



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA DE DISCOS
ANUNCIA LA APARICION
DE LAS SIGUIENTES
NOVEDADES:

Rosalind Elias.

Director: Fernando Previtali.

*3 Discos "RCA Victor" LM - 6139.

CHOPIN

LAS SILFIDES.

TSCHAIKOWSKY

PRINCESA AURORA.— Orquesta del Ballet Theatre. Director: Joseph Levine.

*Disco Capitol P 8193.

FRANCK

PSYCHE.— EL CAZADOR MALDITO.— REDENCION.— POEMAS SINFONICOS.— Orquesta de la Sociedad de Concieros del Conservatorio de Paris. Director: André Cluytens.

*Disco "Angel" 3 ACX 47147.

HAYDN

SINFONIAS N° 101 (EL RELOJ) y N° 102 EN SI BEMOL MAYOR.— Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: Igor Markevitch.

*Disco "Angel" 3 ACX 47146.

SINFONIAS SALOMON N.os 1 AL 6.— Orquesta Real Filarmónica. Director: Sir Thomas Beecham.

*3 Discos "Angel" - Album OA 519.

LISTZ

SINFONIA FAUSTO.— LOS PRELUDIOS (POEMA SINFONICO N° 3).— Orquesta de la Sociedad de Concieros del Conservatorio de Paris. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ataúlfo Argenta.

*2 Discos "London" - Album OL 312.

BACH

CONCIERTO EN FA MAYOR AL ESTILO ITALIANO.— PRELUDIO Y FUGA N° 1 EN DO MAYOR.— SARABANDE.— GAVOTTE 1 Y 2.— GIGUE.— Gerald Hengeveld, piano.

*Disco "Phillips" N° S 06074.

BACH

CONCIERTOS BRANDEBURGUES N.os 1, 2 Y 3.— Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch.

*Disco RCA Victor LM 2182.

CHARPENTIER:

LOUISE — Romance Musical en 4 actos. Orquesta y coros del Teatro Nacional de L'Opera Comique Paris. Director: Jean Fournet.

*3 Discos "Phillips" A - 360/2.

MOZART:

OBRAS PARA PIANO — VOLUMEN X.: Sonata en Do Mayor. Ronda en Re Mayor. Ocho variaciones en Fa Mayor. Capricho en Do Mayor.

Walter Gieseking, Piano.

*Disco "Angel" 3 ACX 47121.

MUSICA SAGRADA

SIAT CERVUS; Motete.

SUPER FLUMINA; Ofertorio.

IMPROPERIA; Antifona.

BENEDICTUS — TU ES PETRUS.

AVE MARIA (Arcadelt)

TENEBRAE FACTAE SUNT (Victoria).

REQUIEM AETERNAM, Introito de la "Messa dei Defunti" (Anerio).

CORO DE LA CAPILLA SIXTINA dirigido por S. E. Monseñor Lorenzo Perosi.

*Disco "Angel" 3 AC - 42017.

GIORDANO:

ANDREA CHENIER—(Opera completa en 4 actos, cantada en italiano) Orquesta y coro de la Academia Di Santa Cecilia, Roma. Director: Giandrea Gavazzeni.

*2 Discos "Londos" Album OL 311.

PONCHIELLI

FLA GIOCONDA — (Opera completa).

CANTANTES: Zinka Milanov, Giuseppe Di Stefano, Leonard Warren,

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Arnoldo Sommer, Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; 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

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 XIII Santiago de Chile, Julio-Agosto de 1959 Nº 66

RESUMEN

EDITORIAL	3
VICENTE SALAS VIU: Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota?	6
FEDERICO HEINLEIN: Haydn	13
IRMA GODOY: XIII "Sagra Musicale Umbra". Continua- ción y final	40
NABOR HURTADO: La música Purépecha	55
ANDRES PARDO TOVAR: Los problemas de la cultura musical en Colombia. III.	61
ESPERANZA PULIDO: Música mexicana	73
ABDULIA BATH: Experiencias musicales de Alemania Oc- cidental	80
JOSE HOSIASOON: Temática del Jazz	86
EDUCACION MUSICAL:	
JUAN LEMANN: Definición de Director Coral y cua- lidades con que debe contar	97
Informaciones	106
CRONICA:	
NECROLOGÍAS: Pedro Humberto Allende, Próspero Bisquert, Wanda Landowska y Emeric Stefaniái	114
XVIII Temporada de Cámara	117
Recitales de Claudio Arrau	123
Bodas de Plata de los Coros Polifónicos de Con- cepción	123
Teatro Municipal	126
Orquesta Filarmónica de Chile	130
El Cuarteto Santiago en Argentina y Bolivia	134
Recitales	137
Conciertos en el Norte y Sur del país	139
NOTICIAS	143
NOTAS DEL EXTRANJERO	149
HEMOS LEIDO: Partituras	152
REVISTA DE REVISTAS	154

EDITORIAL

El destino ha hecho sucederse muy de cerca las fechas en que dos grandes músicos chilenos han terminado sus vidas corpóreas. Sólo quince días han mediado entre la muerte de Próspero Bisquert y la de Pedro Humberto Allende. Y tal evento que en cualquier sitio conmueve los ánimos, entre nosotros hace más honda aún la meditación al considerar que la cortedad de la historia musical de Chile, haciendo vivir a la vez y en lapso reducido a compositores de muy diferentes edades y tendencias, los ha mantenido sin embargo muy cerca unos de otros. La creación musical chilena muestra en verdad, un apretado haz de estilos y lenguajes diversos y aún opuestos. Los compositores de la vieja guardia empero, no cerraron el paso a los más jóvenes y gracias a esa comprensión, a la brevedad del tiempo en que nace y se desarrolla la composición musical y a la urgencia que ha habido de hacerlo todo, los lazos creados entre los compositores y los músicos en general han sido estrechos y correlacionan aspectos tan distintos como la amistad, la docencia, la actuación y lo administrativo. Por eso es que la desaparición de estos dos músicos ha puesto un profundo duelo en la vida musical del país.

Ambos acumularon méritos suficientes para que se les otorgara el Premio Nacional de Arte, este simbólico reconocimiento que la Patria ofrece a los héroes del espíritu. La Patria es parca, cuando no tardía, en reconocer y premiar a aquellos cuya obra gravita imperecedera en el tiempo y cuyos beneficios abarcan un número muy crecido de personas. ¿No es esto lo que puede decirse de la obra de Allende o de la de Bisquert?

En Pedro H. Allende, se unieron al talento creador, su inteligencia, su capacidad de estudio y sus extraordinarias dotes de profesor, condiciones estas que derramó como estímulo poderoso en sus discípulos. Los que fuimos sus alumnos no olvidaremos la avidez que se apoderaba de nosotros cuando en sus clases nos iba descubriendo los maravillosos secretos de la arquitectura musical. Corto de palabras, seco de modos a la vez que generoso, poseedor de una memoria prodigiosa, sabía transmitir con sencillez y elocuencia su vasto mundo de conocimientos y experiencias.

Pero Allende no fue sólo un maestro. Fue un innovador y el primero que deriva el camino hacia el impresionismo nacionalista entre nosotros; por entonces —y nos referimos a los años comprendidos más o menos entre 1912 y 1925—, sus Doce Tonadas y sus Escenas Campesinas, obras “modernistas”, hacían impacto profundo en el romanticismo de buena ley y buena factura de Enrique Soro. Las obras señaladas y otras más tuvieron, como es de suponerlo, más acogida en Europa que en su país, el cual debía acostumbrarse a este nuevo lenguaje. Sin embargo, al impulso auténtico y poderoso del impresionismo nacionalista de Allende —que por lo demás no se hallaba solo sino en compañía tan excelsa en Europa, como era la de Manuel de Falla—, el público fue, poco a poco, descubriendo en “su músico” la originalidad, la autenticidad y la hermosura de las fuentes vernáculas de nuestra música que a través del filtro mágico de un artista de verdad, pasaba a ocupar un sitio de honor en la música culta. Su intento, absolutamente bien logrado en todos los aspectos, abrió un ancho campo a otros compositores en orden a utilizar el folklore como posibilidad de grandes proyecciones.

Si su lenguaje se avenía mejor a las normas que le ofrecía nuestra herencia hispánica no descuidó la investigación del otro folklore existente en Chile; el araucano. Fue el primero en obtener grabaciones fonográficas de los indígenas y más aún hizo venir a Santiago un grupo de músicos de la región austral para que fuera escuchada su música directamente.

La extensa y profunda preparación técnica de Allende lo llevó también a la investigación en el terreno de la pedagogía musical. Sus trabajos en este orden, los que ilustró con composiciones adecuadas, tienen una importancia que exigiría su reactualización.

Bisquert, también representante del impresionismo en Chile, muestra un espíritu extrovertido, inquieto, lleno de imaginación y en el cual lo intuitivo prima sobre toda otra condición. Sus producciones evidencian que la técnica propia de este músico surgió de su sensibilidad y de su instinto mucho más que de un estudio sistemático. Lo poemático, por lo demás muy apropiado al impresionismo, surge en Bisquert espontáneamente y con aciertos felices. Su paleta orquestal, que manejó con suma destreza, logra efectos muy hermosos y de poderosa sugerencia, como por ejemplo, en sus Poemas Sinfónicos “El Cristo de Mayo” y “Taberna al amanecer”. Lo anteriormente expuesto a propósito del mecanismo interno en el proceso creativo de Bisquert y a su conformación espiritual explican su preferencia por las formas libres, sin cánones preestablecidos y que han

de salvarse por virtud del sentimiento más que por el conocimiento de la proporción, de la unidad y el contraste.

Su obra es casi en la totalidad sinfónica y podríamos imaginarla como encuadrada entre una producción lírica, "Sayeda" y sus piezas para piano. Estas últimas, que llevan el sello característico de su autor, han tenido gran vulgarización, pues en el programa de estudios para piano del Conservatorio Nacional, figuran como obras obligadas para los cursos.

Nos queda, a los que continuamos trabajando en la música, la obligación de difundir la obra de estos compositores. Y no es una "Coda" para concluir estas líneas lo anotado más arriba. Es realmente lamentable el escaso o nulo conocimiento que los chilenos tienen de la música de sus compositores. El concierto no es suficiente y debemos impulsar, como el medio más eficaz, para la divulgación de nuestra música, la grabación de discos. El trabajo se ha iniciado con éxito, pero debemos aumentar la dosis de la música de nuestros "clásicos".

A. L.

LOS FESTIVALES DE MÚSICA CHILENA, ¿UNA BELLA INICIATIVA EN DERROTA?

P O R

Vicente Salas Viú

I

Desde el Primer Festival de Música Chilena, celebrado en noviembre de 1948, al Sexto, a fines de 1958, han transcurrido diez años, toda una década que permite y que aconseja una revisión de lo alcanzado por ellos. Ante todo, porque parece a primera vista que tan importante iniciativa una de las más hermosas acometidas por el Instituto de Extensión Musical, se encuentra en franca decadencia. Si ello así ocurre, escudriñar las causas que han producido, ajenas o no al mecanismo de los propios Festivales, tal proceso de decaimiento será el tema principal que nos ocupe en este ensayo. El tema principal y sus derivados. Hablando musicalmente, el núcleo temático de estas líneas.

Por otra parte, es posible que la sensación de postración dejada por el desarrollo del último Festival, que ahonda las muy semejantes recibidas en los dos precedentes, sea tan sólo una impresión sin reales fundamentos. No hay que decir hasta qué punto así lo deseo, con cuánta satisfacción lo haría constar. Dicho de otra forma, qué legítimo sería mi entusiasmo al poder declarar al lector: partí de una impresión pesimista que, en el correr de la pluma, se ha demostrado injustificada; felicitémonos de este examen que lo ha hecho evidente.

Ya he dicho que tengo a los Festivales de Música Chilena por una de las más bellas iniciativas del Instituto en que trabajé los mejores dieciocho años de mi vida, desde su fundación, y al que tuve el honor de dirigir en los sin duda seis años más azarosos de su siempre agitada historia. El mantenimiento de los Festivales, forma suprema con los Premios por Obra de estímulo a la creación musical en Chile, contó entre mis preocupaciones primordiales de ese tiempo.

Festivales y Premios por Obra

Las dos palancas de que dispone nuestra organización musical para el fomento de la composición —los Premios por Obra y los Festivales—

fueron concebidas, desarrolladas y puestas en marcha casi en absoluto por la mente de Domingo Santa Cruz, fecunda en iniciativas para el progreso de la música chilena. Las imaginó y las hizo entrar en funciones a los ocho años de creado el Instituto. Aunque desde un comienzo se dispusieron diversos medios para impulsar la creación musical, nada hay parecido a esos dos, en lo sistemáticos y en lo poderosos, durante el lapso transcurrido desde 1940 a 1948; demasiado largo tal vez cuando se considera que un estímulo vigoroso a la composición musical era uno de los fines esenciales que la ley de su fundación imponía al nuevo organismo.

Los Premios por Obras Musicales son un simple traslado, notablemente enriquecido, al terreno de este arte del sistema con que la Universidad cuenta para el fomento de la creación literaria y científica. Es, por tanto, mucho mayor la originalidad (la audacia inventiva, podríamos decir), que se muestra en los Festivales-Concursos de Música Chilena. No importa repetir que constituyen la más personal iniciativa de Domingo Santa Cruz, entre las muchas con que ha contribuido al alto nivel alcanzado por la música en el país.

Explicar con detalles a los músicos y a los aficionados chilenos o, simplemente, a los lectores de esta revista, en qué consisten los Festivales, después de que hace diez años participan en su realización, conocen su reglamento, si no de memoria, en su desarrollo práctico, sería insigne pedertería. No hay por qué hacerlo. Bastará aludir a sus principales características. Tampoco es necesario ponderar el efecto que han producido en los demás países americanos —incluidos los Estados Unidos, donde la música cuenta con tantas posibilidades—, ni reiterar los muchos elogios recibidos por las competencias musicales nuestras, cuya naturaleza se aparta tanto del estímulo directo por encargo de obras, frecuente en la gran nación americana, como de los procedimientos de música dirigida, caros al sistema soviético. En este doble apartamiento de una y otra forma de estímulo a la composición radica su principal bondad, lo distintivo de su espíritu.

Resolvió Santa Cruz con singular acierto el problema capital que tuvo que plantearse al concebir esta iniciativa. Nuestros Festivales-Concursos que, en un principio, quiso se celebrasen año por año (fue la realidad quien los redujo a bianuales), no han pecado de la limitación que representa encargar una obra determinada a un determinado compositor, ni del vicio contrario: preestablecer condiciones sin las cuales una obra musical no es tomada en cuenta. El compositor chileno queda en entera libertad creadora. Compone lo que necesite componer, sinfonía, cuarteto,

canciones; en la forma que igualmente quiera, tradicional o de ultra vanguardia, según sus apetitos personales. Ni en sus propósitos, ni en la técnica o en los postulados estéticos que estime más afines a su carácter, interviene para nada la entidad que discernirá el premio a que aspira. No existe la menor traba; ninguna intromisión se permite el Instituto en las relaciones entre el creador y su obra. ¡Qué elogios pueden ser suficientes para esto en el mundo que vivimos!

Resuelto este problema, surgía el otro, no menos arduo, de cómo calificar la bondad, o los grados de ésta, entre las obras aspirantes a los premios, que implican, a su vez, una distinción artística y una remuneración al trabajo del músico. En este aspecto, la solución hallada por Santa Cruz fue asimismo excelente. Cada Festival consulta todos los posibles géneros de composición, los tradicionalmente establecidos y cuantos puedan surgir. Se fija una remuneración comparativa entre unos y otros géneros; porque no sería justo que una sinfonía excelente fuese distinguida lo mismo que dos o tres canciones, por excelentes que fueran también. Hasta donde es humanamente hacedero, se dispone una especie de jerarquía —sólo en cuanto al producto en dinero, no a la distinción artística—, entre lo que significa mayor esfuerzo, más número de horas de trabajo.

Para que lo mejor no sea enemigo de lo casi tan bueno, los Festivales, por último, disponen que hayan tantos primeros premios, segundos, etc., como obras sean acreedoras a ellos. No se determina un límite para unos y otros. Si en un Festival todas las obras presentadas fueran de semejante excelencia, el resultado sería una suma de primeros premios igual a la de obras concursantes. Hasta en este caso se puso la imaginación del creador de los Festivales en su amplitud de miras.

¿Quién adjudicaría los premios? Un jurado constituido por todos los que, con asistencia controlada, escuchasen las obras interpretadas en los conciertos. Porque este jurado resuelve sobre la audición de las obras y, todavía más, sobre la audición repetida. Las obras se interpretan primero en los conciertos de simple selección; las seleccionadas, van a la audición definitiva donde se otorgan los premios. El público-jurado emite su opinión en votos secretos sobre cada una de las obras escuchadas, al final de los conciertos. La votación se realiza aplicando una cifra, de 1 a 7, a cada obra. Para que estos votos no pequen de injustos, el público-jurado se estratifica en compositores, profesores de música, simples aficionados, con distinta capacidad de voto. El voto de un *entendido*, un compositor, por ejemplo, supone tantos puntos más que el del simple aficionado. Así se determinan las tres o cuatro categorías de votantes, no recuerdo con exac-

titud su número, que han existido desde el primero al reciente Festival.

En lo expuesto se recogen las ideas directrices de los Festivales de Música Chilena. Examinemos a continuación sus resultados.

Lo aportado por los Festivales

Si, para no fatigar al lector, nombramos tan sólo las obras que, con un criterio objetivo, pueden considerarse como reales aportaciones de los Festivales al acervo de la música chilena, estableceríamos el balance siguiente:

Obras Sinfónicas. Primer Festival: Letelier, Tercer Soneto de la Muerte. Helfritz, Concierto para Saxofón. Bisquertt, Poema Sinfónico "1945". Puelma, Concierto para Violín. Total: cuatro obras.

Segundo Festival: Cotapos, Preludio de "El Pájaro Burlón". Amengual, Concierto para Arpa. Orrego, Concierto para Piano. Santa Cruz, Egloga. Total: cuatro obras.

Tercer Festival: Focke, Sinfonía de la ópera "Deidre". Becerra, Concierto para violín. Orrego, Concierto de Cámara. Total: tres obras.

Cuarto Festival: Letelier, Fragmentos del Oratorio "Tobías y Sara". Focke, Segunda Sinfonía. Cotapos, "Imaginación de mi país", poema sinfónico. Total: tres obras.

Quinto Festival: Becerra, Divertimento para Orquesta. Una obra.

Sexto Festival: Becerra, Segunda Sinfonía. Una obra.

Música de Cámara. Primer Festival: Soro, Sonata para violoncello. Orrego, Canciones Castellanas y Sonata para violín. Letelier, Variaciones para piano. Santa Cruz, Segundo Cuarteto y Sinfonía N° 2 para Cuerdas. Total: seis obras.

Segundo Festival: Amengual, Preludio para Piano. Botto, Variaciones para Piano. Santa Cruz, Cantares de la Pascua y Canciones de Primavera, para coros. Total: cuatro obras (en este Festival se ofrecieron cuatro conciertos, el doble que en el primer Festival).

Tercer Festival: Botto, Preludios para Piano. Montecino, Tres piezas para la mano izquierda (piano). Amengual, Sexteto. Letelier, Canciones para Coro. Total: cuatro obras.

Cuarto Festival: Botto, Cuarteto N° 1. Una obra.

Quinto Festival: Botto, Cantos al amor y la muerte, para tenor y cuarteto. Una obra.

Sexto Festival: Becerra, Concierto para flauta y orquesta de cuerdas. Falabella, Adivinanzas para coro. Dos obras.

Por supuesto, hemos prescindido al nombrar estas composiciones de la selección que representan los premios adjudicados en cada Festival, selección un tanto caprichosa, por las razones que diremos después.

Por si existiera alguna suspicacia respecto a las obras que consideramos aportaciones reales al compararlas con las que creemos no lo son, y que no hemos citado, reproducimos ahora los programas íntegros de la sección sinfónica en los dos primeros Festivales y en los dos últimos. Que el lector juzgue hasta qué punto no es manifiesta una decadencia en el número y en la calidad de las obras:

Primer Festival: Puelma, Concierto para Violín. Letelier, Soneto de la Muerte N^o 3. Candiani, Segunda Sinfonía. Helfritz, Concierto para saxofón. Urrutia, Suite N^o 3. Bisquertt, Poema Sinfónico (la Sinfonía para Cuerdas, de Santa Cruz, se incluyó en la parte sinfónica de este Festival, sin duda por comodidad en la disposición de los programas. La he situado entre las obras de cámara de aquel año, como se habrá advertido).

Segundo Festival: Cotapos, Preludio de "El pájaro burlón". Isamitt, Mito araucano. Amengual, Concierto para arpa. Puelma, Sinfonía. Montecino, Obertura concertante. Helfritz, Divertimento para orquesta. Orrego, Concierto para piano. Santa Cruz, Egloga.

Quinto Festival: Becerra, Divertimento para orquesta. Spies, Música para Ballet. Falabella, Sinfonía en un movimiento. Heinlein, Sinfonietta. Alexander, Divertimento. Stefaniai, "En las pampas de Hungría".

Sexto Festival: Vargas, Obertura. Schidlowsky, "Caupolicán". Falabella, Estudios emocionales. Becerra, Segunda Sinfonía.

Lo mismo en la música sinfónica que en la de cámara, los Festivales se mantienen en un nivel inicial, en número de obras y en calidad de la mayoría de ellas, hasta el Tercero. En éste, se insinúa ya el declive que en los últimos es tan flagrante. No deja de ser significativo que en los dos últimos desaparecen casi por completo los nombres de los compositores, incluso los jóvenes, que disfrutaban de una personalidad reconocida, de un oficio logrado, salvo en el caso de Gustavo Becerra, mientras proliferan los autores y obras de una tendencia experimental... en todos los sentidos.

Por otra parte, el número de obras seleccionadas para cada Festival disminuye aceleradamente y, en consecuencia, el de los conciertos que les dan cabida. Advirtiendo que esa disminución de obras seleccionadas no ha tenido por causa, en modo alguno, la mayor severidad de los Jurados

llamados de selección. Al contrario, éstos han sido en cada nuevo Festival más benévolos. Sencillamente, se han presentado cada vez menos obras a estos concursos y, conviene repetirlo, casi ninguna de compositores ya "probados" o con cierto crédito, como quiera decirse, en los dos últimos.

Repasemos las cifras de obras seleccionadas para cada Festival y de los correspondientes conciertos.

Música Sinfónica. Primer Festival, siete obras, dos conciertos.

Segundo: ocho obras, dos conciertos.

Tercero: siete obras, dos conciertos.

Cuarto: cuatro obras, un concierto.

Quinto: seis obras, un concierto.

Sexto: Cuatro obras, un concierto.

Música de Cámara. Primer Festival, once obras, dos conciertos.

Segundo: veintiuna obras, cuatro conciertos.

Tercero: doce obras, dos conciertos.

Cuarto: ocho obras, dos conciertos.

Quinto: cuatro obras, un concierto.

Sexto: siete obras, dos conciertos.

El valor de las estadísticas es muy relativo; sin embargo, la anterior, al corroborar lo antes dicho, no deja de ser interesante. Reitera cuando menos que, a partir del Cuarto Festival inclusive, o sea en la mitad de los que van ofrecidos, no se pudo organizar más de un concierto sinfónico, el titulado "de selección y premios". En música de cámara, después del excesivo Segundo Festival, con cuatro conciertos y veintinueve obras, en su mayoría piezas breves, se han interpretado dos conciertos, es verdad; lo mismo que en el primer concurso. Pero repásense los programas y se verá hasta dónde nos asiste la razón al señalar que, en la sección de cámara, desde el Cuarto Festival apenas hay una o dos obras que puedan ser consideradas, por su contenido y por su realización, obras musicales.

Llegados a este punto, es necesario que nos preguntemos, ante el decaimiento indudable de los Festivales de Música Chilena, cuáles son las causas, siquiera las fundamentales, de este hecho. ¿Es que los Festivales reflejan una decadencia asimismo pronunciada en la creación musical chilena de los últimos años? De ninguna manera. Ha habido voces de la generación mayor que se han silenciado o que se escuchan ya de tarde en tarde, fenómeno por completo normal en cualquier cultura; pero, la que hace diez años, al iniciarse los Festivales en 1948, era la generación joven ha logrado su madurez sin menoscabo. No hay otra pérdida que lamentar

que la, cada año que pasa más dolorosamente manifiesta, de René Amengual, fallecido en el pértico de su madurez. La joven generación actual, la de Orrego, Riesco, Botto, Becerra, se ha acreditado tan brillante y tan fecunda por lo menos como la que inmediatamente la precede. No se encuentra, por tanto, en este aspecto (desmedro de la creación musical), la explicación que buscamos.

¿Es la organización, las bases que rigen el sistema adoptado en los Festivales, lo que falla? Con toda honradez, debemos respondernos: al concepto básico que presidió esta iniciativa, que hizo de los Festivales el más amplio concurso, ni al número de los premios posibles, puede imputarse, con un mínimo de lógica, la paulatina decadencia de estos concursos. De su amplitud de miras, de la máxima libertad concedida al impulso creador en la música cabía esperar, siempre en rigurosa lógica, todo lo contrario.

¿A qué achacar entonces el fenómeno que nos ocupa? La explicación no puede residir sino en que el sistema ideado para la estimación de las obras y la concesión de los premios, por un jurado anónimo y multitudinario, constituya un error tan grande como para anular los otros valiosos principios en que se asientan los Festivales. La fórmula puesta en práctica sin apenas variante a lo largo de una década puede no ser la más adecuada. El juicio de la masa —más o menos estratificada en categorías—, expresado por simples acumulaciones de cifras, no parece el más acertado para dirimir competencias tan sutiles como las de la creación artística. Detengámonos sobre este problema. Volveremos sobre él en un próximo escrito.

"Con su vida y su arte, Haydn llena el lapso que va de los Bach hasta Schubert. Es un arquetipo que, en el fondo, tiene tan poco que ver con modas favorables u hostiles como Miguel Angel o Shakespeare".

SIR DONALD TOVEY

HAYDN

por

Federico Heinlein

Alrededor del 31 de marzo de 1732 nació en Rohrau, Baja Austria, Francisco José Haydn, segundo niño entre doce y primer hijo hombre del primer matrimonio de su padre Matías. El apellido de la familia también presenta las variantes Haiden, Hayden y Haytn. De los dos nombres, el célebre compositor no usaría sino el segundo, que en muchos de sus manuscritos y cartas aparece también bajo la forma italiana, Giuseppe.

José, su afamado hermano Juan Miguel, y el menor, Juan Evangelista, únicos hijos que llegaron a adultos, fueron todos músicos. Ningún otro miembro de la familia, ni antes ni después, mostró la misma vocación, aunque el padre, constructor de carruajes y pequeño agricultor, era aficionado a cantar en casa, después del trabajo, acompañándose en el arpa. Los niños tenían que cantar con él, y entre ellos se distinguía José por su musicalidad.

A los seis años fue enviado a Hainburg, pueblito a orillas del Danubio, para que desarrollara su talento y se educara en el colegio. Alojaba con un pariente, el rector Juan Matías Franck (o Frankh), en cuya casa conoció los instrumentos más en boga, aprendiendo a tocar varios de ellos. En algunos compases de la Sinfonía "El Maestro de Escuela" (Nº 55*), Haydn ha retratado la cómica pedantería y el provincialismo de este mentor.

Acerca de la vida de Mozart nos ilustra una multitud de documentos, que arrojan luz aún sobre su infancia. Poquísima certidumbre existe, en cambio, sobre los primeros años y la mocedad de Haydn.

Un momento decisivo de su juventud constituyó la visita a Hainburg del maestro de capilla de la catedral de Viena, Reutter, quien se hallaba en busca de nuevos muchachos para su coro. Le gustó la agradable voz

*Todos los números citados en este artículo se refieren a la Edición Completa, iniciada en 1907 por Breitkopf und Haertel.

de José, y vemos que, en 1740, éste se traslada a Viena, donde permanecerá durante diecinueve años.

No era aquélla una época especialmente esplendorosa de la capital. La gran tradición barroca estaba en vías de extinguirse, y después de la muerte de Carlos VI, el mismo año de la llegada de Haydn, se restringió la música en la corte, cercenándose los gastos para ella en forma considerable.

José no parece haber aprendido mucho de Reutter, a quien se le criticó porque "jamás se le encontraba en los oficios religiosos regulares, y a menudo no se ocupaba del coro sino una o dos veces por semana." Haydn mismo cuenta en su pequeño bosquejo autobiográfico de 1776, que se formó "en el canto, teclado y violín con muy buenos maestros". No recordaba haber recibido de Reutter más de dos lecciones de teoría, pero éste lo alentaba a que variara los motetes de la iglesia del modo que quisiera, y ese ejercicio hizo que a edad temprana tuviera ideas propias, las que el maestro luego le corregía. "El Perfecto Maestro de Capilla" de Mattheson y el "Gradus ad Parnassum" de Fux fueron los textos que Haydn conoció en aquel período, estudiándolos ávidamente. Nunca recibió enseñanza sistemática de composición, y Reutter se burlaba de que Haydn se ensayara en la escritura polifónica antes de dominar aquélla a dos voces. Ningún otro gran compositor ha sido más autodidacta que él.

A Reutter se le imputa haber querido convertirlo en "castrato", poco antes del cambio de voz, atentado que sólo la áspera protesta del padre habría impedido. Con toda probabilidad se trata de un invento. En Austria, como en Francia e Inglaterra, la operación estaba severamente prohibida, pudiendo ser "castrati" sólo los naturales de Italia.

A los dieciséis años, Haydn tiene que abandonar el coro de niños, y durante un lustro lleva vida de músico pobre sin entrada fija, que gana el pan como puede, ampliando su arte y sus conocimientos mediante estudios propios. Su primera misa, en Fa, data de aquella época, lo mismo que la música desaparecida para la farsa popular "Der krumme Teufel" (El diablo cojuelo) del empresario Kurz, algunos tríos de cuerdas, y pequeñas sonatinas bastante primitivas para teclado.

Las primeras obras de carácter más personal parecen delatar la influencia de Felipe Manuel Bach, cuyas sonatas deben haberle causado profunda impresión en aquel entonces. "Quien me conoce a fondo" —dirá Haydn más tarde— "encontrará que debo muchísimo a Manuel Bach."

Cierto es que las composiciones de los años 50 contribuyen relativa-

mente poco al cuadro general. Sin embargo, aquellas obritas (los primeros cuartetos de cuerda, algunos divertimenti, creaciones parasinfónicas como los "scherzandi") ya revelan el talento de Haydn para escribir música juguetona, original e imaginativa. Denotan una clara disposición en su forma cíclica, que suele tener cinco movimientos, siendo terso y pulido cada uno de ellos. La simplicidad de estas obras más tempranas ya ofrece la característica de que cada nota está en su lugar preciso.

A mediados de aquella década, Haydn habitaba una buhardilla en el llamado Michaelerhaus. El piso bajo lo ocupaba la princesa Esterhazy, madre de su futuro patrón, y en el segundo piso vivía el maestro de ceremonias de la nunciatura papal en Viena, un español de apellido Martínez. Con él tenía sus departamentos de soltero el famoso libretista Metastasio, a quien se le llamaba "el más grande de su tiempo", veredicto que la posteridad no ha confirmado. Hoy sus versos nos parecen fríos y grandilocuentes, hallándose penetradas sus tramas clásicas por una galantería barroca que asigna al amor un papel al mismo tiempo ridículo y destructivo.

La pequeña hija de Martínez, Mariana (1744-1812), que adquiriría con el tiempo un sólido renombre de pianista y de compositora, tenía entonces clase de canto con el famoso Nicolás Antonio Porpora (1686-1766). Metastasio, quien sabía a Haydn maestro del teclado, consiguió que éste acompañara las lecciones, y de ahí en adelante, el napolitano se ocupará de él. En su vejez, Haydn dictó: "Yo escribía diligentemente, pero sin mucha base, hasta que al fin obtuve la gracia de poder aprender por el célebre señor Porpora los fundamentos genuinos del arte."

Fue al mismo tiempo valet y factótum del compositor, ocupándose de su copiosa provisión de trajes, lustrándole los zapatos, etc. Según Haydn, el anciano era un cascarrabias. No faltaban —dice— los "asino", "coglione", "birbante" ni los empellones; sin embargo, yo aguantaba todo, porque aprendía enormemente de Porpora en el canto, la composición y el idioma italiano.

En esos años, Haydn empezaba a hacerse notar como compositor, posiblemente gracias a Porpora, y a tomar aquel contacto con círculos de aristócratas melómanos el que, más adelante, le valdría sus empleos. Escribía, según las necesidades del momento, música de baile, de entretenimiento, piezas para teclado y breves obras sagradas.

Pasó varios veranos en un pequeño castillo cerca de Melk, al oeste de Viena, que pertenecía al noble von Fuernberg. Para él escribió su primer cuarteto de cuerdas, en Si bemol. Un testigo del estreno relata la

timidez de José: "A pesar de que todos los presentes quedaron encantados de la composición, el hombre, modesto hasta el encogimiento, no podía dejarse convencer de que su trabajo merecía ser conocido en el mundo musical."

Un Salve Regina en Mi y el Concierto para Organo, en Do, de 1756, son las primeras composiciones fechadas por la mano del autor. La gran mayoría de sus obras de entonces son livianas: cassazioni y divertimenti, o sea, serenatas para entretenciones nocturnas al aire libre o reuniones íntimas.

Ese mismo año nace Mozart, y al siguiente muere en Mannheim, antes de cumplir cuarenta, el gran Stamitz, que recién había comenzado a desarrollar la sinfonía con sus innovaciones formales y aquel enriquecimiento de los recursos expresivos que le valdrían el apodo de "sinfonista del sentimiento". ¿Dónde estaría el genio que prosiguiera su obra?

El año 59 trae un giro importante en la vida de Haydn. Entra como director de música y compositor de cámara al servicio del conde Morzin, empleo que le exige pasar el invierno en Viena y el verano en Lukavec, cerca de Pilsen, Bohemia. Allí escribe su primera sinfonía, en Re, de carácter más bien experimental. Es la única de las ciento cuatro que empieza con un "crescendo de Mannheim", como si conscientemente quisiera enlazarse a la tradición de Stamitz.

A los veintiocho años, Haydn aún no ha conocido mujer. Lleno de marcas de viruela, es poco agraciado y posee un tinte demasiado moreno para el gusto de los salones (lo llamaban "el moro"). Su perfil acusa un marcado prognatismo, y la parte inferior de su nariz está hinchada por un pólipos heredado de la madre. Se comprende a la condesa Thun, admiradora de sus composiciones, que al conocerlo pregunta, incrédula: —¿Es Ud. realmente Haydn?

En 1760 comete un error fatal, el mismo en que después incurriría Mozart: se casa con la hermana de su amada. María Ana Aloysia Apollonia Keller, dos años mayor que él, es hija de un peluquero vienés que parece haber albergado y socorrido al compositor en tiempos de penuria. Enamorado en un principio de la hermana menor, Teresa, que en 1755 entró a la orden de las Clarisas, lleva al altar una mujer que no le aportará la felicidad en más de cuarenta años de matrimonio.

Su estrecho horizonte espiritual le impedía valorar el arte de su marido. Según el biógrafo Griesinger, era "de carácter dominante y destemplado, y Haydn tenía que ocultarle sus entradas cuidadosamente, pues ella amaba el lujo, siendo al mismo tiempo beata, lo que se traducía en

que de continuo convidaba a los curas, hacía decir muchas misas y estaba dispuesta a ofrendas caritativas más allá de lo que permitía su situación." Haydn mismo decía: "Le da igual si su marido es artista o zapatero."

Sin embargo, el maestro nunca estuvo largo tiempo separado de ella, con excepción de las temporadas londinenses, que fueron los años más felices de su vida. Lo peor para él fue que la unión no tuvo descendencia, porque adoraba a los niños, y un hogar sin hijos era para él una casa vacía.

En 1761 entra al servicio del príncipe Pablo Antonio Esterhazy, quien había sido embajador en Nápoles, de donde trajo muchas composiciones italianas. El primer "kapellmeister", Werner, ha envejecido, y el príncipe necesita a un hombre joven, nombrando a Haydn director auxiliar. De hecho, hará todo el trabajo, mientras que Werner no conserva más que el título.

Haydn y su mujer se trasladan a Eisenstadt, capital del Burgenland y dominio de los Esterhazy. Ha vuelto a las regiones de su primera infancia, pues no se halla lejos el lugar natal, adonde puede ir, de vez en cuando, para visitar a su padre.

Los Esterhazy eran los latifundistas más opulentos de toda Hungría, de insuperada influencia política y económica. Según el juicio de Wagner, ofuscado por una incomprensión verdaderamente olímpica, "Haydn fue, y permaneció, criado de príncipes, con la obligación de atender como músico a la entretención de su esplendoroso señor. Sumiso y devoto, conservó incólume, hasta la ancianidad, la paz de un alma benevolente."

Semejante opinión revela, bajo una apariencia de verdad, un desconocimiento cabal de la índole real de Haydn. Las obras de los primeros años de Eisenstadt ofrecen un cuadro nuevo. La música liviana ocupa ahora un lugar secundario, acrecentándose la nota barroca, representativa, en un estilo brillante y lleno de dignidad. En las sinfonías fechadas de 1761 a 65 podemos enterarnos de cómo Haydn desarrolla, consciente de su propósito, una forma determinada. No se ciñe a ningún molde ya existente, ni siquiera al de Mannheim, excepto vagas semejanzas superficiales. Es a través de sus propios experimentos que llega a soluciones "clásicas".

De 1761 datan las tres sinfonías programáticas (N.os 6 a 8) Le Matin, Le Midi, Le Soir, fuertemente barrocas, que han sido tildadas de "Concerti Grossi en forma de sinfonía". Su clara visión del problema unitario de la forma lo induce a plasmar con especial interés los Finales, para proporcionarles una importancia semejante a la de los primeros movimientos.

En marzo del 62 muere Pablo Antonio. Le sucede su hermano Nicolás, "El Magnífico", en cuya corte Haydn permanecerá cerca de treinta años. Con este príncipe de miras amplias, gran aficionado de la música y las Bellas Artes, mantiene las mejores relaciones personales. En su autobiografía profesa querer "vivir y morir" al lado de él, y, en realidad, jamás se alejó, cumpliendo sus obligaciones tal como se le exigía. A veces se quejaba de cierto aislamiento allá en el borde de la "puszta" húngara, pero también supo enfocarlo de modo positivo, como lo demuestran las siguientes palabras: "Mi príncipe estaba contento con todos mis trabajos, yo cosechaba aplausos, y como jefe de orquesta podía hacer experimentos, observar qué es lo que causa el efecto y qué lo aminora, o sea, enmendar, añadir, recortar, arriesgar, pues me hallaba apartado del mundo. Nadie a mi alrededor podía hacerme perder la fe en mí mismo o torturarme, de modo que forzosamente llegué a ser original."

Haydn tiene que escribir y ejecutar la música para las "academias" en la corte principesca. Se trata preferentemente de sinfonías y concerti. El Concierto en Re para trompa data del 62, lo mismo que la "festa teatrale" (hoy diríamos ópera) "Acide". De cuatro comedias con música italianas sólo se han conservado fragmentos de "La Marchesa Nespola".

Al año siguiente muere Matías Haydn, y José hace las veces de padre con su hermano menor Juan Evangelista, permitiéndole ingresar como cantante en la capilla de la corte de Eisenstadt. Su hermano del alma, Miguel, que por años había estado con él en el coro de San Esteban en Viena, se encuentra lejos, como maestro de capilla en la catedral de Salzburgo, donde adquirirá merecida fama.

De los años 63 a 65 se poseen once sinfonías de Haydn, en autógrafos fechados. Otras, las escribe para "academias" en conventos austríacos como Melk, Göttweig y Kremsmünster, o las envía a viejos amigos en Viena, de donde hallan el camino a editores extranjeros. Es en París donde por vez primera se imprime una de sus sinfonías, la N^o 2, en 1764. Compone divertimenti para conjunto mixto, como, por ejemplo, 2 violines, 2 violas, violoncello, 2 oboes y 2 trompas, o "divertimenti a quattro", que no son otra cosa que cuartetos de cuerda.

Una conocida composición para teclado, el monotemático "Capriccio" en Sol, data de 1765. Ese mismo año recibe una reprimenda del príncipe, posiblemente instigada por celos del viejo Werner, en la que "se le ordena tenga a bien dedicarse, con mayor diligencia que antes, a la composición", especialmente para el "baryton", también llamado "vio-

la di bordone" o "viola bastarda". Era éste el instrumento que prefería tocar el príncipe Nicolás en persona.

Werner muere en 1766, y Haydn es nombrado director titular. Un gran acontecimiento de aquel año lo constituye la terminación de Esterházy, fastuoso castillo construido por el príncipe para que fuese un Versalles austríaco. De aquí en adelante será su residencia favorita.

Esterházy, fuera de salas para música de cámara, posee un teatro de ópera. Con motivo de su inauguración, Haydn escribe "La Canterina", una sencilla ópera cómica de tipo "intermezzo", y para la iglesia compone la Gran Misa de Organo, en Mi Bemol.

El siglo XIX solía hablar, en forma un tanto displicente, del "Papá Haydn", viendo en él, según la definición de Wagner, a "un anciano nato, cuya música jugueteaba de modo infantil". En realidad, el término "papá" estaba en boga, entonces, para designar al jefe de una compañía teatral, y José lo adopta para sí, ya a los 35 años. Para hablar a sus músicos, se vale de la tercera persona: "el papá opina", "el papá desea", etc. Ellos, lo mismo que su criado y copista Elssler, lo tratan de "mi buen papá", o "querido papá".

Tienen razón en hacerlo, porque son para él los hijos que no ha tenido. Llenaría tomos la descripción de la forma en que Haydn cuida de ellos, dirime sus desavenencias, les procura aumentos de sueldo y escribe súplicas cuando, por atraso en volver de vacaciones, impuntualidad u otras faltas se hallan amenazados de multas, arresto o despido.

Aquellos años constituyen la fase decisiva en su desarrollo artístico, pues en ellos madura y profundiza tres géneros especialmente característicos del clasicismo vienés: la sonata de teclado, el cuarteto para cuerdas y la sinfonía. En obras como las sonatas en Re y La Bemol (N.os 19 y 46) traslada, según el ejemplo de Felipe Manuel Bach, estilo y construcción del Concierto para piano a esta forma para teclado sólo, elevándola a otro nivel.

En las sinfonías N.os 26, 39, 49 y 59 nos encontramos con una notable intensificación expresiva que casi equivale a un nuevo estilo. Llamamos especialmente la atención el fuerte impulso rítmico de los movimientos iniciales y el empleo del menor, siendo el modo mayor una de las características de la música de Haydn.

La ópera cómica "Lo Speciale" es la primera obra escénica más completa que escribe para Esterházy. Del 68 parecen datar también la gran cantata *Applausus*, compuesta para una celebración conventual, y el *Stabat Mater*, primera obra vocal de Haydn que adquirió fama europea.

Ese mismo año se le quema la casa en Eisenstadt, siniestro por cuya causa debe haberse perdido una serie de sus obras.

1769 trae la ópera cómica "Le Pescatrici", donde asoman los primeros brotes de índole "seriosa", que llegarán a su plena floración en las obras escénicas de los próximos lustros. Puede observarse cómo, de aquí en adelante, el carácter predominantemente bufo cede ante la creciente invasión de rasgos líricos. La tradicional comicidad de situaciones es sustituida por la caracterización individual, adquiriendo importancia, al mismo tiempo, los conjuntos vocales

Tres series de cuartetos para cuerdas de aquella época (op. 9, 17 y 20) constituyen la separación definitiva del antecesor de este género, la "sonata da chiesa". El cello empieza a ser más que un simple bajo armónico, y Haydn descubre todo el potencial del "estilo dialogado". En las dos últimas de las series nombradas, nos enfrentamos por vez primera con el cuarteto "moderno". Hay aquí un estilo específico, una conversación natural e ingrátida de los cuatro instrumentos. Cada tiempo posee su carácter autónomo, y la expresión adquiere fuerza e individualidad, hasta entonces no igualadas. Con razón dice Friedrich Blume que "entre los cuartetos de Haydn, el opus 17 significa el advenimiento decisivo del nuevo mundo de ideas y, al mismo tiempo, la base de su desarrollo ulterior". La tendencia a la escritura en voces reales se acrecienta aún en el opus 20, cuyo rasgo predominante es la técnica imitativa (véase la doble fuga magistral en el último movimiento del casi trágico N^o 5, en Fa menor).

Entre la música religiosa del año 71 destaca el Salve Regina en Sol menor. La grandiosa sonata en Do menor, de la misma época, constituye, quizás, la cumbre de las obras que Haydn escribiera para teclado. Su carácter sinfónico refleja aquella aproximación mutua a la que tendían las formas instrumentales del clasicismo vienés.

La serie de sinfonías de 1771/72 significa, igualmente, una primera culminación de aquel género. Su poderosa vena personal revela impulsos creadores de máxima individualidad. Fuertes tensiones armónicas alternan en los movimientos lentos con una nota lírica y cálida, saturada de expresión sin caer en excesos. He aquí un clásico equilibrio entre voluntad plástica e inspiración.

De aquellos años poseemos dos obras religiosas contrastantes: la "Misa Nicolai", de carácter gracioso y sereno, también llamada "Misa 6/4" a causa del metro de su comienzo, y la "Misa de Santa Cecilia", seria y grande, con impetuosos coros contrapuntísticos y brillantes arias.



Joseph Haydn, grabado en cobre, de Thomas Hardy. Londres, 1792

La forma patriarcal en que Haydn se preocupaba de sus subordinados, se refleja de modo inmejorable en la "Sinfonía del Adiós" (Nº 45) en Fa Sostenido menor, escrita para la orquesta de Esterházy, cuyo último tiempo vuelve a someter al príncipe, en forma discretamente alusiva, la súplica de los músicos, denegada con anterioridad, de concederles vacaciones. Nueva para Nicolás y sus invitados, la sinfonía terminaba el programa. En el movimiento final, un Adagio que principia en La y concluye en Fa Sostenido Mayor, los ejecutantes guardan, uno tras otro, su instrumento, apagan su luz y se van, hasta que sólo permanecen dos violines, que acaban en un asordinado pianísimo. Según la tradición, el príncipe entendió la indirecta y accedió al pedido de los músicos.

En los próximos nueve años, Haydn no compondrá ningún cuarteto de cuerdas. Durante un lustro, receden en importancia también la sonata para teclado y la sinfonía, hallándose el acento principal en el campo de la música vocal. La ópera ocupa el foco de su interés. Prosigue en ella el amalgamiento de la vena bufa con la seria, aumenta la caracterización individual, se acrecienta el empleo de "accompagnati" y de conjuntos, todo lo cual anticipa el desarrollo similar que tomará Mozart después de 1780.

En aquellos años llega a su apogeo el fausto que despliega Nicolás. En Esterházy recibe huéspedes ilustres, de la emperatriz para abajo. Haydn escribe sus óperas para esas festividades, y lo vemos muy ocupado como compositor, mientras que ignoramos casi todo lo que atañe a su vida privada.

La fiesta más suntuosa de Nicolás el Magnífico fue la que dio para María Teresa cuando la soberana visitó Esterházy por vez primera, en septiembre del 73. Para esta ocasión Haydn compuso su sinfonía Nº 48 ("María Teresa"), el "singspiel" para títeres "Philemon und Baucis", del que sólo sobrevive la obertura, y la ópera "L'infedeltà delusa".

Su próxima obra teatral es "L'incontro improvviso", que parece hermana de "Los peregrinos de la Meca", de Gluck. Para la Sociedad de Músicos de Viena escribe el oratorio "Il ritorno di Tobia", que recuerda la Misa de Santa Cecilia por la nobleza y monumentalidad de sus coros. Haydn mismo lo estrena en abril de 1775, en una de sus raras estadas metropolitanas.

Allá se le aprecia más y más. Ya cinco años antes se le conoció la obrita escénica "Lo Speziale". Después de la visita de la emperatriz en Esterházy recibe nuevos contratos para Viena. No falta la envidia de espíritus mezquinos. Con motivo de su solicitud de ingreso a la mencio-

nada Sociedad de Músicos se produce un incidente que termina con el retiro de la solicitud, acompañado por una acerba protesta.

