



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

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

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:

OBRA 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 Cavazzani.

*2 Discos "Londos" Album OL 311.

PONCHIELLI

FLA GIOCONDA - (Opera completa).

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

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 Conciertos del Conservatorio de Paris. Director: André Cluytens.

*Disco "Angel" 3 ACX 47147.

HAYDN

SINFONIAS Nº 101 (EL RELOJ) y Nº 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 Nº 3).*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos 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 Nº 1 EN DO MAYOR.*— *SARABANDE.*— *GAVOTTE 1 Y 2.*— *GIGUE.*— Gerald Hengeveld, piano.

*Disco "Phillips" Nº S 06074.

BACH

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

*Disco RCA Victor LM 2182.

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

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, Septiembre-Octubre de 1959 Nº 67

R E S U M E N

EDITORIAL	5
VICENTE SALAS VIU: Los Festivales de Música Chilena. ¿Una bella iniciativa en derrota? II	17
CARLOS BOTTO: Apunte sobre "Tristán e Isolda" de Wagner, a propósito del centenario de su fini- quitación	22
ROQUE CORDERO: ¿Nacionalismo versus Dodecafonismo? DOMINGO SANTA CRUZ: Nuestra Posición en el Mundo Contemporáneo de la Música. III. Desajuste en la vida musical	28
JORGE URRUTIA: Apunte sobre Próspero Bisquertt	39
ENRIQUE BELLO: Decadencia de la Música Popular	56
IRMA GODOY TAPIA: Concurso Internacional de Compo- sición 1958	62
HERNAN WÜRTH: Evocación de la Academia de Viena	68
EDUCACION MUSICAL:	
GEORGINA GUERRA: La labor musical que se efectúa en las Escuelas Normales del país	79
Página informativa	83
CRONICA:	
XVIII Temporada de Cámara	86
El Ballet Nacional en el Colón de Buenos Aires Teatro Municipal	87
Recitales y Conciertos	91
NOTICIAS	
NOTAS DEL EXTRANJERO	105
CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	110
NECROLOGIAS	118
HEMOS LEÍDO	124
REVISTA DE REVISTAS	126
	127

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

J U N T A D I R E C T I V A

Miembros: ALFONSO LETELIER, JUAN ORREGO SALAS; ARNOLDO SOMMER, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNEST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; HÉCTOR CARVAJAL, Director-Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad, y ENRIQUE INIESTA, Representante *Ad interim* de la Orquesta Sinfónica

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

Se había planeado rendir, en este número de la Revista Musical Chilena, un homenaje a los dos grandes compositores chilenos recientemente desaparecidos, Pedro Humberto Allende y Próspero Bisquertt. El estudio sobre P. H. Allende encargado a un compositor, alumno del insigne Maestro, no alcanzó a estar terminado dentro de la fecha fijada, razón por la cual lo publicaremos en la Revista correspondiente a Enero-Febrero, 1960.

En este número se incluye el In Memoriam dedicado a Próspero Bisquertt, cuyo autor es el compositor Jorge Urrutia Blondel.

LA REDACCIÓN

EDITORIAL

TRASCENDENTAL ANIVERSARIO EN LA VIDA MUSICAL CHILENA. LA FACULTAD DE BELLAS ARTES DE 1929

Hace justamente treinta años, el 4 de noviembre de 1929, durante la primera Administración de D. Carlos Ibáñez, se firmó, por él y por su Ministro de Educación Pública, D. Mariano Navarrete, el Decreto con Fuerza de Ley N° 4.807, que establecía una nueva forma de vida a la Universidad de Chile. Dicha ley, la tercera de carácter fundamental para la Educación Superior ¹, reafirmaba la autonomía universitaria establecida en lo económico, en 1927 ², y refiriéndose en forma exclusiva a la Universidad, creaba un sistema mucho más autónomo, coherente y estructurado de jerarquías docentes y administrativas que, en su casi totalidad, se mantiene aún en funciones ³. Pocos días después de promulgada la ley, apareció otra ⁴, de 14 de noviembre, derogando la ya venerable legislación educacional de 1879. En el DFL a que nos referimos, el primer "Estatuto Universitario", como se le ha denominado, se introdujo la novedad de crear entre las facultades universitarias la "Facultad de Bellas Artes".

