciertas formas; un Vilar, por ejemplo, con su sentido artístico de la iluminación, ha creado ambientes extraordinarios. El ingenio de un gran escenógrafo puede, a veces, reemplazar al decorado. ¡Mucho se habla de Diaghilev! Se hace uso de su nombre creyendo renovar el milagro. Pero, ¿lo que fue el milagro y que se ha convertido en leyenda, no nos es hoy día un "medio cotidiano"? Si Diaghilev no tuvo discípulos, tuvo adeptos: las obras de mayor éxito actualmente son, por lo general, aquellas que se realizan en colaboración con el escritor, el músico, el pintor y el coreógrafo. A menudo ocurre, cuando las afinidades se entremezclan, que la inspiración conjugada de los autores modifica hasta la trama de la obra, a medida que se funde un aporte con el otro y así se unifica el todo. La Danza realiza, por fin, la síntesis del pensamiento, del ritmo, del movimiento y del color".

André Boll reitera este punto de vista: "No se trata de reiniciar el experimento de Diaghilev: no volveremos a hablar de "agreement" entre coreógrafos, músicos, pintores y poetas, sino que de un equipo integrado por un representante de cada una de estas disciplinas, equipo susceptible de crear una obra colectiva, dentro de una jerarquía previamente establecida y que puede cambiar, según el caso".

La mayoría de las respuestas, inclusive aquéllas relacionadas con las preguntas anteriores, tiende a dar prioridad al coreógrafo, al punto de rechazar, como lo hace Jerome Robbins, todas las consideraciones extrañas al propósito y la conveniencia del coreógrafo, excluyendo así, inclusive, el principio de una encuesta como ésta. Cuánto apreciamos a Birgit Cullberg cuando reconoce que si el coreógrafo tiene el papel prin-

cial en el ballet, es necesario que sea o haya sido un bailarín y que tenga cultura. (Sonia Gaskell, por su parte, deplora la falta de cultura entre los bailarines). "No necesitamos nuevos Diaghilev, dice Birgit Cullberg, sino que una mejor formación para los coreógrafos, si deseamos que el ballet se convierta en un arte autónomo". Y en esto todos estamos de acuerdo.

El nombre de Diaghilev ya no impresiona, por lo demás, a algunas de las personalidades interrogadas. Desde Belgrado, Dusan Ristic escribe que Diaghilev, en su período-cocktail rompió el equilibrio entre los elementos en cuestión "al acentuar, por turno, a los bailarines, pintores y músicos, todos ellos nuevos talentos, que infatigablemente buscaba de miedo de pasar de moda. Es así cómo en el ballet *La Chatte* todo está subordinado a Lifar, en la *Ode* de Nabokov, a la interesante escenografía del pintor Tchelitchev".

Alexandre Louchine tampoco se siente impresionado por el período de Diaghilev y expresa su convicción de que "la estética del porvenir se desarrollará dentro de un sentido contrario a la técnica pura sin pasión, y que las infinitas posibilidades que ofrece la coreografía para expresar los sentimientos, los pensamientos y el sufrimiento humano se destacarán cada día más. Un ejemplo luminoso de esto, por ejemplo, lo encontramos en el arte de Galina Ulanova..." Como veremos al terminar, Louchine toca aquí un sentimiento general. No podemos, no obstante, dejar pasar sin reacción alguna su rápida apreciación de la labor realizada por Diaghilev. Después de todo, los intérpretes cambian o desaparecen y las obras perduran. Fuera del mundo profesional y del de los especialistas, no se sabe quienes fueron los intérpretes de las obras creadas bajo el reinado de Diaghilev, pero todos conocen el significado que tienen dentro de la historia del ballet: *Scheherazade*, *El Pájaro de Fuego*, *Petrouchka*, *Parada*, *El Tricornio*, *La Consagración de la Prima-vera*, *El Hijo Pródigo*, *La Leyenda de José*, etc.

CONCLUSIÓN

Para sintetizar las múltiples consideraciones emitidas, desde países bien diversos, con motivo de esta encuesta, diremos que el ballet tiende hoy día a desarrollarse sobre dos planos:

Las compañías oficiales, sostenidas por recursos financieros suficientes, siempre tendrán la tendencia a crear ballets espectaculares, porque esto es lo que le gusta al gran público. Estos ballets, tomados o no del

repertorio, relatan historias preferentemente de carácter poético o feérico en Occidente, y de tendencias políticas o sociales en los países del Este.

En cuanto a los grupos pequeños, prefieren los ballets más expresivos, centrados sobre el hombre y presentados con gran sobriedad de decorados y trajes. Poco importa que este ascetismo sea dictado por exigencias financieras, puesto que esta sobriedad favorece, a la postre, las búsquedas coreográficas y estéticas. La labor de las pequeñas compañías está destinada a la experimentación, la que terminará por orientar al ballet por vías cada día más artísticas. Los concursos internacionales que se organizan para jóvenes coreógrafos, desde este año, en Aix-les-Bains y en otros puntos, favorecerán, sin lugar a dudas, fecundas experimentaciones y harán nacer, quizá, un nuevo estilo, que dejará su huella en esta segunda mitad del siglo XX.

Buscar un estilo nuevo es una preocupación digna no sólo de los años de transición, sino que de todas las épocas en que el hombre se avalúa a sí mismo. El objetivo de esta encuesta —la renovación de los temas en el ballet— habría podido producir solamente reflexiones de estetas o consideraciones utilitarias en esta época en que el espectáculo, muy a menudo, está ligado a los problemas de dinero. Pero hemos podido constatar que nuestros corresponsales lo elevaron muy claramente al plano humanístico, en el sentido más amplio de este vocablo. Las personalidades interrogadas no sólo se elevaron por sobre una óptica egoísta o comercial, sino que la mayoría de ellos se fue directamente a lo esencial, o sea, a la posición del hombre en el universo.

Esto sorprenderá a algunos observadores para quienes el ballet no es sino un pasatiempo; deben comprender estos jueces desdeñosos que hoy día la danza domina plenamente un lenguaje propio e intenta aplicarlo a las metas más altas, a fin de captar la atención de los espíritus elevados. No se trata de extraer una nueva filosofía del ballet moderno a la manera de Sócrates o Valéry, sino que de confesar que muchos coreógrafos actuales tienen una *Weltanschauung* —un concepto del mundo— que los sitúa por sobre los maestros de danza de los siglos precedentes.

Para convencerse que estos "choreauteurs" y coreógrafos no buscan tanto de entretener al hombre como de "preocuparlo", basta con escuchar a José Limón, irguiéndose contra toda tentativa "de deshumanizar los movimientos del cuerpo, de robarle ese poder que tiene de hablar profunda e infaliblemente del hombre y su medio, en suma, de esteri-

lizarlo y reducirlo como si fuese una máquina para diseñar figuras". Idéntica opinión tiene Doris Humphrey al decir: "Espero que los coreógrafos querrán mantener humana a la danza. Los recursos del ser humano son prácticamente inagotables tanto en el plano físico como en el emotivo y mental. La danza puede seguir contándonos cosas sobre el ser humano hasta el infinito". Desde el otro extremo del mundo, el coreógrafo soviético Bourmeister también suplica, pidiendo una danza encarnada en el hombre, de manera que el intérprete deje de ser un títere sin alma: "La meta de todo espectáculo coreográfico es expresar, a través de la danza, los estados de alma de los principales personajes y de las situaciones en que se encuentran".

A la luz de estas declaraciones es fácil comprobar que los coreógrafos de dos mundos distintos se encuentran en un humanismo amplio, afinados a la ansiedad y la sensibilidad de nuestro medio siglo. Ya sea cuando trata de escudriñar el misterio del hombre y el secreto de su destino individual, o que exprese las dichas y los tormentos del hombre social, solidario de lo universal, el ballet se ha convertido en una expresión autónoma, de rico lirismo, capaz de conmover y hasta de trastornar a aquellos que antes se limitaba a entretener.

Aunque esta encuesta no hubiese destacado sino que esta orientación nueva del arte coreográfico, habría que felicitarse al ver el camino más despejado para que los hombres de buena voluntad se encuentren, sea de donde fuere que vengan.

Traducción de MAGDALENA VICUÑA.

PROBLEMAS ESTILISTICOS DEL JOVEN COMPOSITOR EN AMERICA Y EN CHILE

por

Roberto Falabella

Para su mejor comprensión, he dividido este ensayo en dos grandes partes: la primera, titulada: ANTECEDENTES HISTÓRICOS, y la segunda: LA JOVEN MUSICA EN AMERICA Y EN CHILE.

Me ha parecido indispensable que la primera parte sea de reseña puramente histórica, porque no se puede comprender a un Gustavo Becerra, o un Miguel Aguilar, en Chile; un Carreño o un Castellanos, en Venezuela; un Santoro o un Krieger, en Brasil, sin un Domingo Santa Cruz, un Vicente Emilio Sojo, o un Héctor Villalobos. Estos, a su vez, están determinados por compositores que han actuado en el período inmediatamente anterior. Así, he tratado de establecer las concatenaciones históricas, tomando como punto de partida el estado de la música de los países latinoamericanos desde la consolidación de su independencia política hasta nuestros días.

La primera parte: Antecedentes Históricos, comprende, a su vez: a) Siglo XIX, b) Fines del siglo XIX y principios del XX, y c) Años del 1900 al 1940.

En a), se estudiará la influencia italiana en la música culta latinoamericana, sus causas y sus luchas con el folklore de nuestros pueblos; el Nacionalismo europeo y su reflejo en Latinoamérica.

En b), la reacción contra la música italiana, a través del "Wagnerismo", tanto en Europa, como en América.

En c), la influencia norteamericana sumada a la europea.

ANTECEDENTES HISTÓRICOS

a) Siglo XIX

Desde los días de nuestra independencia política, los músicos latinoamericanos se han visto abocados a la siguiente disyuntiva: o se dejan arrastrar por un nacionalismo exagerado, o se lanzan en pos de corrientes estéticas europeas que los sitúan automáticamente como seguidores de ideas que, generalmente, están ya caducas.

Luego de consolidarse nuestra emancipación, el intercambio cultural con Europa, en la esfera privada, se intensificó; llegaron músicos, en su mayoría italianos y, al mismo tiempo, fueron criollos a estudiar a Europa, especialmente a Francia, donde la música estaba fuertemente influenciada por la italiana: Opera Bufo y Verismo.

Nuestro ambiente social y artístico era el siguiente: si bien en América se emularon las ideas de la revolución francesa, éstas no pudieron realizarse plenamente, debido a la incapacidad política de sus pueblos, que fueron meros espectadores de la lucha entre la aristocracia española y la burguesía criolla; a diferencia del preparado pueblo francés que, especialmente en 1793, tomó parte activísima en la revolución. Había una diferencia notable en todos los aspectos, entre la burguesía criolla y el pueblo. En el campo artístico, éste plasmaba su folklore, mezclando elementos indígenas y españoles (la cueca llegó a Chile sólo en 1824), y la burguesía se inclinaba a modelos europeos, representados por las formas menores del clasicismo y del romanticismo, por ejemplo, vales de Diabelli, arias de Rossini, Spontini, tocadas y cantadas por la infaltable hija del dueño de casa.

Las razones anteriores, más la constante afluencia de compañías de ópera italiana, hicieron que las primeras producciones de compositores nativos fueran obras fielmente adheridas a tales principios.

Amancio Alcorta (1805-1862), Juan Pedro Esnaola (1808-1878) y Juan Bautista Alberdi (1810-1884) muestran, en la Argentina, la influencia de Bellini y Rossini. "La Indígena", primera ópera argentina, representada en Buenos Aires en 1862, está basada en el argumento de "Fausto", de Gounod.

En el Brasil, la música llegaba a tener importancia sólo cuando Carlos Gomes (1836-1896) compuso en perfecto estilo italiano su ópera *El Guarani*, estrenada en la Scala de Milán en 1870.

En Chile, el músico alemán residente, Aquinas Ried, escribía "Telésfora", ópera en estilo italiano sobre tema nativo, estrenada en Valparaíso en 1846.

Ya en estos breves datos históricos comienza a vislumbrarse la lucha que tiene que librar el compositor latinoamericano entre las dos tendencias: internacionalismo y nacionalismo.

Toda esta preocupación de nuestros compositores por la cultura aborigen, no es sino la proyección de una posición estética bastante difundida en Europa por esa época: el nacionalismo colorístico. Este nacionalismo, un tanto superficial, que buscaba de preferencia lo exótico,

se preocupaba poco de innovar las formas musicales, contentándose con las clásicas, como la sinfonía y el cuarteto.

En la música dramática, el nacionalismo toma su inspiración de la corriente operística alemana, iniciada por Beethoven con *Fidelio* y continuada por Weber y Wagner.

Ahora bien, ¿qué causas motivaron este nacionalismo?

Cuando los ejércitos napoleónicos, de libertadores, se convirtieron en conquistadores, vino la reacción de las burguesías de los otros países europeos, contra la idea de universalidad que proclamaba la burguesía francesa. Esta reacción hizo que los países afectados se volvieran sobre sí mismos, tanto en la cultura como en la política. En Alemania y en Italia comenzaron a vislumbrarse anhelos unitarios.

Los intelectuales alemanes dirigieron la mirada hacia "su Edad Media" que, según ellos, debía ser la fuente inagotable de inspiración artística.

Estas causas sociales influyeron también sobre el individuo, llevándolo a una mayor preocupación por sí mismo, originándose así el romanticismo.

En música, esta nueva tendencia es iniciada por Beethoven, continuando en Schubert, Schuman y culminando en Brahms y Wagner. Después pasó a los demás países de Europa, especialmente a aquellos que tenían necesidad de defender su nacionalidad, como Polonia, donde floreció la música de Chopin, y a Rusia, que precisaba el nacionalismo con fines expansionistas. Glinka, con su ópera *La vida por el zar*, es el primer representante de esta escuela. Posteriormente, estos principios pasaron al grupo de "Los Cinco", respaldados por los intentos de liberalización practicados en la política interior rusa por el Zar Alejandro Segundo, que culminaron con la liberación de los siervos de 1860.

Por otra parte, más o menos en esa misma época y por razones completamente distintas de las rusas, surgía un fuerte nacionalismo en la bohemia checa y en los países escandinavos. Allí fue necesario, precisamente, para defender a estos países de las ambiciones austríacas y rusas. Es así cómo aparece Smetana y posteriormente Dvorak en Bohemia; Gade, Grieg y Nielsen, en Escandinavia.

En Francia, este período está dominado por la frívola música de Offenbach, y no se puede hablar de nacionalismo hasta la derrota del Segundo Imperio, en 1870, a manos de Prusia.

Luego, sucede algo curioso en ese país: un grupo de compositores (Gounod, Sains-Saens y otros) se lanza tras la huella del wagnerismo;

otro grupo (Bizet, Massenet) toma el camino del nacionalismo... españolizante: *Carmen*, *El Cid*. Este nacionalismo es débil, debido a la secular aspiración universitaria de la cultura francesa: por ser Francia la primera nación europea que consolidó su nacionalidad, no tuvo la fuerte necesidad de exaltar sus valores nacionales, como ocurrió en Alemania o en Rusia. Y así lo ha demostrado a través de su historia; por ejemplo, en tiempos de Luis XIV, o en tiempos de la ilustración, cuando los postulados de la burguesía se hacían de manera universal por intermedio de ideólogos franceses.

Coincidiendo con el carácter imperialista del gobierno de Napoleón Tercero, Berlioz acentúa el sello cosmopolita de la música francesa, a pesar de la acusada influencia wagneriana que se advierte en sus obras.

La atmósfera hasta aquí presentada era la que respiraban los músicos latinoamericanos que viajaban a Europa, y esas ideas eran las que traían los músicos europeos que venían a radicarse en nuestros países.