A mediados de la década escribe seis solos para violín, con acompañamiento de viola. Los próximos años están siempre bajo el signo de la ópera. Vuelve a quemársele su casa en Eisenstadt, con la supuesta pérdida irreparable de manuscritos.

Crece su fama. Entre 1772 y 1777 alojan con él el joven Ignacio Pleyel y otros alumnos de composición.

De 1776 datan dos óperas escritas para Viena. "La vera costanza" no pudo ser montada por intrigas locales, y recién tres años más tarde se representó en Esterházy. El texto de la "azione teatrale" intitulada "L'isola disabitata" es de Metastasio. Ahora, más de 20 años después de su primer encuentro, es su colaborador este anciano, amable y famoso, que solía llamarse a sí mismo, con irónica seriedad, "el pájaro palaciego de María Teresa". En 1777 cae "Il mondo della luna", cuyo tercer acto original ha sido descubierto sólo recientemente.

A fines de esa década entra a la música del príncipe el matrimonio Polzelli, Antonio de violinista, y Luigia de cantante. Haydn siente una vehemente inclinación hacia la joven de diecinueve años, expresándola desembozadamente en sus cartas.

Sus residencias siguen siendo Eisenstadt y Esterházy, y sólo en esporádicas estadas invernales en Viena tiene oportunidad de tomar contacto con la intensa vida artística de allá y presentar obras propias al público de la capital.

Hasta los años 70 no había en Viena editores de música. Numerosas composiciones de Haydn habían aparecido impresas, especialmente en París, Amsterdam y Londres, sin su intervención ni beneficio. Ahora se traba una nueva relación entre él y Viena, a través del impresor Artaria, quien con una colección de sonatas aparecidas como "op. 30" inicia una larga serie de ediciones auténticas. Es su principal editor hasta 1790. Después lo serán casas londinenses, y por último Breitkopf und Haertel.

En los próximos años se acentúa en su producción una tendencia experimental, que llega a traducirse en cierta desigualdad, por no decir inseguridad estilística. Aunque en las obras escénicas sigue marcándose el perfil de los personajes, ya no encontramos la fusión de ópera seria y bufa, tan característica de los periodos anteriores, de la que "La fedeltà premiata", de 1780, es el último ejemplo.

En la nueva década se hallan en primer plano dos formas de música de cámara que llegarán a ser típicas del clasicismo vienés: el cuarteto

de cuerdas y el trío con piano. Haydn ya goza de fama en toda Europa, y circulan multitud de impresiones no autorizadas y de obras espurias, publicadas bajo su nombre. Sólo Viena lo mantiene como aparte, y recién los grandes homenajes que diez años más tarde cosechará en Londres le proporcionarán la posición debida en la capital de su propio país.

Haydn, según la costumbre de la época, también brinda obras a mecenazas de la música. Al príncipe Oettingen-Wallerstein ofrece sus cuartetos op. 33, escritos, según él, "de un modo especial enteramente nuevo". Esta vuelta a la composición cuartetística parece haber sido originada por la visita a Viena del Gran Príncipe Pablo de Rusia, futuro Zar, a quien es dedicada aquella serie, conocida como "Cuartetos Rusos". Su feliz síntesis entre tradición y novedad evoca tal resonancia que Mozart se referirá a ellos en la dedicatoria de los suyos del año 85, y en el "Magazin für Musik", la influyente revista musical editada por Cramer, aparece una exhortación de "los violinistas germanos que lo veneran", para que Haydn escriba más cuartetos.

En 1781, Artaria edita "Doce Canciones para el Teclado" (es decir, con piano). Mencionemos, de los años próximos, el "drama erocómico" intitulado "Orlando Paladino", que ya muestra su nuevo estilo en ese terreno, la "Misa de Mariazell", el Concierto para piano, en Re, y el de violoncello.

Verdaderos tanteos de un nuevo idioma sinfónico, tal vez debidos a la influencia de Mozart, vemos en las dos series N.os 76-78 y 79-81, escritas en 1783/84. En esa época aparecen también su "Armida", ópera enteramente "seriosa", y otra colección de "lieder".

Los años restantes de aquella década, que traen al compositor un aumento de trabajos para el extranjero, muestran la depuración definitiva de su lenguaje. Toda incertidumbre se halla superada, y vemos una riqueza expresiva siempre mayor, junto a la acrecentada seguridad formal. El dominio de la técnica se traduce en numerosas obras de cámara. Ejemplo de esta música, que parece un juego infinitamente espiritualizado, son los Nocturnos escritos para el rey Fernando IV de Nápoles. El conjunto de cámara que requiere la partitura incluía dos "lire organizza-te" (zanfonías), sustituidas en ejecuciones londinenses por flauta y oboe.

El ahondamiento de la expresión se hace notar, más que nada, en las grandes obras orquestales. Varias comisiones que le llegan, lo inspiran a crear las once sinfonías compuestas por encargo de la asociación parisiense "Le Concert de la Loge Olympique", y "Las siete palabras de Cristo" (1785). En las primeras reanuda tendencias sinfónicas de años

anteriores, que en la corte de Esterhazy parecen haber encontrado poca resonancia. Sin poseer la grandiosidad de las futuras sinfonías londinenses, aquellas para París se distinguen por su frescura vivaz. Son originales, claras, ingenuas, positivas e inmediatas, henchidas de libérrima alegría plástica.

Extraña es la historia de "Las siete palabras", única obra de toda su inmensa producción en la que impera una negrura enlutada. Cuenta Haydn en el prefacio al arreglo coral de aquella composición, impreso en 1801: "Hace más o menos quince años que un canónigo de Cádiz me solicitó la confección de una música instrumental sobre las Siete Palabras de Cristo en la Cruz. Por aquel entonces era costumbre en la catedral de Cádiz, presentar todos los años durante la cuaresma un oratorio, para cuyo efecto acrecentado debieron contribuir no poco las siguientes medidas. Paredes, vidrieras y pilares de la iglesia se cubrían con paño negro, mientras que una solitaria lámpara, colgada en el centro, iluminaba las sagradas tinieblas. A la hora del mediodía se cerraban todas las puertas, y entonces comenzaba la música. Después de un adecuado prelude el obispo subía al púlpito, pronunciaba una de las siete palabras, y hacía una meditación sobre ella. En cuanto terminara, bajaba para prosternarse a los pies del altar. Esta pausa la llenaba la música. Volvía el obispo a ocupar y abandonar el púlpito por vez segunda, tercera, y así sucesivamente, entrando la orquesta al término de cada meditación. Mi obra debía conformarse a aquella ceremonia. La tarea de hacer, sin cansar al oyente, una sucesión de siete Adagios, cada uno de aproximadamente diez minutos, no era de las más fáciles, y pronto descubrí que no podía ceñirme al lapso prescrito. Originalmente la música era sin texto, y en esa forma ya ha sido impresa."

Para "agradecer las Siete Palabras", el cabildo de la catedral envió a Haydn una torta de chocolate, que hizo el viaje del extremo sur de España hasta la lejana Hungría. Qué renombre de glotón goloso debía poseer, para que se osara cometer semejante afrenta. Cuando la torta llegó a Esterházy, Haydn, en un arrebato de indignación, le clavó un cuchillo. Descubrió, de este modo, que estaba rellena de gran cantidad de doblones de oro, y que los gaditanos sabían remunerar a un genio.

Aproximadamente en la misma época que Mozart, Haydn entró a la masonería. En febrero de 1785 escribe al conde Apponyi, que puede "apenas esperar la inefable dicha de encontrarse en un círculo de hombres tan dignos."

En 1787, Artaria edita la versión para cuarteto de "Las siete pa-

Wozt gelobten

Comte de Saxe

Die Partitur der Orgelmusik wird auf 12. Decemb. angenommen. und wird
demnach für den 1. Jan. 1799. / so kann davon ein vortheilhaftes gedenken,
wenn sich nicht auf kein vortheil angenommen ist. vortheil in der Folge durchfinden sich
verändern / so wird man sich freuen.
da die die die Orgeln, mit einer Instrumenten Orgel für Orgeln unterschieden
wird. / so wird die / so wird die Orgeln die Orgeln die Orgeln die Orgeln
die Subscriptionspreis wird auf den gewöhnlichen den Orgeln verlegt.

Vu plon für Exemplar zum gebrauch der weltlichen Concerts. Abdruck d'après
abgedruckt per postam erhalten, in vollen räum. das ist d'après d'après d'après.

da die Orgeln für in einem geschmack abgedruckt wird. / so wird in geschmack der
Orgeln Composition der die Orgeln zu übergeben
Schreiben dem Clavier richtig beibringt, / so kann in Orgeln wegen der die Orgeln
Verlust nicht selbst der Orgeln. Die Orgeln die Orgeln die Orgeln
übrigens bleibt es für Orgeln für die Orgeln die Orgeln die Orgeln
mit dem Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln Orgeln

Wien den 1. Nov. 1799.

Joseph Haydn

92/1 *Divise sopra.* *opera S. Haydn:*

2 Violini

Flauto

Clarinetto

2 Oboe

Fagotto

2 Corni

2 Trombe

Tromboni

Cimbalo

Aus der Sinfonie „Der Bär“ („L'Ours“), C-dur, Nr. 82
 Handschrift Haydn

labras" y los cuartetos op. 50, compuestos para un ilustre violoncellista aficionado, el rey Federico Guillermo II de Prusia, el mismo a quien Mozart dedicará sus cuartetos de 1790.

La admiración de Haydn para este último, casi 25 años menor que él, no tiene límites. Mucho se han citado sus palabras a Leopoldo: "Le digo ante Dios, como hombre honrado: su hijo es el más grande compositor que conozco." Cuando las cabezas de la vida musical en Praga se dirigen a Haydn con la pregunta si pueden recibir de él una ópera bufa, les envía una extensa respuesta que termina apologizando al colega. No comprende cómo ni por qué le quieren encargar una ópera a él, estando el otro en vida.

"Oh, si pudiera yo estampar en el alma de cada melómano, y en especial de los poderosos, los incomparables trabajos de Mozart, las naciones rivalizarían por guardar semejante joya. Ojalá se aferre Praga a este hombre valioso y lo recompense con tesoros, porque sin eso, la vida de los grandes genios es triste. Me irrita que este único Mozart aún no esté contratado por ninguna corte imperial o real. Perdónenme, estimados señores míos, si pierdo los estribos —es que lo quiero demasiado. . .".

A las tres sinfonías para el conde d'Ogny en París (N.os 90-92), siguen la Fantasía en Do, para piano, con su espaciosa forma de rondó, las tres series de cuartetos op. 54, 55 y 64, escritas para el violinista Juan Tost, las sonatas N.os 50 a 52, que ya anticipan a Beethoven, Schubert, Chopin, y la genial Sonata en Mi Bemol (Nº 49), dedicada a la señora von Genzinger.

En el año de la Revolución Francesa comienza su correspondencia con Mariana von Genzinger, mujer de un médico, cuya casa frecuenta Haydn en todas sus estadas vienesas y donde se organizan conciertos privados en los que también Mozart participa más de alguna vez. Aquella relación epistolar durará cuatro años, hasta la muerte de Mariana, constituyendo, quizás, la fuente más reveladora del carácter y modo de pensar del compositor.

Desde 1785 ha ido acrecentándose su descontento con el solitario retiro de Esterházy. A principios del 90 escribe a la señora von Genzinger: "Pues, — aquí estoy en mi desierto — abandonado — como un pobre huérfano — casi sin compañía humana — triste — lleno del recuerdo de preciosos días pasados — sí, por desgracia, pasados — y quién sabe cuándo volverán aquellos días gratos — esas bellas reuniones donde todo un círculo forma *un corazón, un alma* — todas aquellas hermosas soirées musicales — que pueden imaginarse, siendo indescriptibles, — ¿dónde

están todos aquellos entusiasmos? — — idos . . . aún los ensueños me perseguían, pero cuando estaba en lo mejor de soñar la ópera *Le Nozze di Figaro*, el cierzo fatal me despertó.”

Otra carta dice: “En nombre de Dios: también este tiempo pasará, y volverá aquel otro en el que tendré el inapreciable placer de estar sentado junto a Vuestra Merced en el piano, oírla interpretar las obras maestras de Mozart, y besarle las manos por tanta cosa bella.”

En 1790 muere la princesa Esterhazy. “El fallecimiento de su difunta consorte” —según la pleonástica expresión de Haydn— “deprimió de tal manera al Príncipe, que debimos emplear todas nuestras fuerzas para arrancar a Su Reverencia de aquella melancolía.”

Escasos meses sobrevive Nicolás. Su sucesor, Antonio, despide la orquesta con excepción de los instrumentos de caza, pero retiene a Haydn como director nominal con una generosa pensión. Al fin puede hacer lo que quiera, y a comienzos de septiembre se dirige a Viena.

El violinista y empresario Juan Pedro Salomon, quien había nacido en Bonn, pero ejercía sus actividades en Londres, se hallaba en Colonia, en uno de sus anuales viajes al continente para contratar virtuosos y cantantes, cuando supo de la muerte de Nicolás Esterhazy. De inmediato viajó a Viena para comprometer a Haydn para Londres.

Le ofreció un contrato por doce obras nuevas que aún no se conociesen en Inglaterra y que debían estrenarse en los Hanover Square Rooms, bajo la dirección del compositor. Salomon era, asimismo, portador de una comisión de Sir John Gallini, quien encargaba a Haydn una ópera italiana para el King's Theatre.

Los dos músicos abandonaron Austria a fines de año, viajando por Munich y Bonn hacia Calais. Allá, Haydn ve por primera vez “el mar, aquel inmenso animal”, con sus “altas e impetuosas olas”.

El día del Año Nuevo de 1791, cruza el Canal de la Mancha y pisa suelo británico en Dover. Londres, desde comienzos del siglo la metrópoli del mundo, le impresiona como “grandiosa, con sus bellezas, sus maravillas.”

Aun antes que empezaran los conciertos organizados por Salomon, Haydn presentó al público londinense un trozo con texto italiano, que era una de sus obras favoritas: la cantata “*Arianna a Naxos*”. Hizo furor entre los ingleses, mientras que un rival de Haydn, el compositor Giovanni Paisiello, la tildó de “porquería tudésca”. Los juicios podían ser severos en el Londres de aquellos días (“tocó como chanchó”, opina

el propio Haydn sobre un concierto del famoso violinista Felice Giardini).

En Marzo se efectúa el primero de la serie de conciertos Salomon. El programa contenía una sinfonía en Re (Nº 93 ó 96), anunciada en el programa como "Nueva Gran Obertura". "The audience was so enraptured", dice una crítica, "that by unanimous desire the second movement was encored, and the third was vehemently demanded a second time also, but the modesty of the Composer prevailed too strongly to admit a repetition". Lindos tiempos aquéllos, cuando aún los "snobs" no impedían que el público aplaudiera entre los movimientos.

En los próximos conciertos presenta otras sinfonías, y también cuartetos. Participan los mejores virtuosos de Londres, y en junio termina la temporada con inmenso éxito. Un mes más tarde, la Universidad de Oxford le confiere el "Gradum Doctoris in Musica honoris causa". En la ceremonia se ejecuta la Sinfonía Nº 92, en Sol, llamada por ese motivo "Sinfonía Oxford".

Más que de las tres décadas húngaras, tan en penumbra que hasta el día de hoy la musicología no ha logrado ubicar en el tiempo todas las obras que allá creara, se sabe acerca del año y medio que Haydn permanece en Inglaterra. Cuatro son las fuentes informativas: periódicos, testimonios de los contemporáneos, el diario que lleva el compositor, y sus cartas a Mariana von Genzinger y a Luigia Polzelli.

Ya al principio de su estada conoce al Príncipe de Gales, el futuro Jorge IV. Este, un músico formado, que a los tres años de edad trató de abrir un violoncello para ver "si adentro había una flauta", lo convidaba frecuentemente para hacer música de cámara. El austríaco y el hanoverano se entendían en alemán, pues Haydn nunca alcanzó a estar en buenos términos con el idioma de la isla. Todavía un año más tarde, en una comida para despedirlo, hay que invitar a Salomon, en parte por ser íntimo de él, "en parte como traductor, ya que Dr. Haydn no había hecho bastantes progresos en el inglés".

El célebre Dr. Burney lo lleva a los Festivales Haendel que se efectúan en la Abadía de Westminster. Constituyen para Haydn un acontecimiento inolvidable. Allá escucha por primera vez "Saúl", "Ester", "Judas Macabeo", "Israel en Egipto", "Jefté" y "El Mesías".

Entre 1791 y 95, la obra del compositor se halla casi con exclusividad bajo el signo de sus dos estadas londinenses. En primer plano están la sinfonía, el trío con piano y el cuarteto de cuerdas. Vemos la concentración y el acrecentamiento de conquistas anteriores. Las doce famosas

sinfonías poseen mayor amplitud de desarrollo, instrumentación más plena, un concepto manifiestamente orquestal. En su estructura abundan las ideas nuevas, mientras que los temas, ingenuos y cantables, complacen el gusto del más simple de los oyentes.

Los tríos con piano, de los que entre 1784 y 1795 compone una treintena para el editor londinense Foster, observan el principio del "ad libitum". El violín tiene poco que decir, y el cello sólo refuerza la línea del bajo. Son, tal como dice su título, "Sonatas para clavecín o piano-forte, con acompañamiento de un violín y de un cello". En colaboración con la poetisa Anne Hunter escribe doce canciones inglesas, que pertenecen a lo mejor que ha hecho en ese género.

El impacto que le causa la noticia de la muerte de Mozart se refleja en una azorada misiva a la señora von Genzinger, que culmina con las palabras: "¡Cien años no volverán a producir semejante talento!". Más adelante escribirá a un común amigo vienés, el masón Puchberg, quien solía ayudar a Wolfgang cuando se hallaba en dificultades: "Por bastante tiempo he estado fuera de mí, a causa de la muerte de Mozart, sin poder creer que el Destino se haya llevado tan repentinamente a un hombre irremplazable. Vd., estimado amigo Puchberg, tendrá la bondad de enviarme la lista de obras de Mozart que aquí aún no sean conocidas. Me esforzaré en lo que pueda, de aprovecharlas en bien de la viuda. Hace tres semanas, escribí a la pobre, prometiéndole que, cuando su hijo del alma tenga edad suficiente, le enseñaré gratuitamente la composición, con todas mis fuerzas, para reemplazar a su padre, en lo posible".

Mientras está en Londres, su mujer lo consulta si puede comprarse en Gumpendorf, suburbio occidental de Viena, una casita de un piso, con jardín, "para habitarla, algún día, en su viudez". Haydn, molesto de que piensa sobrevivirlo, no le envió el dinero, pero fue a inspeccionar la propiedad, apenas regresado del viaje. "Me gustó su situación solitaria y tranquila. La compré, y durante mi segunda estada en Londres le mandé agregar un piso. Luego, ocho años más tarde, murió mi mujer, y ahora vivo yo aquí, de viudo".

En mayo del 92, termina la obra escénica "L'anima del filosofo (Orfeo ed Euridice)", que, por desavenencias entre las dos principales compañías de ópera, no se representó entonces y fue recién estrenada por Erich Kleiber en el Maggio Musicale Fiorentino, de 1951.

En la temporada del 92, Haydn vive triunfos que aún superan los del año anterior. A fines de junio abandona Londres y, pasando por Bonn y Frankfort, vuelve a Viena, donde permanecerá año y medio.

Ha muerto el marido de Luigia Polzelli, quien ahora depende más que nunca de él. Haydn escribe el bello y sensitivo Andante con Variaciones, en Fa menor, para piano, con sus dos temas alternados, y seis nuevos cuartetos de cuerdas (op. 71 y 74), los llamados "Cuartetos Apponyi", obras maestras de líneas amplias, casi orquestales.

Seis meses después de su vuelta muere repentinamente, a los 38 años de edad, Mariana von Genzinger. Para Haydn, quien pierde la única amiga que comparte su nivel artístico y humano, es un golpe terrible. Parece su destino que personas menores queridas se vayan a la tumba antes que él. Así se le fue Mozart, así se va Mariana, así se le morirá también Pietro Polzelli, el primogénito de Luigia, a quien estaba unido por un sincero afecto.

Haydn se refugia en el trabajo, escribiendo la serie de sinfonías que necesita para su segunda estada en Londres. En esa época, Beethoven recibe de él, clases de composición bastante poco satisfactorias. Durante un tiempo, el maestro anda con la idea de llevar consigo al alumno, en su segundo viaje a Inglaterra, pero cuando parte, a comienzos de 1794, lo acompaña su copista y factótum, Johann Elssler (en Londres, según repetidas quejas de Haydn, escasean los buenos copistas).

Las tres sinfonías 99 a 101 obtienen un éxito resonante, y en especial la "Symphony with the military movement" (Nº 100), de orquestación novedosa (¡y sin marchal!), se convierte en favorita de los ingleses.

El verano, al igual que en su primera estada, lo pasa en el campo. Escribe sus últimas sonatas de piano y, para los Opera Concerts de Salomon, las tres postrimeras sinfonías (N.os 102-104) y la "Scena di Berenice", dedicada a la soprano Banti.

Entretanto, ha muerto Antonio Esterhazy, y su sucesor, Nicolás II, vuelve a reunir la orquesta, cuyo titular nominal Haydn ha seguido siendo todos estos años. En vano trata Jorge III de mantenerlo en Inglaterra, país que el compositor abandona en agosto de 1795, para regresar definitivamente a Viena.

Su única obligación para Nicolás II consiste en una misa por año. La última fase creadora de Haydn ya no registra sinfonías. Los cuartetos "Erdödy" llegan a una individualidad formal y expresiva que rebasa el molde clásico, anunciando el romanticismo. Domina este período la música vocal en gran escala. En las seis misas y los dos oratorios de su última época, el arte de Haydn alcanza, quizás, su máxima altura. Las misas conjugan tradiciones barrocas de la Vieja Austria con el estilo sinfónico tardío del compositor. De allí lleva un camino directo a los oratorios,

cuya variedad expresiva y lenguaje flexible pertenecen al clasicismo vienés, viéndose éste amalgamado, en la más asombrosa síntesis estilística, con el diseño general haendeliano y cierta inspiración proveniente de La Flauta Mágica de Mozart. Haydn pinta la naturaleza en cuadros gráficos, inmediatos, vivos y encantadores. Mientras que "La Creación" se halla centrada en Dios y sus obras, "Las Estaciones" se acercan a lo cotidiano, adoptando, en ciertos momentos, un carácter afín al "singspiel".

Alrededor del Año Nuevo de 1796, Haydn y Beethoven actúan juntos en conciertos públicos. Cada una de las anuales misas, Haydn la escribe para el 8 de septiembre, santo de María Hermenegilda, mujer del príncipe. Para la composición, necesita aproximadamente tres meses, pudiendo ocupar el resto del año en lo que se le antoja.

La primera de ellas, la "Missa in tempore belli", es creada en 1796, cuando los ejércitos franceses se desplazan rumbo a Estiria. Se la llama, también, "Misa de timbales", porque Haydn no titubea en introducir a la iglesia aquellos instrumentos que tan maravillosamente sabe utilizar. Nada más espectral que sus sordos golpes que siguen a las palabras "peccata mundi". ¿Son los enemigos que se acercan, o los corazones que laten angustiados? Sea como fuere, el efecto es conmovedor.

De 1796 data también el precioso Concierto para Trompeta. A fines de ese año, Albrechtsberger escribe a Beethoven: "Ayer vino Haydn a verme. Anda con la idea de un gran oratorio, que va a llamar "La Creación", y espera terminarlo pronto. Improvisó para mí algunos pasajes de la obra, y me parece que va a ser magnífica".

De su segundo viaje a Inglaterra, Haydn trajo un librito que Salomon le había dado, con las palabras: "Esto se le ofreció a Haendel para que lo compusiera, pero no lo quiso". Eran versos nobles y poéticos de un tal Lindley, parecidos al Génesis, pero apoyados, también, en el "Paraiso Perdido", de Milton.

El profundo respeto que sentía ante el gigantesco Haendel, hizo que Haydn guardara el texto durante meses en un cajón. Un día se lo pasó a su amigo Gottfried van Swieten, bibliotecario de la Corte, para pedirle su opinión al respecto. Van Swieten, encantado, lo tradujo y lo arregló. Así comienza el trabajo de los dos hombres en "La Creación".

Ya habían colaborado antes. Como se recuerda, "Las siete palabras" eran, originalmente, una composición orquestal. Sin embargo, Haydn, entrando por casualidad a la catedral de Passau, cuando se hallaba en viaje a Londres, oyó cómo el maestro de capilla del domo ensayaba la obra, convertida en cantata mediante una superestructura vocal. Esta

posibilidad lo intrigó y sedujo de tal modo, que resolvió, a vuelta del viaje, transformar, él mismo, la composición, de manera similar. Pero, ¿cómo obtendría el texto necesario? Se lo pidió a van Swieten, quien supo cumplir el difícilísimo encargo.

En Inglaterra, la fuerza unificadora del "God save the King" había llamado la atención de Haydn, y anhelaba crear para su nación un "himno consolador" similar. El "Gott erhalte" fue estrenado en febrero de 1797, con motivo del cumpleaños del Emperador Francisco I, en el viejo Burgtheater.

En el tercero de los Cuartetos Erdödy, op. 76, Haydn introduce su himno, bajo la forma de tema con variaciones. Es una joya, un milagro de belleza. Según Bartok, "en el Cuarteto Emperador, los instrumentos se dispersan, a menudo, hacia los cuatro puntos cardinales, y es como inconcebible que, cada vez, Haydn logre volver a apresarlos." Aquel año, fuera de terminar los cuartetos, op. 75 y 76, escribe la "Missa Sancti Bernardi de Offida", para María Hermenegilda, y prosigue el trabajo en "La Creación".

Manuscritos descubiertos en los archivos de Eisenstadt, demuestran, sin lugar a dudas, que la participación de van Swieten en este oratorio ha ido mucho más allá de confeccionar la versión alemana del texto. El barón comunica a Haydn extensas instrucciones acerca de la manera de componer. El maestro recibe sugerencias como la siguiente (que habrá de observar después de las palabras del aria, "Entonces, ante el sagrado rayo, desaparecieron las espantosas sombras de las negras tinieblas"): "En la composición del coro, las tinieblas podrían desaparecer poco a poco, pero de tal manera que permanezca suficiente oscuridad como para hacer muy fuertemente perceptible la instantánea transición a la luz. Las palabras ¡hágase la luz!, deben ser dichas *una sola vez*".

Excelentes consejos, pero, así y todo, chocantes cuando son dados a un genio que conoce su oficio. En 1798 termina "La Creación", estrenándola a fines de abril en el palacio del príncipe Schwarzenberg. Treinta policías se hicieron pocos para poner orden entre la multitud de espectadores, carruajes y sillas de mano. Por la apretura, los verduleros y harineros del Mercado Nuevo sufrieron daños, por lo que el príncipe tuvo que indemnizarlos.

De esos años son la "Missa in angustiis" o "Misa Nelson", la "Theresienmesse", el Te Déum en Do, y los dos cuartetos, op. 77, dedicados al príncipe Lobkowitz, que exhalan poderío y perenne juventud. El

tercero, inconcluso, llamado op. 103, es publicado recién en 1806 por Breitkopf und Haertel, bajo el título "Canto del cisne".

Haydn confiesa en 1799 a estos editores, que ya apenas puede componer. Dice que el mundo le rinde muchos honores por la fogosidad de sus últimas obras, pero que "nadie quiere creerme el esfuerzo que me cuesta crearlas."

En vista del enorme éxito de "La Creación", el flexible barón van Swieten salta ahora del oratorio sagrado a uno secular, "Las Estaciones", basado en una epopeya del inglés James Thompson. Sus "Seasons", aparecidas en 1726, eran un producto de la Ilustración, británico y moralista, que pintaba, no sin objetividad, los atractivos y espantos del año terrestre.

Van Swieten tomó menos de treinta líneas en forma textual de Thompson, tachando y cambiando un montón de detalles. Su manuscrito, que se creía perdido, fue encontrado a principios de nuestro siglo por Max Friedlaender. Los versos vienen acompañados de una serie de órdenes al compositor. Si ya en "La Creación", van Swieten, fuera de escribir un excelente texto, se había entrometido decisivamente en el trabajo de Haydn, aquí va mucho más lejos. En numerosos casos prescribe la índole de instrumentación al padre de la orquesta moderna, e incluso sugiere el tipo de tema musical que conviene escoger. Es cierto que van Swieten eran un entendido y había escrito doce sinfonías que, según Haydn, eran "tan tiesas como su compositor". Aunque la mayoría de sus indicaciones estructurales son brillantes, parecen exceder el límite de lo permisible en ese terreno.

Haydn se resiente de la tutela exagerada cuando el barón le manda detalladamente dónde debe escribir "fugado", dónde introducir un "contrasujeto", cuál recitativo debe ser "secco", y cuál "accompagnato". En un lugar pide van Swieten: "En el resto del acompañamiento instrumental quiero oír el murmullo del arroyo y el zumbido de los insectos voladores". En la introducción al "Verano", exige "un sonido quejumbroso de las lechuzas", al que el compositor también accede. Para la tempestad, el barón, buen conocedor de los efectos característicos de Haydn, dispone una serie de "amortiguados redobles de timbal". Para el aria durante la tormenta, demanda "que se la acompañe a manera de recitativo." Sólo cuando ordena "instrumentos de cuerda para el relámpago", Haydn se subleva, expresando este fenómeno, igual que en las sinfonías de casi 50 años antes, no en los arcos, sino mediante zigzagueos de la flauta. De las

cuatro estaciones, sólo "La Primavera" es terminada con rapidez, siendo estrenada ya a fines del siglo, en el Palacio Schwarzenberg.

En primavera de 1800 muere Ana Aloysia. Haydn, entretanto, ha adquirido hábitos de solterón. Su fiel criado Elssler y la cocinera Ana Kremnitzer lo cuidan tan bien, que no piensa en cambiar de estado. Sin embargo, firma un documento en el que promete no casarse con nadie que no sea Luigia (él tiene 69 años, ella 40). "Y si permaneciese viudo, me comprometo a dejar a la susodicha Polzelli, después de mi muerte, una pensión de trescientos florines, mientras ella viva".

Con la promesa de Haydn en mano, Luigia casó con el cantante Franchi y se fue a Italia, en vista de lo cual el compositor, enfadado, sin duda, más que celoso, redujo la parte de la Polzelli en su testamento. Después de varios cambios, quedaron como beneficiarios de su última voluntad sólo gentes humildes. Antes de él, murieron ambos hermanos: en 1805, Juan Evangelista, al que llamaban Juanito (y de quien cuenta Salieri que cantaba bastante mal); en 1806, Juan Miguel, el maestro de capilla del domo de Salzburgo.

Por repetidos roces, cuya causa es fácil adivinar, se deterioraron las relaciones entre Haydn y van Swieten. El envejecido compositor terminó la obra con grandes dificultades en 1801. Su enorme éxito parece dar la razón al dominante libretista, aunque James Huneker opina que el instinto de Haydn ya presentía el romanticismo y que sólo la férula del barón le impidió llegar a ser, en "Las Estaciones", una especie de Schubert.

Del verano de 1801 data la "Schoepfungsmesse" (Misa de Creación), y al año siguiente el compositor escribe su última obra grande, la "Harmoniemesse" (Misa de Armonía). Agotadas sus fuerzas creadoras, se dedica a poner orden en sus obras, en vista de que tantas circulan bajo su nombre. Para aclarar las cosas, dicta a Elssler en 1805 un documento de 123 páginas, el "Catálogo de todas aquellas composiciones que incidentalmente recuerdo haber confeccionado desde mis 18 hasta mis 73 años."

Sus últimos veranos los pasa en Eisenstadt, el resto del año en Viena, donde tiene su casa de Gumpendorf y un "pied-à-terre" en el centro. Está libre de preocupaciones económicas, pero se siente débil y solitario. De todo el mundo le llegan testimonios de afecto y de aprecio. Alumnos y amigos se preocupan de su bienestar. Sin fuerzas para comenzar nuevos trabajos de importancia, hace arreglos (por ejemplo, las Canciones Escocesas) o transforma obras antiguas.

Su última aparición en público es en un concierto donde se estrena la versión italiana de "La Creación", hecha por el poeta Carpani, intuitu-

lada "La Creazione del Mondo". La orquesta, de cincuenta músicos, es dirigida por Salieri.

Haydn tiene un asiento de honor en la primera fila. Cuando al final de la primera parte se acercan amigos para felicitar al maestro, ven que se ha desmayado. Luego vuelve en sí y comienza a hablar con voz débil.

"¿No están viendo que tiene frío?", exclama el embajador de Francia. Conmoverlo porque el compositor lleva, como única condecoración, una medalla de la Academia Francesa, le acaricia la mano, diciéndole: "Ud. merecería todas las medallas del mundo".

Las damas se desprenden de pieles y mantas para protegerlo del frío, pero antes de seguir el concierto, un médico hace ver la necesidad de que Haydn se retire. Con suma dificultad lo llevan de la sala, porque la multitud no quiere dejarlo ir.

Beethoven se acerca y se arrodilla al lado de Haydn, cubriendo su mano de besos. Al fin los silleteros logran llegar a la salida. Todos en la sala le deparan una triste despedida, exclamando "¡adiós, padre! ¡que el Señor te bendiga!". Saben que lo están viendo por última vez.

Al año siguiente, las huestes napoleónicas asedian la capital. El compositor ha rehusado irse a refugiarse al centro de Viena. La ciudad capitula el 12 de mayo de 1809. Dos semanas más tarde recibe Haydn la visita del capitán de húsares Clément Soulémy, aficionado melómano, quien le canta, en francés, un aria de "La Creación". Emocionados, los dos hombres se abrazan llorando. Poco después, Soulémy cae en la batalla de Wagram.

Haydn muere a las 0.40 horas del día 31. Elssler toma su mascarilla. Napoleón, cuando sabe del fallecimiento, manda una guardia de honor para que proteja los valores y documentos dejados por el ilustre maestro.

Lo entierran en el cementerio de Hundsturm, sin que Viena esté bien enterada de su muerte, lo que se explica por los tiempos de guerra y la apartada situación de la finca. El trastornado Elssler se había ido a su propia casa sin avisar a nadie, y los vecinos estaban aterrados de los soldados franceses, de modo que no es más que un puñado de hombres el que sigue al féretro. De los amigos más cercanos sólo está J. C. Rosenbaum, quien anota en su diario: "Ningún compositor de Viena se hallaba en el cortejo". Más tarde, Sigismundo Neukomm, talentoso alumno de Haydn, manda colocar una modesta inscripción recordatoria encima de la tumba.

Cuando en 1820, un noble inglés habló al príncipe Esterhazy en términos entusiastas de Haydn, Nicolás pidió permiso para exhumar el cadáver y darle sepultura en sus dominios de Eisenstadt. Abierto el

ataúd, se hallaron intactos el traje y la peluca, mientras que de la osamenta faltaba nada menos que el cráneo.

Esterhazy entregó el asunto a la policía, y se averiguó que en la noche después del sepelio violaron la tumba para robarse la cabeza de Haydn. Los criminales resultaron ser Rosenbaum, ayudado por el sepulturero, y un tal Peter, de profesión carcelero.

Interrogados por sus motivos, declararon haber obrado "por veneración". Adeptos de la frenología, seudociencia preconizada por Francisco José Gall, eran, sin duda, sinceros en su idea de que, al conservar el cráneo de Haydn, "salvarían de la destrucción a un palacio de la música."

La policía quiso confiscar el cuerpo del delito, pero tanto Rosenbaum como Peter afirmaban que se les había perdido, y los allanamientos efectuados no lo hicieron aparecer. En uno de éstos, la reliquia, celosamente guardada por los culpables, fue escondida en la cama de la mujer de Rosenbaum, quien fingió estar enferma, escapando, de este modo, a los ojos de los investigadores.

Viendo que por la fuerza nada lograba, Nicolás II mandó a su médico de cámara para persuadir a Peter que le vendiera la cabeza. Este pareció acceder, mandando, sin embargo, un cráneo cualquiera, que fue sepultado en Eisenstadt, junto a los restos de Haydn, con todos los honores. La cabeza auténtica fue legada por Rosenbaum en su lecho de muerte a la "Sociedad de Amigos del Arte", en Viena, que la conserva en una vitrina. Exactas mediciones anatómicas han comprobado que es, sin lugar a dudas, la verdadera.

Veinte años después de su muerte, Haydn está prácticamente olvidado como compositor instrumental. Las innovaciones beethovenianas impiden que el siglo XIX aprecie, en todo lo que valen, aquellas de Haydn. Una vez más se cumple la ley de la rebelión de los hijos contra la generación pasada.

Wagner no es el único en presentarlo como viejo. En 1841, Schumann escribe: "Aquí siempre se ha tocado mucho Haydn. Ya no puede darnos nada nuevo. Es como un amigo acostumbrado en nuestra casa, al que siempre se le recibirá con agrado y respeto, pero que ya no ofrece mayor interés para el tiempo presente". William Sterndale Bennett zahiere el "humor trasnochado", la "aburrida regularidad", los "temas que siempre se regeneran de ellos mismos". La "falta de apasionamiento" en Haydn, que un Goethe alabara, los románticos ya no la comprenden como fruto de un arte medido y soberano.

Aunque subsiste en algunos círculos un fiel cariño a la música de

Haydn, sólo se dirige a un ínfimo sector de su inmensa producción, especialmente a los dos últimos oratorios, que llegan a ser pilares de la tradición coral germana. Sin embargo, el cuadro de su personalidad artística se achata y distorsiona. El clisé de "Papá Haydn" es usado para presentarlo como pedante y tradicionalista, de un clasicismo idílico y anodino. Igualmente plano es el concepto que el siglo XIX se forja de su importancia histórica, pues la teoría de la evolución suele presentarlo como mero precursor de Beethoven.

Un tremendo golpe trata de asestarle el "Deutscher Caecilienverein", asociación formada en 1867, que lo combatió aún más que a Mozart, Beethoven, Schubert y Bruckner. Su fundador, el sacerdote Francisco Javier Witt (1834-88), se lanzó con el lema "¡Volvamos a Palestrina!" contra las misas de Haydn, tratando de desterrarlas de los oficios religiosos en Austria y Alemania. Según él, entre la Gran Misa con Organó, del 1766, y la Iglesia, había una relación como "entre la prostituta y la reina, o entre un vals y la muerte de Cristo". De la "Misa de Mariazell", dice: "lo mejor que puede sucederle, es que caiga en el olvido."

La campaña tuvo bastante éxito en los países germanos. Su instigador, sin embargo, anhelaba que Haydn fuese proscrito en las iglesias del mundo entero. Escribió una carta al Papa, preguntándole si la Santa Sede pensaba seguir protegiendo "el regocijo de Haydn, que se presta para la taberna. Los ritmos militares y báquicos no se amoldan a la seriedad de las funciones eclesiásticas ni al sacrificio en la cruz."

Pero León XIII, Papa verdaderamente grande, rechazó los argumentos de Witt, devolviendo a Haydn su lugar en la Iglesia. Sus misas están ahora clasificadas como "culto concertante", y el dictamen romano de 1886 permite ejecutarlas en cualquier templo católico.

De Brahms y su amigo Joachim parte la valoración moderna, actual, de Haydn. Nuestro siglo ha comenzado, al fin, a comprender todo el alcance de su música.

Cuando, en el primer centenario de su muerte, eruditos como Adler y Mandyczewski hablan de su "renacimiento", tienen mucha razón y no sólo se refieren a la Edición Completa empezada por Breitkopf und Haertel dos años antes (jamás se llevó a cabo). Es la época en la que Cocteau proclama que la música, al menos la francesa, tiene que ser "una muchacha robusta, sana, fresca"; en la que Debussy compone su "Hommage à Haydn"; en la que se genera un neoclasicismo que ve realizados muchos de sus ideales en el gran compositor del siglo XVIII.

Friedrich Blume ridiculiza la imagen tradicional de Haydn. "Des-

truir la a fondo", dice, "es una de las tareas de la musicología actual." Heinrich Schenker dice en 1925, que "recién ahora se alcanza a captar toda la grandeza de Haydn."

El factor más decisivo del mencionado renacimiento es, quizá, la colaboración de Europa y Estados Unidos en la "Haydn Society". Esta se generó en 1938, cuando un escolar de Boston, Robbins Landon, no logró obtener la música de la Sinfonía Nº 58. Se le dijo que hacía tiempo se había comenzado a imprimir la obra completa, sin llegar a terminarse la edición. El muchacho decidió que, algún día, él iba a cambiar ese estado de cosas, y en 1949 fundó la Haydn Society, presidida por el danés Jean Peter Larsen, máxima autoridad de nuestro tiempo en lo que concierne al compositor. Landon reunió 17.000 dólares y viajó a Austria, Alemania y Hungría, donde las mejores orquestas y voces grabaron Haydn para él. Además, fotografió en las bibliotecas de monasterios austríacos y del sur de Alemania, manuscritos inéditos del maestro, diciendo que ésto era el comienzo de una edición completa en 60 ó 70 tomos. Preguntado quiénes irían a financiar semejante empresa inmensa, solía contestar: "los compradores de discos, por supuesto."

Su optimismo ha sido justificado, hasta ahora. La Asociación no publica grabaciones de las obras conocidas, lo que sería la política habitual, sino todo lo contrario. Apela a la curiosidad del discómano, confiando en que el Haydn desconocido permitirá publicar, con el tiempo, la obra completa. Ahora están accesibles, por ejemplo, las "24 danzas", el "Concierto para violín", los maravillosos Nocturnos para el Rey de Nápoles, sinfonías del joven Haydn como las N.os 6 a 8 ("Las Horas del Día"), o de su segundo período, como la Nº 22 ("Sinfonía de Navidad") y la Nº 31 ("con la señal de trompa"). Las misas concertantes, hasta aquí tierra ignota para millones de oyentes profanos, pueden ahora escucharse cómodamente.

La repercusión en la vida de conciertos públicos no ha podido faltar. Obras tan fuera del repertorio común, como el mencionado Concierto de violín, descubierto hace poco en Melk, o las misas "In Tempore Belli" e "In Angustiis", ya han sido presentadas, más o menos recientemente, en salas chilenas.

En cuanto a ejecuciones de música de Haydn, nuestro país no está en situación demasiado desfavorable, ya que, fuera de las composiciones que acabamos de nombrar, hemos oído un buen número de sinfonías y de cuartetos, aunque ciertamente menos de lo que podría programarse. Confiemos en que nos sea permitido escuchar, también, "Las siete pala-

bras", trozos vocales como "Arianna" o el aria de Eurídice, las misas que aún se desconocen en Santiago, los Nocturnos de cámara, y la multitud de hermosas sonatas que parecen no existir para los pianistas.

Según Casella, "Haydn era un mediocre inventore pianistico". Lo contrario es cierto, y puede afirmarse que casi todas sus sonatas, del N° 18 para adelante, valen la pena. La melodía ornamentada con sus frecuentes arpeggios posee un carácter netamente instrumental, contrastando con la de Mozart, nacida de la voz humana. Presentan disonancias que no surgen de tensiones emotivas sino que se deben al roce de dos partes reales. Contienen incursiones impresionantes en terreno sombrío, como, por ejemplo, el Largo de la conocida Sonata en Re, germen de inspiración para el beethoveniano de la op. 10 N° 2. Puede admirarse en ellas el trabajo temático, que a veces deriva de los primeros compases casi todo el material.

La esencia de Haydn se encuentra en sus cuartetos. Sin duda, él mismo sentía así. Mientras estaba componiendo "La Creación", recogió el famoso pasaje "¡Hágase la luz!" en un cuarteto. Con la misma naturalidad trasladó a ese medio otras vivencias artísticas que le eran caras, como "Las siete palabras" y el himno austríaco.

Su madurez es tardía. Logra sus mayores descubrimientos a una edad que Mozart y Schubert ni siquiera alcanzaron. Si Haydn hasta los treinta años apenas acusa rasgos originales, no por eso ha sido un ecléctico. Experimentaba sin cesar. Mucho más que imitación, su labor es búsqueda y aprendizaje, siendo él mismo su propio maestro.

Originador de la instrumentación moderna, diferencia las maderas e inventa, por así decir, la aplicación del corno como elemento ligador, cuyo pedal suaviza y enriquece el sonido de la orquesta. "Ahora debo morir", se queja el anciano ante el pianista Kalkbrenner, "cuando recién he empezado a comprender los vientos".

Su sentido del juego es fabuloso, y se entretiene en tirar un tema como pelotilla entre los instrumentos, para deleite suyo, de los músicos, del oyente. Con medios ínfimos consigue grandes efectos. Parte de su popularidad ante el público inglés la debía a un golpe de timbal en lugar inesperado. Esa técnica lo acompaña toda su vida. Ya F. M. Bach había exigido cambios sorpresivos de afecto, pero Haydn los sazona con un sentido de humor y de burlesca comicidad que aquél no poseía.

Si nos preguntamos por qué era tan popular en su tiempo, pensemos que no aterraba con un arte titánico y gigantesco como lo fue el de Beethoven, ni poseía aquella perfección divina y remota que intimidaba al

vulgo en un Mozart. Expresaba sentimientos comunes, y por honda y pura que fuera su música, la gente podía, por así decir, codearse con ella y con su autor, que era un hombre parecido a los demás.

En sus inspiraciones más felices se hermanan, de un modo absolutamente singular, la fuerza emotiva inmediata, el más esmerado oficio, y el don de expresarse en un lenguaje que era tan grato al lego como al más exigente de los conocedores. El principio del "trabajo temático" llega en Haydn a una cumbre que es, quizá, la extrema sublimación de la conciencia musical europea. Sin él, no habría sido posible Beethoven, ni Stravinsky, ni Webern.

Su arte excluye la metafísica. Más que todo, y antes que nada, Haydn es músico. Anciano y enfermo, dice a uno de sus biógrafos: "En realidad, soy un piano viviente. Por muchos días, una vieja canción en Mi Menor, que solía tocar cuando joven, se ha tañido ella misma dentro de mí".

Y la nombra. Es la canción "Oh Señor, te amo con toda el alma". Haydn, hijo del siglo XVIII en el que nadie quería volver a la tenebrosa Edad Media y, como tal, exento de beatería, conserva hasta la vejez una religiosidad infantil, maravillosa y directa. "Cuando la composición no anda, rezo unos rosarios, y luego se me ocurre todo lo demás". Zelter refiere a Goethe, haber oído decir a Haydn: "Cuando pienso en el buen Dios, siempre tengo que reír, y mi corazón salta de alegría".

Es una alegría sin límites, que puede llegar hasta la broma, cuando en un canon muy académico sobre "Los diez mandamientos" utiliza para el séptimo, ¡no hurtar!, una melodía ajena, por todos conocida. ¿Falta de seriedad? La excusa de Haydn es irrefutable: "Ya que me ha dado un corazón alegre, Dios me perdonará que le sirva alegremente".