A renglón seguido de este novísimo código de disposiciones, otros decretos con fuerza de ley transfirieron a la Universidad las funciones que en el terreno artístico había asumido el Estado: el de 13 de noviembre, que suprimió la Dirección General de Educación Artística ⁵ y el de 31 de diciembre, que estructuró la fisonomía de la nueva Facultad ⁶. Por el primero, pasó a la Universidad la ingerencia en las Artes Plásticas y la Música, con todas las amplísimas funciones de un organismo nacional de enseñanza y de difusión y, por el segundo, se determinó cuáles establecimientos dependerían de la Universidad de Chile en el futuro, a través de su nueva rama docente: el Conservatorio Nacional de Música, la Academia de Bellas Artes, la Escuela de Arte Decorativas

¹Las leyes anteriores eran las de 1842 y de 1879.

²Decreto N° 7.916, de 31-XII-1927.

³El Estatuto actual, DFL N° 280, de 20-V-1931, reprodujo el esquema del de 1929.

⁴DFL N° 7.916.

⁵DFL N° 5.065.

⁶DFL N° 6.348.

el Instituto de Cinematografía Educativa y el Departamento de Extensión Cultural. Se fijaban, además modalidades especiales para el funcionamiento de la Facultad, de acuerdo con las circunstancias y precauciones del momento ⁷.

Antecedentes lejanos

Esta trascendental reforma, que abría de verdad las puertas más respetadas de la jerarquía educacional a las actividades artísticas, que las elevaría al rango de que disfrutaban el Derecho, la Medicina o la Filosofía, acaba, como se ha dicho, de enterar treinta años de vida: la "longissimi temporis praescriptio" de los romanos, la más larga ejecutoria legal de nuestros códigos. Ella no fue tan fácilmente obtenida como podría suponerse, si nos atenemos a los caprichosos vaivenes que toda la Educación Pública padeció durante el primer gobierno ibañista; no, la nueva Facultad existente en potencia y pedida por lo menos dos veces en tiempos anteriores, vino a imponerse como la solución más adecuada para un orden de actividades que andaba en los años de su creación de un lado a otro y que, por lo menos jurídicamente, pertenecía a la órbita de la Casa de Bello desde los tiempos en que don Andrés inauguró la Universidad.

En efecto, si se lee con atención el célebre discurso del sabio venezolano y chileno, en 1842, especie de programa-profecía, que ha ido como moldeando el suceder universitario a lo largo de más de un siglo, es fácil advertir que, para el pensamiento de Bello, la Universidad englobaba todas las actividades del espíritu, incluso las artísticas, cuya existencia organizada era sólo materia de proyectos y aspiraciones en aquellos años ⁸.

⁷Estas modalidades desaparecieron por el Decreto N° 3.835, de 26-IX-1932.

⁸El pensamiento de Bello es manifiestamente enciclopédico y comprende la Universidad como un total de conocimientos incluso los artísticos. En el discurso inaugural insiste en que "todas las verdades se tocan" y hace de ellas una magnífica enumeración en la cual figuran "las que rigen y fecundan las artes". En este conjunto de verdades "no puede haber regularidad y armonía sin el concurso de cada una. No se puede paralizar una fibra, permitaseme decirlo así, una sola fibra del alma sin que todas las otras se enfermen".

El Conservatorio y la Academia de Bellas Artes fueron creados en 1849; la Escuela de Arquitectura, en 1850, siete y ocho años más tarde que la Universidad, siguiendo el esquema educacional de instituciones de los gobiernos de los Presidentes Bulnes y Montt que disfrutaron del valiosísimo concurso de D. Andrés Bello.

