



REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
y el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XII

MARZO-ABRIL 1958

N.º 58

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, Marzo-Abril de 1958

Nº 58

R E S U M E N

EDITORIAL	3
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente	9
JOSE VICENTE ASUAR: Una incursión por el Op. 5 de Anton Werbern	19
MARIA LUISA SOLARI: Notación de la danza	42
MARIA ESTER GREBE: Sexteto de Juan Orrego Salas para clarinete, en Si bemol, cuarteto de cuerdas y piano	59
ROBERTO FALABELLA: Problemas estilísticos del joven compositor en América y en Chile. II	77
CRONICA	94
Gira de la Orquesta Sinfónica a la zona sur	94
Conciertos del mes de Mayo de la Sinfónica de Chile	94
XVII Temporada de Cámara	95
Ballet Nacional Chileno	95
Conciertos de la Filarmónica de Nueva York	95
Conciertos de Cámara en el Instituto Chileno-Alemán	95
Orquesta Filarmónica de Chile	96
Recital de Hernán Pelayo	96
NOTICIAS	97
LA MUSICA EN PROVINCIA	101
NOTAS DEL EXTRANJERO	105
HEMOS LEIDO	112
PARTITURAS	114
REVISTA DE REVISTAS	115

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; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti 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

VICENTE SALAS VIU Y EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

En marzo de este año, Vicente Salas Viú, Director del Instituto de Extensión Musical desde fines de 1952, presentó su renuncia voluntaria a la dirección del Instituto de Extensión Musical. No obstante, sigue vinculado a la vida musical chilena como Director del Instituto de Investigaciones Musicales y como profesor del Conservatorio Nacional.

El cargo de director del Instituto ha pasado a ocuparlo el compositor, profesor del Conservatorio y crítico musical, Juan Orrego Salas.

El nombre de Vicente Salas Viú quedará siempre estrechamente vinculado a nuestra vida musical porque, desde un año antes de la creación del Instituto de Extensión Musical, ya en 1939, antes de que se cursara la Ley N° 6.696 que creó este Instituto y que fue obtenida gracias al esfuerzo, entusiasmo y dedicación de Domingo Santa Cruz y Armando Carvajal, Salas Viú, recién llegado al país, inició con ellos una estrecha colaboración para organizar esta institución.

Al hablar de estos comienzos de nuestro Instituto, vale citar las palabras de Santa Cruz, al recordar esos años: "Ningún inconveniente nos fue abreviado desde que el proyecto se presentó en la Cámara. Al recorrer la ley los trámites constitucionales, dio origen, no sólo a discusiones en que por primera vez oímos a los parlamentarios hablar sobre música, y muchos de ellos con perfecto conocimiento, sino que la Cámara y el Senado vinieron a ser en cierto sentido árbitros de muchas opiniones encontradas y aun de intereses que fueron serios tropiezos para la ley. Como medio de armonización de estas divergencias, surgió en el Senado el contraproyecto de don Maximiano Errázuriz que es, con algunas modificaciones, la base de la ley actual. La primitiva idea de fundar tan sólo una orquesta, fue ampliada a todas las actividades musicales, y gracias a la cooperación del Supremo Gobierno, de la Universidad de Chile y muy especialmente de su Rector, don Juvenal Hernández, de muchos parlamentarios y de las entidades gremiales de la música, pudo llegarse a ver como Ley de la República la creación del Instituto de Extensión Musical."

En octubre de 1940, la Ley había sido obtenida, pero había que poner en marcha el funcionamiento de una institución que debía proveer los elementos necesarios para difundir la música a través de conciertos sinfónicos, conciertos de cámara, coros, óperas y ballets en todo el territorio de la República. Estimular la creación de obras nacionales, mediante concursos anuales de composición, y darlas a conocer. Fomentar, por medio de subvenciones, las iniciativas musicales del país. A esta labor se dedicaron desde fines de 1940, Domingo Santa Cruz desde el Decanato de la Facultad de Bellas Artes y como primer director del Instituto; Armando Carvajal, Director del Conservatorio Nacional de Música y director artístico del Instituto, y el joven musicólogo Salas Viú, que ocupó el cargo de Secretario del Instituto en formación, entonces entidad autónoma. Fue así su primer funcionario junto a las dos personalidades de la música chilena citadas y a don Próspero Bisquertt, el primer Administrador del Instituto.

Durante los primeros meses de 1941, le cupo a Salas Viú secundar a Santa Cruz y Carvajal en los concursos para la formación de la Orquesta Sinfónica de Chile, la organización del Cuarteto de Cuerdas del Instituto y la formación de una Escuela de Danza de la que surgiría el Ballet Nacional. Como secretario de la Junta Directiva colaboró en la parte administrativa, además de ocupar la secretaría general y de organizar el departamento de publicidad. En enero de ese mismo año, se realizó la primera jira de la Orquesta Sinfónica a la zona sur del país, labor que, como tantas otras, estuvo a cargo de Salas Viú.

En la primera mitad de 1941, René Amengual pasó a ocupar el cargo de secretario del Instituto y Salas Viú fue nombrado Secretario de la Dirección o, dicho más breve, Secretario Artístico, cargo que ocupó durante años, preocupándose de la organización de los conciertos, redacción de los programas, dirección y ejecución de la publicidad.

En 1945 se fundó la Revista Musical Chilena, cuya planeación y dirección le fue encomendada por Domingo Santa Cruz. Hasta 1949 siguió dirigiendo esta importante publicación de la Universidad de Chile, dejándola, ese año, en manos de Juan Orrego Salas. Un año más tarde, Salas Viú fue nombrado Subdirector del Instituto.

Desde este nuevo cargo le cupo ampliar la colaboración prestada a la dirección del Instituto, ya que el ejercicio de la Subdirección implicaba subrogar al Director o resolver en su nombre, cuando éste se encontraba ausente, todo lo que le fuera encomendado por él. En todo el tiempo reseñado, desde la fundación del Instituto, fuera de sus labores específicas en el mismo, Salas Viú fue repetidamente miembro del Jura-

do de Premios por Obra, del Jurado de Admisión de Festivales de Música Chilena, en cuya organización desde un comienzo le cupo una parte muy activa. Además, fue consejero de la H. Junta Directiva.

Al jubilar Santa Cruz en 1952, se nombró a Vicente Salas Viú Director del Instituto, cargo que desempeñó con extraordinaria eficiencia. Desde la directiva del Instituto, Salas Viú reorganizó tanto el sistema administrativo como los conjuntos del Instituto, lo que se plasmó en los nuevos reglamentos que hoy rigen la institución: la Orquesta Sinfónica, el Ballet Nacional, el Coro, etc. Durante cinco años, la vida de los conjuntos del Instituto de Extensión Musical han sido regidos con inteligencia y sentido de superación por Vicente Salas Viú. Prueba de ello son los magníficos conciertos ofrecidos por la Sinfónica de Chile, los éxitos del ballet desde "Petrouchka" a "Carmina Burana" y "Milagro en la Alameda", los alcanzados por el Coro, que bajo la directiva de Marco Dusi y Hugo Villarroel, ha cantado obras de la importancia de la "Misa de la Coronación", de Mozart; "Carmina Burana", de Karl Orff; la "Sinfonía de los Salmos", de Strawinsky; el "Orfeo", de Gluck, etc.

Esta breve reseña muestra en forma sumaria la estrecha vinculación de Salas Viú a la vida musical del país. Al alejarse de la dirección del Instituto de Extensión Musical, sabemos que no lo perdemos porque, a través de su labor musicológica, contribuirá con nuevas aportaciones a las actividades de la cultura musical chilena que a través de diecinueve años le ha exigido tantos esfuerzos y desvelos y que también lo ha premiado con merecidos éxitos.

A Juan Orrego Salas le deja una rica herencia, la que permitirá a este joven compositor, ampliamente reconocido por su talento, seguir las huellas trazadas por sus dos antecesores.

JUAN ORREGO, NUEVO DIRECTOR DEL INSTITUTO

La trayectoria musical de Orrego Salas, aunque ampliamente conocida, merece que la reseñemos brevemente.

Después de cursar sus estudios en el Liceo Alemán, estudió Arquitectura en la Universidad Católica, obteniendo su título en 1943, profesión que abandonó al año siguiente para consagrarse por entero a la música.

Realizó sus estudios musicales en el Conservatorio Nacional de Música como alumno de piano de Alberto Spikin, y de armonía y composición de Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz. Perfec-

cionó sus estudios de música en dos viajes consecutivos a los Estados Unidos.

En 1949 fundó el Coro de la Universidad Católica, realizando hasta la fecha una amplia labor de conciertos como Director de esta entidad. En 1942 obtuvo por concurso público el nombramiento de profesor de Historia de la Música y Análisis del Conservatorio Nacional de Música.

Como becado de las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim, estudió composición con Randall Thompson y Aaron Copland. Además fue alumno regular del Seminario de Musicología de los profesores Paul Henry Lang y George Herzog, en la Universidad de Columbia de Nueva York.

En 1945 ingresó como miembro de la rama neoyorkina de la Sociedad Internacional de la Música Contemporánea y, al año siguiente, fue nombrado Secretario del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile y elegido en este mismo cargo de la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S.I.M.C.

En noviembre de 1948 el Jurado Internacional reunido en Roma para escoger las obras que debían figurar en el XXIII Festival de Música Contemporánea de la S.I.M.C., a realizarse en Palermo, seleccionó sus *Canciones Castellanas* como única obra entre veinticinco presentadas por los países americanos. Esta misma obra fue agraciada con el Primer Premio en los Festivales de Música Chilena del año 1948. Además, su *Sonata para violín y piano* recibió el Segundo Premio en estos mismos Festivales.

En 1949 viaja a Inglaterra, Francia e Italia, países en que se vincula a los más destacados compositores, aprovechando, además, para dar a conocer la música chilena en estos importantes centros musicales europeos. A su vuelta a Chile es nombrado crítico musical de "El Mercurio" de Santiago, cargo que ocupó hasta asumir la dirección del Instituto. Ese mismo año fue nombrado director de la Revista Musical Chilena.

A comienzos de 1951, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, le confiere el título de profesor extraordinario de composición.

Juan Orrego ha dedicado su vida a la composición y es autor de numerosas obras sinfónicas, de cámara, dramáticas y para instrumentos solistas, un gran número de las cuales se han ejecutado en Chile y en el extranjero, entre las que merecen destacarse: *Escenas de cortes y pastores* (1946), *Primera Sinfonía* (1949), *Sinfonía N° 2 "A la memoria de un vagabundo"* (1953-54), *Serenata Concertante* (escrita por encargo de la Sinfónica de Louisville, 1954); *Cantata de Navidad para so-*

piano y orquesta (1945), *Concerto para piano y orquesta* (1950), *Sexteto para clarinete, cuarteto de cuerdas y piano* (escrito por encargo del Berkshire Music Center, 1953-54), *Concerto de Cámara* (1952), *Cuarteto N° 1* (Comisionado por la International House de Nueva Orleans, 1957), *El alba del alhelí*, ciclo para soprano y piano (1950), *El retablo del rey pobre*, ópera oratorio (1949-52), y numerosas obras corales, para piano, de cámara, para instrumentos solistas, y dos ballets *Juventud* (1948) y *Umbral del sueño* (1951).

En la programación de la Temporada de 1958, la primera que ha sido planeada por Juan Orrego Salas, se ha preocupado muy especialmente de cumplir con una misión estrictamente universitaria y cultural, que aparece definida por el abundante número de primeras audiciones del pasado y del presente, incluidas en los programas, por la selección de las obras de repertorio entre aquellas que han sido menos escuchadas en los últimos años y por la presencia de un buen número de creaciones de autores chilenos y americanos en general.

En los programas que tocarán la Sinfónica de Chile, los conjuntos de cámara, los conciertos extraordinarios y los recitales auspiciados por el Instituto, figuran los nombres de veintiséis compositores americanos: nueve chilenos, dos argentinos, ocho norteamericanos, dos mexicanos, dos brasileños, un uruguayo, un peruano y un venezolano, algunos de ellos representados por dos composiciones, alcanzando un total de veintinueve obras, veintiuna de las cuales se escucharán en primera audición.

Se agrega a las obras americanas treinta y cinco composiciones de autores contemporáneos europeos, entre las que figuran los consagrados de nuestra época, como también los nombres de algunos autores aún no conocidos en el país.

Alternan con las obras mencionadas, un buen número de composiciones del pasado, muchas de las cuales se escucharán por primera vez en Chile, como la *Misa en La mayor de Bach* y la *Oda a Santa Cecilia* (1692) de Purcell, que el Coro de la Universidad de Chile, preparado por los maestros Marco Dusí y Hugo Villarroel cantará durante la Temporada Sinfónica, la *Tercera Sinfonía* de Bruckner, la *Sinfonía en Si bemol* de Juan Cristian Bach, o el *Concierto en Sol para flauta y orquesta* de Mozart.

Artistas nacionales alternarán con los artistas huéspedes contratados en el extranjero. Cinco maestros extranjeros dirigirán la Temporada Sinfónica: Robert Whitney (Estados Unidos), Walter Goehr (Austria), Luis Herrera de la Fuente (México), Juan José Castro (Argentina) y Willem van Otterloo (Holanda). Además, la Filarmónica de

Nueva York, dará tres conciertos en Santiago, bajo la dirección de Leonard Bernstein y uno en Viña del Mar.

En la serie de Conciertos de Cámara y de recitales solistas auspiciados por el Instituto, figuran trece ejecutantes chilenos y siete extranjeros. En estos conciertos actuarán también cinco conjuntos de cámara nacionales: el Cuarteto Chile, Cuarteto Santiago, Quinteto Chile de Instrumentos de Viento, el Quinteto de Instrumentos de Viento del Conservatorio Nacional de Música y el Coro de Madrigalistas de la Universidad de Chile, a los que se suman el Conjunto Vocal Roger Blanchard, el Octeto de la Filarmónica de Viena y la Orquesta de Cámara de Stuttgart, dirigida por Karl Muenchinger.

El Ballet Nacional iniciará una jira por Uruguay y Argentina que precederá a la temporada en Santiago, con un repertorio que abarca los más destacados ballets de este conjunto. "Las travesuras de Cupido", con música de Mozart y coreografía de Züllig, será el primer estreno del año.

Al programa resumido más arriba se agrega la celebración de un Concurso en el mes de mayo para proveer el cargo de Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile, y los Festivales de Música Chilena en noviembre.

Así el Instituto cumplirá una brillante etapa más en su ya vasta jornada de dieciocho años de vida.

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

p o r

Gustavo Becerra

I

Casi mil años de escritura musical práctica muestran una trayectoria didáctica extensa y rica en detalles que iluminan su sentido y permiten la formación de una idea bastante clara de su perspectiva pasada. Aclarada ésta, tomando como centro la composición, se puede conjeturar sobre el futuro. Para esto tendremos en cuenta lo ingenuo que resultaría basar su evolución sólo en hechos, ya que su ilimitado número nos obligaría, de todas maneras, a intuir principios generales. Admitiremos entonces, como anejo a nuestras consideraciones la simbiosis natural entre "hechos e ideas".

II

La situación actual de la didáctica de la composición en Occidente es caótica y en su campo se pueden distinguir diversas situaciones: a) la didáctica sedicente "Tradicional"; b) la académica "renovada" (I. neo-polifónica, II. neo-armónica y III. neo-formal); c) la experimental (I. serial, II. aleatoria, III. anárquica y IV. exotizante).

Tanta variedad de medios para poner a un estudiante en contacto con su material y usos de trabajos, son reveladores de la situación que aqueja al mundo occidental, unido por una multiplicidad de lazos, pero que se mueve con soltura casi sólo en los aspectos más inevitables de la economía vegetativa. Las relaciones consideradas a la ligera como internacionales no pasan de ser cosmopolitas y de su agitación no sale todavía un producto homogéneo. Toda la problemática resultante está siendo dilucidada por sociólogos, antropólogos, economistas, estetas, etc., que han hecho cambiar las viejas concepciones de la historia, como bien lo hace notar Arnold Toynbee en su "Estudio de la historia", en el que establece que los "campos inteligibles" de ella son las sociedades y no los estados, y que aquéllos son más ideas que hechos. Trasladando estas ideas a nuestros problemas, podemos determinar que los hechos por in-

vocarse en este ensayo estarán sujetos a las ideas que en él se propician, y que tanto como en el método deductivo lo mismo que en el inductivo, se cuenta necesariamente con la intuición (en el comienzo del primero y en la generalización del segundo), ella tendrá un puesto en estas líneas.

Hay, como respecto a todos los campos, enemigos de las visiones unipersonales de un problema universal o casi, pero en nuestro apoyo está el que, al investigador particular no se le presenta sin solución de continuidad el campo general, por lo que éste queda necesariamente en otras manos. "Al cazador, los árboles no le dejan ver el bosque". Estamos, pues, en un mundo que pule sus métodos históricos, salvándolo del acopio inútil de material y adecuándolo como en la jurisprudencia, a una más ágil generalización. Una ínfima parte de su campo, es nuestra "Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente".

III

El campo occidental está sometido a diversos fenómenos culturales: la migración cultural, la revolución cultural, el regionalismo cultural, y el cosmopolitismo cultural con todos sus mestizajes, transculturaciones y extinciones de prácticas que los antropólogos culturales empiezan a examinar y a aclarar. El aspecto general del campo cultural de Occidente es el de una mezcla de elementos que circulan con velocidad creciente. El campo musical se ve aún más típicamente cogido por la violencia circulatoria a través de la radio, el disco y la cinta magnética. Tal vez sea ésta la causa de que resista con un empeño paragonable al de los idiomas, una mezcla más franca y efectiva. Sin embargo, lo más notable de la situación de la música en Occidente, es que no muestra, en absoluto, un dominio de las ideas y prácticas específicamente europeas y que muchos de sus autores cumbres ensayan o han ensayado síntesis, no sólo de los elementos exóticos europeos (búlgaros, yugoeslavos, húngaros, etc.), sino que de los más abundantes afroeuropeos de España y ambas Américas, además de los elementos autóctonos de éstas. La absorción de estos últimos, que va pasando continuamente desde el plano folklórico al popular y de éste al erudito, ha creado un problema insoluble en la técnica tradicional de composición europea, estandarizada a partir del contrapunto palestriniano y escasamente alterada en sus fundamentos hasta hace poco. A pesar de los ejemplos sintéticos que nos ofrecen (de lo exótico y lo europeo) Debussy, Strawinsky, Milhaud, Gershwin, Chávez y otros, las reglas para manejar los nuevos compuestos se hacen esperar. Tratados como

el de "Polifonía", de Vuillermin (1906), que revelan la incandescencia del problema, no logran asimilar verdaderamente los nuevos recursos. Por otra parte, el mismo sistema funcional buscado en la cadencia es declarado en crisis por Schönberg, sus discípulos y continuadores, sin ofrecer nada realmente operable a la didáctica futura. Hasta el solfeo tradicional tendrá que desaparecer una vez que la música electrónica tome su puesto. La diversidad de métodos y la multiplicación de "instrumentos" que permiten manipular el campo acústico, hacen hoy como nunca, posible el crecimiento, cada vez más incontrolable, de las diferencias personales. Pero un crecimiento sin relaciones orgánicas con el conjunto, no es un desarrollo, sino una hipertrofia que es necesario limitar para obtener un mejor funcionamiento que evite distancias demasiado grandes entre el vocabulario del autor y el de su auditor. Ante la imposibilidad de atrapar la totalidad de los detalles para integrarlos a su campo general, tendremos que invertir el procedimiento y estudiar el común denominador de todos estos efectos: El Hombre. Son los antropólogos, con ayuda de los filósofos, los únicos capaces de ver en el monstruoso horizonte de la actualidad, la "dirección útil" en la que nuestro arte deba especializarse para conservar una función auténtica dentro del conjunto. Así se podría penetrar finalmente en la "personalidad" que está en funciones expresivas, sin confundirla con otras, para ayudarla a emitir "su" mensaje. Así se podría plantear el verdadero problema que encara un didacta de composición musical, cual es ver los propósitos del educando para ayudarlo a identificarlos con sus realizaciones. El psicoanálisis nos ha revelado que el método más eficaz para conocer la situación de una personalidad es la observación de su libre asociación expresiva, en la que están implícitas tanto sus voliciones como sus tendencias. Este es el punto más débil de la enseñanza actual, aplica la crítica prematuramente, corrige sin saber si la corrección calza con el esquema general del "autor", por el cual no se interesa. Uso aquí la palabra "autor" para el estudiante, porque, aunque embrionario, lo es. El síntoma más grave del fracaso de la didáctica actual es la desconexión entre la problemática académica y la estética contemporánea, y personal, de los educandos. Esta aberración se debe principalmente, a que en vez de partir de los elementos vigentes, lo hace de los más remotos, y que en vez de explorar la realidad buscando sus antecedentes, se acerca penosamente (¿proféticamente?) a aquélla, desde un pasado cuya perspectiva queda más allá del horizonte y que proviene de regiones que no se han "alcanzado" funcionalmente. Sin embargo, se pretende llegar desde aquellas oscuridades remotas a una

“fiel interpretación” del presente. Una de las comprobaciones de que la dirección positiva de la investigación histórica no es la más adecuada, es la que encontramos precisamente en la asociación libre, que es un proceso recurrente.

La mayoría de nuestros hombres cultos marchan en el campo actual como sonámbulos, sin llegar verdaderamente a él desde lo remoto de donde proceden, abrumados por los hechos y carentes de ideas. Su causa es que la extensión de la historia es implacable y que no se puede entenderla sin partir de lo experimentado. “Nihil in intellectu quod prior non fuerat in sensu”. Mientras la región cultural ocupada por el hombre permaneció accesible al estudio detallado, el orden directo de los acontecimientos no creó problemas didácticos al examen histórico. Pero actualmente es mejor partir de donde se está. Valga esto para la técnica de la composición, que debería empezar del mundo relacional sonoro del alumno para luego reconocer la actualidad, lanzándose finalmente en la dirección de sus orígenes. Que no suceda así es cosa de lamentar. Si aplicásemos un criterio similar a la literatura, el error sería aún más evidente; primero habría que estudiar gramática histórica y después, tal vez, el futuro escritor llegaría a usar la lengua actual. Si en los idiomas el ejemplo está claro, en la música enoja a más de un esforzado colega. La didáctica de la composición se presenta, poco más o menos, como en el Renacimiento; se estudia principalmente en el orden directo de la historia y se hace caso omiso de la personalidad del educando. ¿A quién se desarrolla entonces? Nada parece haberles sugerido a los maestros de composición ni la psicología experimental, ni la sociología. Ellos enseñan “La Fuga”, “El Contrapunto”, “La Forma”, etc., y no la fuga según la visión actualizada del educando, o el contrapunto como medio de exteriorizarse. Válgame una frase de Giselle Brelet de su libro “Estética y Creación Musical” (Hachette, Bs. Aires, 1957): “Si fuera dado a la estética prever lo que sólo el arte puede descubrir, éste sería inútil”. Hoy se huye de la improvisación, olvidando que es el único medio de observar en libertad el mecanismo asociativo del alumno, clave de su personalidad. Se le lleva hacia un estructuralismo ajeno a sí mismo, se le separa más y más de la base electiva del arte. Donde hay soluciones únicas, no hay arte. El academismo con su secuela, la pedantería, son sus sepultureros. Hay quienes llegan a decir que si se cambia una nota, la estructura musical es otra, lo cual es confundir la estructura acústica objetiva de la música con la psico-acústica, que es la verdadera. Es confundir una vez más el arte con los objetos separables de la personalidad.

IV

Sigamos este fenómeno en sus líneas generales. La academia enseña formas que van desde el Renacimiento hasta el Romanticismo; armonía del clasicismo-romanticismo; y contrapunto del renacimiento-barroco. ¿Por qué esta preparación no acierta a formar un criterio en el alumnado, sea éste de cualquiera parte de Europa o América, salvo escasas excepciones?

Una personalidad se forma del conjunto de sus relaciones en las que tiende a equilibrar un intercambio cualitativo y cuantitativo. El intercambio expresivo es lo que llamamos idioma, lenguaje y, más evolucionado, arte.

Cualquiera de los aspectos del medio enunciado está formado por elementos de significado más o menos específico acumulados en el subconsciente o en el inconsciente, teniendo como última etapa el análisis con sus consecuencias gramaticales y sintácticas. (P. Ej.: un niño aprende primero el idioma, lo maneja, entra en su mecanismo, hasta alcanzar, cuando la experiencia es suficiente, las etapas de sistematización). De ahí que una didáctica que parte de estos últimos tramos es arbitraria y carece de base.

La vida diaria nos ofrece, por otra parte, abundante acopio de casos en los que está claro que el manejo de un medio expresivo, se basa en reflejos condicionados. Hay analfabetos que lo son en varios idiomas. Su situación se parece mucho a la de los alumnos con talento composicional que practican un idioma ignorando la formulación de algunas reglas que aplican, y careciendo en otras más abstractas de base para inducir. Evidentemente el punto de partida de todo recorrido es la situación real de donde se aleja hacia nuevos campos. La base en un compositor en ciernes, es el conjunto de elementos que operan en su imaginación en el momento de la expresión, por precaria que ésta sea. Recordemos que la imaginación surge en la experiencia (memoria) y que un trasplante inoportuno suele atrofiarla o malformarla. Por ello el proceso asociativo del autor depende de su experiencia auditiva, desde la que debe empezar a actuar el didacta consecuente. De su desplazamiento dependen la mayor parte de las ideas, tanto prácticas como teóricas que el discípulo asimile en el curso de su formación. En este período se debería construir pacientemente lo práctico (técnica) antes que lo teórico (estética). Se debería hablar el idioma antes que analizarlo en forma exhaustiva para sacar luego conclusiones morfológicas

y sintácticas. Citaré un artículo de Raúl Husson, aparecido en la "Revue Musicale" (Nº 236 de 1958). Bajo el título "Condiciones psicológicas de la estética musical" trata en su 7º capítulo "El análisis experimental del contenido de la estética musical. Métodos y problemas fundamentales"*. Dice:

"Veamos ahora como el contenido de la estética musical puede ser objeto, hacia el interior, de un análisis experimental, o mejor, de un inventario sistemático".

"El carácter esencial de la música es el de constituir un lenguaje afectivo. Cuando se dice "lenguaje", se plantea "ipso facto" toda una serie de problemas escalonados que la lingüística general nos ha dado a conocer desde hace lustros, y cuyo estudio ha impulsado hasta un alto grado de diferenciación. Permaneciendo dentro de lo razonable, nos podemos inspirar".

"Se nota así que puede existir una morfología del lenguaje musical. Buscaría los agregados sonoros, las formas melódicas, las estructuras armónicas, que evitarían al máximo las reacciones auditivas de los diferentes niveles (bulbar o motor, diencefálico afectivo y cortical intelectual): efectos rítmicos, estimulación de la atención auditiva, reacciones para y orto-simpáticas, etc. Clasificaría los temas melódicos, trataría de reducirlos a un pequeño número de neumas fundamentales' (¿trayectorias emotivas?)* * siempre reconocibles, problema esbozado antes por Pius Servien (1929).

"Una semántica del lenguaje musical tendría por tarea precisar la significación afectiva de los neumas desprendidos del estudio precedente, y demostrar cómo esta significación puede degradarse cuando el neuma evoluciona en motivos más y más alejados.

En cuanto a la sintaxis del lenguaje musical, tendría que preocuparse de los encadenamientos temáticos y armónicos, siempre desde el punto de vista expresivo, auditivo y afectivo.

Así, pues, esta simple sistematización nueva ofrece un medio correcto y regular de entrar en el estudio de la estética musical y esto, sobre la base de un conocimiento razonable de sus fundamentos psicológicos".

Este solo capítulo nos hace pensar hasta qué punto son ociosos los análisis que descartan las relaciones de la personalidad con el estímulo acústico.

* Inspirados en los análisis comparativos entre música y literatura hechos en clase por Domingo Santa Cruz, hace ocho años que junto con mis alumnos desarrollamos una escuela basada en los mismos principios.

** Paréntesis del articulista.

Hasta el momento la academia poco o nada ofrece respecto al planteamiento de los verdaderos problemas expresivos, reduciendo la invención a la sola posibilidad de encontrar nuevas estructuras objetivas, lo que lleva a descubrir y no a expresar. La calidad de lenguaje de la música desaparece.

Max Scheler, en su estudio sobre la "Esencia y forma de la simpatía", establece la importancia del mecanismo afectivo en la transferencia del conocimiento y, en general, de la experiencia. No, en balde su obra ha influido en forma revolucionaria sobre la didáctica contemporánea. Claro está que su acción presente no alcanza de manera apreciable a la enseñanza musical. La esencia del método está en comprender la necesidad de aceptar como premisa la existencia de un "tu", que es preciso conocer y asimilar. El objetivo es la personalidad ajena.

Si reunimos las ideas de Toynbee, Husson y Max Scheler a nuestras propias observaciones, podremos apreciar, con miras a la verificación de nuestra tesis, la realidad en cuanto a la evolución de la didáctica contemporánea de la composición musical. Los puntos débiles serían: a) Falso punto de partida; b) Falso objetivismo; c) Aberración del sistema analítico-sintético, y d) Carencia de ubicación humanística en la problemática particular.

Según lo anterior, cabría preguntarse: ¿Cómo es, entonces, que resultan algunos buenos compositores con el sistema en vigencia? La verdad es que su proporción es mínima comparada con la actividad didáctica que los produce y cuyo repudio confiesa la mayor parte de ellos. El efecto de la academia, cuando fructuoso, es, por lo general, catalítico y opera a través de los estratos sub e inconscientes del educando y no debido a un planteamiento de problemas reales. Sin embargo, debemos hacer justicia a métodos como el de Karl Schiske, en Viena, que parte de la improvisación como eje del aprendizaje compositivo.

Nunca como hoy se ha insistido tan fatigosamente en componer de acuerdo a una teoría, o sea: por un conjunto de hipótesis en su mayoría corticales ²(intelectuales). Esto ha llevado, como ya lo dijimos, no sólo a un alejamiento entre el autor y su público, sino entre éste y su obra. Podríamos decir, partiendo de Schiller: "Si quieres sentir como los demás, mira en tu corazón; si quieres saber cómo eres, observa a los que te rodean". El intelecto puede ser una fuente creadora, pero sus frutos se nutren de lo motor y afectivo durante su desarrollo. De ahí la imposibilidad de las estructuras artísticas puras.

No se pretende que el solo examen de un ideario demuestre la nueva tesis, o que unos pocos hechos basten para corroborarla. Es im-

prescindible su planteamiento detallado, elemento por elemento, recurso por recurso, hasta llegar a inducir con material suficiente, una nueva didáctica de la sintaxis del pensamiento musical. Es necesario ver por qué, desde el ritmo, único elemento verdaderamente elemental de la música, las ideas y reglas se muestran contradictorias, insuficientes y atrasadas. Es necesario estudiar el sentido de la trayectoria de una monodía asociada al ritmo y considerada como estímulo de su posterior evolución estilística. Estudiar la naturaleza, métodos y valores de la imaginación musical para los elementos anteriores y sus compuestos. Estudiar el pensamiento musical a través de sus elementos y complejos. Determinar su lógica. Crear un sistema que sea capaz de orientar al compositor ante los problemas nuevos sin quedarse en sus reglas y mecanismos. En razón de todo esto, nos trazaremos un plan:

1) Problemas morfológicos, expresivos y semánticos de la rítmica. Lógica. Homenaje a la contribución analítica de Domingo Santa Cruz.

a) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analíticos y sintéticos.

b) Proposición de una nueva técnica. I. Imaginación y lógica; II. Sintaxis.

2. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la melódica y la horizontalidad musical.

a) Lo específico entre los recursos rítmicos y melódicos.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

c) Proposición de una neo-técnica: I. Planteamiento vectorial de la trayectoria melódica. Imaginación. II. Mecanismos y reflejos en la sintaxis horizontal. III. Resultantes verticales. Su genética.

3. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la polifonía.

a) Lo específico en este recurso. Lo genérico.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

c) Planteamiento de una neo-técnica: I. Formulación del sentido resultante. II. Problemática de la sintaxis polifónica. Imaginación. III. Síntesis horizontal. IV. Síntesis vertical.