XIII "SAGRA MUSICALE UMBRA"

(Continuación y fin)

P o r

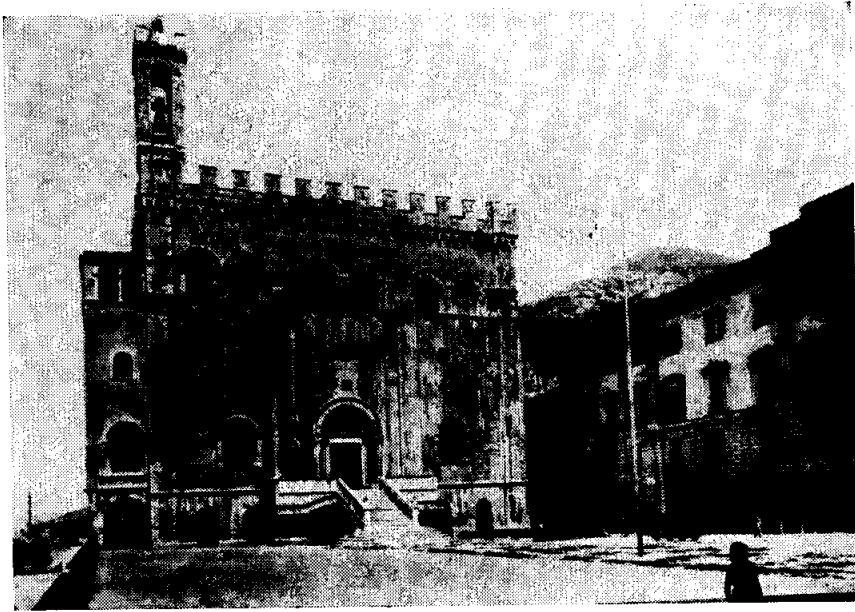
Irma Godoy

Música polifónica alemana

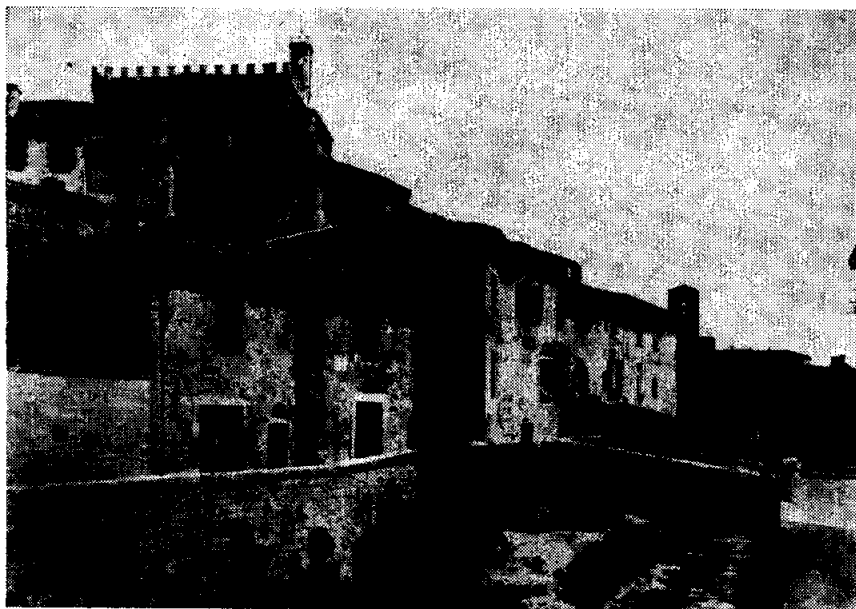
El último de los conciertos del maestro Hans Gillesberger y del "Wiener Karmmerchor" tuvo lugar en la "Sala Mayor" de un imponente palacio medioeval, ante un público formado en su gran mayoría por los moradores de un pequeño centro habitado de la Umbria que surge en las faldas de uno de los montes de la cadena de los Apeninos. Y precisamente en el Palacio de los Cónsules de Gubbio (ver fotografía N^o 1) —la ciudad medieval por excelencia de la Italia Central— fue donde se efectuó el concierto de excepcional interés que la "Sagra Musicale" reservó para los eugobinos (así se llaman las gentes de este queblo descendiente de montañeses y guerreros).

Pero antes de comenzar a hablar de esta audición, quisiera —si se me permite— abandonarme por un instante a los recuerdos que aún conservo intactos de Gubbio, de aquel conglomerado monocolor que forman sus casas (ver fotografía N^o 2) y de cual emergen las nobles y austeras visiones que el sólo nombre de esta misteriosa ciudad evoca en quien la ha visto, a fin de que también el lector pueda trasladarse "in mente" a este extraño lugar. A quien haya conocido otros centros de la región umbra y otras ciudades de Italia, le bastará una primera visita a Gubbio para darse cuenta que su extraordinario existir es un fenómeno único en la Historia de la ciudad italiana. La grandiosa y severa belleza de sus centenarios monumentos, sus casas de un color terroso, sus calles, su atmósfera, sus tradiciones y costumbres, como sus antiguos monasterios e iglesias, hablan de un remoto pasado estrechamente ligado a una historia de guerra y heroísmos y a hechos religiosos que tuvieron como protagonista a San Francisco¹. Construida en diversos niveles, casi escalonadamente, sobre las faldas del montes Ingino que la cobija, la ciudad se presenta como si en ella el tiempo se hubiere detenido en los lejanos días del Bajo

¹Si bien es cierto que la órbita de acción del gran Santo de Italia abarca varias provincias del país, es en la Umbria donde él ha dejado indelebles huellas y donde su acción adquirió relieves de una significativa espiritualidad.



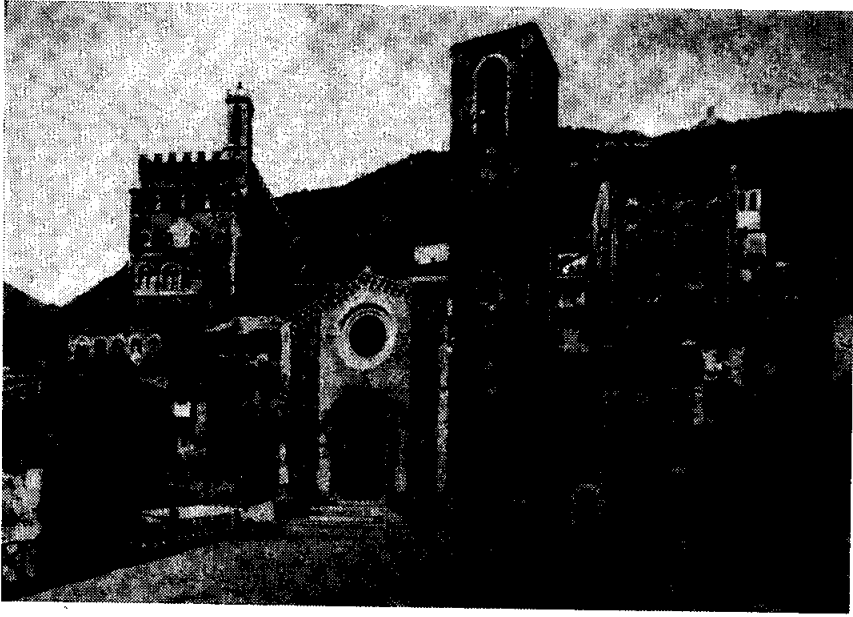
Gubbio "Piazza della Signoria" y "Palazzo dei Consoli"



Casas que trepan apoyándose en el monte Ingino. En alto, se divisa el hermoso
Palacio de los Cónsules



Gubbio. Restos del Teatro Umbro Romano



Gubbio. Iglesia de "San Giovanni". Al fondo, el Palacio de los Cónsules

Medioevo: fue entonces cuando los rasgos salientes de su ya envejecida fisonomía fueron reesculpidos, plasmándose en sus típicas casas de material calcáreo y ladrillo ennegrecido, en sus estrechas callejuelas, sobre cuyo meticuloso empedrado los siglos no han pasado en vano; en sus austeras iglesias románico-góticas (San Francisco y Santo Domingo) y en el Palacio de los Cónsules, cuyas severas y sólidamente armoniosas líneas se hierguen en uno de los lados de la "Plaza de la Señoría", situada en la parte más alta de Gubbio como una vasta terraza que sirve de mirador a un amplio panorama y desde la cual descienden en rápida cascada rampas de escalas que llevan a los barrios que surgen en otros planos de la ciudad. Tanto el grandioso Palacio de los Cónsules como el Palacio comunal (este último ha perdido su carácter original por haber sido sometido a cambios y reparaciones no del todo felices), contribuyen con sus macizas estructuras de piedra a acentuar la fragilidad y modestia de las viviendas, las cuales se presentan sofocadas por aquellas soberbias moles y encerradas en la prisión de sus minúsculas calles. Las casas de Gubbio son casas tristes e impenetrables; y bien se podría decir que en ellas sus moradores viven una vida de silencio. Y si de día se da el caso de encontrarlos sentados ante el umbral de la puerta —siempre enigmáticos, esquivos y como ajenos a todo lo que les rodea o sucede en torno a ellos—, tan pronto como se extinguen las últimas luces del crepúsculo, desaparecen detrás de puertas y ventanas herméticamente cerradas. No sabría decir con certeza qué es lo que más impresiona en Gubbio, si la máscara impenetrable de los eugubinos y sus extrañas casas monocolor bajo la luz del sol o el silencio de sombras y soledad en que la ciudad se sumerge cuando cae la noche. Pero una cosa sé, que en esas callejuelas apenas iluminadas (no hablo, lógicamente, de la calle comercial, donde se han infiltrado algunas construcciones modernas y cuyos negocios han sufrido también el contagio de los avisos luminosos de neón), se experimenta una soledad indefinible, casi insoportable y que a esa hora más que un lugar habitado, Gubbio parece una ciudad abandonada de improviso. Enigmática en sí, la semiobscuridad le da un aspecto fantástico y agrega misterio al silencio y a las sombras. Y precisamente por ello, estas calles atraen e invitan a explorarlas. Y no obstante la semipenumbra, los ojos no se cansan de mirar, contemplar y admirar tan pronto una antigua fuente pública donde, desde tiempos remotos, las mujeres del pueblo han ido a lavar; una pequeña plaza que alberga una antigua iglesia —"San Giovanni" (ver fotografía N° 3) —, o una calle de una pendiente tan pronunciada que las

pobres casas (en ninguna de las cuales falta "la puerta del muerto²"). parecen aferrarse fuertemente unas con otras para no precipitarse en el bajo; o una nueva plazuela de la que nacen tres callecitas llenas de promesas, una de las cuales conduce al magnífico "Palacio Ducal", de ágiles y elegantes líneas renacentistas, erigido —según se piensa— por la misma mano que construyera el hermoso Palacio Ducal de Urbino, en aquellos días del Renacimiento en que Gubbio estuvo bajo el dominio de los Montefeltro.

En fin, todo ésto que no pretende ser un cuadro de la verdadera Gubbio y ni siquiera de aquélla vista antes del concierto que llevó a algunos forasteros a este perdido rincón de la Umbria, representa —por lo menos— algunos de sus aspectos únicos, los que más impresionan en este centro de montañeses, donde dejaran sucesivamente sus huellas etruscos y romanos; el rudo hombre longobardo, y aquél del tardo Medioevo y del Renacimiento, como lo atestiguan las ruinas antiguas (ver fotografía N° 4), los restos de sus milenarias murallas y, sobre todo, las "Tablas eugubinas³", que —junto a fragmentos marmóreos, armaduras, alabardas y a otras armas y trofeos de guerra— se conservan en la Sala Mayor del Palacio de los Cónsules.

En este ambiente pleno de sugerencias, las voces del coro se elevaron solemnes y meditativas para transmitir a los auditores el mensaje espiritual del "Deutsches Magnificat" de Heinrich Schütz (1585-1672), mensaje cuyo sentido místico-metafísico tiende —uniendo el sentimiento humano con la abstracción contemplativa—, hacia lo sobrenatural, inti-

²Se dice que esta puerta servía exclusivamente para hacer pasar a través de ella el ataúd de los que morían en la casa, inmediatamente después de lo cual era murada. Estrechísima y a un nivel más alto del de la calle, esta puerta comunicaba directamente con una escala que llevaba a los dormitorios. Recientes estudios dan una diversa interpretación de esta "puerta del muerto". Se orientan en otro sentido y sostienen que, en casos de ataques enemigos, desde esta pequeña puerta la casa podía ser defendida en forma más completa y más eficazmente, ya que bastaba un solo hombre para rechazar al agresor.

³Estas "Tablas Eugubinas", siete en total, son de bronce verdoso y constituyen

uno de los más antiguos "codex" de la liturgia religiosa pagana que se conocen. Dos de ellas están escritas en caracteres etruscos y las cinco restantes, en lengua latina. Contienen disposiciones que establecen la forma en que debía efectuarse el sacrificio para que éste fuera apreciado y recibido por los dioses; indican en qué circunstancias el augurio podía considerarse como directamente inspirado por las divinidades; cómo y cuándo los sacerdotes debían marchar hacia un determinado límite de la ciudad para pronunciar los conjurios contra sus enemigos (que no eran otros que los pobladores del centro que hoy se conoce y existe como la ciudad de "Gualdo Tadino"), etc.

ma aspiración del espíritu alemán, que se manifiesta mayormente en la música y, en modo particular, en este "Magnificat".

Los tres hermosos motetes⁴ de Jacobus Gallus (1551-1591) —"Omnes de Saba venient", "Pater noster" y "Alleluya"—, grandiosos y austeros a la vez, mostraron a una polifonista de gran estatura, para quien el texto adquiere, en algunos casos, importancia preeminente, especialmente cuando insiste —en forma personalísima— en la repetición de algunas palabras o frases con el propósito de crear una intensa tensión emotiva: Y aunque con tal procedimiento el compositor interrumpe el desarrollo orgánico del discurso, alcanza —al mismo tiempo— efectos altamente expresivos e imprime a sus composiciones un sello absolutamente personal.

En el "Lacrymosa"⁵ de Mozart, se sintió desde el primer ataque del coro la mano maestra de su autor, no obstante tratarse del trabajo de un adolescente. Escrito para cuatro voces y bajo, este trozo posee una estructura e interioridad dignas de la producción de la madurez mozartiana, interioridad que el maestro Gillesberger acentuó en una ejecución de clarísimo fraseo, en la que prevaleció el carácter íntimo con que el coro exteriorizó el sentido de recogimiento de este "Lacrymosa". El "Ave, verum corpus", motete escrito cinco meses antes de la muerte de su autor, se inicia y desarrolla en un clima sereno, de depurada inspiración, en el que el compositor transfigura y sublima la idea central —tratando las 4 voces del coro con magistral sencillez—, hasta alcanzar un plano de superior elevación donde, evadiendo lo terrenal, parece entregarse, en una paz total, a la contemplación de Cristo crucificado. En este admirable motete, el coro no sólo se mostró excelente intérprete de la partitura —única entre las grandes obras religiosas de Mozart y absolutamente diversa de todos sus precedentes trabajos de este género, excepción hecha del

⁴Feliz idea fue la de incluir en el programa de obras polifónicas alemanas estos tres elocuentes ejemplos, que muestran la perfección técnica y el vital impulso creador de este compositor y organista bohemio, los cuales están indicando que en la Historia de la Música deberá necesariamente operarse una revalorización de algunos de los nombres de los que la han hecho. Sólo el "Pater noster", de Gallus, —por no mencionar otros de sus trabajos, además de los trozos ya citados e incluidos en este excelente concierto—, bas-

taría para asegurarle a su autor un puesto de honor entre las mayores figuras de la polifonía de su época.

⁵No es éste el célebre "Lacrymosa" que figura en el "Réquiem" que Mozart dejara inconcluso con su prematura muerte, sino otro "Lacrymosa", menos grande y menos conocido del ya citado, es cierto, pero no por ello menos significativo, si se piensa que este trozo coral figuraba entre los fragmentos de una Misa no terminada que Mozart escribió en 1771, o sea, cuando contaba 15 años solamente.

“Réquiem”, naturalmente—, sino que hizo apreciar su perfecta cohesión, afinación y riqueza y propiedad de matices a través de una actuación en la que se demostró atento y fiel instrumento de la voluntad del director. El terceto vocal, “Grazie all’inganni tuoi”, es una deliciosa página escrita para voces “a capella” con su relativo “ritornello”, apoyado por un simple acompañamiento de instrumentos de viento. En la atmósfera de este trozo se presiente ya la romanza del segundo acto de “Così fan tutte” que vio la luz en 1790, es decir, tres años después de este encantador terceto para voces “a capella”.

Cinco motetes de Anton Bruckner⁶ ocupaban la última parte del programa del espléndido concierto escuchado en Gubbio: “Locus iste”, “Cristus factus est”, “Virga Jesse”, “Os Justi” y “Ave María”.

El primero de éstos, “Locus iste”, para coro mixto, fue escrito en 1869^e e incluido en la “Misa en mi menor” como su Gradual. Resalta en este expresivo trabajo coral de tono solemne, la predominante voz de los bajos, tratada —como las otras voces del motete—, con perfecta pericia contrapuntística.

“Virga Jesse”, también para coro mixto, es del año 1885; posee —como ningún otro— el inconfundible sello de la personalidad musical de su autor y figura —con el admirable “Cristus factus est”— entre los mejores frutos musicales de aquella maravillosa estación bruckneriana que aportó a la liturgia católica obras de rica inventiva y de esencial espiritualidad.

“Os justi”. —No obstante su estilo liederístico, este motete, escrito para coro mixto entre los años 1869-79, posee en su forma el perfecto carácter de la música para iglesia y un espíritu de profundo ascetismo. Especialmente interesantes son los compases preinales y finales, de color gregoriano, de la frase aleluyástica.

El Ave María”, motete en Fa mayor para coro mixto a 7 voces, fue compuesto en 1861 e incluido por su autor en el Ofertorio de la “Misa en Fa menor”. Estilísticamente se adapta al carácter litúrgico de la misa por su rigor contrapuntístico y por la profunda y delicada expresividad de su contenido. Particularmente logrado son los resultados que Bruckner ob-

⁶Los motetes de Bruckner, se sabe, son composiciones ocasionales, escritas en particulares circunstancias y sin una sucesión ordenada de tiempo o lugar; tal es así que en el curso de su producción se les encuentra distribuidos entre los

años 1861 y 1879, es decir, en el período comprendido entre los años estudiantiles del compositor y aquellos en los cuales Bruckner ya había alcanzado la plena madurez de sus facultades creativas.

tiene a través de "pianissimi", de suma delicadeza, o jugando, en forma reverente, con los efectos contrastantes del "piano" y el "forte".

Por último, el "Cristus factus est"⁷, soberbio y admirable motete a 6 voces, para coro mixto, escrito —según Max Auer, el más atento y documentado de los biógrafos de Bruckner— en 1884, uno de los años más fecundos del maestro austríaco. Se trata de un motete que concentra en síntesis la suma de los mayores valores expresivos brucknerianos y que puede ser considerado como uno de los más conspicuos ejemplos de su producción motetística, tanto por la perfección de su forma como por la grandeza de su concepción. Con su ejecución, Gillesberger y el "Wiener Kammerchor" coronaron la fatiga de su actuación en Gubbio, agregando otro éxito a los de sus precedentes conciertos, en los que a un trabajo impecable, unieron el mérito de la divulgación, en el ámbito de la "Sagra", de obras raramente ejecutadas, y de excepcional valor e interés musicales.

Música polifónica de Tomás Luis Victoria.

En un festival de música sacra que incluyó conciertos en los cuales se ejecutaron algunas obras maestras de la música polifónica "a cappella", no podía faltar una audición dedicada a Tomás Luis Victoria, por ser él uno de los grandes polifonistas del siglo XVII a la vez que el único —entre los mayores cultivadores de la polifonía— cuya entera creación musical, destinada a la liturgia católica, es totalmente de inspiración religiosa. Además, con la audición reservada al máximo exponente de la polifonía española, el panorama polifónico de los siglos XVI al XIX —que la XIII "Sagra Musicale Umbra" había presentado en sus más interesantes fases y formas, programando partituras corales "a cappella" de algunos maestros de la música alemana e italiana de esos siglos—, se amplió con la selección de las composiciones "a cappella" de Victoria que fueron escuchadas en el concierto que ahora comento. Dicha selección comprendió la "Misa Cuarteti Toni" (para cuarteto solista, coro de cámara y gran coro a 4 voces mixtas) y cinco trozos corales ("Popule meus", para cuarteto solista, coro de cámara y gran coro a 4 voces mixtas; "O vos omnes", para coro mixto a 4 voces; "Tenebrae factae sunt", para coro masculino a 4 voces; "Sanctus", para coro a 4 voces blancas y "O magnum mysterium", para cuarteto solis-

⁷Bruckner incluyó este mismo motete, a fines de 1884, en la "Misa en Fa menor", como su Gradual. Es interesante notar que el "Cristus factus est" fue puesto en música 3 veces por su autor.

Se presume que la tercera redacción sea la que el compositor incluyó en la mencionada "Misa", a juzgar por sus magníficos resultados.

ta, coro de cámara y gran coro). Su ejecución estuvo a cargo del "Orfeón Donostiarra"⁸ de San Sebastián que dirige el maestro Juan Gorostidi, quien demostró ser un profundo conocedor y devoto cultor de la obra del maestro de Avila. Ofreció, tanto de la "Misa" como de los otros trozos ya mencionados, versiones difícilmente igualables, dada la fidelidad con que trató y presentó el material en programa, plasmándolo en forma adherente al pensamiento de su autor y expresando en toda su austera potencia el carácter trágico, severo y recogido de la españolísima espiritualidad de Victoria y su íntimo sentido de mística beatitud, a través de una ejecución en la que contó con un coro que actuó con concentración, homogeneidad, seguridad, espléndida afinación y precisión en los ataques y que exhibió una vasta gama de colorido timbrístico. A mayor abundamiento se podría agregar que en los coros "Tenebrae factae sunt", "O vos omnes" y "O magnum mysterium" y en tres de los seis pasajes de la "Misa" —Credo, Benedictus y Agnus Dei— el "Orfeón Donostiarra", cuyo desempeño fue en general excelente, se superó a sí mismo.

⁸Este conjunto —como el coro irlandés "Our Lady's Choral Society"— no es un coro profesional; sin embargo, se desempeña como si lo fuera por mérito de su dinámico director, quien ha dado vida a lo que ahora es un gran coro y que inicialmente estuvo formado, en su mayoría, por personas que sólo podían leer partituras fáciles. Con paciente tenacidad, el maestro Juan Gorostidi comenzó por transmitirles su gusto por la música coral, logrando, gracias a su inteligente labor, resultados que hoy sobrepasan el ámbito de las posibilidades y de la actividad de un coro de aficionados, ya que el "Orfeón Donostiarra" posee una experiencia y una disciplina de trabajo que ignoran la improvisación y la superficialidad. Su preparación es seria, exige ensayos diarios que se efectúan después de las horas de oficina (nótese que todas las personas que forman este coro, comenzando por su director, desempeñan actividades del todo ajenas a la música), no perciben remuneración alguna por su labor, no obstante lo cual los voluntarios son numerosos. De esta manera, el coro

ha formado un selecto y vasto repertorio que abarca una considerable parte de la producción coral clásica, romántica y moderna y se ha creado una sólida fama que le significa conciertos en los mayores centros musicales europeos, conciertos en los que los miembros del coro participan sin otra exigencia que la de poder viajar sin tener que pensar en los gastos de viaje. Así, estos simpáticos coristas, que cantan para poder ver el mundo, han recorrido y continúan recorriendo la mayor parte de los países de Europa, cantando siempre. ¿No era acaso también español el autor de "El libro del buen amor", ese Juan Ruiz, Arcipreste de Hita, del siglo XIV, bardo ambulante cuando las circunstancias así lo requerían, quien "por un vaso de bon vino" —que él pagaba siempre con la moneda cantante de su poesía—, improvisaba deliciosos versos en cada una de las tabernas de las tierras de Guadalquivir, versos de los cuales hacía generoso uso, dada su constante sed, que él lograba apagar sólo porque poseía una imaginación aguda y fecunda?

"Misa en Do mayor" K. V. 317 y "Réquiem" K. V. 626 de Mozart.

Las dos partituras incluidas en el programa de este concierto dieron lugar a otras de las grandes audiciones de las XIII "Sagra" no solamente porque la "Misa para la Coronación" y sobre todo el "Réquiem" figuran en un lugar privilegiado entre las obras que Mozart escribió en estado de gracia, sino también porque ellas fueron escuchadas en espléndidas ejecuciones, concertadas y dirigidas por el maestro Lovro von Matacic, quien, coordinando con pericia la labor de la orquesta y del coro, dio en esa oportunidad un sentido pleno a los adjetivos hasta ese momento desprovistos de significado que habían precedido su actuación en la "Sagra" —y que se referían a él como a un director de una experta batuta—, y demostró, asimismo, con las acertadas versiones que ofreció de cada una de estas partituras, poseer mayores afinidades espirituales con la obra de Mozart que con la de Haendel (como se recordará, su versión de "Baltazar" dejó mucho que desear, a pesar de que Von Matacic es considerado —y él se considera— especialista en Haendel y Gluck). Naturalmente, en la audición que ahora describo, además de las felices circunstancias ya anotadas que determinaron su éxito, fue decisiva la excelente colaboración que el director recibió de parte de la orquesta (del "Maggio Musicale Fiorentino") y del coro ("Orfeón Donostiarra" de S. Sebastián), junto a los cuales se hizo notar el serio empeño interpretativo de los solistas (Emilia Cundari, soprano en la "Misa"; Friederike Sailer, soprano en el "Réquiem"; Margaretha Sjöstedt, mezzosoprano; Anton Dermota, tenor y Hans Braun, bajo). Y no obstante las limitaciones vocales de algunos de los intérpretes individuales, la labor de conjunto, lograda tanto en el aspecto técnico como en el de la interpretación, resultó altamente satisfactoria.

Es sabido que la "Misa para la Coronación" posee características que la diferencian de otras creaciones mozartianas del género sacro⁹. Y no sin

⁹El "Kyrie" inicial, cuya elaboración no presenta complejidades, está constituido por una temática incisiva; sus efectos, sin embargo, son de suprema gracia y pureza. Sobre las sólidas bases del "Andante maestoso" se insinúa en forma vaga el tema de la soprano. El "Gloria" y el "Allegro con spirito" presentan un desarrollo notable por su riqueza expresiva. El "Credo", también está impregnado de una atmósfera de elevada expresividad, alterna pasajes corales con otros

solistas, entre los que se destaca el cuarteto vocal "Et incarnatus est", al que sigue un potente coro, "Et resurrexit". El material temático del "Sanctus" es incisivo como el del "Kyrie" inicial, pero esta vez se presenta tratado y desarrollado en forma mucho más elaborada. Iniciado con una introducción instrumental de fina elegancia, el "Benedictus" da paso a un bello cuarteto vocal, en cuyo delicado acompañamiento orquestal se advierten reminiscencias de danzas populares. Al-

razón, refiriéndose a ella, se ha hablado de “menor acentuación de la unidad sinfónica” —comparándola con partituras similares de carácter religioso—, y de su “agreste inspiración melódica”. Se ha dicho también que “en el desarrollo de sus diversos episodios y en la sucesión de los mismos existe una atmósfera festiva”. De acuerdo; pero si la primera de estas observaciones se justifica en cierto modo, el hecho en sí no afecta el valor de la composición, que Mozart parece haber escrito como movido por un divino impulso creador, y que posee el sello del genio musical de su autor. En cuanto a lo que algunos consideran como una menos refinada inspiración melódica —y cuyo objeto no pudo haber sido otro que el de crear un clima de comunicativa espontaneidad—, y al carácter de alegre ceremonia de algunos de sus pasajes, tanto aquella como éste reflejan sólo un feliz estado de ánimo y una especial predisposición espiritual del compositor¹⁰ que dieron origen a una obra de plena serenidad, en la que la elevación del pensamiento no excluye su expresión a través de un lenguaje que se caracteriza por la frescura y la gracia con que tales ideas son expuestas y por su fácil e inmediata comunicación.

Respecto a la ejecución misma, sobre los solistas se podría agregar que la soprano Emilia Cundari se empeño a fondo luciendo sus mejores dotes de cantante e intérprete y que la mezzosoprano, Margaretha Sjöstedt, actuó en forma de hacer apreciar su fina musicalidad.

En cuanto al “Réquiem”, lo primero que salta a la vista o que se advierte en el —ya sea que se siga con la partitura la audición o que se la escuche simplemente— es el magistral uso del contrapunto y de la fuga, que Mozart hace en esta partitura.

El “Kyrie”¹¹, de soberbia arquitectura y elaborado a base de dos tertnando con el “Benedictus”, el coro vuelve al “Hosanna in excelsis Deo”, seguido por el cuarteto solista que repite el “Benedictus”; éste, a su vez, da paso nuevamente al coro, el que, con el “Hosanna...” final, completa el trozo. Cantabilísimo es el acompañamiento orquestal que apoya a la soprano (su “cantabile” anticipa el “cantabile” de la Condesa en las futuras “Bodas de Fígaro”, es Einstein quien habla) en el “Agnus”; es ella quien abre también el “Dona nobis pacem”, seguida por el tenor. El cuarteto, que inicia a continuación el barítono, seguido por el tenor, por la mezzosoprano y por la soprano, da lugar a una ad-

mirable página musical, a la que sucede el coro con el “Dona nobis pacem” final, en el que reaparecen algunas figuras temáticas ya expuestas al principio de la obra, coro que cierra en gloria la partitura de la “Misa”.

¹⁰Cuando Mozart escribió esta “Misa” había hecho un voto a la Virgen que cumplió, precisamente, componiendo esta partitura.

¹¹Süssmayer, quien completó el “Réquiem” que Mozart, sorprendido por la muerte no pudo terminar, puso fin a la partitura con un fugado que es exactamente igual a este “Kyrie”.

mas que reaparecen constantemente, constituyen una de las páginas más grandiosas y expresivas de la obra. En el "Dies irae" se advierten varias partes, asignadas a los solistas o al coro completo, con el apoyo de la orquesta, partes en las que se alterna la tensión del trozo y que Mozart dispuso en líneas de una perfecta estructura. Así en sus compases iniciales, es notable el simbólico grito con que el coro exterioriza el terror ante la inminencia de la justicia divina; y casi impresionista es la forma en que se expresan primero los bajos y después las otras voces en el texto: "Quantus tremor est futurus", palabras en las que las notas parecen oscilar en un continuo intervalo de semitono (audacísimo para su tiempo).

De los dramáticos acentos del "Tuba mirum" se pasa a un tono elegíaco que predomina en la mayoría de los pasajes del "Réquiem". Pero Mozart vuelve a crear una atmósfera de intenso dramatismo con la frase "Rex tremendae majestatis", dramatismo que se acentúa cuando las sopranos, primero solas y después con las otras voces del coro, repiten con insistencia casi "sotto voce", las palabras "cum vix justus sit securus". Y en el "Recordare", a partir del cual el "Réquiem" alcanza sus momentos culminantes, el clima de elevación espiritual y de intenso dramatismo es creado tanto mediante la parte instrumental, que viva y siempre presente en los breves preludios, se atenúa y adquiere la función sólo de un fondo cuando intervienen las voces (evidente es aquí la intención de Mozart de animar dramáticamente el texto latino sin interrumpir la línea melódica que corre a través de todo el "Recordare"), como con las inflexiones siempre diversas que da al texto, como se observa en las frases: "Ingemisco tamquam reus —culpa rubet vultus meus— supplicanti parce Deus", en las que la melodía adquiere el carácter de un recitativo dramático con un tratamiento aparentemente simple de las voces, las cuales suben primero un semitono, descienden a continuación una octava y también el semitono que habían subido inicialmente. Tal procedimiento, que el compositor repite 3 veces sobre 3 tónicas diversas, crea una tensión máxima que se atenúa casi de improviso por obra de la hermosa frase melódica que cantan las sopranos, seguidas por los tenores y después por todo el coro: "Qui Mariam absolvisti —et latronem exaudisti— mihi quoque spem didisti". Recursos expresivos de refinada maestría como estos, de los que Mozart hizo uso en todos los pasajes que alcanzó a escribir del "Réquiem", se encuentran también en los amenazantes acentos del bajo instrumental que apoyan las palabras "Confutatis maledictis" del coro y en la admirable plegaria que las sopranos entonan a media voz con los contraltos, sobre las palabras "Voca me cum benedictis". Se llega, así a otro de los

momentos cumbres de la obra, en aquel sublime "Lacrymosa dies illa" que une en un todo perfecto e inseparable la grandeza y la simplicidad de la expresión con la profundidad del sentimiento religioso. Y precisamente aquí, sobre la frase "Dona eis réquiem —Amén", que Mozart iluminó con expresiones musicales de insuperable elevación, fue donde se detuvo su mano para siempre. Hasta este momento, tanto el dibujo melódico como la trama contrapuntística y la instrumentación son —sin lugar a duda— obra suya, como son también suyas las partes vocales de algunos de los pasajes siguientes que Süßmayer instrumentó ("Domine Jesu" de trama motetística; "Hostias et prece", prevalentemente homófono, que termina con una fuga cromática cantada sobre las palabras "Quam olim Abrahae"). Pero, a partir del "Sanctus" que se inicia con un "lento" y que termina con un fugado "Allegro": "Osanna in excelsis"—, no sólo se advierte la ingerencia de Süßmayer, sino que se constata el trabajo de una mano absolutamente diversa de la del maestro, lo que —lógicamente— se verifica también tanto en el "Benedictus", que alterna parte solistas con parte polifónicas corales, como en el extenso coro del "Agnus Dei" y en el "Lux aeterna" final, a cargo de la soprano y del coro.

Sobre la versión ofrecida en el "Teatro Morlacchi" de Perugia, de esta obra maestra de la literatura musical religiosa, ya anticipé los halagüeños comentarios que la labor del maestro Von Matacic mereció. Los solistas, a su vez, respondieron (especialmente la soprano F. Sailer) a las exigencias de la obra en cada una de las partes a ellos asignadas. Respecto a la actuación de la orquesta del "Mayo Musical Florentino" y del "Orfeón Donostiarra", cabe solamente agregar que ella entusiasmó, y en modo particular, el trabajo realizado por el coro, el cual, con el coro irlandés, se impusieron en la "Sagra" como los mejores entre los grandes conjuntos corales (cada uno de éstos cuenta con 200 almas al servicio de la música) que participaron en esta su XIII edición.

Música para órganos y orquesta.

El programa general de la "Sagra" incluía también algunos conciertos en los que debía participar otro gran coro, el "Coro de la Academia de Canto de Moravia", además de la "Orquesta Sinfónica Fok de Praga", y del conjunto orquestal "Collegium Musicum Professorum Conservatorii Pragensis".

Sin embargo, mezquinos problemas de orden político, que por obvias razones no deberían transformarse en dificultades que obstaculizan la

buena marcha de las cosas del arte, impidieron a los conjuntos checo-eslovacos venir a Italia a cumplir los compromisos contraídos con la "Sagra Musicale Umbra". Pero como "no hay mal que por bien no venga", la ausencia de los músicos checos fue compensada con la presentación, en la iglesia "Santa Giuliana" de Perugia, de la "Camerata Accademica del Mozarteum" de Salzburg y del conjunto organístico que dirige Wolfgang von Karajan, quien en una audición fuera de lo común hizo escuchar —conjuntamente con partituras de Mozart ("Sonata para carillón en Fa" K. V. 594; "Andante en Fa mayor para rollo de pequeño órgano" K. V. 616 y "Fantasía para carillón en Fa" K. V. 608), que constituyen verdaderas rarezas musicales—, dos preludios corales para órgano de J. S. Bach (uno a 6 voces: "Aus triefen Not Schrei ich zu Dir" y otro a 5 voces: "An Wasser flussen Babylon") y dos conciertos para órgano y orquesta de cámara ("Concierto en Do mayor", de Haydn y "Concierto N.º 8 en La mayor", de Haendel). El conocimiento de las partituras mozartianas fue, en cierto modo, obra de un feliz azar, ya que sólo por una afortunada coincidencia el conjunto de W. von Karajan pudo aceptar a última hora la invitación de la "Sagra" y venir desde Viena a reemplazar a los músicos praguenses que, muy a su pesar, no pudieron cruzar la frontera italiana.

Las tres composiciones que Mozart escribiera para "rollos de órgano"¹² por encargo del conde Deyn, pueden realmente ser consideradas como música para órgano¹³ no sólo por su contenido, sino también porque superan los límites de la usual música para carillón (reloj de tubos).

La "Sonata en Fa" K. V. 594 es una composición fúnebre, cuya melodía inicial como la final, graves y solemnes, constituyen una introducción y una repetición de carácter imponente. Su parte central, movida y "concitata", contiene figuraciones descriptivas de los momentos culminantes de una batalla en campo abierto¹⁴. El "Andante en Fa mayor" K. V. 616 reproduce en forma absolutamente fiel el sentido de la música para reloj de tubos, o sea, para el tipo de carillón descrito anteriormente. La ejecución de este trozo requiere uno o dos registros solamente. Mozart

¹²Técnicamente estas partituras estaban destinadas a los llamados "relojes de órgano", que eran pequeños ingenios mecánicos del tipo del carillón; poseían rollos movidos mediante resortes o a tracción de pesos y emitían los sonidos a través de tubos. Las notas se grababan sobre los rollos (es W. von Karajan quien

explica).

¹³Se sabe que Mozart no compuso música para órgano en el verdadero y propio sentido del término.

¹⁴Esta partitura fue escrita por encargo del conde Deyn para ser ejecutada en los funerales del mariscal de Campo Laudon.

concibió y realizó sus frases sonoras en un modo espléndido. Pero el más imponente de estos tres trozos es la "Fantasía" K. V. 608. Sus posibilidades de rendimiento sobrepasan los límites de los instrumentos musicales mecánicos. Consta de tres frases principales y de dos fugas y una variación, de rara belleza, frases que se destacan entre las fugas y la variación en forma evidente. Esta "Fantasía" es en realidad una creación de superior elaboración que en vez de haber sido compuesta para carillón merecía haber sido destinada al órgano.

Durante la primera parte de la audición Wolfgang von Karajan, Hedi von Karajan y Oskar Peter actuando juntos o separadamente, en tres espléndidos órganos, hicieron escuchar las obras de Mozart y los ya citados y bien conocidos corales de Bach, de los que Wolfgang von Karajan ofreció versiones que exteriorizaron una reverente familiaridad con la creación bachiana.

Solistas en los conciertos de Haydn y de Haendel fueron, respectivamente, Hedi von Karajan y Oskar Peter, quienes en su actuación con la orquesta de la "Camerata Accademica del Mozarteum", bajo la dirección de Wolfgang von Karajan, equilibraron su pericia de instrumentistas con su labor de músicos sensibles y cultos.

No se debe olvidar que también forma parte de las manifestaciones del festival perugiano la presentación de una obra del teatro religioso o de un ballet de inspiración bíblica, que la "Sagra" programa en forma alternada año por año.

Esta vez estuvo de turno el teatro, y fue la Compañía de Prosa del Teatro Nacional de Madrid, que dirige José Moreno, la que, bajo la dirección artística de Luis Escobar, dio a conocer en la iglesia de "S. Domenico" de Perugia el auto sacramental de José de Valdivielso (1560-1638), "El Hospital de los locos", obra en la que el autor describe las vicisitudes de un alma débil alejada de la Razón y el triunfo del Bien sobre el Mal. Asejada por las tentaciones que el Mundo Imaginativo le ofrece y acosada por los pecados —cada uno de los cuales se presenta a sus ojos con una especial fascinación y personificados en la Carne, la Gula y la Envidia, las que, a su vez, actúan con el Placer, el Engaño y la Locura entre el Género Humano—, el Alma sucumbe a todas las tentaciones, se hace reo de todas las culpas, y llega, así, al "Hospital de los locos", que dirige la Culpa, secundada por el Placer, el Engaño y la Locura.

Allí el Alma, siempre atormentada por sus pasiones, no tarda en darse cuenta que es una prisionera. Trata de rebelarse y huir, pero no le es permitido. Finalmente y sólo cuando en su mente se hace la luz, ad-



Una escena de "El Hospital de los locos", autosacramental de José de Valdivieso

quiere la conciencia del mal y probando un profundo arrepentimiento, logra abandonar su prisión.

Hasta aquí la trama, que Valdivielso presenta en una sucesión de cuadros y a través de una acción que se desarrolla con diálogos vivaces, plenos de fantasía y de fuerza dramática, a los que el "regisseur" imprimió el ritmo del diálogo del teatro moderno, sirviéndose —al mismo tiempo— con intuición y buen gusto del precario material simbólico que la obra le ofrecía, desconcertante por su elemental esencialidad. Animó la acción y los personajes con una vitalidad e interés tales que logró transformar la ingenua trama de Valdivielso —que en manos de un "regisseur" menos imaginativo y menos experto podría haber adquirido la fisonomía de una de aquellas obras que se presentan en la anual repartición de premios de los colegios de religiosas—, en un trabajo teatral lleno de fantasía al que no faltó una fuerte tensión dramática, elementos hacia los que convergió la atención del público, la cual se vio solicitada también por la dinámica recitación de los intérpretes, rica de sutilezas psicológicas, por la original "mise en scène" y por el clima sugestivo que creó el fondo musical que acompañó la acción (el coro del "Orfeón Donostiarra" entonó a media voz, música de Tomás Luis Victoria, durante los intervalos y antes que se iniciara el espectáculo, preparando, así, la atmósfera propicia a éste, mientras, la Pequeña Orquesta de la "Sagra Musicale Umbra", dirigida por Fernando Moraleda, apoyó "sotto voce" o reforzó —según el caso— el desarrollo del mismo).

El balance general de esta XIII "Sagra Musicale Umbra" se presenta por demás favorable: doce conciertos y una representación teatral efectuados en el lapso de 16 días.

Doce conciertos en los que participaron 7 directores de orquesta y 25 solistas. Doce conciertos en los cuales fueron escuchadas 9 grandes partituras —que son, a la vez, obras maestras de la música de todos los tiempos—, 8 grandes composiciones y 17 creaciones menores (digo menores en cuanto son composiciones de menor duración, pero no de menor significado o menor valor musical).

Doce conciertos en los que la "Sagra" presentó 7 obras en primera audición en Italia y 4 partituras exhumadas después de doscientos años de olvido y silencio.

Doce conciertos, de los cuales dos tuvieron lugar en pequeños centros de la región, vecinos a Perugia, y diez, en la ciudad que ha dado vida a este interesantísimo festival de música sacra que, en su género, es único en el mundo y uno de los más serios y prestigiados, tanto por la calidad

de los intérpretes que en él participan, por la cuidadosa selección del material que programa, como por el vasto público de entendidos y aficionados que a él acude, encontrando, año por año en la "Sagra", perennes y renovadas fuentes de goce espiritual.

LA MUSICA PUREPECHA

Para la "Revista Musical Chilena"

Por el

Prof. Nabor Hurtado

Poco países en el mundo cuentan con una riqueza folklórica tan abundante y variada como México, lo cual se debe a la diversidad de razas indígenas diseminadas en nuestro territorio.

Lo mismo en las altas montañas, que en las extensas llanuras, que a la orilla del mar, doquiera aparecen los vestigios arqueológicos de prehistóricas construcciones, fehacientes de gloriosos imperios así como de vivencias de primitivas razas que aún, después de cuatro Siglos de la conquista hispana conservan su idioma, sus costumbres, sus atavíos, y lo que es más importante, su espíritu y sus sentimientos que resplandecen a pesar de la mezcla racial.

Las cincuenta y tantas razas tienen manifestaciones propias, expresiones artísticas diversas e interesantes, y el maya y el zapoteco soberbios y orgullosos de su alcurnia, conservadores sabios de su idioma y de sus timbres gloriosos no son más artistas que los hijos de Tangaxhuan (Caltzontzin) el último monarca purépecha o de los humildes seris de la costa del Pacífico, o de los huaves a orillas de la Laguna Superior en Oaxaca.

En México, el hecho de visitar cualquier poblado, supone encontrar en él el tesoro oculto de la tradición y el arte que —que celosamente han guardado los indígenas con devoto respeto a la Historia, a veces fantástica, de embrujamiento y sortilegio— narrada a través de padres a hijos desde sus más lejanos ancestros. Este celo data del temor al encomendero español, al cacique mestizo, cacicazgo que afortunadamente la revolución mexicana ha liquidado ya, y ahora nos permite conocer dichos tesoros, inestimables valores de la idea y del arte que apenas empezamos a estudiar con todo el interés de que son dignos.

De todas estas razas hay una que se distingue por la variedad multiforme de sus expresiones, es la "Phur'embe" o Purépecha conocida como Tarasca.

Para muchos es desconocido el vocablo phur'embe que es lo mismo que purépecha, ya que según doctos investigadores quiere decir "hombres que visitan o hacen visitas" pues es proverbial la sociabilidad de los purépecha que hasta la fecha conservan sus tradicionales "Canacuas", que no son otra cosa que actos de homenaje que se realizan por medio de vi-

sitas al hogar de la persona homenajeada. Visitas pintorescas en que los participantes forman grupos mixtos de hombres, mujeres y niños que llevan diversas ofrendas: frutas, pollos, pavos, dulces, etc., que ofrendan cantando en coro.

Existen gran variedad de canacuas (que quiere decir coronas) cantadas en lengua original y algunas traducidas al español, pero en todas figuran versos alusivos de salutación, ofrenda de lo que se obsequia y despedida final.

Entre tanto se ejecutan para amenizar la fiesta que casi siempre es una comida típica, sones, jarabes, "pirecuas"¹ y diversas danzas, sirviéndose los característicos platillos, tales como "corundas"², "churipo"³, y se beben atoles, de "citún"⁴ de "chaqueta"⁵ o de elote, no faltando refrescos como el "charape"⁶, y bebidas fuertes como el "charanda"⁷ y el "tancítaro"⁸.

En cuanto de la denominación de "tarascos" con que es universalmente conocida esta raza se apoya en el hecho de que, cuando los españoles comenzaron a desposarse con las hijas de los indígenas éstos les llamaban "tarascué", que quiere decir yerno, y ellos, ignorantes del lenguaje purépecha corrompieron el vocablo y llamaron a los indios en forma general tarascos.

Como quiera que sea, la palabra tarasco es impropia.

Sin duda alguna las aptitudes artísticas de estos indígenas se enriquecieron y evolucionaron con las orientaciones, técnicas y enseñanzas diversas que amorosamente prodigó por doquier el ilustre D. Vasco de Quiroga, a quien los indios llamaban y llaman todavía con respetuoso cariño, "Tata Vasco", así como a Fray Juan de San Miguel, preclaro paladín de la Sierra de Uruapan.

Es evidente que el purépecha era ya de suyo artista; palpitaba en su ser la noble inquietud de expresar sus más íntimos sentimientos en fecundo desbordamiento de ritmos, melodías, formas y color que han perpetuado su prestigio hasta nuestros días.

Danzas de infinita belleza plástica y coreográfica, pinturas con dibujos de admirable estilización y armoniosa policromía; lacas pulidas y finas como las más finas del Oriente; escultóricas máscaras talladas en madera y estofadas con rara maestría; cerámica vidriada y deslumbrante, de Capula, Santa Fe y Patamba; encajes de "patacua"⁹ hechos con sutileza ingenua y exquisita; bordados maravillosos ornando los "guanengos"¹⁰, las servilletas y los clásicos delantales de la "guare"¹¹; cordería artística de Sta. Clara; tejidos de lana; ebanistería de Paracho; sones y



Danza "Los Chinchilis" (Cascabeles) , en la "Guatápera", lugar histórico y sagrado en la ciudad de Uruapan, Michoacán. Es ésta una danza religiosa de las más bellas del país. Se acompaña con pequeña orquesta típica y sones originales



Danza de "Viejos", del pueblo de Charapan. Los danzantes se cubren el rostro con máscaras humorísticas y largas cabelleras hechas con cerdas de caballo. Ejecutan una danza en torno a una "guare", único personaje femenino. Esta danza simboliza la longevidad de la raza purépecha



Jóvenes "guares", ataviadas para asistir a una "canacua". Visten trajes típicos, y su larga cabellera trenzada la adornan con multitud de lazos hechos con listones de varios y vivos colores



Danza de los "Viejitos", de Pátzcuaro, Michoacán, se ejecuta por varones exclusivamente, y su origen es de muy rancia antigüedad, pues se supone anterior a la conquista y motivada por un fenómeno solar

canciones de la Sierra de Uruapan que suenan como arrullo bajo los pinares o los cafetales, entre los mameyes y los chirimoyos aromáticos, en sinfonía admirable con el gorgojo de los jilgueros, la belleza estática de la laguna de Zirahuén de azul increíble y el rumor imponente de la "Tzaráracua"¹² que se despeña majestuosa dentro de un cauce de helechos y de orquídeas.

Grande, pujante, indiscutible el arte purépecha vive en pleno apogeo, sin decadencia y nutrido con la savia inagotable de sus artistas natos.

Concretamente y tratando de su música basta decir que en cada poblado por reducido que sea se cuenta con una o dos pequeñas orquestas, alguna banda y diversas danzas y grupos de cantadores.

Las danzas son variadísimas por cuanto hace a sus melodías y ritmos. Algunas de carácter sacerdotal, como las llamadas de lo "Chinchilis"¹³, "Moros" la de "El Señor", etc. Otras de carácter pagano como "Los viejos", "Los Negros", "Los venados", etc.

Todos los pueblos de la Sierra de Uruapan y de la Cañada de Chilchota así como los lacustres que habitan los islotes del lago de Pátzcuaro y ribereños, poseen compositores de sus propias danzas y de sus propias pirecuas, así como de sus sones, marchas, etc.