La ley de 1842, fue clara al respecto: en su art. 1º decía que corresponderá a la Universidad de Chile "la dirección de los establecimientos literarios y científicos nacionales y la inspección sobre todos los demás establecimientos de educación"; todo ello, según los conceptos de la época, cumpliendo "las órdenes a instrucciones" que recibiese del Presidente de la República, patrono legal de la Universidad. La Superintendencia de Educación, que el art. 154 de la Constitución Política de 1833, confiaba al Estado, sería ejercida por la Universidad. Nacimos, pues, con un régimen no sólo estatal y centralizado, sino que aun patriarcal. Las escuelas artísticas, establecidas pocos años después que la Universidad, entraban, por lo tanto, en la órbita de sus cuidados.

Muchas cosas variaron en el marco ideado por Bello aun durante su largo rectorado y, sobre todo, después de él. La Universidad, especie de germen creador, fue entregando aspectos de su trabajo que no le eran específicos: así, por ejemplo, la Educación Primaria deja la dependencia universitaria en 1860; también, lo que fue más fundamental, de la Universidad "literaria y científica" de Bello, se pasa a la profesional, al manejo de escuelas con finalidades precisas de dar al país los técnicos que cada especialidad requería. Pero la Superintendencia constitucional sigue en manos universitarias y cuando se dicta la segunda ley básica de nuestra Educación Pública, la de 9 de enero de 1879, el Consejo de Instrucción Pública (Consejo Universitario de hoy), queda destinado a supervigilar toda la enseñanza *costeada por el Estado*". El Conservatorio Nacional, costeado por el Estado, conforme a nuestro modelo europeo y latino, es, por lo tanto, parte implícita de la función universitaria. Esta ley de 1879 en su art. 12, creó la "Facultad de Filosofía, Humanidades y *Bellas Artes*".

Barros Arana, precursor

Eugenio Pereira Salas, en su magnífica "Historia de la Música en Chile, 1850-1900"⁹, dice que, en julio de 1892, el ilustre historiador y educador, D. Diego Barros Arana, propuso en el Consejo de Instrucción Pública *la creación de una Facultad de Bellas Artes*, fundado en que "el desarrollo que ha tomado la enseñanza de las bellas artes, comprendiendo los ramos de arquitectura, pintura, dibujo, grabado, y *la incorporación* a la Universidad de Chile del Conservatorio Nacional, ha llegado a constituir, en el país, un cuerpo docente de indudable importancia".

⁹Págs. 311 y 313.

Estas notables expresiones, en boca de quien no pudo tener otro móvil que la más auténtica concepción cultural, no sólo añaden mayores méritos a quien los tiene sobrados, sino que nos precisa que, a fines del siglo pasado, el Conservatorio se tenía por incluido en la esfera universitaria. El 21 de marzo de 1892, según Pereira Salas, el "Consejo Universitario" (el de Instrucción Pública, debió decir), ratificaba expresamente la elevación de categoría de nuestro centenario Conservatorio.

Esta nivelación hacia arriba venía perfilándose a lo largo de muchos contactos de los elementos musicales con la Universidad, acentuados en especial después de la reforma educacional del Ministro Bañados Espinosa. El Director del Conservatorio, D. Moisés Alcalde Spano, íntimo amigo del Ministro, obtiene fundamentales adelantos: el edificio de la calle San Diego, inaugurado por el Presidente Balmaceda, el 28 de diciembre de 1889, y una reforma fundamental de los estudios que corona una "Academia Musical", que ofrece conciertos sinfónicos y corales y cuyo más célebre momentos fue el estreno del Requiem de Verdi (Oct. 6 de 1890)¹⁰. El Conservatorio participa en el Congreso Pedagógico convocado por la Universidad en ese año.

A la reforma de Alcalde Spano, de 1890, sucede otra, ya por iniciativa universitaria, en 1893, con un nuevo reglamento¹¹. Don Luis Arrieta Cañas y el Prorector de la Universidad, D. José Miguel Besoain, patriarcas ilustres de nuestro progreso musical, asegurarían el nivel de seriedad de los estudios.