4. Problemas morfológicos, semánticos y expresivos de la armonía.

a) Lo específicamente armónico. Aspectos genéricos de la armonía.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

c) Planteamiento de una neo-técnica: I. El sentido armónico. Sin-

taxis. Imaginación. II. Aspectos mecánicos y reflejos. III. Efectos horizontales.

5. Problemas de la forma, su semántica, su expresión.

a) Especificidad de este recurso. Su calidad suprasumativa de objeto estético elemental.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

c) Noción de campo y trayectoria en la forma musical.

d) Planteamiento de una neo-estética: I. Imaginación y sintaxis.

II. Aspectos mecánicos y reflejos. III. Situación psicológica de este recurso.

6. Problemas del color. Morfología, semántica y expresión.

a) Caracteres específicos y genéricos de este recurso.

b) Su estado académico actual.

c) Aspectos lógicos y mecánicos.

d) Imaginación y sintaxis colorística.

f) Sus niveles de acción psicológica.

e) Su acción refleja.

7. Problemática de los elementos extra musicales en la música.

a) El carácter unitario o global de estas síntesis.

b) Estado actual de la academia respecto a estos recursos.

Imaginación, lógica y sintaxis predominantes.

d) Aspectos sintéticos del campo resultante y su trayectoria resultante.

e) Métodos analítico-sintéticos.

8. Problemas de la regularidad y la tradición en la técnica de la composición.

a) Concepto de regularidad: I. Académico. II. Nuevo.

b) Concepto de recurso.

c) La tradición como fuerza operante en la formación de una técnica o grupo de recursos: I. El tradicionalismo didáctico. II. La tradición funcional como base de una didáctica.

d) Aspectos socio-culturales de una estética científica como fuente de futuras técnicas.

e) Formulación de una ética de la enseñanza de una expresión artística y su extensión hacia la obra de arte.

Para perfilar este planteamiento de la manera más somera, necesitaremos un mínimo de 8 artículos. Su ulterior desarrollo no tiene límites respecto de la mayor precisión y eficacia que puedan alcanzar, ni está sujeto a la continuación de un tratamiento unipersonal. Queda abierto a la historia.

Algunos principios orientadores antes de entrar de lleno en el trabajo:

1. La historia nos ofrece una perspectiva cuya velocidad de cambio en los medios no parece haber sido captada por la evolución de la didáctica. Esta inestabilidad obliga a buscar principios más permanentes.

2. La permanencia atribuida a los medios artísticos (obras), objetivamente considerados, ha probado ser una falacia insostenible. El aditamento de los factores fijos y variables de la apreciación se ha hecho necesario.

3. La confusión hecha en épocas pasadas respecto a la inclusión de la música entre las disciplinas científicas ("Trivium") ha sido el factor negativo predominante en su debilitamiento como idioma.

4. La excesiva confianza en el buen criterio de los textos tradicionales ha detenido en todo o en parte la evolución de la técnica musical, que debería estar al servicio de la expresión de una personalidad.

5. El fenómeno de la imitación mecánica ha distanciado a muchos de una auténtica transferencia de contenido.

Las cualidades más permanentes de la condición humana son las que deben servir como base a un arte que pretende una trascendencia mayor y, por ende, una mayor estabilidad didáctica. Estas cualidades son inherentes a la psico-fisiología de la expresión y de la apreciación. Son anejas a la formación de sus pensamientos y a su manejo (lógica). Dependen, por lo tanto, de las condiciones personales de un sujeto: a) educación, instrucción y cualidades congénitas; b) de su situación histórica en su medio; sólo lo trascendental de ello debería ocupar a los didactas.

El orden hipotético de un didacta de la composición sería:

1. Conocimiento de la personalidad del alumno, en general y en particular, a través de la improvisación.

2. La omisión de la crítica en las etapas iniciales del alumno.

3. Evitar las soluciones únicas en el pulimiento de la redacción.

4. Evitar que la textura contradiga la planificación.

5. Detallar la planificación.

6. Detallar la realización.

7. Intentar una morfología del lenguaje del alumno en función de sus problemas expresivos.

8. Intentar una semántica de sus recursos.

9. Intentar una sintaxis.

UNA INCURSION POR EL OP. 5 DE ANTON WEBERN

p o r

José Vicente Asuar

Escribir sobre Anton Webern es un oficio peligroso.

Su actualidad nos impide digredir sobre él con el espíritu sereno de quien enfoca una figura cuyos alcances y méritos han quedado claramente establecidos en el tiempo. Webern es hoy día una interrogante que se abate sobre la nueva generación musical, planteándole un problema de difícil solución: ¿Es un visionario o un impostor? ¿Es un genio portador de un nuevo mensaje estético o una nefasta figura que intenta conducir a la música por el camino de un cerrado academismo matemático que la prive de muchas de sus virtudes en el terreno de la improvisación y de la creación puramente emotiva?

En el presente trabajo esta interrogante me conducirá a una encrucijada frente a la cual no podré permanecer indiferente (he ahí el peligro), sino deberé pronunciarme por alguna de ambas perspectivas, pues con Webern no existen términos medios: o se es un ardiente defensor o un fiero impugnador de su obra, y aunque dentro de este conflicto de opiniones mantendré una línea objetiva, las mismas conclusiones que se desprendan de esta incursión me obligarán a afiliarme en alguno de ambos bandos. Es una actitud saludable, porque indica que existe pasión, y donde existe pasión, hay música viva y hay progreso, que es fin que todos perseguimos; luego, comencemos nuestra incursión por ese reino misterioso e inaccesible que es la obra de Webern, confiados en que este poco de tinta derramado en su nombre contribuirá, en el peor de los casos, a conocerlo un poco mejor y, por lo tanto, a aclarar las ideas que, verdaderas o falsas, tengamos sobre su música.

Como no pretendo estudiar a Webern en todos sus aspectos, labor muy superior a las posibilidades del presente artículo y articulista, me contentaré con presentarlo a través de una de sus obras, deduciendo del estudio de ella, algunas de las características más relevantes de su perso-

alidad musical. La obra guía que he elegido es su Op. 5, "Fünf Sätze für Streichquartett" (Cinco movimientos para cuarteto de cuerdas), porque creo que, para la misión que va a cumplir, ofrece varias ventajas: En primer lugar, es una obra muy poco conocida dentro de la producción de Webern, que no significa una culminación dentro de su obra global ni tampoco el inicio o el fin de una nueva concepción estética. El Op. 5 es una obra de juventud, escrita en 1909, a la edad de 26 años, cuando Webern ya había pasado el tutelaje de su amigo más que maestro Arnold Schönberg, y que por el año en que fue escrita, pertenece a uno de los períodos más interesantes de la producción musical de este siglo. Está escrita para un cuarteto de cuerdas dividida en 5 movimientos que en total duran aproximadamente 8 minutos, y que por lo descubierto de cada uno de sus elementos, allana un desglosamiento claro y sencillo para el analizador. Este Op. 5, además, está muy lejano aún de la producción dodecafónica de su autor, lo que me exime de entrar en discusiones sobre sistemas, ofreciéndome en cambio la tranquilidad de poder analizar sin compromisos sus partes con un método tradicional, aplicable a cualquier músico de nuestra época no dodecafónico.

Por su brevedad, la forma de cada una de estas 5 piezas funciona con el propósito de presentar una pequeña instantánea emotiva; una situación de color o de estado de ánimo que se disuelve rápidamente en el tiempo para dar paso a la siguiente y lograr mediante el contraste relativo, el movimiento general de la obra. Y de esta manera, aunque las 5 piezas presentan una independencia temática entre sí, este contraste motor las asocia dentro de la estructuración general de la obra como cinco pequeñas miniaturas unidas por el sutil hilo de la invención y del procedimiento estilístico del autor.

La primera de ellas, "Heftig bewegt" (Violentamente movido), es la más extensa (55 compases) y la más elaborada en su aspecto formal. El autor recurre a tres elementos característicos, desarrollándolos separadamente y en superposición. Estos elementos son: agrupaciones acórdicas, generalmente en dobles cuerdas, tratadas como elemento rítmico y de sustentación armónica; giros sistemáticos en ordenaciones melódicas seriales o interválicas, tratadas en continuo stretto entre los distintos instrumentos; e incisos temáticos sui generis, en que más que un motivo-melodía reconocible, son ordenaciones de notas rítmica y colorísticamente variadas. El comienzo del movimiento es característico en esta esquematización:

Ej. 1.-

Tempo I (♩ = ca 100) *col legno*

VIOLIN I

VIOLIN II

VIOLA

CELLO

Su primera acción es un intervalo de octava aumentada Do-Do \sharp y séptima mayor Fa-Mi, en duplicaciones de Cello-Violín II y Viola-Violín I. Una agrupación acórdica que contiene los cuatro grados presentados anteriormente, subraya en enérgico ritmo sincopado este ambiente interválico inicial. En seguida, el Violín I ataca una serie de 8 sonidos distintos cuya diversidad de fraseo le otorga una variación melódica. El Violín II entra al compás siguiente con la misma serie de 8 sonidos transportada a una novena inferior, mientras la Viola y el Cello sustentan el juego con la prolongación del ritmo sincopado anterior. Toda esta elaboración primera se vaporiza en un stretto en ppp sobre una cuarta ascendente y una séptima mayor descendente (giro interválico sistemático) en los 4 instrumentos, reposando finalmente en la continuación rítmico-acórdica anterior, que concluye el primer período.

Ej. 2.-

VL. 1

VL. 2

VLA.

V.C.

Contrastadamente continúa un corto período donde se presentan dos de estos temas sui generis de que hablábamos al comenzar: El primero lo expone el Cello con un curioso color ambiental en terceras mayores en la Viola:

Ej. 3.-

ALGO MAS CALMADO: TEMPO II (♩ = ca 80)

VLN 1-2

VLA. *sul pont* *ppp*

V.C. *sul pont* *ppp*

El segundo tema es presentado en terceras y sextas por los dos Violines, con un contrapunto en la Viola que sigue una sistematización de grados común al procedimiento general de Webern.

Ej 4.-

muy delicado *pp* *pp* *ppp* *poco rit.* *pp* *pp*

VL. 1. *muy delicado* *pp*

VL. 2. *muy delicado* *pp*

VLA. *ppp*

Termina esta exposición temática con un retorno al tema inicial del Cello con su coloratura correspondiente en la Viola.

Ej. 5.-

VLA. *sul pont* *ppp*

V.C. *sul pont* *ppp*

El movimiento continúa concentradamente basado en los tres elementos anteriormente indicados. Los temas expuestos en el primer

período se repiten a lo largo del trozo, de tal modo variados, que en una primera audición sería muy difícil poder reconocerlos.

El primer tema, ya escuchado en el Cello, tiene su respuesta más adelante en la Viola variado substancialmente en su fisonomía: En el Cello aparece en su registro bajo y *sul ponticello*, logrando un peculiar efecto de color. En la Viola, en cambio, aparece en su registro alto, expuesto en arco, con agregaciones de notas y rítmicamente distorsionado. El ripieno del resto del conjunto varía de la inicial coloratura en terceras *sul ponticello* en la Viola, a una aleación de elementos sistemáticos en el Cello y en el Violín II con un fondo de color dado por la suspensión de un armónico en el Violín I.

Ej 6.-

The musical score for Example 6 consists of four staves: Violin I (VL. 1), Violin II (VL. 2), Viola (VLA.), and Cello (V.C.). The tempo is marked 'Tempo II (♩ = 66)'. The Violin I part begins with 'ARCO' and 'p'. The Violin II part includes 'sul pont.' and 'pizz'. The Viola part is marked 'espress' and 'pp'. The Cello part is marked 'pizz' and 'ppp'. The score shows complex rhythmic patterns and dynamic markings throughout.

Comparar con Ej. 3.

El segundo tema, duplicado en terceras y sextas por los dos Violines en su exposición, es contestado con la misma duplicación interválica por el Cello y la Viola, y en este caso la reprise es exacta, melódica y rítmicamente, corrida sólo en un tiempo dentro de la disposición métrica de $\frac{3}{4}$ —en la exposición el tema comienza en el segundo tiempo del compás, y en su repetición comienza en el tercero—, lo cual incide en una acentuación distinta de la frase que Webern enfatizó con los signos dinámicos, como puede verse claramente en el ejemplo. El fondo del tema corresponde en ambos casos a la misma figura melódica sistemática (en la Viola en la exposición, en el Violín I en la repetición), variada completamente en su ritmo, pero con la serie melódica formante rigurosamente respetada como, para mayor claridad, podemos ver en un esquema puramente melódico insertado a continuación.

Ej. 7-(a)

VL.1
VL.2
VLA.
V.C.

pp *p* *mf*

ARCO *mf*

p *p*

Detailed description: This is a musical score for a string quartet, labeled 'Ej. 7-(a)'. It consists of four staves: Violin 1 (VL.1), Violin 2 (VL.2), Viola (VLA.), and Violoncello (V.C.). The music is written in treble clef for the violins and bass clef for the viola and cello. The key signature has one sharp (F#) and one flat (Bb). The score is divided into four measures. In the first measure, the violins play a melodic line starting on G4, with dynamics *pp* and *p*. The viola and cello play a rhythmic accompaniment starting on G2, with dynamics *p*. In the second measure, the violins continue their melodic line, with dynamics *p* and *mf*. The viola and cello continue their accompaniment. In the third measure, the violins play a melodic line starting on G4, with dynamics *mf*. The viola and cello continue their accompaniment. In the fourth measure, the violins play a melodic line starting on G4, with dynamics *mf*. The viola and cello continue their accompaniment. The word 'ARCO' is written above the second violin staff in the third measure, indicating that the instrument should be played with the bow. The dynamics *pp*, *p*, and *mf* are used throughout the score to indicate the volume of the music.

(b) (en exposición)

(en repetición)

Ver Ej. 4.

Podríamos continuar detallando el procedimiento de Webern, aprovechando los innumerables ejemplos que encontramos en este primer movimiento, pero, en honor a la brevedad, prefiero pasarlos por alto momentáneamente y caer en el final, que es una preparación interválica hacia la figura Do-Do \sharp de la iniciación del movimiento, lo que da carácter cíclico conclusivo al trozo, mediante una ingeniosa distribución también en stretto.

Ej. 8 -

POCO RIT. - - - - - $\text{♩} = 60$ - - - - - TEMPO $\text{♩} = 100$

Vl. 1. *pp* *sul pont.* *ppp* *pizz.* *ppp* *ppp*

Vl. 2. *pp* *sul pont.* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp*

Vla. *pp* *ppp* *pizz.* *pp* *ppp* *ppp*

V.C. *pp* *ppp* *sul pont.* *arco* *pizz.* *ppp*

El segundo movimiento "Sehr Langsam" (Muy Lento), contrasta notoriamente con la turbulenta nerviosidad del movimiento precedente. Este trozo es como un susurro, una confidencia al oído murmurada por los cuatro arcos con sordina oscilando su dinámica sólo entre *ppp* y *pp*. Su carácter es especialmente melódico, y por su brevedad (14

compases), podemos considerarlo como una frase de un lied, cuyo canto es iniciado por la Viola y entregado posteriormente al Violín II y al Violín I. El puente que comunica la prosecución temática entre los instrumentos que la abordan, está realizado por un elemento común: un intervalo de segunda y su inversión, elaborado ingeniosamente en los cuatro instrumentos, y que permanece finalmente como contrapunto del tema.

Ej. 9.

RIT. Tempo
con sord. ppp - molto espress. pp
extremadamente delicado

VL. I.
VL. II.
VLA.
V.C.

con sord. ppp arco p ppp ppp pp ppp ppp ppp ppp ppp ppp

Termina el trozo con un pasaje curiosamente bartokiano, que le da carácter de cadencia armónica en suspensión.

Ej. 10.-

sord RIT - - - -
apenas audible

VL. I.
VL. II.
VLA.
V.C.

con sord. ppp con sord. ppp ppp con sord. arco ppp ppp extinguiéndose ppp extinguiéndose

El tercer movimiento "Sehr bewegt" (Muy movido), es un continuo ostinato en base a pedales armónicos y rítmicos. Nuevamente figu-

ra el síncopa como figura rítmica principal, acompañada esta vez por una figuración en saltillos que aparece en el Violín I y que nos hace recordar otra vez giros temáticos característicos de Bela Bartok. Este movimiento de líneas nerviosas y entrecortadas, nos remonta a la atmósfera del primer movimiento, y por su extrema brevedad (23 compases de ϕ cor: ($\text{♩} = 84$) nos sugiere un escalofrío, una angustia in crescendo que se resuelve en un final vigoroso, donde el único giro temático es presentado en tutti por los cuatro instrumentos, golpeando finalmente el Do \sharp en *sfff*, que es el tono del pedal inicial del Cello, lo que le confiere a este movimiento la cualidad cíclica común a toda la obra.

El cuarto movimiento "Sehr Langsam", está compuesto de dos períodos claramente diferenciados: El primero consta de 6 compases de una variada coloración. Podemos encontrar en este período recursos típicos del arte de Webern, como el acorde formado por tritono y quinta justa, y el curioso tratamiento canónico entre el Violín y el Cello del quinto compás.

Ej. 11.-

(a)

VL. 1. *sord. pizz.* *ppp* *5ª JUSTA* *TRITONO* *in Tpo. sul pont.* *arco*

VL. 2. *sord.* *ppp* *TRITONO* *5ª TRIT.*

(b)

VL. 1. *sord. sul pont.* *ppp* *RIT* *extremadamente calmado*

VL. 2. *ppp* *sord.*

V.L.A. *sord. sul pont.* *ppp*

V.C. *sord. sul pont.* *ppp*

El segundo período, de 7 compases escritos, pero también de 6 compases reales, nos presenta una figura melódica de marcado corte stravinskyano con un fondo de extremada variación colorística:

Ej. 12.-

Tempo *lo mas delicada-mente posibls.* *sord.* *ppp* *sord. sul pont.* *ppp* *sord. pizz* *ppp* *sord.* *ppp* *RIT. astringiéndose* *extremadamente calmado* *ARCO.* *pp*

El tema —anteriormente tratado en canon—, se presenta nuevamente, pero ahora con una nueva disposición rítmica y reforzado a la octava por el Violín II, la Viola y el Cello, mientras el Violín I dibuja en armónicos el contrapunto dado a conocer por la Viola durante su presentación anterior. Finaliza con el acorde formado por quinta y tritono, ya conocido en el primer período del trozo y con una sucesión interválica característica, que ya había sido empleada como puente entre ambos períodos y como resolución del giro temático con que comenzó el segundo período.

Ej. 13.-

Tempo *sord.* *ppp* *sord.* *ppp* *sord.* *ppp* *rit.* *tempo* *sord.* *ppp* *sord.* *ppp* *pizz* *ARCO.* *suelto* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

Como vemos, Webern utiliza una limitada cantidad de breves pinceladas distribuidas graciosamente a lo largo del trozo, sin caer jamás en lo matemáticamente previsible, sino variadas constantemente con una inventiva que nos habla elocuentemente del ingenio creador del autor, y es tal la unidad y concentración de elementos, que no podemos encontrar una sola pieza en la construcción que no forme parte de los recursos en juego.

El último movimiento, "In zarter Bewegung" (Con delicada movilidad), es quizás el más interesante desde un punto de vista analítico, pues nos ofrece innumerables sutilezas que sorprenden por su carácter profético, dada la época en que fue escrito. Formalmente presenta también dos períodos, aumentados por un pequeño puente que conduce a la coda final. La economía de medios es nuevamente su principal característica, ya que recurre constantemente a una figuración acordal que se presenta variadamente en todo el trozo. El acorde motor reúne la interválica tritono-cuarta-tercera, variada a veces a tritono-quinta-tercera o a tritono-cuarta-segunda, o sea, es el mismo acorde aumentado y disminuido, pero teniendo como intervalo base el tritono, el cual se presenta horizontal y verticalmente confiriendo una peculiar unidad armónica al trozo.

El movimiento se desenvuelve en un ambiente de delicada suavidad con los instrumentos dinamizados en ppp y pp, persiguiendo una búsqueda colorística que no tiene parangón en otra obra de esa época. En líneas generales, puede observarse que este trozo es la culminación de todos los procedimientos esbozados por Webern en los movimientos precedentes, los cuales, muy sutilmente, en un proceso de desarrollo tienden a su expresión final en esta hermosa conclusión de una obra, acabada en su género y portadora de ideas y realizaciones que abisman por lo ilimitadas de sus perspectivas.

Después de este primer vistazo a los "5 movimientos para cuarteto de cuerdas" de Anton Webern, quisiera profundizar ciertos detalles de interés general, por cuanto creo que es imposible para el relator poder describir una obra musical en forma literaria logrando que el lector abarque una completa comprensión de ella. La descripción analítica es ociosa sin una partitura general al lado o un pleno conocimiento de la obra, condiciones que, en este caso particular, creo muy difícil poder cumplir debido a la poca divulgación de la obra de Webern y en especial de su Op. 5. Así, al margen de esta descripción anterior, necesaria para situar la obra, será mucho más provechoso incursionar por otros aspectos que hasta ahora había omitido deliberadamente, que

son generales; y cuya proyección se relaciona con toda la música contemporánea, para extraer conclusiones insospechadas de esta pequeña obra profética.

En primer lugar situemos la obra en el tiempo: 1909, cinco años antes del inicio de la Primera Guerra Mundial, Europa musical vivía bajo el esplendor del postromanticismo. Un muy reducido grupo de músicos como cuya figura central se destacaba Arnold Schönberg, trabajaba silenciosamente en Viena en procura de un nuevo lenguaje de expresión, totalmente desconocidos, aún, tanto en su ciudad como en el extranjero. La avanzada musical "admitida" estaba en manos de Debussy, Strauss, Scriabin, y aquellos que posteriormente serían los encargados de producir la obra musical que le ha correspondido a esta primera mitad del siglo XX, estaban comenzando con sus primeras obras y muchos aún nada habían producido. Ravel había escrito sus primeras obras, entre ellas: *Rapsodie espagnole*, *Gaspard de la Nuit*, *Ma mère l'Oye*, etc. El año anterior Alban Berg terminaba su *Sonata para piano Op. 1*; Igor Strawinsky aún vivía bajo la influencia de su maestro Rimsky Korsakow, muerto el año anterior (1908), sin haber producido todavía ninguna de las obras que lo llevarían a la fama. Milhaud y Honegger tenían en esa época 17 años y aún no habían producido nada. Messiaen acababa de nacer. Albeniz terminaba su suite *Iberia* y Manuel de Falla, su ópera *La Vida breve*. Franz Lehar daba los últimos toques a su *Viuda Alegre*, y Puccini bosquejaba su ópera *La Hija del Far West*, terminada en el año siguiente.

Tal es el marco que rodea a Anton Webern cuando compone sus 5 movimientos para cuarteto de cuerdas. Resalta a primera vista la total incongruencia existente entre la obra de Webern y lo que por costumbre o por gusto de la época se estaba produciendo. Debo confesar que por mucho que he buscado entre esa producción un antecedente, una base aún muy lejana de la que se afirmase Webern para concebir esta obra, no la encuentro. La producción de Schönberg, que es el antecedente más directo que tiene Webern al escribir su Op. 5, distaba mucho en esa época de haber llegado al grado de avance que demuestra Webern. En efecto, si examinamos la producción schönbergiana hasta 1909, vemos que intenta la búsqueda de un nuevo lenguaje, pero a través de una construcción asentada aún en los moldes tradicionales, como es el caso de sus dos primeros cuartetos de cuerdas, el primero en Re menor y el segundo en Fa \sharp menor, o sus *Gurre lieder* o su *Primera Sinfonía de Cámara para 15 instrumentos*. Ni siquiera los esbozos atonales que se

encuentran en los 15 lieder que forman el Libro de los jardines suspendidos, y en las 3 piezas para piano Op. 11, ambas obras escritas en 1908 y portadoras de una nueva perspectiva dentro de la producción de Schönberg, confieren una base de partida para la obra de Webern. Hemos de concluir, pues, que Webern es un caso extraordinario de visionario musical, pero, lo que es curioso, su música ha tenido eco sólo después de la Segunda Guerra Mundial en la obra de los jóvenes compositores actuales, y todo el período comprendido entre las dos guerras, casi medio siglo, su genio permaneció desconocido, escondido entre sus breves páginas etéreas, demasiado sutil para ser comprendido por sus contemporáneos, y sólo después de su muerte (¡Cómo se repite la historia!), al encaramarnos en esta segunda mitad de siglo, su obra ha florecido con todo el esplendor que le es propio, alumbrando el camino que seguirá la generación de esta nueva etapa, cuyos primeros trabajos han demostrado en forma indiscutible la proyección de Webern en la música nueva de nuestros días.

Pero volviendo al Op. 5, incursionemos por otros aspectos interesantes: Su estructura armónica ofrece innovaciones de todo tipo. El encadenamiento armónico ya no obedece a planificaciones tonales, sino responde a una sistematización interválica en la cual hay una constante intención de evitar la repetición de una nota. Genera de esta manera acordes extremadamente complejos, imposibles de ser analizados con un criterio tonal, entre cuyos intervalos existe la preponderancia del tritono, séptimas y segundas, o sea, los intervalos más tensos de nuestra escala, y que Webern los utiliza como sonoridades estables sin necesidad de resolución.

En pasajes donde existe una voz que canta, ésta se desarrolla esquivando las notas del acorde sustentador, produciendo una bivalencia armónica semejante a la que explotarían posteriormente los politonalistas. (Ver ejemplo 12).

Otra fase de su conducción armónica es la franca politonalidad, tratada en sentido espacial como planos armónicos distintos que se superponen simultáneamente. Un ejemplo típico de este tratamiento es el comienzo del quinto movimiento, en el cual el Cello dibuja un acorde figurado de La mayor-menor, mientras los Violines se mueven en acordes de séptima (Mi \flat Si, La, Mi menor, Fa \sharp menor, etc.), en que la sensible juega el papel de disonancia no resuelta, y la Viola rellena este conjunto con una interválica de séptima perteneciente a otro plano sonoro, completando la concepción espacial del trozo. Otro

ejemplo característico es el final del segundo movimiento, en que la Viola y el Cello sustentan en un acorde de La menor en posición de 6a, la figura temática del Violín II desarrollada en la dominante séptima de La \flat .

Ej. 14.-

(a) *Delicadamente movido*
ca 60 rit. *ca 48* *accl. rit.*

vi. 1 *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

vi. 2 *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

vla. *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

v.c. *con sord.* *ppp* *pp* *ppp* *pp* *pp*

(b) *rit.*

vi. 1 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

vi. 2 *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

vla. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

v.c. *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp* *ppp*

apenas audible

ppp extinguiéndose

ppp extinguiéndose

La melódica está sujeta a un tratamiento tan novedoso como la armonía. No podemos decir que exista un "tematismo" en el sentido tradicional del término, como tampoco podemos mencionar la existencia de un "atematismo" en su sentido revolucionario. Existe una gran cohesión melódica en base a series de notas eternamente variadas en su rítmica y fraseo, siendo interesante señalar que estos incisos melódico-rítmicos, guardan gran semejanza con los que utilizaría Stravinsky en sus obras, que por su típico tratamiento le confieren una unidad de

estilo fácilmente reconocible, con la diferencia que en Webern no son producto de un giro tonal (en muchos casos folklórico o pentatónico) como en Strawinsky, sino su elaboración es más compleja evadiendo la concurrencia a una tónica y quedando suspendidos como partes de una frase incompleta sin inicio ni resolución.

(a) E♭ 18-

vl. 1

vl. 2

ppp

pp

Compases 8, 9 y 10 del 2º Movimiento.

(b)

Música final de la segunda escena de "Historia de un soldado", de Strawinsky.

En curvas melódicas secundarias, generalmente la línea cantante es el desarrollo de una ordenación interválica expuesta en otro momento en forma vertical, siguiendo el procedimiento empleado más tarde como gran novedad en el sistema de los doce tonos. (Ver ejemplo 11a)

Pero los aspectos armónico y melódico en el Op. 5 no es lo que más interesa destacar al expositor, porque si bien, como hemos visto, son factores ricos en nuevas ideas y novedosas combinaciones, aún pueden considerarse como una evolución más o menos previsible dentro de lo que en estos aspectos se había escrito anteriormente. Hay otras variables que introduce Webern en su Op. 5 que sí son una completa novedad para la música de su época, y aquí quiero detenerme especialmente en nuestra incursión.

Una nueva dimensión que aparece en esta obra es el pulso variante. No pretendo adjudicar a Webern el invento de esta argucia musical que existe desde que se escribe música, pero sí creo que Webern es quien en esta obra por primera vez sistematiza este factor expresivo en base a una eterna variación que rompe la constancia del tempo, adquirida por la tradición.

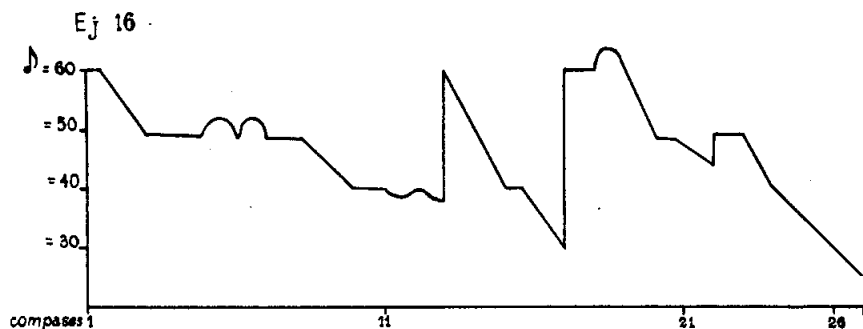
Como pulso variante quiero dar a entender la gestación de un nuevo ritmo interno, subcutáneo, que se superpone al ritmo externo, epidérmico, mediante la alteración del valor divisionario del metro, en

un procedimiento de eterna oscilación entre tempos extremos, adquiriendo las unidades divisionarias (\circ , ♩ , ♪ , ♫ , ...) distintos valores metronómicos, según su ubicación en el discurso musical. Esta nueva base móvil (tempo variado) sobre la cual se levanta la figuración rítmica externa (divisiones del tempo), altera la fisonomía de esta última con un continuo proceso de contracción y relajación (acelerando y ritardando), llegando al auditor la resultante de la composición de ambas fuerzas atractivas.

Dejando a un lado la costumbre impuesta por la tradición, preguntémonos si existe alguna ley natural que exija la isocronía del compás; o sea, al elegir un compás de 4/4, por ejemplo, ¿por qué el valor metronómico de la división debe mantenerse siempre constante? La naturaleza nos enseña que el reposo absoluto no existe. Incluso nuestro pulso sanguíneo varía constantemente excitado por las sensaciones y emociones que continuamente experimentamos; y la música, que es todo sensación y emoción, ¿por qué entonces ha de mantener su pulso constante? Es cierto que el recurso de acelerando y ritardando es empleado continuamente en toda obra musical, pero hasta Webern eran elementos secundarios tendientes en especial a subrayar la forma (el ritardando como fin de frase o período, el acelerando como transición a un nuevo pasaje o como conducción al climax), sin poseer una elaboración propia en su tratamiento. Ya en el romanticismo, con el abundante empleo del rubato y las alteraciones de tempo cada vez más frecuentes en Wagner, Mahler o Debussy, se abría el camino a la liberación del pulso. Webern en su Op. 5, nos ofrece plenamente lograda esta nueva perspectiva, como podemos demostrarlo transcribiendo a continuación un gráfico que muestra las oscilaciones del pulso en el quinto movimiento. Este gráfico, que me parece la manera más clara y breve de señalar el pulso variante sin necesidad de copiar íntegramente la partitura, consta de un eje horizontal en el que por convención he anotado en una misma longitud de trazo cada compás, y un eje vertical donde están anotados los valores que experimenta la unidad de pulso a través de la obra.

Una pieza escrita en pulso constante tradicional, gráficamente estaría representada por una horizontal que cortaría al eje vertical según el valor de la constante. Así, a primer golpe de vista, podemos visualizar inmediatamente todas las oscilaciones que emplea Webern en este trozo,

y sin entrar en mayor análisis, vemos que la horizontal (pulso constante), está prácticamente desterrada de este gráfico.



La inclinación de las rectas (he supuesto que la variación de pulso es lineal, suposición que no introduce error de importancia para los efectos del diagrama), no ha sido dibujada en forma caprichosa, sino el mismo Webern me ha ayudado a determinarlas al colocar en su partitura los valores relativos de la unidad por donde circula la alteración del pulso, demostrando una vez más la extremada precisión de sus anotaciones y la plena conciencia que tenía de este nuevo procedimiento al aplicarlo en su obra.