ESQUEMA DEL RITMO DE LOS SONES ABAJEÑOS:



En la tierra caliente los sones son muy otros de los de la Sierra y el lago, pues mientras en los primeros se integra la orquesta a base de las llamadas "arpas grandes", más violines, guitarras, bajo sexto y contrabajo, y ejecutan sus sones al ritmo del maravilloso zapatear sobre sonoras tarimas que dan a todo el conjunto un carácter agresivo, alegre, jacarandoso, como podrá encontrarse en Apatzingán hacia la costa, o de Ario de Rosales a la Huacana.

Opuestamente, la música de la sierra y el lago es delicada, exquisita, siempre a "mezza voce", integrada su orquesta por violines, violoncelos, contrabajo, flauta y trombón, este último siempre en pianísimo. No usan percusiones de ninguna especie.

El mismo estilo prima en sus pirecuas o sea en sus canciones. Cantos de arrullo, de sentimiento y amor, generalmente ejecutadas por dos cantadores y un acompañante a la guitarra o con la pequeña orquesta y coro.

Siempre cantan en su idioma, y excepcionalmente en español cuando se trata de rendir homenaje a algún visitante distinguido.

Solamente lo que aprendieron desde remotas fechas, de los frailes hispanos existe originalmente en español.

FLOR DE CANELA

All.^o $\text{♩} = 110$ Domingo Ramos

D.C.

"Tzipin, tzipin"

Son de Sevina

Cruz Jacobo

$\text{♩} = 76$

D.C.

Ilustro este artículo con una pircua muy antigua, llamada "Flor de canela" que es considerada como un himno de la sierra de Uruapan. Una idea se tendrá de un son, "Tzipin tzipin"¹⁴, del pueblecito de Sevina.

Los sones siempre tienen tres o cuatro compases de entrada y dos temas que forman otras tantas partes; generalmente no usan ninguna coda; por cuanto el tiempo es en compás de 3/8 casi siempre en forma muy lenta, con excepción de los llamados sones "abajeros" que corresponden a los costeros, en cuyo caso el tiempo es vivo y lo escriben en compás mixto de 3/4 y 6/8 alternando como se verá por el ejemplo.

Una vivencia de la época colonial es la Pastorela, que todavía se celebra en Navidad, con sus atuendos bíblicos y su música evidentemente española cantada y representada con textos en el más puro lenguaje castellano. Como ejemplo, el fragmento "Ya cayó la estrella".

YA CAYO LA ESTRELLA

Anónimo - religioso

Andante

Ya ca - yó la es - tre - lla de - trás del por - tal
pas - to - res y re - yes va - mos a ca - do - rar.

En este artículo que no nos permitiría demasiada extensión he tratado someramente de dar una semblanza del arte de los purépeches o tarascos del Estado de Michoacán, sin que ello se interprete como una soberanía sobre otras razas y estados de México dignos de figurar como poseedores de un acervo folklórico de gran belleza y de sumo interés para su estudio desde todo punto de vista del arte y de la ciencia.

¹Pircua: Canción popular purépecha.

²Corundas: Tamales hechos con masa de maíz en forma especial y envueltos con la hoja verde del carrizo o de la milpa.

³Churipo: Guiso hecho de diversas carnes, chile y verduras.

⁴Citún: Atole hecho con masa de maíz y jarabe de zarzamora.

⁵De chaqueta: Atole hecho de masa de maíz y cáscara de cacao tostada y molida.

⁶Charape: Bebida de fermentación de

la piña y el piloncillo y algunas especias.

⁷Charanda: Exquisito licor de caña.

⁸Tancitaro: Licor fuerte de caña que toma su nombre del lugar en que se fabrica.

⁹Patagua: Telar primitivo que se emplea principalmente en el lugar llamado Aranza.

¹⁰Guanengo: La camisa de la mujer michoacana.

¹¹*Guare*: Nombre purépecha con que se designa a la mujer.

¹²*Tzaráracua*: Cedazo. Nombre con que se conoce una de las más bellas caídas de agua que forma el río Cupatitzio que, a su vez, quiere decir: río que canta.

¹³*Chinchilis*: Nombre propio. Se supone que esta danza religiosa es precortesiana, aun cuando actualmente se ejecuta con música española pero de rancia antigüedad.

¹⁴Llovizna.

LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA MUSICAL EN COLOMBIA

III

P o r

Andrés Pardo Tovar

Especial para la REVISTA MUSICAL CHILENA.

Revisando sumariamente el panorama histórico de la actividad musical culta en Colombia, nos corresponde enfocar concretamente su problemática. Tarea en la que se impone un criterio objetivo y ajeno por completo al impulso sentimental de un falso "patriotismo". Y esto porque, en Colombia —al igual que en otros países de Hispanoamérica— la cultura musical se circunscribe a un ámbito muy estrecho y se concreta, mejor que en torno a instituciones o corporaciones de órbita oficial o semioficial, en la labor aislada que algunos elementos adelantan en circunstancias muy poco favorables y dentro de un clima nada estimulante.

De la cultura musical de un pueblo no son índices, *per se*, los conjuntos instrumentales o vocales, ni las instituciones docentes que existan en el respectivo país. Lo son, en cambio, si su existencia responde a una necesidad ambiente, y si en realidad desempeñan una función de auténtico contenido *social*, y no una de carácter simplemente *decorativo*. Lo son si tales instituciones están entrañablemente vinculadas a la realidad humana de una nación, y si son eslabones de una tradición viva y fecunda. Pero en ningún caso si su existencia transcurre por senderos meramente burocráticos y si su actividad —por meritoria que pueda ser— no está integrada dentro del panorama de una realidad económica y política, ni facilita la labor de los compositores cultos, ni promueve las tareas de investigación tecnificada, ni tiende a crear vinculaciones de tipo internacional, ni actualiza sus repertorios, ni lleva la música al nivel de las clases populares.

Toda cultura es producto de una lenta estratificación y resultante de experiencias acumuladas sin solución de continuidad. Y a la altura de la segunda mitad del siglo XX, ninguna labor puede producir resultados positivos si no se planifica y coordina.

Aclarada así nuestra posición frente al problema de la cultura musical colombiana, entramos en materia.

a) *La educación musical y sus fallas fundamentales.*

En el mes de junio de 1958, al celebrarse las bodas de plata del Conservatorio "Antonio María Valencia", se reunió en la ciudad de Cali (Valle del Cauca) el primer Congreso de Educadores Musicales, asamblea a la que concurrieron delegados de todos los centros de docencia musical del país. La corporación acogió unánimemente la ponencia en que quien esto escribe planteaba una serie de problemas básicos. "Cada vez se experimenta más en Colombia —escribíamos— la necesidad imperiosa de integrar estructuralmente las labores que el Estado, y las entidades administrativas seccionales y municipales, adelantan en el terreno de la enseñanza de la música. Al presente, reina al respecto una total desorientación y, en muchos casos, un lamentable empirismo. Urge, de consiguiente, estudiar y acordar un plan orgánico y luchar por su adopción oficial. El tema es muy vasto . . ."

Al entrar en materia, se decía en la mencionada ponencia: "Salvo contadas excepciones, nuestros Conservatorios se han limitado de muchos años a esta parte a la formación de cantantes y de pianistas, desprovistos casi siempre de una sólida preparación básica, carentes de un horizonte cultural y orientados hacia un campo que las actuales condiciones del país hacen profesionalmente infecundo: el concertismo. En cambio, se ha descuidado por completo la preparación de los elementos que la realidad del medio social reclama con urgencia: investigadores, maestros de música para las escuelas primarias y los colegios secundarios; profesores para las Normales y para los cursos de apreciación y de información musical en las universidades; maestros de capilla y directores de conjuntos corales (. . .). Quienes en la actualidad son maestros de música en escuelas y colegios carecen en su mayor parte de preparación didáctica. En ocasiones, son simples aficionados, a quienes las entidades que contratan sus servicios no exigen certificado alguno de idoneidad (. . .). Urge, ante todo, estudiar y decidir si debe ser función propia de los conservatorios —de nuestros conservatorios—, a más de la formación de intérpretes e incluso de compositores, la de proveer a la preparación de verdaderos maestros de música, es decir, de educadores musicales capacitados para desempeñar técnicamente una labor docente básica y trascendental en escuelas, colegios, universidades y escuelas normales. O si, mejor, esta tarea incumbe a una verdadera "Escuela Normal de Música", que desde luego está por crearse en nuestro país. O nuestros conservatorios se deciden a rectificar inveterados prejuicios y prácticas rutinarias,

o la fundación de tal Escuela Normal de Música se impone con urgencia inmediata . . .”

Atecnicismo, empirismo y dispersión

Diversas son las causas y razones a virtud de las cuales puede afirmarse que, en Colombia, la docencia musical —con la sola excepción del Conservatorio de Cali, y esto en la época en que fue dirigido por su fundador— no ha producido resultados positivos. Se trata, en primer término, de una serie de soluciones de continuidad y de anárquicos y arbitrarios cambios de orientación que han repercutido en notorio perjuicio del estudiantado. Y en segundo lugar, de tres fallas fundamentales, que subsisten y que incluso se agravan día a día: el atecnicismo, el empirismo y la dispersión.

En un conservatorio o escuela oficial de música debieran imperar, como en cualquier otro organismo, las cinco actividades básicas que preconiza la ciencia de la administración: previsión, organización, dirección, coordinación y control. En este terreno, también son absolutamente aplicables las doctrinas de Fayol, porque sin la observancia sistematizada de esas cinco funciones básicas, un organismo o un instituto no tendrá de tal sino el nombre, en cuanto no podrá realizar sus propios fines.

Ahora bien: tal como funcionan en Colombia la mayor parte de los conservatorios y escuelas de música, mejor se diría que son edificios en los que un grupo de profesores particulares dictan sus clases. Y esto porque aunque exista un pensum de estudios y se hayan previsto programas detallados para las diferentes materias, sin una labor conjunta y tecnificada no es posible obtener resultados positivos. ¿Qué puede esperarse de una institución anarquizada, donde no se celebran juntas periódicas de profesores y seminarios de estudios, ni se enfocan y solucionan conjuntamente los problemas educacionales, disciplinarios y profesionales?

Al atecnicismo que caracteriza su funcionamiento, se añade el empirismo en los estudios. Y así vemos que se establecen cursos de “dirección” a los que asisten personas que ni siquiera han terminado estudios elementales de armonía; que reciben grado de concertistas pianistas a quienes no se ha dado una sola oportunidad de practicar en conjuntos de cámara ni en conjuntos orquestales y que resultan absolutamente incapaces de leer a vista un trozo de elemental dificultad o de acompañar a un solista, y que la mayoría de los profesores rutinizan su enseñanza irresponsable y anacrónica. De donde la necesidad de importar conti-

nuamente elementos foráneos —europeos en especial— no sólo para integrar el personal de orquestas y de bandas, sino para completar el personal docente de escuelas y conservatorios. Y, en este último caso, sin que los respectivos directores atiendan nunca a la capacidad pedagógica de tales elementos, bien poco interesados —por lo demás— en formar discípulos idóneos. Resulta, sí, satisfactorio anotar que esta situación tiende a modificarse en algunos centros docentes del país, especialmente en el Conservatorio Nacional de Música, donde su actual director adelanta al respecto una labor tan difícil como meritoria.

La tercera falla fundamental es la dispersión de presupuestos y de esfuerzos. No existe, en Colombia, un plan orgánico respecto a educación musical, ni nada que se le parezca: cada instituto de docencia musical adelanta una labor desvinculada de la realidad ambiental e indiferente a las actividades de los demás institutos afines. En la mayor parte de los cuales —desde luego— la metodología musical brilla por su ausencia. Al respecto, se carece no sólo de legislación básica, sino de una política gubernamental.

b) *El campo profesional del músico colombiano y sus problemas económicos.*

Fuerza es confesar que el campo profesional del músico colombiano se va estrechando cada vez más. Con la agravante de que, debido a su impreparación, se ve desplazado constantemente por elementos foráneos. Y esto no sólo en el terreno de la música culta, sino también en el de la música de baile y la música popular propiamente dicha. Los conservatorios agotan sus presupuestos tratando de formar “concertistas”, cuando lo que el medio reclama son buenos músicos de atril, buenos coristas y buenos acompañantes. Antaño, el músico colombiano tenía diversos campos de actividad remunerada: los teatros, los cafés y restaurantes, las iglesias, los actos sociales, la enseñanza. Hoy en día, ese horizonte se ve reducido a una estrecha y empobrecida zona de actuación potencial y esporádica, como se verá más adelante.

Con clara visión de la realidad, y sentido profético inclusive, estos problemas fueron enfocados por el maestro Antonio María Valencia en el informe que presentó al primer Congreso Nacional de Música, celebrado en la ciudad de Ibagué en enero de 1936. El capítulo final de ese informe (“Protección a la música y al músico colombianos”) abunda-

ba en planteamientos fecundos y en soluciones básicas de fondo. "Al tratar de remediar en algo la pobre situación del músico y de la música en Colombia —escribía— someto los siguientes puntos, a manera de conclusión, al estudio de mis ilustres compañeros: I. Formación de un presupuesto nacional progresivo de las Bellas Artes, a fin de hacer viable lo siguiente: a) Crear la enseñanza musical científica en todos los grados de la educación pública; b) Proveer a la formación técnica de maestras y maestros de música para la enseñanza primaria y secundaria; c) Dotar a escuelas, colegios y universidades de los instrumentos y aparatos que se necesiten para cursos ilustrados de la música y su historia; d) Crear una comisión competente que se encargue de la recopilación y formación de cartillas de canto escolar (...); e) Fomentar la creación y velar por el sostenimiento de bandas de música y orquestas sinfónicas (...); f) Crear la imprenta nacional de música ..."

Todo lo anterior tendía a crear nuevos campos de actividad especializada para el músico colombiano. Por lo demás, entre las medidas que el ilustre compositor y pianista proponía al Congreso Musical para defender profesionalmente al músico, figuraban —entre otras— las siguientes: un severo control oficial sobre las estaciones radiodifusoras, a fin de depurar y salvaguardar el gusto popular; exonerar de impuestos a teatros y salas de conciertos en que actuaran artistas músicos en programas educativos previamente aprobados por la Dirección Nacional de Bellas Artes; providencias ejecutivas que dispusieran el nombramiento de maestros de canto escolar sobre una base comprobada de idoneidad; providencias legislativas que defendieran al músico de la competencia "ruinosa y desleal" de aparatos mecánicos en los cines, cafés y establecimientos similares, etc. Sobra decir que ninguna de estas medidas pudo cristalizar en el terreno de la realidad.

Si profesionalmente no ha mejorado la situación del músico colombiano, socialmente puede afirmarse que ha descendido. Hasta no hace muchos años, a la actividad musical se vinculaban representantes de la clase media económica y de la *élite* social de todas las ciudades del país. En la actualidad, la situación es bien distinta. Con el obvio resultado de que entre las clases directivas de la nación disminuye por momentos la inquietud y el interés por la vida musical. Lo que quiere decir que la música, como actividad cultural, ha perdido en *vigencia social* lo poco que ha ganado en otro terreno: la actualización de repertorios de concierto, por ejemplo.

c) *El problema del mercado artístico y profesional: para el compositor, para el intérprete, para el pedagogo.*

A diferencia de lo que ocurre en los Estados Unidos, el sostenimiento de los conjuntos musicales y de las instituciones de docencia musical gravita —en la mayor parte de los países hispanoamericanos— sobre los presupuestos fiscales de la nación, de los departamentos y de los municipios. En Colombia, el *mecenazgo* —por lo que dice a la música— es una institución desconocida. De donde resulta que, a fin de cuentas, el músico profesional no es otra cosa, en un alto porcentaje, que un simple empleado público, mal remunerado por lo general y sujeto al juego de los intereses de la pequeña política. Esto es especialmente sensible por lo que dice al pedagogo y al catedrático musical.

Al respecto, el Estado continúa siendo el mayor “empleador” del músico profesional. Ningún artista, ni conjunto alguno, pueden sostener una actividad regular y continua sobre bases distintas al apoyo directo o indirecto del Estado o, en su caso, de las entidades oficiales de órbita seccional o municipal. Caso típico, el de la Orquesta de Cuerdas de la Sociedad Colombiana de Música de Cámara, que en tres años de labor ha conseguido una excelente disciplina y cuyo cometido artístico está a la altura de cualquier conjunto similar de Europa o de América, pero que no ha podido extender su campo de acción más allá de sus presentaciones quincenales en la Televisora Nacional.

El caso del compositor es más grave todavía. No existen estímulos oficiales ni particulares para su labor. Y ésta, por esencia, resulta ser económicamente improductiva, pese a que el Estado reconoce a los compositores cuyas obras se presentan por los canales oficiales de la radio-difusión y de la televisión, un modesto derecho de autor. Con una sola y brillante excepción, la actividad creadora —en Colombia— es necesariamente desinteresada, al menos en lo que se refiere a la música. Situación a la que concurre el hecho de que, en realidad, la insularidad de nuestra cultura musical conlleva el desconocimiento que en el exterior se tiene de la música culta producida en el país. De donde son contadas las obras de autores colombianos que hayan sido editadas, o que hayan trascendido de las propias fronteras.

El pedagogo, en fin, ocupa en este escalafón un papel subordinado y opaco. Desde luego, es el que más estrechamente depende de los presupuestos oficiales y el que menos recursos puede allegar para su defensa profesional. A esta situación contribuye frecuentemente el hecho de que

el maestro de música, en Colombia, ni se capacita, ni estudia, ni progresa. A la enseñanza, llega generalmente por vía indirecta y negativa: al fracasar en sus aspiraciones de intérprete y concertista, y sin haber sido preparado al efecto, se refugia en la docencia. Una docencia empírica, pasiva y rutinaria, desde luego. De donde no tarda en verse envuelto en un juego de pequeñas intrigas y de círculos personalistas, porque careciendo de autoridad y de prestigio por razón de méritos propios, tiene que apelar a tales procedimientos para defender la posición que desempeña a título precario.

d) *Hacia la conquista de nuevos campos de actividad profesional especializada.*

Si el presente no nos proporciona motivos para asumir una actitud optimista, podríamos proyectar nuestra inquietud hacia el futuro. Actitud evasiva, en verdad. Pero legítima, en cuanto no es imposible que al evolucionar un ambiente se encuentre la coyuntura favorable para comenzar a solucionar un estado de cosas que en la actualidad es casi totalmente negativo. De aquí que en el Capítulo XX de nuestra "Historia de la cultura musical en Colombia" hayamos podido formular el planteamiento que aquí se reproduce condensadamente.

"Hasta no hace muchos años —decíamos— los conservatorios de Hispanoamérica se preocuparon preferentemente en preparar, bien o mal, a instrumentistas y a cantantes. Hoy en día, el panorama ha cambiado por completo: los progresos de la técnica electrónica, la creciente internacionalización de la actividad artística, la industria del disco, la multiplicación de radiodifusoras y televisoras culturales y la tecnificación de los servicios en las bibliotecas públicas, abren nuevos campos de actividad para el músico profesional culto. El ambiente musical ha cambiado fundamentalmente y un nuevo concepto de la misión que de hecho corresponde al artista en su medio social obliga a formular nuevos planteamientos con vista a una revisión fundamental de los planes de estudios, tan anticuados y rutinarios, que imperan todavía en nuestras instituciones de docencia musical.

"Hoy por hoy —continuábamos— nuestro país carece de una vasta gama de especialistas que necesariamente tienen que poseer una cultura musical. A más de intérpretes, compositores, pedagogos y musicólogos —categorías dentro de las cuales cabe distinguir una serie de especializa-

ciones y subespecializaciones, en número no inferior a doce¹— comenzamos a necesitar en Colombia especialistas en los siguientes campos de trabajo: a) Bibliotecología musical; b) Discografía; c) Programación territorial; d) Sonorización dramática; e) Traducción especializada; f) Investigación folklórica; g) Investigación musicológica, y h) Investigación experimental. Cabría anotar aquí que se entiende por *programación territorial* la apropiada y correcta redacción de notas o comentarios breves para la presentación de obras musicales serias; por *traducción especializada*, la que se refiere a libros y artículos sobre temas musicales (no basta conocer un idioma extranjero para traducir correctamente un original: es preciso conocer la materia sobre qué versa); por *sonorización dramática*, la escogencia acertada de efectos musicales (“puentes”, “cortinas” y “fondos”) para el montaje de piezas teatrales televisadas o radiadas, y por *investigación experimental*, algo que algún día existirá en Colombia: los laboratorios experimentales de música concreta y electrónica.

Acabamos de enumerar ocho campos de actividad para el músico profesional culto. Y si a éstos sumamos las especializaciones y subespecializaciones relacionadas en nota de pie de página, nos encontraremos con más de veinte (20) verdaderas profesiones que tienen como base el estudio de la técnica y de la historia musical. Podría argüírse nos que, como campos prácticos de trabajo, algunas de estas especializaciones son ilusorias o utópicas en nuestro medio. Pero es lo cierto que muchas veces no sólo es la función la que crea el órgano, sino éste el que crea la función. En la misma medida y en la misma forma como la idea modela la realidad.

¹Como es sabido, cuatro son las grandes categorías o especializaciones de la profesión musical: el compositor, el intérprete, el pedagogo y el musicólogo. Dentro de cada una de ellas cabe distinguir una serie de subespecializaciones. El compositor, que es ante todo un creador, suele dominar muchos campos que de suyo comprende la órbita de su propia actividad. Las tres restantes categorías son más propicias a la especialización propiamente dicha. El intérprete puede ser director, instrumentista o cantante, y el director, a su vez, puede serlo de orquesta, de coros o maestro de capilla; el instrumentis-

ta puede llegar a ser concertista o conformarse con un papel de acompañante o de ejecutante de conjunto; el pedagogo, finalmente, dispone de muchos campos de actividad especializada: puede ser profesor instrumental o vocal, o experto en didáctica musical infantil, o profesor de exégesis o apreciación musical, o de materias básicas (gramática musical) o catedrático de cursos superiores, si es que su capacidad técnica se lo permite (historia de la música, armonía, contrapunto, formas musicales, composición, instrumentación, estética).

e) *Las tendencias de los compositores cultos.*

He aquí un tema muy vasto, íntimamente relacionado con el panorama internacional de la música culta en tierras de Hispanoamérica. Y que, para su desarrollo, requeriría tiempo y espacio de que carecemos aquí. En Colombia, la etapa propiamente *nacionalista* de la producción musical ha sido superada. Nos referimos al nacionalismo de primera mano, que consiste por lo general en el simple "enmarque" de materiales folklóricos o populares, o a su estilización decorativa. A esta etapa inicial corresponde la producción de compositores tan meritorios como Santos Cifuentes, Andrés Martínez Montoya y Pedro Morales Pino, formados en nuestro propio suelo. Tras ellos, adviene otra generación que busca la integración de un lenguaje musical propio, pero con base universal: así, principalmente, el maestro Antonio María Valencia, en cuyo trío "Emociones caucanas" y en cuyas obras pianísticas y corales —varias de ellas realizadas en París con anterioridad al año de 1930— se advierte este designio, a tiempo que se perciben las inevitables influencias de la alta cultura musical europea: impresionismo debussyista, formalismo de la "Schola Cantorum" de París, neoclasicismo. Por último, hace su aparición un reducido grupo de compositores que, como Luis Antonio Escobar, Fabio González Zuleta y Roberto Pineda Duque, pertenecen ya a nuestro tiempo psicológico y estético, siendo el último de los citados el que emplea en sus obras una técnica más avanzada y robusta y un estilo expresivo más actualizado. Fabio González Zuleta y Roberto Pineda Duque inician en Colombia una etapa decididamente supranacionalista. Capítulo aparte merecería la vasta producción —vasta, desigual y heterogénea— de Guillermo Uribe Holguín, compositor de muy ilustres ejecutorias. Y los aportes de Adolfo Mejía y de dos discípulos de Antonio María Valencia, Luis Carlos Espinosa y Santiago Velasco Llanos. Pero todo esto tendría que ser objeto de un estudio especial, en parte realizado ya por el autor de estas notas.

Lo importante, en el caso presente, es anotar el aislamiento y la insularidad que hasta fecha muy reciente han sido las características más acusadas de la producción musical culta en Colombia. Una producción vacilante y en ocasiones desorientada, involuntaria o voluntariamente marginada del ámbito cultural del Continente. Sólo a partir de algunos años —muy pocos— a esta parte, ha podido ser contrastada esa producción, por parte de sus propios autores, con la realidad de la cultura musical hispanoamericana. Al respecto, bastaría recordar que sólo de

tres o cuatro años a la fecha, han sido conocidas en Colombia algunas de las obras de los compositores que integran la "plana mayor" de la actividad creadora de nuestro continente criollo: Alberto Ginastera, Aurelio de la Vega, Roque Cordero, Juan Orrego Salas, Antonio Estévez, Camargo Guarnieri, Rodolfo Holzmann. Y las de sus inmediatos antecesores: Juan Bautista Plaza, Carlos Chávez, Andrés Sas, Heitor Villa-Lobos. Y en muy escasa medida todavía.

Creemos oportuno reproducir aquí un concepto emitido en ensayo escrito a raíz del Segundo Festival de Caracas (1957), para epilogar estas consideraciones un tanto superficiales: —"Aplicando la dialéctica hegeliana al caso de la música culta iberoamericana —decíamos—, se podría formular el problema y encontrar posiblemente el camino para su solución, en la siguiente tríada conceptual: *Tesis*: Nacionalismo rudimentario, simple 'enmarque' de elementos folklóricos; *Antítesis*: Posición supranacional del compositor, aceptación pasiva de técnicas y estilos de procedencia europea; *Síntesis*: Arte integrado, expresión de la propia realidad geográfica y humana dentro de los cánones de un lenguaje de eficacia continental y validez estética perdurable".

¿Se estará gestando en Colombia el advenimiento de esta síntesis? Difícil afirmarlo de momento. En todo caso, si esta deseable "integración" se ha iniciado en nuestro país, fuerza sería buscar sus antecedentes en obras como los "Ritmos y cantos sudamericanos" para piano, de Antonio María Valencia, escritos en París, de enero a marzo de 1927.

f) *La formación de públicos cultos.*

Esta tarea no puede ser obra de conservatorios ni escuelas de música. De ella deben encargarse, en primer término, las escuelas primarias, semilleros de oyentes cultos e incluso de artistas profesionales, si es que la enseñanza infantil de la música se realiza técnicamente. Y luego, los colegios de segunda enseñanza, en los que el aprendizaje de una técnica elemental de la música, ya iniciado en el grado primario, debe combinarse con una instrucción de tipo histórico y exegético. Por último, a los departamentos de extensión cultural universitaria correspondería preocuparse por desarrollar planes de información musical, mediante la organización de audiciones comentadas y seminarios de integración cultural, en los que la historia y la estética de la música se enfocarían dentro del panorama de la evolución general de la cultura. Pero la tecnificación de la enseñanza musical infantil supone la formación de pedagogos espe-

cializados. Y esta es una tarea básica, que cada día se descuida más en Colombia.

En el plano positivo, en cambio, cabría anotar con elogio la labor de ciertas entidades y grupos particulares que, como la "Asociación de Amigos de la Sinfónica de Colombia" (*Asoscol*), promueven activamente un acercamiento de las clases económicamente pudientes al ámbito musical. Bien que limitando sus inquietudes y aspiraciones, fuerza es observarlo, al campo del concertismo y sin que todavía hayan incluido en sus prospectaciones el estímulo al compositor, ni el acercamiento musical a otros países más afortunados al respecto que el nuestro.

g) *El problema de la valoración.*

La crítica musical, como función orientadora y constructiva, es elemento decisivo en el progreso y consolidación del ambiente local. Si el crítico goza de prestigio, su responsabilidad es muy considerable. Y su impreparación o sus prejuicios, o sus limitaciones, redundan en perjuicio de ese ambiente. En Colombia no existe una crítica musical responsable y, por ende, el público vive desorientado. Ocurre que —salvo alguna excepción— los críticos musicales desconocen por completo las bases técnicas del lenguaje sonoro. Por lo cual opinan a priori, careciendo de elementos de juicio.

Estas deficiencias se agudizan cuando se trata de enjuiciar la obra de los compositores contemporáneos, de los hispanoamericanos en especial. La novedad de un mensaje, su virtualidad expresiva y su proyección estética suelen escapárseles en absoluto. Y, ante el temor de equivocarse, se limitan entonces a vagas generalidades, a lugares comunes y a conceptos tomados en préstamo. Priman, además, ciertas preferencias de tipo personalista, especialmente por lo que dice a la obra de los compositores nacionales. Con lo cual se peca contra la objetividad —condición esencial de la función crítica— y contra la equidad. Con la inevitable secuela ambiental: la desorientación del público e incluso de los intérpretes, cuya cultura no siempre les permite abarcar el contenido de una obra, ni mucho menos su trascendencia histórica o estética.

Esta ausencia de una crítica responsable y autorizada resulta especialmente lamentable cuando de enjuiciar la propia producción musical se trate. No basta el comentario meramente subjetivo, casi siempre deducido de momentáneas impresiones; la valoración objetiva de las obras musicales cultas de cualquier época y de cualquier país, supone su examen

analítico, que debe realizarse sobre la partitura, así como del valor de un poema juzga el crítico literario, no a través de su fugaz declamación, sino mediante la lectura —muchas veces repetida y decantada— de su texto escrito. Y esta es labor de musicólogos, porque musicólogos son los investigadores o analistas especializados que pueden “manejar materiales de primera mano”, como escribe Jacques Chailley en el “Précis de Musicologie” (Prensas Universitarias de Francia. París, 1958).

Sin embargo, no es posible valorar en abstracto una expresión artística, y mucho menos una obra musical seria: en este terreno se impone la contrastación de valores. Si la obra de arte sólo vale en función de determinada época y determinado ambiente geográfico, nada vale en definitiva. Quienes enjuician la producción artística de un determinado país, o de un determinado individuo, careciendo de una visión estética, por lo menos continental, se exponen a lamentables equivocaciones.

De todo lo anterior, se deduce fácilmente la importancia que tiene para el progreso, incremento y orientación constructiva de la cultura musical colombiana, toda iniciativa y toda realización que tienda a ponernos en contacto con lo que en este terreno se está haciendo en otras naciones de América. Que es infinitamente más de lo que los críticos y comentaristas sospechan. Hoy por hoy, naciones como Chile, el Uruguay, México, Brasil, Argentina, Cuba e incluso Venezuela, cuentan con institutos tecnificados y con verdaderos *equipos* de compositores, cuyas obras pueden parangonarse con las de los maestros del Viejo Mundo. Y en los Estados Unidos, la alta cultura musical se intensifica, se protege y estimula en escala heroica y con creciente y cada vez mejor orientado esfuerzo.

¡Por falta de información, por voluntaria insularidad, el ambiente musical colombiano tiende a estrecharse cada vez más. Y ésto, a pesar de realizaciones positivas, pero dispersas y deficientes. Labor propia de nuestros críticos sería la de dar a conocer constantemente lo que en otros países ocurre en el campo de la alta cultura musical. Esa sería la forma de estimular nuestro progreso intelectual y estético. Y de orientar constructivamente a la opinión pública y a los gobernantes.

Bogotá, D. E., Colombia, 1959.

MUSICA MEXICANA

Por

Esperanza Pulido

II

MANUEL M. PONCE

Manuel M. Ponce, ofrece en su producción una trayectoria técnica y estética, dividida en varias etapas bien definidas.

De Ricardo Castro al Julián Carrillo, tonalista, todos escribieron música en un estilo unificado, procedente, ora de influencias francesas románticas, de la línea Massenet-Saint Saëns, ora de alemanas del tipo Max Reger-Reinecke.

Ponce, por el contrario, fue tributario de cuatro períodos, durante sus cincuenta y tantos años de compositor.

En el primero cultivó las formas de Lied y Danza. El estudio sistematizado de algunos tipos del folklore criollo de su país determinó en él una misión nacionalista enfocada unilateralmente. Este período inicial partió de 1900.

El segundo período abarca los años comprendidos entre 1909 y 1925. Después del primer viaje europeo del compositor, influyen en él poderosamente los románticos italianos de la escuela de Liszt, y su escritura comienza a adquirir brillantez pianística, por medio de un lenguaje prestado, pero tan lleno de inflecciones del criollo mexicano, que llegan estas a imprimirle un sello característico.

El tercer período podría llamarse el de "revisión de la técnica", que provoca un cambio total de medios de expresión. Este se extiende hasta 1933.

Por fin, la cuarta y última etapa, que termina con la muerte del compositor, en 1948, es, en realidad, un período truncado en plena evolución.

En ninguno de estos períodos sería posible considerar a Manuel M. Ponce como innovador de técnicas musicales; pero, como él mismo lo expresó: "...para el compositor que no es genial, existe un lenguaje accesible a todo el mundo, por medio del cual puede decir su mensaje."

Supo Ponce hacer suyos varios lenguajes. El de su época romántica sería, quizás, el que mayor personalidad había de darle; pero tuvo la desgracia de escribir una canción, cuya popularidad mundial le convertiría internacionalmente en "el autor" de la famosa "Estrellita" —melo-

día de la que él mismo se hizo solidario durante toda su vida, puesto que hasta reminiscencias suyas se escuchan en el Concierto para Violín—, una de las últimas obras de Ponce.

Formas de expresión del primer periodo

En la dancita del *Sarampion*, compuesta a los 8 años de edad, aparece ya un innato buen gusto armónico y la búsqueda de ritmos poco comunes.

Desde 1905, o sea, a la edad de 19 años, emprende Ponce el estudio consciente y sistematizado del folklore musical criollo de su país.

Sorprendióle grandemente encontrar en diversas y apartadas regiones de México una gran uniformidad de un tipo determinado de canción, que correspondía a un modelo específico, “como si los rapsodas populares —escribió— se hubiesen puesto de acuerdo para utilizar esta pequeña forma musical, vaciando en ella con variados ritmos y caracteres distintos la expresión de sus sentimientos profundos.”

Esta forma es la del *Lied*:

A—B

C—B (ritornello).

El origen campesino de tal forma se desconoce en México; pero lo cierto es que, convertida al ambiente mexicano impresionó hondamente a Ponce, influyendo en él desde que la descubrió diseminada por tantos rincones del país donde efectuó sus búsquedas.

Cuando la escuchó, al acompañamiento de guitarras, las armonías se limitaban a los acordes de tónica, subdominante y dominante (las famosas posiciones de “primera, segunda y tercera”, que en el lenguaje elemental de los guitarristas populares son características).

Entusiasmado con sus hallazgos decidió Ponce sacar estas melodías de su humilde condición y revestirlas con un lenguaje armónico y contrapuntístico, que les diere lustre y categoría en los centros urbanos. Comenzaron entonces a adquirir popularidad en los salones. Una editorial de la Ciudad de México las lanzaba al mercado, conforme le iban siendo entregadas por el compositor.

El idioma musical de Ponce comenzaba a enriquecerse con el contacto y el análisis de las obras de Chopin y los románticos franceses de la época.

Las primeras canciones mexicanas que armonizó —según confesión propia— le fueron transmitidas por labios maternos: “Ven, oh Luna” y “La Barca del Marino”, constituyen sus primicias nacionalistas y dan

la pauta para todas aquellas melodías analizadas en la parte correspondiente de este trabajo.

En esta primera etapa abordó Ponce otras formas pequeñas. La primera obrita que comenzara a singularizarlo fue una "Gavotta", en Re bemol mayor, dedicada a la Argentina, quien la coreografió e incluyó en su repertorio.

Esta no se sujeta a la forma de la gavota clásica, con la estructura seccional de dos en dos compases. La primera parte de la de Ponce, se divide en un par de períodos: las dos primeras frases constan de cuatro compases y las dos restantes de dos.

La segunda parte abandona la anacrusis característica, para hacer los oficios de una especie de Trío (ya que no de Musetta).

Tras el primer D. C. obligado, un segundo Trío se ampara de la anacrusis y va a dar al D. C. final.

Sus armonías son de acordes perfectos, acordes de séptimas, apoyaturas, retardos, modulaciones a tonos vecinos, etc. El segundo Trío mueve sus dos voces en contrapunto simple; pero con tan sencillos medios logró Ponce un ambiente criollo en la primera parte de esta obrita, en la que se oponen dos elementos: alegría y tristeza.

Las características que distinguen el tratamiento que da Ponce a la Canción Mexicana pueden determinarse por acompañamientos melódicos, en contrapunto con la canción; el uso oportuno y feliz de armonías cromáticas; modulaciones de sorpresa; apoyaturas largas productoras de efectos armónicos novedosos en la música mexicana; acordes de novena que, a partir del primer viaje europeo del compositor, habrían de abundar y de enriquecerse con alteraciones extrañas al acorde.

MELODÍAS DE LA PRIMERA EPOCA

La forma A-B, C-B del tipo de la canción mexicana en cuestión, fue comparada por el propio Ponce con la de la siguiente melodía sefardita:

Se pregunta Ponce * si fueron los judíos, en gran número establecidos en México desde los primeros años de la Conquista, quienes trajeron el modelo que ha perdurado en las canciones mexicanas hasta nuestros días.

Incumbe a otros la investigación de esta hipótesis de Ponce, por corresponder a los dominios del folklore. Nosotros examinamos un buen número de canciones mexicanas y comparándolas con la melodía sefardita en cuestión llegamos a las siguientes conclusiones:

*Escritos Musicales (Ed. Stylo, México, 1948).

Ej. 1

Musical notation for Ej. 1, showing three staves of music in G major and 3/4 time. The first staff is labeled 'A' and 'B'. The second staff is labeled 'C'. The third staff is labeled 'B'.

La iniciación en anacrusis de la sefardita concuerda con la de nuestras canciones criollas del tipo específico, las cuales comienzan siempre así su frase A.

Aquella termina su primera frase con dos intervalos de segunda mayor descendente. La mayoría de las melodías mexicanas abundan en terminaciones descendentes, pero en las que se presenta con frecuencia un intervalo de 3ª mayor o menor, seguido de una 2ª mayor o menor, o viceversa ("La Barca del Marino", "Ven, oh Luna", "Soñó mi mente loca", "Isaura de mi Amor", etc.).

La segunda frase de la sefardita abandona la anacrusis. En cambio, la frase B de la mexicana la conserva en todos los casos.

Ej. 2

Musical notation for Ej. 2, titled "Marchita el alma", showing four staves of music in G major and 3/4 time. The first staff is labeled "A Marchita el alma" and "B". The second staff is labeled "C". The third and fourth staves are labeled "B".

La canción mexicana prolonga en ocho compases su frase B, como lo había hecho con la A. Y para desarrollarse necesita una segunda parte, formada por la frase C, de ocho compases, y retorno a la B.

Como lo habíamos expresado anteriormente, esta forma mexicana de *Lied* impresionó profundamente al Ponce de la primera época, hasta el punto de hacerla suya en una gran cantidad de canciones nacionales, que llegaron a identificarse con el compositor característicamente.

Cuando se vale de las formas de danzas su melodía se vuelve libre, según ocurre con la gavota analizada y las danzas mexicanas; pero los giros melódicos conservan la influencia de la canción mexicana en toda esta primera parte de la producción ponciana.

Segunda etapa

El compositor nacionalista se desarrolla dentro del ambiente limitado de su país y busca nuevos horizontes.

Ponce nunca sintió la inquietud que más tarde había de caracterizar a Carlos Chávez y a sus secuaces: la fusión de todos los elementos mexicanos que forman nuestra nacionalidad. Ponce siguió la tendencia de la mayoría de los jóvenes de los países latinoamericanos, que no encuentran en los suyos plena satisfacción a sus anhelos: dirigirse a Europa en pos de perfeccionamiento.

Al compositor mexicano le atrajo, del Viejo Continente, Italia. Este hecho es significativo para situar las tendencias del joven Ponce, cuyo temperamento romántico le impulsa a buscar maestros como Marco Enrico Bossi y Luigi Torchi, compositores procedentes directamente de la escuela de Liszt y pertenecientes, en su patria, al grupo de los Sgambati y los Martucci.

Al llegar a Italia llevaba Ponce una técnica pianística no despreciable, por lo que en sus nuevos estudios de composición comenzó a utilizar los recursos propios del instrumento.

Afanoso de perfeccionamiento, en todos los dominios de su arte, toma de Italia lo que ésta puede darle en terrenos de la composición y, atraído por lo que oye decir de Alemania, se dirige a Berlín, para incorporarse a la Escuela de Altos Estudios Musicales y a la clase de Martin Krause; pero los estudios de composición que realiza allí no influyen en lo absoluto sobre su lenguaje musical, porque no se adaptan a su temperamento.

Regresa a México en 1909 y comienza a digerir lo absorbido en Europa. El nacionalista criollo ha enriquecido su técnica con todos los

procedimientos de la Escuela Romántica, sin por ello abandonar sus tendencias características.

El pianista y musicólogo Pablo Castellanos, reconoce en Ponce una calidad de "verdadero fundador del floklore estilizado de su país."¹ Mayer-Serra le llama "el Pedrell y el Albéniz de su patria."²

La Francia de Franck, Fauré, Debussy y Ravel; la Italia de Castelnuovo, Tedesco y Respighi, se hallaban por aquel entonces en pleno postromanticismo; pero como México conservaba sus poetas y sus costumbres románticas, Ponce, el músico, no podía sustraerse a las influencias del momento.

Según lo expresó Ponce en unas pláticas radiofónicas que, a guisa de entrevistas, se llevaron a cabo un poco antes de su muerte en la Ciudad de México, era aquélla la hora mexicana de Nicolás Rangel, López Velarde, el "Negrito Poeta", y en las *peñas* de estos poetas entraba el joven músico como en su casa.

Urbina improvisaba versos y Ponce tocaba lo que había escrito durante la semana. Era música de la llamada *de salón*, representada por mazurkas, vales, danzas y canciones arregladas y propias, que seguía produciendo el compositor a granel. Estas mazurkas, de las que publicó Ponce 18, seguían la forma de las originales polacas —terminación del primer motivo sobre el segundo tiempo del compás siguiente—, pero con libertad de expresión. Algunos giros de sus melodías traen a la mente algunas características de la canción mexicana. Uno de tales giros se expresa por una segunda mayor o menor (corchea con puntillo, seguida de semicorchea), descendiendo a una negra por intervalos de quinta y sexta (en ocasiones hasta una séptima).

De la Mazurka N° 17

Ej. 3



¹"Diversos aspectos de la obra de Manuel M. Ponce". Documento mimeografiado de la Asociación Musical Manuel

M. Ponce, México.

²Música y músicos de Latinoamérica.

W. M. Jackson, 1947.

En varias de estas mazurkas introduce Ponce una especie de Trío, en movimiento vivo y ritmo contrastado con el de la mazurka, terminando con Da Capo.

Por aquel entonces compuso Ponce su "Estrellita", según el modelo de la canción mexicana, con sus frases A y C en terminación femenina y la B en masculina. Aquí el salto de séptima descendente procede de una segunda mayor y se repite una vez en dos frases sucesivas, confiriendo a la melodía un tinte melancólico.

Comienza también, entonces, a abordar la canción libre, o sea, la interpretación musical de poemas específicos. Luis G. Urbina le inspira más que los otros poetas mexicanos del grupo.

(Continuará).

EXPERIENCIAS MUSICALES DE ALEMANIA OCCIDENTAL

P o r

Abdulia Bath

Las experiencias musicales que ofrece una ciudad cualquiera de Alemania Occidental, que cuente con algo más de 100.000 habitantes, hasta lo que se podría llamar grandes urbes, son extraordinarias. Cualquier centro relativamente pequeño tiene, naturalmente, un Teatro de la Ópera, además de conciertos de toda índole, y, ya que en sólo contadas ocasiones durante el año puede presentar estrellas, cubre sus aspiraciones ofreciendo funciones con grupos locales o artistas jóvenes, los que tienen en este país constantes oportunidades de actuar en público, dada la característica del ciudadano alemán de considerar la música como una parte de la vida, tan importante casi como el aprender a leer y escribir. Hay, además, ciudades pequeñas en las que floreció en un momento dado una manifestación artística determinada, y que la siguen conservando como cosa propia, la mantienen y tratan de evitar su éxodo a los grandes centros de población, fenómeno que en otras partes ocurre con frecuencia. Es así como se siguen celebrando los festivales de Salzburgo y de Bayreuth, y es así también como Wuppertal conserva su famoso Ballet.

Colonia, conocida en todo el mundo por su Catedral y su carnaval, tiene también, en el aspecto artístico, mucho que mostrar a los que tienen la suerte de visitarla. Reúne en una temporada no menos de cinco abonos a diferentes series de conciertos, además de su temporada de gran ópera y de ópera de cámara, para mencionar sólo lo que a música se refiere. Fuera de estas series, se realizan innumerables audiciones en las distintas salas de la ciudad, más la música sacra que se hace en alguna de las trescientas y tantas iglesias que nos salen al paso a cada rato, henchidas de tesoros y reliquias de siglos, cada una con su interesantísima historia.

Pero, al referirnos al número de espectáculos musicales de una ciudad de menos de un millón de habitantes, no queremos en modo alguno impresionar con cifras, ya que la verdad es muy otra. Hay un aspecto que nunca podremos ponderarlo bastante, y que ya insinuamos al comienzo de esta crónica, y ello es, esa especie de religión que el alemán medio hace de la música, lo que lleva al Estado a gastar sumas enormes en salas, artistas y montaje de obras, esfuerzo al que el público responde

con un interés francamente ejemplar. No es afán de ostentación lo que lleva a los municipios a construir grandes salas de subido costo, aun cuando el problema habitacional sigue vivo y tal vez se acrecienta día a día. Es, sencillamente, el hábito, o la necesidad del pueblo de contar con espectáculos que le permita alejarse por un par de horas de los afanes de la lucha diaria por el subsistir, para recrearse con manifestaciones del arte, muy en especial, de la música. Sin desconocer que existe una "élite", como en todas partes, de personas para quienes el estar abonados es parte de su posición social, existe también el núcleo de los que hacen sacrificios para tal objeto, sin hacer mención de las largas filas que pueden verse a diario ante las ventanillas encargadas de la venta de entradas fuera de abono. Cuando se trata de presentaciones de alumnos o de grupos privados, las entradas son gratis, o de muy bajo costo, e, invariablemente, el público responde a ellas.

Hay en Alemania Occidental sesenta Teatros de Opera, algunos de los cuales sólo presentan este tipo de espectáculo durante todo el año. Los restantes alternan con funciones de teatro o ballet. Cada ciudad se empeña en tener la sala más moderna, o exótica, cómoda y lujosa, por lo que es un placer visitarlas, lo mismo con ocasión de una representación o bien, fuera de horas de trabajo, con un guía que va indicando cada uno de sus aspectos, ya sea de público o escenario.

Colonia, por ejemplo, cuenta con un edificio de arquitectura de avanzada, algo verdaderamente revolucionario en Alemania, dotado de todo lo que la última palabra ordena en belleza y funcionamiento. Se escucha aquí el repertorio clásico corriente, más obras del pasado poco conocidas, y óperas modernas, muy discutidas. En cuanto a estas últimas, es digno de nota el hecho de que ellas, aunque no logren un "lleno" en cada función, siguen en cartel por la duración de la temporada. O sea que, dentro de los alcances de la intención de los que rigen la cosa artística, hay la sana tendencia a dar a conocer valores que la masa penetrará a largo plazo, pero que, tarde o temprano, tendrá que aceptar, seleccionando de entre ellos las obras maestras, como ha sucedido en el mundo musical desde hace siglos.

En cuanto a conciertos, hay para el objeto distintas grandes salas, con presentaciones de la más variada gama de estilos y épocas. Hay un abono para solistas, los consagrados en piano, cuerdas, canto e instrumentos de viento; otro para obras corales, otro para música de cámara, otro para conciertos sinfónicos, otro para lo que se llama "Música del Tiempo", y un sinnúmero de conciertos fuera de abono, en los que es posible

escuchar a solistas como Oistrach o Franchescatti, y autores como Verdi o Boulez, madrigales y música antigua, composiciones atonales y dodecáfónicas, música electrónica y música concreta.