Defectos de funcionamiento del Conservatorio acarrearán una nueva reorganización, en 1899, también de iniciativa universitaria, y las cosas quedan estables por el primer decenio de este siglo.

Acción de la Sociedad Bach

Un año antes del Centenario de nuestra Independencia, creados ya la "Escuela de Artes Decorativas" (hoy Artes Aplicadas), (1907) y el actual Museo, con su Palacio de Bellas Artes, que albergó la Academia, hermana del Conservatorio, por decreto N° 1909, de 31 de mayo de 1909, se creó el "Consejo Superior de Letras y Bellas Artes". Este organismo motivado como dice el primero de los considerandos del decreto, porque: "la enseñanza artística del país carece en general de una organización sistemática, en armonía con el progreso alcanzado por las Letras y por

¹⁰Pereira Salas, Op. cit., págs. 174 y ss.

¹¹Mayo 4 de 1894.

las Artes en todas sus manifestaciones", era una entidad independiente, dividida en tres secciones: Letras y Arte Dramático; Artes Gráficas, (así llama a las Artes Plásticas de hoy) y Música; secciones independientes entre sí, con presidentes propios, integradas en su gran mayoría por miembros designado por el Gobierno. No había una presidencia general y el entrocamiento muy curioso, se establecía con la Universidad, en lo literario, con la Municipalidad de Santiago en las "Artes Gráficas" (que comprendían también la Arquitectura, los monumentos, paseos públicos, etc.) y con el Ministerio de Instrucción Pública en cuanto a música.

Los considerandos del Decreto de 1909 revelan en forma por demás clara la situación existente en esa época: era ya necesario ocuparse de la cultura artística y la situación de sus diversas especialidades venía requiriendo una acción organizada. La Universidad de Chile, pese a su Facultad de Humanidades y Bellas Artes, no se sentía investida de obligaciones suficientes, ni otorgaba rango superior a la enseñanza artística; sólo se ocupaba de la Escuela de Bellas Artes, bajo su dependencia según "las leyes vigentes".

Este singular organismo, que decretó el Presidente D. Pedro Montt y su Ministro D. Jorge Huneeus Gana, tuvo consecuencias y validez sobre todo en el terreno de las Artes Plásticas. La música quedó en una situación ambigua, entre el Ministerio de Educación (de Instrucción Pública) y la Facultad de Humanidades a la cual la ligaban, incluso, la Educación Secundaria. Enrique Soro, Subdirector del Conservatorio en 1909 y Director desde 1919, tuvo derecho de asistir a las sesiones de la Facultad de Humanidades.

Entretanto, aparece en escena la Sociedad Bach y, como muchas veces se ha dicho, los asuntos musicales entran a un estado de constante ebullición: son brasa quemante en cualquier mano que no esté a tono con el dinamismo del momento. A partir del 1º de abril de 1924, fecha de la resonante Asamblea inaugural con que la Sociedad Bach inicia, en la vieja Biblioteca Nacional sus campañas públicas y su acción renovadora, el ambiente se llena de inquietudes musicales y la prensa es palestra de polémicas que no cesan. Se afirma que la música vive pospuesta, que nadie se ocupa de sus destinos, que el venerable Conservatorio Nacional, motejado de "italiano", de inculto, de atrasado, arrastra una existencia oscura, arrinconado en la vieja casona de la calle San Diego, en medio de un vecindario poco edificante.

Estas polémicas tienen una primera consecuencia en el terreno que nos preocupa: por decreto del Gobierno del General Altamirano y con

la firma de su Ministro de Educación, el Dr. Gregorio Amunátegui, Rector de la Universidad de Chile, se establece que el Conservatorio pasa a depender de ella en todo y para todo¹². No sabemos qué alcance práctico llegó a tener esta medida. La pugna, sin embargo, entre la Sociedad Bach y el centro oficial de la música del país continuó y aun se agravó a raíz de hechos que probaban la incuria de las autoridades del Conservatorio frente a la vida musical del país. El 14 de octubre de 1925, un Decreto-Ley (Nº 605)¹³ establecía una especie de "Prix de Rome" para los artistas plásticos y pocos días más tarde¹⁴, se decretaba una "clasificación de cátedras" en la Universidad de Chile, según la cual, el Conservatorio era equiparado a la "Escuela de Ciegos y Sordomudos", mientras la Academia de Bellas Artes recibía reconocimiento como escuela universitaria equivalente a Medicina o Leyes.