La próxima conquista de Webern que mencionaré, es la dinami- zación individual de cada sonido, unida a la oscilación constante de la dinámica en torno a un centro energético cuyo criterio general de empleo podemos asociarlo con el seguido en el pulso variante mencionado anteriormente.

Esta dinámica eternamente variada en continuos crescendos y de- crescendos y que en cada frase comienza con una indicación precisa del ataque, es un procedimiento compositivo totalmente nuevo para la época. Nuevamente tendré que reconocer que la utilización del crescendo y el decrescendo, junto al contraste dinámico entre dos notas o dos frases, es procedimiento que se remonta al origen de la música, y que todos los músicos lo han empleado en mayor o menor grado en todas sus obras, ya que se trata de un recurso indispensable para la ex- presión musical; pero el tratamiento que impone Webern en su cons- trucción, dista mucho de seguir los moldes usuales. Aquí cada sonido tiene su propia dinámica y esta dinámica oscila en torno suyo no como un puenteo entre dos dinámicas distintas ni como un contraste impre- visto, sino es un eterno variar valorizando expresivamente el sonido

aislado en un movimiento continuo entre planos de distinta energía sonora que no concede tregua de reposo.

Esta concepción weberniana del culto del sonido y del matiz aislado, se asocia con la valorización esotérica del sonido de ciertas músicas primitivas, especialmente la de China, y, precisamente por este camino exótico, otros músicos como Olivier Messiaen, han llegado posteriormente a un tratamiento compositivo de la dinámica, semejante al que expone Webern en esta obra. Pero en el caso de Webern, la semejanza es casual. El no parte de un deseo de imitación del arte primitivo, sino llega por un método de análisis de elementos musicales a la necesidad de desarrollar separadamente cada variable, para que la síntesis musical comprenda una elaboración de cada parte en extremo refinada.

La manera de variar la dinámica en Webern es extraordinariamente sutil. Su escala de valores reúne graduaciones desde el pppp hasta el sfff, imperando a lo largo de estos 5 movimientos preferentemente los valores ppp y pp con oscilaciones en torno de ellos. (Ver cualquier ejemplo como referencia).

No hay descontrol ni arrebatos temperamentales en Webern al usar este nuevo artificio que tiene en sus manos, sino el tratamiento que utiliza es siempre medido y mantenido dentro de un plan expresivo sumamente delicado.

El color es el próximo objetivo de nuestra incursión. En este campo debo repetir lo anteriormente dicho con respecto al pulso y la dinámica. Es una nueva concepción del empleo del color, ya no como recurso efectista, sino como elemento que en su eterna variación se ajusta a la orientación impresa a las otras variables.

A pesar de utilizar la combinación de cuarteto de cuerdas, o sea, instrumentos de una misma familia y con coloratura individual semejante, en pocos momentos tenemos la impresión de estar escuchando tal como acostumbramos, un cuarteto de cuerdas. La combinación de los cuatro instrumentos en arco, aparece muy rara vez y como producto de una de las tantas combinaciones que se pueden hacer aprovechando los distintos recursos que ofrecen las cuerdas: Arco, Pizzicato, Sul Ponticello, Col legno, Armónicos, Sordina, Glisado, son recursos que Webern los trabaja combinadamente y con un alto grado de diversificación, llegando momentos en que en un solo compás se reúnen simultáneamente varias de estas maneras de tratar a las cuerdas. En un ejemplo extractado de los compases 14 y 15 del quinto movimiento, vemos cómo aparecen superpuestos efectos tales como arco, pizz, sul ponti-

cello, armónicos y col legno, todos ellos con los cuatro instrumentos con sordina y en solo dos compases.

Ej. 17.- *estremadamente calmado* (♩. ca 40)

♩ = 48 rit. *pizz*

VL 1 *con sord.* *ARCO* *ppp*

VL 2 *con sord. espress.* *ARCO* *pizz* *col legno* *ppp*

VLA *con sord.* *pizz* *ppp*

V C *con sord.* *sul pont.* *pizz* *ppp*

Es digno de mencionar también las extrañísimas sonoridades que logra por medio de trémolo en *sul ponticello* y con sordina, que en registros extremos se aparta completamente de la sonoridad usual de los arcos, logrando hacernos escuchar efectos que parecen “venidos de otros mundos” por lo insólito de su sonoridad y la audacia de su empleo, y en este terreno, la mano del autor parece decidida a presentar en el breve lapso de 8 minutos en que transcurre la pieza, un verdadero inventario de posibilidades colorísticas del cuarteto de cuerdas, a tal punto que no creo pecar de exagerado al decir que los efectos logrados en este Op. 5 no se han obtenido otra vez con la misma densidad y riqueza en otra obra contemporánea.

Finalmente, y para no agobiar al lector con demasiadas conclusiones, me parece que lo más maravilloso de este pequeño fenómeno musical que constituyen los 5 movimientos para cuarteto de cuerdas de Anton Webern, se encuentra en la síntesis de todos estos elementos analizados anteriormente, que, guiados con la soltura y destreza con que Webern los maneja, se ordenan según un nuevo criterio compositivo, que tampoco tiene precedente en su época. Este nuevo criterio compositivo lo podemos definir, a mi juicio, en esquemático y puntillista:

Esquemático en cuanto se refiere a la clara exposición de elementos de trabajo que juegan el papel de protagonistas en la representación musical, la cual acomoda toda su estructura al desarrollo y variación individual de cada uno de estos personajes y a la combinación si-

multánea de ellos, sin incluir nuevos elementos que alteren la hegemonía de esta familia inicial, sobre la cual se sustenta exclusivamente toda la elaboración de cada trozo.

Puntillista en cuanto a la elaboración de estos elementos de trabajo, cuya elección y distribución ha sido previamente esquematizada, y al emplear el término "puntillismo", quiero indicar la meticulosidad de la elaboración, el no dejar nada al azar, algún hilo suelto en este laborioso tejido, sino, como trabajo de relojero, microscópico en su minuciosidad, la eterna variación y combinación de las piezas de este juego en un procedimiento sutil, lleno de trampas para el analizador, pero que no conoce vacíos ni redundancias, sino a cada momento la fina inventiva de su autor idea nuevas situaciones y logra nuevos refinamientos, dentro de una estructuración —fase esquemática— de una total unidad y cohesión.

La densidad de sutilezas de este procedimiento requiere del auditor una concentración máxima, sin reposo posible por largos períodos, de aquí la brevedad de estas piezas que en segundos resumen lo que otro autor de más ampulosidad en su discurso, tardaría minutos, y tal vez horas, en decir. Esta nueva estética, extremadamente concentrada, que no admite concesiones en cuanto a banalidades o divagaciones en el contenido musical, es la más rica herencia que nos deja Webern en su Op. 5. Su fundamento conceptual coincide con aquel que sustenta el sistema de los doce sonidos, que crearía Shönberg 15 años después, en cuanto a la economía de medios y a la sistematización de recursos sonoros. Incluso dentro del mismo procedimiento compositivo encontramos muchos avances a la nueva técnica, como son el tratamiento serial de algunas líneas melódicas, ya mencionado anteriormente, el evitar la repetición de una nota en agrupaciones acórdicas, el empleo del tritono, la séptima y la segunda como intervalos principales, la despolarización de cualquier centro atractivo, la eterna variación, los procedimientos de inversión melódica.

Ex. 18. arco stacc.

vl. I.

v.c.

ff

Compás 7 del Tercer Movimiento

y acórdica,

Ej. 19.-

Compás 17 del V Movimiento

la búsqueda de estructuras simétricas en torno a un eje (exposición, eje central, retrogradación);

Ej. 20.-

Muy calmado (♩ ca 40)

Compases 10 y 11 del V. Movimiento

de donde concluimos que Webern, en su Op. 5, es mucho más dodecafónico que una gran cantidad de obras contemporáneas, que por el hecho de someter su línea melódica a un tratamiento serial con los doce sonidos de la escala cromática, se cobijan bajo la denominación de dodecafónicas, aun cuando su fundamento estético no vaya más allá de un Prokofieff o un Hindemith.

Esta misma actitud de Webern significa también una depuración muy necesaria de todo elemento literario, descriptivo o pictórico en la música, tendencia que en su época peligraba de caer en excesos, y que, sin embargo, encontró en Webern una barrera de contención que no supo de filtraciones de ninguna especie. El lenguaje de Webern se mueve siempre dentro de un dominio puramente musical; los elementos que utiliza y su procedimiento de elaboración, responden a las necesidades de realizar un arte abstracto en esferas donde quizás sólo la música puede llegar, y su posición en este aspecto, una sola en toda su vida y plenamente definida en su Op. 5, es un ejemplo de honradez y dignidad artística sustentada a todo sacrificio, pocas veces igualada en la historia de la música.

Decía al comenzar este artículo, que escribir sobre Anton Webern es un oficio pelagroso.

Hemos visto una sola obra del músico, su Op. 5, pequeña obra maestra que, a pesar de su engañosa pequeñez, se ha abierto ante nosotros cual cofre de prestidigitador, brotando de su interior inagotable caudal de riquezas de la más alta ley musical, labradas por la fina mano del artista para deleite de aquel que tiene ojos para verlas y oídos para escucharlas.

La hemos elegido deliberadamente entre las menos conocidas y representativas de su producción: una obra de juventud que, por el año en que fué escrita, sería normal que presentara inseguridad en el oficio e influencia de los estilos en boga, y hemos visto que Webern no sólo no incurre en las vacilaciones previsibles por su edad, sino, además, se anticipa a su época iniciando un camino de perspectivas ilimitadas para los músicos de una generación posterior, dejándoles como mejor herencia el ejemplo de su sacrificio personal, evidenciado en el renunciamiento a toda futilidad y virtuosismo, en la economía de medios conseguida sin concesiones de ninguna especie, en la unidad de su obra, que desde su Op. 1 hasta su Op. póstumo, es una línea que no conoce comienzos vacilantes ni desviaciones ni virajes imprevistos, y en su bregar de genio solitario, consciente de sus dolorosas renunciaciones y privaciones.

Así comprendemos que aquel que ha logrado vencer los prejuicios adquiridos y franquear los innumerables obstáculos que impiden penetrar en ese mundo hermético, cruelmente perfecto, exquisito en su elaboración, que constituye la obra de Webern, sólo puede profesar una apasionada admiración ante la magnitud colosal de su obra, admiración

que, por la actualidad del objeto tratado, no puede ser sino polémica y combativa.

Esta ha sido la actitud del músico contemporáneo, que ha alzado voces desde todas partes del mundo para honrar la memoria del ilustre músico, y quisiera terminar esta incursión, reproduciendo la más autorizada de todas ellas, la de Igor Strawinsky, normalmente escéptico al hablar de sus contemporáneos, quien pidió prolongar el segundo número de "Die Reihe", dedicado a Anton Webern, en el décimo aniversario de su muerte, con estas palabras:

"The 15 of September 1945, the day of Anton Webern's death, should be a day of mourning for any receptive musician.

We must hail not only this great composer, but also a real hero. Doomed to a total failure in a deaf world of ignorance and indifference, he inexorably kept on cutting out his diamonds, his dazzling diamonds, the mines of which he had such a perfect knowledge". Igor Strawinsky (signature) June 1955.

"El 15 de septiembre de 1945, el día de la muerte de Anton Webern, debería ser un día de duelo para cualquier músico sensible.

Debemos saludar no sólo a este gran compositor, sino también a un verdadero héroe. Condenado a un completo fracaso en un mundo sor-do por la ignorancia y la indiferencia, él continuó inexorablemente labrando sus diamantes, sus deslumbradores diamantes, de cuyas minas tenía tan cabal conocimiento". Igor Strawinsky (firma), junio de 1955.

NOTACION DE LA DANZA

por

María Luisa Solari

En Londres, en marzo de 1951, se llevó a cabo la première de la comedia musical "Kiss Me, Kate", obra basada en la "Fierecilla Domada", de Shakespeare, con coreografía de Hanya Holm. Este acontecimiento no tendría nada de particular, de no mediar un hecho: que la coreografía de la obra mencionada fue reproducida con la ayuda de una partitura, donde todas las danzas estaban íntegramente registradas ("Kiss Me, Kate", ya había sido estrenada anteriormente en New York). Hanya Holm, la coreógrafa, asistió solamente a los últimos ensayos, para dar los toques finales y pulir detalles.

Otra partitura vino más tarde a ratificar este sorprendente ensayo. El "Royal Danish Ballet", en Copenhague, montó la coreografía de Georges Balanchine, "Symphony in C" y para su reproducción también se hizo uso de la partitura correspondiente. Balanchine llegó en la etapa final de ensayos.

En agosto de 1955, en Interlochen, Michigan, el grupo de danza de Joseph Gifford reprodujo la coreografía de Doris Humphrey, "Shakers", creada en 1931, por medio de su partitura. Esta vez la producción fue realizada en ausencia total de la coreógrafa. La misma obra se volvió a reproducir en 1957 en Londres, ocupando la misma partitura.

Sin la presencia de su creador, el grupo de danza de Jeanne Drew, en Filadelfia, bajo la dirección de Michael Lopuszanski, reprodujo en febrero de 1956 el "Pas de Neuf", de Balanchine, creado por éste para su versión del "Lago de los Cisnes".

Estos hechos fueron una demostración que no se trataba de proezas casuales o aisladas, sino que de una nueva técnica que irrumpía en el mundo de la danza. El reconocimiento oficial de estos eventos se produjo cuando la Oficina de Registro de la Biblioteca del Congreso en Washington (Library of Congress) aceptó inscribir una coreografía, por primera vez en la historia. La obra elegida Nº 1 fue "Kiss Me, Kate", de Hanya Holm. Actualmente están registradas muchas otras: "Songs from the Hebrides", de Nona Shurman; "Suite for Youth", de Nadia Chilskovsky; "Symphony in C", "Bourré Fantasque", "Symphonie Concertante", de Balanchine; "Song of the West. Part III (The Desert)" y "Shakers", de Doris Humphrey.

Gracias a todas las demostraciones prácticas de la utilidad de un

sistema de notar las danzas, el Woman's College, de la Universidad de Carolina del Norte, ha incluido como una de las pruebas o tesis que dan opción para aspirar al título de "Master", una partitura de danza escrita con el método Laban.

Hasta la fecha en que se demostró prácticamente que una obra coreográfica podría ser escrita y reproducida fielmente, la historia de la danza estaba limitada a su parte literaria. El arte se perpetúa en sus obras. De la literatura han quedado sus libros; de la pintura, sus cuadros; de la música, sus partituras; en cambio, la danza ha perdido la mayoría de sus obras. Una que otra ha logrado conservarse gracias a la memoria de bailarines y coreógrafos. La memoria no es infalible y a medida que pasan los años y a través de las sucesivas reproducciones, las obras coreográficas van perdiendo lo esencial de ellas, sus detalles y sutilezas. Cada persona que reproduce una coreografía, cree en la autenticidad de la misma, sin darse cuenta que va agregando detalles personales que transforman esa creación en algo distinto. A menudo es el pasado, visto y sentido a través de un prisma contemporáneo. Cada compañía de ballet actual reclama ser la depositaria absoluta de la versión auténtica de obras tradicionales. Al ver todas las "versiones auténticas", nos damos cuenta de la transformación que se va produciendo en las obras, al pasar de memoria en memoria. Cada una posee, un poco, el sello del que la reprodujo y lentamente se va perdiendo lo más importante e interesante, que es su estilo.

Para la música, el saber leer y escribir sus partituras ha sido la base y el resorte que le han permitido situarse en el nivel en que está. Si la música se hubiera mantenido en la etapa primaria de improvisación y de transmisión de sus melodías por medio de trovadores o de maestros a discípulos; si hubiera confiado sólo en la memoria de sus ejecutantes, entonces la música no habría evolucionado ni habría alcanzado su desarrollo actual. De los distintos períodos por los que ha atravesado la música en su paso por la historia sólo se conocerían las biografías llenas de anécdotas novelescas de sus compositores o ejecutantes, los comentarios de lo que el escritor cree que fue el estilo de una obra y una que otra composición transmitida gracias a la memoria privilegiada de algunos. ¿Cómo una sinfonía puede reconstruirse sólo a través de la memoria? Nos haría sonreír tal pensamiento. Las futuras generaciones de bailarines, que leerán y escribirán rápidamente y con fluidez, también sonreirán al pensar que durante tantos siglos sólo se usó la memoria para reproducir las obras coreográficas.

El sistema utilizado para notar las coreografías antes referidas y

otras más que enumeraremos al final, es el método creado por Rudolf von Laban, sistema denominado actualmente Labanotación.

Hace más o menos 50 años Laban comenzó sus primeros intentos de notación de la danza. Su método, por lo tanto, no es algo improvisado, sino el resultado de muchos años de investigación, paciencia y esfuerzo. Rudolf von Laban es uno de los padres de la llamada "danza moderna" de la Europa Central. A pesar que su primer interés fue la pintura, entregó su vida entera al estudio del movimiento en sí. A él se deben teorías importantes y esenciales sobre la dinámica del movimiento y su relación con el espacio. Su influencia fue decisiva sobre los pioneros de la "danza moderna" europea, especialmente Mary Wigman, Kurt Jooss y Sigurd Leeder. La preocupación por el análisis de los movimientos lo llevó a crear un sistema para notarlos que ha llegado a ser el método más universal para registrar cualquier tipo de danza. Siendo el movimiento su primera preocupación, él creó un sistema que hiciera posible notar todos los distintos estilos de danza: académica, libre, oriental, folklórica, primitiva, "tap-dance", "ball-room", etc., los distintos métodos de gimnasia, los movimientos utilizados en deporte, acrobacia, patinaje, natación, drama, industria, etc.

La primera obra de Laban, "Kinetografía", se publicó en 1928, contribuyendo a la formación de discípulos, que además de practicar y enseñar su método, lo han perfeccionado. Continuando su investigación sobre el movimiento en años posteriores, Laban se dedicó a observar y a sacar conclusiones sobre los trabajos de la industria. Justamente una de sus últimas obras, "Las Leyes del Esfuerzo", fue el resultado de su investigación sobre el movimiento industrial durante la Segunda Guerra Mundial.

Claro está que no fue sólo Laban el que se preocupó en crear un sistema de notación de la danza.

Los estudios de los especialistas se remontan a los egipcios, quienes, al parecer, usaron jeroglíficos determinados para dejar grabadas danzas sagradas. También se cree que los romanos emplearon un sistema de notación para registrar los movimientos de rigor en las ceremonias salutorias. Lo más concreto, sin embargo, se establece a través de los antiguos manuscritos conservados en el Archivo Municipal de Cervera, España, que datan de la segunda mitad del siglo XV. Pero fue "L'Art et Instruction de Bien Danser", publicado en París en 1488, uno de los primeros tratados que utilizó un sistema determinado para notar danzas. Más que un sistema de notación propiamente tal, era un código de nombres abreviados, de los pasos utilizados en las danzas de moda en aquella época y que, además, suponía un cierto conocimiento de las mismas.

Basados en este mismo sistema se publicaron más tarde trabajos de Robert Coplande (Inglaterra, 1521), Thoinot Arbeau (Francia, 1588) y Cesare Negri (Milán, 1602). De todos éstos se destaca Arbeau con su obra "Orchesographie" y es, tal vez, el más divulgado. Las danzas del siglo XVI eran relativamente conocidas y de dominio común, de modo que el método empleado, aun siendo muy rudimentario, consiguió su objetivo. Arbeau describía primero los pasos y posiciones con largas explicaciones, que bautizaba de cierta manera, agregando dibujos y figuras alusivas para su mayor comprensión. Luego notaba las danzas utilizando las denominaciones que había creado, colocándolas al lado de la música característica de la danza, de manera que correspondiera cada paso a una nota musical determinada. Actualmente las danzas del libro de Arbeau son casi ininteligibles, debido a la poca claridad y longitud de las explicaciones.

En 1666, en París, por un Acto del Parlamento de Francia se reconoció públicamente a Beauchamps como inventor de un sistema de notación. Un nuevo método de notación de la danza se publicó en 1700, basado en los experimentos de Beauchamps, en la obra de Raoul Feuillet "Choreographie ou L'Art de décrire la Danse". Este sistema indicaba los pasos de la danza descrita, a medida que iban sucediendo, en un dibujo denominado "plan de piso" (huella imaginaria que dejan los pasos de una danza en el suelo). Feuillet publicó varios libros con el título de "Recueils de Danses", en los cuales estaban notadas varias composiciones de él y de Louis Pécourt, famoso bailarín y coreógrafo del siglo XVIII. El sistema de Beauchamps-Feuillet, indudablemente eficiente para las necesidades de la época, aunque limitado por la falta de una clara indicación rítmica, se difundió por casi toda Europa, especialmente Francia, Alemania e Inglaterra. A medida que la danza se fue desarrollando y se utilizaban mayores elementos del cuerpo y del espacio, el sistema de Feuillet cayó en desuso. Es interesante destacar que la preocupación por reproducir las danzas era tal, que llevó a J. P. Menetrier, mentado escritor de la corte del siglo XVIII, a hacer pública la queja de que en los veladores de las damas distinguidas había más libros de coreografías que biblias, de lo que se deduce que esas aristocráticas damas podían leer fluidamente las partituras con el sistema Beauchamps-Feuillet, que debe haber estado incorporado a su educación general.

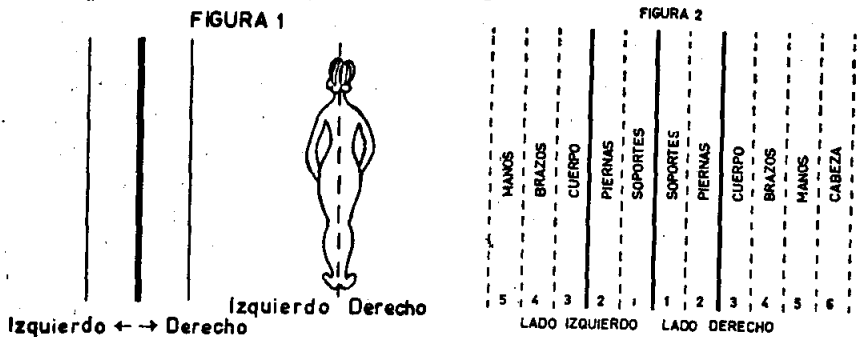
Se podría seguir enumerando cada uno de los sistemas que han ido apareciendo hasta nuestros días, que son muchos, pero, en realidad, todos flaquearon en lo esencial, al no conseguir la universalidad que

permita notar toda la gama de movimientos marcados por los distintos estilos de danzas. Por otro lado, además de inexactitud rítmica, no han logrado la suficiente economía de signos que facilite la lectura.

Laban, que ha estudiado a fondo cada sistema, viendo sus limitaciones y virtudes, creó uno simple y lógico, con el cual puede ser notado cualquier tipo de movimiento corporal. Su sistema está basado en la estructura del cuerpo y en sus movimientos en relación con el espacio. Describe por medio de signos básicos todos los elementos esenciales para el registro, y por lo tanto, reproducción del movimiento, como ser: la *parte del cuerpo* que se mueve, el *uso del espacio* (dirección y nivel), la *duración* del movimiento (lento o rápido), la *dinámica* (calidad del movimiento: fuerte, liviano, asentado, etc.) y, por último, la *fluidéz* del mismo (libre o limitado). De este modo, al abarcar todas las posibilidades involucradas en un movimiento, Laban y sus discípulos han alcanzado la universalidad que les faltó a sus antecesores.

El método Laban, denominado actualmente Labanotación, usa relativamente pocos signos, los que combinados logran dar la visión completa del movimiento.

Al igual que la música, los signos van escritos en un diagrama, que es vertical, en lugar de horizontal, leyéndose de abajo hacia arriba, en vez de izquierda a derecha. Este diagrama tiene tres líneas fundamentales en vez de las cinco de la música. La línea del medio pasa imaginariamente por el centro del cuerpo y lo divide en lado derecho e izquierdo (Fig. 1). Las columnas a ambos lados de la línea central son usadas para las distintas partes del cuerpo (Fig. 2).



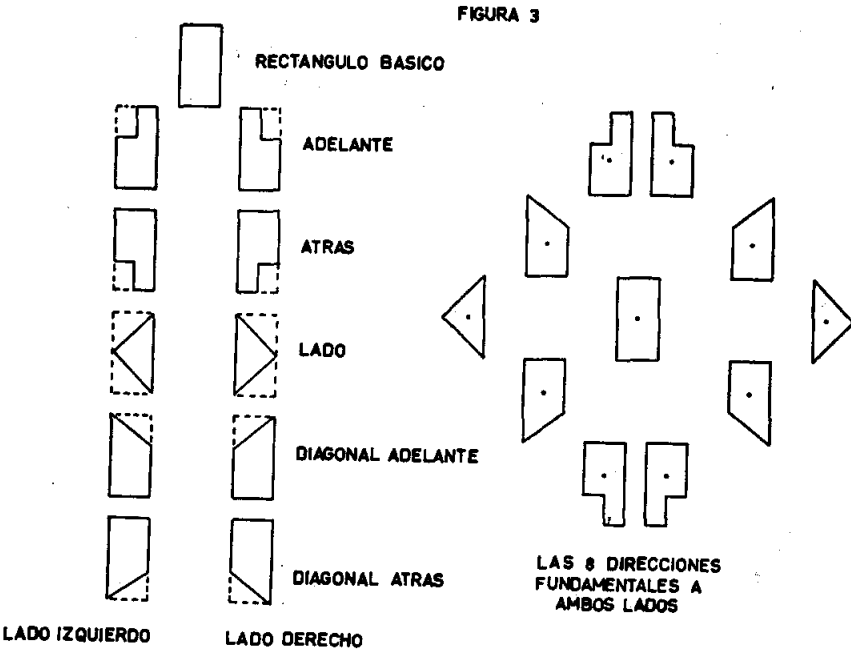
Nota: Las líneas de puntos que marcan las columnas sólo se han colocado para esclarecer las divisiones. Más tarde, se prescinde de ellas.

Como se ve en la figura 2, según la colocación de los símbolos en el diagrama, se determina la parte del cuerpo que se mueve (en la mú-

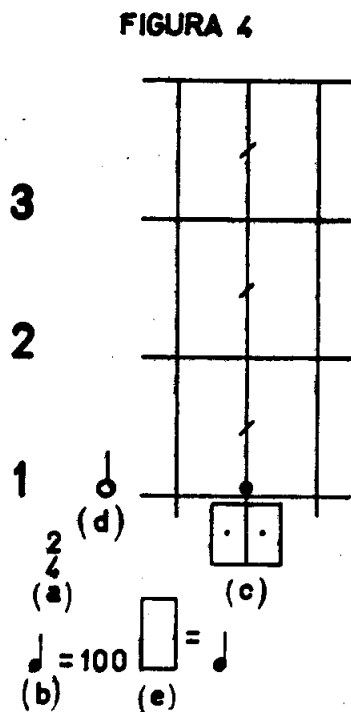
sica también es esencial el sitio que ocupa la nota en el pentagrama para su denominación). A ambos lados de la línea central se escriben los movimientos de los pies, a los cuales se les llama "soportes", debido a que sustentan el peso total del cuerpo. Si otra parte del cuerpo actúa como "Soporte" (manos, cabeza, rodillas, espalda, etc.), también, como es natural, se escriben en estas primeras columnas, pero con pre-signos especiales que indican la parte correspondiente. (estos pre-signos vendrían a ser como la llave musical que cambia el nombre de la nota que está en una colocación fija). Junto al interior de las segundas líneas, o sea, segundas columnas, van escritos los movimientos de las piernas. En su exterior, o terceras columnas, los de las distintas partes del cuerpo. Más allá los brazos, seguidos por manos, cabeza y signos complementarios que describen detalles de la calidad de los movimientos.

El símbolo básico para los movimientos es un rectángulo modificado de varias maneras para indicar *dirección* (desplazamiento en el espacio), *duración* (ritmos) y *nivel* (distancia desde el suelo).

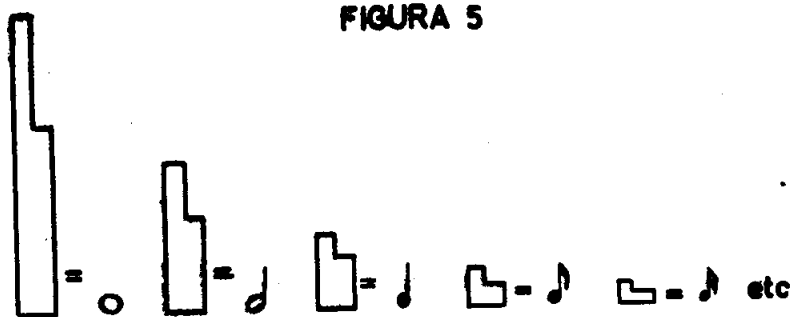
La *dirección* se indica variando la forma del rectángulo, de manera que apunte con un extremo aguzado hacia el lado sobre el cual se proyecta el movimiento (Fig. 3).



Antes de referirnos a la duración, veremos que el diagrama de Labanotación está dividido en compases como la música y éstos, a su vez, en tiempos. Debajo de él y aparte se coloca la medida de compás (a), la indicación métrica de la música que se ocupa, si ello es necesario (b), la posición en que se comienza (c), la dirección que se debe encarar (d) y el signo con el "largo básico" elegido, que marcará la unidad de tiempo (e) (Fig. 4).



Ahora bien: *La duración* es indicada por el largo de un signo. Más largo significa mayor duración; por lo tanto, el movimiento es más lento y vice versa (Fig. 5).



La fluctuación de la longitud de los signos, que dará por resultado los ritmos, depende del "largo básico" ya referido y estipulado antes de comenzar la composición (Fig. 4e). El largo del signo básico, que marcará la unidad de tiempo, será mayor si la frase que se va a escribir tiene muchos detalles y, por lo tanto, muchos signos y posee ritmos complicados. En cambio, si el ritmo es lento y los movimientos son simples, se utilizará un símbolo con largo normal (Figs. 6 a, b, c, d, e).

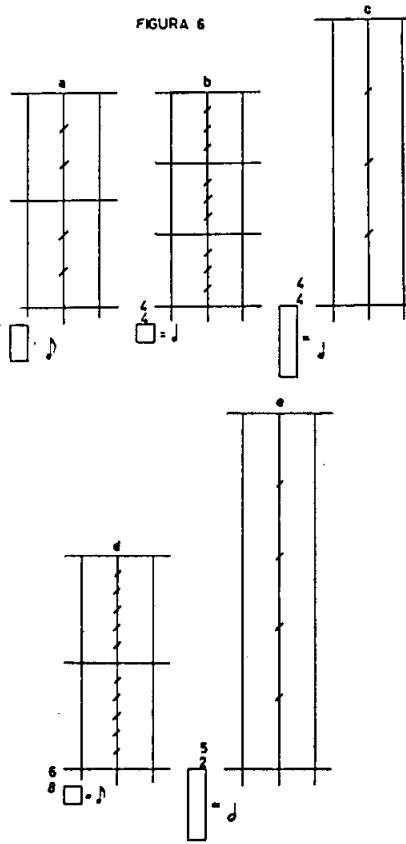
La unidad de tiempo de una composición no es necesariamente una negra, pudiendo ser una corchea o una blanca, según lo que indique la medida de compás. El largo básico del signo indicador no depende de ello. Igual medida podrá tener el signo que representará una negra, una corchea o una blanca y dependerá exclusivamente de las necesidades de espacio para hacer más clara la caligrafía con sus detalles (Obsérvese la similitud entre ejemplos b-d y entre c-e).

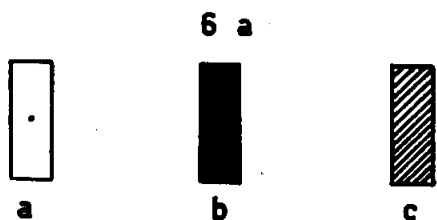
Por lo general, el largo básico que se usa son dos cuadrados por centímetro de papel cuadrulado, para países que usan el sistema métrico y se aumentan o reducen según la necesidad.