Los diversos Institutos de Cultura ofrecen regularmente conciertos con artistas huéspedes en un incesante intercambio internacional. Prominentes son la Belga Haus, el British Centre, la Amerika Haus, el Instituto Alemán-Italiano de Cultura, el Instituto Alemán-Francés de Cultura.

La Universidad de Colonia incluye, dentro de sus vastos programas semanales, conciertos de cámara, o solistas, y la Alta Escuela de la Música brinda numerosas audiciones durante todos sus períodos de actividad.

En cuanto a grueso público se refiere, el mayor éxito, como es de suponer, corresponde al concierto convencional, con estrellas en la batuta, o, y, en los solistas, sin menoscabo del interés que despiertan las audiciones en las que Schoenberg representa lo "clásico", Webern lo "romántico" y Luigi Nono lo "moderno", para citar algunos nombres. Hacemos esta observación sin ánimo de ilustrar, sino para anotar el hecho curioso de que, dentro de una temporada, y en un mismo medio, los puntos de vista son tan distantes que un Bartok o un Strawinski representan en un caso lo "nuevo" y en otro lo "antiguo", o sea, la relatividad de las clasificaciones humanas, según el que las hace.

En lo que a los estudiantes toca, las facilidades que Alemania Occidental les ofrece para ampliar su cultura musical son verdaderamente dignas de alabanza. Un estudiante de cualquier asignatura, puede inscribirse para los festivales de Salzburg o Bayreuth, sin más trámite que enviando una carta con la debida anticipación, indicando sus deseos, y a vuelta de correo recibirá los formularios, en los que deberá colocar unos cuantos datos. Con la inscripción se compromete a asistir no sólo a los conciertos, sino deberá tomar parte en otras actividades, como ser conferencias, o clases, pues, junto a los festivales, y aparte del aspecto turístico que pudieran tener, o bien, para evitarlo precisamente, se hace de esas tres o cuatro semanas una fiesta de la música toda, con sus relaciones filosóficas, literarias, científicas e históricas. Se invita a artistas a ofrecer audiciones que no tienen que ver directamente con Mozart o Wagner. Pero, junto a un mínimo de exigencias, existe la suma ínfima que permite al estudiante vivir por unos días en ese medio ideal, con alojamiento y comidas, con rebaja en los pasajes de ferrocarril, y con derecho a cuatro representaciones en fechas previamente fijadas. Sé de casos en que estudiantes que no contaban con el dinero para el pasaje, han aprovechado de las bondades de los automovilistas para hacer el viaje en "auto-stop",

ya que en cuanto a alojamiento cuentan con las facilidades que les brindan los llamados "Albergues de la Juventud", institución internacional que cumple una de las más nobles actividades, como es la de permitir a muchachos de escasos recursos viajar por distintos países con la seguridad de encontrar, por una suma rayana en lo ridículo, una cama limpia y un ambiente acogedor. Esta institución hace posible que, al presente, se verifique en Europa el más intenso y sano contacto entre los distintos pueblos, representados por su más rico tesoro, la juventud, ávida de conocer y de ver paisajes, gentes, arte y costumbres de núcleos diferentes al suyo, sin propósitos políticos de ninguna especie.

Pero, por más tentador que sea el tema, más cuando vemos que Chile, con toda su riqueza de panorama y de cultura, no figura hasta ahora entre los países miembros de la institución referida, debemos volver al asunto que nos preocupa.

Las condiciones que permiten tomar parte en un congreso musical son muy semejantes a las ya descritas con respecto a los festivales, y sus adherentes gozan de las mismas franquicias. Estos se llevan a cabo en diversas ciudades, y tienen un carácter más o menos universal, según el criterio de las autoridades encargadas de sus planes. Pero la diferencia resultante no varía el interés que ellos despiertan, pues de cada uno se saca el mismo provecho. Así, nos tocó asistir al Congreso Musical de Darmstadt, en 1958, en el que grandes maestros se dieron cita para cambiar impresiones o darlas a conocer a los alumnos inscritos. Es un hermoso espectáculo el ver a un profesor de renombre universal analizando con toda sencillez cada frase de la materia que le ha sido asignada, ante un grupo de alumnos a los que ve por vez primera, y a quienes, probablemente, no volverá a ver. No menos hermoso es ese otro espectáculo: el de ver a otros maestros, de la misma talla, tomando parte modestamente en el Congreso y asistiendo, junto a nosotros, a cada reunión o concierto como un estudiante más. Es, por lo menos, edificante, el encontrarse por unos días en un clima tal de profesionalismo del más alto grado, a la par que de una concentración máxima en el problema inmediato y del oficio, sin afanes proselitistas y sin otra meta que el hacer partícipes de su saber y experiencia a los que acuden en busca de ellos, enalteciendo así a la sociedad entera, de acuerdo con ese lema que es tal vez el más útil de cuantos la humanidad ha conocido, y que dice: "Lo que hagas, que esté bien hecho".

Nos tocó asistir, en junio de 1958, a otro tipo de Congreso, pero no menos interesante: el Séptimo Congreso Mundial de la Sociedad de Mu-

sicología, que se realizó en Colonia. Este evento junta en cada ocasión a los musicólogos de las más variadas tierras del mundo, que se reúnen para exponerse unos a otros las últimas conclusiones a que han llegado en sus estudios e investigaciones. Pero la condensación y diversidad de los temas a tratarse en el corto período de una semana, obliga a los organizadores a establecer no menos de cinco líneas de trabajo que se desarrollan en forma paralela, lo que nos dejó con el apetito despierto para escuchar más y más, ya que a menudo hubiéramos estado en tres salas a la vez. Para una gran parte de la concurrencia los temas eran por demás sabidos, pues era una reunión de colosos. Pero el modesto estudiante sólo alcanza a penetrar en ese mundo tan vasto de los que se dedican por entero a examinar la música desde los más desusados puntos de vista, y, muy importantes, dentro de sociedades que son para muchos remotas, como Arabia, Africa, el Oriente. Una vez más nos referiremos a la no participación en estos congresos de representantes de América Latina, fenómeno cuyas causas no nos ha sido posible profundizar todavía, pero que, sin duda, merece alguna meditación. Al parecer, América del Sur es conocida en el Viejo Mundo sólo a través de los artistas singulares que poseemos, y de los estudiantes de música que nos hacen honor, pero es triste la ausencia en los repertorios de conciertos de autores de nuestros países, y no mencionemos siquiera su total ausencia en reuniones de índole universal, como la que nos ocupa. Las escasísimas excepciones a este estado de cosas no alcanzan a cubrir el vacío que, sin duda, nos rodea dentro del panorama mundial de la música.

Siguiendo con nuestra disertación, había también en ese Congreso visitas a los numerosos puntos de interés de la ciudad, exposiciones especiales con motivo del mismo, como ser, exhibición de manuscritos y todo tipo de documentos de, o relativos a, los más famosos compositores de esa región del Rhin, exposición de instrumentos de todas partes y civilizaciones del mundo, paseos por el río, y, para convencernos de que éramos realmente los elegidos de los dioses, los conciertos que se sucedían unos a los otros en un verdadero muestrario de la música de todas las épocas. Salfamos de una sala en que los amantes de la electrónica acababan de darnos a conocer sus últimas novedades, con todo lujo de explicaciones y demostraciones, para llegar al ambiente medioeval de un patio de museo, en que se nos hacía oír una serie de obras de música antigua, tocadas en instrumentos de la época, y terminar el día apersonándonos en una de las grandes salas de la ciudad para hundirnos en una cómoda butaca y ser

espectadores del más convencional de los conciertos, todo lo cual, de más está decirlo, tenía una calidad de primera.

Ocioso es declarar que una experiencia como ésta ofrece al auditor la prueba de lo que antes ya hemos expresado, y ello es que, mientras más se escucha, más se aprecian los valores universales que, en un momento dado, regalaron los frutos de su creación a sus semejantes, creadores que, sin duda, no imaginaron que los que les sucedieran seguirían gozando de ellos, para su solaz y propio goce espiritual, durante siglos y siglos.

TEMATICA DEL JAZZ

P o r

José Hosiasson

El norteamericano, creador del jazz, escuchó y adoptó a su lenguaje peculiar mucho material temático.

Los himnos protestantes, traídos de Europa, habían sido asimilados junto a la religión. El idioma de la mayoría también había sido asimilado. En la época de los primeros albores del jazz, hacía ya más de un siglo que el canto religioso de los negros se escuchaba a través de los Estados del Sur. En las enormes plantaciones de algodón fremitaba un movimiento religioso de masa que fue llamado "The Great Awakening" (El gran despertar). En el Congo Square de Nueva Orleans se reunían las más bajas capas sociales, prevalentemente negros, para tocar, cantar y bailar. Todos los sábados, en ese enorme sitio erizado que irónicamente llamaban "La Plaza del Congo", se recreaban ritos mágicos que habían llegado hasta allí después de un largo viaje desde la costa occidental de África, en los barcos que habían traído a los esclavos negros, y que habían hecho larga escala en las Antillas. El Voudoun o Vú-Dú, mezcla de rito, música, baile y fiesta, se funde en el enorme crisol norteamericano con los himnos protestantes y el "Great Awakening". El producto resultante, el "Negro Spiritual" y el "Gospel Singing", constituyen el gran volumen de canto religioso negro en los Estados Unidos.

En el campo profano, persistió en los Estados Unidos la costumbre africana de la música funcional. Este canto de ritmo regular y continuo acompañaba el trabajo manual con el nombre de "Work Song". Los trabajadores recibían con júbilo a un buen cantante de "Work Songs", pues les significaba un alivio en sus duras labores y el patrón los contrataba de buenas ganas para lograr un mayor rendimiento en el trabajo de equipo, resultante de este estímulo musical.

También en el campo profano, se cristalizó la forma definitiva de los Blues. El molde inflexible de esta estructura armónica y melódica se había ido gestando en el canto de generaciones de artistas ambulantes, y de todo negro norteamericano que expresaba en música sus problemas frente a la vida, al amor, los problemas de su pueblo, de su raza, de su trabajo. Los Blues, cantados en el campo y en las esquinas de las ciudades, fueron escuchados con oído atento por los futuros músicos de jazz; muchos de ellos iniciaron su carrera acompañando a cantantes de Blues.

Los Blues constan de una narración en tres estrofas. En la primera

se establece la situación; en la segunda se repite la primera con mayor énfasis; en la tercera se resuelve o explica la situación planteada por las dos primeras, cuidando de rimarla con ellas.

Ejemplo: 1

I hate to see the evenin' sun go down
 said I hate to see that evening sun goin' down
 'cause my ba - by she's don't left this town.

Musicalmente se llega a una forma standard de doce compases, que queda establecida entre muchas otras que caen en desuso. Naturalmente, esta forma se divide en tres secciones. Cada sección dura cuatro compases, de ellos el cantante utiliza los primeros dos, dejando los dos restantes al acompañante. Es la tradición antifonal que se mantiene también en los "Spirituals" y en los "Work Songs".

Otro punto en común con las demás formas del folklore musical afronorteamericano es la escala característica que incluye las que fueron llamadas justamente "blue notes". A la escala mayor occidental se agregan la tercera y séptima menores (a veces también la quinta disminuida). Estas "blue notes", que en importancia siguen el mismo orden indicado arriba, abarcan, en realidad, todo el campo sonoro comprendido entre la nota menor y la nota mayor. El cantante de blues hace oscilar su voz entre estas dos notas, creando de esta manera una tonalidad ambigua.

Desde el punto de vista armónico, los Blues también se cristalizan en una estructura que, básicamente, emplea sólo la tónica, subdominante y dominante.

Los Blues aportaron al jazz su peculiar escala, mucho material temático y algunos de sus primeros ejecutantes. Como canto folklórico, profano del negro norteamericano, siguió un curso paralelo al del jazz y en forma ininterrumpida. Constituyen los Blues una fuente en la que han bebido muchos otros, además del jazz. Walter 'Christopher Handy consiguió fama, dinero y honores por haber sido el primero en transponer al pentagrama ese canto que escuchaba a diario en su nativo Saint Louis; y haberle puesto su firma. Los tan populares intérpretes de "Rock'n Roll" usan y abusan de los Blues, diluyéndolos para sus fines comerciales. Mientras tanto, los auténticos intérpretes, no son conocidos fuera de un público reducido, limitado casi exclusivamente a la población de color.

Aproximadamente, en 1906 llegó a su apogeo un estilo pianístico llamado Ragtime. En él influyeron todas las canciones de moda de la época, las danzas traídas desde Europa y tratadas en forma violentamente sincopada, según la tradición africana. La cuadrilla, la polca y el vals se transformaron, en las diestras manos de los pianistas sureños, en ragtime. El ragtime, a diferencia de los blues, por ejemplo, no admitía la improvisación. Las obras más importantes de ese estilo pianístico nos quedan no sólo en los rollos de autopiano, sino que también en las partituras de la época. Actualmente, fuera de esos documentos no quedan otros vestigios de lo que fuera otrora la "Locura de América". Solamente algunas de esas obras perduran en el repertorio del jazz, en el que el ragtime produjo un importante impacto.

El jazz se surtió de material temático, además, en fuentes tan variadas como las del juglar negro que vagaba por los Estados del Sur cantando en espectáculos, bajo carpa, en las esquinas de las calles o en los bares de los distritos negros. Además de Blues, ellos aportaron epopeyas de legendarios héroes de color. Nueva Orleans dio, además de la música del Congo Square, los gritos de sus vendedores callejeros y sus canciones "creole", emparentadas muy de cerca con la música del vecino Caribe. En su música, la gran ciudad sureña mostraba claramente su ascendencia francesa y española.

Uno de los aportes más importantes de Nueva Orleans fue la banda callejera. En esta ciudad, como, en menor grado, en la mayoría de los centros urbanos del Sur, no había prácticamente día en que no se realizara algún desfile. Toda asociación, secreta o no, que se respetara, debía celebrar su aniversario con un desfile, y este desfile no era considerado como tal si no estaba precedido por una banda. Desfilaban así, trompetas, clarines, trombones, clarinetes, piccolos, flautas, tubas en todas sus variedades, bombos y platillos. Al atardecer, terminado el desfile, estas mismas bandas animaban el baile. Las completaba, por lo general, un violinista, pues, aún en Nueva Orleans, los violinistas tenían alguna formación de conservatorio, sabían leer música y lo hacían para sus compañeros, a fin de que éstos pudiesen tocar las últimas novedades impresas. Luego, la débil voz del violín, quedaba sumergida entre el mare mágnum general.

La banda callejera de Nueva Orleans dio al jazz otro elemento temático: la marcha. También le dio a la nueva música sus primeros instrumentos característicos.

En los primeros discos de jazz encontramos los instrumentos princi-

pales de una banda, junto al piano, llegado desde los salones de las casas de Storyville, el barrio de placer de Nueva Orleans, y al banjo o guitarra, llegados de manos de los cantantes de blues y de los vagabundos juglares. La corneta o trompeta es el líder y toca en forma simple y directa, muy cerca de la melodía original, clara rítmicamente, concisa y dura en su ataque. El clarinete teje incesantes bordados alrededor de esa línea melódica, usando arpeggios que llenan todos los huecos dejados por el sobrio líder. El trombón, cual cello en un conjunto de cámara, canta una voz independiente, más lírica que la de la trompeta y que a veces se combina con aquélla, en voces paralelas, y otras, en cambio, amarra con poderosos glissandos sus frases o puntea con notas staccato como si integrara la sección rítmica. Esta última, integrada por piano y batería y, a veces, por banjo y bajo suministra un apoyo rítmico y armónico sólido pero elástico repitiendo los acordes y marcando los tiempos para sostener la estructura polifónica creada por los instrumentos de viento.

La unidad temática del jazz es el *coro* (chorus). Esta unidad mantiene una duración constante (generalmente 12, 16, 24 ó 32 compases) y se repite las veces necesarias para construir la obra. Cuando nos referimos a los Blues, vimos que estos constaban en su forma más común de 12 compases. Esto quiere decir que los *coros* de los Blues, en su forma más corriente, tienen una duración de 12 compases. Al terminar un coro de Blues, por medio de una modulación a través del acorde de dominante en los últimos dos tiempos del último compás, se vuelve a empezar otro coro y así al infinito, en unidades de doce compases cada una.

En los primeros tiempos del jazz era muy frecuente el caso de obras pluritemáticas, en que se encontraban diferentes tipos de coros. Era este el caso de las marchas incorporadas al repertorio del jazz y que constaban, por lo general, de una introducción de cuatro compases, dos temas diferentes de 32 compases cada uno, de los cuales se tocaban un solo coro, una modulación o "llamada" de cuatro compases en que el centro tonal se desplazaba en una cuarta hacia arriba, y el tema principal, en la nueva tonalidad, cuyo coro de 32 compases se repetía varias veces pues en él actuaban los solistas. Después de una última repetición del tema principal por el conjunto completo, se finalizaba con una coda de cuatro compases.

La importancia que fue adquiriendo en jazz el solista individual, hizo que se dejaran de lado las obras pluritemáticas. En una música donde la interpretación tiene un papel fundamental, la única manera de preservar las obras es la grabación, pues nuestro sistema de notación musical

resulta insuficiente. Hasta la divulgación del disco de larga duración, las obras del jazz se grababan en discos que duraban aproximadamente tres minutos porque los de cuatro minutos estaban reservados exclusivamente para la erróneamente llamada música clásica o seria, debido a algún misterioso tabú comercial. En estas condiciones, un solista inspirado no alcanzaba a expresarse dentro del poco tiempo que en el coro le era destinado en una obra pluritemático. Se prefirió, por lo tanto, obras con un solo tipo de coro en que el solista "se tomaba" todos los coros que quería.

Esta es una técnica de creación del jazz. Un solista, improvisa incessantes variaciones sobre un esquema rígido, dado de antemano, rítmico y armónico y de una duración determinada. Coro tras coro, todos iguales entre sí, todos con la misma progresión armónica, el mismo ritmo continuado. Dentro de estas limitaciones, un grupo de músicos de jazz es capaz, sin embargo, de crear obras melódicamente apasionantes. En ninguna otra parte se puede aplicar más apropiadamente aquello de que lo que importa no es lo que se hace sino que cómo se le hace.

Además de todas las influencias temáticas de origen, el jazz recibe constantemente, en préstamo, el material de la música popular americana. Las operetas de Broadway, la música de Hollywood y las producciones de Tin Pan Alley, simbólica callejuela en que se producen las canciones de moda y que sirven de base para las versiones más atrevidas que realizan los jazzistas. Así se usaron "Alexander's Ragtime Band", "Lady Be Good", "Night and Day" y "How High the Moon".

El esquema más frecuente de estas canciones es el coro de 32 compases sobre el molde A-A-B-A. Esto quiere decir que se usan dos fórmulas melódico-armónicas. La fórmula A se repite dos veces, luego se intercala la fórmula B y se concluye repitiendo nuevamente A. Cada fórmula dura 8 compases; el coro completo consta, pues, de 32 compases ordenados en A-A-B-A. Es este el caso de la mayoría de las canciones populares norteamericanas como, por ejemplo, "Blue Moon".

No se debe hablar de compositores de jazz sino que de creadores de temas. Un compositor no crea una obra, en jazz, a lo más, crea el tema sobre el cual el conjunto construirá la obra.

Solamente podemos llamar compositores de jazz a un puñado de músicos, directores de orquesta y arregladores que han sabido usar su agrupación como un todo, distribuyendo las partes preconcebidas de manera de enmarcar la labor de determinados solistas, con cuyo estilo, sonido y fraseo, se cuenta de antemano. Ellos son los únicos que han creado obras, pues han organizado las formas de acuerdo a su voluntad dentro de un

efecto total previamente deseado. Compositores en jazz han sido Ferdinand La Menthe, más conocido con el sobrenombre de Jelly Roll Morton, Edward Kennedy (The Duke) Ellington, Gil Evans y un puñado de otros.

En la gran mayoría de los casos, los verdaderos creadores en jazz son los intérpretes. Ellos toman un tema cualquiera y, a través de su interpretación, por medio de variaciones construidas lógicamente y brillantemente, apoyados por una sección rítmica estimulante, crean la obra jazzística.

Sin embargo, mientras en Nueva Orleans el músico tocaba para un público que provenía del mismo ambiente del cual él había salido y del que había tomado su origen el jazz mismo, más adelante, el músico de jazz, toca frente a un público muchas veces indiferente y en ciertas oportunidades hasta antagónico. Según la tradición de Nueva Orleans, el músico contribuye con su personalidad a la labor de conjunto, pero más adelante queda como solista destacado, sin otra misión que la de lucirse. Esta situación hizo, por un tiempo, que muchos instrumentistas de primera línea se dejaran llevar por la fascinación de la técnica convirtiéndose ésta en un fin. Estas demostraciones de malabarismo hicieron alcanzar gran popularidad a varios músicos de extracción jazzística quienes, ya no solo atraídos por la admiración de la técnica instrumental, sino que por el melodioso sonido del dinero que se ganaba, endulzaron y diluyeron su música con el propósito de transformar el jazz en un producto fácil de fabricar y de fácil digestión para las grandes masas.

Afortunadamente, los malabaristas aburrieron luego al gran público, pasando rápidamente al olvido. Los últimos quince años se han caracterizado por una serie de búsquedas de nuevos horizontes dentro del jazz. El panorama armónico ha sido ampliado, las estructuras melódicas han sido cada vez más atrevidas.

En diferentes oportunidades, cada vez con mayor frecuencia, se ha intentado romper la rígida forma de los "coros" repetidos al infinito. Las pretensiosas obras grandes de Duke Ellington, Stan Kenton, John Graas y otros no han logrado superar el fracaso de George Gershwin en 1923. Todas ellas han constituido un impase, aunque algunas están bastante bien logradas. La "tierra de nadie" que separa el jazz de la erróneamente llamada música clásica o seria es todavía muy ancha y este tipo de obra naufraga en este territorio donde deja de ser lo uno sin llegar a ser lo otro.

Desde 1949, con la agrupación del trompetista Miles Davis, se logra entrever algunos intentos por romper la rigidez del esquema. "Boplici-

ty" grabado por este conjunto, muestra una anomalía que corresponde a una libertad que ningún arreglador se había atrevido a tomar antes. Es este un tema de 32 compases en A-A-B-A, pero que en el segundo coro, B dura 12 compases en vez de ocho, resultando de esta manera, y nada más que en este coro, un total de 36 compases. Este y otros ejemplos se encuentran analizados en la interesante obra del músico y escritor francés André Hodeir, "Hommes et Problemes du Jazz". También, recientemente, se ha comenzado a usar, cada vez con más frecuencia, ritmos no binarios. Por mucho tiempo se creía que el ritmo $4/4$ ϕ era una de las características esenciales del jazz. Pero después de tímidos ensayos de Fats Waller y Mary Lou Williams, el joven saxofonista Sonny Rollins, ha grabado larguísimas improvisaciones en $3/4$ sin perder nada de su auténtico sabor jazzístico.

Fatalmente, a medida que los solistas exploran cada vez más a fondo las posibilidades de los temas en la manera tradicional, deberán llegar a un concepto más amplio de la forma, lo que les permitirá continuar dentro de la rígida estructura básica la repetición de coros, y la temática actual. Es probable que entonces, sin perder las conquistas melódicas del sistema imperante, se encuentre un camino formalmente más amplio, pero sin necesidad de desviarse de la dirección general en que se ha mantenido el jazz hasta ahora.

EDUCACION
MUSICAL

I. DEFINICION DE DIRECTOR CORAL Y CUALIDADES CON QUE DEBE CONTAR

Por el profesor

Juan Lemann

Escuela Experimental Artística de la Superintendencia de Educación Pública

Director de coro es la persona llamada a unir un grupo de personas que se han dispuesto a cantar en conjunto, en forma organizada. Es por lo tanto un organizador a quien corresponde *componer* con los elementos de que dispone: varias voces, distintos timbres, diferentes estilos. Insisto en que debe ser capaz de componer en el sentido más amplio de la palabra, pues los problemas con que se encuentra son a menudo imprevisibles y deben ser resueltos sobre la base de la experiencia y habilidad, propias de un artista compositor.

El estudio de un instrumento en forma acabada es indiscutiblemente el mejor medio de conocer a fondo los elementos constitutivos de la composición musical y la forma en que deben ser empleados durante la ejecución. Por lo tanto me atrevo a afirmar que es imprescindible el estudio profundo de un instrumento, de preferencia de teclado, piano u órgano, para palpar directamente los problemas de organización sonora: dosificación sonora, dinámica con respecto a la forma, rubatos bien compensados, voces que se destacan por sobre otras, determinación de clímax, etc.

La intuición es otro factor muy importante en un director, ya que este debe ser capaz de prevenir en repetidas ocasiones, defectos o accidentes que sin ello aparecerán inexorablemente. A menudo debe adivinar el pensamiento de sus cantantes.

La claridad en el lenguaje es también indispensable para conseguir exactamente lo que se desea de un coro. Debe ser lo más objetivo posible, sobre todo tratándose de impostación y matices, evitando términos confusos (ej.: sonido redondo).

Debe ser estricto en cuanto a disciplina y para este efecto, denegar responsabilidades en varias personas (ej.: Jefes de voz), pues al estar absorto en tales problemas se distraería de su función principal: la de hacer música.

El director de coro debe analizar en detalle cada obra por ejecutar, sobre todo en su aspecto formal, lo cual determinará la dinámica con sus clímax.

Deberá ser capaz de discriminar auditivamente las funciones tonales junto con las notas que componen los acordes, sea cual fuere su estado.

Obvio es decir que debe poder solfear mentalmente, no solo una melodía, sino varias a la vez, sin tener que recurrir a un instrumento para ello.

Deberá ser capaz de transmitir por el carácter de sus movimientos, la expresión del trozo, hecho que se verá más adelante.

Su estado de concentración, por lo tanto, deberá ser el máximo, debiendo, aunque en forma un poco teórica, concentrarse unos minutos antes de principiar cada trozo, recorriendo mentalmente los primeros compases del mismo.

Deberá dar explicaciones sobre el sentido de la letra (ej.: Alleluia).

La tensión deberá mantenerse y ésto sólo será posible estando el director mismo compenetrado del espíritu de la obra, antes de iniciarla.

Los estudios de contrapunto a su vez, serán indispensables, ya que proporcionan un criterio, no sólo para juzgar las obras que se deberá abordar, sino una técnica para componer pasajes de trozos que padecen de fallas en el sentido polifónico, o bien obras completas, labor que es propia de todo director coral. Se sabe que un director de orquesta debe saber orquestar antes de dirigir; pues bien, igual sucede en este caso.

Sus conocimientos histórico-analíticos servirán para fijar no sólo el estilo de la obra, sino que el margen de libertad permitido en las diferentes ejecuciones de la misma.

III. COMO FORMAR UN CORO

Sólo me referiré a los coros seleccionados, pues en casos de coros masivos, estas consideraciones serían inútiles.

Puede haber diferentes maneras de seleccionar gente para un coro, pero el punto primordial es el de contar con la dirección del liceo o escuela, para exigir la presentación de todos los alumnos del plantel a la selección y luego la asistencia obligatoria a todos los ensayos, sin esta cualquier labor es nula.

No se deberá vacilar en eliminar cualquier elemento nocivo, tanto en la disciplina como en la seguridad (afinación, ritmo), incluso durante el año. Más vale un grupo pequeño pero seguro, que una gran masa irresponsable.

La selección de alumnos de coro deberá hacerse en 2 fases: 1) división en afinados y desafinados. 2) Clasificación de tesituras:

{ Sopranos
 { Contraltos

{ Tenores
 { Bajos

¡Para vencer la timidez de los alumnos es aconsejable hacer cantar un canon de los más sencillos, ej.: Fray Jacobo, y luego sacar de a 2 a los postulantes para su selección, haciendo cantar el mismo canon a cada grupo (en los distintos grados de la escala cromática). Una vez hecho esto, durante lo cual no se deberá comunicar al postulante su tesitura, se procederá a proporcionar el coro, en la siguiente forma:

{ sopranos \neq $\frac{2}{3}$ contraltos.
 { tenores \neq $\frac{2}{3}$ bajos.

El número de sopranos puede ser aumentado, no así el de los bajos, ya que su exceso produce un efecto nefasto en el sonido de conjunto, caso en el cual no se aumenta la profundidad de los acordes. El número de contraltos depende del timbre de voz de sus integrantes. En caso de que sea timbre grueso y consistente, puede igualarse al número de sopranos e incluso en algunos casos, reducirlo aún más. Los tenores, generalmente poco frecuentes, deberán preocuparse mucho de la impostación para no gritar en los registros altos.

Para lograr un resultado más rápido en la preparación de cada obra, es aconsejable designar jefes de voz para cada cuerda y en su defecto, segundos jefes de voz para las mismas, en caso de inasistencia o impedimento de los primeros. A éstos se le deberá dar autoridad y responsabilidad, pues de otro modo el profesor deberá hacer el trabajo en su totalidad y esto malograría la extensión del repertorio.

Para iniciar un coro hay que comenzar con obras fáciles. Los cánones son los más indicados en estos casos, después de los cuales vendrán los corales y las obras polifónicas difíciles, madrigales y motetes.

El uso de partes copiadas a mimeógrafo es necesario incluso en casos en que los integrantes del coro no sepan solfear, pues en todo caso servirá de guía gráfica aproximada para la altura de los sonidos y para la letra. Se deberá hacer responsable a los jefes de voz del buen estado en que se encuentran. En todo caso se aconseja enseñar a solfear a los integrantes de un coro, lo cual redundará en una mayor rapidez de aprendizaje de las obras. Habrá sí que tener cuidado que el papel-música no impida a los que cantan, que miren al director, pues de este modo el resultado sería un fracaso.

Vuelvo a insistir en la disciplina. Este factor es importantísimo y sin ello todo trabajo imposible. El director deberá hacerse respetar al máximo, siempre que su autoridad no produzca incomunicación hacia el coro. Deberá cumplir, en consecuencia, con la doble función de maestro y amigo frente a sus alumnos.

III COMO MANTENER UN CORO

La buena organización de un coro desde la partida, no lo hace todo; habrá que mantener además su calidad y hacerlo progresar, debiendo por lo tanto el director seguir la misma norma consigo mismo.

La buena calidad sonora se mantiene a costa de un constante y periódico trabajo de pulimiento de los trozos ya estudiados y especialmente de su afinación, impostación, inspiración y dicción.

La afinación no es una cualidad inherente a la voluntad del individuo. Este puede desafinar por simple indiferencia a lo que está cantando o por no haber practicado suficientemente los intervalos de las melodías, también por su ubicación en el grupo. En cuanto a esto último es aconsejable que los más afinados se coloquen detrás de los otros para sostenerlos. Para no bajar de tono se aconsejará pensar en subir en pasajes descendentes. La impostación sirve igualmente para una mejor afinación, ya que evita el cansancio de las cuerdas vocales. Referente a este punto es imprescindible que un coro haga ejercicios de vocalización sobre las letras A, I, O, U, y sobre la extensión de una quinta, pasando por los grados de la escala cromática, teniendo presente una buena posición de la cavidad bucal y una buena respiración diafragmática. Para lograr este objetivo sugiero lo siguiente:

1º hacer ejercicios respiratorios explicando anteriormente su técnica: inspiración por la nariz, expiración lenta por la boca, movimiento de fuelle de los pulmones por medio del diafragma (del cual se deberá tener conciencia previamente), etc.; ayudando a realizar todo esto por medio de todas las explicaciones objetivas necesarias (ej.: movimiento del abdomen).

2º Combinar lo anterior con la emisión de la voz. Los términos a este respecto deberán ser lo más claros posibles, reduciéndolos a un mínimo ej.: 1) Poner la boca como para bostezar; 2) Dejar caer la mandíbula; 3) Sentir que el aire pasa por el paladar, y 4) Sentir la vibración que se produce en la frente.

La práctica regular de estos dos puntos producirá a corto plazo un

gran progreso en la sonoridad del conjunto y habrá que preocuparse de mantenerla.

La dicción influye tanto como la impostación en la calidad sonora de un conjunto vocal. Sólo algunas indicaciones serán capaces de mejorarla: adelantar las paredes laterales de la boca y dejar caer la mandíbula. Se deberá, además, hacer hincapié en las vocales. La A debe parecerse a la O. La E debe parecerse a la E francesa o a la É francesa. La I debe parecerse a la Ü francesa o alemana. Las consonantes deberán pronunciarse claramente y sin dureza, en lo posible con la punta de la lengua, ej.: D y T. En caso de consonantes después de una vocal (ej.: canción), prolongar las vocales, etc.

Todo lo dicho en este párrafo se ve también sujeto al buen gusto del director, sobre todo cuando se trata de idiomas extranjeros, para lo cual hay que aguzar el ingenio. Para conseguir una mayor extensión en los registros se podrá, fuera de hacer vocalizar, transportar algunos trozos $\frac{1}{2}$ tono o 1 tono más alto o más bajo, según se quiera ampliarlos hacia arriba o hacia abajo.

IV. LOS MOVIMIENTOS DEL DIRECTOR

Sirven para una doble finalidad: para llevar el ritmo y para indicar la dinámica de las obras.

Se deberá hacer una división bien clara entre las dos manos: 1) la derecha servirá para llevar el ritmo;

2) la izquierda servirá para indicar los matices.

Se deberá evitar la simetría en los movimientos de ambas manos.

El ritmo de la obra, llevado por la mano derecha, está determinado por el alzar, elemento al cual casi nunca se da suficiente importancia.

Se llama alzar al tiempo que está antes de aquel en que aparece la primera nota, y al respecto se presentan los siguientes casos:

a) antes del 1º (ej.) El alzar es el tiempo anterior;

b) antes del 2º (ej.) El alzar es el 1.er tiempo;

c) antes del 3º (ej.) El alzar es el 2º tiempo, y

d) antes del 4º (ej.), etc. . .

El primer tiempo siempre deberá ser hacia abajo.

El ritmo deberá ser dirigido con movimientos flexibles, a no ser que se quiera conseguir dureza en un pasaje. Aunque rara vez los coros tienen tanta responsabilidad, se deberá tender a que los gestos sean interpretados directamente, haciendo descansar toda la responsabilidad de la ejecución en el director.

Los gestos de la mano derecha indican también matices: movimientos grandes indican más fuerza; movimientos cortos matices suaves; gestos bruscos sforzandi, etc.

Las expresiones de cara refuerzan todos estos gestos, y en muchas ocasiones las entradas de las voces son dadas sólo con la mirada.

Los matices, indicados por la mano izquierda podrán ser llevados en la siguiente forma:

- { palma hacia abajo = P
- { palma hacia arriba = f
- { Palma al frente = prevención o detención (cánones)
- { Progresivamente hacia arriba = cresc.
- { Progresivamente hacia abajo = dim.

Se deberá practicar esto con cánones infinitos produciendo acelerandos, ritenutos, cresc. dim., fuerte y P, prevenciones, etc., de tal manera que el coro responda directamente a los gestos del director, ya que las explicaciones previas son generalmente olvidadas, en el momento de la ejecución.

Una buena dirección necesitará pues de una polifonía, por decir así, entre las dos manos.

Será siempre necesario, por lo tanto, que el director se concentre un momento antes de comenzar un trozo, pues una distracción cualquiera puede causar fallas tremendas. El director deberá estar mentalmente en el tempi de la pieza, antes de alzar.

En los casos en que el ritmo sea regular, durante el transcurso de una obra, el director podrá abocarse, después de los primeros compases, sólo al problema de los matices, sistema que resulta muy efectivo desde el punto de vista de la expresión.

V. COMO ABORDAR UNA NUEVA OBRA

Primero se deberá seleccionar la obra por estudiar, para lo cual el director no deberá subestimar la calidad de su coro. No hay que olvidar que el progreso de un coro se debe en parte al constante estudio de nuevas dificultades (afinación, ritmo, entrada de voces, extensión de registros, etc.).

Una vez seleccionada una obra se procederá a su estudio, para lo cual el director deberá tocarla al piano muchas veces hasta aprenderla en conjunto y ojalá por partes.

El análisis formal de cada trozo servirá para formarse una idea de su interpretación, p. ej.; el caso de una fuga; o de una canción, cuya forma

A-B-A puede determinar un distinto carácter en la parte central e igual o ligeramente diferente en partes extremas.

El director deberá observar, en caso de polifonía, que palabras o frases están antes de las entradas de voces y aprender la forma en que va a indicarlás, siempre con un gesto de prevención (puede ser la mirada) ej. . . Incluso será necesario que sepa con que mano va a dar la entrada a las sopranos, tenores u otras voces, lo que puede ser variable para cada trozo o pasaje. En seguida, deberá estudiar los matices que va a dar a las distintas partes y sus correspondientes movimientos indicadores, con la mano izquierda o incluso con las dos manos si es necesario, para dar más énfasis.

Una vez formada una idea de las partes de la obra, repetir a solas, sin el coro, todo lo que hará al enfrentar al coro, momento en que se deberá haber resuelto de antemano sus problemas de obra gruesa.

¶ Pero todos sabemos que sin refinamientos no hay obra de arte y que no basta cantar las notas de un trozo con sus fuertes y pianos, para obtener un resultado satisfactorio. Hay problema de carácter sonoro que deberán ser vistos en detalle y este es el punto en que la sensibilidad, técnica y cultura de un director juegan su papel principal. No podrá moldear a priori. Deberá primero oír con cuidado el resultado inmediato de la obra que se está aprendiendo y sobre esa base corregir y aconsejar. Su preocupación por resolver problemas, deberá ir más allá de la sede donde funciona el coro y de su estudio privado. En el micro, en la calle, en cualquier sitio, si esto lo apasiona, habrá un momento en que resolverá un pasaje, un desequilibrio, un problema de impostación, etc. y todo vendrá a su memoria en el momento oportuno, sirviendo esto para conseguir un resultado altamente artístico.

Hasta el más mínimo detalle de la ejecución deberá ser oído por el director, por lo cual *no deberá cantar mientras dirige* y solamente deberá pronunciar en forma muda las palabras del trozo.

Un buen método para organizar la dinámica de un trozo y que da muy buen resultado es hacer las indicaciones de matices en forma hablada mientras el coro canta, sin interrumpirlo.

Es necesario, asimismo, contar con los medios materiales necesarios:

1º Buena acústica de la sala (las salas pequeñas no sirven; fuera de la falta de aire no hay suficiente resonancia para que el sonido adquiera profundidad y se pueda apreciar);

2º Estrados;

3º Podio para el director, y

4º Atriles.

VI. ALGUNAS IDEAS PRACTICAS

Los problemas de equilibrio son fundamentales para una buena sonoridad de conjunto, como vimos al comienzo, pero no sólo provienen de la proporción de las voces, sino de su intensidad. La dosis en que se matiza cada cuerda no debe exagerarse ni hacia el agudo ni hacia el grave (ej.: coral). Un exceso de bajos produce una sensación hueca en el sonido y no una mayor profundidad, como podría creerse a primera vista.

El exceso de matización es perjudicial (mucho cresc. y dim.). El fraseo correcto es uno de los factores que más intervienen en el equilibrio sonoro de un coro, pues une las voluntades en una sola idea e iguala las intensidades.

La buena dicción prolongando las vocales también produce buenos resultados, ya que marca la diferencia entre lo que es cantado y hablado.

En general, para aprender a cantar es bueno comenzar con algo lento con notas tenidas. Es tal vez lo más difícil de realizar en coro.

VII. PRESENTACION EN PUBLICO

En las presentaciones en público los factores que intervienen en la buena ejecución se alteran un poco, aumentando en general la responsabilidad del coro en forma exagerada a las indicaciones de matices, por lo que el director deberá estar atento a excesivos dim. o cresc., entradas inexactas, tono bajo, respiraciones poco profundas, etc. Esto podrá ser subsanado siempre que se prevengan los accidentes y nuevamente toda la responsabilidad recae en el director. Sin embargo, se deberá mantener la interpretación igual que siempre, sin innovaciones, salvo en la tensión expresiva de las frases que será seguramente mayor que en los ensayos.

VIII. REPERTORIO

Entre las muchas obras que se puede aconsejar, trataré de dar una pequeña pauta para coros de planteles educacionales.

Los cánones son altamente educativos por la rapidez con que pueden enseñarse y la flexibilidad que permiten a la batuta.

Los corales que podrán considerarse como la etapa siguiente, son igualmente recomendables para la matización. Dentro de este mismo grupo pueden incluirse muchas obras folklóricas que son muy aconsejables, ya que entusiasman a los que las cantan, despertándoles el sentimiento patrio.

Las obras polifónicas de los siglos XV y XVI e incluso del siglo XVII, ya pertenecen a un grupo de mayores exigencias musicales y son por esto mismo muy recomendables, siendo preferible cantarlas en su propio idioma, sin traducirlas. Para los coros de liceos es preferible no pasar de las 4 voces ya que la división de grupos origina desorden por lo general.

En líneas generales es aconsejable organizar los repertorios con una buena distribución de obras fáciles y difíciles para que crezcan con cierta rapidez y con esto produzcan entusiasmo.

Y para terminar, diré que en general todo director de coro consciente de su responsabilidad de músico y de maestro, deberá primero perfeccionarse a sí mismo lo más posible y ser de este modo capaz de divulgar así la cultura musical en su forma más espontánea que es el canto.

INFORMACIONES

INFORME SOBRE MESA REDONDA
Nº 3 "EDUCACION MUSICAL", REALIZADA EN LA ESCUELA DE INVIERNO DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION CULTURAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE - 1959

RELATOR: Profa. ELISA GAYAN
(Conservatorio Nacional, Chile).

SUBRELATORES: Lauro Ayestarán (Uruguay); Cora Bindhoff de Sigren, Brunilda Cartes, Armando Carvajal, Blanca Hauser (Chile); Leopoldo Hurtado (Argentina); Sylvia Soubllette (Chile).

TEMAS:

PRIMERA REUNION: "AYER Y HOY"

- A) *La educación musical en Chile y su evolución histórica desde la Independencia*, Profa. Bindhoff.
La educación musical en nuestros días, Profa. E. Gayan.
- B) *Verdaderas finalidades de la educación musical de acuerdo con la realidad chilena*, Prof. Carvajal.
- C) *La educación musical en el extranjero: Argentina*, Prof. Hurtado.
Uruguay, Prof. Ayestarán.

SEGUNDA REUNION: "PROBLEMAS SICOPEdagogicos Y TECNICAS DE TRABAJO"

- A) *Iniciación musical y el preescolar:*
 - a) *Breve síntesis del panorama sicopsico*, Profa. Gayan.
 - b) *Metodología*.
 - c) *Técnica de trabajo a base de la actividad lúdrica (juegos)*, Profa. Bindhoff.
- B) *La educación musical en la Educación Primaria:*
 - a) *Breve síntesis del panorama sicopsico*, Profa. Gayan.
 - b) *Metodología*.
 - c) *Técnica de trabajo y actividades*, Profa. Bindhoff.

- C) *La educación musical en la Educación Secundaria:*
 - a) *Finalidades generales y específicas*.
 - b) *Metodología*.
 - c) *Técnicas de trabajo I y II ciclos*, Profa. Cartes.

TERCERA REUNION: "FORMACION DEL PROFESOR DE ED. MUSICAL"

- A) *En el terreno psicológico:* a) *Vocación, aptitudes específicas, intereses* b) *Exigencias actuales*, Profa. Gayan.
- B) *En la tecnificación: Importancia de la fisiología, higiene de la voz, foniatría e impostación en la voz hablada y voz cantada:*
 - a) *Fundamentos científicos*.
 - b) *Experiencias*, Profa. Hauser.
- C) *Problemas de la dirección coral y orquestal*, Prof. Carvajal.
Sentido y exigencias estéticas en la selección de material coral, Profa. Soubllette.

CUARTA REUNION: SINTESIS Y CONCLUSIONES

FUNCIONAMIENTO

Reunión preliminar: bajo citación del Director de la Escuela de Invierno, Decano Luis Oyarzún. Concurrieron: profesores Carvajal, Gayan y Hauser.

Reunión preparatoria: bajo citación de la relatora, el lunes 13, en la Facultad de Música. Concurrieron: profesores Bindhoff, Cartes, Carvajal y Gayan.

PRIMERA REUNION:

Hora de iniciación: 11 horas. Concurrieron todos los integrantes de la Mesa y cuatro profesores de la especialidad.

1. La relatora solicita fijar hora exacta de iniciación de las actividades: se acuerda las 10.30 horas, sala 5.

2. La relatora presenta a la consideración de la Mesa el programa de trabajos y temas a desarrollarse: se aprueba.

3. La señora Bindhoff de Sigren expone su trabajo sobre *La educación musical en Chile y su evolución histórica*, que fue considerado de gran interés y su expositora muy felicitada. Al finalizarlo se ofrece la palabra a los miembros de la Mesa: intervinieron en un largo debate en solicitud de aclaraciones e interrogaciones los profesores Carvajal, Hurtado Ayestarán; y los concurrentes profesores Pareda (Santiago), Fuentes (Arica) y Cornejo (Santiago). En todo lo relativo a la parte funcional y administrativo del problema relacionado con el panorama actual de la educación musical en Chile, respondió la relatora.

Como el debate se prolongara más de los tiempos señalados por el Reglamento de la Mesa, la relatora solicitó la venia del prof. Carvajal, inscrito en el Tema B), para postergarlo a la 2ª sesión, a fin de poder escuchar los informes de los profesores extranjeros. Sólo usó de la palabra el prof. Sr. Hurtado, quien en forma muy breve dio a conocer algunos pormenores sobre la educación musical en su país (Argentina). Se levanta la sesión a las 12.45 horas. Antes de darla por terminada, la relatora solicita de los integrantes de la Mesa ceñirse en lo sucesivo a los tiempos asignados y evitar los giros anecdóticos, de gran interés ilustrativo, pero que alejan un poco los temas en su aspecto técnico. Así se aprueba.

SEGUNDA REUNION:

Hora de iniciación: 10.30 horas.

Concurrieron los subrelatores: Ayestarán, Bindhoff, Cartes, Carvajal, Hauser. La srta. Cartes debe ausentarse por sentirse enferma. Especialmente invitada concurre a esta reunión la Asesora de Ed. Musical en Educación Primaria, Sra. Norah Pezoa; concurren 6 profesores y una

egresada del Dep. Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional de Música.

1. Se desarrollan normalmente los temas A) y B) del plan de la sesión. Ambos con una breve síntesis de los factores de mayor interés en el terreno sicofísico del preescolar (2ª infancia) y del escolar (3ª infancia y preadolescencia), a cargo de la profa. Gayan. La profa. Bindhoff expone el criterio metodológico y técnicas de trabajo en estas dos etapas, en una interesante disertación ilustrada con experiencias propias, que es encomiásticamente recibida.

2. El profesor Carvajal desarrolla el tema B), postergado de la sesión anterior. Se abre un amplio debate sobre la conclusión que se ha cristalizado: "falta de profesores capacitados para servir la población escolar en esta fecha"; la relatora, que a su vez ha sido alumna, egresada y titulada en el Conservatorio Nacional de Música, expone que ello se debe a varios factores: uno de los cuales y el más importante, tal vez, fue el criterio que primó por mucho tiempo en las autoridades de la Facultad y del Conservatorio: "la formación de solistas y ejecutantes", a fin de poder tener intérpretes para programas de conciertos e integrantes para grupos orquestales; lo que originó relegación a segundo término, a la formación de profesores. Esto sólo se vino a organizar en el año 1948 y se encuentra en pleno desarrollo desde 1952, dando como resultados a la fecha: 6 profesores titulados y 18 egresados en vías de título; todos ellos sirviendo cargos en Santiago.

3. A continuación expone sus experiencias sobre *Educación musical en Uruguay*, el prof. Sr. Ayestarán. Esta exposición fue de sumo interés porque muestra la preocupación máxima que existe en ese país por los problemas educacionales, a los que asignan la mayor parte de su presupuesto nacional; se cuenta con escuelas, academias particulares, un conservatorio nacional e institutos de post-

graduados para perfeccionamiento de los profesores; además, se controla la oferta y la demanda dentro del terreno educacional, de manera que todos los egresados en forma inmediata van tomando los cargos que se precisan. Pero no han logrado resolver el problema de la falta de profesores para la etapa primaria debido a la alta población escolar y al hecho de que el profesor común no está totalmente capacitado para ejercer docencia en el terreno musical. Declara que se está tratando de resolver esta anomalía, fijando un mayor porcentaje en los sueldos del profesor común que se especialice en la asignatura, de manera que la Educación Musical sea un hecho en todo el país. Luego da a conocer los organismos estatales que tienen a su cargo la extensión cultural y musical uruguaya, entre los que se destacan el SODRE y sus actividades radiofónicas. Es muy felicitado por su exposición clara y precisa.