Este episodio ha sido relatado varias veces: la Sociedad Bach, en el colmo del fastidio, elevó una violenta protesta ante el Gobierno y obtuvo en forma rápida que el "Premio Europa" se hiciera extensivo a los músicos¹⁵. Constató, al mismo tiempo, el hecho de que tenía las puertas abiertas para impulsar cualquier reforma.

La Comisión de 1925; reaparece la idea de una Facultad de Bellas Artes

El 2 de noviembre de 1925, en una especie de declaración-ultimátum, la Sociedad Bach acordó llevar adelante una gestión general para modificar el estado de las cosas musicales del país. Presentó un memorial al Gobierno y solicitó el concurso de D. Enrique Soro, Director del Conservatorio. La iniciativa produjo conmoción; hubo reuniones, consultas, y, finalmente, una negativa rotunda de parte de Soro y de su profesorado. La Sociedad insistió, recurrió al Vicepresidente D. Luis Barros Borgoño, y, con el decidido apoyo del Subsecretario de Instrucción Pública (como se llamaba aun el Ministerio), D. Enrique Bahamonde (Contralor General hasta hace poco), obtuvo que por decreto (7.658, de 17 de noviembre de 1925), se designara una "Comisión de Reforma de la Enseñanza Musical", cuya sesión inaugural (17 de noviembre), fue presidida por el Sr. Bahamonde, a nombre del Ministro, D. Oscar Fenner.

No es el momento de reseñar en forma detallada el importante epi-

¹²Decreto Nº 3.826, de 22-IX-1924, derogando el 2.162, de 30 de junio del mismo año.

¹³Decreto que aludía al "Consejo de Bellas Artes".

¹⁴22 de octubre, D. Nº 6.894.

¹⁵Decreto-Ley Nº 707, octubre 17 de 1925.

sodio de esta comisión, de la que formaron parte, el Subsecretario de la Universidad, el poeta D. Carlos Mondaca, que la presidió, y los señores Enrique Soro, Humberto Allende, Raúl Hügel y el que esto firma: "Manu militari" se agregó al Director de Bandas del Ejército, D. Juan Casanova. El proyecto de la Comisión de Reforma fue establecer un organismo autónomo, el "Consejo de Enseñanza Musical", del cual dependerían no sólo los establecimientos educacionales de música, que se descentralizaban a través de la República, hasta en los liceos, sino que la vida de los conciertos, etc. Es decir, lo que más tarde han sido la Facultad y el Instituto de Extensión Musical, comprendiendo además en ello a todas las ramas de la Educación Pública.

El maestro Soro, contra cuya opinión se había creado la Comisión, opuso muchos reparos y como solución más tranquila y segura, propuso en la sesión de 27 de noviembre, la creación de "una Facultad universitaria de Bellas Artes". La Comisión no compartió este criterio y lo dejó como un desiderátum futuro. La Universidad era temida por su espíritu tradicionalista y reaccionario. Este no tardó en manifestarse: preparado un proyecto de Decreto-Ley, en el tiempo breve que a la Comisión se le fijó, fue consultado el Consejo de Instrucción Pública y por boca de D. Tomás Ramírez Frías, evacuó un informe absolutamente contrario al proyecto de la Comisión. Nuevas consultas y reuniones, la Sociedad Bach acusó al Conservatorio de "torpedear" la iniciativa. El Ministro Fenner, entonces, encargó a Humberto Allende y al que esto firma, refundir en un solo texto la proposición de la Comisión y lo que pareciera admisible en las contraproposiciones universitarias. El Decreto-Ley, N° 801, de 22 de diciembre de 1925, reprodujo, sin quitar una coma, lo que con Allende redactamos.