La tercera modificación del rectángulo básico se refiere al *nivel* de los movimientos, que se indica por el distinto relleno de los símbolos, que son tres:

1. Nivel medio. Signo blanco con un punto al medio — (a).
2. Nivel profundo. Signo relleno completamente — (b).
3. Nivel alto. Signo con rayitas oblicuas hacia la derecha — (c).

FIGURA 6





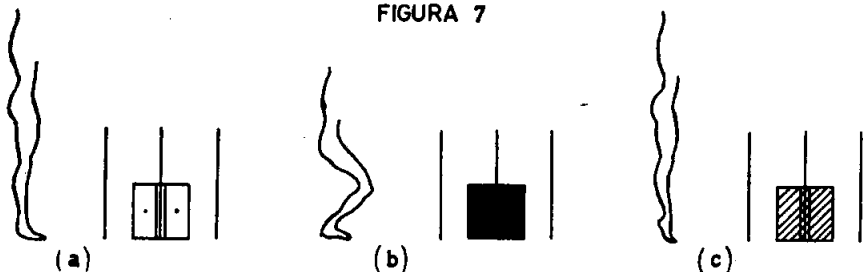
Si los pies son los soportes (se puede experimentar fácilmente estos tres niveles manteniéndolos juntos).

1) Las piernas están rectas, sin rigidez en las rodillas y el peso del cuerpo descansa sobre toda la planta del pie. Este soporte tiene *nivel medio* (Fig. 7 a).

2) Las piernas están con las rodillas dobladas y por lo tanto el cuerpo ha bajado y también descansa sobre toda la planta del pie. Este es un soporte con *nivel profundo* (Fig. 7 b).

3) Los pies se empujan, sobre el cuerpo descansando ahora sobre la región del metatarso. Ahora el soporte tiene *nivel alto* (Fig. 7 c).

FIGURA 7



En los movimientos del cuerpo los niveles dependen de la articulación que sirve de eje. Por ejemplo, el brazo depende de la articulación del hombro, en tanto que el nivel de la pierna es relativo a la cadera. A la altura de la articulación, o sea horizontal a ella, es nivel medio. Más arriba de la articulación el movimiento se efectuará en nivel alto y al ejecutarse por debajo de la articulación será nivel profundo (Figs. 8 y 9).

FIGURA 8



FIGURA 9



Niveles para los brazos.

Ahora que hemos analizado los elementos básicos de un movimiento, observamos la figura 10, donde están todos ellos reunidos.

Si se analiza con cuidado esta figura, se podrá fácilmente ejecutar el ejemplo que representa. Primero se verá que se trata de una secuencia de 4 compases de $\frac{4}{4}$. Los numerales grandes indican la sucesión de compases y los pequeños las pulsaciones o tiempos (éstos, generalmente no se escriben). El alfiler blanco (a) indica que se debe encarar un frente determinado (escenario, sala, etc.), y se parte con los pies juntos; posición descrita por los signos debajo de la primera línea horizontal del diagrama (b). Para simplificar el ejemplo sólo se han utilizado las columnas de "soportes" derecho e izquierdo, por lo tanto, se deberán ejecutar pasos con pie derecho e izquierdo (si los soportes fueran las manos, cabeza, rodillas, etc., se expresaría con signos que así lo indicaran).





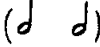
La música se coloca paralela

FIGURA 10

Figure 10 is a complex notation diagram for dance. On the left, there is a vertical musical staff with notes and rests. To its right is a diagram with four horizontal lines representing body supports (right and left foot, right and left hand). Above these lines are numbers 1, 2, 3, 4, indicating measures. A white pin (a) is at the start of the first measure. A black bar (b) covers the right side of the diagram from measure 1 to 2. A hatched bar (c) is on the left side of the diagram in measure 2. Below the diagram are musical symbols: a treble clef, a 4/4 time signature, and a tempo marking of ♩ = 60. A legend at the bottom right shows a square with a dot and a square with a hatched pattern, both followed by a musical note.

al diagrama de danza. Sólo a modo de ilustración se ha agregado en este ejemplo el ritmo de los pasos (c).

En seguida se determinará la *dirección* de los pasos. En la Fig. 3 anterior se puede observar cuáles signos de dirección se han elegido en este ejemplo. Así se verá que en el primer compás hay ocho pasos adelante comenzando con pie derecho y alternando lados, mientras que en el segundo hay un solo paso atrás. En el tercer compás, paso atrás con izquierdo, paso al lado derecho con pie derecho y paso al lado izquierdo con pie izquierdo. Finalmente en el cuarto compás, dos pasos atrás comenzando con pie derecho y luego izquierdo.

En seguida debe analizarse el ritmo de los pasos que está indicado por medio del distinto largo de los símbolos, o sea su *duración*. Primer compás: ocho pasos adelante que duran $\frac{1}{2}$ tiempo cada uno (). Segundo compás: un paso atrás que abarca cuatro tiempos (). Tercer compás: un paso atrás que dura dos tiempos (), dos pasos a un lado y al otro de un tiempo cada uno () y cuarto compás: dos pasos atrás de dos tiempos cada uno ()

Sólo quedaría agregar los *niveles* al ejecutar esta pequeña secuencia. Los ocho pasos adelante de $\frac{1}{2}$ tiempo cada uno del primer compás tienen nivel medio (signos en blanco con un punto al medio). Por lo tanto serán pasos normales. El paso lento atrás de duración 4 tiempos del segundo compás está relleno por completo, lo que indica que se realizará sobre toda la planta del pie y con rodilla doblada. En el tercer compás el paso atrás indicado de dos tiempos es con nivel medio (normal) y los de los lados de un tiempo cada uno con nivel alto, esto es en punta de pies. El cuarto compás tiene dos pasos atrás de 2 tiempos cada uno con nivel medio. La melodía elegida es la de "Los Pollitos Dicen".

Como se ha visto en esta secuencia, el proceso es simple una vez que se conocen todas las modalidades. A través del mismo signo se describe la *dirección*, la *duración* y el *nivel* de un movimiento y por su distribución en el diagrama se sabe la *parte del cuerpo* que deberá moverse.

Hay naturalmente otros signos que describen partes detalladas del cuerpo o matices indispensables, de modo que nada de un movimiento

quede sin ser registrado en forma perfecta. Como en la música, cursos especializados enseñan todo el método.

A simple vista el método Laban parece ser una especie de taquigrafía. Pero no lo es. Debido a que la Labanotación usa signos, se cae en esta analogía incorrecta. En una partitura de danza deben registrarse acuciosamente todos los detalles contenidos en un movimiento y no una abreviación de ellos. Si se abreviara lo que se está escribiendo, la reproducción sería defectuosa y se perdería lo esencial de una coreografía.

Muchas veces se pregunta si el estudio del método Laban de notación de la Danza es difícil y si es largo su aprendizaje. Debido a su construcción tan lógica, se podría contestar que nó. Sin embargo, cabe una contrapregunta: ¿Es difícil la notación musical? Indudablemente que para adquirir fluidez, memoria y rapidez se necesita un período de estudio y más tarde práctica y uso constantes. El movimiento es más complejo que el sonido, por lo tanto para registrarlo y reproducirlo se necesita estudiar a fondo el sistema. El resto lo da la práctica.

Justamente por esta razón el estudio de la notación de la danza debería iniciarse cuando el bailarín comienza su educación técnica. La teoría y solfeo musical se enseña al alumno a medida que va adquiriendo la maestría del instrumento que ha elegido. Cuando el alumno de música se profesionaliza ya ha dominado totalmente la escritura y la lectura musical. En la danza debería ocurrir lo mismo, de modo que el bailarín, en las primeras fases, junto con ir superando gradualmente las dificultades técnicas, fuera también aprendiendo a leer y escribir cada paso y cada matiz que encierra la danza. Si bien el bailarín profesional posee mayor conocimiento del movimiento y por lo tanto mayor desenvoltura en el mundo plástico en que actúa, por otro lado, ya no tiene ni el tiempo, ni la voluntad, para regresar a la etapa elemental de analizar paso tras paso para aprender a escribir y a leerlos.

Al hablar de lectura y escritura debemos mencionar el hecho que, al igual que en la música, la mayoría de los que estudian notación de la danza, son más eficientes como lectores que como escritores. Los más dotados y los que se quieran especializar en ello llegarían a ser notadores profesionales. En cambio, es más importante adiestrar a los bailarines en la lectura a primera vista y la memoración rápida, sin significar con esto que no deben tener eficiencia para escribir secuencias simples.

Algunas personas creen que por el hecho de existir el cine, son relativamente superfluos los métodos de notación de la danza, ya que por ese medio podrían reproducirse obras coreográficas. Profundo error. El cine no deja grabada una coreografía con todos sus detalles, sino

la interpretación de un bailarín o de un conjunto de ballet. Es una situación similar a la que podría imaginarse con respecto a la posibilidad de que una grabación musical substituya las partituras. Ningún músico estudiaría una sonata, por ejemplo, en un disco o cinta, sino que tomaría la partitura correspondiente. Sin embargo, si se quiere analizar, asimilar, gozar o imitar una interpretación musical se escuchará la versión grabada. Para los bailarines sería un eterno deleite ver grabadas en cine las grandes interpretaciones de los grandes danzarines del pasado y del presente.

Para reproducir una coreografía de una película habría que tomar cada movimiento en sus tres dimensiones y no sólo de frente. Y tomar los conjuntos de modo que ninguna figura esconda a la otra, lo que es imposible en un conjunto. Habría que ocupar la cámara lenta en forma constante para ver cómo se ha producido exactamente un movimiento con su dinámica, volver atrás innumerables veces, apagar y encender la luz para ir reproduciendo lo que muestra la proyección, habría que repetir cientos de veces la misma secuencia para dejar esclarecido el ritmo, etc. Aun así sería un trabajo caro, penoso y de resultados no tan felices como ya se ha puesto en evidencia en ensayos que se han realizado al respecto.

El arraigo del método Laban se debe a numerosas personas y agrupaciones que con su investigación, difusión y esfuerzo han logrado perfeccionar el sistema. Nombraremos en primer término al "Dance Notation Bureau" de Nueva York, por la labor notable que ha efectuado desde su formación. Ann Hutchinson, Helen Priest, Eve Gentry y Janey Price, pioneras del sistema Laban en U.S.A., apoyadas, estimuladas y asesoradas por John Martin (primer crítico y autor norteamericano especializado en danza) y Hanya Holm (coreógrafa de fama) formaron en 1940 un consejo para investigar y trabajar en pro de la Labanotación. Comenzaron modesta y calladamente, acumulando e intercambiando materiales, aclarando conceptos, trabajando arduamente, hasta lograr lo que es hoy en día el Consejo. El "Dance Notation Bureau" es un centro de investigación donde se experimenta con todo tipo de movimiento para perfeccionar la actual forma de notarlos. Es un colegio donde se ofrecen cursos de notación para distintos tipos de alumnos: profesores de notación, bailarines, notadores, etc. Posee diversos cursos por correspondencia, revisados y perfeccionados todos los años, de modo de difundir el sistema hacia otros países, en la mejor forma posible. Por ser un centro autorizado por Laban y complemento de los Archivos Laban de Inglaterra, extiende certificados y diplomas

para los graduados y acepta o rechaza signos nuevos o mejores formas de escritura, después de ser sometidos a discusión. Además el Bureau de Notación de La Danza es una biblioteca donde están archivadas coreografías, colecciones de danzas de diferentes estilos y estudios de profesores, por medio de los cuales estos últimos muestran sus distintos tipos de técnica. Todos los estudiantes, profesores de notación de la danza y notadores profesionales, mantienen relación constante con el Bureau, ya que es una fuente permanente de información.

El alma mater de este consejo es Ann Hutchinson, quien es la que mantiene vivo este movimiento junto con sus colaboradores. Su papel es múltiple. Es autora, conferencista, pedagoga y notadora y gracias a su gran capacidad, esfuerzo y entusiasmo, ha logrado que la Labanotación en U.S.A. sea una realidad que ya ha dado excelentes frutos.

En Inglaterra Sigurd Leeder y Albrech Knust en Alemania, dos notables investigadores, han continuado puliendo y difundiendo el método Laban. Irma Otte-Betz e Irma Dombois Bartenieff, difusoras destacadas de la Labanotación poseen el crédito de haber sido unas de las primeras que enseñaron y demostraron la importancia de este sistema en U.S.A.

Son muchas más las personas que han colaborado a que la Labanotación sea el sistema, hasta ahora, más universal, más económico y más exacto para la notación de los movimientos. No podemos sin embargo nombrarlos a todos. Pero sí podemos agregar que ellas han sido los eslabones de una fuerte cadena que se ha cimentado sólidamente.

La utilidad de un sistema eficiente de notación es múltiple, no sólo para registrar coreografías sino también para otras formas de movimiento. En los últimos años se ha visto la evolución y proyección que ha tenido la gimnasia. Todos sus nuevos sistemas, sus presentaciones, los ejercicios que cada profesor desarrolla y las combinaciones de movimientos con pelotas, cuerdas u otros elementos, pueden perfectamente quedar registrados. De esta manera demostraciones de gimnastas destacados no se perderán porque quedarán grabadas y podrán ser reproducidas, o servir de base de estudio para la mayor evolución de la educación física. Los profesores, en vez de usar largas explicaciones escritas o versiones personales complicadas de notación, que después de algún tiempo ya no se entienden, podrán hacer uso de la Labanotación. Estarán en situación de intercambiar sus sistemas o teorías y profesores aislados geográficamente podrán informarse constantemente y de modo directo con los nuevos métodos y avances de la enseñanza de la educación Física.

Son muchos los que miran con gran excepticismo este problema y esgrimen argumentos en su contra. Sin embargo lo concreto es que se están reproduciendo obras completas gracias a partituras de danzas, lo que demuestra su utilidad indudable. Ya es posible hacer respetar los derechos de autor de los coreógrafos evitándose así en el futuro plagios y deformaciones de la creación ajena. El coreógrafo podrá referirse a la partitura cuantas veces quiera al reproducir su obra, en vez de confiar en su propia memoria o en la de sus bailarines. En el aspecto pedagógico la Labanotación permitirá a los profesores codificar sus métodos de enseñanza y transmitirlos en forma exacta hacia el futuro. Será de gran ayuda para las clases de "Repertorio" de las escuelas de danza, que el alumno esté en estado de poder memorizar los pasos de las danzas por medio de una partitura que se repetirán año tras año en el conjunto profesional al que la escuela está adjunta. Así se evitará al coreógrafo el trabajo tedioso de enseñar infinidades de veces lo mismo a varias generaciones de egresados y sólo llegaría en los últimos ensayos para dar los toques "maestros" de interpretación, pero teniendo la seguridad que es la coreografía auténtica y no lo que la memoria del profesor de "Repertorio" ha enseñado.

Por último, el desarrollo de un método eficiente de notación de la danza ha creado una nueva profesión. El de notador. En U.S.A., país donde la Labanotación se ha desarrollado inmensamente, siendo este método enseñado en innumerables escuelas de danzas y organizaciones artística, ya es respetado el status de notador profesional. No estará lejos el día en que cada conjunto de ballet tendrá, así como tiene sus directores artísticos, coreógrafos, bailarines, maestros de baile, pianistas acompañantes, escenógrafos y diseñadores de trajes, técnicos en luces y sastrería, tendrán notadores y lectores profesionales que mantendrán pura la reproducción de las obras tradicionales o de repertorio y dejarán grabadas las nuevas creaciones que valga la pena notar. Para conseguir esto, es necesario trabajar con paciencia observando el pasado, el presente y pensando en el futuro y formar en las escuelas de danza a tales profesionales, al mismo tiempo que darle a bailarines y coreógrafos la oportunidad de aprender el método a su debido tiempo.

"La Literatura no sobrevive por medio de palabras; la Música no perdura sólo por la memoria retentiva de sus ejecutantes. La Danza sin un sistema de notación es un arte pasajero, condenado a una existencia precaria y al rápido olvido de sus mejores obras. Gracias a un sistema eficiente de notación de obras dancísticas, sobrevivirá junto con las obras maestras del arte en el futuro".



Dos minúsculas bailarinas leyendo un script de Labanotación muy poseídas en sus pasos...



La escuela de danza "Maud Kool" en Haarlem, Holanda, muestra a Ann Hutchinson en el centro y a Maud Kool a la derecha ayudando a dos pequeñas bailarinas... como se puede ver, los signos de Labanotación están recortados en madera para facilitar el método a los niños.



En una clase de ballet para niños se muestra en un pizarrón una posición de ballet utilizando la Labanotación. ("Hallenbeck School of the Dance", Albany, New York, bajo la instrucción de Gertrude Hallenbeck)

ALGUNAS OBRAS ESCRITAS CON EL MÉTODO LABÁN

Las más importantes se mencionan a continuación:

NOMBRE DEL COREÓGRAFO	TÍTULO DEL BALLET	NOMBRE DEL COMPOSITOR MUSICAL
Eugene Loring	Billy the Kid	Aaron Copland
George Balanchine	Bourré Fantasque	Chabrier
George Balanchine	Symphonie Concertante	Mozart
George Balanchine	Symphony in C	Bizet
Anthony Tudor	Elisabethan Dances	Música Tradicional
Anthony Tudor	Exercise Piece	Arriaga
Doris Humphrey	Shakers	Música Tradicional Folklórica Americana
Doris Humphrey	Invention	Bach
Doris Humphrey	New Dance	Wallingford Riegger
Doris Humphrey	Partita V	Bach
Doris Humphrey	Day on Earth	Aaron Copland
Jerome Robbins	Billion Dollar Baby	Morton Gould
Martha Graham	Graham Technique	Sin música
Ted Shawn	Invocation to the Thunderbird	John Philip Sousa
Ted Shawn	Doxology	Himno Tradicional
Ted Shawn	Evolution of Prayer	Jess Meeker
Hanya Holm	Kiss Me Kate	Cole Porter
Petipas	Nutcracker (partes)	Tschaikovsky
Petipas	Sleeping Beauty	Tschaikovsky
Petipas	Swan Lake	Tschaikovsky

ALGUNAS ESCUELAS DONDE SE ENSEÑA LA LABANOTACIÓN

Alexandra Sawicka School of Ballet	California
Allegro School of Ballet	Chicago
Allen's Lane Art Center	Philadelphia
Bennington College	Bennington
Boston Conservatory of Music Dance Dept.	Boston
Canadian National Ballet Guild	Toronto
Connecticut College for Women	New London
Creative Dance Studio	Morgantown

ALGUNAS ESCUELAS DONDE SE ENSEÑA LA LABANOTACIÓN

Dance Notation Bureau	New York
Martha Graham School	New York
Halprin-Lathrop Studio	San Francisco
Indiana Music School Dance Dept.	University of Indiana Bloomington
Jacob's Pillow University of Dance	Lee
Juillard School of Music	New York
Mills College Oakland	Mount Holyoke College Mount Holyoke
Patricia Bowman Studio	New York
Philadelphia Civic Ballet	Philadelphia Musical Academy, Philadelphia
Phillips-Fort School	New York
San Francisco State College	San Francisco
School of Performing Arts	New York
Woman's College of the University of North Carolina	Greensboro, YM. and YWHA 9nd. St. New York
Folkwangschule	Werden, Essen
Sigurd Leeder School of Dance	Londres
Dmitri	Río de Janeiro
Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música	Santiago de Chile

SEXTETO DE JUAN ORREGO SALAS

para clarinete en Si Bemol, cuarteto de cuerdas
y piano

Análisis por

María Ester Grebe

Esta obra fue escrita por encargo de Mr. Samuel Wechsler, para el "Berkshire Music Center" de EE. UU. Fue terminada en marzo de 1954, en Santiago de Chile.

Ocupa el Opus 38 dentro de la producción del compositor, siendo de la misma época que la "Serenata Concertante", la "Segunda Sinfonía", y tres obras de cámara pequeñas: "Pastoral y Scherzo" para violín y piano, "Duo Concertante" para cello y piano, y dos "Divertimenti" para flauta, oboe y fagot, estos últimos escritos como homenaje a Mozart.

El "Sexteto" consta de cuatro movimientos:

- 1) Sonata (Allegro non troppo)
- 2) Diferencias (Tema con variaciones)
- 3) Scherzo (Allegretto - Meno mosso - Allegretto)
- 4) Recitativo, contrapunto y coda (Lento).

El primer movimiento, como su título lo indica, está escrito en una clara forma Sonata. Se inicia con un tema rítmico, breve y enérgico (f) formado por dos motivos principales: el 1º a) expuesto por las cuerdas al unísono y a la octava, es de carácter interrogativo, y el 2º b) llevado por el piano es afirmativo. Ambos definen el tono de Mi Bemol Mayor.

Ej 1.-
 Allegro non troppo (♩ = 100)

VLN. 1ª y 2ª
 VLA. CELLO
 PIANO

f marcato

Mi b My

Estos dos elementos constituyen el germen básico de la 1ª idea, estableciéndose entre ambos un breve diálogo cuyas partes se van prolongando a medida que aquél avanza; esto conduce directamente a la 2ª idea.

Esta última está formada por un tema lírico y expresivo (*mf*) que se superpone a un acompañamiento. Consta de dos frases: en la primera, el violín primero conduce la melodía con acompañamiento en las cuerdas restantes, y en la segunda se agrega el piano que duplica la melodía del violín primero. Obsérvese la repetición del elemento \sphericalangle que unifica las frases.

Ej 2 -

VLN. 1

1ª frase cantabile
 2ª frase


climax
 frigio

mf

transpuesto 2ª
 transpuesto 3ª; final alterado rítmica y melódicamente.

La segunda idea tiene inicialmente un carácter modal (frigio) que va perdiendo luego al introducirse diversas alteraciones. Contrasta definitivamente con la primera idea por su carácter eminentemente cantabile, expresivo y algo inestable en lo tonal.

El resto de la Exposición se basa exclusivamente en la elaboración de la segunda idea, que aparece sucesivamente en el clarinete (mf), luego en los violines (f), y nuevamente en el clarinete (mf) presentando diversas transformaciones temáticas. Entre ellas se destacan las versiones virtuosísticas del clarinete. Después de una breve sección imitativa en cuerdas y clarinete, reaparece el segundo tema en el violín segundo (p) y por último en el piano (p).

El *desarrollo* está elaborado a base de la primera idea. El elemento principal es el encabezamiento del motivo a)  que se presenta en diversas fisonomías melódicas: en retrogradación (primera mitad del Desarrollo) y en inversión (segunda mitad).



Ej. 3.-(a) retrogradación

Ej. 3.-(b) inversión

etc.

The image contains two musical staves. The first staff, labeled 'Ej. 3.-(a) retrogradación', shows a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4. The second staff, labeled 'Ej. 3.-(b) inversión', shows the inverted sequence: B4, A4, G4, F4, G4, A4, B4. The word 'etc.' is written at the end of the second staff.

Se inicia esta sección con un juego imitativo entre el clarinete y la viola, con el motivo retrogradado. El clarinete hace crecer este último amplificándolo progresivamente hasta convertirlo en la base de una amplia frase, que va desde el p al mf. En ese momento aparece el motivo invertido (Ej. 3b) con el cual se conduce la frase que lleva al clímax (f). Mientras tanto la viola ha continuado su trabajo imitativo con el mismo motivo invertido. El clarinete cede paso al piano para que éste elabore transformaciones temáticas a base del motivo inverso.

La *Reexposición* sigue el orden general de los elementos de la Exposición. Dentro de la primera idea cobra mayor importancia el motivo b), que se amplifica. Se incluye un pequeño pasaje virtuosístico del clarinete como nexo que enlazará con la segunda idea. Esta aparece esbozada primeramente por el clarinete y luego pasa al violín primero (sólo la primera frase) con acompañamiento en clarinete y piano. El violín primero repite la primera frase traspuesta y la segunda es traspasada al clarinete en forma algo modificada. La segunda frase es repetida por último en el piano, el cual la realza expresivamente.

Se agrega una Coda a base de la primera idea, la cual aparece en

un diálogo entre cuerdas y piano (f) de manera similar a lo sucedido en la Exposición; se introducen breves cambios en los armónico y en lo melódico. El movimiento finaliza con un pasaje ascendente en el clarinete (ff) y con la aparición del motivo a) retrogrado en las cuerdas (p).

II. MOVIMIENTO

"Diferencias"

Se ha elegido para este movimiento un título propio del Renacimiento español. Dos principios justifican el empleo del término:

1) La estructura general es la correspondiente a un tema con ocho variaciones contrastantes en tempo y carácter, que se conectan entre sí por una melodía común; este tratamiento es similar al empleado por los vihuelistas españoles del siglo XVI.

2) El tema principal es claramente modal: eolio traspuesto.

Se inicia este movimiento con la exposición del tema (Lento), el cual es precedido por una frase armónica tipo coral, enunciada por el piano (mf).

Ej. 4.- Lento (♩ = 46)

Es interesante destacar en ella el efecto producido por los acordes de la mano izquierda, que emplea la técnica del organum paralelo medieval (8as, 5as, 4as), mientras la mano derecha lleva simultáneamente acordes más llenos (8as, 3as, 6as). También se puede observar la superposición de la melodía superior con su inversión inexacta en el bajo.

Un corto nexo (y) proporcionado por el cello conecta el fin de la frase introductoria con el comienzo del tema en las cuerdas. Este elemento se empleará en forma individualizada en el curso de las variaciones.

Ej. 5.-

El tema mismo presentado por las cuerdas (con sordina y en pp) es de carácter netamente modal, tranquilo y expresivo. Consta de cuatro frases cuyo conjunto forma el siguiente esquema: a b a' a''. La melodía principal va en el violín primero, y a ella se le agrega un contrapunto nota contra nota en el violín segundo y viola; sólo en la última frase a'' se une el cello que refuerza el tejido contrapuntístico. Puede observarse el parentesco temático que une esta melodía con el nexo y).

Ej. 6.-

Únicamente la primera frase es conclusiva, terminando en la "finalis"; las tres restantes son suspensivas y terminan en la "repercussa".

El tratamiento del contrapunto es de tipo renacentista, lo cual se refleja en la homogeneidad de las voces, en la simplicidad rítmica y en el empleo predominante de consonancias.

La 1ª Variación (Allegro) se inicia con un tema liviano y gracioso en el clarinete (f), dentro del cual se alcanza a percibir el parentesco con la frase a' del tema principal.

Ej. 7.-

Allegro (J. 96)

a' transrítmica y melódica

Mientras el clarinete continúa su discurso melódico, las cuerdas van agregando sucesivamente elementos ya conocidos: el motivo y) y el b) variados rítmicamente y con disminución de valores, y más adelante a' igualmente modificado.

Ej. 8.-(a) *de y*

VL I. *f vis sord*

VLA. *f vis sord*

Ej. 8.-(b) *de a'*

VL I. *f v*

Una segunda sección de este trozo se inicia al desaparecer el clarinete y comenzar en las cuerdas (p) una serie de tres strettis encadenados y separados por cortes diagonales: el primero a base de a), el segundo inspirado en b) y el tercero basado nuevamente en a).

Reaparece en seguida el clarinete (f) acompañado por el piano repitiendo en forma resumida y variada la parte inicial de esta variación; las cuerdas intervienen sólo en una oportunidad enunciando el motivo y). Como culminación de esta primera variación aparece el tema en las cuerdas (mf) en forma completa con disminución de valores, llevando un acompañamiento en el piano (p) y algunos cortos pasajes en el clarinete que sirven de nexo entre frase y frase.

En síntesis, esta variación puede dividirse en cuatro secciones esquematizables de la siguiente manera:

a b a' c (relacionada con b).

En la 2ª Variación (Vivo) intervienen las cuerdas en pizzicato (f) y el piano como instrumento acompañante, agregándose el clarinete sólo en los últimos compases. Está íntimamente relacionada con la anterior; predomina en ella un tratamiento contrapuntístico similar al empleado en la segunda sección de la 1ª Variación; o sea, una serie de strettis separados por cortes diagonales.

Se observa una cierta tendencia hacia la desintegración motívica que domina la sección inicial y final acentuándose en forma más pronunciada en la zona media. Las frases del tema se han subdividido en porciones pequeñas con las cuales se ha tejido un contrapunto salpicado de silencios.

En la 3ª Variación (Largo) interviene principalmente el clarinete y las cuerdas. La inicia el primero con una amplia melodía (pp) algo atonal que crea un ambiente sugerente y pensativo.

Ej. 9.-
Largo (♩ = 42)

CLAR. *pp* *alc.*

Al mismo tiempo las cuerdas (*pp*) exponen en forma escalonada fragmentos temáticos y notas tenidas. Todo esto conduce a la aparición en el clarinete (*mp*) de las frases a'' y b), junto a una imitación en el cello de a'' en disminución de valores.

Una nueva sección comienza al desplazarse a' al violín primero (*p*) y al elaborarse sobre éste en el clarinete, un contrapunto movido de semicorcheas emparentado con a'.

Ej. 10.-
cabeza de a'

CLAR. *p*

VL. I. *p*

Estos dos elementos y los anteriores sirven de base para la construcción de lo que resta de la variación. La cierra el piano (*p*) al exponer el motivo a) modificado en la mano derecha, junto a un contrapunto en semicorcheas en la mano izquierda.

La 4ª Variación (Molto vivace) contrasta pronunciadamente con la anterior en tempo, carácter y estructura. Se exponen las cuatro frases del tema en el cello (*f*) superponiendo a cada una de ellas su respectiva inversión doblada por violines (*spiccato*) y piano (*staccatissimo*), intensificada esta última con un mayor movimiento rítmico.

Ej. 11.-
Molto vivace (♩ = 138)

VLNS. 1. y 2. *f* *spiccato* *sim*

CELLO *f* *staccatissimo*

PIANO *f*


Como nexo entre frase y frase se intercala un breve pasaje ascendente con el clarinete y un trino en la viola. La última frase se prolonga, como asimismo la última aparición del pasaje del clarinete y el trino, hasta llegar a la cadencia final.

Este trozo es estricto en el empleo de sus elementos temáticos, mostrando la intención del compositor de ceñirse a ciertos cánones prefijados. Sin embargo, ésto no le resta espontaneidad al discurso musical.

La 5ª Variación es de tipo rítmico. El tema básico da origen a una pequeña danza en 6/8 de ambiente renacentista, que alcanza momentos de gran belleza y refinamiento expresivo. La melodía principal, llevada por el clarinete, muestra su evidente parentesco.

Ej. 12.-


CLAR. Allegretto (♩ = 48) p dolce de a' de 2ª mitad de a

Las cuerdas elaboran un contrapunto a cuatro voces emparentado rítmica y melódicamente con esta melodía a través de la figura 

Un solo de piano de seis compases (temático) enlaza con una sección imitativa en la que se presenta el tema invertido en forma de stretto en las cuerdas (pizzicato). A éstas, se agrega más adelante el piano y luego el clarinete, el cual elabora una secuencia ascendente en crescendo que conduce al climax (f). Obsérvese en el siguiente ejemplo la gradual reducción de tamaño del modelo secuencial, que refuerza el aumento de la tensión.

Ej. 13.-

CLAR. cresc. p piz. sempre cresc. mp mf sf climax

La tensión se relaja al tomar las cuerdas una dirección descendente en disminuyendo, repitiendo el clarinete un mismo motivo rítmico  hasta llegar al pp.

La 6ª Variación (Allegro) es de gran vitalidad rítmica. En ella se emplea el politonalismo al superponer fa \sharp con fa \flat , lo cual contrasta con el ambiente predominantemente modal de la variación

anterior. El tema aparece en el piano (f y marcato) modificado rítmicamente y extendido por repeticiones.

Ej. 14.-

PIANO


Allegro (♩ = 120)

secco

marcato

cabeza de a

repeticiones

Es de interés destacar que el acompañamiento de la mano izquierda emplea un motivo melódico persistente agrupado en tres , cuya acentuación se contrapone con el metro de 2/4 creándose una atmósfera de tensión. (Este efecto es usado con frecuencia en el jazz).

En el séptimo compás aparece el clarinete diseñando un amplio consecuente melódico, mientras el piano superpone elementos de su frase inicial.

Una segunda sección se inicia cuando el piano y las cuerdas rompen su acompañamiento anterior, apareciendo un nuevo motivo repetido de cuatro corcheas en el piano (p) y un acompañamiento de notas repetidas en spiccato en los violines (p).

Usando esto como telón de fondo, se superpone el motivo a) en semicorcheas, que se repite dilatándose progresivamente. En su última aparición efectúa un rápido descenso en crescendo hasta terminar en fuerte.