Queda pendiente el tema C) por enfermedad de la Srta. Cartes.

Se levanta la sesión a las 12.45 horas.

TERCERA REUNION:

Hora de iniciación: 10.30 horas.

Los mismos asistentes en el público. No asisten los subrelatores profesores Carvajal y Cartes; profesores Ayestarán y Hurtado, ausentes de Santiago.

1. Se inicia la reunión con el tema A) a cargo de la profa. Gayan, cuya síntesis es base de las conclusiones que se insertan en párrafo aparte.

2. A continuación se desarrolla el tema B) a cargo de la profa. Hauser, quien expone su materia en forma científicamente bien documentada, analiza situaciones de profesionales y escolares con quienes ha debido actuar, presenta sus experiencias, da a conocer resultados y se llega a la conclusión de la absoluta necesidad de que el profesor conozca y practique formas de higiene de la voz, como asimismo conozca principios de fisiología,

foniatría e impostación como un medio de defenderse de posibles lesiones físicas a sus órganos de fonación, como asimismo tenga los conocimientos necesarios que le permitan identificar lesiones o defectos de voz en sus alumnos, a fin de guiarlos y darles la oportunidad de un tratamiento adecuado y oportuno. A continuación se produce un largo intercambio de interrogaciones y experiencias, en que intervienen los profesores asistentes a la reunión.

Se levanta la sesión a las 12.50 horas.

CUARTA REUNION:

Hora de iniciación: 10.40 horas.

Concurren todos los miembros de la Mesa, exceptuando los profesores extranjeros; los mismos profesores asistentes anteriores.

1. Se inicia la reunión con el tema C) postergado del día anterior; interviene el prof. Carvajal, quien se refiere, prácticamente, a algunos puntos de técnica de dirección (coro u orquesta); a sus experiencias ante directores extranjeros conocidos en el país y durante sus viajes, y a sus experiencias como Director de los coros del Conservatorio y de las orquestas chilenas.

2. A continuación se presenta la Srta. Cartes quien expone el tema C) de la segunda reunión, postergado por su enfermedad. Presenta las *Finalidades generales y específicas de la Educación Musical en la Educación Secundaria*, poniendo un verdadero énfasis en que ella sea el factor determinante en el equilibrio emocional de los escolares-adolescentes; que a través de las manifestaciones musicales se pueda despertar su sensibilidad estética; y con la adquisición de la gráfica musical, se les facilite los medios para expresarse en el terreno creativo. Luego expresa los factores específicos, cuales serían en resumen: a) conocimiento de la gráfica musical y lectura, en el I ciclo; b) apreciación musical en función a la

cultura histórica general, en el II ciclo.

Finalmente, en forma práctica, aborda la iniciación de la lectura musical en el primer año de humanidades y presenta una vista panorámica del criterio técnico con que se prepara actualmente a los futuros profesores de la asignatura en el Departamento de Pedagogía Musical del Conservatorio Nacional. La Srta. Cartes es, igualmente, muy felicitada por su inteligente aporte a la Mesa.

3. El tema asignado a la profa. Soublette no se trató, por haber tenido que ausentarse de Santiago, en forma urgente.

CONCLUSIONES Y SUGERENCIAS DE LA MESA REDONDA SOBRE "EDUCACION MUSICAL"

A través de las reuniones habidas y oída las diversas opiniones y formas de trabajo expuestas por los profesores especializados en cada tema, la relatora nombrada somete a la consideración de las autoridades, los problemas inmediatos que presenta la Educación Musical en Chile, de acuerdo con la actualidad:

a) Que hay una evidente falta de profesores especializados y especialistas para servir la creciente población escolar, debido a la subestimación que ha tenido la asignatura dentro del régimen total de la educación nacional.

b) Que esta falta de profesores verdaderamente capacitados, significa un apreciable porcentaje de funcionarios desempeñándose en la especialidad, sin tener los antecedentes que se requieren;

c) Que los planes, programas y horarios actuales, precisan de un ajuste mejor sincronizado a las necesidades regionales y orientación pedagógica que debe darse a la asignatura, a fin de que pueda desempeñarse como *elemento formativo* (en las etapas preescolar y primario, incluyendo las preparatorias de liceos) y como *factor socializante y de equilibrio emocional* (en la etapa secundaria), y

d) Que, igualmente, los métodos de enseñanza, precisan de una revisión completa a fin de dotarlos de nuevas técnicas de trabajo ajustadas a la realidad-ambiente nacional, a las exigencias de cada etapa escolar y con un criterio moderno y científico que permita llegar a la solución de problemas de índole humano y estético que notoriamente nunca se han considerado.

SUGERENCIAS:

I. Solicitar de las autoridades educacionales su patrocinio, a fin de perfeccionar los estudios de los actuales profesores en servicio, tanto en la rama primaria, secundaria y especial, por medio de curso de postgraduados o de perfeccionamientos intensivos, a cargo de equipos de especialistas de la responsabilidad de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, y el Departamento de Pedagogía del Conservatorio Nacional en colaboración con la Asociación de Educación Musical;

II. Interesar a las Direcciones Generales de Educación Primaria, Secundaria, Normal y Especial, a fin de que se arbitren las medidas necesarias que permitan establecer la obligatoriedad de asistencia a estos cursos, cuya certificación sería materia de constancia en las Hojas de Servicio de cada profesor;

III. Recomendar cumplimiento en los horarios establecidos; cambio inmediato en las técnicas de trabajo de manera que se cumpla con los programas, yendo de lo práctico a lo teórico, de lo concreto a lo abstracto y cumpliendo con las finalidades generales y específicas en función con el medio ambiente, con las características regionales y en la máxima sincronización con el desarrollo evolutivo de los escolares;

IV. Recomendar se considere de obligación en las Escuelas Normales la adquisición de técnicas vocales completas (fi-

siología, higiene de la voz, foniatría e impostación), como un medio de prevenir lesiones vocales posteriores en los profesores y dotarlos de los conocimientos necesarios para el reconocimiento de defectos vocales y de formación en los escolares;

V. Solicitar de la Comisión del Ministerio de Educación a cargo de la revisión de nuevos reglamentos, se considere la reposición de la hora de Conjunto Coral en el I ciclo de humanidades, y,

VI. Recomendar al Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, no establecer actividades ni horarios paralelos a otros servicios educacionales.

Aniversario del Liceo N° 10 de Niñas

El Liceo N° 10 de Niñas celebró el tercer aniversario los días 26 y 27 de junio. Este plantel educacional es dirigido por la educadora Sra. Aída Beaumont de Rodríguez. El 26, Día del Alumno, se ofició una Misa de Campaña, a las 9 A. M., los cantos religiosos estuvieron a cargo de la inspectora general Sra. Raquel García Huidobro; a las 10 A. M., se efectuó el concurso de salas; a las 11 A. M., se desarrolló un programa artístico a cargo del alumnado. A las 15 horas, hubo competencias deportivas y una comisión visitó el Hospital Barros Luco y la Escuela N° 233.

El día 27, a las 11 A. M., se realizó un acto literario musical, que contó con la asistencia del Director General de Educación Secundaria, Sr. Hugo Meléndez Escobar, la jefa de la Sección Pedagógica del Ministerio de Educación, Sra. Luisa Zamorano y otras autoridades.

Se desarrolló un programa musical a cargo de las profesoras de Educación Musical, Sra. Rosario Cristi y Sra. Adriana

Montalva, quien presentó coros de los sextos años.

La velada estuvo amenizada por la Banda de la Fuerza Aérea. A las 12 horas, un cóctel de bienvenida al profesorado incorporado este año. A las 13 horas, almuerzo de camaradería, con asistencia de autoridades del Ministerio, Escuela de Aviación y el Alcalde de la Comuna. Durante el almuerzo, el conjunto de guitarras formado por el profesorado, interpretó canciones del folklore nacional.

Homenaje a Estados Unidos

En el Liceo N° 10 de Niñas se llevó a efecto, el viernes 3 de julio, una velada con motivo de la Independencia de Estados Unidos, que contó con la asistencia de la Agregada Cultural de la Embajada, señora Anni M. Logan, la asistente administrativa, señora Madeline Sulad, la Directora del establecimiento, señora Aída Beaumont de Rodríguez, profesores y alumnos.

El acto fue organizado por la inspectora general, señora Raquel García Huidobro, en colaboración con las profesoras de inglés señoritas Nevenka Mandamovic, Graciela Rioseco, y de artes plásticas, señora Rosa Chacón.

El programa se inició con los himnos nacional y norteamericano, a continuación se hizo una reseña histórica sobre la independencia de Estados Unidos. Un conjunto interpretó canciones folklóricas norteamericanas, dirigido por Raquel García Huidobro; y el dúo de violín y piano, formado por los alumnos del Conservatorio, Iván Silva y María Saavedra, tocó obras de Beethoven y Mozart.

El programa finalizó con la intervención del alumno del 6° año Eduardo Varela, quien recitó algunos poemas del autor norteamericano Walt Whitman y el Himno del Liceo cantado por todo el alumnado del establecimiento.

Actividades musicales del Liceo Experimental "Manuel de Salas"

(Informa el profesor Carlos Kroeger, Jefe del Depto. de Educación Musical).

CENTRO DE MUSICA. Las instituciones estudiantiles del Liceo "Manuel de Salas" desarrollan sus actividades por medio de Academias, Centros y Comités de Trabajo y constituyen una ampliación de los planes de estudio del colegio con la participación voluntaria de su alumnado, de acuerdo con sus especiales necesidades e intereses. El Centro de Música es, pues, una de las ramas de las instituciones estudiantiles que colaboran en el plan coordinado del Liceo.

En el presente año, el Centro es presidido por el alumno Humberto Labarca, del 6º año, y asesorado por el profesor Carlos Kroeger. En el plan de difusión musical del Centro, figuran: la conmemoración de efemérides importantes de la música, la participación activa en proyectos del Liceo o de algunos Departamentos y la divulgación de la buena música en general, ya sea por medio de audiciones comentadas de discos o solicitando el concurso de organismos y personas extrañas al colegio.

1º Consecuente con este plan general, el Centro de Música del Liceo "Manuel de Salas" ha realizado hasta el presente:

a) Conmemoración del bicentenario de la muerte de Händel. El 27 de abril inauguró un gran panel en el que se expusieron trabajos de investigación histórica, cuadros cronológicos, estadísticas, material gráfico, etc., en relación con este acontecimiento. Entre estos trabajos sobresalieron: "Cuadro cronológico de los principales acontecimientos de la historia política, literaria, plástica y musical, acaecidos durante la vida de Händel (H. Labarca, 6º C), "Datos biográficos"

de Händel (D. Sánchez, 6º B); "Retrato físico y psicológico de Händel", "El artista en la sociedad" (G. Brncic, 6º B), "La obra de Händel", "Händel en discos", "Los viajes de Händel" (J. Perlovich, 6º B), etc. y un interesante material ilustrativo de la vida y de la época del compositor. Paralelamente a esta exposición de trabajos, se programó una audición de obras de Händel y su respectivo comentario, que se dio en fechas separadas para el 1º y 2º ciclos de humanidades.

b) Conmemoración de los 150 años de la muerte de Haydn. Como el caso anterior, el Centro consideró esta efeméride con una exposición de trabajos y una audición de música de Haydn, grabada en discos, para el alumnado del Liceo, cuyo programa con notas explicativas fue expuesto con anterioridad en el Diario Mural de todos los cursos. Copiamos el sumario de la exposición de trabajos:

Editorial. H. Labarca, presidente del Centro de Música.

El hombre. Biografía de Haydn. D. Sánchez (6º B); Anécdotas de Haydn. S. Császár (5º B); La leyenda de Haydn: C. Frissard (traducción); Singular homenaje. S. Császár; Retrato de Haydn. Reproducción.

La obra. Haydn y la sinfonía. G. Brncic (6º B); Reproducción de dos manuscritos de Haydn; Fotografía de una orquesta de cámara; Haydn en grabaciones. B. Sariégo (5º B).

La época. Plano de la ciudad de Viena. Aspectos gráficos de Austria; Monumentos del siglo XVIII en Viena. El Rococó, J. Perlovich (6º B); La época de Haydn, R. Krebs (extraído de "Panorama del siglo XVIII"); Desarrollo musical europeo a la muerte de Haydn. M. Benado, (5º B).

II. Cooperación del Centro de Música a las actividades del Departamento de Asignaturas. El Departamento de Inglés celebró el aniversario de la Independencia de Estados Unidos con una exposición

y una audición para el alumnado. A la exposición del Día de los Estados Unidos, el Centro envió trabajos acerca de la "Música entre los pieles rojas", el "Negro Spiritual" y "Algunos juicios sobre el jazz". Además, preparó una audición de discos con música de Menotti, A. Copland y algunos "Negro Spirituals" cantados por Paul Robeson y Marian Anderson.

Las actividades organizadas por el Departamento de Francés, con ocasión del "14 de Julio", fueron centradas alrededor del Renacimiento francés. El Centro de Música envió para la exposición de trabajos, montada por el Departamento de Francés, los siguientes: "Pierre de Ronsard y la música", "Danzas de la época de los Valois", "El Salmo", "Música instrumental francesa del siglo XVI" y "Tres grupos instrumentales del Renacimiento", dibujos del alumno de 5º C, Fernando Abalo. Para la audición de discos dedicada a la música francesa, preparó un programa comentado de música de Costeley, Sermisy, Claude Le Jeune, Passereau y otros.

III. Aparte de estas actividades realizadas con sus propios elementos, el Centro de Música del Liceo "Manuel de Salas" auspició una audición del Coro de la Universidad de Chile quien, el 18 de junio, con motivo de las festividades del aniversario del Liceo, ofreció un brillante concierto con obras de Palestrina, Victoria, J. de la Encina, J. Vásquez, Gastoldi, Orrego Salas, Letelier, Rosi Alarco, Villa-Lobos, Sousa de Lima y Marco Dusi.

También ha hecho una realidad el Ciclo de Conciertos de alumnos del Conservatorio Nacional en el liceo y, hasta la fecha, se han realizado con éxito dos audiciones: el 12 de junio, con música de los siglos XVI, XVII y XVIII, en el que tuvieron destacada participación Enrique Ortiz (guitarrista), Hilda Cabezas y Nora Sapiaín (pianistas), Ida Rojas (cantante) y Sergio Prieto (violinista);

y el 10 de julio, concierto con música del período clásico con la muy buena actuación de Jorge Marianov y Laura Tarragó (pianistas), Pedro Ortiz (violinista) y Arturo Allende (cellista).

AUDICIONES GENERALES DEL LICEO. En estas audiciones generales se reúne a todo el alumnado para la celebración de algún acontecimiento de importancia. En tales casos, el Departamento de Música ha participado en los siguientes:

a) "Día de las Américas", con la colaboración en un programa de danzas folklóricas americanas a cargo del grupo folklórico que dirige la profesora Srta. Eliana Breitler;

b) "Festividades del 21 de Mayo", con la participación del Conjunto Coral que dirige el profesor Carlos Kroeger;

c) "Día del Liceo" (19 de junio), con un programa de obras españolas, francesas y chilenas, a cargo del Coro del Liceo;

d) "Día de Estados Unidos", con la colaboración del conjunto coral, y

e) "Día de Francia". En la audición preparada por el Departamento de Francés, el Coro cooperó con un programa a base de piezas de Nicolás de La Grotte, un anónimo francés del siglo XVI y Mauduit. En esta audición, como un fino gesto de acercamiento interescolar, un grupo de alumnas del Colegio de la Alianza Francesa, cantó una serie de canciones populares francesas, que fueron acogidas por el alumnado del Liceo con gran entusiasmo.

EL LICEO PROYECTADO HACIA LA COMUNIDAD. Con motivo del cincuentenario de la Sociedad Nacional de Profesores, esta entidad solicitó la participación del Conjunto Coral del Liceo "Manuel de Salas" en la inauguración de sus fiestas aniversarias, que se iniciaron

con un acto académico en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 3 de julio del presente. En esta ocasión, el Coro cantó las siguientes piezas:

“Fata la parte”, de Juan de la Encina,
una pavana anónima del siglo XVI y
“Opa Opa”, en la versión coral de J.
Urrutia.

CRÓNICA

NECROLOGIAS

Pedro Humberto Allende

1885-1959

El 17 de agosto dejó de existir el compositor y Premio Nacional de Arte 1945, don Pedro Humberto Allende. Reproducimos, a continuación, el artículo publicado en "El Mercurio", al día siguiente de su fallecimiento, de don Domingo Santa Cruz, dejando para el próximo número de la REVISTA MUSICAL CHILENA, el homenaje que le dedicaremos al insigne músico y maestro.

DUELO EN LA MÚSICA CHILENA

Desde hace algunos años la no muy nutrida fila de los compositores nacionales ha empezado a ralear. Primero fue René Amengual, arrebatado a su ascendente jerarquía en la flor de la edad; pocos meses más tarde le siguió Enrique Soro. Cinco años han pasado y hoy otros dos nombres vienen a inscribirse en la breve galería de los hombres ilustres de la música chilena: Próspero Bisquert, desaparecido hace apenas pocos días y hoy la figura señera, históricamente importantísima, de Humberto Allende.

Allende, aquejado desde hace muchos años por grave dolencia, se hallaba retirado del diario vivir de la música, apenas se le veía en una que otra ocasión. Su figura inconfundible, y sobre todo lo que ella significaba para el desarrollo artístico chileno, vivía y vivirá en nuestro recuerdo, admiración y afecto. No fue por razones circunstanciales ni preferencias que, cuando se establecieron los Premios Nacionales de Arte y Literatura (desglorados hoy en forma harto poco hermanable por los escritores), se escogió sin vacilar la figura de Humberto Allende para honrarla con la primera distinción que el país otorgaba a un compositor. Allende representaba tres aspectos fundamentales en la música: el maestro (lo llamábamos siempre "maestro" por antonomasia), el creador y el líder del surgimiento nacional hacia una valoración de lo que podía ser este alejado país en la vida musical contemporánea.

Humberto Allende se formó en una severa disciplina musical, debida en parte a sus profesores que reverenciaba, y a una aplicación y estudio personales de honda seriedad, que lo llevaron a descubrir por primera vez en este país el entroncamiento que las disciplinas clásicas y tradicionales tenían con el arte moderno de la época anterior a la primera guerra mundial. Debussy reconoció en Allende a un gran compositor, y Florent Schmitt, no hace mucho tiempo, cargado de años y siempre joven, nos preguntó, ante todo, por la salud y los trabajos de su ilustre colega a quien tributó encendidos elogios. Allende deja una obra no demasiado abundante, pero sí de gran calidad. Baste pensar, para no citar todas sus obras, en las "Doce Tonadas", para piano, merecedoras de todos los honores y que, si los pianistas que circulan por el mundo diciéndose chilenos lo fueran de verdad, deberían ser conocidas y admiradas en todas partes.

Nuestro colega fue, como decimos, además de creador, un maestro auténtico, no sólo en el dominio de la creación pura, sino que en el de toda la educación musical. Sus desvelos se repartían entre sus aulas del Conservatorio, de las que salieron Carlos Isamitt, Jorge Urrutia, René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego, Carlos Riesco, Gustavo Becerra, Roberto Falabella y muchos otros, es decir,

toda la savia musical de una época, y su trabajo en las escuelas normales, su preocupación por enseñar música a los que no iban a ser profesionales de ella: la masa de sus conciudadanos. Allende entendió, primero que nadie, que la música no se hacía sólo mirando el estrado de los conciertos, sino que muy fundamentalmente al auditorio.

Uno podía o no estar de acuerdo con sus postulados, que a menudo defendía en forma casi agresiva, pero era imposible dejar de venerar el sentido humano profundo con que Allende miraba la música, su preocupación por el folklore (en cuya rebusca es un iniciador), y que él entendía no sólo en lo criollo sino aun en las manifestaciones musicales de la Araucanía. Aún recordamos esa inolvidable trágica de algunos indígenas del sur que hizo actuar en el Conservatorio Nacional y con quienes grabó los primeros discos araucanos que se conocen. Un ejemplar de esos discos es hoy día un tesoro.

Pero Allende fue aún más. Fue la voz que se alzó en esta parte del continente americano para reclamar una posición definida en el movimiento musical de su época. Ligado por estrechos lazos de afecto y de ideología al gran don Felipe Pedrell, el apóstol del nacionalismo español, Humberto Allende quiso hacer acá en Chile una escuela nacionalista semejante. Era una tentativa aventurada en su tiempo, cuando aún no salíamos de nuestra verdadera infancia en cuanto a creación musical, cuando aún primaba la ópera y resonaban los vales de salón del siglo XIX. Con todo, Allende campeó por lo moderno y lo nacional y propugnó un chilenuismo que incorporara los adelantos del impresionismo, la severa estrictez formal de los clásicos y los materiales autóctonos, es decir, una música chilena en sus raíces evidentes, expresada con todo el saber de sus días.

No es éste, cuando aún están tibios sus despojos, el momento de hacer recuerdos

personales del gran músico desaparecido. Todos cuantos lo conocimos y fuimos sus amigos tenemos la memoria llena de mil circunstancias únicas, en las que su carácter estricto, insobornable, tomaba todos los matices; se volvía severo, dogmático y aliviaba todo ello con salidas del más auténtico buen humor chileno. Habrá que escribir los recuerdos acerca de Humberto Allende. Van a ser muy sabrosos y a la vez muy llenos de enseñanzas. Pienso en el pasado, y veo a Humberto Allende como una constante figura a nuestro lado, a veces en contra, a veces luchando junto a nosotros, pero siempre en una postura en que sus principios estaban ante todo. Mi generación lo conoció ya músico hecho y derecho. Era campeón del "modernismo", dando conferencias en las que no perdonó al antepasado su poca sabiduría armónica; lo veo llegar a Madrid con sus obras bajo el brazo; recuerdo sus andanzas en París; nuestra asistencia, juntos, al estreno del "Pierrot Lunaire", de Schoenberg (¡que detestó siempre!); su partida al Congreso de Praga; su colaboración en nuestra querida Sociedad Bach; su clase en el segundo piso del viejo Conservatorio..., en fin, muchos, muchísimos años de estrecha colaboración, hasta que me cupo el gran honor de sucederlo en su cátedra de Composición. Luego vinieron años tristes, sin sabores que lo minaron, y una enfermedad tenaz que lo alejó de todos cuantos lo admirábamos y queríamos aun cuando él se resistía a creerlo.

Ha entrado Humberto Allende al panteón de los músicos y en él debe ser número tutelar del futuro. Que sus obras se editen, se graben, se difundan, y habremos, por junto, hecho justicia a un músico eminente y añadido un basamento incommovible a la jerarquía musical de Chile.

Domingo Santa Cruz W.

Próspero Bisquertt

1881-1959

El maestro Próspero Bisquertt, compositor de nota y Premio Nacional de Arte 1954, dejó de existir el 2 de agosto, en Santiago.

El compositor que acaba de desaparecer vivió en una época en que estaba en pleno auge en Sudamérica el impresionismo musical; por lo tanto, lo más natural es que asimilara las características típicas de la tendencia en boga. Dentro de la mencionada orientación estética, cultivó con cierta asiduidad el nacionalismo musical estilizado con sentido pintoresquista y episódico, destacándose por su original colorido y la riqueza, finura y virtuosismo de su paleta orquestal. En sus composiciones hay una influencia general de Mauricio Ravel, que era la figura predominante que seguían los jóvenes creadores de nuestro continente. De ahí que por aquella época las obras de Próspero Bisquertt fueran calificadas dentro de la denominación de arte de avanzada y se las apreciara por la riqueza y buen gusto de las combinaciones armónicas, así como por la fluidez de la línea melódica. Cultivó la composición de tipo programático, realizando aportes a la música chilena con obras de vastas proporciones, como poemas sinfónicos, una ópera, diversa y variada música de cámara para instrumentos, para voz y piano, para coro, etc.

Las obras más importantes que compuso Próspero Bisquertt fueron la ópera "Sayeda", intento de renovación dentro de la creación lírica nacional, cuyo argumento se basa en una leyenda de "Las mil y una noches"; "Taberna al amanecer", poema sinfónico; "La Procesión del Cristo de Mayo", cuadro sinfónico; "Destino", poema sinfónico; "Nochebuena", tríptico orquestal; "Misceláneas", suite sinfónica de sabor criollo, y "Metrópolis", suite sinfónica; y el "Poema Sinfónico 1945", inspirado en el fin de la 2ª Gue-

rra Mundial. Realizó un precioso aporte al mundo de los niños y al piano en Chile con la colección de piezas que se conoce bajo el título de "Juguetería".

Próspero Bisquertt deja, por lo tanto, como legado a las futuras generaciones una obra bastante completa e importante penetrada de las tendencias e inquietudes estéticas de toda una época de la historia musical de este país.

La REVISTA MUSICAL CHILENA, en su próximo número, rendirá al maestro Bisquertt, el homenaje que merece su valiosa obra.

Wanda Landowska

(1877-1959)

Acaba de morir la famosa pianista y clavecinista polaca, Wanda Landowska.

Desde 1900 inició una intensa vida de conciertos por toda Europa y América para dar a conocer la música antigua, tan olvidada durante el siglo diecinueve. En su residencia de Saint-Leu La-Forêt, en las inmediaciones de París, comenzó a dar recitales de música antigua desde 1919, actividad que continuó sin interrupción hasta 1938. Wanda Landowska es considerada la artista que hizo renacer el arte del clavecín y muchos compositores contemporáneos escribieron obras para ella, como, por ejemplo, el *Concierto*, de Manuel de Falla, y el *Concert Champêtre*, de Francis Poulenc.

También escribió varias obras sobre música, en colaboración con su marido, Henri Lew, entre las cuales *Musique Ancienne* es la más importante.

Desde 1940 vivía en Nueva York, ciudad en la que murió durante el mes de julio de este año.

Emeric Stefaniai

El 4 de julio, en Santiago, murió el pianista Emeric Stefaniai, oriundo de Budapest y residente en Chile desde 1945.

Alumno de los dos grandes pianistas húngaros Ferruccio Busoni y Erno Dohnanyi, estudió composición con Engelbert Humperdinck. En 1907 obtiene el Premio Mendelssohn, del Conservatorio de Berlín, y el año siguiente el Premio Chopin, de Varsovia, y el Premio Liszt, de Budapest.

Después de recorrer el mundo como concertista regresa a su patria para ocupar el cargo de Director del Conservatorio Nacional, Director de la Sociedad Liszt, Director del Teatro Real de la Ope-

ra de Budapest y Presidente del Tribunal Internacional de Viena, en la calificación de grandes premios. Durante los dieciocho años en que desempeña estos cargos realizó una labor incansable, tanto como pianista, como director y compositor. Sus tres conciertos para piano fueron ejecutados en las principales capitales del mundo, al igual que sus diversos y numerosos poemas sinfónicos.

En Chile no descuidó sus intereses creativos, pues aquí compuso una serie de importantes obras, entre ellas una Sinfonía y una Introducción y Passacaglia para piano y orquesta. Junto a su esposa, Margarita Laszloffy, desarrolló la actividad musical del Departamento de Música de la Universidad Católica y, principalmente, la de la Academia Musical de Providencia en Santiago.

Con el desaparecimiento de Emeric Stefaniai, Chile pierde a una de sus más ilustres figuras.

XVIII TEMPORADA DE CAMARA

Sexto concierto

Gran atractivo tuvo para los amantes de la música este concierto realizado en el Teatro Antonio Varas, el 6 de julio. En esta ocasión, los Madrigalistas del maestro Luigi Castellazzi estrenaron en Chile, "L'Amfiparnaso", de Orazio Vecchi (1550-1605), obra maestra del arte madrigalesco renacentista.

Orazio Vecchi, canónigo modenés, manteniendo su fe en la polifonía compuso, en 1594, el "Amfiparnaso", serie de piezas polifónicas, sobre una comedia integrada por diálogos, monólogos y coros, jactándose de una "doble novedad". Esta "Comedia armónica" es un notable ensayo de representación, en el estilo madrigalístico, que puede considerarse como el embrión de la ópera cómica. Vemos en

él las máscaras y a los personajes, de la "comedia dell'arte". La acción era representada visiblemente por actores en el escenario, mientras un grupo de madrigalistas, oculto a la vista del público, expresaba, dialogadas, las palabras cantadas del texto de la comedia.

En su primera audición en Chile, el "Amfiparnaso" fue cantado por madrigalistas argentinos, poseedores de bellas voces solistas, y formados por el maestro Luigi Castellazzi, quien en 1937, en Milán, fue el renovador del arte del madrigal que, poco a poco, había desaparecido desde el siglo XVII.

La prensa al comentar este concierto, dijo: "Este conjunto, al interpretar esta obra, evidenció que la domina a fondo, por la buena coordinación existente en la actuación del conjunto y los detalles

de estilística que denuncian al conocedor y estudioso. Además, sin lugar a dudas, constituye un esfuerzo noble y un real aporte a la cultura, digno de ser destacado y raras veces debidamente recompensado, el cultivo de las antiguas y bellas formas de expresión musical del pasado con la mayor fidelidad posible, como lo hace este conjunto".

Séptimo concierto

En este concierto se escuchó en primera audición en Chile, el *Cuarteto Nº 3, de Julián Bautista*, obra completada en 1958 y estrenada en el Primer Festival de Música Americana Contemporánea, efectuada en Buenos Aires el año pasado. Julián Bautista es español de nacimiento y radicado en Argentina desde 1936, donde ha realizado una importante obra creadora. El segundo estreno de este concierto fue *Seis Metamorfosis sobre Ovidio, Op. 49, de Benjamín Britten*, escrito para oboe solo e interpretado por Adalberto Clavero.

Al comentar Federico Heinlein, en *El Mercurio*, la obra de Bautista, dice: "Los intérpretes Enrique Iniesta y Ernesto Ldermann (violines), Zoltan Fischer (viola) y Angel Ceruti (cello), ofrecieron una versión impecable, merecedora del mayor aplauso. Nos dejaron con el deseo de volver a escuchar la obra, que por su peso específico requiere, seguramente, más de una audición para su debido justiprecio".

El mismo crítico, al referirse a la obra de Britten, escribe: "Britten ilumina, como con un rayo genial, los estados anímicos de los personajes: el éxtasis de Faeton, la congoja de Niobe, la euforia de Baco, la reconcentración de Narciso, la licuefacción de Aretusa, la voluptuosidad de Pan. No sólo posee un dominio cabal de todos los recursos del oboe, sino, además, un acendrado criterio de cuáles conviene utilizar para la caracterización que persigue.

"Britten se adentra en el instrumento, se confunde con él, le exige mucho, pero no más de lo que, buenamente, puede dar. El oboista, Adalberto Clavero, resistió la prueba con brillante superioridad. Técnicamente no siempre irreprochable, puso en su interpretación tal poder comunicativo, gracia bucólica y belleza sonora, que procuró a la obra un éxito señalado".

Este concierto, realizado en el Teatro Antonio Varas, el 13 de julio, terminó con una versión digna y expresiva del *Cuarteto Chile, de el Cuarteto Op. 41, Nº 1, de Schumann*.

Octavo concierto

La mezzosoprano norteamericana Betty Allen, tuvo a su cargo el octavo concierto de la temporada de cámara, el que se realizó en el Teatro Astor, el 20 de julio.

Jorge Lechner acompañó a la cantante, demostrando ser un artista de primer orden, digno de Betty Allen.

Pablo Garrido, al comentar este concierto en *La Nación*, escribe: "Se trató de uno de los recitales de mayor importancia verificados en nuestro ambiente desde hace muchos años. En primer término, Betty Allen, vocalmente, es una cantante completa. Mirada desde cualquier ángulo "vocal" posee las dotes naturales (sobrenaturales, habría que decir, mejor), fuera de una técnica perfecta.

"Miss Allen creyó conveniente incluir los cuatro formidables lieder de Mahler. ¡Cómo se lo agradecemos! Porque, particularmente, en ese tremendo y tremante drama de "Ich hab' ein gluhend' Messer" se alcanza la suma de lo que el género puede dar dentro de la extroversión post-romántica".

Las *Chansons Madecasses, de Ravel*, fueron cantadas en forma soberbia por la artista y otro tanto puede decirse de los *Trois Psaumes, de Honegger*. Sus ver-

siones de trozos de Haydn, Haendel y Poulenc, como sus Negro Spirituals, llenaron de entusiasmo al público que se encontraba en la sala.

Noveno concierto

La Orquesta de Praga, integrada por treinta y cinco músicos checos y que actuó sin director, tuvo a su cargo el noveno concierto de la XVIII Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical, el 27 de julio, en el Teatro Astor.

El programa incluía: *Stamic: Sinfonía en Re mayor, Op. 5, Nº 2; Mozart: Sinfonía en Mi bemol mayor, K. 543; Janacek: Suite para instrumentos de cuerda; y Prokofieff: Sinfonía clásica.*

Las versiones de las sinfonías de Stamic y Mozart fueron realmente excepcionales en cuanto a afinación, claridad y limpidez de fraseo, en un plano de matices sutiles y homogéneo. El conjunto mostró un alto nivel de disciplina musical y profesionalismo (sus integrantes fueron escogidos entre destacados ejecutantes de música de cámara). En la segunda parte del programa, la sección cuerdas lució notable calidad de sonido en una Suite, de Leos Janacek, de colorida raigambre folklórica. La versión de la Sinfonía Clásica, de Prokofieff, fue una hazaña musical en manos de un conjunto sin director. La estructura de sus movimientos, la acumulación de breves incisos, imitaciones y la movilidad rítmica, dentro de un clima armónico tanto "clásico" como moderno, plantean problemas de ejecución que lo son aun para conjuntos dirigidos. El alto nivel de concentración de estos ejecutantes y el dominio instrumental de que hacen gala todos y en forma impresionante los instrumentistas de viento, dieron a esta obra un dinamismo arrebatador, que el públi-

co ovacionó. Este conjunto, sin duda, es uno de los más interesantes que haya visitado Santiago en los últimos años.

Anteriormente a este concierto, y también bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, la Orquesta de Praga ofreció un concierto popular en el Teatro Alameda, el 25 de julio, con un programa que consultaba las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía en Re mayor, Op. 96; Bartok: Segunda Sinfonía de Cámara; y Beethoven: Sinfonía Nº 8 en Fa mayor.*

Aunque la prensa alabó sin restricciones la espontánea musicalidad y dulzura de sonido del conjunto que ofrecía su primer concierto en la capital, todos estuvieron de acuerdo en que estos extraordinarios músicos habrían sido, quizás, más perfectos, bajo la mano de un director.

En "El Mercurio", por ejemplo, Heinelein, escribe: "Hacia falta nada más que la poderosa voluntad de un individuo que les exigiera, los obligara a superarse, a dar de sí aquello imponderable, quizás insospechado, que sólo el éxtasis arranca al hombre. Tal vez, uno o dos seres extraordinarios serán capaces de generar, en su interior, aquella chispa que los eleva por encima de ellos mismos. A treinta y cinco personas en grupo, tal privilegio les es forzosamente vedado. Requieren un influjo mágico que tiene que venir desde fuera, la irradiación de un gran director que los sacuda y los arrebatte, confiriéndoles fuego, alas, intensidad. Aun el más esmerado trabajo, como el que atestigua este magnífico conjunto, jamás podrá sustituir lo que Goethe llamaba máxima dicha de los humanos: "la personalidad".

Además de los conciertos realizados en Santiago, la Orquesta de Praga actuó en las ciudades de Concepción y Valparaíso, donde obtuvo un éxito tan resonante como en la capital.

Décimo concierto

El 3 de agosto, en el Teatro Astor, el pianista Alfonso Montecino ofreció un recital de extraordinario interés, encabezando su programa con *Poemas Trágicos, Op. 11, de Santa Cruz*; la primera audición en Chile de las *Variaciones Diabelli, Op. 120, de Beethoven*; *Jardines bajo la lluvia, Reflejos en el agua, y La Isla Alegre, de Debussy*.

Los comentarios de prensa destacaron las grandes dotes de Montecino con entusiasmo.

Pablo Garrido, escribe en "La Nación": "Hoy por hoy, nadie en Chile puede exhibir sus méritos ni su capacidad, excepción hecha de Arrau...". Al referirse a la interpretación de las *Variaciones Diabelli*, este crítico dice: "No podemos decir nada a la ejecución de esta gema por Montecino, sino que, deslumbrándonos, nos incita a congratularnos de que haya, por lo menos entre los jóvenes músicos de América, un pianista que sea algo más que pianista".

En "El Mercurio", Federico Heinlein, inicia su crítica diciendo: "Encabezó el programa con los *Poemas Trágicos*, de Santa Cruz, valiosa obra a la que el intérprete supo conferir acentos expresivos entrañables. Con matización variada y notable endopatía, captó el clima anímico de los cinco espirituales trozos...". Después, al referirse a la obra de Beethoven, comenta: "A través de esta obra, casi aplastante por su extensión y densidad, Alfonso Montecino demostró su talento asombroso de penetración en la materia y el espíritu del compositor. Técnica-mente idóneo para salvar cualquier escollo, hizo surgir con diáfana claridad y sonido siempre jugoso los trinos, octavas "sforzati", "una corda", y cuanto más exige Beethoven en el complejo archipiélago de estas variaciones. Con estilo y expresión ejemplares plasmó la atmósfera psíquica, llena de violentos contrastes y tre-

mendas tensiones, que supo conglobar y resolver acertadamente. Tuvo, en total, un desempeño soberano, merecedor del más cálido aplauso".

Por su parte, en "El Siglo", Egmont, comenta: "Hace gala en todo momento de una musicalidad, una imaginación sonora y una sensibilidad de primer orden, en las que encuentran amplio eco las menores particularidades expresivas de la música que interpreta. Conoce a fondo y en sus más mínimos detalles los recursos y posibilidades del instrumento que cultiva. Está pretrechado, por último, de una vasta cultura musical que, junto a un auténtico espíritu de investigación, le permiten ofrecer versiones meditadas, acabadas y profundas de las obras más medulares del presente y del pasado de los instrumentos de teclado... De ahí que la obra cumbre que figuró en el programa de su recital, o sea, las 33 Variaciones, Op. 120, de Beethoven, ubicada en la historia de la música como una de las realizaciones supremas de dicho compositor y como uno de los pilares de la literatura pianística, fueran entregadas al público en primera audición con el sello que llevan las versiones magistrales, en virtud de las características especificadas del pianista que las interpretó".

Décimoprimer concierto

En el Teatro Antonio Varas, el 10 de agosto, la mezzosoprano Siri Garson y Alfonso Montecino, al piano, ofrecieron un recital de alta calidad artística. La cantante ofreció de *Haendel: Ah! Mio Cor*; *Caccini: Amarilli*; *Purcell: Rondo*; *Schubert: Wohin. Die Krahe y Erlkoning*; de los compositores noruegos: *Monrad-Johansen: Hjurgen*; *Hurum: Blonde Naeteer*; y *Alnaes: Vaarlaengsler*; de *Richard Strauss: Du meines herzen kronlein, Allerseelen y Sueignun*; y la prime-

ra audición de *Tres poemas de James Joyce* del compositor chileno *Carlos Botto*, terminando con *Grieg: Tyeberet, Rgna y Tak for dit rad*.

Daniel Quiroga en "La Nación", escribe: "Una cantante cuyas dotes vocales y de temperamento le permiten abarcar una amplia gama expresiva y un acompañante de calidad excepcional, no son fáciles de encontrar ni de reunir, pero por fortuna para nuestro ambiente musical, Siri Garson y su esposo, Alfonso Montecino, pianista sobre cuyas dotes no hay para qué insistir, pasan una temporada en el país y ello ha permitido la realización de un recital de tanta calidad como el que escuchamos.

"Siri Garson posee un material de bello y cálido timbre, cuyas posibilidades están manejadas con inteligencia, sin pretender forzarlas más allá de sus límites normales. El repertorio elegido bien lo probó y es digno de hacer notar su interés por renovar los autores que frecuentemente figuran en los conciertos, al incluir buen número de autores noruegos contemporáneos e incluso, el estreno de una obra chilena, terminada hace apenas unas semanas. Podríamos decir que Siri Garson es una artista del canto, que pone sus condiciones, su cultura musical y sus seguros medios técnicos, al servicio de la música y de la interpretación".

Al referirse a la obra de *Carlos Botto*, este crítico dice: "...El estreno de la obra del compositor chileno Botto, nos puso frente a un músico dotado magníficamente para la música vocal, género en el que, por lo demás, ha sido distinguido anteriormente. Pero en esta oportunidad bien vale la pena decir que esta obra es, sin duda, de las mejores que se hayan escrito para voz y piano en toda la música chilena de estos últimos años. con un mínimo de recursos, con una lucidez arquitectónica notable, el compositor chileno ha sabido crear, en estos tres breves trozos, un ambiente sonoro en el que la

voz conducida hábilmente, integra un total lleno de vitalidad y expresión".

Décimosegundo concierto

El 17 de agosto, en el Teatro Astor, el pianista chileno *Mario Miranda*, ofreció un recital a base de las siguientes obras: *Mozart: Sonata en Re mayor K. 576; Schubert: Sonata en Si bemol mayor; Webern: Variaciones, Op 27; Debussy: Estampes; y Ginastera: Suite de Danzas Criollas*.

Daniel Quiroga, al comentar este concierto en "La Nación", escribe: "El concierto ofrecido por el pianista chileno le mostró en un notable grado de perfeccionamiento en sus cualidades técnicas e interpretativas. Logró un seguro impacto desde el primer momento, con la calidad cristalina del sonido, con la rica gama sonora que *Miranda* ha logrado incorporar a su ejecución".

Sus versiones de las sonatas de *Mozart* y *Schubert* permitieron aquilatar las múltiples facetas del talento del ejecutante, pero la crítica alabó, sin reservas, la segunda parte del programa. *Egmont*, en "El Siglo", dice: "...al parecer el contenido expresivo, misterioso y sugerente que emana de las *Variaciones Op, 27*, de *Webern*, debe haber ejercido una influencia poderosa sobre la imaginación musical de *Mario Miranda*, pues en la interpretación de esta obra logró elevarse a alturas inusitadas y cautivar por completo la atención del auditorio, hazaña difícilmente realizable con una composición perteneciente al período de más estricto dodecafonismo del compositor mencionado. Convenció, en cambio, algo menos en "Estampes", de *Debussy*, aunque en *Suite de Danzas Criollas*, de *Ginastera*, pertenecientes a similar orientación estética, pero dentro del nacionalismo musical latinoamericano, tuvo en *Mario Miranda* al intérprete adecuado y que supo poner en evidencia la infinita gama de matices que

encierran estas páginas, así como destacar el arrollador vigor rítmico de la última de ellas”.

Décimotercer concierto

El Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección de Marco Dusi, ofreció un hermoso concierto en el Teatro Astor, el 24 de agosto, a base de obras de Josquin des Pres, Dufay, Ingenieri, Victoria, Brahms, Debussy, Graü, Marenzio, Monteverdi, Orrego Salas, Letelier, Alarco, Lacerde y Villa-Lobos.

Pablo Garrido, al hacer el comentario de este concierto, dice: “...treinta y seis voces, de ambos sexos, cantó un programa serio, aun cuando todo lo eclético que hoy en día se exige de parte del heterogéneo público de las salas de concierto. Es de admirar la buena afinación y la exactitud rítmica en todos los varios géneros abordados. Pero, hay más: el sentimiento del fraseo juiciosamente musical suele imponerse aun en churriguerescas muestras de cosas arcaicas peninsulares... nos causó la mayor sorpresa la atmósfera diáfana y envolvente, a la vez, del “Dieu qu'il a fait bon regarder”, del Debussy de 1908. Esta sola versión basta para consagrar a la agrupación, y a su director. Nunca se oyó nada semejante en Chile”.

Décimocuarto concierto

El famoso Cuarteto Janacek, invitado por el Instituto de Extensión Musical para actuar en Chile durante la primera gira latinoamericana de este conjunto, actuó en el Teatro Astor, el 31 de agosto. El programa incluía las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto en Sol mayor, K. 387*; *Janacek: Cuarteto Nº 2*; y *Brahms: Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 67*.

Este conjunto, formado en 1947 en el Curso de Música de Cámara del Conser-

vatorio de Brno, y cuyos miembros actualmente son también concertinos en la Orquesta Sinfónica de esa ciudad checoslovaca, son poseedores de instrumentos de excepcional calidad.

Heinlein, en “El Mercurio”, al comentar este concierto, escribe: “Voces intímae”, título dé una obra de Sibelius, podría servir para caracterizar a este conjunto de músicos... Ejecutantes de acabada jerarquía, dueños de preciosos instrumentos antiguos, su labor se destaca por una seguridad intachable. Tocando enteramente de memoria, lo cual realza aun lo íntimo de la atmósfera creada, los cuatro intérpretes forman una sola voluntad que se proyecta sin estridencias, dulce y ensimismada. Plasman la estructura con levedad soberana, en el discurso musical impera una elástica blandura, el fraseo es poético, dúctil, exento de rigidez.

“Con fabulosa perfección el conjunto checo hace lo que quiere, abstrayéndose en un mundo tenue, introvertido, mientras el público de la gran Sala Astor retenía el aliento para no perder ningún detalle del etéreo mensaje contenido en el Cuarteto en Sol menor K. 387. En seguida se escuchó el Cuarteto Nº 2, de Janacek, uno de sus trabajos postrimeros. Nos recordó la notable definición que ofrece Alfred Einstein: “originalidad es ausencia de estilo”.

“Bulle en la curiosa creación una rap-sódica vitalidad, ávida de giros frescos, novedosos, inesperados. El difícil engranaje se deslizó sin tropiezos bajo las manos de los ejecutantes, por entero compenetrados con la materia sonora”. Al referirse al Op. 67 de Brahms, el mismo crítico, agrega: “Los cuatros instrumentistas supieron extraer de la compleja textura todo su valor intrínseco, sin poder conferirle el hábito inmediato y arrebatador que soplabá en las versiones de Mozart y Janacek. Ello no es culpa de los intérpretes, cuyo arte ha sido una verdadera cátedra de expresividad, cultura y delicadeza”.

RECITALES DE CLAUDIO ARRAU

Durante una visita de diez días, el eminente pianista Claudio Arrau ofreció ocho recitales, además de un concierto con la Orquesta Filarmónica de Chile.

Los tres recitales ofrecidos en Santiago, dos en el Teatro Astor, uno a precios populares en el Teatro Alameda y dos en la ciudad de Concepción, contaron con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Además, ofreció un recital en su ciudad natal, Chillán, uno en Valparaíso y uno en Santiago a beneficio del Año Mundial del Refugiado.

Inició esta serie de conciertos con un Festival Beethoven en el Teatro Astor de Santiago, que no sólo le mereció el entusiasmo desbordante del público, sino que los mayores elogios de la crítica "como el traductor de los rasgos más recónditos de la titánica personalidad del gran sordo, cuyas luchas adquirían vida palpable gracias a la clarividente endopatía del pianista." En esta ocasión tocó las siguientes Sonatas: N° 4, en *Mi bemol mayor*, Op. 7; N° 31, en *La bemol mayor*, Op. 110; N° 30 en *Mi mayor*; Op. 109; N° 23 en *Fa menor*, Op. 57 "*Appassionata*".

El segundo de los conciertos del Teatro Astor tuvo el siguiente programa: *Beethoven: Sonata N° 3 en Do menor*, Op. 13; *Sonata N° 13 en Mi bemol mayor*, Op. 27; *Sonata N° 14 en Do sostenido menor*, Op. 27, y *Chopin: Veinticuatro Preludios*, Op. 28.

Pará el concierto popular en el Teatro Alameda, el programa fue el siguiente: *Beethoven: Sonata N° 28 en La mayor*, Op. 101 y *Sonata N° 23 en Fa menor*, Op. 57; *Debussy: Reflejos en el Agua, Homenaje a Rameau y Movimiento*; *Liszt: La Capilla de Guillermo Tell, Juegos de Agua de Villa d'Este y Vals Mejisto*.