Elegido Presidente de la República D. Emiliano Figueroa, soplaron vientos muy en contra de la legislación extraparlamentaria y nuestro flamante Decreto-Ley quedó sin cumplimiento, a petición, naturalmente, de las autoridades del Conservatorio. Le alcanzaron las dudas acerca de todos los decretos-leyes y no se dispusieron los fondos que requerían sus disposiciones. Inútil fue un largo informe presentado por la Sociedad Bach (febrero 26 de 1926), al Ministro D. Alamiro Huidobro, una de las más curiosas piezas jurídico-musicales de nuestra historia.

En dicho documento se expresaban las dudas de la Sociedad Bach ante la idea de establecer una "Facultad general de Bellas Artes", sin haber previamente equiparado en lo cultural y aun en lo técnico las diversas disciplinas que se habrían de asociar en la nueva corporación

universitaria. La música, se observaba, "cenicienta de las artes", se hallaba pospuesta, y no era para sus destinos una solución viable el incluir a sus profesores junto a otros (Arquitectura, Artes Plásticas), formados desde hacía largos años en rango superior.

La Reforma de 1928

Con este fracaso, todo volvió a quedar donde estaba: el Conservatorio tranquilo dentro de una Universidad para la cual sus destinos eran por completo indiferentes; la enseñanza tal cual había sido y seguiría siendo.

Pero la Sociedad Bach, que no en balde era encabezada por jóvenes, muchos de ellos menores de treinta años, volvió a la carga apenas hubo una brecha y ésta se presentó cuando la dramática sesión del Consejo de Instrucción Pública, de 8 de abril de 1927, abrió la puerta al período de agitadas reformas y contrarreformas de la primera Presidencia de Ibáñez. Ante el anuncio definitivo del Ministro D. Aquiles Vergara Vicuña, de que el Gobierno emprendería una total reforma educacional, incluyendo en ella a la Universidad de Chile, renunció el Rector D. Claudio Matte y asumió el cargo, por nombramiento directo del Gobierno, el Dr. Carlos Charlín. Junto con ello se decretó un esquema educacional con una Superintendencia, a cargo del Rector de la Universidad de Concepción, D. Enrique Molina, y un conjunto de direcciones generales. Aquí fue cuando nos correspondió, en nombre de la Sociedad Bach, pedir que las artes tuvieran su propia Dirección General. Para ello, los músicos recurrimos a un enlace con los artistas plásticos, que fue muy efectivo: Carlos Isamitt, compositor y a la vez pintor y educador, hombre muy versado en todos los dominios del arte, musicólogo folklorista por añadidura. Con Isamitt estructuramos la Dirección General de Educación Artística, que fue decretada¹⁶, y, muy a nuestro asombro, proveída en la persona de D. Alberto Mackenna Subercaseaux, pariente cercano del Ministro Vergara Vicuña.

La Superintendencia y sus direcciones generales duraron apenas tres meses. Así y todo, en la de Educación Artística, que se articulaba en dos consejos, uno de artes plásticas y otro de música (esquema muy semejante al que adoptó más tarde la Facultad de Bellas Artes); sólo el de música funcionó y logró limar las asperezas de 1925 y aún, en acuerdo entre la

¹⁶DFL N° 2.337, de 19-V-1927.

Sociedad Bach y el Conservatorio, echar las bases para una reforma gradual de este último. Con el maestro Soro nos acercamos de nuevo.

A la desaparición de las direcciones generales transformadas en "departamentos" siguió un período breve de aparente calma: en realidad, en casa del escritor y nuevo Ministro de Educación, D. Eduardo Barrios, se estudiaba la reforma radical del Conservatorio y sus promotores eran Alfonso Leng (compañero de Barrios en el legendario grupo de "Los Diez"), Esteban Rivadeneyra, cuñado del Ministro, y Armando Carvajal, activo participante en las campañas de la Sociedad Bach y director de todos sus conciertos sinfónicos y sinfónico-corales.