Todo el complejo movimiento cultural europeo que, como he explicado, tiene sus causas en una serie de acontecimientos que van desde el plano político hasta el filosófico, era transplantado a América sin selección previa; pero aquí careció por completo de funcionalidad, por lo menos para el pueblo, cuyo nivel cultural era muy distinto al europeo. En cambio, para la burguesía criolla, la cultura europea representaba la cúspide a la que anhelaba llegar. Esto, sin desconocer la actitud americanista de algunos intelectuales como Bello, Sarmiento, Vicuña Mackenna y otros.

* * *

b) Fines del siglo XIX y principios del XX

Al venir la reacción contra la música italiana, en Francia, a fines del siglo pasado, principalmente a través de César Franck y sus discípulos: D'Indy y Fauré, los compositores latinoamericanos siguieron dócilmente esta corriente. Pero la característica esencial de la escuela de César Franck era su wagnerismo. Una de las causas de este wagnerismo, aparte de la fascinadora personalidad del autor de *Sigfrido*, era, en política, la dominación económica que ejerció Alemania sobre Francia durante 5 años, al cobrarle 5 mil millones de francos al año, como indemnización por los gastos de la guerra de 1870.

Esta influencia germana no se deja sentir en pintura, debido a la fuerte tradición francesa en las artes plásticas. Los pintores alemanes del siglo XIX estaban fuertemente ligados a la pintura italiana, y se limitaban a reflejar idílicamente la vida de su burguesía. Spitzweg y Richter, por ejemplo, pintaban cuadros familiares, donde se veía al jefe de familia tocando el clavecín o leyendo el periódico con aire satisfecho, a la madre bordando y uno o dos niños rollizos jugando, con expresión de beatitud. En cambio, los pintores impresionistas franceses eran los iniciadores de la reacción contra la influencia italiana y, al mismo tiempo, críticos sutiles y auténticos representantes de la cultura burguesa de Francia. Quien haya visto un cuadro de Monet, por ejemplo, no podrá decir que carece de crítica social. Al mismo tiempo, la burguesía francesa se sentía íntimamente representada en esos cuadros, no advirtiendo quizá la suave ironía que flotaba en ellos.

La dominación económica y política, si bien en la mayoría de los casos determina la influencia artística de un pueblo sobre otro, no se efectúa sino a través de personalidades fuertes. Además, se hace más notoria en aquellos campos culturales donde la nación influyente cuenta con más tradición. En el ejemplo citado es evidente que Alemania, especialmente en esa época, era la que daba la pauta en el avance musical. Si a esto agregamos la formidable fuerza de la personalidad de Wagner y las causas políticas y económicas ya señaladas, tendremos la explicación de la influencia musical alemana en Francia.

Ilustran este período en América Latina los siguientes compositores: en la Argentina: Julián Aguirre (1878-1924), de orientación romántico-nacionalista, como lo indica el título de su suite sinfónica, *De mi País*; Carlos López Buchardo (1881), que estudió en París con Roussel; Manuel Gómez Carrillo (1883), folklorista, cuyas obras *Rapsodia Santiaguina* y *Fiesta Criolla* tienen influencia de Liszt, especialmente la primera.

En el Brasil, Francisco de Braga (1868) ilustra perfectamente esta nueva tendencia de la música latinoamericana hacia el poema sinfónico de corte wagneriano. En efecto, Braga, después de estudiar con Massenet, viaja a Alemania y allí analiza las óperas de Wagner, adoptando su estilo en sus poemas sinfónicos *Paisajes*, *Crepúsculo*, *Canción de otoño* y otros.

En Méjico la tendencia alemana está representada por el pintoresco Julián Carrillo (1875), que, a pesar de sus frecuentes cambios de estilo (académico en su primera sinfonía en Re Mayor, nacionalista en su

poema sinfónico *Xochimilco* y personalista en sus investigaciones sobre el sonido trece, con el concierto para violín), lleva a grandes rasgos aquella orientación.

En Chile este período lo estudiaremos con más detenimiento al llegar a la segunda parte de este trabajo.

Naturalmente, la influencia alemana no sólo llega a través de Francia, sino que también directamente desde Alemania. Inmediatamente después del advenimiento de Guillermo II y de la caída de Bismarck, se comienzan a vislumbrar anhelos colonialistas, tanto territoriales como económicos. Esto lleva a Alemania a iniciar la competencia comercial con Inglaterra en los mercados latinoamericanos, lo que trae como consecuencia la difusión de la cultura alemana en nuestros países. Al mismo tiempo, en América, la burguesía se hallaba dividida en luchas intestinas, representadas por el gran número de caciques políticos que se disputaban el poder, lo que hizo que nuestras clases dirigentes se preocuparan cada vez menos de los asuntos culturales, situación que, sumada a la penetración comercial ya citada, dio como resultado la lenta, pero segura infiltración de la cultura europea, ahora en capas más amplias de nuestros pueblos.

* * *

c) Años de 1900 al 1940

Desde antes de la guerra de 1914, a la influencia de la música europea en Latinoamérica se sumó la norteamericana. En lo económico, esta penetración fue semejante a la europea, pero más fuerte; en lo cultural presenta nuevas formas.

Con la exportación del cine (más o menos en 1920) y de aparatos de radio (1930), la cultura norteamericana llega cada vez a campos más amplios.

Se caracteriza esta cultura por ser un apéndice de la europea, con algunos rasgos específicos, de los cuales el pragmatismo me parece el más importante. Esta doctrina, enunciada por James y Dewey, no podía florecer sino en un país altamente industrializado, como EE. UU.: su característica esencial es el practicismo, que subraya como lo más importante en la vida humana el éxito material inmediato. Consecuencia

de esto es la extraordinaria importancia que se atribuye en la educación norteamericana a la formación de técnicos, descuidando su enlace con la preparación netamente humanística. Esto, a su vez, origina la importación de cultura europea y hace, en el campo musical, que EE. UU. sea el centro de reunión de los más calificados profesores europeos y de compositores latinoamericanos, que ahora se dirigen a estudiar ahí, y no ya a Europa.

En esta etapa, el estilo impresionista es el preferido de los compositores chilenos; en el resto de los países latinoamericanos, la influencia de corte alemán postwagneriano y rusonacionalista, a través del "Grupo de los Cinco" y de Tchaikowsky, músico que tiene gran aceptación en EE. UU.

El nacionalismo latinoamericano correspondiente a este período no busca preferentemente lo exótico, como el anterior: su naturaleza es más profunda y en sus rasgos podemos apreciar la influencia cada vez mayor que tiene el pueblo en la política y en la cultura.

A esta generación de compositores pertenecen: de Panamá, Roque Cordero (1917), quien a su marcado nacionalismo agrega una fuerte dosis de conocimientos técnicos y de eclecticismo: no desea "clasificar su música como tonal, politonal o atonal"; solamente escribe "música", no importándole que sea "bonita" o no; tampoco trata de parecer "diferente", alterando su lenguaje melódico y armónico.

De Venezuela: Antonio Estévez (1916), quien con su cantata *Florentino, el que cantó con el diablo*, premiada en los festivales de Caracas, en 1954, parece haber llegado a la enunciación de un estilo auténticamente venezolano, a juzgar por el gran revuelo que produjo la obra en ese país.

De Argentina: Alberto Ginastera (1916), con su estilo nacionalista de tinte neoclásico en el ballet *Impresiones de la puna*; posteriormente en la *Sinfonía para cuerdas*, se inclina a concepciones más universales. Esta sinfonía, según confesión del autor, está inspirada en los trágicos sucesos de la última guerra mundial. Su estilo me parece derivado de Honneger. Juan Carlos Paz (1897), por el contrario, tiene aversión por todo lo relacionado con el folklore. Ha tenido tres etapas en su evolución: primero, etapa neoclásica abiertamente polifónica, de la que se puede citar su *Canto de Navidad* para orquesta; segundo, etapa atonal y a veces politonal, se ilustra con la música incidental para *Julián, el Emperador*, de Ibsen; tercero, etapa dodecafónica, de la que se puede mencionar una *Pasacaglia para orquesta*. Paz es, además, uno de los fun-

dadores del grupo *Renovación* (1929), que desde su creación impulsó la composición musical según las últimas tendencias europeas, especialmente las alemanas.

De Méjico: Carlos Chávez (1899), nacionalista, quien con su *Sinfonía India* demuestra lo inconveniente del excesivo sometimiento al folklore en las ideas melódicas y en el tratamiento instrumental, hecho que me parece incongruente con la forma clásico-romántica de la obra. Otra composición característica de Chávez es el ballet *HP*, donde intenta reflejar el maquinismo del mundo moderno. Esta obra tiene también el valor de haber sido hecha en colaboración con otro gran artista mejicano: Diego Rivera, quien confeccionó los decorados.

Silvestre Revueltas (1899-1940), nacionalista en el poema sinfónico *Sensemaya*; de humorismo que recuerda al surrealismo en el *Díuo para Pato y Canario*. Este surrealismo no tiene nada de extraño, dado el contacto que estableció Revueltas con los círculos artísticos europeos de su época, en su carrera de violinista. Y es sabido que en ese tiempo el surrealismo estaba muy de moda, especialmente en Francia, de donde pasaba a España, al círculo de García Lorca y Neruda.

De Brasil: Heitor Villalobos (1881), de gran fecundidad, pero dispar en calidad, ha tomado estilos que van desde el polifonismo contrapuntístico de Bach (Bachianas), hasta el politonalismo de Milhaud, sin perderse en un eclecticismo anodino, dado su talento y su personalidad sintetizadora y, lo que es más importante, brasileña.

A mi juicio, la música latinoamericana ha llegado con Villalobos al tan deseado equilibrio entre técnicas universales y folklore.

* * *

Después de esta reseña histórica de la música latinoamericana, podemos extraer las siguientes conclusiones:

1º El papel importantísimo, pero un tanto dispar, que ha tenido el folklore en nuestra música culta. Esta disparidad tiene su causa, además de las otras ya señaladas, como la diferencia en los intereses culturales de la burguesía y del pueblo, en la pobreza o riqueza del folklore en cada país.

Las naciones que como Chile tienen un folklore más o menos pobre (creo que en nuestro caso es ignorancia y deficiencia en la difusión de la investigación), se han inclinado a tomar toda clase de influencias extranjeras.

En cambio, en las naciones en que el arte popular es fuerte, como en Venezuela y en Brasil, los compositores, por osmosis impuesta por el mismo folklore, han tenido que incorporarlo a su lenguaje, y las influencias han estado al servicio de él.

2º La tardanza con que nuestros compositores asimilan los estilos imperantes en Europa. Así, Debussy, el más genuino representante del impresionismo, murió en la década del veinte y solamente veinte años después esta escuela vino a tener auge en Latinoamérica. La música concreta, que nuestros jóvenes compositores proclaman como gran novedad, se inició en Europa allá por la década del diez.

Y así se podrían multiplicar los ejemplos de este atraso, que a mi parecer, es todavía más marcado en música que en las demás artes.

Pero estos temas los analizaremos en la segunda parte de este artículo, dedicado a la música joven en América y, especialmente, a la historia del movimiento musical en Chile, desde principios del siglo XX hasta nuestros días.

LA MÚSICA COMO ELEMENTO DE READAPTACIÓN SOCIAL DE LOS ENFERMOS MENTALES (MELOTERAPIA)

Escribe Elisa Gayan, profesora del Conservatorio Nacional de Música, en la cátedra universitaria de Psicología Aplicada y en la asignatura de Piano.

“El hombre es algo más que un proceso químico. No es ni calcio, ni oxígeno, ni carbono, ni electricidad. Es éstas y muchas otras sustancias, tangibles e intangibles, y más allá de ellas, presenta una “x”, cantidad desconocida, que sólo existe en él y que es lo que constituye su vida espiritual” (Dr. Beynon Ray).

Es esta “x”, cantidad desconocida, la que, al alterarse, pasa a determinar un estado conflictivo que lleva al hombre a manifestarse como un perturbado o un anormal con respecto al medio que lo rodea. De esta manera pasa a integrar el grupo de los llamados “desequilibrados”, expresión vulgar con que suele designarse a los enfermos mentales.

Y, sin embargo, y a pesar de la vulgaridad de la expresión, no deja de encerrar cierta verdad: hay un desequilibrio profundo en todos los casos; pero este desequilibrio afecta primordialmente al todo afectivo. No es tanto la razón sino la emoción la que se ha desbocado, por así decirlo. Todas las manifestaciones emocionales negativas, destructivas y desdichadas —miedo, ansiedad, indecisión, tensión sexual, aburrimiento, celos, inferioridad, culpabilidad, sensibilidad excesiva— han adquirido un predominio morboso sobre los estados anímicos saludables. Así, el valor, la confianza en sí mismo, optimismo, ambición controlada, iniciativas, etc., caen subyugados, como producto final de la vida incompleta, en que sume el diario acontecer al hombre de ayer como al de hoy.

Indiscutiblemente, el hombre es un animal de muchas facetas. Cuando uno o más aspectos de su naturaleza no está satisfecho, paulatinamente se va transformando en un “lisiado afectivo”. De este primer estado, a una crisis por cansancio mental, una neurosis y a una psicosis, hay lapsos muy estrechos. Por algo los psiquiatras consideran que “el precio de la civilización y de la cultura refinadas, es la neurosis”.

* * *

Cada día se amplía y profundizan criterios sobre adquisiciones posibles a través de la música en todas sus formas.

La música, hoy por hoy, es un lenguaje y es una ciencia.

Como lenguaje de tipo esencialmente subjetivo, permite al hombre, por medio de símbolos convencionales, dar a conocer sus estados anímicos en un mensaje expresivo; a otros, les permite sumar a aquel mensaje escrito sus propias vivencias y mundo interior. Volvemos a mirar así en los conceptos científicos y podríamos considerar la música, obra de arte, como un "vaciamiento de la personalidad interna". Cada día progresan más los medios mecánicos al servicio de esta forma de expresión superior que posee el individuo.

Como ciencia, vemos a la música invadiendo cada vez más diversos campos de la física y de la medicina. Trabajos controlados en laboratorios de fisiología, nos están indicando los efectos directos que ejerce el sonido sobre la capacidad de reacción de todo ser vivo dotado de sistema nervioso. La razón es obvia, dada la capacidad de "irritabilidad" que presenta la célula nerviosa, la que responde espontánea e instantáneamente al "impacto" que constituye el estímulo sonoro. Y no es sólo una reacción indeterminada. Va más lejos en sus resultados, al poder comprobarse experimentalmente los efectos sufridos por las manifestaciones fisiológicas sometidas a la audición de cualquier complejo sonoro.

Así tenemos los trabajos de Vaschide, en su obra *Coefficientes circulatorios y respiratorios*; las conclusiones del fisiólogo Heller, del músico y médico Gretry. Posteriormente, Comty y Charpentier en su obra *Recherches sur les effets cardiovasculaires des excitations des sens*, logran presentar un cuadro estadístico con el estudio de reacciones cardiovasculares determinadas por las excitaciones auditivas percibidas. Sus experiencias logran probar que la amplitud de las reacciones de este tipo corresponden a la mayor intensidad del sonido registrado; así también logran probar que la fatiga en otros sentidos, predispone a aumentar la intensidad de las reacciones ante la música, subordinándose este aspecto al grado de excitabilidad general del sujeto y a la excitabilidad especial de su capacidad auditiva.

Más tarde, Charles Ferè, profesor de La Sorbonne, en sus comunicaciones a la Sociedad de Biología de París, formula algunos principios generales con respecto a la influencia de la música en el campo fisiológico.