En el Tetro Caupolicán tuvo lugar el concierto a beneficio del Año Mundial del Refugiado con un programa que consultaba: *Beethoven: Sonata en Do sostenido menor*, Op. 27, N° 2 y *Sonata en Do mayor*, Op. 53; *Debussy: Suite "Pour le Piano"*, y *Chopin: Fantasía en Fa menor*, Op. 49; *Balada N° 3 en La bemol mayor*, Op. 47 y *Scherzo N° 4 en Mi mayor*, Op. 54.

Los conciertos en Concepción, Chillán y Valparaíso tuvieron programas similares a los ya reseñados.

El eminente artista fue declarado "Hijo Ilustre" de Chillán y "Ciudadano Honorario de Santiago y Concepción" en emotivas ceremonias realizadas en las ciudades mencionadas.

Bodas de Plata de los Coros Polifónicos de Concepción

Los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción conmemoraron en Santiago, los días 14 de julio en el Teatro Astor y el 17 de julio en el Teatro Municipal, el vigesimoquinto aniversario de su fundación. Bajo la dirección del Maestro Arturo Medina, fundador del conjunto y su director hasta la fecha, este magnífico coro se presentó ante el público santiaguino con obras polifónicas para coro mixto "a capella" de Gallus, Lassus, Schutz, Palestrina, Monteverdi, Banchieri, Brahms, Bruckner y "Ceremony of Carols" de Benjamín Britten para coro femenino a tres voces y solistas: María Elena Guñez y Alicia Estrada y arpas, Clara Pasini e Isabel Bustamente.

La prensa, al comentar estos conciertos, dijo: "...el resultado obtenido por Medina en la primera parte de su programa (Gallus, Schutz, Victoria, Palestrina) estuvo ejemplarmente resuelto en

cuanto a técnica vocal. Las obras que representaban el lenguaje coral religioso renacentista fueron revestidas de la limpidez de fraseo, de la afinación exacta, de la matización suave y flexible que permitió gozar la bella expresividad tempranamente barroca de Schutz, de la angustiada monumentalidad de Victoria y la grandeza plena y magistral de Palestrina. El Coro de Concepción logró la realización de las cualidades que han sido destacadas reiteradamente a lo largo de sus veinticinco años de existencia. Disciplina musical como la de este conjunto permite escuchar, incluso, la tensa espera de los silencios sin que el auditorio pueda liberarse de la atracción expresiva de la música que tan legítima e intensamente se entregaba. La unión lograda de lo expresivo y arquitectural revistió a esas obras de su plena significación." *La Nación*, 16 de julio de 1959.

Federico Heinlein dijo en "El Mercurio" el 19 de julio: "Mediña evidencia dotes extraordinarias para guiar una masa coral con mano segura. Es, además, un educador de voces que obtiene de ellas calidad y firmeza sorprendentes.

"Las sopranos y contraltos hacen gala de una emisión sólida, tanto en los fortes como en el pianísimo. Los tenores, a veces ligeramente entubados en las notas más agudas, cantan con buen apoyo, aunque palidecen un tanto al lado de los magníficos bajos del conjunto.

"Las cuatro cuerdas reunidas poseen, según las indicaciones que les transmite el director, fuerza rotunda y subyugadora o etérea delicadeza, pasando con extrema suavidad por todos los matices intermedios...

"La precisión rítmica es notable, máxime tratándose de un conjunto tan numeroso. El trabajo previo en los ensayos y la claridad de la mano directora producen en ese terreno un resultado asombroso, quizá, es la nitidez de la afinación, que no vacila ni siquiera en el

transcurso de extensos trozos "a capella", como, por ejemplo, el Credo de la Misa del Papa Marcelo, de Palestrina."

Además de los dos conciertos celebrados por los Coros Polifónicos de Concepción en Santiago, la Universidad de Chile rindió un homenaje al conjunto, en el Salón de Honor de la Casa Central, el miércoles 15 de julio. En este acto oficial, las autoridades universitarias le rindieron público homenaje de reconocimiento por la labor cultural que significan las actividades de los Coros, y se destacó su importancia y su significación precursora en el desarrollo de la gran actividad coral chilena de los últimos años. Representantes de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales rindieron especial homenaje al maestro Arturo Medina y el Presidente de la Federación de Coros de Chile, por su parte, adhiriendo a esta manifestación, lo hizo extensivo al "Cantor Desconocido", como llamó a los cantantes que forman la masa coral, compuesta por estudiantes, empleados, obreros o comerciantes que entregan su tiempo disponible a esta noble disciplina.

Arturo Medina, al agradecer la manifestación, dijo:

"Los que hemos dedicado una buena parte de nuestra vida al cultivo de la música no podemos dejar de sentir la necesidad de meditar acerca del significado fundamental de la actividad que ha reclamado y sigue reclamando nuestras mejores energías.

"Vivimos en un mundo en que la ciencia logra conquistas tan asombrosas que hay veces que no nos es posible eludir una sensación de impotencia. Parecería que lo que hacemos es algo así como manejar sombras insubstanciales, irrealidades, nada que pueda contribuir a resolver los problemas más álgidos de nuestro tiempo. Diríase, incluso, que las artes son intrascendentes y secundarias. Este hecho se ha venido percibiendo desde comienzos del siglo pasado cuando el no-

velista Peacock declaró que el arte fue el chupete de la humanidad en la infancia de la cultura. Que ahora las matemáticas, la química y la física han construido una pirámide altísima desde cuya cúspide se divisa el Parnaso muy abajo. Aunque sólo unos cuantos han tomado una actitud tan negativa como Peacock respecto a la poesía, la pintura y la música, es un hecho de que los filósofos se han preocupado bastante poco de la estética en relación a los esfuerzos que han dedicado al esclarecimiento de otros aspectos de nuestra civilización. Ciertamente que en los últimos años los trabajos de Bergson, Moore, Croce y otros han vigorizado el pensamiento estético, pero no es posible aún aseverar de que se tiene por su intermedio una visión amplia y clara del problema.

"Por otra parte, hay que reconocer que cada día se adquiere mayor conciencia de que la solución de los problemas materiales del hombre no resuelven totalmente los dilemas de su existencia. En los países más desarrollados surgen conflictos sociales extremadamente desconcertantes. Se piensa hoy que el hombre viva más cerca de la verdad, menos engañado por mitos, ensueños, y supersticiones, pero, desgraciadamente, esa realidad desemboca en un vacío. Crece la angustia del: ¿Hacia dónde? y del ¿por qué? Con facilidad se pierde el individuo en la congoja que le produce una falta de propósitos, en la sensación de no hallar sentido en cosa alguna. Es así cómo aumenta la desolación de las masas, la delincuencia infantil, la neurosis, y disminuye el valor de la virtud. Aún no se ha podido encontrar medio de lograr un equilibrio entre las concepciones físicas y los anhelos metafísicos del ser humano, pese a lo que ha transcurrido en nuestra época, el hombre sigue sintiéndose espíritu, aunque ya no sepa lo que ubica a través de esa palabra. Hay una especie de ciego vértigo en él que lo impulsa a

tomar conocimiento por identificación mimética, sumiéndose en la música de las esferas, exponiéndose a cierta verdad inefable a través de encantamientos, verdad que trasciende la razón y que no es fácil de analizar. Al buscar este tipo de satisfacción por identificación, se *Expresa*, y de este modo se realiza en parte, puesto que el hombre es emotivo y requiere expresarse. Ningún camino que le ha abierto la ciencia le permite cumplirse en este aspecto. Sólo el arte lo hace. Pueda que el arte, dígame lo que se diga, sea hoy más necesario que nunca, por cuanto le sigue siendo fiel al individuo, al ser humano y no como ente estadístico sino como espíritu. La física, la química, la sociología podrán quizá, con el tiempo, resolver sus problemas inmediatos. No obstante, por ahora, ve al hombre como parte de una masa, como un término medio estadístico y no puede consolar su conciencia única, su anhelante sensibilidad. A medida que se vayan solucionando sus problemas externos, sus problemas internos irán quedando con él y por eso adquirirán mayor urgencia. Nosotros, los músicos, los artistas plásticos, los poetas, los actores y bailarines estaremos entonces con él, como lo estamos ahora.

"El cosmos y la naturaleza tiemblan y vibran en misteriosa y polifónica complejidad en torno a nosotros. Ansiamos levantar nuestras voces en un eco de polifonía. La música coral me parece una sublime y gozosa manifestación de nuestra humana conciencia de tal hecho. Hay en ella el éxtasis del reconocimiento y de la identificación. Produce una catarsis de nuestra soledad, al darnos paso, entrada hacia el gran total, hacia ese todo anhelado.

"Los Coros Polifónicos han sido ejemplo en la búsqueda de este sentido durante 25 años de existencia. Y el hecho de que en Chile hayan surgido luego tantos otros movimientos similares, da

testimonio de que nuestro pueblo requería del camino que abre la música polifónica, para el hombre, en su esencial calidad de espíritu. Quizá no seamos tan inútiles, tan ajenos a la realidad. Siento ahora, más que nunca, que nos corresponde una misión y que nuestra labor

tiene sentido y objeto. Persistamos en ella."

Se puso fin a este acto con varias interpretaciones de los Coros Polifónicos de Concepción, de coros renacentistas y canciones chilenas.

TEATRO MUNICIPAL

Ballet de Arte Moderno

El miércoles 1º de julio debutó el Ballet de Arte Moderno, que dirige Octavio Cintolessi, en la función de reapertura del Teatro Municipal, con *Ballet Concerto*, basado en la Primavera y Otoño de la serie "Las Estaciones", de Antonio Vivaldi.

La presentación de este nuevo grupo de ballet señala un acontecimiento de importancia para el desarrollo del arte del ballet en Chile, en especial en el terreno de la danza clásica. Los veintitrés bailarines que participaron en *Ballet Concerto*, si bien evidenciaron un reducido dominio escénico y ajustamiento rítmico, dieron prueba de disciplina, talento para cultivar la danza clásica y un progreso que, por el momento, se reduce al plano técnico, sin abarcar aún el interpretativo.

La coreografía de Cintolessi fue juzgada en "El Diario Ilustrado", por Yolanda Montecino de Aguirre, en los siguientes términos: "...podríamos señalar la solidez, virilidad y efectividad de sus danzas para varones, notoria en el Segundo Concerto, concebido para una bailarina y un "corps de ballet" masculino. Esta deja en evidencia, también, su mayor capacidad imaginativa en los tempos de bravura del "allegro" más que en la grandeza y amplitud del "adagio", tiempo en el cual no guarda un ajuste lógico con la música. En el terreno música-dan-

za, Cintolessi se ajusta a la ingeniosa arquitectura de este Concerto Grosso, de Vivaldi, pero no aprovecha la larga melopea del "adagio", fijando para los solistas giros y saltos discordes con ella. El cuerpo de baile sirve a Cintolessi para traducir la complejidad de Vivaldi, mediante su independización de los solistas, cobrando así el interés escénico propio. A pesar de cierto abuso de las diagonales, este tratamiento del "corps de ballet", iniciado en Europa por Serge Lifar, encuentra en Cintolessi un hábil discípulo, en el enfoque sinfónico de una obra de ballet."

Operas de Mozart y Offenbach

El maestro Juan Peyser llevó a la escena del Teatro Municipal, durante el mes de julio, "El Empresario" de Mozart y "El Noviazgo a la luz de los faroles" de Offenbach.

El maestro Peyser ofreció las versiones en alemán de ambas obras, con un elenco de cantantes líricos de nuestro ambiente. En Mozart cantaron las sopranos Victoria Espinosa y Matilde Broders, junto al tenor Enrique del Solar y Fritz Kühne, Paul Sommer, Gert Nast, Kitty Schwartz, Luis Klem, Peter Schwartz y Dita Markus.

Offenbach fue cantado por Dita Marcus, Silvia Wilkens, Elga Engdahl, Hanni Hampel y Martin Schoefer.

Actuó la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección del maestro Juan Peyser. La dirección escénica estuvo a cargo de Tobías Barros Alfonso.

Concierto Coral-Sinfónico

Bajo el patrocinio de la Municipalidad de Santiago, el 24 de julio se presentó en el Teatro Municipal el Coro Pablo Vidales y la Orquesta Pablo Casals, bajo la dirección de Rafael Vidales, con dos obras de J. S. Bach: *Suite Nº 3*, en *Re mayor* y *Magnificat en Re mayor*.

El crítico de "La Nación", Pablo Garrido, al comentar este concierto, lo califica de "inmaduro" y aunque reconoce la ambición de la empresa y los buenos propósitos de su director, Rafael Vidales, no puede dejar de lamentar la poca preparación de la orquesta, la "inmadurez" muy explicable de su director y las exigencias vocales y corales de un programa tan difícil.

Estos mismos conjuntos se proponen ejecutar, en conciertos sucesivos, los seis conciertos Brandeburgueses, el Oratorio *Himmelfahrts* y la Cantata Nº 78 de Bach y la Misa de Réquiem de Mozart.

Solistas del Ballet Soviético

Once bailarines soviéticos realizan una gira por los países de Latinoamérica con un repertorio que consta de trozos de ballet clásicos, de obras del repertorio contemporáneo y danzas folklóricas. Los artistas fueron seleccionados del Bolshoi y Stanislavsky de Moscú, del Ballet de Leningrado, de Tashkent, Georgia y del Cáucaso. Las primeras figuras femeninas son: Irina Tijomirnova, del Bolshoi; Natalia Dudinskaia, de Leningrado, y Violeta Bovt, del Stanislavsky, y el bailarín Vladilen Semenov, de Leningrado.

Este grupo se presentó primeramente en Valparaíso y luego en Concepción,

ofreciendo tres recitales en el Teatro Municipal de Santiago.

En líneas generales, la crítica especializada de ballet de la capital ha juzgado duramente los programas presentados por este elenco de solistas. El primer programa incluyó varias danzas populares, pero en muy pocos momentos permitió ver danza clásica en el amplio y buen sentido de la palabra. En el segundo programa se incluyeron fragmentos de los ballets "El Corsario", "Lola" y "Giselle", en los que se destacaron los bailarines, superando a las coreografías.

Hans Ehrmann, en "La Nación", escribe: "En realidad, sólo en pocos momentos podía afirmarse que se veía ballet académico, aunque hubo algunas danzas populares de gran interés... La culpa de las fallas no es totalmente de los bailarines, sino del hecho de que se trata de un "recital" que, junto a danzas, presenta fragmentos de algunos ballets. Porque el presentar trozos aislados de obras coreográficas es un invento del diablo. La casi totalidad de este tipo de pieza pierde su significado dramático y emocional cuando se le separa del resto de la obra... A pesar de algunas piezas de gran interés, el espectáculo de anoche dista mucho de deslumbrar. En nuestra opinión, tendría un interés muy superior para el público ver un buen conjunto folklórico ruso a esta ensalada de programa, en que lo bueno cohabita con lo mediocre y lo malo. La gran diversidad de números, seguramente obedece a la intención de mostrar un panorama amplio de la danza soviética. Pero no basta la variedad sola; es indispensable también lograr un crescendo, un clima progresivo y ascendente.

"Con la excepción de las dos danzas georgianas (Gunaschivili) y "Don Quijote" (Semenov), los hombres del conjunto visitante estuvieron reducidos al papel de apoyo de las bailarinas como "partenaires". Demostraron pericia en

este campo y una gran seguridad, pero esa dista mucho de compensar por la fuerza, vigor, virilidad y elevación, cuyo lucimiento se esperaba en abundancia de los bailarines soviéticos, que en esta esfera superan notablemente a los occidentales...

"La falla básica del repertorio del primer recital soviético fue la característica anodina de aproximadamente la tercera parte de las 15 piezas presentadas. Si bien casi todas estuvieron bien ejecutadas, carecieron de mayor interés artístico y aun como entrenamiento."

El segundo programa tuvo mayor aceptación y Yolanda Montecinos de Aguirre, escribe en "El Diario Ilustrado": "...el nivel fue superior al primer recital, en gran parte debido a la mayor habilidad coreográfica de los "pas de deux", danzas regionales y solos que permitieron un mayor lucimiento de la técnica precisa, fluidez de movimientos, rapidez y seguridad de los bailarines visitantes.

"En esta oportunidad fue posible admirar la belleza del "adagio" de Natalia Didinskaia, su elegancia, lirismo y personalidad escénica notables en "La Muerte del Cisne" y en fragmentos del ballet "Giselle", en el que fue secundada por Vladilen Semenov, quien hizo de Albrecht una creación de notable sinceridad, justeza de estilo y dignidad.

"Otro aspecto de interés de este segundo recital fue la participación de V. Gunaschvili y Alla Dvalli en trozos regionales, en los que contrastaron hábilmente, la elegancia femenina de la ejecutante y el brío, velocidad y vertiginosos desplazamientos del bailarín. El innegable valor y riqueza del folklore ruso, sus danzas populares y regionales no pueden ser apreciados en su justo valor en estas presentaciones de solistas, sin el despliegue necesario de escenografía, color y cuerpo de baile.

"La calidad de los trozos citados, sin embargo, no alcanzó a equilibrar la clara

deficiencia del resto del programa, el mal gusto de gran parte del vestuario, la mediocridad de los trozos musicales, el abuso de lo acrobático y la insulsez de danzas como "Gavota" o "Vals Juvenil". Los méritos de algunos de los Solistas del Ballet Soviético son indudables; empero, ellos son hábilmente empañados por la debilidad de la programación y la ausencia de trozos significativos y valiosos en los que abunda el repertorio del ballet clásico."

El tercer programa presentado en el Teatro Municipal por este conjunto estuvo integrado por lo mejor de los dos anteriores recitales.

Segundo Concierto Coral-Sinfónico

Bajo la dirección de Rafael Vidales se efectuó en el Teatro Municipal el segundo concierto de la temporada coral sinfónica, encabezado por el Coro de la Escuela Normal Santa Teresa, con un total de 180 voces.

En "El Mercurio", el crítico Federico Heinlein escribe: "Aunque los recursos de un coro femenino "a capella" son relativamente reducidos, aunque la pureza y seguridad acusaba ocasionales fallas, el resultado general fue muy satisfactorio." Al referirse a la segunda parte del programa, el mismo crítico apunta: "Se escuchó un Concierto para fagot y cuerdas en Re menor de Vivaldi, tocado por la Orquesta Pablo Casals, bajo la dirección de Rafael Vidales. Al joven fagotista Emilio Donatucci le cupo un desempeño impecable, secundándolo con esmero el conjunto y su director. De la preciosa Sinfonía N° 100 "Militar" de Haydn, se obtuvo una versión muy afortunada. El talento de Rafael Vidales suplió con creces lo que aún le pueda faltar en cuanto a experiencia..."

Presentación de Harald Kreuzberg

El 24 de agosto tuvo lugar en el Teatro Municipal un recital de Harald Kreuzberg, intérprete de danzas contemporáneas.

La prensa y el público lamentaron el magro favor que significa para un artista de su categoría una presentación que, aunque digna, no podía dar una idea de lo que fue uno de los más destacados cultores del expresionismo dancístico germano. El pianista Friedrich Wilckens en todo instante supo subrayar, sugerir y aun limar las asperezas existentes en la presentación del bailarín alemán.

Coro Renacentista de Belo Horizonte

Dos conciertos ofreció en Santiago el Coro Renacentista de Belo Horizonte, compuesto por 28 voces de estudiantes y creado en 1956 por Isaac Karabtchevsky, con el propósito de practicar y divulgar la música coral de cámara, principalmente la del Renacimiento.

Heinlein, al comentar estos conciertos en "El Mercurio", escribe: "Las cuatro cuerdas homogéneas se aúnan para dar una sensación de poderío que se traduce, a veces, en fuerza subyugante, otras, en el dominio perfectamente controlado del más etéreo susurro. La fabulosa nitidez del ritmo y de afinación atestiguan la musicalidad de todos los miembros de este coro.

"No cabe duda de que el mérito principal del resultado estético pertenece al joven director, Isaac Karabtchevsky, quien ha logrado aprovechar las condiciones inherentes a cada individuo para la creación de una belleza colectiva que atrae y conmueve. Se ha forjado un instrumento dúctil y expresivo, capaz de interpre-

tar el espíritu de las más variadas obras musicales."

Enorme fue el triunfo conquistado por la excelencia de las interpretaciones del Coro Renacentista. Gracias a él, Belo Horizonte se ha convertido para nosotros en un punto importante y luminoso del mapa musical americano.

Orfeón Infantil Mexicano

El Orfeón Infantil Mexicano, fundado en 1945 por Hugo Andrade Gómez, e integrado por unos quince niños, ha realizado, desde el año de su fundación, siete giras internacionales, siempre con renovado éxito.

El conjunto se presentó en el Teatro Municipal y evidenció estar integrado por un grupo de niños muy bien dotados desde el punto de vista auditivo y poseedores de excelente material vocal.

Ballet de Arte Moderno

El viernes 28 de agosto, en el Teatro Municipal, el Ballet de Arte Moderno que dirige Octavio Cintolessi, presentó un programa que incluía, *Ballet Concerto*, con música de Vivaldi; *El Espectro de la Rosa*, con música de Weber y *El Lobo*, con música de Dutilleux.

Esta función, ofrecida a beneficio de las obras sociales de la Fundación San Gregorio, contó con el debut en Chile de la ex primera bailarina de los ballets Nacional Croata y de la Opera de Stuttgart, Irená Milovan.

Hans Ehrmann, al comentar esta segunda presentación del Ballet de Arte Moderno, en "La Nación", dice: "...se mostró a una compañía en ciernes, en trabajos preparados con seriedad y disciplina... "Ballet Concerto" tuvo un nivel muy superior al que se captó durante su estreno en la función de reapertura del Municipal hace dos meses. El cuerpo de

baile ganó en seguridad, disminuyendo también sus imperfecciones técnicas. Esta coreografía neoclásica de Cintolessi, con sus fuertes exigencias dancísticas, cumple con una útil finalidad pedagógica en la formación de los bailarines. En lo artístico, la obra se vio apoyada por una idónea escenografía de Emilio Hermannsen y el buen trabajo de los solistas Michou Osses e Irene Milovan. Esta última hizo en esta función su debut chileno. Es una bailarina de nivel técnico profesional, precisa en sus evoluciones y que domina el escenario por presencia. Raúl Galleguillos mostró considerable promesa. Lo mismo puede decirse de Patricio Guilloff, quien bailó "El Espectro" de la Rosa" y entusiasmó al público con sus

saltos. Sin embargo, no supo impregnar a esta obra del espíritu poético y romántico que es su esencia.

"El Lobo" fue el punto más débil del programa... El trabajo más interesante de "El Lobo" fue el de Pauline Barroilhet. La escenografía y vestuario de Emilio Hermannsen, inadecuados, y la iluminación, pobre.

"En resumen, el Ballet de Arte Moderno demostró la seriedad de su trabajo y de que entre sus solistas y en el cuerpo de baile había numerosos elementos de reales condiciones. A pesar de tratarse de su primer espectáculo, se superó en muchos sentidos a lo alcanzado por el Ballet Sulima a través de todos sus años de trabajo."

ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

Noveno Concierto

El 1º de julio, en el Teatro Municipal, en la velada de gala de la apertura de esta sala, después de prolongada reparación, la Orquesta Filarmónica de Chile ofreció el noveno concierto de la temporada, con un programa que incluía las siguientes obras: *Elgar: Introducción y Allegro para cuarteto y orquesta de cuerdas*; *Schumann: Concerto en La menor, Op. 54, para piano y orquesta*, solista Giocasta Corma y *Respighi: Vitrales de Iglesia*. Dirigió al conjunto, su director titular, el maestro Juan Matteucci.

Al hacer el comentario de este concierto, el crítico de "El Siglo" dice: "Introducción y Allegro para Cuarteto y Orquesta de Cuerdas de Elgar, obra nutrida en la antigua tradición del Concerto Grosso, creada con la técnica y el talento de un maestro y la mentalidad de un compositor que se halla situado en las postrimerías del romanticismo y el umbral de la época moderna, fue encomia-

blemente tocada por la Filarmónica. El Cuarteto de Cuerdas de este conjunto demostró óptimas condiciones de sonoridad, afinación y sentido expresivo... Vitrales de Iglesia, de Respighi, también mereció una versión justa que sirve para medir la capacidad de un director y una orquesta."

Concierto Extraordinario

El domingo 5 de julio, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Matteucci y con Claudio Arrau como solista en los Conciertos Nº 1, Op. 15, de Beethoven y Brahms, ofreció un concierto extraordinario.

Heinlein, en "El Mercurio", escribe: "Ante el coloso que les cupo acompañar, tuvieron un desempeño dignísimo..."

Décimo concierto

El 14 de julio, siempre en el Teatro Municipal, la Filarmónica bajo la direc-

ción de Juan Matteucci, ofreció un concierto sobresaliente, a base del siguiente programa: *Haydn: Sinfonía Nº 102, en Si bemol mayor; Vivaldi: Concierto en Re mayor, Op. 3, para cello y orquesta, solista Dobrila Franulic; Garrido: Fantasía Antillana, para cello y orquesta de arcos con flauta, y Schumann: Sinfonía Nº 3, en Mi bemol mayor, Op. 97.*

En "El Mercurio", Federico Heinlein, al referirse a la Sinfonía de Haydn, escribe: "Esta sinfonía, tan rara vez ejecutada, posee fulgores diamantinos, y agradeceremos a Matteucci y a sus filarmónicos el esmerado pulimiento que le han conferido. Una disciplina ejemplar, que se traducía en acrisolada nitidez rítmica y dinámica, prestó a la interpretación el carácter más adecuado. La cellista Dobrila Franulic ejecutó a continuación el Concierto en Re mayor para violín, de Vivaldi, transcrito para su instrumento por Dandelot, y la Fantasía Antillana, del compositor nacional Pablo Garrido. La artista, intensa, sobria, inteligente, es un magnífico elemento en su calidad de primer violoncello y jefe de fila..."

Este mismo crítico, al juzgar la obra de Garrido, ofrecida en primera audición, dice: "Garrido tiene la grandeza de juzgar sus trabajos con humildad. "No son —dice— ni geniales ni inmortales; tampoco son una catarsis de imperativos biológicos." Los llama, simplemente, "pasatiempos", y como tal, la Fantasía, constituye un acierto indudable.

"Sus dos movimientos evocan zonas tórridas, lo que podría ayudarnos a explicar cierta ausencia de climax. El instrumento solista está acompañado por cuerdas y una flauta que describe, en el Allegro, el canto del "coqui", insecto típico antillano. Cálidos aplausos premieron la sencilla y simpática obra.

"La Sinfonía Nº 3 "Renana" de Schumann, encontró en Matteucci y sus músicos, intérpretes de notable jerarquía, que

con sonido esplendoroso y magistral exactitud supieron verter el mensaje del compositor..."

Décimoprimer concierto

Bajo la dirección del maestro peruano Armando Sánchez Málaga y con la colaboración del pianista alemán, Detlef Kraus, el 20 de julio la Orquesta Filarmonica de Chile ofreció un concierto a base del siguiente programa: *Haydn: Sinfonía Nº 104; Holzmann: "Cantigas de la Edad de Oro"; Beethoven: Concierto para piano y orquesta, Nº 5, Op. 73.*

Daniel Quiroga, en "La Nación", al hacer el comentario del concierto y al referirse al joven director peruano, escribe: "Su dinámica personalidad se aquietó y concentra en el atril de director. Una notable serenidad da tranquilidad a sus gestos, que traducen la claridad y equilibrio de las ideas que desea realizar con el conjunto a sus órdenes. Su versión de la Sinfonía "Londres" fue notable por el transparente equilibrio obtenido del conjunto, por la mesurada intensidad con que revivió el clasicismo vigoroso del Haydn entrando a su plena y gloriosa ancianidad..."

Este mismo crítico, al referirse a la obra de Holzmann, dice: "En este concierto se dieron a conocer las "Cantigas de la Edad de Oro", versión orquestal de una serie de aires españoles renacentistas. Los temas, originales para medios sonoros muy distantes de la amplitud de un conjunto orquestal moderno, son revestidos del colorido y densidad dados por la mano del orquestador. He aquí su virtud y su debilidad... Con todo, el trabajo de Holzmann señala su habilidad en el manejo de la orquesta, y aunque en esta obra ninguna de sus otras dotes de creador musical se hacen presentes en carácter personal, la obra suena bellamente expresiva y vital."

Al referirse a la interpretación del pianista alemán Detlef Kraus en el Concierto Nº 5, Op. 73 de Beethoven, expresa el crítico: "Se le escuchó salir airoso de las numerosas dificultades. Estaban todas las notas, el vigor del sonido y la velocidad y claridad que lucía su ejecución poseían elocuencia. Pero faltaba algo. Es el acento de convicción absoluta, el signo de una autoridad emanada de más allá de lo técnico-digital, y que, encontrándose solo en contados intérpretes, hace sentir su ausencia aun en los ejecutantes más capacitados. Es un imponderable musical que muestra la diferencia entre un gran intérprete y un gran ejecutante; entre un virtuoso y un artista recreador. Kraus es un pianista de talento, y su versión fue todo lo brillante que sus dotes permitieron."

Décimosegundo concierto

Bajo la batuta de Olaf Roots, el 28 de julio, en el Teatro Municipal, la Filarmónica de Chile ofreció un festival *Beethoven*, en el que figuraban las siguientes obras: *Obertura "Las criaturas de Prometeo"*, Op. 43; *Concierto Nº 3 en Do menor*, Op. 37 para piano y orquesta, solista Graciela Yazigi y la *Sinfonía Nº 7 en La mayor*, Op. 92.

Al comentar Federico Heinlein este concierto, en "El Mercurio", escribe: "Roots posee una musicalidad espontánea que va directa a las raíces de la idea beethoveniana, sin alambicamiento ni sutilezas rebuscadas. Hay en él una mezcla sumamente atractiva de vigor y de poesía, que le permite captar todos los matices de la partitura. Admirable fue cómo supo proyectar su visión en el conjunto orquestal, que se convirtió en fiel y eficiente traductor de las intenciones del maestro."

Con respecto a la solista Graciela Yazigi, el mismo comentarista agrega: "¡Qué temple y valor necesita una muchacha, para emprender la hazaña de plasmar es-

te Concierto grande, hondo, viril! Constituyó una tarea que la joven artista intentó con enorme seriedad de propósito. Serena y firme, libró con la materia musical una lucha eficaz que la honra, aunque no puede haber duda de que algunos pasajes, especialmente en los primeros dos movimientos, poseen una envergadura anímica que sobrepasa las posibilidades de un ser en pleno estado de desarrollo. Sin embargo, es precisamente la confrontación con fuerzas superiores lo que nos hace creer, y Graciela Yazigi es de felicitar por haber salido tan airosa de la tremenda prueba."

Décimotercer concierto

Siempre bajo la batuta del maestro Olaf Roots, el 4 de agosto, en el Teatro Municipal, la Filarmónica de Chile ofreció el décimotercer concierto de la temporada con el siguiente programa: *Smetana: Obertura de "La Novia Vendida"*; *Brahms: Concierto Nº 1 en Re menor, para piano y orquesta*, solista Bruno Gelber; *Dvorak: Sinfonía Nº 4, en Sol mayor*, Op. 88.

Este concierto se distinguió por las interpretaciones de las dos obras eslavas, magníficamente dirigidas por el maestro Roots. Ocupó la parte central del programa el Concierto para piano y orquesta Nº 1 de Brahms, interpretado por el joven pianista argentino, Bruno Gelber. Toda la crítica alabó, sin reservas, la actuación del artista.

En "El Mercurio", Heinlein dice: "Nadie que no lo haya presenciado, podrá imaginarse la calidad conmovedora de su arte. A los dieciocho años, este joven ha logrado lo que otros no consiguen en una vida: penetrar el recóndito arcano del más esquivo de los compositores, plasmar su enjundia, su temple, sus altos y sus arranques, verter con soltura, sensibilidad y acrisolada limpidez los saltos.

octavas, pasajes brillantes y líricos que la partitura exige."

Pablo Garrido, en "La Nación", escribe: "Bruno Gelber ofreció otra impresionante demostración de sus condiciones naturales que le abrirán, no cabe duda, amplia vía para el éxito futuro, de seguir trabajando con la ejemplar seriedad con que hasta ahora lo hace. Un sonido robusto, dotes de mecánica pianística nada comunes, se asocian en él a una clara idea de la obra que enfrenta. Penetra musicalmente los problemas, los plantea y resuelve, sin que le tomen de sorpresa... Es un virtuoso con una precoz y admirable disciplina musical, cuyo trabajo logró entusiasmar mercedamente al auditorio."

Décimocuarto concierto

El 11 de agosto, en el Teatro Municipal, bajo la batuta del maestro Olaf Roots, la Orquesta Filarmónica de Chile tocó el siguiente programa: *Mozart: Sinfonía en Sol menor, K. 550; Heinlein: "Farewell"* (texto de Pablo Neruda), *para barítono y orquesta; Ravel: "Don Quijote a Dulcinea", para barítono y orquesta*, solista: Manuel Cuadros y *Strawinsky: Suite de "El Pájaro de Fuego"*.

Daniel Quiroga en "La Nación", comenta: "La Sinfonía en Sol menor, de Mozart, logró una realización por demás seria, técnica y expresivamente considerada... El estreno de una obra del compositor y crítico Federico Heinlein, nos deja algunas dudas. El vigor de esta obra acusa una mano que bien podría darnos otras composiciones en que técnica y expresión mostraran mayor intimidad, sin que, por cierto, en "Farewell" no dejen de encontrarse momentos de legítimo acierto... En la interpretación de esta obra y en los bellos y vitales trozos de Ravel, el barítono peruano Manuel Cuadros lució su grato timbre vocal, su musicalidad y su espíritu sincera-

mente identificado con los valores expresivos que le correspondía realizar. Es un cantante joven, de probadas condiciones interpretativas y su futuro es promisorio."

Décimoquinto concierto

El maestro Olaf Roots dirigió el 18 de agosto, en el Teatro Municipal, el penúltimo concierto de la V Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile, con un programa que incluyó: *Mozart: Obertura de "El Rapto del Serralllo"*; *Chausson: Poema, Op. 25; Saint-Saens: Introducción y Rondó Caprichoso*, solista, Pedro D'Andurain y *Brahms: Sinfonía Nº 1*.

Al referirse a la primera obra del programa, Heinlein escribe en "El Mercurio": "La ejecución hizo justicia a la vivaz alegría como a los acentos melancólicos del trozo, constituyendo una magnífica prueba de lo que nuestros filarmónicos son capaces de dar en este terreno... A continuación, Pedro D'Andurain ofreció —agrega el mismo crítico—, en acabadas versiones, el "Poema" de Chausson, e "Introducción y Rondó Caprichoso" de Saint-Saens. El excelente violinista chileno es dueño de notable virtuosismo, sonido recio y dulce, un extenso arco y acrisolada precisión de la izquierda. La resquebrada partitura de Chausson, que hace pasar elementos francianos por un fino tamiz parisiense, halló en D'Andurain un traductor tan fiel como la gitanería, igualmente metropolitana, de la hábil página de Saint-Saens. Director y orquesta lo acompañaron de manera impecable.

"Dio término al concierto la Primera Sinfonía de Brahms. La poca familiaridad del novel conjunto con esta obra se reveló a través de imperfecciones que dañaron especialmente el tiempo inicial, mientras que el Adagio introductorio al último movimiento fue un logro estu-

pendo, en el que parecían multiplicarse los dones musicales del Director con la facultad interpretativa de la orquesta."

Décimosexto concierto

El último concierto de la Temporada Oficial de la Filarmónica de Chile, el 22 de agosto, fue dirigido por Juan Matteucci, con el siguiente programa: *Grieg: Suite Holberg, Op. 40; Dvorak: Concierto en La menor, Op. 53, para violín y orquesta, solista, Enrique Iniesta; Ravel: Pavana para una Infanta Difunta y Tchaikowsky: Obertura: 1812, Op. 49.*

Pablo Garrido, en "La Nación", al comentar este último concierto de la Orquesta Filarmónica, escribe: "Ha ganado

la Filarmónica en ductilidad sonora, particularmente en las cuerdas, donde, pese a algún eventual desliz, la concepción fraseológica fluye siempre ebúrnea; otro tanto hay que remarcar de los instrumentinos, quienes, a pesar de no contar con vehículos expresivos de la calidad que bien se merecen, logran acordar la sintaxis del discurso con poética dación. Si se hiciera un recuento de las dieciséis sesiones oficiales, habría que celebrar la venida de grandes directores foráneos, como, asimismo, de grandes solistas. El repertorio, mayormente "standard", ha permitido apreciar obras familiares en interpretaciones que, en casos, pueden calificarse de insuperables. ¿Qué más se puede pedir y decir? Un conjunto de primer orden."

EXTRAORDINARIO EXITO OBTIENE EN BUENOS AIRES Y BOLIVIA EL CUARTETO SANTIAGO

Especialmente invitado por la Asociación de Conciertos de Cámara de Buenos Aires, organizadora del Festival de Música de Cámara Contemporánea, el Cuarteto Santiago dejó, en esa ciudad, muy altamente colocado el nombre de Chile. Toda la prensa, por unanimidad, alabó la eficiencia artística y técnica del conjunto. A continuación daremos algunas apreciaciones de los críticos bonaerenses:

Enzo Valenti Ferro, en el "Correo de la Tarde"

"Un buen Cuarteto, ciertamente: disciplinado, homogéneo, flexible y que hace música con entusiasmo y convicción... Tocó el último Cuarteto de Bela Bartok con una soltura y una eficacia que presuponen una frecuentación severa y penetrante de esta obra maestra, que es una dura prueba para los conjuntos más avezados. Al mérito de la labor del Cuarteto Santiago en punto a ejecución,

debe sumarse el de haber cuidado la unidad de la obra, cuyo espíritu de serena meditación supo transmitir, además, con plausible sobriedad expresiva.

"También fue placentera la versión del Cuarteto Nº 2 de Honneger que une a su solidez constructiva una rica sustancia musical, con marcada tendencia a la efusión lírica.

"La novedad del programa era el Cuarteto Nº 1, Op. 46 del compositor chileno Juan Orrego Salas, uno de los músicos más calificados de su país en la hora actual. Orrego Salas se maneja con evidente dominio de su oficio y una despierta sensibilidad musical..."

Roberto García Morillo, en "La Nación"

"...La mencionada agrupación causó en su debut muy favorable impresión, acreditando positivas cualidades individuales y excelente labor de conjunto, que evidencian con claridad el mutuo enten-

dimiento de los cuatro instrumentistas. Sus versiones se destacan por el ajuste rítmico y el equilibrio en la sonoridad, dentro de una notable riqueza de matiz y acento. Al mismo tiempo su labor es particularmente satisfactoria en lo relativo al aspecto puramente musical, adaptándose sus componentes, con ductilidad, a los diversos estilos de las obras interpretadas...

"El Cuarteto Nº 1, Op. 46, del compositor chileno Orrego Salas, ejecutado en calidad de estreno, es de escritura clara y hábil factura polifónica, con frecuencia de un bello lirismo (que se manifiesta sobre todo en los pasajes lentos de la obra) es de una tendencia estética neoclásica, apareciendo el discurso armoniosamente ordenado. Por otra parte, presenta algunas alusiones al folklore latinoamericano, en particular el "Presto enérgico", que se desenvuelve de acuerdo con un esquema rítmico basado en la cueca chilena... La nueva obra, que posee, como decimos, muy notables valores sonoros, fue objeto de una versión lucida, obteniendo la calurosa aprobación de la concurrencia al concierto."

"La Prensa", de Buenos Aires, dice:

"Resalta el control evidente del conjunto chileno en no llegar al demasiado fuerte, en el cual generalmente el cuarteto de cuerdas pierde la transparencia de su acorde y la calidad del sonido. Es decir, llegan perfectamente estos intérpretes a todos los límites de intensidades, pero dentro de lo que naturalmente puede dar el conjunto, y sin embargo, es el acento plenamente logrado aun en los pasajes que reclaman mayor vehemencia. Se trata, pues, de un cuarteto de cualidades técnicas inmejorables y de un espíritu de cámara que denota un trabajo sostenido.

"El compositor chileno Juan Orrego Salas, dio muestras en el Cuarteto Nº 1,

Op. 46, de una invención melódica que revela una inspiración contenida solamente para evitar el desborde, pero no está contenido en cambio el desarrollo de esta obra, por cuanto es amplio y recurre en él a repeticiones. Pero se justifica ampliamente esta modalidad del autor, porque a la altura poética que hay en todo momento, a veces impregnada de cierta melancolía y otras en contraste con giros humorísticos, es sin duda el resultado de la maestría en realizar la expresión en forma directa casi, sin recurrir a lo artificial."

Omar Ceruti, en "El Nacional"

"El Cuarteto de Santiago (Chile) impresionó favorablemente por una condición fundamental para abordar la música de cámara: sentido de la labor de conjunto. Es decir, es un grupo homogéneo que, indudablemente, trabajó con disciplina en la frecuentación del repertorio del género. Al margen de las condiciones individuales de sus miembros, es evidente la seriedad de la labor, porque si no no hubieran podido brindar tan buena versión del Cuarteto Nº 6 de Bartók... La "primera audición" estuvo representada por el Cuarteto Nº 1 de Orrego Salas, obra de valores desiguales, un tanto superficial en su temática. Lo más logrado está en la habilidad del tratamiento de la Cueca, en el último movimiento, resultando también atrayente el penúltimo, de comunicativa expresividad."

Rodolfo Arizaga, en "El Clarín"

"Una excelente impresión dejó el debut del Cuarteto de Santiago de Chile, integrado por cuatro buenos instrumentistas que demostró en la ocasión un excelente trabajo de equipo... Son buenos ejecutantes, y lo que es más, son buenos músicos: saben ubicarse inteligentemente dentro de la obra, es decir, tocan

con el impulso y la medida precisa que señala el compositor en su partitura. En una palabra: saben hacer muy bien música de cámara.

"Como novedad, el programa incluía el primer Cuarteto, Op. 46, del chileno Juan Orrego Salas. La obra nos pareció muy estimable: musical ciento por ciento, expresiva, elocuente. De habilísima factura, presenta un discurso que si bien sabe a cierto lenguaje bartokiano con fisonomía francesa, ello no perjudica la obra sino que, todo lo contrario, la realza. Es un camino que ha adoptado el compositor, del que bien puede sacar fructuoso provecho, ya que lo transita no sólo con seguridad ejemplar, sino que también lo frecuenta confortablemente. El segundo tiempo: "Grazioso, quasi allegretto" nos ha parecido lo más logrado de la obra."

Aunque en la República Argentina el Cuarteto Santiago recibió numerosas ofertas para realizar giras de conciertos por todo el país, no les fue posible aceptarlas porque debían cumplir compromisos en Bolivia.

En el Teatro Municipal de La Paz ofrecieron dos conciertos a base de los siguientes programas: Schubert: Cuarteto Nº 8, en Si bemol mayor, Op. 168; Orrego Salas: Cuarteto Nº 1, Op. 46, y Beethoven: Cuarteto en Sol mayor, Op. 18, Nº 2; en el segundo concierto tocaron: Beethoven: Cuarteto en Si bemol mayor, Op.

18, Nº 6; Mozart: Quinteto con clarinete, K. 581, con el clarinetista boliviano Montes Calderón, y Schumann: Quinteto en Mi bemol mayor para piano y cuerdas, Op. 44, con la pianista boliviana, María Luisa Lucio.

Además de estos conciertos, en la capital boliviana ofrecieron dos conciertos en el Círculo Israelita y dos conciertos educacionales.

El crítico de "El Diario", Raúl Barragán, dijo del Cuarteto Santiago: "La emoción que transmiten a su auditorio, teniendo a su alcance una calidad tonal excepcional, tanto individual como del conjunto, les permitió mantener a sus oyentes embebidos en una atmósfera saturada de sonidos que emanaban con perfección de cuatro instrumentos que parecían carecer de dificultades técnicas. Su afinación, la elocuencia con que era enunciada cada una de las frases musicales, la nitidez de su ejecución y sus variados recursos de matiz hicieron de esa noche del concierto una noche memorable." Por su parte, el crítico Carolus, escribe: "El conjunto tiene la unidad de espíritus afines y del constante trabajo. Podemos decir que en nuestra América no hay mejor cuarteto de cuerdas que el visitante."

A su regreso a Chile, el Cuarteto Santiago, actuó en la sesión de clausura de la Escuela de Invierno, que la Universidad de Chile celebró en Arica.

RECITALES

Recital del cellista Tobias Kuehne

En el Instituto Chileno Alemán de Cultura se presentó el cellista alemán Tobias Kuehne, con Elvira Savi al piano, en un recital de sonatas para cello y piano: *Caix d'Hervois: Suite; Beethoven: Sonata Nº 3, en La mayor, Op. 69; Strauss: Sonata en Fa mayor, Op. 6, y Respighi: Adagio con variazioni.*

Heinlein, al comentar este concierto en "El Mercurio", dice: "La interpretación de Kuehne fue noble y afinada. Su sonoridad, a veces llena y grata, se tiñe a menudo de una aspereza un tanto adusta, que no posee especial encanto. El joven artista demuestra una sincera preocupación por obtener notas bellas, pero demasiadas veces la suerte le es adversa. Su cuarta cuerda, suele ser algo bronca; su primera, acre y seca... Párrafo aparte merece la ejemplar labor de Elvira Savi. Delicada acompañante de la suite, fue en las sonatas y variaciones una estupenda colaboradora, tanto en el terreno técnico como en el emotivo."

Recitales en la Universidad Católica

La soprano Carmen Barros inició el programa del primero de estos conciertos con dos "lieder", de Haydn, cantando en seguida de Mozart: *An Chloe, Abendempfindung y Die Alte.*

En seguida, el cellista Hans Loewe ejecutó la *Sonata para arpeggione, de Schubert*, secundado al piano por Juan Peyser, terminándose el concierto con "lieder", de Wolf y Mahler, cantados por Carmen Barros.

Juan Lemann

El segundo recital del mes de julio, en la Universidad Católica, estuvo a cargo del pianista Juan Lemann.

Su magnífico "toucher", bello y redondeado, pudo apreciarse desde el número inicial del programa: *La Partita Nº 4, en Re mayor, de Bach, y la Sonata Op. 26, en La bemol mayor, de Beethoven*, encontró en Lemann un destacado intérprete.

Siempre generoso, su sonido prestó visos robustos a la "Ondina", de Ravel, tan etérea y vaporosa en otras versiones. Con facetas tornasoladas surgió "L'Isle Joyeuse", de Debussy, y con delicado sentido por sus valores rítmicos, trazó Lemann la "Rústica", de Juan Orrego Salas, en la que el recio ingenio del compositor rinde un homenaje a Strawinsky sin perder sus rasgos individuales.

Las dificultades del Op. 7, de Schumann, fueron vencidas airoosamente. El Nocturno en Re bemol mayor y la Cuarta Balada, de Chopin, dieron testimonio de un concepto cristalino, noble y temperamental, pero sin sentimentalismo.

Recital de la soprano Lucía Gana Espinosa

En el salón de música del Club de la Unión tuvo lugar la primera presentación en público de Lucía Gana Espinosa, alumna de la señora Lila Cerda de Pereira, acompañada al piano por Elvira Savi. La joven cantante interpretó obras de Bach, Mozart, Wolf, Orrego Salas y Debussy.

Pablo Garrido, al referirse a este concierto en "La Nación", dice: "Posee una afinación muy justa, con ductibilidad para el fraseo, que le permite jugar con su órgano vocal a voluntad. Luego, el timbre es gratísimo, aun cuando el volumen habrá de mejorar con la escuela. El intimismo del "lied" vino en su ayuda, ya que con las admirables páginas de Wolf y Debussy pudo desempeñarse con gran maestría."

El Coro Singkreis

Después de haber actuado en el Teatro Municipal de Sao Paulo, donde la crítica alabó con entusiasmo a este coro chileno dirigido por el maestro Arturo Junge, el conjunto se presentó en Santiago en un concierto en la Sala Mozart.

Reproducimos, ante todo, algunos párrafos de la crítica del diario "O Estado", de Sao Paulo, en el que se comenta: "...el conjunto realiza cosas realmente admirables. Desde luego, la sonoridad conseguida se caracteriza por su gran suavidad, obteniéndose matices muy delicados como una pintura al pastel. La delicadeza vocal se apoya en una afinación impecable, que incluso en los pianísimos, logra un rendimiento armónico eficiente y apreciable en cuanto a expresión. Esta se debe en gran parte a la belleza sonora y a la sensación auditiva provocada en el oyente y no titubeamos en señalar que algunas de las interpretaciones eran particularmente encantadoras.