Ej. 15.-


CLAR.

mf

cresc.

En los últimos compases el piano duplica su movimiento empleando semicorcheas y luego el clarinete intercala el motivo y) para terminar en un acorde seco en tutti (ff).

La 7ª Variación (Enérgico) constituye junto con la sexta una zona de gran intensidad rítmica y dinámica. Puede ubicarse dentro de la presente variación el climax de todo el movimiento. Consta de cinco partes:

En la primera, el piano (f) introduce una serie descendente de acordes paralelos emparentados con x) (ver tema inicial). Sobre él, se superpone en las cuerdas (f), un tema rítmico relacionado con la variación anterior por emplear en común la siguiente figura: 

Ej. 16.-
Enérgico (♩ = 100)

VLNS. 1. y 2.
f




Inspirándose en este elemento, el clarinete agrega la siguiente frase que es una variación sutil del motivo básico a) prolongado con y).

Ej. 17.-

CLAR.
f

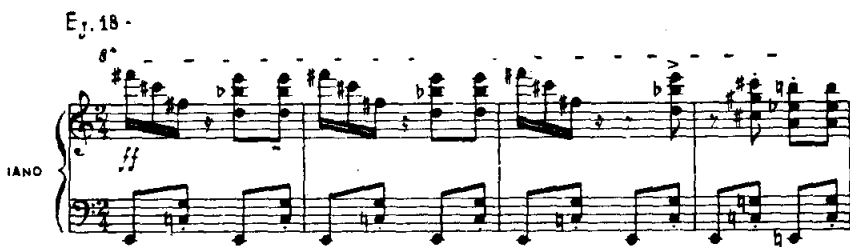


En la segunda sección intervienen cuerdas y clarinete. El violín primero expone el motivo a) en corcheas, extendiéndolo a base de repeticiones variadas. Acompaña el violín segundo y cello en pp y el clarinete invirtiendo rítmicamente el motivo del comienzo ( y). Un trino en el clarinete (p) enlaza con la tercera parte de esta variación.

En éste interviene el piano solo, elaborando el mismo motivo rítmico esbozado antes por el clarinete. Se inicia con un crescendo molto para llegar hasta el ff, zona de gran tensión rítmica. Contribuyen a intensificarla el empleo de elementos politonales, de un registro agudo extremo, disonancias, saltos, sincopas y repeticiones.

Ej. 18.-

PIANO
ff



Un acompañamiento sincopado en las cuerdas inicia la cuarta parte de esta variación. Después de algunos compases reaparece el motivo a) en el clarinete (p), ahora en semicorcheas; éste crece progresiva-

mente con repeticiones amplificadas, como en la sección final de la sexta variación. Esto conduce directamente a la sección final, la cual es una repetición resumida de la sección tercera (solo de piano). Para finalizar aparece el motivo a) en las cuerdas (p) en una nueva versión rítmica con el motivo y) superpuesto en el clarinete.

Ej. 19 -

CLAR.

VLN. 1,2

VLA. CELLO

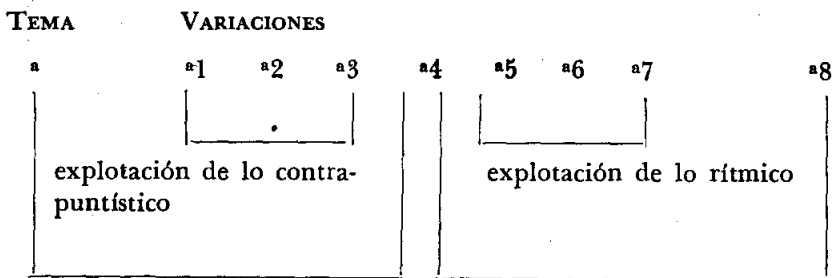
de y

de a'

La 8ª Variación (Tranquilo) puede considerarse como una reexposición algo modificada del tema inicial. A la frase introductoria x) del piano (pp) se le superpone y) con transformaciones rítmicas en el clarinete (pp). Este mismo instrumento hace un recuerdo lejano de a), después de lo cual el cello repite el nexo y) con sus valores dilatados para enlazar con el tema mismo.

Este último aparece en las cuerdas (pp) con sus cuatro frases exactas; entre ellas se ha agregado como enlace un pasaje del clarinete (pp) en corcheas, tratamiento que ya se había empleado en otras oportunidades.

ESQUEMA GENERAL:



más cercanas al tema

III. MOVIMIENTO

"Scherzo"

Lo inicia el clarinete (f), introduciendo un tema ágil acompañado por las cuerdas en pizz. Dicho tema está relacionado con la 7ª variación del segundo movimiento a través del uso de la figura rítmica predominante.

Ej. 20

Allegretto (♩. 96)

CLAR

Sigue una breve sección imitativa en las cuerdas, empleando elementos temáticos; esto conduce a una mayor elaboración del tema, el cual se presenta bajo diversos aspectos, conservando rasgos de su fisonomía rítmica, y variando la melódica (clarinetes y cuerdas en f).

Las cuerdas solas comienzan la segunda sección del scherzo; aparecen nuevas variaciones del tema, acrecentándose el movimiento rítmico y dinámico que llega hasta el f.

Ej. 21.-


VL. 1.

VL. 2.

VLA.

En este momento desaparecen las cuerdas para ceder el paso al clarinete y al piano (f). El primero diseña amplias frases virtuosísticas y el segundo lleva un acompañamiento de estructura similar al aparecido en la 6ª variación; ambos elementos evolucionan durante varios compases.

Ej. 22.- *leg m d*

La tensión crece con el ingreso de las cuerdas y con la elaboración intensiva y en *f* del motivo  y variantes, hasta llegar gradualmente a un climax (*ff*).

Ej. 23.-

El climax se va resolviendo al repetirse en las cuerdas (*mf*) el motivo rítmico anteriormente mencionado, y llega a un punto laxo después de un descenso gradual (*dim.* y *rall.*) en el cello y el piano.

Trio.

El tempo se presenta menos movido que el del scherzo. Al mantenerse en forma constante el metro de 6/8 produce una gran tranquilidad rítmica que contrasta con el vigor del trozo anterior. Además, predomina un ambiente dinámico en *p.*, no habiendo zonas de gran tensión, a no ser en los últimos compases donde un *cresc.* conduce a la reexposición del scherzo en *f.*

Es un trozo algo inestable desde el punto de vista armónico, debido al empleo abundante de la modulación. Puede dividirse en tres secciones principales:

La primera se inicia con un amplio diseño melódico en el clarinete (*pp*), acompañado por las cuerdas.

Ej. 24

Meno mosso (♩ = 69)

CLAR. *pp*

Tiene breves similitudes melódicas con el scherzo (motivo inicial) y rítmica con la 5ª Variación del Segundo movimiento (empleo de 6/8).

En la segunda sección interviene el piano y las cuerdas (*p*). En ella se destaca la interválica horizontal, abundante en saltos amplios.

Ej. 25.-

VLA.

CELLO

PIANO


p

espressivo e cantabile

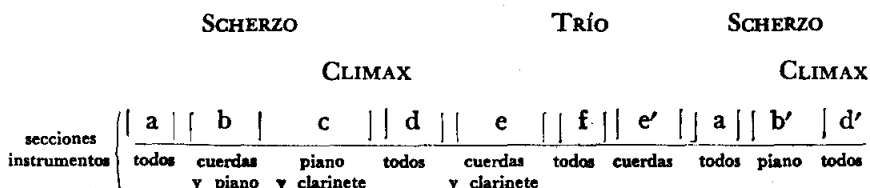
En la tercera y última sección del trío, de duración breve, intervienen sólo las cuerdas en *pp*, agregándose el piano en los compases finales. Aquí nuevamente predomina, como al comienzo, una melodía más tranquila carente de grandes saltos. Un *cresc.* desde el *p* al *ff* acentuado por un *acelerando* conduce a la reexposición del scherzo.

2º scherzo.

Los primeros 36 compases son una repetición casi textual de la primera porción del 1.º scherzo. El resto se presenta reducido, interviniendo el piano en un trozo solista ("expressivo e grazioso"). Este sirve de enlace con una zona de tensión similar al climax del 1.º scherzo. En

ella se emplea el mismo motivo rítmico ( y variantes), repetido insistentemente, prolongado con síncopas y ordenado en un diseño secuencial. Dicha zona conflictual alcanza el f, y crece hasta el ff. En ese momento reaparece el clarinete enunciando por última vez el tema inicial, el cual termina con un trino y un pasaje ascendente.

ESQUEMA GENERAL:



IV MOVIMIENTO

Recitativo, contrapunto y coda

Las grandes divisiones de este movimiento están indicadas en su título.

El *recitativo* consiste en un expresivo soliloquio del clarinete, el cual lo aprovecha para lucir sus posibilidades virtuosísticas. Su frase inicial es la siguiente:

Ej. 26.-

Lento (♩ = $\frac{1}{4}$ 40)

espressivo e ad libitum

CLAR. 

En un comienzo predominan los saltos de 5ª y 4ª justas y el tritono, pero posteriormente se emplean saltos mayores. Una serie de pasajes rápidos ascendentes conducen al clímax de esta melodía, el cual se resuelve en un descenso gradual, cuya relación se observa en su movimiento rítmico decreciente.

Ej. 27 -

CLAR. *mp* *f* climax

El contrapunto ("tempo giusto") es una elaboración polifónica del material del recitativo en cuerdas y piano. Hay dos entradas temáticas: una en el violín I y la otra en la viola, empleando la frase inicial de movimiento traspuesta y prolongada.

Ej. 28 -

VL.1 *pp* *pp* *p* *ext.*

VL.2 *pp* *p* *TEMÁTICO*

VLA. *p* *TEMA*

CELLO *pp* *CONTRAPUNTO LIBRE* *TEMA*

El cello y el violín II entran como voces libres y más adelante exponen, a su vez, el tema (mf.). Por último, el piano (mf. y cantabile) efectúa una entrada doblando en octavas el tema del recitativo (esta vez sin trasponear).

El movimiento de las cuerdas se detiene sólo cuando aparece un nuevo diseño ondulante de semicorcheas en el piano (f), que desciende acelerando. Este diseño es reemplazado luego por corcheas y negras en "tempo giusto".

Habiendo terminado el contrapunto con un acorde en Fa Mí, se da comienzo a la repetición del recitativo invertido. La primera frase aparece en forma exacta, salvo las dos últimas notas que se trasponean a una segunda superior.

Ej. 29 -

CLAR. *p* *TRANS.*

El resto contiene algunas variantes melódicas y profundas transformaciones rítmicas: se intensifica el movimiento rítmico doblando el valor de algunos motivos en forma progresiva.

Algunos pasajes rápidos ascendentes en el clarinete avanzan hasta repetir en *f.* la inversión traspuesta de la primera frase, y esta última se prolonga, agregándosele algunas notas tenidas en las cuerdas. Del *f.* desciende hasta el *pp.*

Con un fuerte súbito se inicia luego una sección imitativa en cuerdas y piano. Un descenso, cuya intensidad va aumentando, sirve como nexo contrastante que unirá con la *coda*.

Esta última comienza al aparecer el tema directo en el clarinete. La primera frase es repetida con algunas variantes y luego se prolonga con valores rítmicos dilatados, mientras aparecen en las cuerdas (*pp.*) breves pasajes descendentes en sordina. El tema va desintegrándose rítmica y melódicamente al aparecer una insistente repetición de las notas La y Re (D y T de R), que insinúan ya un reposo.



Se le agrega un acompañamiento de corcheas en las cuerdas (*pp.*), que luego subraya el piano. Esta sección se detiene en un acorde de Re mayor. Una última aparición del tema variado en el clarinete y notas tenidas en las cuerdas sirven para finalizar este movimiento, que termina en un Mi bemol (*pizz.* y *ppp.*). Recordemos que éste había sido el tono inicial del primer movimiento.

ESQUEMA GENERAL:

secciones	RECITATIVO	CONTRAPUNTO	en inversión	CODA
	a	b	a'	a''
instrumentos	clarinete	cuerdas y piano	clarinete	todos
			todos	a''' ext.

Esta obra puede ubicarse estilística y formalmente dentro de la tendencia neoclásica actual, al igual que la mayoría de las obras del mismo compositor. Su estructura general es clara. Se emplean las formas tradicionales (sonata, variación, scherzo), respetando sus principios

fundamentales e infundiéndoles nuevo interés con un lenguaje armónico y melódico propio de nuestros días.

El movimiento de mayor interés es, a nuestro juicio, el segundo. Está escrito con gran maestría y al mismo tiempo alcanza una gran calidad emotiva. Podemos considerarlo como la médula de la obra. Es interesante destacar que, según expresión del propio compositor, este movimiento fue escrito antes que los restantes y, por lo tanto, fue el principal núcleo alrededor del cual giró el resto de la obra.

Cada uno de los demás movimientos tienen su particular interés y no se dejan eclipsar por el segundo.

Al comisionársele esta obra al compositor, se le colocó en un pie forzado: se deseaba una obra para cuarteto de cuerdas, piano y un instrumento de viento que tuviera responsabilidad virtuosística, pues iba a ser ejecutada por un conjunto estudiantil (cuerdas y piano) y por un profesional avezado (viento).

El compositor eligió el clarinete, pensando en sus grandes posibilidades técnicas y expresivas y, a pesar de que ha sido tratado como un instrumento virtuoso, a los demás se les ha entregado papeles de importancia, explotándose sus diferencias individuales.

PROBLEMAS ESTILISTICOS DEL JOVEN COMPOSITOR EN AMERICA Y EN CHILE

SEGUNDA PARTE

por

Roberto Falabella

A. La música joven latinoamericana.

En líneas generales, la joven música latinoamericana puede dividirse en tres grandes grupos: el que explota nuestra música autóctona con recursos neorrománticos; otro que sigue una corriente neoclásica sin preocupación folklórica y un tercero que intenta emular las tendencias más avanzadas de la música europea, especialmente alemana (casi siempre con un retraso de diez o veinte años).

La primera de estas corrientes muestra, a su vez, dos direcciones: la que yo llamaría "folklorismo infantil" (pintoresco) y otra que ya no se conforma con el folklorismo meramente descriptivo. El folklorismo infantil es aquel que trata de encuadrar nuestra música autóctona en moldes correspondientes a los postulados estéticos del nacionalismo europeo del siglo XIX y se practica en aquellos países donde la fuerza del folklore no está equilibrada con una técnica musical adecuada. La tendencia más profunda se deja sentir especialmente entre algunos jóvenes músicos venezolanos, que han llegado a equilibrar con cierta fluidez los conceptos de contenido y forma. Su causa reside en la fuerte tradición de la música culta venezolana iniciada por el padre José Angel Lamas (1775-1814) y en el gran acervo folklórico de ese país que, con su mezcla indígena, negra y española, es una fuerza viva dentro de su cultura.

La corriente neoclásica sin preocupación folklórica tiene su asiento, de preferencia, en aquellos países que presentan una evolución musical atrasada y donde por diversas razones los compositores no han tratado de incorporar el folklore de su país a su lenguaje. En este grupo pueden citarse los compositores cubanos y uruguayos que, a pesar de la ubicación favorable de sus respectivos países para recibir influencias culturales de toda especie, sólo han llegado a un lenguaje que oscila en-

tre el poematismo lisztiano-wagneriano y el cultivo de las formas puras con armonías francesas.

Por último, el grupo con tendencias "avanzadas" se sitúa preferentemente en las áreas de las capitales de Argentina y Chile y algunas ciudades del Brasil, como Sao Paulo y Río de Janeiro, que culturalmente son las más cosmopolitas de América Latina.

En el caso de Argentina y Chile la explicación de esto radica en el adelanto industrial de estos países que ha creado una burguesía muy poderosa, directora de la vida cultural, con toda la secuela de cosmopolitismo que ello implica. Además, la débil influencia etnológica de la raza indígena y la gran inmigración europea, especialmente italiana y alemana, han modelado una psicología diferente de la del resto del continente. Esto aclara, en parte, el gusto de la clase obrera chilena por la música afrocubana y afrobrasileña y, especialmente, por la mejicana y argentina. En Argentina, el proletariado es adicto a la forma urbana de su folklore: el tango. Sin embargo, tanto en uno como en otro país, el folklore campesino ha entrado en lucha con el cosmopolitismo a través de divulgadores como Atahualpa Yupanqui, Eduardo Falú y los hermanos Avalos en Argentina y Margot Loyola y Violeta Parra en Chile. Pero la lucha es, hasta ahora, desigual, debido a los medios de que disponen ambos bandos. El cosmopolitismo es apoyado fuertemente por las casas grabadoras de discos y, como consecuencia de esto, por las radioemisoras, especialmente en Chile. El folklore campesino tiene su propulsor más decidido en los círculos intelectuales burgueses progresistas, de los que surgen la mayoría de sus cultores actuales.

En Argentina el cosmopolitanismo en música culta llega a su extremo más agudo con el grupo encabezado por Juan Carlos Paz. Este grupo, que no se cansa de lanzar diatribas contra el aprovechamiento del folklore, se coloca en una posición antifuncional, dado el actual estado cultural de Argentina. La escasa difusión del folklore en el pueblo urbano, no autoriza para afirmar la necesidad de seguir corrientes estéticas más extrañas aún en aquél, como son, por ejemplo, la dodecafonía o el microtonalismo. En última instancia esto significa escapismo y miedo a la espontaneidad que se traduce en buscar y rebuscar medios expresivos cada vez más desligados de toda emoción directa.

Un ejemplo típico de este desarraigo de la cultura nacional es el joven compositor argentino Claudio Guidi Drei, quien se siente más identificado con el ambiente musical europeo, especialmente italiano, que con el argentino. Además, este músico practica un atonalismo libre, característico de la época atonal de Schönberg (1907-1923), ya anticuado.

En Brasil, el grupo de músicos de avanzada es dirigido por el joven músico alemán Koellreuter. Del grupo "Música Viva", fundado por él, surgieron compositores dodecafónicos como Guerra Peixe y Claudio Santoro, que posteriormente abandonaron aquellas prácticas para hacer una música más arraigada a la cultura de su país. También conviene destacar en la práctica dodecafónica a Edino Krieger (1928), que estudió con Aaron Copland y que ha compuesto especialmente música de cámara, tan cara a los gustos dodecafónicos.

La tendencia nacionalista brasileña está representada preferentemente por los compositores de la generación anterior, como Camargo Guarneri y Heitor Villalobos. Parece que ha habido un retroceso en la joven generación musical brasileña que tiende, quizá por curiosidad, a experimentar con las modernas escuelas europeas. Esto también puede tener su causa en una especie de atosigamiento folklórico. Sin embargo, al seguir actuando la fuerte personalidad de Villalobos, es dable suponer que este estancamiento en la búsqueda de una música nacional será transitorio. Además, la música brasileña no puede marchar, en mi opinión, contra las corrientes culturales de su país, que en pintura ha llegado con Portinari a una exacta correspondencia entre una técnica universal y un contenido autóctono. En literatura podemos observar el mismo hecho en el gran número de novelistas que, como José Lihns Do Rego y Jorge Amado, han llegado a un grado muy alto de identificación con su medio. En Uruguay, como ya dije más arriba, casi no hay preocupación por las tendencias avanzadas. Allí, los músicos se inclinan hacia un estilo neoclásico con leves tintes nacionalistas. Este estado de la música uruguaya se ilustra adecuadamente con la figura de Héctor Tosar (1923), quien une al estilo neoclásico una gran fuerza expresiva, aunque un tanto recargada, fácil de observar en la segunda sinfonía para cuerdas.

Cuba presenta un panorama similar al de Uruguay: las tendencias modernas no han tenido resonancia. Pero no hay que olvidar que existen en La Habana pequeños grupos adscritos a la dodecafónica, que representan las inquietudes de algunos músicos jóvenes.

Con la llegada de José Ardévol a Cuba en 1930, procedente de España, se acentúa el estilo neoclásico en este país, con alguna inquietud por el aprovechamiento del folklore, especialmente el negro. La influencia de la música culta, especialmente de Albéniz y Granados, ha sido grande en Cuba; bástenos recordar a Lecuona. De esta línea sale Julián Orbón (1925), discípulo de Ardévol, quien posee un exu-

berante estilo neoclásico manifestado en sus "Tres versiones sinfónicas", obra premiada en el primer Festival de Caracas.

En el Perú tenemos a Enrique Iturriaga, cuya tendencia nacionalista está atenuada por una fuerte dosis de influencia francesa, especialmente en el tratamiento armónico, adquirida a través de su maestro André Saás. Una "Suite" de Iturriaga, que presenta todas estas características, fue premiada en el último Festival de Caracas.

En Perú la música culta parece estar ahogada por un folklorismo que, en general, muestra las particularidades del nacionalismo musical europeo del siglo XIX: poemas sinfónicos, sinfonías, etc., inspirados en la música autóctona. Al mismo tiempo, la clase aristocrática, de la que salen la mayoría de los compositores, lucha por imponer una cultura cosmopolita, especialmente de corte francés; pero la fuerza del folklore peruano obliga a los músicos a integrarlo con las demás influencias que reciben.

En Venezuela, los jóvenes compositores tienen ejemplos ilustres en toda su historia musical, desde José Angel Lamas hasta Vicente Emilio Sojo y Antonio Estévez, que integran una tradición difícil de encontrar en los países latinoamericanos, a excepción de Brasil y Méjico. Consecuencia de esta tradición es el estilo nacionalista revolucionario que muestran los jóvenes músicos Andrés Sandoval (1924), Gonzalo Castellanos (1926) e Inocente Carreño (1929). Claro está que estos compositores no han dejado todavía de rendir tributo al neorromanticismo europeo, como se desprende de alguna de sus obras, por ejemplo, la "Sinfonía Venezuela", de Sandoval; "Antelación e Imitación Fugaz", de Castellanos y la "Primera Sinfonía", de Carreño.

Resumiendo esta rápida visión de la música joven de Latinoamérica, se observa que la lucha entablada y no resuelta entre contenido autóctono y técnicas universales, tiene como base, en el campo filosófico, el intento de fusión de lo americano con las conquistas del hombre como ente universal: el hombre americano ya no se conforma con ser un elemento pasivo donde vayan a morir todas las corrientes culturales europeas, y aspira a otorgar su aporte peculiar.

B. *La música joven en Chile.*

Todas las manifestaciones del hombre en sociedad no pueden considerarse como hechos aislados. Así, no sería posible explicar un Beethoven sin la Revolución Francesa —en el plano social— y sin Mozart —en el campo musical.

Para comprender nuestra música joven, es conveniente revisar nuestra breve historia musical, como asimismo los sucesos político-sociales que influyeron sobre ella de manera directa o indirecta. Por ejemplo, sería inexplicable la música de un Juan Orrego o de un Gustavo Becerra sin los acontecimientos políticos y artísticos que fueron causa de la fundación del Instituto de Extensión Musical y sin las enseñanzas de Pedro Humberto Allende o de Domingo Santa Cruz.

Comenzaremos desde los primeros años de este siglo.

La reacción contra la música italiana, cuya tradición se remonta en nuestro país a Aquinas Ried a mediados del siglo XIX y prosigue en la ópera "Caupolicán", de Remigio Acevedo, se sitúa en pequeños círculos intelectuales, como el de los hermanos García Guerrero, el doctor Lenis, el de la familia Besoain, el de la familia Humeres y otros donde se estudiaban las partituras de Debussy, Ravel y hasta algunas de Schönberg. Con este ambiente establecieron contacto los jóvenes Alfonso Leng y Domingo Santa Cruz. Al mismo tiempo, Enrique Soro, a pesar de su educación italiana, se inclinaba ya a estilos neorrománticos, generalmente de corte lisztiano-wagneriano a través de Wolf Ferrari y otros compositores italianos influidos por la música alemana, mezclando con esto una vena melódica y expresiva auténticamente italiana.

Esta inquietud se cristalizó en 1917 con la fundación de la Sociedad Bach, bajo la dirección de Domingo Santa Cruz, que tenía como principal finalidad la diversificación de los gustos musicales de nuestro público, embotado por la operística italiana y, al mismo tiempo, la divulgación de música antigua, barroca, clásica, romántica y moderna. De esta lucha contra los elementos académicos de nuestro Conservatorio, surgió en 1928 la reforma de este plantel educacional. El resultado principal fue la autonomía lograda para la institución, bajo la tuición de la Universidad de Chile.

Las tendencias musicales eran de origen francés y alemán. La corriente francesa estaba representada por P. H. Allende, discípulo de los maestros impresionistas en París y gran admirador de las teorías de Felipe Pedrell sobre la música autóctona. Allende intentó fundir el folklore chileno, sobre el cual hizo una investigación muy apreciable, con la armonía y las formas impresionistas, especialmente ravelianas. De este período son las "Escenas Campesinas Chilenas" (1913) y "La Voz de las Calles" (1920).

Otro seguidor de esta corriente fue Carlos Isamitt, el cual también realizó una considerable labor de investigación, pero en el campo es-

pecíficamente araucano. Isamitt contribuyó con obras tan representativas de esta época como el "Friso Araucano" y "Mitos Araucanos".

La corriente germánica estaba muy bien representada por Alfonso Leng, que con el estreno de su poema sinfónico "La Muerte de Alsino" en 1922, se incorpora de lleno a la música chilena. A mi juicio, Leng representa el mayor talento de esa generación y el artista autodidacta más serio y consecuente de su posición estética. Como dice Vicente Salas Viú, "la obra de Leng es extrañamente homogénea, sin saltos de estilos ni concesiones a las modas circunstanciales, y su obra o se olvidará toda o permanecerá íntegra en nuestra historia musical". Me inclino por lo segundo.

Acario Cotapos, otro músico de esa generación, es muy difícil de analizar: su indiscutido talento fluctúa entre lo irónico y lo ingenuo; sus obras dan la sensación de improvisación, fruto quizás del cerrado autodidactismo que practica. Sin embargo, por la frescura de sus composiciones y también por su simpatía personal, Cotapos ha llegado a escalar una posición destacada no sólo en Chile, sino que en el mundo entero.

Aparte de su labor como organizador y luchador por una mayor dignificación de la profesión del músico, debemos citar a Domingo Santa Cruz, como compositor. Su obra, en este aspecto, puede dividirse en dos partes: la producción de música pura, en la que sobresalen sus sinfonías y cuartetos, donde predomina un estilo contrapuntístico derivado de Reger y Hindemith, y a través de éstos del propio J. S. Bach. La otra parte de la producción de Santa Cruz es dramática y en ella se destacan nítidamente los "Preludios Dramáticos" y la "Egloga", para soprano, coro y orquesta, en las cuales, sin abandonar su estilo contrapuntístico, se inclina a formas de expresión impresionistas, especialmente debussyanas.

Para completar nuestro cuadro cultural de aquella época, es indispensable formarnos una idea de lo que acontecía en plástica y en literatura.

La posición estética de nuestros artistas plásticos ha sido siempre más fuerte y realista que la de los músicos. Ya a fines del siglo pasado, Pedro Lira asimilaba la técnica impresionista francesa, sin dejar por ello de expresar un contenido específicamente chileno. Juan Francisco González, Valenzuela Puelma y Valenzuela Llanos siguen la misma corriente, aunque con más talento, especialmente, González. Su temática gira en torno a tipos populares y asuntos folklóricos.

Sin embargo, al tomar la Dirección de la Escuela de Bellas Artes,

en 1910, el pintor español Francisco Alvarez de Sotomayor, se asistió a un retroceso de la influencia francesa y a un resurgimiento de la española, a través de Velázquez, Goya y Sorolla. Según palabras de Camilo Mori, la década de 1911 a 1920 fue de renovación en todos los campos culturales, menos en el plástico. Las corrientes europeas se asimilaban muy tardíamente. Una prueba de ello es que el cubismo aparecido en Francia en 1906, no tuvo ninguna resonancia en nuestros artistas plásticos de aquella época. Hubo que esperar el viaje de Mori a Francia, en 1920, que dio por resultado la fundación del grupo "Monparnasse" a su regreso en 1923, para advertir nuevamente la influencia francesa. Estos nuevos lazos con las corrientes europeas culminaron en 1929, con el viaje a Europa de treinta artistas plásticos, entre los que se contaban Inés Puyó, Caballero, Bontá, Eguiluz y Mori.

En literatura se asistía también a una estricta revisión de valores. La literatura española dominante en aquella época (a pesar de la herencia fuertemente francesa del padre de nuestra novelística, Alberto Blest Gana), iba dejando lugar a la francesa y, por intermedio de ésta, a la rusa. Ya no se leía a Pérez Galdós, a Zorrilla o a Espronceda, sino a Balzac, Flaubert, Zola, Maupassant, Dostoyewsky, Gorki y Tolstoi.

Otra característica muy marcada de la literatura chilena de esos tiempos, es una preocupación cada vez mayor por la cultura de nuestra clase proletaria y, como consecuencia de esto, una fuerte tendencia política izquierdista. Así, esta generación tiene representantes tan valiosos como el poeta Domingo Gómez Rojas, muerto en la cárcel por sus ideas izquierdistas; Augusto D'Halmar, quien, a pesar de su marcado esteticismo, incluyó tipos populares en algunas de sus obras; Barrios, haciendo una crítica a las formas de vida burguesa con un naturalismo ingenuo. También hay que mencionar a Vicente Huidobro, importante por el estrecho contacto que estableció con el movimiento literario francés y por su visión universal del problema social, presente en el segundo canto de "Altazor" y en el poema a "Lenin". Por otra parte, Mariano Latorre describía la geografía chilena, a través de la cual, aparecen veladamente algunos tipos populares, especialmente campesinos. Baldomero Lillo también demostró su sensibilidad social en "Sub Terra", donde relató la vida infernal de los mineros del carbón. Paralelamente, Manuel Rojas y José S. González Vera realizaban su labor literaria dentro de la línea gorkiana. Finalmente, Gabriela Mistral, Pablo Neruda, Fernando Santiván, Pablo de Rokha y muchos otros, demostraban con diversos matices su adhesión a la cultura popular con medios de expresión tomados generalmente de la literatura francesa.

Como infraestructura de todas estas manifestaciones culturales, se desarrollaba la transformación económica y política del país. Naturalmente, las manifestaciones culturales siempre han sido influenciadas por el desarrollo político y económico, y éste, a su vez, sufre influencias de aquéllas. De esta manera, el movimiento cultural de la generación del veinte es directamente influenciado por la creciente presencia de la clase obrera en nuestra política; este desarrollo, a su vez, está relacionado con el contacto más estrecho que establecieron nuestros intelectuales con las clases proletarias.

Después de la Guerra del Pacífico, se observa un notable crecimiento del proletariado, impulsado por el desarrollo de las industrias cupríferas y salitreras. Este crecimiento culmina en los años de la Primera Guerra Mundial, a causa de la extraordinaria demanda de salitre por parte de las naciones conflagrantes. Sin embargo, este desarrollo era solamente cuantitativo y organizativo: la lucha política se circunscribía a la pugna entre grupos de la clase dominante, dividida en conservadores (en su mayoría, terratenientes pertenecientes a la aristocracia) y liberales (industriales y comerciantes salidos de la burguesía). Estos últimos eran los principales usufructuarios de las ganancias económicas conseguidas en la Guerra del Pacífico. El proletariado, a través de una efervescencia de tipo reivindicativo, se organizaba lentamente, apoyado de preferencia en las ideas marxistas. Así, en esta época hace su aparición Luis Emilio Recabarren, realizando una labor muy eficaz en torno al aspecto organizativo. Empero, a Recabarren y, en general, al proletariado chileno, no le faltaba claridad política para pensar que la lucha reivindicativa no era suficiente si no se complementaba con la lucha política. La razón por la cual no participaba en ella estaba, principalmente, en el poderío de las clases gobernantes que impedían su entrada en ese campo. Esta pugna culminó con las elecciones presidenciales del año veinte en las que triunfó Arturo Alessandri Palma, apoyado por el proletariado.

Como telón de fondo de estas inquietudes renovadoras de nuestros medios sociales y artísticos, se desarrollaba en Europa un movimiento similar, claro está que más avanzado, especialmente en el campo artístico, ya que en el social era más bien de retroceso. Tanto en Francia como en Alemania se reaccionaba contra los excesos del realismo (Balzac y sus continuadores en literatura, Ingres en pintura, Wagner, Mahler, Strauss en música).