Así tenemos, por ejemplo: 1º) los sonidos musicales aislados producen cambios en + (más) en la circulación capilar; 2º) las modificaciones dinámicas y circulatorias son paralelas entre sí y directamente proporcionales a la amplitud y número de las vibraciones excitadoras; luego 3º) la intensidad y la altura de un sonido actúan directamente sobre el

organismo produciendo excitación muscular y circulatoria. Al referirse a sonidos combinados, integrando un giro melódico, presupone una reacción secundaria, en que prima la asociación de ideas y las experiencias vividas.

El profesor ruso Tarchanoff, en el Congreso Internacional de Medicina de Roma, observa que la música ejerce una acción sobre la actividad muscular del individuo, reforzándola o deprimiéndola según el carácter de la obra en audición. El mismo experimentador observó que en todo hombre sometido a la influencia de una música excitante sin que él desarrolle actividad alguna, se producen modificaciones en sus corrientes eléctricas, determinadas por la actividad química de la piel, debido a la funcionalidad de sus glándulas sudoríparas. Así, las experiencias de este biólogo harían suponer un aumento de la cantidad de trabajo, ya que las excitaciones sensitivas elevarían y reforzarían el estado del "tonus" muscular.

Por otra parte, las excitaciones musicales determinarían en el organismo las reacciones funcionales transitorias, sinónimas de un estado emocional; pero como, de acuerdo con Bergson, "la emoción misma es un estado caótico en que el individuo está como colocado en el vértice de un torbellino", *no podríamos, hoy día, aceptar totalmente a la música como una productora de estados emocionales*. Se podría, tal vez, considerar que muchas de las reacciones específicas de cualquiera emoción son comunes, a su vez, a los cambios específicos que la música determina en el campo fisiológico; pero con la diferencia básica que, en el caso del impacto musical, el organismo no está en un estado de déficit como lo coloca un impacto o shock emocional corriente. Y, en todo caso, si hay un estado emocional, éste estaría subordinado al grado de estabilidad nerviosa del individuo y al grado de educación o cultura musical que posea, como asimismo al medio a que pertenezca.

Todas estas conclusiones con respecto al hombre supuesto normal.

* * *

Si nos adentramos por el campo marginal en que se coloca el individuo perturbado o enfermo mental, tendríamos a nuestro favor las experiencias con el supuesto normal y los conocimientos que tengan relación con los estados conflictuales que puedan afectar al perturbado.

Y nos encontraríamos frente a las actividades musicales que, según

el profesor doctor Emilio Mira y López, pueden denominarse *Meloterapia*.

Estas actividades se han realizado en nuestro país desde marzo de 1952 en el Hospital Psiquiátrico de Santiago, gracias al espíritu de iniciativa y a la visión amplia de las labores concomitantes a un proceso terapéutico de la actual visitadora social jefe de ese establecimiento, doña Fresia Toro de Mujica.

Esta labor que ha tomado, con el tiempo, el carácter de Terapia Ocupacional y Trabajo de Grupo, está a cargo de todo un equipo de funcionarios médicos y auxiliares. La observación clínica es de la responsabilidad de aquellos facultativos que han visto directamente las proyecciones del trabajo: doctor Mario Vidal, doctor Gustavo Mujica y, como observadores esporádicos, el doctor Beca y el doctor Luis C. Muñoz; asimismo se ha interesado por estas actividades el actual director del Hospital, doctor Del Pino. La responsabilidad inmediata está a cargo de la señora Toro de Mujica y de la señorita Sylvia Rousseau, igualmente V. S., y de un grupo entusiasta de colaboradores (enfermeras y enfermeros). La parte técnica está a cargo de profesores especializados que toman el carácter de "líder" frente a los enfermos. Estas labores han ido ampliándose y constituyen un todo organizado que comprende: Música, Ludoterapia, Dibujo, Pintura, Trabajos Manuales y Modelado; todas ellas realizadas en forma gradual y sistemática y con miras a una posible readaptación, colocando al enfermo dentro de una atmósfera positiva, no sólo en el aspecto psíquico, sino con tendencia a convertirlo en un ente útil dentro de sus posibilidades.

Desde el año 1952 se viene realizando este trabajo, habiéndose presentado su estudio a las Jornadas Internacionales de Neuro-Psiquiatría, efectuadas en Santiago en los años 1952 y 1955, en cuya discusión se analizaron resultados y se establecieron sugerencias para experiencias futuras, las cuales han servido para la prosecución de estas labores, dentro de una aplicación técnica y planificada. En ambas ocasiones he debido actuar, integrando el equipo informante, como relator (1952) y presentando una sesión práctica y pública con niños débiles mentales (1955).

La meloterapia se está ejerciendo con un grupo terapéutico seleccionado en colaboración con los médicos y se imparte en forma doble: individual y de grupo. En esta última situación, la acción de la actividad es reforzada por la acción del grupo, que pasa a ser el factor socializante y terapéutico, facilitando las interrelaciones. De esta manera,

uno de los fundamentos de la actividad, es la asistencia social de grupo, la que considera al grupo mismo como herramienta básica en el proceso de readaptación o socialización.

En general, el programa de trabajo consulta aspectos *recreativos, manuales y artísticos*. Entre los recreativos citamos la ludoterapia (juego de ludo, carrera de autos, de caballitos, damas, lotería, billar chino, etc.), que *presenta* al paciente una situación normal que le permite la libre expresión de sus tendencias y la posibilidad de participar espontáneamente, eligiendo entre los diferentes estímulos aquel que más se acomoda a su estado psíquico y zona de intereses latentes. Los trabajos manuales *reviven* al enfermo situaciones de vida normal, en las que él es protagonista activo, ya que el programa consulta manifestaciones de carpintería simple y labores femeninas (tejidos, confección de ropas, de juguetes, etc.), la actividad misma y los materiales de trabajo que se le confían (bajo observación directa) permiten al enfermo la descarga y canalización de su agresividad en alto grado. Las actividades artísticas, y en un plano muy especial la música, *facilita* la autoexpresión y volcamiento de tendencias y represiones anímicas (obsesiones, angustias, etc.), como asimismo es una magnífica oportunidad socializante al alternar bailes y canciones que permiten una relación inmediata entre el psicópata y sus líderes o de enfermo a enfermo. Por otra parte, la música, con su poder de evocación, puede trasladar al enfermo a una situación o experiencia pasada, cuya reminiscencia podría ser el punto de partida para su reintegración social.

Bajo este criterio se inició esta actividad sometida a todo un programa de trabajo.

En el año 1952 se experimentó con un grupo de mujeres solamente; un grupo bastante heterogéneo en su estructura: había casos crónicos con casos agudos, mujeres de distintas edades y clase social (una profesora jubilada junto a una ex asilada de un prostíbulo, por ejemplo). No había indicación alguna sobre la forma de encarar la labor. Sin embargo, a la segunda sesión, ya fui capaz de estructurarme un plan de actividades, el que me permití consultar directamente con el psicólogo y gran psiquiatra español doctor Emilio Mira y López, en ese entonces a cargo del Departamento de Neurosiquiatría de la Fundación "Getulio Vargas", en Río de Janeiro. Su aprobación a mi consulta fue de alta significación para nuestro grupo, como asimismo sus palabras de estímulo y sus deseos de mantenerse en contacto con la experiencia.

Este *plan*, que he seguido manteniendo en todas sus formas, con-

sulta como *objetivos generales*: Despertar y fomentar una conciencia positiva hacia las manifestaciones musicales y elevar el índice de calidad humana de los enfermos; como *objetivos específicos*: Encauzar y orientar su estado de sensibilidad emocional, propendiendo a un estado de adaptación y de disciplina de grupo, despertando sus vivencias y provocando la evocación de sus experiencias vividas.

El *programa* de actividades consulta: a) *Práctica coral* a base de canciones propias a la época de su normalidad (para medir su capacidad de fijación y recuerdos) y canciones desconocidas (para los enfermos) de melodías fáciles de captar auditivamente y con textos fáciles de comprender y pronunciar (para medir su potencialidad de imitación y de aprendizaje dirigido); b) *Apreciación* a base de la audición de programas radiofónicos o de discos adquiridos en el comercio o facilitados por algún funcionario; c) *Ilustración* por medio de pequeños dibujos, ilustrando algunas de las canciones aprendidas o recordadas. Esto habría servido para medir su mecanismo asociativo y la expresión gráfica de la recepción anímica de una determinada canción. Desgraciadamente, este punto no pudo realizarse en la medida que se hubiera deseado, por falta de intercambio de ideas y de criterio con la líder de Dibujo y Pintura.

El *método* directo y combinativo (períodos cortos de la actividad impuesta que, gradualmente, se fue haciendo más largo en duración).

Material y repertorio se desprende fácilmente de los objetivos, (canciones e instrumentos de percusión).

Observaciones al primer año de trabajo: gran interés espontáneo, tendencia general a recordar canciones tristes (tangos con marcada preferencia, y de éstos los más solicitados fueron: "Ladrillo está en la cárcel", "La cumparsita", "Caminito", "Silencio en la noche", "El ciruja", "Loca", etc.); cierta tendencia a bailar junto con estar cantando (¿manifestación de reacción global primitiva?). Luego más tarde, se despertó una marcada preferencia por conocer canciones nuevas y se llegó, con este conjunto femenino, a cantar con buena afinación y dicción, algunos cánones fáciles y un buen repertorio de canciones de Navidad.

En los años 1953 y 1954 se mantuvo este tren de labor, pero se amplió el grupo, agregando hombres. Así, el conjunto coral se enriqueció con las voces masculinas y la interrelación en los momentos de bailar se hizo más evidente. Naturalmente, que la llegada de varones, acrecentó el interés por bailar; en este caso, cabe observar el magnífico ritmo que acusan en todo momento y la buena coordinación que prima

en sus movimientos, siempre que la "pieza" que se esté tocando, ya sea en el piano o en grabación, sea total y rutinariamente binaria o ternaria; prefieren, en todo caso, bailar con acompañamiento del piano, siempre que se "marque bien el compás" (encierro entre comillas las expresiones de los propios enfermos); las grabaciones que se adquirieron de aires bailables no tuvieron mucho éxito, debido, justamente, a las libertades rítmicas que algunas presentan para hacer más efectiva la presencia de un determinado instrumento. De entre las danzas prefieren el vals y los pasos dobles; los boleros en un tercer término y no aceptaron, decididamente, los mambos por considerarlos "baile de locos".

Siempre me ha intrigado la preferencia por los vales y he hecho la observación que en casi la totalidad de los casos, en que las respuestas se hacían flojas o demoraban más tiempo que el previsto aproximadamente, era un vals el que despertaba, al fin, el interés por participar y la necesidad de moverse, ya fuera solitariamente o en compañía de alguien del grupo o de la enfermera auxiliar. Por cierto que no podemos pensar que este vals, motivo de la reacción, haya sido un baile bien sincronizado; en la mayoría de los casos ha sido, como digo yo, una forma "de la danza del oso", con movimientos lentos de vaivén sobre cada pie. (¿No será esto una reminiscencia del vaivén intrauterino?).

Para completar la parte informante que se presentó al Congreso Internacional del año 1952, se realizaron algunas experiencias extras al trabajo mismo. Por otra parte, el interés que despertó esta nueva modalidad ya organizada, llevó a muchas personas a visitar nuestras labores. Así tuvimos la visita de Chilefilm, que rodó algunos minutos de plena actividad, y periodistas ansiosos de la novedad. Posteriormente, y previa las explicaciones precisas, el técnico de grabaciones del Instituto de Extensión Musical, don Santiago Pacheco, nos grabó algunos coros, que presentamos en cinta magnética a los IV Festivales Corales de ese año, ante la imposibilidad de concurrir con el grupo en cuerpo presente. Cabe observar, en este caso, la magnífica colaboración de funcionarias y funcionarios y la comprensión que demostraron las enfermas.

Naturalmente que se les preparó para la maquinaria que significa toda grabación; así, por ejemplo, les hablamos que debían guardar tranquilidad mientras estuvieran cantando para que ningún ruido molesto "echara a perder el disco"; que los pies debían estar quietecitos en los asientos y sin golpear el suelo como si estuvieran bailando; que cantaran sin gritar y diciendo las palabras "bien claritas". Se les habló, asimismo, que el aparato que iban a ver "era para marcar el disco" (cabe la ex-

plicación que toda maquinaria de tipo eléctrico, es para ellos la experiencia de sus electroshocks). Con toda esta preparación previa, se grabaron varios corales en una sola sesión. Pude observar, mientras cantábamos, que muchas de las enfermas tenían los pies, prácticamente, suspendidos en el aire y escondidos debajo de los asientos en que las ubicamos. No se produjo ningún desaguisado. En general, mantuvieron presentes todas las indicaciones que se les dio. Pero una de ellas estornudó y a otra se le cayó la pandereta que luego iba a tener que tocar. Creo difícil poder olvidar la angustia que reflejó el rostro de cada una. Felizmente, encontraron, tal vez, en nuestras miradas, sólo simpatía, y en ningún caso el reproche mudo. Y más felizmente aún, el sonido de estos accidentes no alcanzó a grabarse en la cinta.

Como término de esta experiencia, al finalizar los Festivales Corales de ese año, llevé al Teatro Municipal a una delegación de este grupo de enfermas acompañadas de sus enfermeras y V. S. y de la tuición directa de la señora Toro de Mujica. En un palco de nuestro primer teatro, asistieron con mucho interés a todo el acto de clausura del Festival y concurrieron con gran contentamiento al proscenio a recibir el diploma que se entrega en estas ocasiones. Puedo dejar constancia que las enfermas, en todo momento, se mantuvieron dentro de una atmósfera de gran mesura y cordialidad; no así los supuestos normales que tuvieron que actuar, los que no sólo acusaron molestia y aprensión, sino un desasosiego muy notorio y también falta de tacto y de conmiseración humana. ¿Es que no podrán nunca "los locos" dejar de despertar el repudio inconsciente con que se defienden los "no locos"?

Y como término del año de experiencia, preparamos la fiesta de Navidad. El señor Alfredo Yarur, el señor Carlos Contreras Labarca, el ex alcalde señor Domínguez, en gestos que los honran, nos dieron los medios para tener ropas nuevas o ponibles, mientras mis alumnas de piano del Conservatorio Nacional reunían dinero para adquirir golosinas suficientes. Por otra parte, las V. S. y enfermeras hicieron acopio de espejos, rouges, peinetas, polvos y "jabón de olor"; en el Hospital se confeccionaron alegres batas-delantales a la medida de cada una y así, en las Navidades de los años 1952, 53, 54 y 55, hemos podido siempre hacer una fiesta del hogar, donde mujeres desgrefñadas, sucias y huérfanas de afectos familiares, han demostrado despertar en sus atributos femeninos y, espontáneamente, han pedido estar limpias y arregladas. El Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Mario Baeza, primero, y Hugo Villarroel, después, demostrando un gran sentido humano, no

han tenido desconfianza al ir y unir sus cantos a las voces de esos seres que viven al otro lado de la frontera del buen entendimiento.