"Tanto en las obras polifónicas como folklóricas se percibía la pulsación interior del ritmo organizador de los valores sonoros, cuya exactitud es la base para destacar los valores expresivos."

Al comentar el concierto ofrecido por el Coro Singkreis a su regreso de la gira por el Brasil, Federico Heinlein dice en "El Mercurio": "La acogida que obtuvo en los países del Atlántico es fácil de comprender. Buen gusto y extrema cultura imperan en el seno de este conjunto, dirigido por Arturo Junge. La emisión es natural, no forzada, la afinación pulcra como la fonética, las sonoridades acarician el oído sin cansarlo."

Recital de María Cristina Prochelle

En la Universidad Católica y organizado por el Departamento de Extensión

Cultural, se realizó el cuarto concierto de la temporada, con un recital de María Cristina Prochelle, acompañada al piano por Federico Heinlein. Se ejecutaron obras de Schumann, Robert Below, Alban Berg, Cirilo Vila, Emilio Dublanc y López Buchardo.

Conciertos en el Santiago College

Se inició un ciclo de tres conciertos en el gimnasio del Santiago College, el 13 de agosto, con la actuación de la mezzosoprano Siri Garson, acompañada al piano por Alfonso Montecino. El segundo concierto tuvo lugar el 21 de agosto y estuvo a cargo del Glee Club del Santiago College, dirigido por Silvia Soublette de Valdés; el tercer programa tendrá lugar el 3 de septiembre y en él serán presentadas las alumnas del tercer año de humanidades, bajo la dirección de Miss Carmen Scarfe.

Recital de Hubert Harry

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el pianista Hubert Harry ofreció un recital, el 27 de agosto, a base del siguiente programa: *Bach: Partita en Si bemol mayor; Beethoven: Sonata Op. 2, N 3, en Do mayor; Ravel: Une barque sur l'océan, Oiseaux Tristes y Jeux D'eau; Chopin: Sonata Op. 58, en Si menor.*

Pablo Garrido, en "La Nación", dice: "Harry es poseedor de un mecanismo sencillamente perfecto. Pulsación contundente, que puede graduar hasta el pianísimo más leve. Sonido hermoso, lleno y vigoroso cuando lo exige el discurso, a la vez que poético y acariciador, según la circunstancia... La cumbre del recital estuvo en los tres trozos de Ravel, que pueden consignarse como geniales, demostrando a Harry en un orden de extremado virtuosismo unido a musicalidad perfecta."

*Primer concierto del Cuarteto
Santiago, en el Instituto
Chileno-Alemán de
Cultura*

El Cuarteto Santiago ofreció, el 27 de agosto, en el Salón de Música del Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el primero de seis recitales que se efectuarán, cada quince días, hasta el 5 de noviembre inclusive.

El programa de este primer concierto incluía las siguientes obras: *Beethoven: Cuarteto en La mayor, Op. 18, Nº 5; Orrego Salas: Cuarteto Nº 1, Op. 46, y Quinteto en La mayor, Op. 81, piano: Herminia Raccagni, de Dvorak.*

Egmont, en "El Siglo", al comentar este concierto, dice: "A través del programa que le escuchamos en este primer concierto, el Cuarteto Santiago ha logrado lo que se considera más difícil de obtener en un conjunto similar. Unidad en el conjunto, homogeneidad sonora, buena afinación, concepto ajustado a la obra y al estilo de la misma, y sentido depurado de intimismo que debe presidir toda expresión de música de cámara, constituyen cualidades que no todos los grupos de esta especie poseen y que ostenta como virtudes específicas el Cuarteto que es objeto de este comentario."

Ballet Experimental

Uno de los grupos de danza clásica chilenos, es el Ballet Experimental, fundado en 1954, por el maestro húngaro Charles Zscedenyi. El objeto que persigue este conjunto de cámara es el de dar a la juventud chilena la base precisa de danza académica con bailarines formados dentro de las normas puras de danza de escuela, en coreografías que demuestren su riqueza y dominio.

El 13 de agosto, este conjunto se presentó en el Teatro Marconi con algunas danzas breves y los Cuentos de los Bosques de Viena.

Yolanda Montecino de Aguirre, en "El Diario Ilustrado", al comentar esta función, escribe: "Rigidez, ausencia de vida, esfuerzo malogrado en la ejecución de una coreografía de complejidad sin objeto, fueron las notas, por desgracia, predominantes en esta función del "Ballet Experimental", lo que nos llevó a pensar que si el grupo persiste en esta línea muy bien puede llegar con el tiempo a ese punto que provocó indignadas protestas, revolucionarias oposiciones y conquistas en los albores del siglo, esto es, cuando un exceso de tecnicismo lo obligó fatalmente a renovarse."

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

Iquique-Antofagasta-La Serena

Continuando con la serie de conciertos de cámara organizados por el Instituto de Extensión Musical en la zona Norte del país, durante el mes de julio visitó las ciudades de Antofagasta, Iquique y La Serena, la joven pianista Margarita Domenech, ejecutando en las ciudades mencionadas conciertos regulares y educacionales a base del siguiente programa: *Mo-*

zart: Rondo en Re mayor K. 485 y Sonata en Sol mayor K. 283; Schumann: Carnaval, Op. 9; Allende: Estudios N.ºs 3 y 5, y Debussy: Images (Primera Suite).

En el mes de agosto, la gran pianista chilena, Flora Guerra, viajó al Norte para ofrecer, los días 3, 4 y 5 conciertos en las ciudades de Antofagasta, Iquique y La Serena, ejecutando el siguiente programa: *Padre Soler: Sonata en Re mayor, Sonata en Re bemol mayor; Haydn: Andante con*

variaciones en *Fa menor*; Brahms: *Tres Intermezzi*, Op. 117; Schumann: *Noveleta Nº 2*; Allende: *Estudio Nº 7*; Debussy: *Hommage a Rameau y de Falla: Farruca*.

Ambas artistas contaron con un público entusiasta que llenó las salas de conciertos.

Concepción-Temuco- Valdivia-Osorno

En la zona sur, los conciertos auspiciados por el Instituto estuvieron a cargo de Helga Engdahl, soprano, acompañada por Nora Sapiain, quien cantó en las ciudades arriba mencionadas los días 13, 14, 15 y 16 de julio. El programa de estos recitales incluyó las siguientes obras: Anónimo: *Non je n'irai pas au bois*; Dufresney: *Le Dépit*; Rameau: *Ariette d'Hebe*; Debussy: *Harmonie du soir* y *Mandoline*; Brahms: *Sonntag, Meine Liebe ist guen Wiegenlied*; *Wie Melodien zieht es mir*, *Ständchen* y *An aine aeolsharfe*; Allende Saron: *Cantarito* y *El Yuyo*; Nin: *El amor es como un niño*, *Tonada de la niña perdida* y *Paño Murciano*; Obradors: *Corazón por que pasáis*, *Con Amores la mi madre* y *Tumbay Le*.

La joven soprano, una de las grandes promesas de la nueva generación fue aplaudida con entusiasmo durante esta gira de conciertos.

Los conciertos del mes de agosto estuvieron a cargo del Trío del Conservatorio Nacional de Música, integrado por los jóvenes instrumentistas del Conservatorio Nacional: Fernando Ansaldi, violín; Frida Conn, piano, y Edgar Fischer, cello.

Estos jóvenes visitaron las ciudades de Concepción, Temuco, Valdivia y Osorno los días 10, 11, 12 y 13 de agosto, ofreciendo conciertos a base del siguiente programa: Mozart: *Trío en Sol mayor*, K. 564; Ravel: *Trío en La menor*, y Mendelssohn: *Trío en Re mayor*, Op. 49.

TALCA

Recital de Mercedes Veglia

En el Teatro Plaza, de Talca, la pianista Mercedes Veglia ofreció un concierto, cuyo programa incluía *Fantasia Cromática* y *Fuga de J. S. Bach*; *Sonata*, Op. 53, "Aurora", de Beethoven; *Carnaval*, Op. 26, de Schumann, y *Sonatina*, de Ravel.

VIÑA DEL MAR

Herminia Raccagni y Arnaldo Fuentes, solistas con la Sinfónica de Viña del Mar

La Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, bajo la dirección de Isidor Handler, ha realizado su temporada de conciertos sinfónicos en el Teatro Municipal de Viña del Mar, invitando a destacados solistas.

Durante el mes de agosto, el cellista Arnaldo Fuentes tocó el Concierto para cello y orquesta, de Camille Saint-Saens, en el que dio amplia demostración de su profundo conocimiento y dominio del instrumento.

La destacada pianista, Herminia Raccagni, directora del Conservatorio Nacional de Música, fue invitada a tocar el Concierto para piano y orquesta, de Mendelssohn.

El crítico Antonio Andrade, al referirse a la actuación de Herminia Raccagni, escribe: "... poseedora, como es, de una técnica sólida y fluida, de un buen gusto en el fraseo que cautiva y de una musicalidad que hace bello y seductor aun aquello que de inspiración carece.

"Así del tormentoso y artificioso tema con que se inicia el movimiento inicial, al tranquilo y tierno que le sigue y que es básico en su todo. Herminia Raccagni hizo gala de su temperamento artístico para realzarlo, hasta llegar al único tema que encierra alguna melodía, que es el

del segundo movimiento, que nos recuerda las gratas sonoridades del Nocturno de "Sueño de una noche de verano", y en el cual las cuerdas y singularmente cellos y violas cumplieron una destacada actuación. La grandeza y pompa del último movimiento fue realzada con verdadero talento de parte de la artista, que una vez más dio muestra amplia de su extraordinaria valía."

Concierto de Música Antigua

El Conjunto de Música Antigua de Santiago se presentó, auspiciado por "Dédalo", y la Municipalidad de Viña del Mar, en un concierto que la prensa calificó de notable. El programa estaba integrado por obras de los siglos XIII al XVII.

Luz Concha de Villanueva, en "La Estrella", dice: "Dentro de la homogeneidad de valores de este conjunto debemos mencionar especialmente la labor de Sylvia Soublette, como soprano solista de extraordinarias cualidades musicales y como directora del conjunto vocal."

Coro "Roger Wagner"

En el Teatro Municipal de Viña del Mar se presentó el conjunto coral Roger Wagner, que realiza una gira por países de América Latina, bajo los auspicios del Programa Especial Internacional del Presidente Eisenhower y ANTA.

El programa del concierto incluyó obras del Medioevo y el Renacimiento y obras corales del folklore del viejo mundo y de los Estados Unidos.

CONCEPCIÓN

Alfonso Montecino ofrece dos conciertos

Con la Orquesta de Cámara de Concepción, bajo la dirección del maestro Wil-

fred Junge, el eminente pianista chileno, Alfonso Montecino, tocó el Concierto en Fa menor para piano y orquesta de Juan Sebastián Bach, el martes 18 de agosto. Dos días más tarde, ofreció un recital a base de obras de Bach, Beethoven, Botto, Brahms y Debussy.

CHILLÁN

Recital de Alfonso Montecino

Invitado por el Centro de Amigos y ex alumnos de la Universidad de Concepción, Alfonso Montecino ofreció un único recital en esta ciudad, en el Salón Auditorio del Liceo de Niñas, cuyo producto, en parte, fue destinado a las obras sociales que realiza este plantel educacional. En este concierto, el pianista tocó obras de Bach, Beethoven, Brahms, Carlos Botto y Debussy.

ARICA, CASTRO Y PUNTA ARENAS

Cursos de Folklore en tres Escuelas de Invierno, de la Universidad de Chile

Del 12 al 23 de julio se llevaron a efecto las Escuelas de Invierno de las ciudades de Arica, Castro y Punta Arenas, teniendo la primera el carácter de internacional.

En ellas se realizaron cursos de bailes nacionales, a cargo de las profesoras Margot Loyola, Violeta Parra y Raquel Barros, cada una de ellas en las ciudades mencionadas.

Margot Loyola, en el Norte, además de enseñar a más de un centenar de alumnos las danzas y canciones de la tierra, ofreció un recital dentro del programa de extensión cultural de la Escuela y, posteriormente, se dedicó a investigar los bailes de "chinos" de la zona.

Violeta Parra, en Castro, se dedicó a enseñar las distintas formas de cueca, presentando a 125 de sus alumnos, en una función al término del curso. Además, recogió mucho material folklórico relacionado con música profana y religiosa, danzas, cuentos y adivinanzas de las

localidades de Castro, Peruquina y Chonchi.

Por su parte, Raquel Barros, fuera de la matrícula de 256 alumnos de Punta Arenas, dio nuevos repertorios a los ex alumnos que había tenido el año 1955 y realizó audiciones radiales.

NOTICIAS

Homenaje argentino a Rosita Renard

Ultimamente, con motivo de cumplirse el décimo aniversario de la muerte de la pianista chilena Rosita Renard, desde la República Argentina fueron enviados a Chile una placa recordatoria y un mensaje, en emotivo homenaje póstumo de la Sociedad "Amigos de Rosita Renard", constituida en Buenos Aires hace algún tiempo.

La citada placa fue colocada junto a la tumba de la celebrada artista, por parientes y amigos. En el mismo acto solemne, Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música, leyó el siguiente mensaje, escrito por el señor Jorge d'Urbano, crítico musical y ex Intendente del Teatro Colón de Buenos Aires:

"Los amigos argentinos de Rosita Renard han enviado esta placa a tierra chilena en un nuevo aniversario de su muerte.

Algunas de esas personas tuvieron poco trato con Rosita Renard. Pero eran sus amigos, porque la gran artista poseía como pocos, el misterioso don de suscitar amistad y devoción en sus oyentes. No era menester conocerla personalmente para sentirse cerca de ella. No era necesario cultivarla para transformarse en uno de sus adeptos.

Como todo artista genuino, Rosita Renard despertaba, por supuesto, profundas admiraciones en su público. Pero la forma cómo entendía la música y la manera cómo la transmitía, excedían el marco o la limitación de las salas de conciertos. Su público, de pronto, se convertía en un círculo de gentes unidas con ella a través de lazos, en los que la emoción artística más pura, andaba muy de la mano con la intensa consideración humana. Cuando ella dejaba el escenario y el público abandonaba la sala, algo muy especial, algo distinto a lo habitual ocu-

rría. No sólo era un público sorprendido y satisfecho el que se alejaba. Era un público agradecido. Era un grupo de personas conquistadas por siempre por un simple y mágico acto de humanidad.

Humanidad es la palabra que mejor se ayiene para definir o sintetizar el arte de Rosita Renard. Como en muy raros casos, era difícil separar en ella lo que había de gracia musical y lo que tenía de gracia humana. Y antes se ha dicho que el público se retiraba sorprendido, porque era la natural reacción ante el prodigio artístico que ella revelaba. Y luego se sentía agradecido, porque esa es la verdadera reacción que provoca un artista que a la vez es un cabal ser humano. Su fuerza nacía de esa conjunción admirable.

Rosita Renard era humilde frente a su arte. Jamás lo abordó desde arriba, ni siquiera en el esplendoroso momento de su madurez en que hubiera podido permitirse hablarle de igual a igual. Siempre llegó a él desde abajo, transitando ese duro y revelador camino que recorren los grandes penitentes y los grandes convencidos. Transformaba cada una de sus actuaciones públicas en un acto de reverencia hacia algo que constituía el centro de su vida interior. Y lo transfería a sus semejantes con la misma unción del oficiante que se siente intermediario entre la divinidad y el creyente.

Cuando su querida figura abandonaba las incertidumbres de los cortinados y se dirigía al piano, cuando se sentaba a él con actitudes y movimientos de los que estaba desterrada la vanidad y ausente el artificio, quienes no la habían visto nunca, pensaban de inmediato que resultaba demasiado simple para abordar las complejidades del arte. Pero bastaban unos minutos para que la duda dejara paso al asombro y el asombro se trans-

formara en emoción. En ese sentido, en esa particularidad de unir los extremos se parecía a Mozart. Quizá por eso, lo entendiera como pocos intérpretes de nuestra época lo han conseguido hacer. Como Mozart, bajo un mero manto de ingenuidad, ocultaba los poderes de la pasión.

En Argentina hemos querido y seguiremos queriendo a Rosita Renard. La hemos sentido amiga y su nombre es ya para nosotros un ejemplo. Y ese cariño y esa devoción, han prevalecido sobre el tiempo. Por el contrario, parece que al pasar de los años su personalidad cobrara en nuestra conciencia el perfil justo que tenía. Su larga ausencia acentúa los recuerdos. Esta placa es un leve testimonio de ello."

Juan Adolfo Allende designado profesor de la Volkshochschule de Hamburgo

El músico chileno, Juan Adolfo Allende Blin iniciará sus actividades como profesor de la Escuela Superior Popular de Hamburgo, en octubre de este año, dictando dos cursos, el de Música Electrónica y el de Composición Avanzada. Los planes de estudio de estos ramos han sido confeccionados por el propio Allende quien, durante tres años, fue profesor de Análisis en la Composición Musical en el Conservatorio Nacional de Música.

Coro chileno triunfa en Buenos Aires

El Coro del Instituto de Educación Física de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza Cajardo y que está integrado por 60 voces, realizó, durante el mes de julio, una amplia gira por Mendoza, Córdoba, Rosario, Santa Fe y Buenos Aires, visitando posteriormente Montevideo y Río Cuarto en Uruguay.

Al actuar en Buenos Aires, el crítico del diario "La Prensa", dijo: "Como otros coros chilenos que hemos tenido oportunidad de oír en estos últimos tiempos, éste es un conjunto de primer orden. No sólo posee unanimidad absoluta, sino que gradúa los matices con una perfección rara vez alcanzada."

Edith Fischer en Suiza

Edith Fischer, radicada en Suiza desde hace algunos años, acaba de obtener resonante éxito en uno de los últimos conciertos. La prensa suiza, al comentarlo, dice: "Tiene especial significado cuando puede decirse que una pianista toca de modo eminentemente musical, ya que son muchas las que sólo confían en la aplicación, fuerza muscular y rutina. Edith Fischer, alumna de Claudio Arrau, es un talento de primera magnitud que se comunica, gracias a un poderío inmediato y convincente. Rebosa vitalidad y es música hasta la punta de los dedos. Muy promisorio fue el comienzo, Fantasía Cromática y Fuga de Bach, a la que supo dar plástico relieve, llenándola de espíritu y sentimiento, sin retoques románticos, pero exenta de toda sequedad. Una de las sonatas más graciosas de Mozart (Do mayor, K. 330), se deslizó por las teclas como una ascua de oro. Con natural encanto, la joven artista fue servidora del tierno Adagio y Rondó en Mi mayor, Op. 145, de Schubert, preciosa obra de juventud, ignorada por la mayoría de los pianistas.

"Brillantemente equipada en lo técnico y de asombrosa fuerza corporal, posee una calma imperturbable, a pesar de su temperamento sudamericano. La madurez que ha alcanzado su arte, se reflejó en la interpretación medular, arrebatadora y grandiosa de la Sonata en Do sostenido menor de Schumann."

*Alfonso Montecino, aclamado
como notable intérprete de
Bach en Buenos Aires
y Montevideo*

Alfonso Montecino ejecutó íntegramente, en tres conciertos en Buenos Aires, la serie completa de preludios y fugas que componen el "Clave Bien Temperado", de Bach.

"La Prensa", de Buenos Aires, al comentar estos conciertos, dice: "Montecino goza merecidamente de la fama de ser uno de los más calificados intérpretes de Bach en la actualidad, y en sus actuaciones justificó plenamente tal prestigio... El mérito principal de Montecino es considerar el "Clave" como obra de arte, y poner de relieve su extraordinaria belleza. Para ello cuenta no sólo con la técnica suficiente, sino que la ha profundizado en los detalles mínimos, de modo de dar a cada frase, puede decirse a cada nota, su lugar justo y su equilibrio sonoro, de modo de presentar el juego polifónico en su mayor claridad y expresión..." Eduardo García Belsunce, en "Buenos Aires Musical", escribe: "La empresa de brindar una ejecución completa de los cuarenta y ocho preludios y fugas es digna de aplauso... Montecino se ha acreditado como un pianista y músico de una seriedad encomiable. Ejecución prolija, sonido agradable, acertada elección de los tempi y una sensibilidad fina que comprende las sutilezas de cada página, hacen de sus versiones un verdadero placer musical."

En Montevideo, el pianista chileno ofreció un concierto presentado por las Juventudes Musicales del Uruguay y bajo los auspicios del Embajador de Chile, señor Ricardo Latcham, en el Estudio Auditorio. El programa incluía: Bach: Partita en Do menor; Beethoven: Sonata, Op. 10; Orrego Salas: Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón;

Brahms: Intermezzo y Capricho; Debussy: Jardines bajo la lluvia, Reflejos en el agua y La Isla Alegre.

"La Mañana", de Montevideo, comenta: "Montecino entregó sus credenciales de extraordinario intérprete de Bach al interpretar la Partita en Do menor... Interesante, y de realización brillante, la primera audición de una obra del descolante compositor chileno Juan Orrego Salas: Variaciones y Fuga sobre el Tema de un Pregón." En "El País", Washington Roldán, escribe: "Hace tiempo que un pianista no proporciona la sensación de una decantación instrumental, de un dominio tan cabal y tan a fondo de los problemas del piano, como el que revela Alfonso Montecino... Desde que atacó el Grave de la Partita de Bach, hasta que terminó con las cascadas de notas de la Isla Alegre, no reconocimos en ningún momento ese pobre Steinway del Sodre vapuleado como opaco, latoso, insensible, duro, y que en manos de Montecino respondió con los ligados más aterciopelados, los acordes más blandos y resonantes, los más variados colores para Debussy."

Con respecto a la obra de Orrego Salas, que se tocaba en primera audición, este crítico agrega: "Bien trabajadas, atraentes pianísticamente y sólidas en su desarrollo musical, las Variaciones y Fuga de Orrego Salas, uno de los compositores chilenos de universalismo más firmemente asentado en las clásicas normas de la composición, lo que no implica por cierto academismo conservador, ni sequedad de fórmulas."

*Temporada Lírica en el
Teatro Municipal*

Caracteres de verdadero acontecimiento artístico constituirá la realización de la Temporada Lírica Oficial de 1959, que la Sociedad de Arte Escénico Musical, bajo los auspicios de la Municipalidad de

Santiago, realizará en el Teatro Municipal a partir de los primeros días de septiembre.

La Temporada se inicia el 4 de septiembre, con las actuaciones de la Compañía Lírica Alemana, bajo los auspicios del Departamento Cultural de la Embajada de Alemania.

Este cuadro artístico, que presentará "La Walkiria", de Wagner; "El Rapto del Serrallo", de Mozart, y un gran concierto lírico de compositores alemanes, está formado por notables cantantes de los más importantes teatros de Alemania, figurando entre ellos: el tenor Joseph Traxel, de la Opera de Stuttgart; el barítono Kammersanger Wilhelm Schirp, de Colonia; la famosa soprano ligera, Colette Lorand, del Teatro Municipal de Frankfurt; el bajo Kammersanger Hans Hoffman, de la Opera Estatal de Karlsruhe, y muchos otros.

La tradicional temporada lírica continuará, una vez terminadas las actuaciones de la Opera Alemana, con los títulos del repertorio universal, entre las cuales podemos destacar: "Carmen", "Fuerza del Destino", "Sonámbula", "Fausto", "Gioconda", "Trovador", "Butterfly", etc.

Los maestros contratados para dirigir la temporada lírica, son: Juan Emilio Martini y Reinaldo Zamboni, directores titulares del Teatro Colón de Buenos Aires. Entre los grandes cantantes que tendrán papeles estelares durante esta temporada de ópera, debemos destacar a Richard Tucker, primera figura del Metropolitan Opera House, y a Norman Scott, bajo, y Mija Novich, soprano, ambos pertenecientes al elenco del Metropolitan de Nueva York; el barítono Dino Dondi y el tenor Miranda Ferraro, figuras del Teatro Scala de Milán. La mezzosoprano chilena, Marta Rose, que tanto éxito ha obtenido últimamente en los escenarios europeos, también está incluida entre las primeras figuras contratadas para la actual temporada.

Los organizadores de la Temporada Lírica de 1959, es la Comisión del Teatro y Cultura, presidida por el regidor don Osvaldo Márquez, y el regidor señor Guillermo Gruss-Mayer, vicepresidente; el Dr. Miguel Norero, Presidente de la Asociación Nacional de Arte Escénico, y distinguidos directores de esta Asociación.

Música Electrónica para una película chilena

El Instituto Chileno del Acero ha comisionado al joven compositor chileno, Samuel Claro, la creación de la música incidental para un documental que esta firma filmará sobre la industria del Acero en Chile.

En el Laboratorio de Electrónica del Departamento de Investigaciones Científicas y Tecnológicas de la Universidad Católica, Samuel Claro compone la música electrónica que servirá como marco de fondo a esta película.

Así se inicia en el país nuevas posibilidades para la electrónica, abriéndole el camino a los jóvenes compositores hacia esta nueva expresión del arte musical.

Luis Rodríguez Torres realiza espléndidos estudios en Alemania

Hace dos años, la firma Matth Hohner otorgó una beca al señor Luis Rodríguez, para perfeccionar sus conocimientos musicales en la ciudad de Trossingen, Württemberg, en Alemania occidental, donde existe el mejor Conservatorio del mundo para la enseñanza del acordeón, instrumentos electrónicos y dirección orquestal.

El acordeón piano y acordeón, que generalmente han sido considerados como instrumentos populares, se están perfeccionando a tal extremo, que ya se ejecutan numerosos conciertos para instru-

mento sólo o con acompañamiento de orquestas sinfónicas o de cuerdas. Luis Rodríguez se ha destacado desde su ingreso al establecimiento como uno de sus grandes valores, en tal forma que recientemente ha sido eximido en todos sus exámenes. Este joven artista fue incorporado a la orquesta del establecimiento y ha tenido oportunidad de actuar en diversas ocasiones en Francia y Suiza y, últimamente, ante un auditorio de unas seis mil personas, en Stuttgart.

Armando Carvajal y Blanca Hauser actúan en Mendoza

El maestro Armando Carvajal fue invitado a participar como director, con la Orquesta de la Universidad Nacional de Cuyo, en los festejos del XX aniversario de este plantel, y, además, para dictar un curso sobre "Apreciación Musical". Su esposa, la soprano, Blanca Hauser, también ofreció un recital en la Asociación Filarmónica.

"El Tiempo de Cuyo", al referirse al recital de Blanca Hauser, dice: "El programa incluyó cuatro arias de ópera clásica, varios lieder y canciones, y su generosa amplitud permitió apreciar en géneros dispares las condiciones de la cantante, cuyos valiosos antecedentes fueron confirmados en un todo por su actuación... Dotada generosamente por la naturaleza, Blanca Hauser, en quien puede aún apreciarse la evidencia de un instrumento vocal de excepción, ha ingresado en su madurez artística a esa categoría superior del artista, que ya no fundamenta sus posibilidades en los medios físicos sino que se vale de los muchos más sutiles y evolucionados de su capacidad expresiva..."

Armando Carvajal, frente a la Sinfónica, inició el concierto con Obertura Festiva, de Orrego Salas, continuando con

Concierto para piano y orquesta Nº 5, en Mi bemol mayor, de Beethoven, solista, Daniel Winter, "Piezas para niños", del maestro Carvajal; "Nocturnos para orquesta", de Debussy, y "La Vida Breve", de Manuel de Falla.

"El Tiempo de Cuyo", del 16 de agosto, dice: "El segundo de los nocturnos "Siesta", y la obra de Falla, alcanzaron niveles poco frecuentes de calidad sonora, mostrándose una orquesta insospechada, en la que no hubo puntos flojos, sobresaliendo por el contrario la labor de muchos de sus integrantes. El maestro Carvajal reveló, en esta segunda parte, principalmente, sensibilidad y fineza interpretativa, dejando la impresión de que con un contacto más prolongado con la orquesta podría obtener notables resultados."

Margot Loyola en Argentina y Uruguay

Esta prestigiosa folklorista se dirigió a Uruguay en el mes de abril, donde permaneció hasta junio, realizando allí 16 actuaciones en "Radio Carve" y T. V. "Saeta", en programas de media hora. Asimismo, auspiciada por Juventudes Musicales dio conciertos en el Sodre de Montevideo y en el interior del país.

Más tarde, durante junio y comienzos de julio, permaneció en Buenos Aires, actuando para Radio Splendid en T. V. Realizó un concierto auspiciado por la O.E.A. y la Embajada de Chile. Con la R.C.A. Argentina grabó un disco con folklore chileno.

La crítica fue siempre elocuente y entusiasta. En "Acción" de Montevideo se lee:

"Interpretación de un destilado producto de fidelidad, cariño y personalidad, producto notablemente exhibido

por Margot Loyola. Este recital mostró un recorte considerable de la gama espectral de fundamentales animaciones y emociones humanas."

*Herrera de la Fuente, Director
Titular de la Orquesta
Sinfónica de Chile*

El maestro Luis Herrera de la Fuente, Director de la Sinfónica Nacional de México, ha sido contratado por el Instituto de Extensión musical de la Universidad de Chile, para desempeñar el cargo de Director titular de la Sinfónica de Chile.

La presencia entre nosotros del maestro Herrera de la Fuente constituye un aporte valioso a la actividad musical del país y será, sin duda, el comienzo de una etapa de superación de la Orquesta Sinfónica, en manos de un artista cuyas sólidas bases profesionales y condiciones humanas le permitieron levantar a la Orquesta Nacional de México, en el espacio de cinco años, hasta alcanzar el nivel del mejor conjunto sinfónico de la América Latina, comparable al de muchas destacadas Orquestas de Europa y Estados Unidos.

*Críticos argentinos premian a
los Coros Polifónicos de
Concepción*

Los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción, que el mes pasado celebraron en Santiago el primer cuarto de siglo de vida, acaban de ser agraciados por el Círculo de Críticos Musicales de Buenos Aires con la Mención Anual como "el mejor coro que actuó en la República Argentina durante 1958".

Conceptuado como uno de los mejores conjuntos del continente, ya en 1952, la Revista "Polifonía", de Buenos Aires, le había otorgado "la primera distinción, correspondiente al mejor intérprete, o conjunto de intérpretes, no argentinos."

Ultimamente, los Coros Polifónicos han recibido la proposición, por intermedio del British Council, para tomar parte en los Festivales Musicales Europeos de 1960. Si se materializa este proyecto, el conjunto cantará en Italia, Francia, Portugal, España, Bélgica, Polonia, en el Festival de Edimburgo, en Dublin y en Londres.

NOTAS DEL EXTRANJERO

BÉLGICA

Concurso Musical Internacional Reina Elizabeth de Bélgica

En 1960 tendrá lugar en Bruselas el Concurso de Piano Reina Elizabeth de Bélgica, abierto a los músicos de todas las nacionalidades, con un primer premio de 150.000 francos belgas. Los candidatos concursantes serán aceptados entre la edad de 17 y 30 años. Las inscripciones deben ser enviadas a la Direction Generale du Concours Musical International Reine Elizabeth de Belgique, Palais des Beaux-Arts, 11 Rue Baron Horta, Bruxelles, antes del 15 de enero de 1960.

Primera Prueba

1. Seis estudios virtuosos, de los cuales dos de Chopin, dos de Liszt y uno de Debussy, y uno de Scriabin o Strawinsky.

2. Una sonata o suite, que será designada con dos meses de anterioridad por el Consejo de administración del Concurso, elegida entre las de Beethoven, Clementi, Haendel, Haydn, Mozart y Scarlatti.

Segunda Prueba

1. Un preludio o fuga de Bach a cuatro o cinco voces.

2. Una obra belga que será designada con dos meses de anterioridad por el Consejo de Administración del Concurso y escrita especialmente para el Concurso.

3. Seis obras para piano importantes y de dificultad trascendente, de una duración mínima de 7 minutos, de autores distintos, incluyendo una sonata clásica, una sonata moderna y una obra de autor belga.

Prueba definitiva

1. Una obra que será elegida por el jurado entre las seis presentadas a la prueba del segundo grado y distinta a la designada por el jurado en esa prueba.

2. Un concierto que elegirá el concursante y que ejecutará acompañado por orquesta, distinto a los presentados a las pruebas primera y segunda.

3. Un concierto inédito que interpretará con orquesta.

ALEMANIA

Obras desconocidas de Händel

En Münster se ejecutarán por primera vez desde hace doscientos años obras de Händel que se han encontrado recientemente en la rica Biblioteca episcopal de Münster, que posee la mayor colección de manuscritos de Händel, fuera de Inglaterra. Se trata casi siempre de manuscritos de la época italiana (1707-1709) del compositor. El concierto, que se celebró en junio de este año, presentó obertura, recitativo y el aria "Povere Tirsi" de la cantata "Cor fedele", las suites en La menor y en Fa sostenido menor para cémbalo, y la cantata "Donna, che in ciel" para soprano, coro, orquesta de arco y basso continuo. Estas composiciones fueron hasta ahora desconocidas por la investigación de Händel. La cantata "Donna, che in ciel" la escribió Händel por encargo del Senado de la ciudad de Roma para el aniversario de la salvación de Roma de un terremoto. Además de las citadas compo-

siones se descubrieron en Münster varias cantatas profanas y otras tres cantatas religiosas escritas para la fiesta de Pentecostés y para la de San Antonio de Padua.

Revistas musicales alemanas

En la República Federal informan periódicamente varias revistas musicales sobre la creación musical de la actualidad y la atención que se presta al arte clásico. A la música moderna se consagra ante todo la revista "Melo", que ha entrado ya en los 25 años (Melos-Verlag, Maguncia). Esta revista presenta en sus trabajos análisis de composiciones modernas, y la parte informativa da una idea de las ejecuciones de música contemporánea. La revista más antigua es la "Neue Zeitschrift für Musik", fundada en 1834 por Robert Schumann, y que este año celebró su 125 aniversario (Verlag Breitkopf & Härtel, Wiesbaden). En sus artículos y noticias orienta sobre todos los campos de la vida musical. También la revista "Musica", fundada en 1946, trata de todos los dominios de la música de concierto y de la música de ópera (Verlag Bärenreiter, Kassel). En ella se estudia muchas veces también la vida musical europea. El año pasado, por ejemplo, se dedicó un número especial a la música inglesa. Melos, la "Neue Zeitschrift für Musik" y la revista "Musica" se publican mensualmente.

Problemas especiales de música antigua tratan la revista "Die Musikforschung" (Investigación musical), revista trimestral de Musicographia (Bärenreiter-Verlag, Kassel), y el "Archivo de Musicographia" que publica el profesor Willibald Gurlitt con la colaboración de eminentes musicólogos de los países europeos (Verlag "Archiv für Musikwissenschaft", Trossingen). En las dos revistas trimestrales se encuentran numerosos tra-

bajos sobre los albores y las épocas clásicas de la música europea.

De la música orquestal en especial se ocupa la revista de la Asociación de orquestas alemanas "Das Orchester" (Schott-Verlag, Maguncia). La revista de educación musical "Junge Musik" fomenta el cultivo de la música entre la juventud (Mössler-Verlag, Wolfenbüttel), y los coros tienen su órgano especial en "Der Chor" (DAS-Verlag, Francfort). La música de cámara y la música doméstica se tratan singularmente en una revista de la Bärenreiter-Verlag, "La música doméstica", que se publica bimestralmente.

Conciertos de música moderna

Herbert von Karajan dirigió en un concierto de la Filarmonía de Berlín el estreno de la "Sonata para orquesta de arco" de Hans Werner Henze. Los dos tiempos de esta sonata para orquesta representan cada uno un aspecto fundamental de la música occidental. El primer tiempo, el principio acorde-homófono y el segundo el melódico-polífono. La segunda parte está dispuesta como una sucesión de variaciones que cambian y refuerzan el tema con extraordinaria diversidad de ritmo y sonoridad, hasta que por fin se imponen el elemento lineal y el homófono. La nueva obra es una de las composiciones más importantes de Henze.

En la "Musikhalle" de Hamburgo ha estrenado Wolfgang Fortner la cantata "Chant de Naissance" para soprano, orquesta de arco, instrumentos de viento y batería. El compositor ha puesto música en esta obra a versos del poeta contemporáneo francés Saint-John Perse. Las dos poesías, que Fortner hace turnar en estrofas, giran en torno al nacimiento y a la muerte. El compositor utiliza dos esferas diferentes de sonoridad en violento contraste: la una, sostenida por un

solo de soprano e instrumentos de arco en fuertes valores tonales, es la esfera de la canción de cuna; la otra, caracterizada por un coro a cinco voces, instrumentos de viento y batería representa el contraste en el texto y en la música. Fortner domina magistralmente la moderna técnica serial de la composición y en los madrigales del coro alcanza una expresión dramática.

En Bonn se ha estrenado la cuarta Sinfonía de Siegfried Borris (Berlín). Borris procede de la escuela de Paul Hindemith y su lenguaje musical está cerca de la creación de Hindemith. La cuarta Sinfonía en Mi, Opus 60, es de una amplia estructura formal que va unida a un ritmo vigoroso. En la frase central utiliza el compositor formas clásicas en polifonía de canción, y el vivace final está sostenido por impulsos de danza.

“Rey Ciervo”, una ópera de nuestro tiempo

La ópera de Hans Werner Henze: “El rey ciervo”, ha sido representada por primera vez en la Alemania occidental tres años después de su estreno en Berlín. La representación de esta importante obra en Darmstadt encontró gran aprobación. El texto está inspirado en “Il cervo” de Carlo Gozzi. En la obra se funde la moderna música serial con elementos tonales, el tritono se acopla con el acorde dodecatonal y la “canzone” napolitana se encuentra junto a la forma sinfónica. De este modo se ofrece una radical ampliación de los medios de ex-

presión en una obra de arte, que rebasa el estilo del último decenio y no busca más que la belleza. Por la renovación de la esfera romántica “El rey ciervo” es una de las obras más importantes del teatro musical alemán contemporáneo.

Ballet moderno

En el Teatro de Maguncia se presentaron en el mes de mayo de este año ballets modernos de Prokofieff, Bartók y Schibler. De Armin Schibler, el compositor suizo de 39 años, se estrenó el ballet “El prisionero”. Los motivos responden al tema tantas veces tratado en la literatura moderna “el hombre como prisionero de sus instintos” y la música está muy influida por el ritmo de Strawinsky y ofrece singulares combinaciones instrumentales. De Prokofieff se presentó el ballet “Chout”, compuesto en 1920 para el ballet de Djaghileff, y de Béla Bartók, la “Suite de danza”.

“La vuelta de Don Juan”, ballet en un acto y doce escenas, del joven compositor americano Dominick Argento, un discípulo de Luigi Dallapiccola, fue estrenado en el “Staatstheater” de Karlsruhe. Argento ha variado mucho el “drama giocoso” de Mozart-da Ponte y ha creado al mismo tiempo una alegoría del destino de Mozart, también admirado en su primera juventud y luego, de hombre, incomprendido e ignorado. La coreografía de Ladislaus Häusler une elementos pantomímicos, grotescos y expresivos en un estilo absolutamente moderno, y el carácter responde a la música armónicamente ampliada, pero en el fondo tonal de Argento.

HEMOS LEIDO...

PARTITURAS

Editorial "Publicaciones del Estado" URSS., nos ha enviado un abundante material de partituras y materiales, que enumeramos a continuación:

I. *Dimitri Shostakovitch:*

1. Séptima Sinfonía "De Leningrado".

Partitura sola.

2. Obertura para banda. Partitura sola.

3. Vals "Montañas Azules" para banda. Partitura y partes.

II. *Wissarion Jakowlewitsch Schebalin:*

1. Obertura sobre temas de Uari para orquesta sinfónica. Partitura sola.

III. *Sergie Prokofieff:*

1. "El Volga se une al Don" para orquesta. Partitura escrita para la inauguración del canal Volga-Don.

IV. *Nikhail Rancherger:*

1. "En las montañas de Ala-Too", para orquesta sinfónica. Partitura sola.

V. *Nicolai Rakov:*

1. Sinfonía Nº 1. Partitura.

VI. *Jury Alexandrov:*

1. Segunda Sinfonía. Partitura sola.

VII. *Tikon Krenikov:*

1. "En la Tormenta", ópera en cuatro actos y seis escenas. Partitura sola.

VIII. *G. Sviridov:*

1. "Poema a la memoria de Sergiei Esenin", para orquesta, coro y tenor solista. Partitura sola.

IX. *N. Ivanov Radkevi:*

1. Gopak, para orquesta Sinfónica. Partitura sola.

X. *V. Bichneviky:*

1. "Dos Piezas" para orfeón: a) Marcha; b) Romanza, y c) Vals.

XI. *Programa Nº 4 para orfeón:*

Con obras de diversos autores. Partitura y partes.

XII. *Colección de marchas de Petrov, Ivanov y Padkevi.*

Partitura y partes.

Todas estas obras tienen interés, a pesar de la heterogeneidad del envío. Las

obras para orquesta sinfónica son tradicionalistas y, en general, poco interesantes, con la excepción posible de las obras de Prokofieff y Shostakovitch. Las obras para orfeón están dentro de la calidad habitual de este género ya pasado de actualidad, pero útil para ciertas etapas atrasadas de la cultura musical.

Lo incompleto del envío nos impide darnos cuenta de la preocupación que hay en el Soviet hoy día por atender a la formación de una "cultura homogénea", pero no podemos evitar de esperar de ellos envíos más de actualidad, porque algún movimiento de avanzada debe existir en ese pueblo.

G. B.

Edición Crans.

Nº 2.153 Tschaikowsky. Tercera Sinfonía. Partitura de formato Estudio-Dirección, con reducción para piano a dos manos. Recordamos esta edición a los estudiosos, por lo práctico del formato y porque es muy adecuado para el análisis.

G. B.

Tissoni. Método elementare di Armonia.—Ed. Ricordi, Milano (Italia). 129 páginas.

Este Método de Armonía del Prof. Francesco Tissoni es un tratado elemental dedicado a los cursos de los Conservatorios fiscales e Institutos Musicales italianos, para los exámenes de Cultura General de Música, y trata aquella materia que en Italia se denomina "Armonia Complementare". Este libro no tiene por lo tanto ambiciones especiales y se limita a entregar el conocimiento fundamental de la Armonía escolástica.

Sin embargo, puede ser una preciosa guía para todos los que, sin tener un tí-

tulo o poseer una cultura profesional, están en alguna forma relacionados con el mundo de la música y desean penetrar con conocimientos técnicos en los pasillos del templo del "divino arte". Para el estudio del libro del Prof. Tissoni, se requiere una preparación elemental de teoría de los intervalos, que de todos modos es brevemente resumida en las primeras páginas. En forma clara y sencilla, con abundantes ejemplos, se trata la armonía consonante de tres sonidos, las cadenzas, las normas para la armonización del bajo numerado, del bajo sin números, la modulación, para llegar a la armonía disonante natural. Otros capítulos son dedicados a los acordes de sépti-

ma, de 9ª, a la armonía disonante artificial y a los *ritardi*, etc.

Pero; a pesar de su sencillez, el tratado es muy concentrado y requiere sin duda la guía explicativa de un profesor, siendo en sus intenciones un libro de curso, y no de lectura o de estudio particular sobre algunos problemas. Numerosos son los ejercicios al final de cada capítulo y al término de la obra, 40 bajos sin números sobre toda la materia tratada esperan al estudiante para la prueba de sus conocimientos. Traducido al castellano, sería sin duda un libro sumamente útil para nuestros alumnos de conservatorio.

G. M.

REVISTA DE REVISTAS

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, mayo de 1959. Karl Votterle: El año Händel 1959. / Hermann Wilhelm: Carta Musical de Cuba. / René Dumesnil: "L'Atlantide" de Henri Tomasi.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, junio de 1959, Nº 221. Getrud Schönberg: "Erwartung". / Jorge Urbando: Impresiones europeas. / Carlos Garde: Traducción castellana de "Erwartung", monodrama, opus 17 de Arnold Schönberg. / 2 opiniones sobre el pianista Abbey Simon.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Año XVIII, junio de 1959, Nº 179. Paul Collaer: Introducción a la Música Moderna, II. / Antoine Goléa: La música barroca. / Paul Guth: Instrumentos de música, II. / René Dumesnil: "L'Atlantide" en la Opera. / Andrés Pardo Tovar: De la cultura musical en Colombia. X. / Jean Maillard: "La historia del soldado" de Igor Strawinsky. / Andre Boll: De la crisis de la interpretación lírica.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Año XVIII, julio de 1959, Nº 180. Juan Carlos Paz: Problemática y creación musical en América. / Jean Prim: Música revolucionaria. / Pablo Mañé Garzón: Situación del compositor platense. / Philippe Soupault: Los instrumentos de música, III. / Andrés Pardo Tovar: De la cultura musical en Colombia. / Paul Collaer: La música moderna. / Georges Charesol: Los grandes autores del cine francés.

CARNET MUSICAL. Mayo de 1959, Año XIV, Volumen XV. Raquel Calero: Orígenes de los instrumentos de arco. / Janine Auscher: Con Marguerite Long. / Salvador Moreno: La música en casa de Bartpmeu. / M. Rodríguez: Eduard van Beinum, ha muerto. / Luis Bruno Ruiz: Orígenes de la Danza y su importancia.

CARNET MUSICAL. Junio de 1959, Año XIV, Volumen XV. Alfred Rose: Festival de Cheltenham. / Miguel Bueno: ¿Qué es la teoría Musical? / Luis Bruno Ruiz: Orígenes de la Danza y su importancia. / Esperanza Pulido: Un mecenas moderno. / Raquel Calero: Orígenes de los instrumentos de arco.

CARNET MUSICAL. Julio de 1959. Año XIV, Volumen XV. Raquel Calero: Origen de los instrumentos de arco. / Luis Bruno Ortiz: Orígenes de la Danza y su importancia. / Juan Vicente Melos: Colaboraciones de Arthur Honneger. / Stella Lechuga: Curso de interpretación de Alfred Cortot. / Dr. Jaime Roig: El libretista de Mozart. / Miguel Bueno: El tono y la música.

CULTURA Y VIDA. Nº 1, Moscú, 1959, Año III. Yuri Zavadski: Relaciones Teatrales Internacionales. / Natalia Sokolova: Valentin Serov. / S. Marshak: En el 200 aniversario de Roberto Burns.

CULTURA Y VIDA. Nº 2, Moscú, 1959, Año III. Dmitri Kabalievski: El hombre en el Arte. / Denis Ward: El cantar de las huestes de Igor. / R. Samarin: John Milton. / T. Tsiavlovskaya: Los escritores occidentales en los dibujos de Pushkin.

FEUILLES MUSICALES. Mai-juin 1959, douzième année, Nº 4-5. Publication integrale des lettres D'Henri Duparc a Auguste Seriyx. / Pierre Meylan: Concerts et spectacles de' été.

THE MUSIC REVIEW. Vol. XX, Nº 2, may, 1959. Guy A. Marco: The Alberti Bass before Alberti. / Maurice J. E. Brown: Schubert's two major Operas. / Harold Truscott: Schubert's string Quartet en G major. / Victor Bennett: The End of Modernis.

- THE MUSICAL TIMES. June 1959, Is. 6d., No 1.396. J. A. Wstrup: Purcell's Reputation. / "The Tempest or The Enchanted Island", The Play, The Music by George Rylands, Anthony Lewis. / Purcell and Natural Speech, by Denis Arundell. / Thurston Dart: Purcell's Harpsichord Music. / Michael Til-mouth, Henry Purcell, Assistant Lexicographer. / Watkins Shaw: The British Museum, Purcell-Händel Exhibition. / James S. Hall: The New Edition of "Messiah" reviewed.
- MUSICAL LEADER. Vol. 91, No 5, May 1959. Music on the Air by Walter H. Stern.
- MUSICAL LEADER. Vol. 91, No 6, June 1959. Do-Re-Mi by B. G. Gross.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLIX, No 7, June 1959. Max Aronoff: A Scholarship Plan for String players.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLIX, No 8, July 1959. Mary Craig: Julia Smith, Composer and Ambassador of U. S. Music.
- MUSIC IN BRITAIN. No 43, Summer 1958. Harold Rosenthal: The Covent Garden Centenary. / Colin Mason: Humphrey Searle.