En Francia se llegaba al impresionismo pictórico primero, musical después. Esta corriente estética se caracterizaba por su refinamiento sen-

sorial, consecuencia, quizás, del positivismo de Comte, con su renuncia total a toda aspiración metafísica y que, a su vez, deriva del socialismo utópico de Saint-Simon. Debussy y Ravel son los músicos característicos de esta corriente que tenía como principal objetivo reaccionar contra los excesos sentimentales del wagnerismo.

En Alemania esta misma reacción llevó a los artistas a una concepción diametralmente opuesta a la francesa. Aquí, el expresionismo, a pesar de su fuerte fondo de crítica social, se dirige esencialmente a un subjetivismo muy acentuado y desprovisto de todo contacto con la realidad. Esto conduce a una interpretación de la realidad sumamente particular que, partiendo del individuo, llega a él mismo, después de haber percibido toda la secuela de miseria, desigualdad social y desorientación en los demás aspectos de la vida. Esta interpretación filosófica de la realidad que propiciaban los artistas alemanes, tenía como perspectiva de fondo el peculiar estado social de su país. El fracaso de los deseos imperialistas de Alemania, con su arte grandilocuente que tuvo en Wagner su más genuino representante, condujo a artistas como Weil, Hindemith y Krenek a la despiadada crítica social a través de sus obras dramáticas, que tenían como segunda particularidad la explotación de elementos populares, especialmente del jazz.

Pero había otro grupo de compositores alemanes que practicaban el expresionismo. Este grupo surgió del cromatismo wagneriano, llevado hasta su última consecuencia: la atonalidad. El iniciador de esta tendencia fue Arnold Schönberg, que ya en 1907 escribía sus "Tres piezas para piano", opus 11, primer intento de composición atonal. La principal diferencia entre Schönberg y el grupo de compositores formado por Weil, Hindemith y Krenek (que posteriormente siguió la corriente atonal), es el exagerado individualismo del primero, que lo lleva a conclusiones extremas en la utilización de los medios descubiertos por él, en contraste con la posición más realista, en cierto modo, de Weil y Hindemith.

De las experiencias atonales de Schönberg, surge la dodecafonía, que había de ser fundamental en la carrera de los discípulos más talentosos del maestro vienés: Alban Berg y Anton Webern. Sin embargo, los dos usaron el sistema de los doce tonos de manera muy distinta. Mientras Berg, a lo largo de toda su obra no pudo desprenderse de cierto romanticismo derivado de Wagner y sus continuadores, Webern utilizaba los mismos medios con un sentido rigurosamente personal, desprovisto de todo sentimentalismo ajeno a lo intrínsecamente musical: "el sonido por el sonido".

En pintura, Kandinsky, Chagall, Kles y Munch entre muchos otros, explotan la angustia del individuo aislado frente a la incomprensible y feroz realidad de un medio que, en última instancia, se presenta como un enemigo que aplasta y aprisiona: problema netamente existencial. Para mí resulta característico de esta posición estética el cuadro de Munch, "El Grito", donde aparece una figura humana (transfigura, diría yo) rodeada por una atmósfera fantasmal; se ve y "se oye" el grito desesperado y desolado.

En literatura, Rilke, Kaiser, Werfel, Dohmel (conocido por el poema que inspiró a Schönberg para componer su "Noche Transfigurada"), muestran esta tendencia a través de personajes espectrales, estáticos, atormentados por una vida interior demasiado fuerte. Aunque algo posterior, Franz Kafka sigue la misma línea llevando la angustia hasta su límite extremo, agregando lo absurdo como elemento de tensión.

Todas estas tendencias artísticas tienen como trasfondo, inconscientemente si se quiere, la filosofía existencialista. El problema existencial planteado por Kierkegaard, consiste en buscar una explicación al devenir individual fuera de todo trascendentalismo: reacción contra la dialéctica idealista de Hegel.

Existir sería lo primordial; pero esta existencia es inexplicable por otra cosa que no sea ella misma. Esto conduce directamente a la angustia; angustia de estar solo consigo mismo, de no comprender nada, de ser fatalmente libre para tomar toda clase de resoluciones, incluso el suicidio.

Volvamos a Chile.

Después de las conquistas llevadas a cabo por los precursores de la música chilena ya citados, se entra en un período de asimilación de estas conquistas. Siguen actuando los músicos de la generación del 20 y aparecen otros como Alfonso Letelier, René Amengual y posteriormente Juan Orrego, quienes siguen la corriente francesa, especialmente los dos primeros.

Alfonso Letelier, con sus "Vitales de la Anunciación", incorpora el nuevo sentido musical cristiano derivado de Honneger que, a su vez, tiene su correspondiente filosófica en el neotomismo y la política social-cristiana de Marcel, Maritain, Claudel y otros.

René Amengual, siente inclinación por la armonía impresionista a la cual agrega aportes strawinskianos. Su prematura muerte abrió una incógnita insoluble sobre la evolución de su estilo.

Juan Orrego tiene la particularidad de su abundante producción, en la cual, a pesar de su marcado eclecticismo, se ven algunos rasgos personales, especialmente en sus "Canciones Castellanas".

En este período también se puede citar a Jorge Urrutia que, con más preocupación folklórica que los anteriores, no deja de acusar influencias francesas.

Sin embargo, el suceso más importante de esta época es la fundación del Instituto de Extensión Musical en 1941, que vino a culminar la labor iniciada en 1917, por la Sociedad Bach. En esta creación participaron casi todos los antiguos paladines: Domingo Santa Cruz, Alfonso Leng y Armando Carvajal, que quedó al frente de la recién organizada Orquesta Sinfónica.

En su primer período el Instituto de Extensión Musical cumplió muy bien su papel: organizó conciertos educacionales y populares; contrató grandes figuras de la música universal y, posteriormente, instituyó el Jurado de Premios por Obra y los Festivales de Música Chilena (realizados cada dos años) que servirían de estímulo a nuestra creación musical. Empero, más o menos desde 1950 esta institución comienza a declinar en su labor divulgadora, principalmente por causas económicas: a pesar de que el Instituto de Extensión Musical se financia por una ley especial, la baja de nuestra moneda determinó una disminución en el ingreso real. Esto, a causa de la desacertada política económica de los dos últimos gobiernos. Por otra parte, el Instituto de Extensión Musical no ha otorgado la debida importancia a la difusión de la música joven chilena. Según las estadísticas del Instituto de Extensión Musical, de los años 1956 y 1957, muestran la siguientes cifras respecto a la música joven chilena:

Temporada Sinfónica Oficial de 1956: En esta temporada de 16 conciertos en la que se ejecutaron 50 obras de diferentes autores, sólo se ejecutaron dos obras de músicos jóvenes chilenos (Carlos Riesco y Juan Orrego), lo que da un porcentaje de 6,4%; *Temporada de Cámara Oficial de 1956:* 30 obras se ejecutaron en esta temporada de ocho conciertos, en la cual no se ejecutaron obras de compositores jóvenes chilenos (solamente se ejecutó una obra chilena, de Alfonso Leng, compositor ya ampliamente divulgado), por lo tanto, esta temporada arrojó un porcentaje de 0% (1); *Temporada Sinfónica Oficial de 1957:* En esta temporada se ejecutaron 50 obras de diferentes autores correspondiendo solamente dos a autores jóvenes chilenos (Gustavo Becerra y Juan Orrego), lo que da un porcentaje de 7% del total de obras ejecutadas; *Temporada de Cámara Oficial de 1957:* Esta temporada constó de ocho conciertos, en la que se ejecutaron 36 obras no correspondiendo ninguna de ellas a autores chilenos, por lo tanto, el porcentaje fue también de 0% (1).

Naturalmente en estas cifras no se incluyen los Festivales de Música Chilena, que por tener el carácter de Concurso y por celebrarse con una frecuencia muy prolongada (cada 2 años) no se pueden considerar como conciertos regulares de extensión musical. A pesar de todo, en los últimos Festivales de Música Chilena se ha observado una marcada disminución en la cantidad de obras aceptadas.

Existen, en cambio, otras instituciones que han demostrado una preocupación mucho mayor por la difusión de la música chilena, especialmente de jóvenes autores:

Comparemos el cuadro estadístico anterior con las temporadas organizadas por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, correspondiente a esos mismos años.

Temporada de 1956: En esta temporada se ejecutó un total de 26 obras de autores diferentes de las cuales 11 correspondieron a autores jóvenes chilenos, lo que dio un porcentaje de 42%; *Temporada de 1957:* Se ejecutaron en esta temporada 15 obras de diferentes autores, de las cuales, 8 correspondieron a autores chilenos jóvenes, siendo el porcentaje un 53%.

Debo destacar, por último, la labor realizada desde 1953 por el "Grupo Tonus", dirigido por Esteban Eitler, en favor no sólo de la música joven chilena, sino de la antigua, barroca y, especialmente, contemporánea. Así, por ejemplo, en el año 1954 se dieron a conocer obras de 90 compositores contemporáneos de diferentes países, que tienen escasa figuración en los conciertos rutinarios, a pesar de su incalculable importancia. Esto, aún con las grandes dificultades con que tropezó, no tan sólo de índole económica, sino también en lo que se refiere a incomprensión de los círculos en que actuó para realizar la difusión de la música chilena. Considerando los mismos años de las estadísticas anteriores, 1956 y 1957, observamos que hay un porcentaje de 70% y 12%, respectivamente, de música joven chilena, sin tomar en cuenta algunos conciertos, de los cuales no pude obtener datos.

En resumen, vemos que el porcentaje más bajo de estas estadísticas responden al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, a pesar de la enorme diferencia de recursos de toda índole a su favor.

La creación del Instituto de Extensión Musical tiene como fondo político-social el triunfo del Frente Popular en 1938, con su mayor preocupación por el bienestar y cultura de nuestras clases trabajadoras. Entiéndase por "fondo político-social" la dirección similar de este movimiento popular con el musical de esa época. Es evidente que la creación del Instituto de Extensión Musical no podía realizarse bajo go-

biernos de inspiración derechista. Como prueba de esto, puede observarse que dicho proyecto no tuvo acogida en el gobierno anterior al de 1938. Sin embargo, vemos que en el Congreso, los más entusiastas propulsores de este proyecto fueron algunos diputados y senadores liberales; al mismo tiempo que el propio Presidente de la República, influenciado por malos consejeros musicales, lo miraba con reticencia. Esto comprueba que a veces la historia se hace a pesar de las oposiciones circunstanciales de ciertas personalidades y que lo que prima al fin es la dirección general impresa por los hechos económicos, políticos y sociales. Además esta realización no fue en ningún caso una iniciativa aislada, pues, a estos gobiernos pertenece una serie de iniciativas tendientes a la difusión cultural, como es la fundación del Teatro experimental de la Universidad de Chile y otras instituciones de esta naturaleza, claro está que con limitaciones propias de la época y de las clases que las auspiciaron.

En esta atmósfera (entre los años 1945 y 1948), comienzan a destacarse ya algunas de las figuras de nuestra música joven como Gustavo Becerra, Carlos Riesco y Alfonso Montecinos; posteriormente, este último se dedicó de preferencia a la labor interpretativa. Estos jóvenes son producto de las enseñanzas de nuestros precursores, principalmente en estos casos, de P. H. Allende y Domingo Santa Cruz.

Al comienzo, Gustavo Becerra muestra influencia francesa a través de su maestro P. H. Allende; luego se inclina hacia un estilo neorromántico, que exhibe como principal producto el "Concierto para violín"; más o menos desde el año 1951, hasta su vuelta de Europa en 1956, muestra predilección por la "música de tesis", como él la llama, que consiste en plantear en cada obra diferentes problemas armónicos, rítmicos, formales, etc. En este período se destaca la "Primera Sinfonía", que, a pesar de su fragilidad emocional, es la obra mejor construida por Becerra. Esta sinfonía, dodecafónica como muchas otras obras de este período, intenta fundir la armonía tonal con la técnica de los doce tonos. Como se ve, Becerra, en sus diferentes etapas, ha tomado lo que le ha parecido mejor de cada estilo. Actualmente este joven músico está presentando otra novedad en su versátil estilo: el aprovechamiento del folklore, especialmente el sureño. Pero Becerra posee otra cualidad que la mayoría de nuestros músicos jóvenes no tienen: su preocupación por la comunicación más directa y espontánea con el público.

Entre los años 1948 y 1952, comienza a destacarse nuestra música joven propiamente tal. En estos años se registra la llegada a Chile del músico holandés Free Focke y del maestro tirolés Esteban Eitler, que

habrían de tener una decisiva influencia en nuestros jóvenes músicos, primeramente como maestros, especialmente en el campo dodecafónico y luego como divulgadores de esta música con la fundación del grupo "Tonus". De esta escuela surgen valores como Miguel Aguilar, Abelardo Quinteros, León Schilowsky, Leni Alexander y, por reflejo, Raúl Rivera Vargas.

Miguel Aguilar en su breve producción muestra adhesión a la técnica purista weberniana, a la cual agrega aportes personales. Sus "Sonatas" y sus "Microscopias" para piano son de una concreción y una lógica admirables, aunque puedan parecer un tanto secas al público no acostumbrado a esta clase de música.

Quinteros ha seguido una línea expresionista que oscila entre Schönberg y Webern, pero con una característica propia: su particular concepción del climax. En sus obras no hay curva emocional; son ellas de una tensión pareja desde principio a fin, lo cual hace que el climax sea la obra misma.

León Schidlowsky, cuyos trabajos después de su llegada de Alemania se caracterizan por un estilo muy cercano a Webern, en la actualidad se inclina a la música dramática. Esto prueba, una vez más, la incapacidad dramática del estilo purista weberniano. Por otra parte, parece que Schidlowsky se ha dado cuenta instintivamente de la no funcionalidad para nuestro medio de estos procedimientos que, como quedó explicado más arriba, obedecen a ciertos estados muy particulares de la cultura europea que no corresponden a la realidad chilena y americana, por muy universal que haya llegado a ser el legado cultural de Occidente. Con su "Cantata Negra", Schidlowsky ha demostrado que también en el estilo folklórico (en este caso, afroamericano) se pueden obtener resultados originales.

Aunque Leni Alexander, por su formación cultural europea, esencialmente, no se puede encasillar dentro de los compositores americanos, ha sabido captar algunos rasgos —un tanto periféricos— de nuestra cultura, especialmente en el aspecto rítmico. Pero Leni Alexander sigue en la mayor parte de sus trabajos, la línea atonal libre del primer período de Schönberg, muy practicada por su maestro Free Focke.

A Raúl Rivera Vargas, por su juventud, no se le puede juzgar muy severamente. Este joven compositor es, junto con Miguel Aguilar, el más weberniano de este grupo. En el último concierto de la temporada celebrado en la Universidad Católica, se interpretó su "Concerto da Camera", última obra de Ribera ejecutada en público. En ella se observó una excelente preparación técnica y una exacta correspondencia

entre pensamiento y resultado, pero al mismo tiempo, poca preocupación por una comunicación más amplia y directa con el público.

En este grupo habría que agregar a Juan Mesquida, que sigue una línea similar a la de Quinteros.

Eduardo Maturana tiene el mérito de haber sido, junto con Gustavo Becerra, uno de los primeros en practicar la dodecafonía en Chile. A mi juicio, Maturana es el músico que practica más severamente la autocrítica, razón de su escasa producción. Maturana siempre presenta obras muy bien construidas y con un contenido emocional muy sintético, como las "Micropiezas" para cuarteto de cuerdas, obra que sin caer en el esquematismo, es un modelo de sobriedad expresiva donde cada nota desempeña un papel importante.

Circunstancialmente he participado de los procedimientos atonales y dodecafónicos. De esta práctica han salido productos bastante importantes en mi carrera como la "Sonata para Violín y Piano" y la "Sinfonía". Quizás, por influencia de Becerra, en estas incursiones por el dodecafonismo he tenido siempre presente la calidad de recurso de enriquecimiento que esta técnica implica y no he caído en la posición excluyente y empobrecedora de muchos de nuestros jóvenes músicos; la dodecafonía no es la última etapa de la evolución musical, ni aún, la más elevada para que, en un afán purista, se excluyan todas las conquistas anteriores.

Carlos Botto presenta un caso único en nuestra generación: el del músico no preocupado por las nuevas técnicas, a quien sólo le interesa comunicar sus emociones lo más directamente posible, sin importarle el lenguaje con que las hace llegar. A su innata sobriedad demostrada en los "Preludios para Piano" y en el "Cuarteto de Cuerdas", agrega una concepción dramática muy clara y fuerte en las "Canciones del Amor y la Muerte".

A José Vicente Asuar no se le puede encasillar en ninguna tendencia; hasta ahora ha demostrado una indecisión estilística muy marcada, propia de su espíritu inquieto e investigador. Este joven músico se dió a conocer entre los años 1950 y 1952 con la "Partita para Piano" sobre temas folklóricos que mostraba, aparte de talento rítmico y melódico, carencia de recursos de composición. En su última obra, "Encadenamientos" para conjunto de cámara, muestra influencias atonales y strawinskianas. Sin embargo, desde hace algún tiempo se ha dedicado a investigar las técnicas microtonales y electrónicas, las cuales, parece que llegarán a formar su estilo definitivo.

Y ya que hablamos de música electrónica, tendremos que citar al

Taller Experimental del Sonido, formado por los jóvenes músicos J. V. Asuar, León Schidlowsky, Raúl Rivera, Quinteros, Mesquida, Juan Amenábar y Fernando García, que hacen una labor de investigación muy encomiable en ese aspecto, pero que no representa ninguna necesidad dentro de la cultura chilena, salvo para ellos mismos.

Como se ve, la tendencia general de nuestra música joven la inclina hacia un subjetivismo de corte alemán expresionista y, en algunos casos, a las músicas microtonales y mecánicas de origen eslavo y francés, respectivamente. Estas técnicas responden a características sociales y artísticas muy específicas y no pueden tener en nuestro país arraigo profundo, salvo en grupos "muy cultos".

Un aspecto similar presenta nuestra poesía joven. En efecto, la inusitada influencia que ha ejercido "Residencia en la Tierra" de Pablo Neruda en nuestros poetas jóvenes, ha hecho que ellos deriven hacia un subjetivismo exagerado. En la generación intermedia sólo se han destacado Nicanor Parra y Gonzalo Rojas, que, a pesar de su poesía un tanto descarnada (especialmente en Parra), muestran una dirección diferente. Sin embargo, la joven generación vuelve a los derroteros de las primeras dos Residencias, no tomando en cuenta la inmensa obra posterior de Neruda. Este subjetivismo exagerado es practicado por Enrique Lihn, Alberto Rubio, Jorge Naranjo, Raquel Jodorowsky, Sergio Hernández, Miguel Arteche, Uribe (con influencia de Parra) y otros, que sólo se preocupan de expresar "sus emociones", "su" peculiar visión del mundo, que responde a "su" particular situación dentro de nuestra sociedad.

Pero también hay un grupo de jóvenes poetas que son sensibles a las cuestiones sociales. Entre ellos, el único que merece destacarse es Efraín Barquero, en quien prima el talento y no la necesidad política circunstancial como acontece con los demás jóvenes poetas que cultivan este género.

En pintura, la perspectiva es distinta. Nuestras artes plásticas, como ya lo expresé, siempre se han acercado más a la integración entre contenido autóctono y técnicas universales. Esta línea culmina actualmente en Antúnez, Faz y Venturelli. Especialmente en los dos últimos se ha dado la perfecta sincronización entre lo social y lo nacional, lo americano y lo universal. También hay que mencionar en esta línea a Gastón Orellana, que a pesar de su juventud y de una concepción excesivamente literaria, denota un atento claro y una posición estética (instintiva) bastante correcta.

Este panorama un tanto caótico de nuestro arte joven tiene su correspondencia en el cuadro parecido que muestran las actividades po-

líticas, en las cuales puede apreciarse un retroceso, en cuanto a organizaciones que respondan al estado actual de nuestra sociedad.

Resumiendo: la joven música americana está enferma de indigestión de alimentos estéticos que no se han asimilado. Las tendencias europeas, muy legítimamente incorporadas a nuestro acervo cultural por la inevitable universalización progresiva de la cultura del hombre —inevitable por causas diversas como el rápido desarrollo de los medios de comunicación y otras—, en América han provocado un desprecio casi uniforme por nuestro folklore, excepto en aquellos países donde se impone por su propia fuerza. Se ha buscado originalidad tratando de incorporar tendencias de otras áreas culturales que corresponden a otros estados en el desarrollo social y artístico. Además, después de la Segunda Guerra Mundial, Alemania, que era la principal exportadora de tendencias musicales, ha quedado a la zaga en este aspecto. Esto ha obligado a nuestros jóvenes compositores, especialmente en Argentina y Chile, a resucitar tendencias que cuentan con treinta o cuarenta años de existencia. A esto se le llama en nuestra América "estar al día", ser "vitalista", ser "vanguardista".

Por otra parte, no se ve la razón por la cual el folklore no pueda tener las mismas posibilidades de resultados inéditos que las otras tendencias denominadas como las más avanzadas. Por mi parte, prefiero buscar originalidad (aunque ésta es siempre relativa) en el folklore chileno y americano, que en último término es impersonal, a lanzarme tras la huella de Webern o de Boulez. Y no por esto despreciaré los avances en el plano universal; estas conquistas hay que asimilarlas, incorporarlas a nuestra manera de ser.

También se dice que el folklore, especialmente en Chile, suena exótico, incluso a los oídos del pueblo y que no es posible hacer nada en este sentido, sino educando a éste previamente. Ciertamente, en gran parte. Pero, como ya dije al principio de esta segunda parte, ello es consecuencia de la verdadera ofensiva de cosmopolitanismo que trae la importación de cultura extranjera, sin ninguna discriminación, por medio de las compañías grabadoras de discos, las radioemisoras que siguen servilmente los dictados de aquéllas y el cine. Además, si el pueblo no comprende su propio folklore, ¿comprenderá mejor las elucubraciones de nuestros seguidores de la línea purista de Webern o los experimentos electrónicos de los epígonos nacionales de Boulez? Creo que no. Educar a nuestro pueblo no implica que, entretanto, sigamos corrientes que, repito una vez más, no responden a nuestra idiosincrasia.

CRONICA

Gira de la Orquesta Sinfónica a la zona Sur

La Orquesta Sinfónica de Chile inició su XVI gira al sur del país, el 9 de abril, en la ciudad de Puerto Montt, poniéndole término a una serie de trece conciertos en la ciudad de Curicó, el 23 de abril. Las ciudades en que la Sinfónica ofreció conciertos, además de las dos ya mencionadas, fueron: Osorno, Valdivia, Temuco, Concepción, Chillán y Talca. Estos conciertos fueron dirigidos por los siguientes directores: Tito Ledermann, Héctor Carvajal, Wilfred Yunge, Zoltan Fischer y Jorge Peña.

En cada uno de los conciertos de la gira se programaron obras con solistas, a fin de darle oportunidad a instrumentistas de la Sinfónica y jóvenes artistas chilenos de actuar frente a la Orquesta. En Puerto Montt, Adalberto Clavero, actuó en el *Concierto para oboe y orquesta*, de Cimarosa, bajo la dirección de Tito Ledermann; en Osorno, actuaron Roberto González en *Concierto para cello y orquesta*, de Vivaldi, y Fritz Bergmann en *Concierto para fagot y orquesta*, de J. Christian Bach; en Valdivia, actuó Galvarino Mendoza, en *Concierto Nº 3 para piano y orquesta*, de Beethoven, y Jaime de la Jara y Mario Prieto en *Concierto para dos violines*, de Bach; en Temuco, Benjamín Segundo Silva tocó un *Concierto para corno y orquesta*, de Mozart; en Concepción actuaron como solista en *Concierto para violín, cello y orquesta*, de Brahms, Esteban Tertz y Hans Loewe, y Alberto Dourthé en el *Concierto para violín y orquesta*, de Wieniawsky. El solista Jorge O'Kington tocó el *Concierto para trompeta y orquesta*, de Haydn; Arnaldo Fuentes el *Concierto para cello y orquesta*, de Boccherini; Leonardo Arriagada, *Concierto para flauta y orquesta*, de Jacques Ibert; y Dobrila Franulic, *Concierto para cello y orquesta*, de Saint-Saens.

Además de las obras mencionadas, durante la gira, la Orquesta Sinfónica de Chile tocó las siguientes obras: Händel: *Concierto Grosso en Fa mayor Nº 2*; Tschaikowsky: *Romeo y Julieta*; Leng: *Doloras*; Ravel: *Pavana para una infanta difunta*; Wagner: *Preludio de los Maestros Cantores*; Katchaturian: *Danza del Sable*; Letelier: *Marcha de Valentino*; Schubert: *Sinfonía Nº 9*; Amengual: *Preludio*; Dvorak: *Sinfonía Nuevo Mundo*; Soro: *Andante Appassionato*, etc.

Conciertos del mes de mayo de la Sinfónica de Chile

La XVIII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile se inició bajo la dirección de Robert Whitney, director titular de la Orquesta Sinfónica de Louisville, el 9 de mayo con un programa que incluye las siguientes obras: Ginastera: *Pampeana Nº 3* (Pastoral Sinfónica), (primera audición en Chile); Brahms: *Concierto en Re mayor para violín y orquesta*, solista: Henryk Szeryng, y Mennin: *Sinfonía Nº 6* (primera audición en Chile). El segundo programa de Whitney consulta las siguientes obras: Mozart: *Obertura del Empresario*; Mozart: *Sinfonía Nº 36 en Do mayor K. 425 (Linz)*; Dallapiccola: *Variatione per orchestra* (primera audición en Chile); Ravel: *Concierto para la mano izquierda para piano y orquesta*, solista: Herminia Racagni y *Rapsodia Española*.

El tercer concierto de la temporada estuvo a cargo de la Filarmónica de Nueva York, bajo la dirección de Leonard Bernstein. En este concierto se ejecutó el siguiente programa: Mendelssohn: *Sinfonía Nº 4 en La menor Op. 90* (italiana); Ravel: *Concierto en Sol para piano y orquesta*, solista: Leonard Bernstein; y Co-

pland: *Tercera Sinfonía* (primera audición en Chile).

El cuarto concierto de la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Robert Whitney, consulta las siguientes obras: Berlioz: *Obertura Benvenuto Cellini*; Letellier: "*La Vida del Campo*" para piano y orquesta, solista: Flora Guerra; Halsey Stevens: *Sinfonía Breve* (primera audición en Chile); y Brahms: *Sinfonía N° 2 en Re mayor*.

XVII Temporada de Cámara

La XVII Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical, se inició el 12 de mayo con un recital en el Teatro Astor del violinista polaco-mexicano, Henryk Szeryng, acompañado al piano por el pianista Leo Schwartz. Estos artistas ejecutaron el siguiente programa: Leclair: *Sonata en Re mayor*; Beethoven: *Sonata N° 7 en Do menor Op. 30 N° 2*; Bach: *Chacona para violín solo*; Debussy: *Sonata*; y Ravel: *Tzigane*.

El segundo concierto de la Temporada estuvo a cargo del Cuarteto Chile con el programa siguiente: Haydn: *Cuarteto N° 15 en Re menor* (primera audición); Guarnieri: *Cuarteto N° 2* (primera audición); y Fauré: *Cuarteto con piano, Op. 15 en Do menor*, piano: Giocasta Corma.

Ballet Nacional Chileno

El 26 de abril llegó el Ballet Nacional a Montevideo para iniciar, en el SODRE, una temporada de once funciones con *Carmina Burana*, de Orff; *Milagro en la Alameda*, con música de Bayer-Carvajal; *El Hijo Pródigo*, con música de Prokofieff, todos estos ballets con coreografía de Ernst Uthoff, y el programa Jooss que incluye: *La Mesa Verde*, *Pavana*, *La Gran Ciudad* y *Baile en la Antigua Vienna*. Desde el 8 al 15 de mayo, el Ballet Nacional ofrecerá funciones en otras im-

portantes ciudades del Uruguay, y el 21 de mayo debutará en el Teatro Opera, de Buenos Aires, con *Carmina Burana*. Hasta principios de junio, el Ballet Nacional permanecerá en la Argentina ofreciendo representaciones tanto en la capital como en La Plata y otras ciudades de la República. Durante su visita a Buenos Aires tomará parte en el Festival de Danza Internacional, que se celebrará en esa ciudad y, además, actuará en varios programas de televisión.

La temporada en Santiago se iniciará a fines de junio y el primer estreno del año será *Las travesuras de Cupido*, con música de Mozart y coreografía de Hans Züllig.

Conciertos de la Filarmónica de Nueva York

Además del concierto ofrecido por la Filarmónica de Nueva York en la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, este conjunto realizó tres conciertos más durante su visita a Chile. El programa del concierto del 20 de mayo, en el Teatro Astor, consulta las siguientes obras: Chávez: *Sinfonía India*; William Schuman: *Sinfonía N° 6*; y Tchaikowsky: *Sinfonía N° 4 en Fa menor*. El concierto popular en el Teatro Caupolicán tiene el siguiente programa: Haydn: *Sinfonía N° 104 (Londres)*; Harris: *Sinfonía N° 3*; Gershwin: *Un americano en París*; y Ravel: *La Vals*. Además de los conciertos mencionados, la Filarmónica de Nueva York ofrecerá un concierto en Viña del Mar. Todos los conciertos de la Filarmónica de Nueva York en Chile estarán bajo la dirección de Leonard Bernstein.

Conciertos de Cámara en el Instituto Chileno-Alemán

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura, que auspició una serie de magníficos

conciertos de cámara el año pasado, hará otro tanto en 1958. Cada mes, los días miércoles, habrá conciertos de cámara dedicados especialmente al Lied alemán y a la actuación de solistas. El primer concierto se realizó el 30 de abril, con la repetición del "Marientleben", de Rilke-Hindemith, con Clara Oyuela y Federico Heinlein.

Durante los meses de junio, julio y agosto, el Cuarteto Santiago ofrecerá una serie de seis conciertos de abono, en los que se tocarán, entre otras obras: "Il Tramonto", para mezzosoprano y cuarteto, de Respighi, con la participación de la contralto Ivonne Boulanger; Cuarteto "De mi vida", de Smetana; Cuarteto N° 4, de Becerra; 5 Piezas para cuarteto, de Webern; Quinteto con piano, de Shostakovich; Noche transfigurada para Sexteto, de Schoenberg; y cuartetos de Beethoven, Mozart, Brahms, Schubert, Ravel, Grieg, Reger, Dvorak y Hammermann. Este ciclo de conciertos será auspiciado por el Instituto de Extensión Musical.

Orquesta Filarmónica de Chile

En su IV Temporada Oficial, la Orquesta Filarmónica de Chile ofrecerá doce conciertos, que se realizarán los días lunes, entre el 5 de mayo y el 22 de julio. Dirigirán a este grupo los siguientes directores: Teodoro Fuchs, Lamberto Baldi, Gustav Koning, Olaff Rott y Juan Matteuci, su director titular.

Entre los solistas contratados para la temporada figuran Leonid Kogan, Jan Tomasov, Alberto Lysy, Enrique Iniesta, Pedro D'Andurain, Alberto Dourthé (violinistas); León Fleischer, Jacques Klein, Bruno Gelber y Patricio Pizarro

(pianistas); Arlette Bezdecki (arpista) y Nora López (soprano).

Una vez terminada la temporada de conciertos oficiales, la Orquesta Filarmónica de Chile ofrecerá una serie de conciertos populares en el Teatro SATCH, y pondrá término a sus actividades del año con 26 conciertos al aire libre, durante la temporada de verano.

Durante los meses de junio y julio, las dos orquestas de cuerdas, el cuarteto de arcos y los dos quintetos de viento, organizados por la Filarmónica, ofrecerán seis conciertos de cámara.

Recital de Hernán Pelayo

El barítono chileno, Hernán Pelayo, recién llegado al país, acaba de ofrecer un concierto en Santiago.

Al comentar este concierto el crítico Federico Heinlein, en "El Mercurio", dice: "Lo primero y lo esencial que se destaca en este artista chileno es la belleza de su voz. Hernán Pelayo posee un barítono cálido y bien redondeado, capaz de gran variedad de matices". Más adelante, el crítico agrega: "Su fuerte es el forte, y gusta de arrancar salvas de aplausos al auditorio mediante toda clase de manierismos propios de la escena lírica".