Otra forma de observación de los resultados de la Terapia de Grupo se realizó más tarde, al organizar para todo el equipo de enfermos un té con "tazas de verdad", galletas, tostadas, pan de dulce, etc. No pude desgraciadamente, por razones de otro trabajo, concurrir personalmente; pero, al decir del doctor Vidal y demás personas que vinieron en seguida a comentar los resultados, fue todo un éxito. Cabe la explicación que los enfermos mentales, por lo general, están siempre hambrientos; primero, porque las comidas del Hospital no pueden ser de primera calidad debido a la superpoblación y reducidos medios económicos y, segundo, porque los enfermos mismos están siempre insatisfechos y toda comida se les hace poca. Sin embargo, se pudo observar, en esta experiencia, que mantuvieron gran mesura; parecía "como si fuera una fiesta de empleaditas domésticas presumiendo de señoritas"; nadie quería repetir otra taza de chocolate o de la cocoa que se les preparó y con mucha finura y amaneramientos se servían de las golosinas colocadas a discreción sobre la mesa. Hubo de estimulárseles con el ejemplo, dado por las enfermeras y V. S., para que el grupo se sirviera como era de esperar. Después del té se realizó una especie de foro libre a raíz del cual, alguno manifestó deseos de cantar. La pregunta fue ¿por qué les gustaba cantar? Tengo entendido que hubo respuestas muy interesantes; pero la que más llamó la atención fue la que dio una oligofrénica (María Lemus), para quien la música "era una cosa linda que la hacía pensar". Esta frase es de suma importancia, clínicamente hablando, si recordamos que los oligofrénicos son los casos de retardo mental más completo y agudo y que, incluso, su expresión verbal está tan alterada que es casi imposible que formulen una frase y más aún, que se les pueda entender la galimatía de lenguaje que poseen.

Más tarde, tanto la señora Toro como todo el equipo de experimentación, sentimos la necesidad de acondicionar un ambiente más propicio al trabajo. A falta de dinero que nos pudiera otorgar el Hospital, la Orquesta Sinfónica de Chile nos dio un concierto de beneficio que, con los \$ 138.000 que arrojó, administrados por la Dirección del establecimiento, nos permitió acondicionar un lugar agradable y adquirir materiales de trabajo para ponerlos en manos de los nuevos grupos con los que se pensaba experimentar: esquizofrénicos.

* * *

La esquizofrenia, tipo de psicosis, que substituye (?) a la demencia precoz, aparece generalmente en la juventud y va progresivamente hacia un proceso destructivo de la personalidad; es un estado de aflojamiento de las asociaciones; sus síntomas fundamentales corresponden a la ruptura de las relaciones apetitivas con el mundo exterior. Esto se manifiesta dentro de toda una escala progresiva y así tenemos:

a) *Alteraciones senso-perceptivas* (interpretaciones especiales de los hechos de acuerdo con su propia apreciación, desvinculándose de la opinión general que les rodea);

b) *Alucinaciones en el campo visual* (se observa al verlos pasar con la mirada fija y ausente, como expresión de su despersonalización);

c) *Seudo-percepciones en el campo auditivo* (voces que les hablan, ruidos ensordecedores o sonidos imperceptibles para los demás);

d) *Alucinaciones motrices y en el campo sexual;*

e) *Perturbaciones de la motilidad y amaneramiento en los movimientos;*

f) *Criptomnesia y alteraciones del pensamiento.*

Todos estos elementos manifestados por un mecanismo de defensa que se expresa a través de rigidez de los movimientos, incoherencia, ideas delirantes, perturbaciones del lenguaje, estereotipias verbales, manierismos verbales (actitudes declamatorias con ausencia de la palabra), mutismo, embotamiento afectivo, demencia afectiva y, finalmente, embotamiento ético-moral.

En todo caso, la esquizofrenia constituye, hoy por hoy, la más grande preocupación de la ciencia psiquiátrica.

Se le considera como un padecimiento de la mente, como una disolución de la personalidad, llegando a la demenciación y catatonía; como un hecho psicopatológico fundamental cuya característica es la fragmentación psíquica, en que cada segmento de la personalidad se comporta en forma autónoma y en desacuerdo entre sí, lo que origina la discordancia o ataxia intrasíquica. Pero lo que predomina es *el profundo y total desinterés por el mundo circundante*, lo que no es más que un mecanismo de defensa de una hipersensibilidad dolorosa. Por esta razón el esquizofrénico es medroso y desconfiado.

* * *

He creído necesario este somero preámbulo, un poco alejado de la música misma, para poder presentar una composición de lugar que dé

una idea aproximada del elemento humano con que se ha trabajado últimamente: un grupo de esquizofrénicos.

Para la experiencia se seleccionó un grupo mixto de 50 individuos (25 mujeres y 25 hombres), con diagnóstico de esquizofrenia simple en un 96%, incluyendo un caso de catatonia; clase social, indigentes; edad cronológica media, 30 años dos meses, dentro de un margen de 18 a 52 años; escolaridad media, 4º año de escuela primaria; un tiempo medio de hospitalización de 9 años dos meses y pronóstico de crónicos no recuperables.

El fundamento teórico de la experiencia se basa en los conceptos modernos de la psicología y asistencia psiquiátrica; conceptos que consideran la personalidad como una unidad biopsicosocial en continuo desarrollo y sometida a las influencias de diferentes estímulos. Estos conceptos, clínicamente dirigidos, nos llevaron a estudiar la posibilidad de alterar o modificar un estado psicótico existente, en aquellos aspectos latentes de la conducta que pudieran ser reactualizados mediante un cambio dirigido y controlado a través de una serie de estímulos positivos ambientales; los que, debidamente asimilados, pudieran llevar al psicópata a una readaptación social y a la posible adquisición de una conciencia de que "forma" parte de un núcleo social de cierta utilidad.

El período de experimentación ha alcanzado a 122 sesiones. Por razones de estadística, estas sesiones se dividieron en cinco etapas de trabajo, con el fin de dar mayor claridad a la exposición de resultados. Durante este período, se ha sometido a los pacientes a sesiones diarias de actividades de diverso tipo, correspondiendo a las As. Ss. y muy especialmente a la señora Fresia Toro y a la señorita Rousseau, por su conocimiento total de la materia, la aplicación, uso y manejo de estas actividades, de modo que cumplieran su finalidad terapéutica, encauzando los procesos surgidos del grupo de acuerdo con los objetivos de la labor.

La parte técnica de las tareas ha estado a cargo de profesores especializados que, en calidad de voluntarios y en forma totalmente ad honores, colaboramos en esta verdadera cruzada de experimentación.

El material empleado para el estudio y evaluación de los pacientes, se refiere a fichas clínicas resumidas en aquellos rubros que dicen relación con una posible readaptación social; diagnóstico, pronóstico, curva y evolución, edad y tiempo de evolución y a fichas de evaluación diaria e individual, confeccionadas previo un cuidadoso estudio y teniendo siempre presente los objetivos del trabajo en su aspecto global.

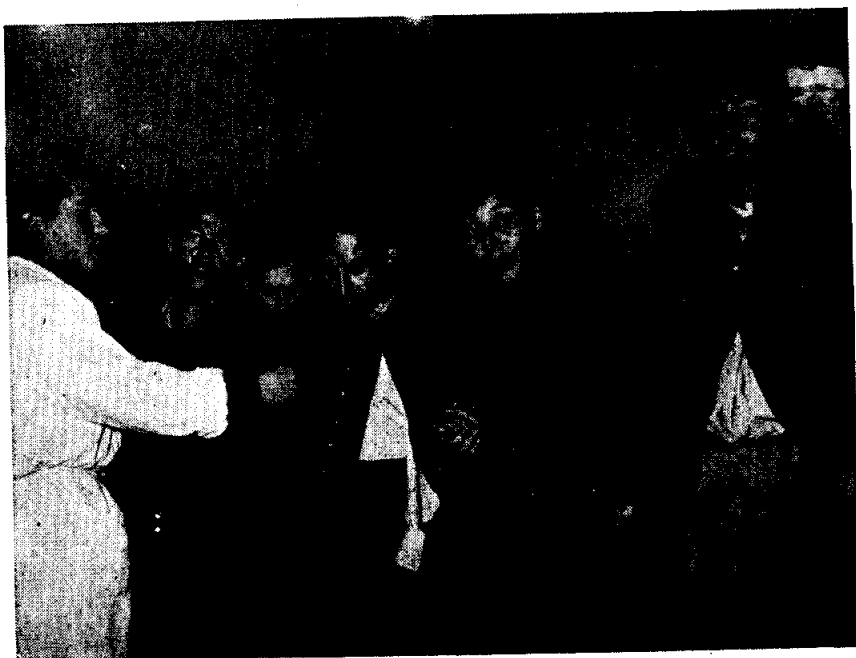


Foto H. Torrente.

Grupo de esquizofrénicos cantando estimulados por una enfermera



Foto H. Torrente.

Caso del catatónico y otra psicopática



Foto H. Torrente.

Esquizofrénicos que espontáneamente bailan en un pequeño escenario

Cabría explicar cada uno de los factores enunciados y tenemos: se ha entendido como "gregarismo" la acción espontánea de integrar el grupo; "solidaridad y agresividad", la participación o no participación del enfermo en la actividad; "cooperación", el interés con que se desempeña o sus iniciativas espontáneas; "aceptación", el hecho de aceptar o rechazar a la líder o a otra persona de las impuestas; "independencia", la libertad o autonomía en las participaciones o actuaciones; "fijación", el sentimiento afectuoso exagerado por parte del enfermo hacia alguna de las personas integrantes del equipo terapéutico. En el rubro "estado de ánimo" se consideró normal la tranquilidad franca y anormal los estados depresivos, apáticos, maníacos o de alegría incontrolada.

Todos estos rubros fueron objetivados mediante símbolos convencionales, que permitieron medir las respuestas consideradas en cada uno de los procesos; así, por ejemplo, el signo + (más) indica una reacción espontáneamente positiva; el signo \pm (más-menos) indica la reacción provocada o bajo estímulo constante; y el signo - (menos) el estado negativo. Se buscó esta forma de entendimiento, además, para obviar la posibilidad de que las fichas pudieran ser observadas por otros enfermos. Al tabular resultados, los símbolos se agruparon solamente en dos tipos: lo positivo y lo negativo, asimilando las respuestas provocadas a las positivas. Los procesos surgidos con caracteres distintos a estos objetivos generales, se consignan como "crónicas diarias", de acuerdo con los principios técnicos.

Los resultados generales obtenidos pueden apreciarse mediante el examen de los cuadros y tablas que se exponen a continuación. Como es fácil constatar, se observa un franco progreso en la mayor parte de los rubros tomados de la suma de las fichas de evaluación individuales.

TABLAS DE RESULTADOS

TABLA Nº 1
MUSICA: (COROS-BAILE)

Períodos	Resp. Positivas	Resp. Negativas
	%	%
1	77	23
2	80	20
3	76	24
4	84	16
5	82	18

NOTA:

1-5: Sesiones divididas en períodos de tiempo semejante.

Porcentaje de respuestas positivas y negativas frente a la actividad.

TABLA Nº 2
GREGARISMO

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
48%	62.9%	7.91%

ESTADO DE ANIMO

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
49.9%	67%	9.16%

D.s.: Diferencia significativa.
Comparación de 2 períodos de R. P. en los rubros consignados.

TABLA Nº 3
PARTICIPACION

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
81%	84%	2.06%

COOPERACION

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
4.7%	6.2%	1.70%

D.s.: Diferencia significativa.
Comparación de 2 períodos de R. P. en los rubros consignados.

TABLA Nº 4
ACEPTACION FRENTE AL LIDER

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
86%	91.8%	4.75%

ACEPTACION FRENTE A LA A. S.

Respuestas Positivas		D.s.
I	II	
92%	95.7%	3.78%

D.s.: Diferencia significativa.
Comparación de respuestas positivas en 2 períodos en los rubros consignados.

TABLA Nº 5

LUDOTERAPIA (Ludo, lotería, damas, billar chino, carrera caballitos)

Períodos	Resp. Positivas	Resp. Negativas
1	68	32
2	74	26
3	76	24
4	80	20
5	81	19

NOTA:

Porcentajes de respuestas positivas y negativas frente a la actividad.
1-5: Sesiones divididas en períodos de tiempo semejantes.

TABLA Nº 6

DIBUJO Y PINTURA

Períodos	Resp. Positivas %	Resp. Negativas %
1	73	27
2	74	26
3	76	24
4	81	19
5	83	17

NOTA:

Porcentajes de respuestas positivas y negativas frente a la actividad.
1-5: Sesiones divididas en períodos de tiempo semejante.

TABLA Nº 7

MODELADO

Períodos	Resp. Positivas %	Resp. Negativas %
1	81	19
2	77	23
3	80	20
4	81	19
5	—	—

NOTA:

1-5: Sesiones divididas en períodos de tiempo semejante.
Porcentaje de respuestas positivas y negativas frente a la actividad.

TABLA Nº 8

TRABAJOS MANUALES

Períodos	Resp. Positivas %	Resp. Negativas %
1	72	28
2	75	25
3	76	24
4	86	14
5	85	15

NOTA:

1-5: Sesiones divididas en períodos de tiempo semejante.
Porcentajes de respuestas positivas y negativas frente a la actividad.

TABLA Nº 9

RESULTADO TOTAL

Períodos	Resp. Positivas	Resp. Negativas
	%	%
1	74	26
2	76	24
3	77	23
4	83	17
5	83	17

NOTA:

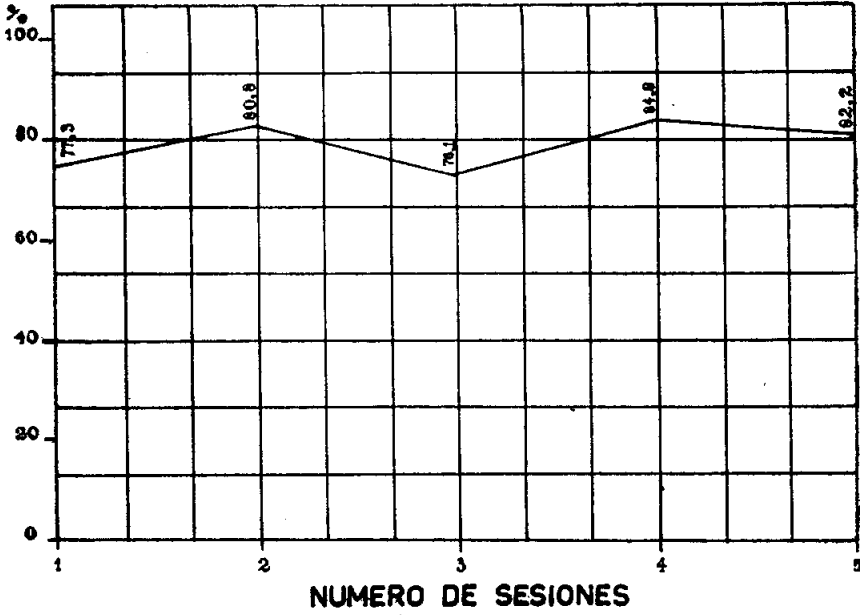
1-5: Sesiones divididas en periodos de tiempo semejante.

Porcentaje de respuestas positivas y negativas frente a todas las actividades.