Se desprende de la crítica de Heinlein que se esperaba mucho más de este recital, en el que el barítono anunciaba la primera audición de obras tan importantes como "Las canciones de Don Quijote a Dulcinea", de Ravel, a la que apenas le hizo justicia. Heinlein dice en un párrafo de su crítica: "Estamos ante un evidente talento natural, una figura con vastísimas posibilidades, especie de diamante en bruto que aún carece de pulimento en más de un aspecto".

NOTICIAS

Jorge Urrutia graba el folklore musical de la Isla de Pascua

El Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile comisionó al compositor y profesor del Conservatorio Nacional de Música, Jorge Urrutia, para que realizara un viaje a la Isla de Pascua, a fin de grabar en cinta magnética el folklore musical autóctono de aquella posesión chilena en la Polinesia Oriental. Estas grabaciones se han incorporado a los archivos del Instituto de Investigaciones Musicales para posteriores estudios y análisis.

A poco de establecerse Jorge Urrutia en Hanga Roa, pudo observar la notable y espontánea musicalidad de los isleños, cuya raza, idioma, tradiciones fundamentales y psicología son todavía netamente polinésicas. También lo es su natural habilidad para el canto a varias voces.

Para realizar las grabaciones organizó varias sesiones musicales con un conjunto de alrededor de ocho de los mejores cantantes populares, presididos por Laura Hill Pont, una anciana mestiza, cuya colaboración le fue muy preciosa. Es uno de los pocos elementos de avanzada edad que aún conservan en Pascua la tradición de las canciones populares relativamente antiguas. Ella le dictó también, conjuntamente con otros miembros de su familia, la mayoría de los textos, en idioma pascuense, de casi todas las canciones recogidas, alrededor de cincuenta en total.

Estos cantos, en solos o a varias voces, con o sin acompañamiento instrumental (únicamente el que allí se dispone: la guitarra, y a veces, el "kauáha", como complemento rítmico), fueron grabadas por el profesor Urrutia, como también las canciones de una fiesta nativa y la solemne misa del domingo 26 de enero y la del lunes 27, en las que los feligreses, como de costumbre, participaron ampliamente con sus cánticos religiosos. En esta labor prestaron su cooperación y rica

experiencia el Rev. Padre Sebastián Englert, quien reside hace mucho tiempo en la Isla; el etnólogo Thomas Barthel, quien durante su larga estada en Pascua y un grupo de cineastas alemanes, presididos por el señor Bodo Fischer, quienes filmaban un documental, ayudaron a complementar más aún el material recogido por Jorge Urrutia.

Aunque Jorge Urrutia escribirá un largo y detallado artículo sobre sus descubrimientos folklóricos en Isla de Pascua, para un próximo número de la REVISTA MUSICAL CHILENA, queremos adelantar algunas de sus opiniones sobre la labor realizada.

"Naturalmente del total de lo recolectado deberán restarse inevitables duplicaciones, música de escaso interés o defectuosamente grabada. Estimo que lo que quede seleccionado puede constituir un útil panorama general de la música de ese territorio nuestro, especialmente una vez que termine su anotación sobre pautas, con el texto original y correspondiente traducción. Esto permitirá realizar en seguida los análisis técnicos, adaptaciones y armonizaciones—incluso para coros escolares— y preparar artículos o conferencias.

"Con un sentido bastante objetivo de las proporciones, creo que todo debe considerarse; empero, lo que llamaría propiamente "sólo un comienzo de contribución al conocimiento y estudio del folklore musical vivo de Rapa-Nui". Otros aspectos importantes y un más extenso repertorio quedan aún por obtenerse. Considero una larga permanencia en la Isla un factor de primera importancia para obtener este material. Así lo han estimado también las autoridades universitarias en el aspecto etnológico y arqueológico. Sólo que, respecto de la música, tal medida debería tomarse con

extrema urgencia; la música relativamente antigua y sus ya escasos cultivadores, todos de avanzada edad, van extinguiéndose paulatinamente. La están substituyendo elementos foráneos (a los que la rica imaginación de los isleños es muy sensible) o las exigencias y modas que imponen nuevas generaciones.

"Siempre he usado deliberadamente los términos "música relativamente antigua" y folklore "vivo". Pude, efectivamente, confirmar la opinión muy generalizada de que ya no es posible recoger música "realmente antigua" en la Isla de Pascua, es decir, la que debió existir en la era "pre-cristiana" o pagana, cuyo término, debido a circunstancias históricas, se ha fijado alrededor de 1866. Y acaso ya no sea posible reconstituir nada de ella, en vista de que la sorprendente cultura pascuense no alcanzó hasta el refinamiento de inventar una escritura musical. Además, ya no hay sobrevivientes de aquella época que pudieran guardar alguna tradición. En todo caso, la música que allí floreció, después del casi despoblamiento de Rapa-Nui, es inevitablemente polinésica, con marcada influencia tahitiana. Esto no podría tacharse, ya que al renacer una nueva vida y época históricas en la Isla, ésta siguió desarrollándose dentro de la órbita geográfica y racial que naturalmente le corresponde".

Fernando Ceruti obtuvo premio mundial de grabación

En octubre de 1957, se realizó en Bruselas el 6º Concurso Internacional de Grabación Amateur, destinado a interesar a los aficionados de todo el mundo en esta importante técnica moderna.

Chile estuvo representado por el joven ingeniero de Valparaíso, Fernando Ceruti Gardeazábal, graduado en la Universidad Técnica "Federico Santa María", quien

por afición dedica parte de su tiempo libre a la grabación del sonido en todas sus formas. Le cupo el honor de obtener el 2º Premio Mundial en la categoría musical; ya, anteriormente, en 1955, había obtenido el primer premio del mismo Concurso, realizado en Lausanne.

La grabación premiada corresponde al tercer movimiento del Concierto en Sol para piano y orquesta, de Ravel, dirigido por Víctor Tevah, y actuando como solista el pianista norteamericano Abbey Simon, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, el 31 de mayo de 1957, en el aula magna de la Universidad Santa María.

Herminia Raccagni visita los Conservatorios de Música europeos y ofrece recitales

La directora del Conservatorio Nacional de Música y conocida concertista chilena, Herminia Raccagni, realizó un viaje de cinco meses por Europa, en los que además de dar conciertos visitó numerosos planteles de educación musical, lo que ha de traducirse a corto plazo en mejoras de la organización de nuestro Conservatorio Nacional.

Tanto su propia inquietud artística y pedagógica como el encargo que le hiciera la Universidad de Chile, ofreció a Herminia Raccagni la posibilidad de realizar una amplia labor artística durante este viaje particular por España, Italia, Francia, Inglaterra, Suiza e Israel. En estos países ofreció recitales y efectuó grabaciones a base de autores chilenos, divulgando la música nacional.

Por otra parte, visitó los Conservatorios de los países mencionados, observando el desarrollo de las clases, conociendo y discutiendo los programas que en ellos se emplean y trabando relación con músicos y pedagogos. Le ha impresionado el peso que la tradición tiene en los Conservatorios europeos —dependientes del respectivo Ministerio de Educación— en

los que resulta sumamente complicado realizar cualquier reforma de los programas. En contraste, hace notar el empuje excepcional que se advierte en el Conservatorio israelita, pese a las adversas circunstancias materiales con que se enfrenta.

Nuestro sistema autónomo dentro de la Univesidad de Chile impresionó muy favorablemente a los directores de aquellos conservatorios europeos, que tienen que depender de organismos del Estado, y Herminia Raccagni dejó echadas las bases para un intercambio de música y músicos chilenos, así como de métodos educativos.

El acabado profesionalismo del músico europeo, dentro de su especialidad, es otro de los puntos que impresionó muy gratamente a Herminia Raccagni y el virtuosismo y talento que ostenta los estudiantes de los Conservatorios de París y Tel Aviv muy especialmente.

Transcribimos a continuación la crítica hecha en el "Jerusalem Post", sobre el concierto ofrecido por Herminia Raccagni en la emisora "Kol Israel" en la que el crítico Bohem, dice: "De su programa, que lamentablemente fue corto, caben destacarse los "Dos poemas trágicos" de Domingo Santa Cruz, interpretados con un sentido que raramente nos es dado gustar. Vigor y dramatismo. La eximia pianista hizo hablar el alma de su pueblo. Por otra parte, los dos estudios de Chopin, que demuestran en la ejecutante una gran fuerza temperamental y gran ternura, sirvieron para mostrarnos también el gran dominio de la técnica que revela.

"A igual altura estuvieron los otros números del programa: Sonata pastoral de Scarlatti y los temas populares chilenos de Allende".

Agustín Culléll proseguirá sus estudios de dirección en Italia

La trágica muerte de Ataúlfo Argenta,

ocurrida a fines de enero, ha dejado sin su valiosísima orientación a una de las más relevantes promesas de la dirección orquestal chilena: Agustín Culléll.

A pesar de que el prestigiado maestro español se había negado siempre a recibir alumnos, con nuestro músico hizo una excepción. Presentado al director por una carta de Vicente Salas Viú y gracias a las innegables condiciones de Culléll, consintió en enseñarle. Durante sus últimos cuatro meses de vida, lo sometió a un régimen de formación sin tregua, haciéndole estudiar sin descanso nuevas partituras, llevándolo en sus jiras por España, Francia, Alemania, Suiza e Italia, convirtiéndolo en su sombra en ensayos, conciertos, grabaciones, estudios, etc. Las ventajas del idioma, carácter latino y la extremada eficacia del maestro, abrieron un nuevo mundo a Agustín Culléll, quien ha quedado premunido de fundamentos excepcionalmente firmes, tanto en los conocimientos como en las experiencias.

Nuestro músico deberá buscar la madurez de su formación con otros guías. Esperamos que continúe en Italia, donde proyecta dirigirse, el desarrollo cabal de sus talentos musicales.

Carlos Botto vuelve a Chile después de estudiar con Dallapiccola en Nueva York

La personalidad musical de Carlos Botto es ampliamente conocida a través de su labor docente en el Conservatorio Nacional de Música y, muy especialmente, como compositor. En tres Festivales Chilenos consecutivos ha obtenido el primer premio y sus obras han sido ampliamente tocadas.

En 1956, obtuvo la beca de la Fundación Guggenheim y entre octubre de 1956 y agosto de 1957, trabajó en la Julliard School of Music en Nueva York bajo la dirección, particularmente, del

maestro Luigi Dallapiccola, con quien profundizó el estudio de la orquestación y composición, trabajando también en técnica dodecafónica.

Durante su estada en Nueva York, el más importante centro musical y artístico del mundo, según Carlos Botto, le fue posible escuchar a las más importantes orquestas de los Estados Unidos, todas ellas de gran perfección, aunque personalmente prefiere a la Sinfónica de Boston. En general, los programas se mueven dentro de un molde tradicional, con la inclusión de obras contemporáneas, en la misma forma como sucede en Chile.

Para el músico chileno, su mayor adquisición en Estados Unidos fue la posibilidad de asistir a los que llama "conciertos memorables". Uno de éstos fue el homenaje a Toscanini, en que tres grandes batutas mundiales, frente a la Orquesta de la NBC, ejecutaron obras calificadas del repertorio del maestro desaparecido. Bruno Walter, Pierre Monteux y Charles Münch ofrecieron versiones de la "Sinfonía Heroica", de Beethoven; "Variaciones Enigma", de Elgar, y "La Mer", de Debussy.

Otro concierto que le dejó impresionado fue el dirigido por Ansermet, frente a la Orquesta Sinfónica de Filadelfia, en el que el maestro ofreció una versión extraordinaria de "Ma Mère L'Oye", de Ravel, en la que las sutilezas sonoras ravelianas fueron logradas con insospechable transparencia y colorismo. Recuerda también la brillante personalidad de Leonard Bernstein, en su triple calidad de director, compositor y pianista, frente a la Filarmónica de Nueva York, especialmente en su versión del Concierto en Sol de Ravel (lo ejecutará en mayo en Chile durante la temporada oficial de conciertos del Instituto de Extensión Musical) dirigiendo desde el piano. La concerta-

ción entre solista y orquesta es extraordinaria, dice Botto, y el sentido jazzístico de Ravel lo expresa en forma directa, pero sin perder el espíritu francés.

En suma, el amor por la música en los Estados Unidos es impresionante y esto se deja ver particularmente en los conciertos al aire libre durante la época de verano. Además, es el país en que mayor divulgación se le da a la música moderna, especialmente en el seno de sociedades musicales privadas, pero de participación pública.

Después de permanecer en Norteamérica un año, Botto se dirigió a Europa visitando Francia, Italia y España. Aunque sus experiencias musicales en el viejo mundo fueron restringidas, llegó a la conclusión de que para ver y oír ópera en forma perfecta se debe ir a La Scala de Milán.

Durante su viaje no escribió nada que no fuera dentro de un plan de estudio, pero ahora espera terminar un ciclo de canciones sobre "Chamber Music" con poesías de James Joyce. Por otra parte, el interés demostrado en EE. UU. por los compositores de Latinoamérica permitió que su Cuarteto N° 1 fuera editado por la Unión Panamericana y el 26 de marzo, en el Hall de las Américas, fue ejecutado por el Washington String Quartet. El crítico de "The Evening Star", Irving Lowens, al referirse a este concierto, dice de la obra de Carlos Botto: "El Cuarteto del compositor chileno Carlos Botto fue ejecutado en primera audición en Norteamérica. Es una obra difícilísima en tres movimientos. No cabe la menor duda de que el señor Botto es un músico extraordinariamente talentoso, pero en este Cuarteto, sin embargo, su música es más bien cerebral y desprovista hasta cierto punto de calor y congenialidad".

LA MUSICA EN PROVINCIA

Gira de los Coros Polifónicos de Concepción

El 2 de julio iniciarán una gira por Uruguay y Argentina los Coros Polifónicos de Concepción.

En el SODRE de Montevideo darán tres conciertos los días 5, 6 y 8 de julio, dos de los cuales serán dirigidos por Víctor Tevah. Las obras sinfónico corales que se cantarán en Montevideo son: "Misa Brevis" para orquesta, coros y solistas de Mozart, con María Elena Guíñez (soprano); Georgeanne Vial (contralto); Eduardo Vaillant (tenor) y Gustavo Enríquez (bajo); "Gloria", de Vivaldi para orquesta, coros y solistas, con la participación de María Elena Guíñez (soprano); Georgeanne Vial (contralto), y Olga Muñoz (soprano); "Magnificat" de Bach para orquesta, coros y solistas, actuando en las partes solistas María Elena Guíñez (soprano); Georgeanne Vial (contralto); Amado Rivera (tenor), y Gustavo Enríquez (bajo).

El tercer concierto será exclusivamente de obras "a cappella".

Tan pronto como terminen sus actuaciones en Montevideo, los Coros Polifónicos partirán a Buenos Aires para actuar en el Teatro Colón durante la temporada oficial. Allí cantarán "Gloria" de Vivaldi con la Orquesta Nacional de Argentina.

En Buenos Aires ofrecerán además conciertos "a cappella" en teatros, radios y televisión. La gira por la República Argentina consulta, también, conciertos en las ciudades de La Plata, Rosario, Córdoba y un concierto sinfónico coral y otro "a cappella" en la ciudad de Mendoza durante la temporada oficial del Teatro Municipal.

Los Coros Polifónicos de Concepción permanecerán en la Argentina hasta el 22 de julio, y el conjunto estará integrado por 85 personas.

Actividad musical en la Universidad Técnica Santa María de Valparaiso

Hasta la fecha, la Universidad Técnica Santa María ha programado seis conciertos sinfónicos, conciertos que serán dirigidos por los maestros: Robert Whitney, Walter Goehr, Herrera de la Fuente, Juan José Castro y dos conciertos que dirigirá el maestro holandés Whilhem van Otterloo frente a la Orquesta Sinfónica de Chile.

Además ha contratado a los siguientes conjuntos de Cámara: Octeto de la Filarmónica de Viena, Orquesta de Cámara de Stuttgart, el Cuarteto Chile y Cuarteto Santiago. Claudio Arrau ofrecerá un recital y también el violinista Jean Tomasow, y el pianista Jacques Klein.

El Ballet de Berlín también hará una presentación en la Universidad Técnica.

En los conciertos quincenales "La Hora de Música para todos", que son absolutamente gratuitos, intervendrán los mejores artistas nacionales.

Sinfónica de Viña del Mar

La labor realizada por el maestro Izidor Handler frente a la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar ha sido tan fructífera que la Municipalidad de Viña del Mar le ha concedido a este conjunto la suma de \$ 20.000.000 para que realice su labor artística durante 1958.

Además se formará la Sociedad de Amigos de la Orquesta, constituida por representantes de todas las esferas sociales y trabajadores del vecino puerto que deseen tener acceso a los conciertos, no tan sólo en los teatros, sino en sus propios establecimientos, fábricas, poblaciones, ofi-

cinas y con un programa que contemple el gusto de un auditorio como el mencionado. En este nuevo engranaje de la Orquesta Sinfónica de Vía del Mar, la música va a actuar como socializadora de las masas trabajadoras en su máxima extensión, logrando así uno de los objetivos más encomiables de la historia musical en Chile.

Para esta temporada, la Orquesta Sinfónica de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Handler, está preparando las siguientes obras: Beethoven: Segunda y Séptimas Sinfonías; Brahms: Primera Sinfonía; Saint-Saens; Sinfonía Nº 3 en do menor para orquesta y órgano; Poulenc: Concierto para órgano y orquesta; Ginastera: Suite del Ballet "Estancia"; Perceval: "Poema Criollo" para piano y orquesta y Cantatas de Shütz y Buxtehude que serán cantadas en primera audición en Chile.

Concurso Zonal de Piano y Concurso Nacional de Piano Auspiciado por la Sociedad Musical de Osorno

Con motivo de la celebración del cuarto centenario de la fundación de la ciudad de Osorno, la Sociedad Musical de esa ciudad auspicia dos importantes concursos de piano.

Concurso Zonal

Se llama a concurso de Concepción al sur, a los estudiantes del ciclo secundario de piano, según plan del Conservatorio Nacional de Música.

Este concurso se llevará a efecto en la ciudad de Osorno los días 7, 8, y 9 de julio de 1958.

Pueden inscribirse a este concurso alumnos de 12 a 17 años de edad.

Las obras a ejecutarse serán las siguientes:

Bach: Invención Nº 8.

Mozart: Sonata en Fa Mayor K. 547-A (dos movimientos).

Schumann: Viejo Noel Nº 12.

P. H. Allende: La niña coqueta.

Premios. Se conferirá un primer premio de \$ 70.000 y un segundo premio de \$ 30.000.

Jurado. El jurado estará compuesto por cinco personas nombradas por la Sociedad Musical de Osorno.

Las inscripciones para este concurso se cerrarán el día 15 de junio de 1958 y deben enviarse a nombre de:

Sociedad Musical de Osorno.

Concurso de Piano.

Casilla 603 - Osorno.

Los interesados pueden solicitar ampliación de datos a la misma dirección, secretaría del concurso, casilla 603.

Concurso Nacional de Piano

Abierto para personas hasta 30 años de edad. Se realizará en la ciudad de Osorno los días 15, 16 y 17 septiembre de 1958.

Rigen las mismas bases que para el concurso zonal.

Premios. Primer premio: "Municipalidad de Osorno", \$ 400.000.

Segundo premio: "Municipalidad de Osorno", \$ 100.000.

Las obras a ejecutarse serán las siguientes:

J. S. Bach: Preludio y Fuga en Re Menor Nº 6. Vol. II.

Beethoven: Sonata Op. 10, Nº 2.

Mendelssohn: Variaciones serias.

Debussy: Preludio "Le vent dans la plaine".

Leng: Preludio Nº 4.

Trayectoria Musical de Osorno

Podría decirse que la vida musical de Osorno se inicia en 1862 con la llegada del grupo de alemanes que dio vida y estructura cívica al Club Alemán (Deuts-

che Verein). Don Carlos Herberck fue el primer profesor de piano en Osorno y también enseñaba cítara, violín y guitarra.

Veinte años tenía el Club Alemán cuando dentro de él se creó el Club de Canto (Mannergesangverein), en mayo de 1882. La Banda Germania se crea en 1903 y su director hasta 1947 fue el señor Eduardo Dourney. A través de los años, el Club Alemán sigue siendo el teatro de los mejores espectáculos musicales de la ciudad.

En 1920 se forma la primera orquesta de aficionados y sus directores han sido Hans Wagner, Pablo Schauer, Pablo Goldbeck, F. Thoet y Harry Kreff.

La Sociedad Musical de Osorno fue fundada en marzo de 1943 y desde entonces se ha convertido en un importante centro de actividad musical a través de la organización de conciertos de artistas chilenos y extranjeros, lo que ha colocado a Osorno como el tercer centro musical del país, después de Santiago y Concepción.

Otra de las importantes actividades musicales osorninas es el Coro Polifónico de Osorno creado por el padre José Weiss en 1951, entidad que se encuentra en un pie envidiable de calidad y organización. El Grupo Orquestal Sinfónico es la más reciente de las instituciones dedicadas a la música. Fue fundada en 1956.

No obstante, la principal institución musical de Osorno es el Conservatorio "Carolina Klagges", fundado en 1918 y que desde 1927 tiene exámenes válidos. La directora de este importante establecimiento musical fue la señorita Lucy Klagges, fallecida en 1957, pero su labor ha continuado bajo la dirección de la señora Luisa de Galaz. Un sinnúmero de destacados alumnos han pasado por ese plantel, siendo el símbolo interpretativo de este Conservatorio, el pianista Alfonso Montecinos.

Coro de Valparaíso visitó Alemania, Austria y Yugoslavia

Después de dos meses y medio de actuación en ciudades alemanas, austríacas y yugoslavas, el Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección de Marco Dusi, acaba de embarcarse de regreso a Chile.

La jira del Coro de Cámara (30 personas), ha constituido un éxito artístico para el país y muy especialmente para la Universidad de Chile y la ciudad de Valparaíso.

El primer concierto de este grupo se realizó en el Kleinen Musikhalle de Hamburgo. El crítico Hans Hauptman dijo de este concierto: "El programa demostró un escogido gusto musical que unió a través de muy bellas voces la cultura del canto y la interpretación a cappella. Los integrantes del coro siguieron con tensa atención a su distinguido director que es un verdadero maestro del arte polifónico y armónico". Más adelante, al referirse a las obras chilenas interpretadas, agrega: "La belleza e interioridad de las canciones chilenas son encantadoras; los auditores se sintieron transportados al tiempo de Schubert. Un pueblo que tiene canciones tan hermosas debe tener una rica sensibilidad. Estas fueron las impresiones de esta hermosa velada que alcanzó un nivel muy alto en su aspecto artístico y que hizo que los espectadores solicitaran varios números fuera de programa".

De Hamburgo siguieron a Munich. Después de actuar por la radio y la televisión de Baviera, realizaron una jira por las principales ciudades universitarias actuando en salas e iglesias. Además de obras a cappella se cantó el oratorio "Jonás" de Carissimi y el "Magnificat" de Buxtehude, junto al organista Otto Roll.

El 22 de febrero, el Coro de Cámara de Valparaíso llegó a Viena, invitado por

la Sociedad Coral Vienesa. Su actuación fue el primer número de las festividades centenarias del famoso coro austríaco. El concierto tuvo lugar en la Brahms-Saal y el éxito fue sensacional. El "Nuevo Diario Austríaco" dijo al día siguiente: "En el notable y disciplinado coro se distinguieron principalmente la inteligencia, ductilidad y notable sobriedad de las interpretaciones. Extraordinario es también el timbre de las voces, especialmente las femeninas, por su claridad y belleza armónica, —y finaliza diciendo—, nos impresionaron vivamente nuestros visitantes y la música que nos ofrecieron, sentimos nostalgia de un continente lejano y desconocido que nos mandó un río caudaloso y sonoro de juveniles voces que estremecieron nuestros corazones".

Por su parte, el diario "La Prensa" de la misma ciudad dice sobre este concierto: "El coro mereció el éxito y los aplausos que obtuvo. La seguridad de las voces, su disciplina y habilidad musical quedaron de relieve, bajo la experimentada dirección del señor Dusi, al interpretar obras de Palestrina, Debussy y Stravinsky".

Durante el mes de marzo, el coro visitó las principales ciudades de Yugoslavia. De ahí pasó a Venecia para luego llegar hasta Holanda y cantar en Amsterdam.

En futuras crónicas informaremos más ampliamente sobre la labor realizada por el Coro de Cámara de Valparaíso durante esta magnífica gira por Europa que tan altamente colocado deja el nombre de Chile.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ARGENTINA

Festival Americano de Composición

La Asociación de Concierdos de Cámara de Buenos Aires anuncia el Primer Festival de Música Contemporánea Americana para los meses de septiembre y octubre del presente año.

El concurso americano de composición estará sujeto a las siguientes bases:

1. Se establecen dos premios indivisibles de mil dólares (US\$ 1.000) cada uno, a) para una cantata para solistas y orquesta de Cámara (en total no más de 25 ejecutantes), con texto e idioma a elección del compositor y una duración no mayor de 30 minutos, y b) Un cuarteto para arcos, de una duración aproximada de 20 minutos. El cuarteto premiado será editado por Ricordi Americana, S. A., y la Cantata por Barry y Cia.

2. Los participantes deben ser ciudadanos de países americanos o residentes en el continente, con una permanencia ininterrumpida no menor de cinco años.

3. La composición del jurado, que estará integrado por tres miembros será dada a la publicidad próximamente. Los fallos serán inapelables y se resolverá por simple mayoría.

4. La presentación de las obras deberá ajustarse estrictamente a las siguientes condiciones:

a) La partitura manuscrita, deberá ser acompañada por un sobre lacrado rubricado por un pseudónimo, e incluyendo en su interior los datos personales del compositor; b) la partitura no deberá ser firmada, sino rubricada con el pseudónimo. Debe acompañarse la reducción para voces y piano (cantata) o las partes instrumentales (cuarteto); c) los concursantes para la cantata deberán agregar la autorización escrita del autor del texto literario en caso de ser de dominio privado.

5. Las obras deben ser inéditas, no estrenadas ni presentadas a otros concursos.

6. El concurso quedará clausurado el 15 de agosto de 1958. El jurado dará su fallo en el mes de septiembre y la ejecución se realizará los días 17, 21 24 y 28 de octubre. El concurso podrá ser declarado desierto.

La Asociación de Concierdos

La entidad organizadora presenta este año su sexta temporada de conciertos de cámara, formada por veinticinco audiciones entre las que se incluyen un Festival de Música Contemporánea Americana, un Panorama del Quinteto Instrumental y un curso de "Introducción a la música concreta y electrónica". Se ejecutarán en primera audición obras de Casal, Chapí y Egk. Los chilenos Orrego Salas y Santa Cruz, figuran en los programas de música americana, junto a los argentinos Caamaño, Castro, Ginastera, Fischer, García Morillo y Tuxen-Bang; los uruguayos Estrada y Tesari; los brasileños Villa-Lobos y Caamargo Guarnieri; el mexicano Chávez; el panameño Cordero; el peruano Iturriaga; los cubanos Ardévol y Orbón y los norteamericanos Carter, Copland, Barber y Harris.

De Juan Orrego Salas se ejecutará "Canciones Castellanas" para soprano y conjunto instrumental y de Santa Cruz las "Canciones de Primavera" Op. 28, para conjunto coral.

Julián Bautista obtiene el "Premio Ricordi Americana"

Después de haber procedido por separado al examen de las 29 obras presentadas por compositores de varios países latinoamericanos, se reunieron los miem-

bros del jurado, Juan José Castro, Camargo Guarnieri y Alberto Ginastera para otorgar el premio a una obra sinfónica que organizara Ricordi Americana, S. A., en ocasión del 150 aniversario de la fundación de la Casa G. Ricordi y Cía, de Milán.

Por unanimidad se premió la "Sinfonía" presentada bajo el pseudónimo de "Tritono". Al ser abierto el sobre contraseñado resultó ser su autor el compositor hispano residente en la República Argentina, desde 1940, Julián Bautista.

La entrega del premio, que como es sabido, consiste en la suma de \$ 50.000 argentinos, será efectuada en un acto que tendrá lugar próximamente.

B E L G I C A

Festival Mundial de la Música en la Exposición Internacional de 1958 en Bruselas

La Exposición Internacional de Bruselas se abrirá en abril, continuando hasta septiembre y será, en realidad, un Festival Musical de extraordinarias proporciones por el gran número de agrupaciones internacionales que se presentarán. Bajo el nombre de "Festival Mundial de 1958", y contando con el patrocinio de la Reina Isabel de Bélgica, el programa incluirá a solistas, orquestas, ballets, grupos de ópera y jóvenes compañías dramáticas de todas partes del mundo. Entre las orquestas y grupos corales que actuarán en el festival, cabe citar a: la Orquesta Filarmónica de Viena, dirigida por Karajan; la Orquesta de Madrid, la London Symphony Orchestra, la Orquesta Filarmónica de Berlín, la Orquesta de Cámara de Stuttgart, la Orquesta Filarmónica de Dresde, la Orquesta Filarmónica de Praga, la Orquesta Filarmónica de Moscú, el Coro Svetchnikov de Moscú, el Orfeón Coral de Donostiarra de España y la Orquesta y Coros de la Filarmónica de Varsovia.

Entre los ballets clásicos o populares que participarán en el Festival, cabe mencionar a los siguientes: de la URSS: el Ballet del Teatro Bolchoï, el Ballet Moiseev, un conjunto de cosacos ucranianos, el Conjunto de las Repúblicas Soviéticas y la Escuela de Ballet del Teatro Bolchoï; del Africa: un conjunto de bailarines y de músicos de diversas regiones del Congo Belga; de España: el Ballet Antonio y el conjunto Coros y Danzas que ejecutará danzas populares españolas; de Gran Bretaña: el Royal Ballet (Sadlers Wells) y un grupo de los "Scots Guards"; de Polonia: el conjunto de Bailarines Mazowsze; de la República Democrática Alemana: un conjunto folklórico; de Checoslovaquia: el Ballet de la Opera de Praga.

Los grupos de ópera que se presentarán en el Festival, son: la Opera de Viena, bajo la dirección de Karajan; la Opera de Munich, y un conjunto de Bayreuth. También habrá grupos representando a Francia, Yugoslavia, China y Bulgaria.

XIII Congreso de la Federación Internacional de Juventudes Musicales en Bruselas

Entre el 12 y el 22 de julio, la Federación Internacional de Juventudes Musicales ha organizado una serie de conciertos, que serán ejecutados por orquestas de jóvenes de varios países. Hasta la fecha se han inscrito las orquestas juveniles de los siguientes países: Alemania, Austria, Estados Unidos, Gran Bretaña, Países Bajos, Suiza, Checoslovaquia, Yugoslavia e Israel. La serie de conciertos de los jóvenes se terminará con un concierto ofrecido por una orquesta internacional, formada por 150 ejecutantes, elegidos entre las diversas orquestas que participen, bajo la dirección de Hermann Scherchen y con la colaboración del eminente violinista Arthur Grumiaux. En el programa de este concierto figurará la primera audición mundial de una obra especialmente comi-

sionada por la CIM al compositor belga Henri Pousseur, como también una obra del compositor griego Y. Xenakis.

ITALIA

Planes del "Festival de Dos Mundos"

El primer "Festival de Dos Mundos" se inaugurará en Spoleto, el 5 de junio, con una producción de "Macbeth", de Verdi. Este Festival, auspiciado por la Fundación de Festivales Inc., está presidido por Gian-Carlo Menotti.

La meta de esta nueva justa musical es "reunir a los jóvenes artistas del Nuevo y Viejo Mundo y darles la oportunidad de trabajar juntos y sacar provecho de las mutuas experiencias y realizaciones". El "Macbeth" será cantado por jóvenes norteamericanos e italianos y lo dirigirá Thomas Schippers en una producción con montaje de Luchino Visconti.

Dos óperas en un acto serán estrenadas, una de un norteamericano y otra de un italiano. Además habrá conciertos y recitales.

Además de la coreografía de las danzas de "Macbeth", John Butler montará "L'Arlesienne", de Daudet, y dará un recital de danzas. Jerome Robbins creará la coreografía de dos nuevos ballets norteamericanos y de "Les Noces", de Stravinsky.

José Quintero dirigirá tres obras teatrales en un acto de autores norteamericanos y "Hughie", la última obra de Eugene O'Neill, terminada poco antes de su muerte. "I Giovani", de Milán, presentará obras de dramaturgos jóvenes italianos.