CURVAS RESULTANTES
(Con el total de sesiones agrupadas en cinco periodos)

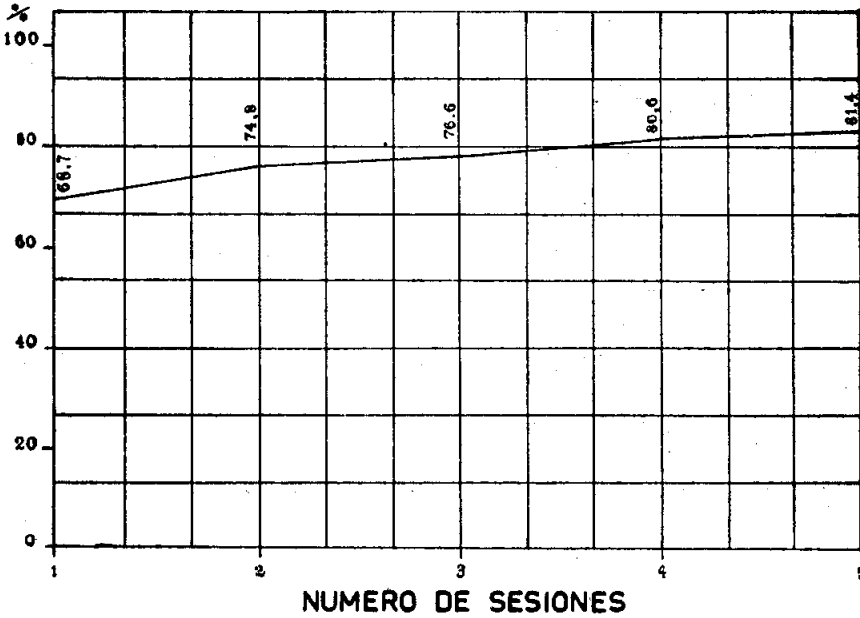
MUSICA (COROS-BAILE)

1



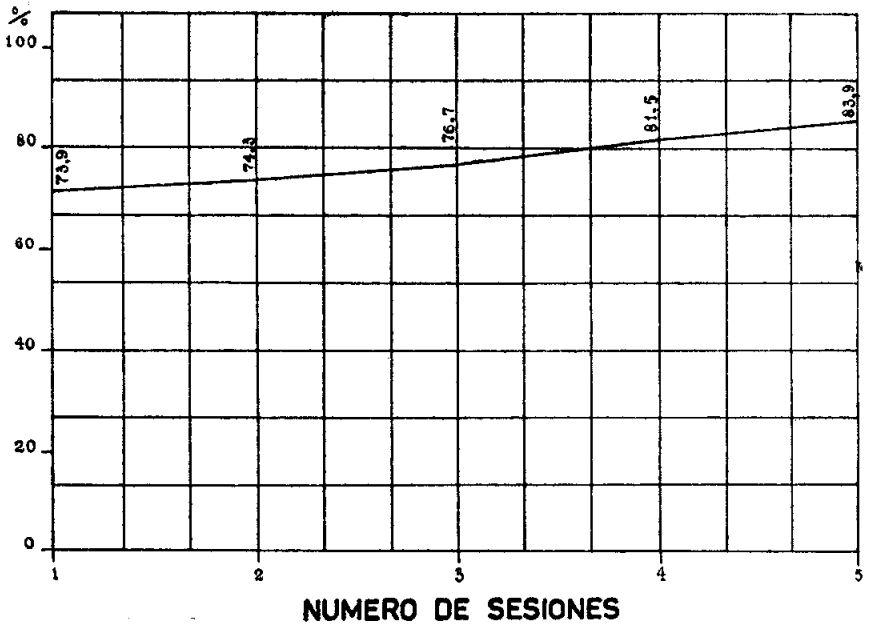
LUDOTERAPIA

2



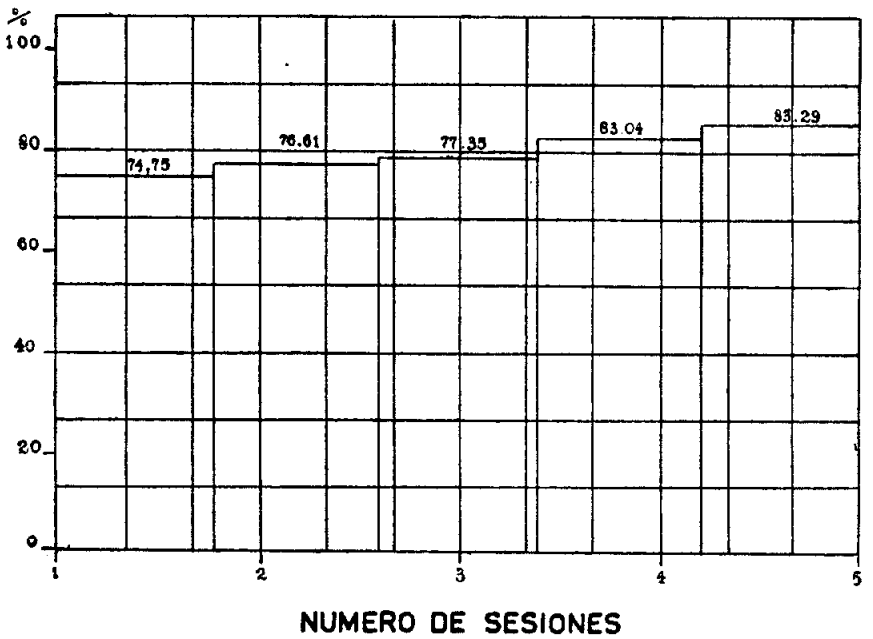
PINTURA

3



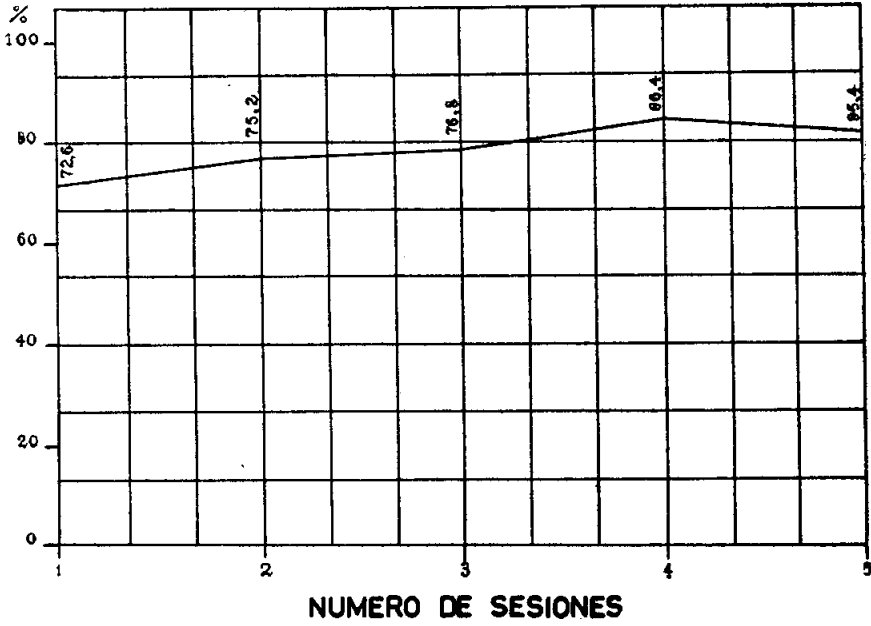
RESULTADO TOTAL

6



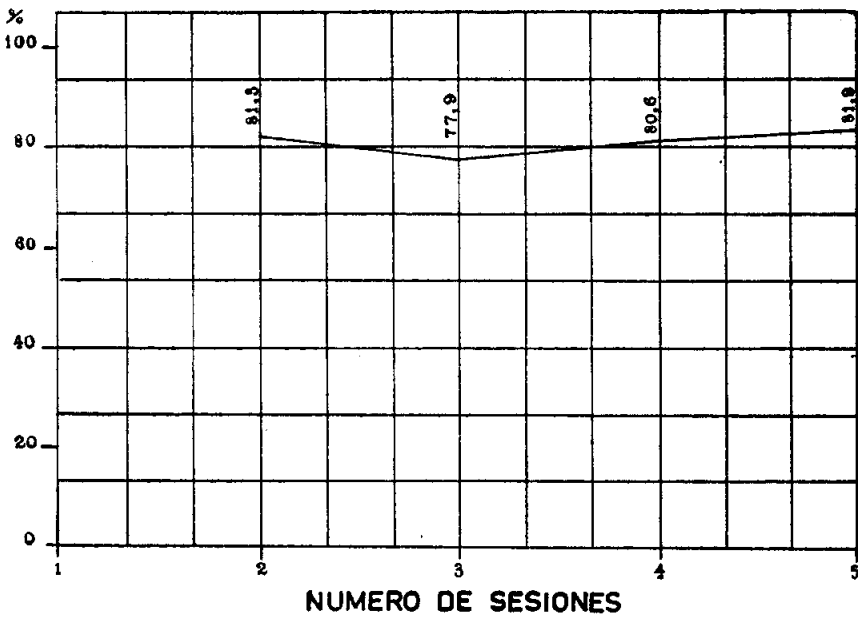
TRABAJOS MANUALES

4



MODELADO

5



De todo el encadenamiento de actividades, es la música la primera que se impuso. Para el trabajo con este tipo de enfermos, esquizofrénicos, he mantenido la misma pauta anterior. Las observaciones son, hasta cierto punto, las mismas. Lo que varía fundamentalmente es *el tempo de reacción*. En este caso, si bien he tenido la suerte de no encontrar una actitud negativa total, en cambio la labor de estimulante es mucho más ardua como asimismo la actitud paciente que hay que mantener hasta el máximo, tratando de salvar el "muro" de indiferencia que impregna a cada individuo. Puedo declarar que he observado que los hombres demuestran, en general, mayor interés por colaborar, siempre que sea una mujer quien los invite a actuar. Casualmente pude constatar que, aunque muchos de ellos tenían el gesto de desear cantar, no lo hacían; y, en el momento que uno logró cantar, lo hizo casi con una voz femenina. Me di cuenta a tiempo de este contratiempo y así rogamos a un enfermero que aprendiera las canciones, con lo que se logró subsanar la impasse involuntaria y los hombres empezaron a musitar algo que, posteriormente, terminó siendo algo como un coro. De esta manera, me atrevería a pensar que no son capaces de abstracción alguna y sí actúan por imitación, que es la forma usual de trabajo, tratan de imitar, se podría decir, literalmente.

Dentro del grupo, ya lo expresé, tenemos un catatónico. Este individuo de más o menos 45 años, con 18 años de hospitalización, durante un año completo no logró integrarse a ninguna actividad; más tarde demostraba cierta curiosidad, interés, un día me sonrió y otro día me dio la mano en un gesto de saludo. Posteriormente, a mis preguntas esporádicas (tampoco se puede ser muy insistente) sobre él u otro tema, se le veía musitar alguna respuesta. Más tarde, informaron los enfermeros que el día en que se da la sesión de música, esperaba cerca de la puerta de su patio para que lo trajeran y llegó a demostrar interés por venir limpio y aún más: pidió que lo afeitaran... (Cabe advertir que cada una de estas reacciones se le computaban en su ficha de evaluación). En el segundo año de trabajo, mi amigo catatónico, llegó a la sorprendente actitud de bailar: primero conmigo y la A. S. señora Toro de Mujica y, seguidamente, en forma espontánea, con otra enferma.

Otra experiencia de inapreciable valor la constituye una de las mujeres de las que ya no tienen control sobre sus esfínteres, lo que en más de una ocasión ha significado nuestras medias y zapatos salpicados de orines al término de la clase. Sin embargo, esta mujer llegó a tener conciencia de sus evacuaciones y, en algún momento, salía bruscamente

de la sala; al preguntársele la razón de su rápida ausencia, explicó: "no puedo . . . donde se está cantando . . ." (aquí una expresión vulgar de la enferma). No sé si las personas que leen esto alcanzan a ver la importancia que tiene este gesto: significa el renacimiento a una actitud de control y una luz fugaz de conciencia de la llamada decencia humana ante la música.

En otra ocasión, un hombre viejo, con mejor presencia que los demás, más limpio y noble en su destrucción, que nunca actuó ni se negó: un pasivo completo, al oír, accidentalmente, el vals *Bajo los puentes del viejo París* rompió a llorar angustiosamente. Continué tocando lo mismo y llegó a acercarse al piano, escuchando mientras se iba calmando. Al terminar el vals, me dio las gracias mirando inteligentemente. ¿Qué significó para él ese viejo vals? ¿Qué fibra insospechada vibró en ese momento? ¿Hasta qué punto esa música lo llevó a alguna reminiscencia dolorosa o lo sacudió en alguna fijación sórdida? En éstos y muchos otros momentos es cuando he lamentado, profundamente, no tener algún don de adivinación, que me pudiera poner en la verdadera pista del punto neurálgico en que "debiera hacer blanco" para poder provocar un despertar o para colocar la primera tabla del puente de convivencia humana a que hay que llevar a estos individuos, nuestros hermanos, habitantes de un mundo distinto al nuestro, que los está sumiendo en la más cruel de las destrucciones.

Por las tablas, curvas y fotos que se insertan, se puede constatar la efectividad de la *meloterapia*: la música al servicio de una posible readaptación de los enfermos mentales.

Clínicamente se ven los resultados en que la música no sólo constituye un pasatiempo feliz, un solaz para el espíritu, sino que pasa a constituir un medio para llevar a otras actividades de utilidad material, luego que cada individuo se siente o toma conciencia de que puede actuar y que el mundo que lo rodea no siempre es hostil, cruel y negativo.

A través de la música, de esta música que he tratado de darles dos veces a la semana, hemos podido ver sonreír y hemos visto renacer un chispazo de luz consciente en ojos muertos-vivos. Y es más hermoso que ver nacer un nuevo ser, lo aseguro.

Los gráficos y tablas son de la responsabilidad de las Vv. Ss. Sra. Fresia Toró de Mujica y Sylvia Rousseau, supervisados por el Dr. Mario Vidal.

LA MUSICA TENDRA SU CASA EN LA CALLE COMPAÑIA

Una de las máximas preocupaciones de la Universidad de Chile ha sido que todas sus Facultades tengan casa propia, y el Rector, don Juan Gómez Millas, secundado por el Honorable Consejo Universitario y asesorado por el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier, ha hecho los mayores esfuerzos por que esto también sea una realidad para la música.

En el terreno de la calle Compañía, donde antes funcionaba el Conservatorio Nacional de Música, o sea, en pleno centro de la ciudad, se está construyendo un edificio de diez pisos que albergará a algunas de las Facultades e Institutos de Investigación que más directa relación tienen con el público. Siendo éste el caso de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad, dentro de un plazo de tres años, fecha en que estará terminado el edificio, allí funcionará la Facultad de Música, el Conservatorio Nacional de Música, el Instituto de Extensión Musical, Ballet Nacional chileno, Escuela de Danzas, Instituto de Investigaciones Musicales e Instituto Secundario. Además, allí también, con muchas de sus dependencias, trabajará la Facultad de Economía de la Universidad de Chile.

Para poder realizar esta obra en las mejores condiciones, el Rector encargó al Departamento de Edificaciones de la Facultad de Arquitectura, la planificación y realización arquitectónica y técnica del edificio. A fin de tener una idea cabal sobre la obra que ya se encuentra en construcción, hemos conversado con el arquitecto y director del Departamento de Edificaciones, profesor León Prieto Casanova, para poder informar a nuestros lectores sobre la nueva Casa de la Música.

El profesor Prieto Casanova nos informa que fue idea del decano, Alfonso Letelier, reunir en un solo edificio todas las reparticiones musicales dependientes de la Universidad de Chile y que esto pudo realizarse con relativa facilidad porque ésta es una Facultad que, por sus características especiales, se presta para crecer en altura y no horizontalmente como es el caso de otras Facultades universitarias como la de medicina, por ejemplo. La diferenciación de clases, el número de alumnos, los horarios y la especialización instrumental permiten el uso de los mismos locales para distintas funciones.

En la planificación del edificio trabajaron con él los alumnos de sexto año de Arquitectura, que hacen su práctica en el Departamento de Edificaciones de la Facultad de Arquitectura, departamento que es el campo de práctica profesional de los alumnos que finalizan sus estudios y que participan en las obras que se hacen por y para la Universi-

dad. La labor de estos jóvenes arquitectos es paralela a la de los profesionales y profesores arquitectos del Departamento y abarca todas las actividades de la profesión.

.

—Nuestra máxima preocupación, al iniciar el estudio de los planos, fue obtener informaciones muy detalladas de los jefes de departamentos de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Conservatorio Nacional de Música e Instituto de Extensión Musical sobre las necesidades de cada repartición. Una vez aclarados estos puntos se inició el trabajo de planificación, pero tomando siempre en cuenta las finalidades de la Universidad de Chile al construir este gran edificio en el corazón de la ciudad.