VENEZUELA

El Festival de Caracas se celebrará en 1960

El Festival Interamericano de Caracas, originalmente planeado para 1959, ha si-

do postergado a la primavera de 1960 para que coincida con la exposición internacional que se celebrará en esa ciudad ese año.

El Dr. Inocente Palacios ha anunciado algunos cambios para el Festival de 1960. El premio de composición de US\$ 20.000, que en los festivales anteriores era otorgado exclusivamente a compositores latinoamericanos, ahora se hará extensivo a todas las Américas. También tiene planes para comisionar algunas obras y habrá menor número de conciertos sinfónicos a fin de darle cabida a la música de cámara.

GRAN BRETAÑA

La Orquesta Hallé celebra su centenario

El 30 de enero de 1858, Sir Charles Hallé dirigió el primer concierto de esta famosa orquesta, compuesta por 60 profesores en aquel entonces, en el Free Trade Hall de Manchester. Desde aquel día, hasta la fecha, ha continuado su carrera ascendente.

La historia de una orquesta, como entidad musical, puede apreciarse por la sucesión de sus directores. La Orquesta Hallé ha tenido muy pocos. Su fundador la dirigió durante 37 años; Hans Richter, durante 12; Sir Hamilton Harty, por espacio de 12 años, y Barbirolli, sigue a su cabeza desde hace 14 años. La labor de estos directores ha sido conmemorada en el centenario con la repetición del primer programa dirigido por ellos frente a esta entidad. Además serán recordadas varias obras escuchadas en primera audición entre las cuales la más importante, quizá, sea la Primera Sinfonía de Elgar, tocada por la Orquesta Hallé en 1908, obra que ha sido incluida en el programa del día centenario. En tiempos más recientes, se estrenaron la Séptima y Octava Sinfonías de Vaughn Williams, programadas ahora en el concierto dedicado a la obra de este

compositor y que celebrará, al mismo tiempo, su 85 cumpleaños.

Aunque la Sociedad Hallé no comisionó por razones financieras, ninguna obra especial para celebrar estas festividades. Alan Rawsthorne escribió especialmente una nueva obertura y varios otros compositores modernos han colaborado graciosamente.

Vaughan Williams termina su Novena Sinfonía

La Novena Sinfonía en Mi Menor, de Vaughn Williams, fue estrenada el 2 de abril en el Festival Hall de Londres, por la Royal Philharmonic Orchestra, bajo la dirección de Sir Malcolm Sargent. Esta obra, en cuatro movimientos, está dedicada a la Royal Philharmonic Society.

FRANCIA

Congreso y Festival de la CIM

El Consejo Internacional de la Música prevé como próxima manifestación importante, un Congreso y un Festival que coincidirá con la Séptima Asamblea General, que tendrá lugar en París, en octubre próximo. El Congreso tendrá como objetivo principal definir las influencias recíprocas y opuestas de las distintas culturas musicales y favorecer una mejor comprensión de estas culturas. El Festival dará a conocer la labor de algunas de las organizaciones miembros de la CIM y presentará a músicos de Oriente al lado de los de Occidente, dando a conocer obras contemporáneas especialmente elegidas.

DINAMARCA

Tercera Conferencia Internacional de la Society for Music Education

Desde el 31 de julio al 7 de agosto de este año se celebrará en Copenhague la Tercera Conferencia Internacional de la

ISME, organizada por la International Society for Music Education, entidad presidida por Domingo Santa Cruz, la que contará con los auspicios de la UNESCO y del Ministerio Danés de Educación.

Los temas que se discutirán durante esta importante reunión internacional de educación musical serán los siguientes: 1º Nuevas tendencias de la música y de la educación musical en diferentes países y continentes; 2º La música del mundo oriental y occidental como medio de mejor comprensión internacional, y 3º El papel de los Medios Técnicos (discos, radio y películas de Televisión) en la educación musical.

En los seminarios que tendrán lugar se discutirán los problemas de la educación musical en las escuelas elementales y superiores, en las Academias, Conservatorios y Universidades, en la instrucción musical individual y la importancia de esta instrucción para la sociedad y la vida comunal.

Habrán comités especiales para estudiar el Curriculum de la educación musical en las escuelas y la formación de profesores de música, en general, y de los de las escuelas musicales en particular.

ITALIA

Concurso Internacional de Composición de la S.I.M.C.

La Sociedad Italiana de Música Contemporánea (SIMC), con la colaboración de las casas Ricordi & Cía., Suvini Zerboni, Universal Edition y la RAI (Radiotelevisione Italiana), llaman a concurso a los compositores del mundo entero.

Este Concurso Internacional de Composición, subdividido en seis categorías, prevé la asignación de un premio en dinero al autor de la obra vencedora en cada categoría, y la publicación de la obra misma por una de las editoriales adheridas.

- 1ª cat. Coro (inclusive con solistas) y orquesta, con miembros "ad libitum". Premio de 500.000 liras;
- 2ª cat. Solista y orquesta con orgánico "ad libitum". Premio de 500.000 liras;
- 3ª cat. Orquesta Sinfónica con orgánico "ad libitum". Premio Olivetti de 500.000 liras;
- 4ª cat. Orquesta de Cámara, hasta 35 ejecutantes. Premio de la Accademia Filarmonica Romana, de 350.000 liras;
- 5ª cat. Conjuntos instrumentales, vocales o mixtos, de 6 a 11 ejecutantes. Premio de la Sociedad "Amici della Musica", de Perugia, de 250.000 liras;
- 6ª cat. Música de cámara, de 1 a 5 ejecutantes. Premio Feltrinelli Editore, de 250.000 liras.

El concurso queda abierto para todos los compositores italianos y extranjeros.

Los compositores tendrán que enviar sus obras inéditas, posiblemente dos o más ejemplares, hasta el 31 de diciembre de 1958, dirigiéndolas a: S.I.M.C., Segreteria del Concorso, Via S. Pantaleo 66, Roma.

Las obras podrán enviarse firmadas por el autor, el cual, además, tendrá que indicar el lugar y la fecha de su nacimiento, nacionalidad y dirección; o, bien, podrán llevar como contraseña un lema; el mismo tendrá que repetirse en un sobre sellado adjunto, que contenga nombre y apellidos, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad y dirección del compositor. En todas las partituras habrá que indicar la duración de la ejecución.

Los trabajos que ya se hubiesen ejecutado, no perderán su derecho a competir, con la condición de que sean inéditos.

Cuando una obra musical utilice un texto que no esté escrito en idioma italiano, francés, español, inglés o ruso, el competidor tiene que presentar una tra-

ducción del texto en uno de dichos idiomas.

La ejecución de las obras premiadas y de las eventuales segundas clasificadas queda reservada a la Radio Televisión Italiana, que organizará especiales actos públicos, como acto final del concurso. La fecha de dichos actos será establecida por la Radio Televisión Italiana.

El Jurado internacional estará integrado por siete miembros, de los cuales cuatro italianos y tres extranjeros. Uno de los miembros italianos del jurado será nombrado por la Radio Televisión Italiana y todos los demás por el Comité Ejecutivo del concurso, sobre propuesta del Comité Artístico de la S.I.M.C.

Los trabajos del Jurado se realizarán en el mes de enero de 1959, en la sede social de Roma. Todas las obras serán examinadas y juzgadas por el Jurado en pleno. El Jurado tendrá que establecer el orden de mérito, limitándose a las dos obras mejores de cada categoría. El juicio del Jurado es inapelable.

El Comité Ejecutivo del concurso se ocupará de asegurar a los trabajos premiados y a los posibles clasificados segundos, el mayor número de ejecuciones, y de recomendarlos a las principales instituciones de conciertos italianas y organizaciones musicales y radiofónicas internacionales.

A medida que las adhesiones lleguen al Comité, el mismo avisará a todos los interesados, mediante circulares y comunicados de prensa, que se difundirán a intervalos de tiempo, hasta el vencimiento del concurso.

ESTADOS UNIDOS

La Colección Sinfónica Fleisher

La Colección Fleisher, de la Biblioteca de Filadelfia, le debe su nombre a su fundador, el mecenas Mr. Edwin A. Fleisher.

Esta colección, compuesta por partituras de música universal, fue reunida a través de los años por su fundador, quien, en 1909, organizó una orquesta de estudiantes con el solo deseo de hacer música en las horas libres. Conjuntamente con el nacimiento de "The Symphony Club" se inició esta sorprendente colección, en la que se encuentran al lado de obras modernas aquéllas de contemporáneos de Bach y Mozart nunca escuchados; Sinfonías de Haydn inéditas y nunca tocadas y las obras de compositores contemporáneos que comienzan a ser conocidos.

En 1929, el señor Fleisher presentó, en calidad de obsequio, esta colección a la ciudad de Filadelfia. Desde entonces, el Estado de Pennsylvania decidió ubicar la enorme colección de partituras y partes de orquesta en un lugar especialmente construido, dentro del edificio de la Biblioteca Pública, en la Plaza Central de Filadelfia. Allí permanece desde entonces, creciendo constantemente, y ofreciendo el préstamo gratuito de sus partituras y partes a todas las orquestas de Sudamérica, Estados Unidos y el Canadá, que así lo soliciten.

Ciertas condiciones regulan estos préstamos: ninguna obra puede obtenerse de la colección cuando es posible obtenerla por cualquier otro medio corriente, o cuando es administrada comercialmente por casas editoriales. Cuando una obra de compositor moderno pasa a ser propiedad de un editor, la Colección Fleisher se compromete a no usar el material en su poder, y a conservarlo en la Colección y en sus catálogos, con fines de información y promoción. Por otra parte, si bien la Colección no puede hacer publicidad de las obras que posee, sus archivos y catálogos son objeto de continuo estudio por parte de numerosos directores de orquesta y organizaciones sinfónicas. La Unión Panamericana, en Washington D. C., acaba de editar un amplio folleto, conteniendo todas las obras sudamericanas que

posee la Colección Fleisher. El folleto se titula: "Música Orquestal Sudamericana obtenible en EE. UU." y ha sido distribuido entre todas las orquestas sinfónicas de los Estados Unidos. Los directores de orquesta que asiduamente concurren a la Biblioteca en busca de obras nuevas pueden inspeccionar partituras y partes, pero deben alquilar el material y comprar la partitura al editor de la obra.

Hemos sido informados que Enzo Valenti Ferro entregó hace algún tiempo una lista completa de los compositores argentinos al director de la Colección Fleisher y que su director, el señor Seder, ha pedido a estos compositores sus obras. En la actualidad, las obras sinfónicas de autores argentinos se encuentran en copias fotográficas en esta importante colección. Informamos a los compositores chilenos para que ellos también se pongan en contacto con la colección Fleisher, a fin de que nuestra música goce de los privilegios que otorga esta magnífica fundación.

E S P A Ñ A

Ataúlfo Argenta

España ha tenido nombres gloriosos en la Historia de la Música, en el campo de la composición y del virtuosismo vocal e instrumental, pero no había podido presentar un genio de la batuta hasta que Ataúlfo Argenta empuñó la suya para dirigir, primeramente, la Orquesta de Cámara de Madrid, e inmediatamente la Orquesta Nacional, a la retirada de su primer director y fundador, el maestro Pérez Casas, y, luego, por una escala de triunfos sucesivos, las orquestas más famosas de Europa.

La muerte le sorprendió en una etapa que había de ser gloriosa, a juzgar por los compromisos que tenía firmados para 1958. El maestro Argenta, en un alarde de trabajo, de estudio, de elevación ambiciosa, había logrado adquirir los dos

dominios exigidos por una batuta internacional: el dominio de la técnica y el dominio del equilibrio artístico, que es el que da la perfección, y esos dos dominios hicieron posible que Argenta ofreciera las versiones más logradas, lo mismo de las escuelas antiguas y clásicas que de las modernas, y si su romanticismo imprimía emoción a ciertas obras, su musicalidad, su severidad artística le hacían surgir como genial en la interpretación de las obras de todas las tendencias.

Su muerte, ocurrida repentinamente en la madrugada del 21 de enero, en su propiedad de Los Molinos, sorprendió, en primer lugar a sus amigos y dirigidos, los profesores de la Orquesta Nacional y, en seguida, a sus amigos y admiradores en todas las latitudes.

Las honras fúnebres tuvieron lugar en

San Jerónimo el Real, interviniendo la Orquesta Nacional, sin director, que interpretó la Misa de Perosi y la Cantata, de Bach, con la colaboración de la Capilla de la Parroquia.

Argenta dejó inédito su discurso de entrada en la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, que, precisamente, trata del *Arte de dirigir*, y al que hubiera contestado el académico de número José Subirá. A título de homenaje póstumo, el Gobierno español le concedió la Gran Cruz de la Orden de Alfonso X el Sabio.

El Ayuntamiento de Santander designará con el nombre de Ataúlfo Argenta el nuevo Teatro de los Festivales Internacionales, como homenaje permanente a la memoria del gran director de orquesta, desaparecido tan prematuramente.

HEMOS LEIDO

REVISTAS

MELOS (Set. de 1957): Nos informa sobre los estrenos de "La Armonía del Mundo" de Hindemith, en Munich, y "La Escuela de Señoras", de Liebermann, en Salzburgo. Ambas obras han tenido ulteriores ejecuciones y han consolidado su prestigio. Entre los artículos de interés permanente destacamos "Música en función", de Stockhausen, una vuelta a las relaciones orgánicas con los elementos extramusicales.

MELOS (Dic. 1957): Noticias sobre la ejecución en Bremen y Düsseldorf de la "Armonía del mundo" y "La escuela de señoras", respectivamente. Interesante, la crónica de Calude Rostand sobre el quinto de los conciertos fundados por Pierre Boulez, bajo el nombre de "Domaine Musical". También son útiles al musicólogo los artículos "Polifonía de los símbolos" y "El concierto para violín de Alban Berg" (análisis).

THE MUSIC REVIEW (Nov. de 1957, Vol. 18, Nº 4): Aparte de la Información contemporánea al día, esta revista nos ofrece dos excelentes artículos: "Las composiciones para piano solo de Schönberg", por T. Temple Tuttle, y "Las formas simbólicas más importantes en la Flauta Mágica". Nos adherimos al homenaje de este periódico al desaparecido musicólogo inglés Edwards J. Dent.

MÚSICA (Enero de 1958. Año 12, cuaderno 1º): De suma importancia es el artículo "El público y la nueva Música", que trata el candente problema de la creciente distancia entre el autor y su auditorio. Destacamos, además, "Exponentes casuales" (en la vida de Bártok). Lamentamos la muerte de Fred Hamel, destacado colaborador de esta publicación. De la información actual de "Mú-

sica", que es muy extensa y selecta, recomendamos las críticas sobre las óperas "El violín mágico", de Egk (Ersen), "Mahagonny", de Kurt Weill (Darmstadt).

LA REVUE MUSICALE (1957 - Nº 236): Ver "Une musique expérimentale", bajo la dirección de Pierre Schaeffer. De un valor extraordinario es esta información publicada con cuatro años de retraso, tanto por el criterio ecuanime de su contenido, como por las bases científicas (ver artículo "Las condiciones psicológicas de la estética musical", de Raoul Husson), que expone la formación de una sintaxis general de la música. Esto establece una vía regular para iniciar el estudio de una estética musical científica. Colaboran: Ph. H. Arthuys, P. Schaeffer, A. Golea, Herbert Feimert, W. Wosachowsky, H. Scherchen, P. Barras, E. Falchignoni, R. Husson, J. Tardieu, J. Poullin y A. Molles.

ANUARIO MUSICAL (Vol. XI, 1956). Un interesante material reúne este número del ANUARIO MUSICAL, editado por el Consejo Superior de Investigaciones Científicas del Instituto Español de Musicología.

En primer término merece destacarse el artículo de Rudolf Gerber sobre "Die Hymnen der Handschrift Monte Cassino 871" y los estudios dedicados al folklore como el de Miguel Querol, sobre "El villano de la época de Cervantes y Lope de Vega y su supervivencia en el folklore contemporáneo"; "Instrumentos musicales folklóricos de España: II, La "gaita" de la sierra de Madrid. III, La "alboka" vasca, por Mr. García Matos, y "Documentos para el estudio del Arte en Castilla", por Esteban García Chico. Además, este número incluye estudios sobre "La música en la Casa de los Reyes de

Aragón", por Francisco de P. Baldelló; "Las dedicatorias de los manuscritos musicales de la Capilla Sixtina", por José Ma. Llorens; "Relations entre la musique instrumentale française et espagnole au XVI siècle", por Santiago Kastner; "La música en la Biblioteca de la Real Academia de Bellas Artes de San Fernando", por José Subirá; "Músicos de Mariana de Neoburgo y de la Real Capilla de Nápoles", por Nicolás A. Solar-Quintes; y "Documentos para el estudio del Arte en Castilla. Maestros de hacer órganos", por Esteban García Chico.

CLAVE (N.ºs 22, 23, 24, 25, 26, de 1958). Esta revista de la Juventud Musical Uruguaya no sólo nos aporta un panorama muy completo sobre la actividad musical en ese país sino que, además, se publican en él interesantes artículos sobre temas musicales en general, entre los cuales merecen destacarse: "Panorama de la música contemporánea en los EE. UU.", por el compositor y gran organista Rev. Russell Woollen; "Alberto Ginastera - Retrato de un compositor argentino", por Gilbert Chase; "Problemas de la música contemporánea", en el que Héctor Tosar plantea el problema del folklorismo y el universalismo en la composición contemporánea; "Encrucijada para la música de América: Nacionalismo-Universalismo", por Lauro Ayestarán; "Igor Strawinsky", por Harvey Berman, etc.

THE CANADIAN MUSIC JOURNAL (Winter, 1958). Un interesante artículo de Thomas Archer nos da a conocer la recia personalidad del compositor canadiense Claude Champagne, el que puede calificarse de clásico dentro de su época, como Ralph Vaughn Williams y Jean Sibelius. Un estudio de James McCook nos da a conocer la historia de los instrumentos musicales entre los primeros habitantes del oeste del Canadá y Alastair P. Haig escribe sobre Henry Frost, maestro de música en York Country, Ontario, en

1835. Una carta inédita de Mendelssohn es comentada por Hans E. Wilk y el musicólogo John Satterfield analiza el libro de J. W. N. Sullivan sobre Beethoven, rebatiendo muchas de sus aseveraciones.

TEMPO (Nº 46). Noticias musicales internacionales y británicas ocupan buena parte de este número de TEMPO. Entre los artículos, Andor Foldes estudia la personalidad de Kodály y John S. Weissmann presenta un panorama muy completo sobre la música húngara contemporánea. Benjamín Britten recuerda a Denis Brain, recientemente fallecido y Aaron Copland analiza su obra "Piano Fantasy".

THE CHESTERIAN (Nº 193, Winter 1958). Cuatro artículos sobresalientes integran este número: un análisis de la interpretación de la "Canción de la Tierra", de Mahler, por dos grandes directores, Bruno Walter y Otto Klemperer, es hecho por Henry Raynor; Herbert Antcliffe estudia la interrelación entre composición, interpretación y crítica; un estudio sobre Heinrich Kaminski, el gran compositor polaco de coros, por Harold Truscott; y, finalmente, Christopher Headington estudia la música instrumental de Lennox Berkeley. Complementan este número notas de conciertos en Londres y sobre la música moderna en los conciertos de la temporada.

THE MUSICAL TIMES (Nº 1380, February, 1958). Sus secciones informativas sobre conciertos, libros, música de iglesia, discos y la nueva música abarcan gran parte de este número. Un artículo de Robert Donington en que se recuerda a Arnold Dolmetsch con motivo del centenario de su nacimiento y otro de Joseph E. Potts sobre la importancia que está cobrando en el mundo la Orquesta de Louisville, Kentucky, con motivo de sus comisiones a compositores contemporáneos completan este número.

PARTITURAS

—“Lyric Waltz Suite”, de Charles Jones (1955) (Ed. Peters): Son cuatro ensayos sobre las posibilidades líricas del vals para flauta, oboe, clarinete en Si bemol y fagot. En todos ellos hay firmeza técnica y un estilo definido, aunque muy cercano al del op. 22 de Payl Hindemith. Es una buena obra para el repertorio, un tanto exiguo, de los conjuntos de viento.

—“Suite”, de Alexander Tcherepnin (op. 87. 1954) (Ed. Peters): Esta obra está dedicada a la Orquesta de Louisville y constituye una muestra más del estilo ecléctico de su autor, que limita con la primera etapa de Strawinsky. La cuarta y última parte de esta obra, “Rondo”, existe en versión para dos pianos en la misma editorial, bajo el op. 87a; el arreglo del autor es excelente y se trata de un trozo característico de gran brillantez.

—“8×8, Variaciones sobre un tema de Milhaud” para recorder-soprano, trompeta en Si bemol, violoncello y piano de Douglas Townsend. (Ed. Peters): Es una obra breve y sencilla, de utilidad escolar. Su estilo es tradicional, con escasa proporción de novedades o peculiaridades.

—“Suite de Ballet” para tres clarinetes, de Douglas Townsend (Ed. Peters): Sus cinco movimientos: Obertura, Canción, Scherzo, Lamento y Marcha, son atractivos para el ejecutante amante de la música de cámara, sin ofrecer mucho más como obra de repertorio.

—“Sonata para arpa sola”, de Alan Hovhaness (Ed. Peters): Obra de tendencia pan-diatónica, sencilla y propiamente concebida para el instrumento. Tal vez su textura sea más sencilla de

lo recomendable, aunque trasciende un cierto ambiente pastoril, no exento de encanto.

—“October Mountain”, para sexteto de percusión (marimba, Glockenspiel, timbales automáticos, tambor tenor sin cuerdas, bombo y tam tam gigante), de Alan Hovhaness (Ed. Peters): Excelente trabajo para la práctica del conjunto requerido. Obra muy bien redactada y a ratos, muy expresiva.

—“Suite para violín, piano y percusión” de Alan Hovhaness (Ed. Peters): Esta obra abunda en las formaciones obstinadas tributarias del gamelán tan características del estilo de su autor. Sus orientalismos, incluyendo la microtonía no parecen aditar nada especial al valor de la obra.

—“Danza, improvisación y fuga” para recorder-soprano y piano, de Douglas Townsend (Ed. Peters): Composición tradicional, con escaso aporte formal y de textura. Sin embargo, la propiedad de su escritura instrumental puede satisfacer al músico de cámara y al aficionado amante de este género.

—“Dúo” para oboe y clarinete, de Arthur Berger (1955) (Ed. Peters): Es una obra interesante, tanto por la visión de la tonalidad, como por el planteamiento rítmico que ejerce su autor. Su fraseo, preciso y funcional. Obra digna de ejecutarse e incorporarse al repertorio de cámara para instrumentos de viento.

—“Cinco dúos para cellos”, de Halsey Stevens (Ed. Peters): Esta obra, imbuida de la rítmica y motivica bartikiana, es fuerte y expresiva. Llena un vacío en la literatura para dos cellos.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI) Nº 5 (63).
Rudolf Kempe. / Viena canta. / En México se graba así. / Artistas en acción. / En pocas palabras. / Operas. / Célebre siciliano. / Murió Denis Brain. / El renacimiento de la ópera. / Solti, detractor. / Los mejores discos. / Digest in English. / Jean Sibelius. / In aller Kuerze.

AUDIO Y MÚSICA. Año I (VI) Nº 6 (64).
Kim Borg. / Rodríguez vs. Markevitch. / En pocas palabras... / Stokowsky, pionero. / Artistas en acción. / Renacimiento de la ópera (II). / Leticia Julián. / Los mejores discos. / In aller Kuerze. / Digest in English.

BOLETÍN. Comisión Cubana de la UNESCO. Año VI, Nº 12. Los discursos del Papa. / Declaración de los Derechos del Niño. / Exposiciones. / Musicales. / Ha muerto José Urfé.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radio Televisora Nac. de Colombia. Nº 163. 189 aniversario de la Radiodifusora Nacional. / La música china. / La velada de M. Rousseau. / Análisis musical. / Bosquejo de la música cubana. / De la cultura musical en Colombia. / Opera. / Etc.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Radio Televisora Nac. de Colombia. Nº 164. El estilo orquestal de Stravinsky. / Evolución del pensamiento musical uruguayo. / La música china (II). / De la cultura musical en Colombia. / Santa Clara de Asis, patrona de la T.V. / Opera. / etc.

BOLÍVAR. Vol. X. Entrega Nº 3. Nº 48. La literatura argentina en crisis. / La tierra en la filosofía latinoamericana. / Naturaleza y ambiente en José A. Silva. / Crónicas en el tiempo. / Tres poetas colombianos. / La dimensión de la piedra. / Cuento: La Gallera. /

Documentos. / Notas. / Bibliografía. / Noticias. / Salón de Artistas Colombianos.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIII. Nº 201.
La Temporada Musical de 1958. / Nuestra estadística de los Conciertos Sinfónicos. / Créase el Fondo Nacional de las Artes. / Ballet en Viena. / Ravel y su obra. / Temporada al aire libre. / Discos. / El Fondo Nacional de las Artes. / II Festival Casals en Puerto Rico.

CRÓNICA DE LA UNESCO. Vol. III. Nº 12.
La Segunda Conferencia Regional de las Comisiones Nacionales Europeas. / La Segunda Reunión del Comité Inter-gubernamental del Derecho de Autor. / El analfabetismo en el mundo a mediados del siglo XX.

CUADERNOS. Nº 28. Albert Camus, Premio Nobel 1957. / Recuerdo de Pío Baroja. / El mito Neruda. / Una revolución antitotalitaria. / El sindicalismo en los Estados Unidos. / La nueva escuela pictórica de París. / Otros textos de Germán Arciniegas, Salvador de Madariaga, Luis A. Sánchez, Vicente Salas Viú, etc.

ESTUDIOS AMERICANOS. Vol. XIII. N.ºs 67-68. Primeros años del Gobierno Hispano en Cuba. / La pintura boliviana del siglo XIX. / Expansión urbana en la América Latina durante el siglo XIX. / Comentario. / Información cultural. / Crónicas. / Ideas ajenas.

FINIS TERRAE. Año IV. Nº 15. Ercilla, caballero del amor y del desengaño. / La crisis psicológica de nuestro tiempo. / Condiciones del progreso tecnológico en América Latina. / El urbanismo imperial y las primitivas ciudades de Chile. / La comunidad internacional. / Problemas sociales de Hispano-

américa. / Temporada del Centenario del Teatro Municipal de Santiago. / Psiché (cuento). / Documentación católica. / Libros. / Vida de la Universidad Católica.

LA UNIVERSIDAD DE ZULIA. 2ª época. Año II. Nº 15. Visita y conferencia del Dr. Hans Rheinfelder. / Los dos primeros tomos de las obras completas de Baralt están en prensa. / Un inolvidable recuerdo nos dejó la Coral Creole. / Los Seminarios Jurídicos. / Conceptos sobre "La Guajira en 1874". / La piedra y el agua en el yunque. / Sabatinas. / Una edición original de las obras completas de Andrés Bello... / etc.

MÚSICA. (Boletín Interamericano de) Nº 3. La formación profesional del bibliotecario musical. / Contribución del Brasil a la música universal. / Divulgación de la música en Uruguay. / Catálogo de las obras de Rodolfo Holzmänn. / Catálogo de las obras de Fructuoso Vianna. / Compositores activos. / Centenario de Juan Morel Campos. / CIDEM. / Concursos. / Conferencias. / CIM. / Cursos. / Discos. / Estrenos. / Festivales. / Joyas de la música en la Biblioteca del Congreso de Washington. / Libros. / Necrología. / Nuevas ediciones. / Radio y televisión. / Resumen de noticias de América. / Resumen de noticias de otros continentes. / Revistas. / Unión Panamericana.

REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL. 2ª Serie, Año VIII. Nº 3. Biografía de la Biblioteca Nacional. / Diario de un ideal. / Los Morales de los Ríos. / La "Revista Habanera". / Testimonios. / Vida de los libros. / Estadísticas.

REPERTORIO AMERICANO. Vol. XLIX. Nº 14. Homenaje de la Universidad de Montevideo a Gabriela Mistral. / Paz, Gabriela Mistral. / Conversación con

Manuel Rojas. / ;Nicaragüenses: América vigilal / Cinco días a través de la Turingia. / Desde el Mirador. / Divagación quijotesca. / ¿Qué hora es? / Azorín y el paisaje. / Poesías. / Una nación sin libros es una nación sin decoro. / La meta del artista. / Entérese y ayude.

REPERTORIO AMERICANO. Vol. XLIX. Nº 15. Brenes Mesen y la poesía. / En torno al Apocalipsis. / Homenaje al poeta Enrique Banch. / Recorrido por las grandes capitales europeas. / Meditaciones de un final de año. / Grandeza y miseria de la política de H. Spencer. / Confraternidad. / Dos circulares. / Poesías. / ¿Qué hora es?

SODRE. Nº 5. Los Festivales Latinoamericanos 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 Haanstra. / El movimiento de cine documental en Holanda. / El Departamento de Cine y Arte del SODRE. / Reglamento para el III Festival de Cine Documental y Experimental organizado por el SODRE. / Bibliográficas.

SCHOLA CANTORUM. Año XIX. Nº 228. Colaboremos. / Música sacra moderna. / Glosas musicales. / El compositor y la crítica. / Mundo musical. / Índice del año 1957. / Suplemento musical.

ANHEMBI. Vol. XXIX. Nº 85. Joao B. von Spix. / Antonio Nobre. / O espírito de 1932. / O toro de Madeira. / Jornal de 30 días. / Ciencia de 30 días. / Artes de 30 días.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. Escola Nacional de Música. Nº 3. Relação dos discos gravados no estado de Ceará.

CENTRO DE PESQUISAS FOLCLÓRICAS. Escola Nacional de Música. Nº 4. Relação dos discos gravados de Mina Gerais.

GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Año VIII, 2ª Serie. Nº 82. Variações. / Aquilino na Academia. / Concurso Internacional de Piano. Viana da Mota. / As primeiras olimpíadas nacionais do canto coral. / Alfred de Musset e o romantismo literário musical. / Recordando o 2º Centenario da morte de Doménico Scarlatti. / O que se vê, o que se lê, o que se ouve. / Premio Nobel. / José Rodrigues Miguéis ou o desdém pelo destino. / Sampaio Bruno e a poesia. / Visita a Vieira da Silva. / Livros. / Teatro. / Bailado. / Cinema. / De mês a mês. / O centenario de Columbano. / Exposições. / Concertos. / etc.

GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Año VIII, 2ª serie. Nº 83. Música e Rádio. / Enterro de um poeta. / A literatura portuguesa vista por um professor americano. / De mês a mês. / A imitação dos dias. / Novos aspectos dos painéis de Sao Vicente de Fora. / Exposição internacional da edificação "Interbau" em Berlin. / Un debate sobre a música moderna. / Opera. / Cinema. / Livros. / Os problemas da arte de hoje. / O que se lê, o que se vê, o que se ouve. / Discos. / Concertos. / Bailado. / Exposições.

BOLLETINO degli "Amicidel Pontificio Istituto di Musica Sacra". Año IX. N.os 2-3. Una lettera della S. Congregazione dei Seminari e delle Università degli studi a S. E. Mons. Baluchet. / Aperçu sur le III Congrès Internationale de Musique Sacrée a Paris. / La cultura musicale nell'Ordine Carmelitano. / Bibliografia.

BULLETTINO DELL'ACADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Año X. N.os 3-4. La medaglia d'oro al fondatore-presidente. / Alfredo Casella (1883-1947). / Una vihuela di Arnoldo Dolmetsch. / Quelques mot sur la vihuela dediée au Comte Chigi-Saracini. / Vito Frazzi. / Manifestazione speciali dell'annata 1957. / "Nuovo sistema musicale tricomatito naturale a terzi di toni". / In biblioteca. / etc.

LA MUSIQUE DANS LE MONDE. Nº 3. Igor Markevitch, musiciende deux mondes. / Le Conseil Internationale de la Musique en 1958. / L'amerique latine et la Musique. / Festivals et Manifestations de la Saison. / Comandes d'Oeuvres et Premières. / Musique populaire. / Enregistrements. / Activités pour la Jeunesse, Concours et Bourses. / Echanges internationaux de Musiciens.

BULLETIN SIGNALETIQUE, Vol. XI. Nº 4.