.

—Una de las metas de la Universidad es entregarles locales propios a sus facultades, pero, al mismo tiempo, necesita oficinas céntricas; para reunir ambas condiciones, la planificación del edificio de la calle Compañía y Los Serenos ha sido el de una edificación especialmente adaptable. Con esto quiero decir que la distribución interna del edificio puede, mediante trabajos poco costosos, transformarse para otros fines en el futuro.

.

—Todas las dependencias musicales tendrán, naturalmente, sus requerimientos específicos, pero, al mismo tiempo, pueden desempeñar funciones variadas. Para dejar en claro este concepto, voy a darle un ejemplo. En la planta baja, al nivel de la calle, se encuentra el Teatro de Cámara, precedido del foyer. Cuando haya espectáculos en el Teatro, las funciones de este hall serán exclusivamente las de un foyer; pero durante las horas de mayor afluencia de alumnos del Conservatorio, se convertirá en otro hall de alumnos, sin acceso a la calle, lo que permitirá descongestionar el otro hall. Viceversa: cuando haya espectáculos públicos, los alumnos harán uso de una salida y entrada prevista, por el otro costado del edificio. Otro tanto ocurrirá durante los distintos tipos de funciones del Teatro de Cámara; cuando se trate de funciones para

alumnos, exámenes de instrumentistas, ensayos de grupos de cámara, se ha ideado una total independencia con la calle y con el resto del edificio. La idea matriz ha sido la adaptabilidad orgánica en todos sus aspectos.

.

—En los pisos en que trabajarán las oficinas de las distintas reparticiones y los cursos de los ramos teóricos y superiores del Conservatorio, cada habitación tendrá características similares, con la única diferencia que las oficinas del Decano, Director del Instituto y Director del Conservatorio tendrán terminaciones más finas que el resto de las oficinas o salas de clase. En lo referente a las salas en que se desarrollarán los cursos instrumentales: de piano, de instrumentos de viento, maderas e instrumentos de percusión, éstas estarán equipadas de acústica adecuada, aislación absoluta y dobles ventanas hacia la calle.

.

—Para aquellos departamentos especializados, como talleres de grabación, salas de grabación, de copistería y biblioteca, se ha destinado áreas especiales de mayor espacio, con luz adecuada a la labor que en ellas se desarrollará y reunirán, además, las condiciones técnicas especificadas por los jefes de esos departamentos.

.

—El caso de la Escuela de Danza y las Salas de Baile para el Ballet Nacional, es algo más especial. Hubo que realizar estudios específicos. Estos pisos tendrán altura y media, de manera que dos pisos de danza corresponden a tres pisos de altura normal. A su vez, la altura y media de cada piso de danza permite la subdivisión parcial de aquellos recintos de menor importancia, para los cuales basta con tres cuartos de altura, y así se enlaza lo uno con lo otro y se aprovecha al máximo el espacio. Los pisos de danza también tendrán aislamiento absoluto, acústica específica y dobles ventanas a la calle.

.

—Para dar mayores comodidades —explica el profesor Prieto Casanova— habrá dos subterráneos que abarcan toda la planta del edificio,

especialmente acondicionados para bodegaje de escenografías del Ballet, de instrumentos de la Orquesta Sinfónica y del material de toda índole de las distintas reparticiones. Además, allí también funcionará el Casino de Alumnos con sus respectivos servicios de restaurante. Así se limitará el movimiento de aprovisionamiento por los ascensores y escaleras, como también el continuo tránsito del personal de servicio.

.

—Habrá dos entradas de igual importancia, una por calle Compañía y otra por Los Serenos, dotadas de hall de entrada, escaleras y dos ascensores.

.

—El Teatro de Cámara ha sido ubicado al nivel de la calle en el ángulo de mayor amplitud, o sea la esquina de Compañía con Los Serenos. Aunque la sala es más bien pequeña, porque la mayor importancia y amplitud ha sido destinada al escenario, que ha sido dotado de las más modernas especificaciones, con tramoya, luces adecuadas a todo tipo de funciones y amplia boca escénica, en este pequeño teatro podrán realizarse conciertos de cámara, presentaciones de alumnos, ensayos de orquesta de cámara, ópera de cámara y hasta presentaciones de ballets con un número reducido de bailarines. Hacia el interior habrá camarines, duchas y servicios especiales y dos camarines de mayor lujo para artistas solistas. Este teatro funciona hacia el exterior e interior del edificio, no sólo en lo que se refiere al público, sino también en lo referente al personal de escenario y artistas.

.

—Técnicamente, dice León Prieto Casanova, se están usando los métodos más modernos de construcción. Por ejemplo, para realizar las excavaciones, por primera vez se hizo uso de equipos altamente mecanizados. Los estudios comparativos realizados a posteriori nos han comprobado que el uso de estos equipos arroja saldo favorable de costo y que hemos logrado economizar dinero.

Al entrevistar al Director del Departamento de Edificaciones de la Universidad de Chile, una de las primeras preguntas que deseábamos

formularle era: "¿Y cuándo podremos comenzar a trabajar en el nuevo edificio?". León Prieto Casanova explica que al ritmo de trabajo en que se está realizando la construcción y tomando en cuenta el tipo de edificación que se requiere para un edificio de esa categoría en el centro de la ciudad, es prácticamente imposible terminarlo antes de tres años, contando desde enero del presente año. Nos explica que el plan de trabajo para otros edificios universitarios que están en construcción, es muchísimo mayor aún y que los músicos deberán tener paciencia, porque, inclusive, se harán los mayores esfuerzos por recortar en algunos meses el plazo dado por el Departamento de Edificaciones.

La seguridad de que la Música tendrá su casa propia dentro de un lapso más o menos cercano, deberá ser, por ahora, el consuelo de todos los que laboran en el campo musical chileno.

Entrevistó: MAGDALENA VICUÑA.

CRONICA

TEMPORADA OFICIAL DE 1958

Orquesta Sinfónica de Chile

El 9 de mayo se iniciará la XVIII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, en el Teatro Astor. Los dieciséis conciertos sinfónicos de la Temporada Oficial serán dirigidos por los siguientes directores: Robert Whitney (3 conciertos), director norteamericano, titular de la Orquesta Sinfónica de Louisville; Walter Goehr (4 conciertos), director alemán, discípulo de Arnold Schoenberg, radicado en Inglaterra desde 1930, donde ha dirigido la Orquesta Philharmonia, Royal Philharmonic, BBC Symphony, la London Symphony, etc., y todas las más importantes orquestas del continente europeo; Luis Herrera de la Fuente (3 conciertos), director y compositor mexicano, titular de la Orquesta Sinfónica de México, considerado uno de los más destacados directores de orquesta de este continente; Juan José Castro (2 conciertos), director y compositor argentino, director titular de la Orquesta Nacional, considerado una de las grandes figuras americanas de la música; Willem Van Otterloo (4 conciertos), director y compositor holandés que desde 1942 dirige la famosa Orquesta del Concertgebouw de Amsterdam y que, además, ha ofrecido importantes ciclos de conciertos con orquestas de Inglaterra, Dinamarca, Bélgica, Alemania, Suiza y España.

Con los directores mencionados, actuarán durante la Temporada los siguientes solistas: Claudio Arrau, Henryk Szeryng, violinista polaco mexicano, que tocará el Concierto para violín, de Brahms, Teresa Quesada, pianista peruana, de reconocida fama internacional, que tocará el *Concierto N° 2, para piano y orques-*

ta, de Brahms; Peter Lukas Graf, flautista suizo que hará escuchar en primera audición *Balada para flauta y orquesta de cuerdas, con piano*, del compositor suizo, Frank Martin; Robert Mc. Ferrin, barítono norteamericano, de color, que ofrecerá la primera audición en Chile, de *Canciones de Don Quijote a Dulcinea*, de Maurice Ravel y *Songs*, sobre textos de William Blake, del compositor norteamericano Virgil Thomson; Narciso Yepes, guitarrista español de fama internacional, que tocará en primera audición el *Concierto de Aranjuez*, de Rodrigo, compositor español contemporáneo; Flora Guerra, pianista chilena, que tocará la *Vida del Campo*, de Alfonso Letelier; Fredy Wang, primer violín del "Cuarteto Wang"; Ena Bronstein, pianista chilena, que tocará, en primera audición, *Concierto para piano, 1945*, de Hindemith; Hugo Fernández, pianista chileno, que tocará *Concierto N° 3 en Do menor para piano y orquesta*, de Beethoven; Oscar Gacitúa, pianista chileno, tocará el *Concierto N° 1 de Brahms*, y Enrique Iniesta, *Tzigane*, de Ravel.

Durante esta temporada, se escuchará en primera audición en Chile, las siguientes obras: Stevens (norteamericano contemporáneo), *Sinfonía Breve*; Dallapiccola (italiano contemporáneo), *Variaciones para orquesta*; Rodrigo (español contemporáneo), *Concierto de Aranjuez*; Ginastera, (argentino contemporáneo), *Pampeana N° 3*; Mennin (norteamericano contemporáneo), *Sinfonía N° 6*; Toch (vienés contemporáneo), *Nocturno*; Badings (holandés contemporáneo), *Prólogo Sin-*

fónico; Blacher (alemán contemporáneo), *Estudio en Pianísimo*; Hindemith, *Concierto para piano, 1945*; Bruckner, *Sinfonía Nº 3*; Skalkottas (griego contemporáneo), *Sketches for string*; Strawinsky, *Agon* (premiere americana); Schoenberg, *Variaciones Op. 31*; Tippett (inglés contemporáneo), *Concierto para doble orquesta de cuerdas*; Purcell, *Oda a Santa Cecilia, con coro, solistas y orquesta*, con motivo del tercer centenario del nacimiento de este compositor; Ravel, *Canciones de Don Quijote a Dulcinea*; Virgil Thomson (norteamericano contemporáneo), *Five Songs, sobre textos de William Blake*; Frank Martin (suizo contemporáneo), *Balada para flauta y orquesta de cuerdas, con piano*; Héctor Tosar (uruguayo contemporáneo), *Sinfonía para cuerdas*; Honegger, *Monopartita*, y Bartok, *Divertimento para cuerdas*.

De compositores chilenos se escuchará en primera audición, de Juan Orrego Salas, *Segunda Sinfonía*, y de Carlos Riesco, *Passacaglia y Fuga para cuerdas*.

Entre las obras importantes que serán tocadas durante los primeros conciertos de la temporada, figuran las siguientes: Mozart: *Concierto en Sol, para flauta y orquesta, Sinfonía Linz y Sinfonía Nº 39*; Brahms: *Sinfonía Nº 2, Concierto Nº 2 para piano y orquesta*; Beethoven: *Sinfonía Nº 4*; Tchaikowsky: *Sinfonía Nº 4*; Schubert: *Sinfonía Nº 3*; Ravel: *Dafne y Cloé, Segunda Suite*; Stravinsky: *El Pájaro de Fuego*; Strauss: *Till Eulenspiegel*; Respighi, *Fontane di Roma*; Letelier: *La vida del Campo*, etc.

Durante la Temporada Sinfónica, en mayo, actuará, también, The Philharmonic Orchestra of New York, bajo la dirección de Leonard Bernstein.

Temporada de Cámara

La XVII Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la

Universidad de Chile, se iniciará en el mes de mayo, en el Teatro Antonio Varas, y constará de catorce conciertos. Tomarán parte en esta temporada los siguientes conjuntos y solistas:

Cuarteto Chile, integrado por: Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti, tres conciertos; *Cuarteto Santiago*, integrado por: Tertz, Grazioli, Martínez y Loewe, un concierto; *Octeto de la Filarmónica de Viena*, conjunto integrado por las primeras partes de la Orquesta Filarmónica de Viena, un concierto; *Conjunto Vocal de Madrigalistas Roger Blanchard*, famoso conjunto vocal francés, famoso en el mundo, por su repertorio de madrigalistas franceses e italianos del Renacimiento, por sus importantes programas de música polifónica religiosa y por sus programas corales de obras contemporáneas, un concierto; *Conjunto de Instrumentos Antiguos y Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile*, un concierto; *Quinteto de Instrumentos de Viento del Conservatorio Nacional de Música*, integrado por alumnos del Conservatorio: Enrique Peña (oboe), Guillermo Villablanca (fagot), Alberto Almarza (flauta), Luis Alberto Herrera (clarinete), y Carlos Tagle (corno), un concierto; *Quinteto Chile de Instrumentos de Viento*, formado por los profesores de la Orquesta Sinfónica: Adalberto Clavero (oboe), José Donatucci (fagot), Leonardo Arriagada (flauta), René Valenzuela (clarinete) y Benjamín Silva (corno), un concierto, y la *Orquesta de Cámara de Stuttgart*, bajo la dirección de Karl Münchinger.

Entre los solistas que actuarán ofreciendo recitales, merecen destacarse: Claudio Arrau, Robert Mc. Ferrin, barítono de color norteamericano, aclamado por la prensa de su patria como una de las más valiosas voces de nuestro tiempo, y Fredy Wang, violinista, ampliamente conocido de nuestro público, profesor del

University College, de Cardiff (Inglaterra) y primer violín del "Cuarteto Wang"; Arnaldo Tapia Caballero, pianista, que con Fredy Wang ofrecerá un recital de Sonatas; Giocasta Corma, pianista, que actuará en el *Cuarteto con piano*, de Fauré; Cirilo Vila, pianista, que actuará en el *Sexteto para piano y quinteto de vientos*, de Poulenc; Elvira Savi, pianista, que acompañará al barítono norteamericano Mc. Ferrin; Rudy Lehmann, que actuará en el *Quinteto con piano*, de César Frank; Henryk Szeryng, violinista polaco-mexicano, que ofrecerá un recital; Klara Fries, flautista alemana, que tocará el *Cuarteto con flauta*, de Mozart; Arlette Berzdecki, arpista belga, que tocará el *Quinteto con arpa y cuerdas*, de Rousel; Rodrigo Martínez, clarinetista, que actuará en el *Quinteto con clarinete*, de Mozart; Arnaldo Fuentes, cellista, que actuará en el *Quinteto con dos cellos*, de Schubert, y el famoso Manuel Verdaguer, contrabajista español, considerado por sus extraordinarias dotes como el Bottesini de nuestra época, que actuará en *Sonata para contrabajo y piano*, de Hindemith.

Las siguientes obras serán escuchadas en primera audición en Chile: Guarnieri (brasileño contemporáneo) *Cuarteto N° 2*; Schubert: *Quinteto con dos cellos*; Stravinsky: *Tres piezas para cuarteto*; Webern: *Obras corales*; Dufay: *Misa "L'Homme Armé"*; Purcell: *Música para el Teatro*; Bach: *Cantata*; Franz Reizenstein: *Sonata para violín y piano*; Fortner: *Serenata para flauta, oboe y fagot*; Hindemith: *Sonata para contrabajo y piano*.

Las obras chilenas que serán escuchadas en premiere mundial, son: Santa Cruz: *Cuarteto N° 3*; Becerra: *Cuarteto N° 4*; Leni Alexander: *Cuarteto N° 1*, y Celso Garrido: *Quinteto para instrumentos de viento*.

Otras obras importantes que se tocarán durante la temporada: Fauré: *Cuarteto*

con piano, solista: Giocasta Corma; Mozart: *Quinteto con Clarinete*, solista: Rodrigo Martínez; Bartok: *Cuarteto N° 3*; César Frank: *Quinteto con piano*, solista: Rudy Lehmann; Grieg: *Cuarteto*; Schubert: *Octeto para vientos y cuerdas*; Schumann: *Dichterliebe*; Ibert: *Tres piezas para quinteto de vientos*; Mozart: *Quinteto con piano*.

Claudio Arrau ofrecerá un recital a base de obras clásicas, románticas y modernas; Robert Mc. Ferrin cantará Arias y Cantatas del Clasicismo y Barroco, obras contemporáneas y Negro Spirituals; el grupo de madrigalistas Roger Blanchard, cantará, además de las obras de estreno en Chile, madrigales franceses e italianos y el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile cantará música coral del renacimiento.

Ballet Nacional Chileno

Desde el 15 de abril hasta el 20 de mayo, el Ballet Nacional Chileno actuará en la República Argentina, Buenos Aires y las provincias; Montevideo, Sao Paulo y Río de Janeiro.

Para esta gira por los países del Atlántico se abrirá un abono en los teatros Colón, de Buenos Aires; Sodre, de Montevideo; y los teatros Municipal, de Sao Paulo y Río de Janeiro. Este abono será a tres funciones, en las que se presentarán: "Carmina Burana", de Orff; "Capricho Vienés", con música de Strauss; "Milagro en la Alameda", con música de Bayer-Carvajal; "El Hijo Pródigo", con música de Prokofieff, todos ellos con coreografía de Ernst Uthoff; "Fantasía", con música de Schubert y coreografía de Hans Züllig, y "La Gran ciudad", con coreografía de Jooss. Además, el Ballet Nacional llevará el programa Jooss completo con los ballets: "La Mesa Verde", "La Gran ciu-

dad", "Pavana" y "Baile en la Antigua Viena".

En el mes de junio, el Ballet Nacional iniciará sus presentaciones en Santiago, en el Teatro Victoria, con su repertorio habitual y los ballets de estreno de 1958.

Auspicio a Solistas Chilenos

El Instituto de Extensión Musical auspiciará los recitales de los siguientes artista chilenos durante la temporada de 1958:

Inés Pinto, soprano chilena ampliamente conocida por sus actuaciones en Chile, toda América y Europa. Esta cantante incluirá en su programa canciones de compositores chilenos, con texto de Gabriela Mistral; *Seresta*, de Villa Lobos, y *Canciones*, de Richard Strauss.

Clara Oyuela, soprano argentina y profesora del Conservatorio Nacional de Mú-

sica, incluirá en su programa las siguientes obras en primera audición: *Ginastera*; *Canciones populares argentinas*; Aaron Copland: *12 Poemas*, con letra de Emily Dickinson; Carlos Tuxen Bang: *Nocturno* (Tres piezas para soprano y piano), obra que obtuvo el premio "César Cortinas", en el Primer Festival Latinoamericano de Música de Montevideo, en 1957; Federico Heinlein: *Tres Canciones*.

Jorge Arellano, violinista chileno, egresado del Conservatorio Nacional de Música. Becado en Francia, obtuvo el Primer Premio del Conservatorio de París (1953) y los primeros premios de las Fundaciones Sarasate, Garcin y Monnott de París (1953 y 1954); Premio "Harriet Cohen", Medalla Conmemorativa para violín otorgada al mejor músico joven del año 1957, en Londres. Actualmente es primer violín de la Orquesta Sinfónica de Haití y profesor del Conservatorio de Música de Haití.

NOTICIAS

Congreso de Directores de Coros

Entre el 2 y el 5 de enero se celebró en la ciudad de Concepción el Segundo Congreso Nacional de Directores de Coros. Esta fue una iniciativa de la Federación de Coros de Chile, que contó con la entusiasta colaboración de los Coros Polifónicos de Concepción.

Más de 25 directores de agrupaciones corales, desde Arica hasta Puerto Montt, tomaron parte en el torneo, durante el cual se discutieron temas de gran resonancia cultural para la continuidad de los coros chilenos.

La inauguración tuvo lugar en el Teatro de la Universidad de Concepción, con la participación de los Coros Polifónicos, bajo la dirección de Arturo Medina.

En las sesiones de comisiones y en las plenarios se trataron los siguientes temas: preparación de directores de coros, repertorio coral, actividades corales particulares y comunes, financiamiento de los coros y fomento de la difusión coral, sociedades que fomentan la actividad coral, publica-

ciones corales y organización interna y administración de coros.

Obras de Acario Cotapos son tocadas en Europa

Un grupo de jóvenes compositores italianos del Conservatorio de Venecia, a raíz del festival de música contemporánea celebrado a fines de 1957, en esa ciudad, pidió a Acario Cotapos su Sonata Fantasía para piano, para su transposición a un conjunto de música de cámara, compuesto de once instrumentos, incluidos piano y clavicordio. Esta obra fue estrenada en Strasburgo, el 27 de noviembre pasado, en la sala de fiestas del Conservatorio, bajo la dirección del maestro Weiner.

El maestro Albert Wolf estrenó en Copenhague, en enero de este año, otra obra de Acario Cotapos y en febrero, en la ciudad de Hilversum, centro musical vecino a Amsterdam, se estrenará otra obra de nuestro compositor.

NOTAS DEL EXTRANJERO

A L E M A N I A

El legado de Schoenberg

Por primera vez en su historia, el Berlin Akademie der Künste, de Berlín Occidental, invitó al público a una reunión de sus miembros. En el hall del America Memorial Library se reunieron muchas personalidades para escuchar una discusión presidida por Hans Scharoun, presidente de la Academia. El tema fue "El Artista y la Vida", y los artistas que lo discutieron fueron el dramaturgo Ferdinand Bruckner, la bailarina Mary Wigman, el pintor Ernst Wilhelm Nay, el compositor Boris Blacher y el arquitecto Heinrich Lauterbach.

Blacher pidió nuevos métodos para la enseñanza musical. Dijo que formar a millones de pianistas a quien nadie necesita no es cosa importante, pero lo que sí lo es, encontrar una respuesta a la pregunta: "¿Qué puede seguir escuchando el ser humano y qué es la música en la actualidad?". Afirmó que las escuelas musicales del mundo todavía siguen proporcionando una educación como la de 1880.

Antes de iniciarse los discursos de los artistas nombrados, los invitados tuvieron la ocasión de escuchar un informe de gran importancia inmediata. Josef Rufer informó sobre la investigación realizada por él de los papeles dejados por Arnold Schoenberg, en Los Angeles y Washington, desde marzo a mayo de 1957. Destacó la extraordinaria importancia de los documentos encontrados, que incluyen los manuscritos de todas las composiciones de Schoenberg, con excepción del Coro para Voces Masculinas, Op. 35. La mayoría de las pinturas de Schoenberg, centenares de papeles, anotaciones y documentos que demuestran la infatigable actividad de este

espíritu universal. Las obras teóricas incluyen un tratado sobre instrumentación, las bases para un libro sobre composición y un volumen de una obra sobre contrapunto, la que planeaba extender a tres volúmenes.

Entre las obras desconocidas que fueron encontradas (algunas terminadas y otras no) está el Cuarteto de Cuerdas, en Re Mayor, que data de 1897; un Lied basado en un texto de Rilke, que pertenece al Op. 14 y que fue retenido debido al texto; 100 compases de un Scherzo de 1914, con un tema puramente de 12 tonos; 700 compases para la música del oratorio "La escala de Jacob", y muchos fragmentos del período norteamericano de Schoenberg. Entre las curiosidades, Rufer mencionó nueve Chansons, compuestas aproximadamente en 1900, para el Bunte Bühne, de Ernst von Wolzogen, y una marcha "Iron Brigade", que Schoenberg dedicó a uno de sus superiores en el ejército, en 1916, escrito en Bruck an der Leitha y que no le mereció ningún favor especial. El diario que escribió durante su segundo período en Berlín, en 1912, revela su estrecha amistad con los pintores Emil Nolde, Franz Marc y Wassily Kandinsky.

En 1931, defendiéndose de aquellos que ya trataban de negar su categoría y autenticidad de artista alemán, porque era judío, escribe en Berlín un manifiesto, "Música Nacional". Este documento es de los más importantes entre los que escribió este espíritu extraordinario. No influenciado por la música extranjera, intocado por el esfuerzo hacia una homogeneidad de los eslavos y romanos, Schoenberg dice que aprendió todo lo que pudo de Bach

y Mozart, y después de Beethoven, Brahms y Wagner. Define detalladamente todo lo que le debe a sus maestros. El manifiesto termina con estas palabras: "Me atrevo a asegurar que he escrito música nueva, la que, así como se ha beneficiado de la tradición, está destinada a convertirse en tradición".

Esta declaración profética fue entusiastamente confirmada por el auditorio. Ruffer tenía en su poder (contando con el permiso de la Sra. Schoenberg) tres pequeñas obras para quinteto de cuerdas, quinteto de vientos, órgano (armonio) y celesta. Están fechadas el 8 de febrero de 1910, y la última está incompleta. Tocadas por 12 miembros de la Filarmonía de Berlín y repetidas al final de la reunión, estas obras hicieron recordar la música que componía en aquella época. Son aventuras por la *terra incognita* más allá de la tonalidad tradicional. Su estructura melódica es pura y audaz, alternando la más pequeña con intervalos gigantescos. Su armonía es libre, con acordes tonalmente indeterminados, extendiéndose hasta siete tonos y obedeciendo las leyes de lo complementario en su sucesión. Los motivos y los temas apenas si se repiten o se desarrollan. Un ritmo cambiante, que ignora los compases, impulsa estas formas cortas, delicadas y aforísticas.

Lo que más impresiona en estas obras es su color. Dominan los registros extremos de las maderas. En las cuerdas, los sonidos pulsados y arqueados son suplementados por aquellos que son ejecutados *col legno* y con armónicos. Su relación con las Cinco Piezas Orquestales de 1909 es obvia, principalmente en la última pieza fragmentaria, en la que el armonio mantiene un acorde de seis cuartos y la celesta repite soñadoramente una figura de cuatro tonos. La fantasía sonora de estas piezas (el primer movimiento dura 50 segundos, y los otros dos 30 segundos cada

uno), es arrobadora. Las formas colorísticas penetran con el mismo poder arrebatador de los simbolismos ópticos de Kandinsky.

Es extraordinario el poder de desafío que perdura en estos experimentos musicales después de casi medio siglo —"música nueva que está destinada a convertirse en tradición". Esta orgullosa aseveración ha sido confirmada por dos generaciones de músicos.

El Festival de Donaueschingen

La ciudad de Donaueschingen, en la Selva Negra, jamás había tenido una pléyade de distinguidos artistas, como en el Festival de este año, de música contemporánea.

Sobrepasando a los demás, debe mencionarse a Igor Strawinsky, quien dirigió la segunda presentación europea y la primera en Alemania de su suite de ballet "Agon".

En los dos días que dura el Festival, se estrenaron en primera audición ocho obras de compositores europeos y norteamericanos.

La tradición de Donaueschingen exige por lo menos un escándalo mayúsculo durante cada festival. Esta vez fue el italiano Luigi Nono el que lo proporcionó muy graciosamente con sus Variants para violín solista, cuerdas e instrumentos de viento. Inclusive los más avezados asistentes al Festival, aquellos que a través de los años han logrado un alto grado de inmunidad hacia las disonancias, composiciones seriales y el "pointillisme", demostraron su furiosa reacción ante la partitura "atomizante" de Luigi Nono. Podría describirse como una serie de sonidos aislados, matemáticamente relacionados los unos con los otros. Pero no puede existir un mejor testimonio de que la unidad matemática y musical no son necesariamente idénticas.

La ejecución de las Varianti es increíblemente complicada. Difícil sería imaginar a otro violinista fuera del intrépido Rudolf Kolish, realizando semejante hazaña. Los silbidos y los gritos al final de la ejecución iban directamente dirigidos al compositor, porque Kolish fue ovacionado por su superhumana ejecución.

ESTADOS UNIDOS

Fantasia para piano de Aaron Copland

La Fantasia para piano de Aaron Copland, comisionada por el Juilliard School of Music para su 50 aniversario en 1955, y ejecutada por primera vez en el Juilliard Concert Hall, en octubre de 1957, por William Masselos, fue publicada por Boosey and Hawkes, para la premiere. Copland completó este trabajo en enero de 1957 y trabajó en él desde comienzos de 1950.

A pesar del cuidado y gran esfuerzo desplegado en este trabajo, esta música es extraordinariamente espontánea. Es, en realidad, una de las obras más frescas y dinámicas que Copland ha compuesto en los últimos años y puede colocarse al lado de sus Variaciones para piano (de 1930) y la Sonata para piano (de 1939 y 1940), que merecen ser consideradas como las obras pianísticas más importantes de Norteamérica.

La nota escrita por Copland sobre la Fantasia es esclarecedora. Nos dice que no ha usado temas folklóricos o populares, lo que es aparente al escucharla. Su meta fue "realizar una composición que sugiriera la calidad de la fantasía, o sea, la secuencia espontánea y no premeditada de "acontecimientos" que transportaran al

auditor (si esto era posible) desde la primera a la última nota, al mismo tiempo que, ejemplarizara en forma clara e inconvencionalmente, los principios estructurales".

Que esto lo logró plenamente es algo que no puede dudarse después de haber escuchado la inspirada ejecución de Masselos, quien repitió la obra después de un breve intermedio.

La textura de la obra es de una originalidad fascinante, aunque tiene características en común con las obras anteriores. Copland describió su procedimiento: "La estructura musical de toda la pieza se basa en una secuencia de diez tonos diferentes de la escala cromática. A éstos se les agrega, subsecuentemente, los dos tonos no usados de la escala que son usados como una especie de intervalo cadencial. Inherentes al material se encuentran elementos que pueden ser asociados al método de los doce tonos y con música concebida tonalmente. La Fantasia para Piano no es una obra rigurosamente controlada por los doce tonos, pero se hace uso en ella, muy libremente, de las fórmulas que se asocian con esa técnica".

La Fantasia se desarrolla a través de secciones, cada una de las cuales tiene su forma y ritmo característico aunque se ligan muy bien entre sí. Aunque la obra no es rígidamente de doce tonos en su estructura principal, la secuencia de los diez tonos serpentea sutilmente a través de la textura.

Lo más importante es que no se necesita saber nada sobre la música de doce tonos o la armonía moderna para sentirse conmovido y excitado por esta música. Aunque no siempre tonal en sus efectos, la dirección no falla jamás, ni tampoco su lógica interna ni su tensión temática. Copland la escribió con enorme devoción e inspiración al mismo tiempo que con maestría. Dedicada a William Kapell, es un homenaje espléndido.

Nueva obra de Roger Sessions

En honor del centenario de Minnesota en 1958, se le encargó una sinfonía a Roger Sessions, la que, según ha informado el compositor, tendrá una duración de 20 a 25 minutos y tendrá tres movimientos. La premiere mundial la realizará la Sinfónica de Minneapolis, en el otoño de este año. Anteriormente se le había comisionado una sinfonía al gran compositor noruego Haral Saeverud, para celebrar este centenario, la que será dirigida por Sixten Ehrling, destacado músico sueco.

El Festival de Washington

El Festival de Washington ha sido organizado por el Inter-American Music Center, cuya sede es la Pan-American Union en Washington. Se iniciará el 16 de abril hasta el 20 del mismo mes. Habrá dos conciertos de cámara en la Biblioteca del Congreso y tres sinfónicos en el Lisner Auditorium de la George Washington University. Los primeros dos conciertos sinfónicos estarán a cargo de la National Symphony, bajo la dirección de Howard Mitchell, y el tercero de la Sinfónica Nacional de México bajo la dirección de Herrera de la Fuente.

Estará representada toda América en este Festival y las primeras audiciones mundiales incluirán la Sinfonía N° 12 de Heitor Villa-Lobos, un cuarteto de cuerdas de Alberto Ginastera y otro del norteamericano William Bergsman, estas dos últimas obras fueron comisionadas por la Coolidge Foundation.

Entre las obras comisionadas por la International House de Nueva Orleans, figurará el Primer Cuarteto de Juan Orrego Salas y obras de Luis Sandi, México; Violet Archer, Canadá; José Ardévol, Cuba; Camargo Guarnieri, Brasil; Roberto Caamaño, Argentina; y Héctor Tosar, Uruguay.

I N G L A T E R R A

International Folk Music Council

El Consejo Internacional de la Música Popular celebrará su Undécima Conferencia Anual desde el 28 de julio al 2 de agosto de 1958, en el Palais des Congrès, recientemente construido en la ciudad de Liege (Bélgica) y ha sido invitado por el Collège des Bourgmestre et Echevins.

Los temas que se tratarán serán los siguientes:

1) Tema principal: La Tradición en el Folklore Musical, incluyendo la Danza: sus aspectos estáticos y dinámicos a través de los cambios suscitados por las condiciones modernas de vida; 2) Los métodos de Notación manual y mecánica de las Danzas; 3) Una tercera sección será consagrada a las proyecciones de películas y de discos, específicamente de los países no europeos. Estas presentaciones serán acompañadas de breves explicaciones.

La Asamblea General del Consejo Internacional de la Música Popular tendrá lugar durante la Conferencia. Además se han planeado algunos conciertos y dos excursiones: una a Bobriek y otra a los Ardennes, donde bailarines y cantantes tradicionales ejecutarán obras folklóricas de las regiones mencionadas.

Para mayores detalles hay que dirigirse al Secretario de la IFMC, 12 Clorane Gardens, Londres, N. W. 3.

F R A N C I A

Dos obras líricas sobre Juana de Arco

André Jolivet y Henri Tomasi

RENÉ DUMESNIL

Dos obras líricas nuevas, y que no se parecerían mucho si no tuvieran ambas a Juana de Arco como tema, se han dado

muy recientemente en primera audición. Una es un oratorio de André Jolivet, y tiene por título *La Vérité de Jeanne*; la otra es un drama de Henri Tomasi, con libreto de Philippe Soupault, y que está destinada a la escena, pero que sólo ha sido presentada en concierto y también como oratorio.

El texto de *La Vérité de Jeanne* ha sido establecido por la señora Hilda Jolivet, según la minuta del proceso de rehabilitación. Ha agregado a esas palabras históricas, con gran discreción y mucha delicadeza, algunos pasajes de poemas de Christine de Pisan, de Charles d'Orleans y Martial d'Auvergne. El tono es muy coherente, y la obra se divide en cuatro partes y un intermedio. La primera se inspira en la escena que se desarrolló el 7 de noviembre de 1455, en Nuestra Señora de París, donde ante las autoridades eclesiásticas reunidas, Isabelle Romée, Jean y Pierre d'Arc asistieron a la apertura del proceso de rehabilitación de la joven mártir, quemada en Rouen veinticuatro años antes, el 4 de mayo de 1431. A las imploraciones de la madre, la multitud mezcla sus lamentaciones, y, en seguida, incluso sus amenazas. Pero los muertos son los acusados, esos jueces inicuos del proceso de Rouen, ese Pierre Cauchon, obispo de Beauvais, que esperaba conquistar el arzobispado de Rouen sirviendo muy servilmente a los ingleses; ese Warwick, que pagó con la sangre de Juana su título de regente de Francia; y ese Rey Carlos que debió su trono a la humilde hija de Lorena y que no hizo nada por sacarla de la prisión donde estuvo cautiva durante suficiente tiempo como para que él hubiera podido ayudarla. Ha llegado la hora de la justicia humana, la de proclamar la nulidad del juicio y la iniquidad de la sentencia. André Jolivet ha sabido crear, con potente sobriedad, la atmósfera de esta escena que basa su grandeza en

la simplicidad de los hechos. Las mismas cualidades se encuentran en la segunda parte: ahora son los testigos los que tienen la palabra. Los supervivientes del drama son los que hablan, desde Mangette, la compañera de juegos infantiles en Domrémy, que cuenta cómo Juana iba a bailar con las otras muchachas alrededor del árbol de las Hadas, hasta esos hombres que, jóvenes entonces, llevaban a Juana a Vaucouleurs, y después a Chignon. Páginas emocionantes, que cierra un *Amén*.

Un interludio sinfónico precede el relato de Dunois, que viene a contar la epopeya de Orleans, con lo que comienza la tercera parte. Un coro canta la cabalgata que lleva a coronar a Reim al "gentil rey que Dios ha mantenido". A este episodio pintoresco sucede el último testimonio, la declaración de Martin Ladvenu, sacerdote de la orden de los Hermanos Pecadores, que asistió a Juana en la hoguera, y declara: "Quisiera que mi alma llegue donde creo que está la suya". Los primeros violines, solos, son los encargados de dar un relieve muy simple y emocionante a este trozo que hace resaltar el relato confiado al contrabajo solo. Un coro breve, escondido por la batería, termina esta parte. La conclusión comienza por una fuga titulada "preludio en forma de proceso". Trozo potente, incluso violento, al que sigue un coro que proclama: "¡He aquí la verdad de Juana, a la luz del Derecho!". Y es la lectura de la sentencia, por el Arzobispo de Rouen. Un amplio unísono magnifica la gloria de la "hija de Lorena, Dama de Dios, Amiga...". Después, un versículo del Salmo CXVII conduce hacia el triunfal *Aleluya*. Obra conmovedora por su fuerza, por la extremada sencillez de una realización cuyo gran mérito reside en una especie de desaparición del autor ante su obra, o más bien ante su heroína; no hay una

nota de la partitura que busque efectismos. Y esa música, a veces ruda, parece casta como la propia joven mártir.

El libreto de Philippe Soupault proponía a Henri Tomasi una tarea menos simple, puesto que había adoptado la forma de ópera, con toda la diversidad que ello significa: tres actos, el segundo de los cuales es incluso un tríptico. La división es lógica: primero el adiós de Juana a su país natal, a sus compañeras, a sus padres; es la preparación de la muchacha, toda temblorosa, ante el deber para el cual las voces de "sus" santas Catalina y Margarita la han propuesto y que San Miguel viene a imponerla en nombre de Dios. Y nosotros pasamos así, después de un breve prelude, a las rondas de muchachitas cantando el nuevo mayo, a la aparición de San Miguel; finalmente, a la partida de Juana. La primera parte del segundo acto comienza con conjuntos de trompetas, de baterías, de todo un aparato guerrero. Estamos frente a Orleans. Pero un *lamento* se eleva de la orquesta: Juana está herida. Desfallece, vuelve en sí, y retorna a su tarea. Segunda parte del tríptico: estamos en Reims, en medio de cantos de alegría, del repique de las campanas y el rey Carlos VII y Juana hacen su entrada; como lo había deseado, la humilde hija de Lorena, ha logrado la primera parte de su tarea: ha hecho a un rey y se lo ha dado a Francia para que la salve de los ingleses. La tercera parte nos la muestra presa, cubierta de ultra-

jes, y llevada al suplicio para que pague con su vida la salvación del país. Oye gritos, injurias, que son las palabras de la inicua sentencia: "Bruja, cruel, relapsa..." Cobra mayor fuerza la llama de la hoguera, y expira lanzando un gran grito: "¡Jesús, San Miguel!"...

Transcurren veinticinco años antes de que se reconozca la iniquidad de la sentencia y de que se haya acordado la revisión del proceso; este es el tema del tercer acto, y nos encontramos ante el coro de Nuestra Señora de París, como antes, en el oratorio de André Jolivet. Van a desarrollarse las mismas escenas: requerimientos a la justicia, súplicas de la madre de Juana y de sus antiguos compañeros, del pueblo que se impacienta por oír el decreto reparador. Sería vano comparar las dos partituras: en obras semejantes, en las que el tema es tan grande, tan conocido, es tanto el retrato del autor como el del personaje central el que se encuentra. Tomasi está ahí, en su *Triomphe de Jeanne*, con su habilidad y también con su sinceridad, como Jolivet en su *Vérité de Jeanne*, con su ruda franqueza y sus audacias. Ninguno de los dos —y es su mérito común— ha buscado ser astuto frente a la dificultad de la tarea. Han querido aportar, cada uno, su homenaje, como Honegger veinticinco años antes, a una de las más grandes y puras figuras de la historia.

REVISTA DE REVISTAS

AIENEA. Año 34, Nº 377. Cincuenta años de vida de Eduardo Barrios. / La colina de las bienaventuranzas. / Ensayo sobre Daniel Riquelme. / En torno a dos centenarios. / Madame Bovary. / Método y esencia en Baudelaire. / Humoristas de mi tierra. / El drama religioso de Unamuno. / Naturaleza, hombre y Dios en el romanticismo tardío de Joseph von Eichendorff. / Omisiones, errores y tergiversaciones de un libro de historia. / Valores y mensaje. / IV Congreso Latinoamericano de Sociología. / Servidumbre de las letras y la patria. / Glosas de la cultura actual. / Crítica de Arte. / Los libros. / Notas y documentos. / Bibliografía.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Nº 2, Nov. 1957. / Trayectoria Musical de Chile. / Algunos libros de música traídos a América en el siglo XVI. / Ediciones de la Unión Panamericana. / Catálogo de las obras de Guillermo Graetzer. / Compositores activos. / Concursos. / Conferencias. / Cursos. / Libros. / Nuevas ediciones. / Resumen de noticias de América. / Resumen de noticias de otros continentes. / Revistas.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XII, Nº 200. Dic. 1957. Igor Strawinsky: 7 Nuevas Respuestas a 7 nuevas preguntas sobre el mundo musical contemporáneo. / Estreno de Marianita Limeña. / Henry Tomasi y su drama lírico "Don Juan de Mañara". / El silencio de Rossini. / Gigli. / Discos. / El gran Premio del Disco. / Anuncia estrenos. / El teatro Colón repuso "Las bodas de Fígaro". / Noticias del Extranjero. / Ediciones musicales. / Celebración del Día de la Música. / Bibliografía musical.

CUADERNOS. Nº 27. Nov-Dic., 1957. De tu primavera. / Mayo. / Ortega y Gas-

set, joven. / Ortega y el catolicismo español. / El "octubre" soviético: ficciones y realidades. / Milovan Djilas: el rebelde y el preso. / La tiranía sobre el espíritu. / Conversaciones con Stravinsky. / Los antiguos manuscritos. / Huayna Cápac, gran constructor de Quito. / Cosas y gentes. / Ricardo Rojas, adalid de América. / Los jóvenes novelistas españoles. / Rafael Sánchez Ferlosio. / Crónicas. / Bellas Artes. / Los libros. / Notas culturales.

LYRA. Año XV, Nos. 164-166. 3º y 4º trimestre 1957. Propuesta para más vida futura. / Los gatos. / Arte antiguo checoslovaco. / Campigli y la exposición "Diez años de pintura italiana". / Lasansky. / Plástica 1957. / Cine. / Teatro. / Una lección estimulante. / Los últimos ballets presentados en el Teatro Colón. / Gaito. / Sibelius, símbolo de la música finlandesa. / Ballet. / Jazz. / Libros y lecturas. / Discos. / TV. / Noticiario.

MÚSICA. Año I, Nº 3. Sept.-Oct. de 1957. Música y vida de Bach en Leipzig. / Tomás de Torrejón y Velasco. / Entrevista a Luis Herrera de la Fuente. / El denominador común. / Renovación opina.

RITMO. Año XXVII, Nº 290. Nov. de 1957. La música, espectáculo de masas. / Sentido y significación de la vida musical. / Sibelius. / La mujer en la vida de los grandes maestros. / París. / I Congreso Mundial de Coreógrafos. / Carl Nielsen. / El hombre tras el compositor. / Ansermet nos habla nuevamente. / Desde Italia. / Coro de 7 países compiten en Arezzo. / La música en el VI Festival de Juventudes celebrado en Moscú. / Music Festival. / El mundo musical. / Crónicas. / Discos.

- SODRE. Nº 5, 1957. Los festivales latino-americanos de música. / El SODRE hacia y en 1956. / Temporada 1957. / Don Quijote en la Música. / La música en Mina Gerais durante el siglo XVIII. / Personalidad de Bert Haantra. / El movimiento del cine documental en Holanda. / El Departamento de Cine Arte en el SODRE. / Reglamento para III Festival de Cine Documental y Experimental organizado por el SODRE. / Bibliográficas.
- VIDA UNIVERSITARIA. Año VIII, N.ºs 84, 85-86. Jul.-Ag.-Sept., de 1957. Visita del Pte. de la A. S. Internacional de Universidades. / Noticiario. / Nuevo reglamento para la tesis de grado de Arquitectura. / Dos profesores de La Habana triunfan en Alemania. / El Archivo General de la Universidad. / El I Congreso Internacional de Latín Vivo, de Avignon. / La resolución de "The State Board of Education". / Posée el Depto. de Cinematografía de la Universidad películas de valor inapreciable. / Joaquín Llerena, precursor de la Escuela de Periodismo. / Anuncia varias becas la UNESCO.
- VIDA UNIVERSITARIA. Año VIII, N.ºs 87-88. Oct.-Nov., 1957. La Universidad de La Habana en el Simposium Brookhaven N. Y. / Noticiario. / Los elementos radioactivos en la investigación. / La educación. / Final de una aclaración histórica. / Terminado el Palacio de la Unesco en París. / Símbolo del amor maternal, un monumento emplazado en la Universidad.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Vol. 44, Nº 2, Nov.-Dic., de 1957. The Past is Prologue. / Does Music Education needs a Philosophy? / Edgard B. Gordon, sociological musician. / Vignettes of Music Education History. / For the good of the order. / Cronicles.
- MUSICAL LEADER. Vol. 89, Nº 11, Nov. 1957. European Festival. / Musical Notes. / London. / Cleveland. / Music on the air. / Sigma Alfa Iota announces New American Music awards competitions. / Chicago. / Do, Re, Mi. / Periscopics.
- THE MUSICAL TIMES. Vol. 98, Nº 1378, Dec. 1957. Music in Films. / Pen Portrait: York Bowen. / Broadcast Music. / Christmas Choral Music. / Music in Vienna. / Stravinsky's 'Agon' in Paris. / Festival at Berlin and Donaueschingen. / Reviews of OPERAS. / Concerts. / Books on Music and Gramophone Records. / Correspondence.
- FEUILLES MUSICALES. Xe. année. N.ºs 6-7. Ag.-Sept., de 1957. Alfred Cortot va fêter son 80e anniversaire. / Un grand personnage humain: Alfred Cortot. / L'interprétation créatrice: Comment y éduquer le virtuose. / Le Concert du Xe anniversaire des "Feuilles Musicales". / Festival d'été. / Concert d'entre-saison. / Concert et saison lyrique 1957-58. / Les livres nouveaux. / Courrier suisse du disque.
- FEUILLES MUSICALES. Xe. année Nº 8. Oct., 1957. Un événement déplorable. / L'ahuach vue par un poète. / Deux lettres inédites. / Festival d'automne. / La vie musicale romande. / Courrier suisse du disque. / Guide romande des concerts.
- FEUILLES MUSICALES. Xe. année Nº 9. Nov., 1957. Festivals et artists suisses. / Souvenir sur Béla Bartok. / Une lettre inédite de Mozart. / La "Querelle de Saint Sebastien". / Une heure avec Adrienne Miglietti. / Fêtes et Festivals 1957. / La messe d'Aloys Fornerod. / Courrier suisse du disque. / Guide romande des concerts.
- EIDGENOSSISCHES SANGERBLATT. Año 21, Nº 12, Dic., de 1957.