La reforma estalló como una bomba al convocarse, el 21 de enero de 1928, a reuniones para estudiar la reestructuración del Conservatorio. Presidió el propio Ministro Barrios y de estas sesiones nació la reorganización total del establecimiento, la cancelación de todas las matrículas, es decir, la tabla rasa para edificar de nuevo ¹⁷. Enrique Soro jubiló y Armando Carvajal pasó a dirigir uno de los períodos más activos y fructíferos del Conservatorio, puesto al día, consciente de su papel nacional, órgano director de toda la vida musical del país.

Creación de la Facultad de Bellas Artes

El "Departamento de Educación Artística", que presidió otro escritor (también "hermano" en "Los Diez"), Armando Donoso, y que tuvo como motores a Esteban Rivadeneyra y a Carlos Humeres Solar (Subdirector de la Sociedad Bach), trabajó con Armando Carvajal en estrecha colaboración. No es el momento de hacer la historia en detalle de todo lo que Carvajal, con apasionada y generosa dedicación, logró: de este breve período de 1928-29, nacen ya en definitiva las líneas que hasta hoy perduran: el Estado asume de verdad el sostenimiento de la vida musical y en ella ya no es la ópera el centro de gravedad sino la enseñanza y los conciertos. Carvajal, director de orquesta, los lleva adelante en 1928. La Sociedad Bach, que veía realizados los proyectos que anhelaba, pasó a segundo término y se alejó de la ingerencia directa en los asuntos generales de la música.

Pero la época era de sorpresas. Ibáñez, que no ha sido fuerte en los problemas de Educación Pública en ninguno de sus dos gobiernos, substituyó a Eduardo Barrios por otro Ministro, D. Pablo Ramírez, quien, si fue hábil e imaginativo economista, encarnó el peor azote y calamidad

¹⁷Decretos N.os 226 y 227, de 27-I-1927, reorganizando el Conservatorio y la Academia de Bellas Artes.

que la vida artística del país haya tenido en su contra; Ramírez, a sugerencia de un oscuro círculo, dispuso clausurar todas las escuelas artísticas; sus favoritos se lo pedían a fin de lograr viajes en masa a Europa. Así fue cerrada la Academia de Bellas Artes y si el Conservatorio no corrió igual suerte, ello se debió a la actitud enérgica y desafiante de Armando Carvajal. Se sucedieron los "departamentos" y "direcciones generales" en forma de que en dos años la vida musical cambió *cinco veces* de dependencia estatal . . .

Así llegó el año 1929 y el momento en que se discutió otra reforma educacional: en ella se dictaría una ley, un "Estatuto" que ordenaría en definitiva la Casa de Bello. Hubo reuniones en el Ministerio de Educación, presididas por el bondadoso Ministro D. Marian Navarrete Ciris, general retirado, hombre respetuoso del saber ajeno. A estas deliberaciones asistió quien esto firma, como Presidente de la Sociedad Bach y profesor del Conservatorio desde 1928. En lo tocante al arte, se veía que la única solución era volverlo al seno de la Universidad. Dentro de ella existía oposición, fundada no sólo en las tradiciones, sino que en la fama de pendencieros que habíamos cobrado a través de una lucha pública que ya llevaba cinco años. ¿Qué iríamos a hacer dentro de la vieja casa también muy zarandeada? Fuera de esta oposición, los partidarios de la reincorporación artística se dividían entre los que opinaban por una vuelta a la fenecida Facultad de Humanidades y Bellas Artes, con una mayor (no demasiada) representación artística, y los que opinaban por la creación de una Facultad separada y de igual rango que las restantes.

Entre los artistas había preocupación por el momento que se vivía. El Rector, D. Armando Quezada Acharán, legalmente elegido en enero de 1929, había asumido su cargo en mayo y la tónica era la de volver a los cauces tradicionales. El campo artístico, en el terreno de las artes plásticas, se hallaba profundamente convulsionado con motivo de la clausura de la Academia de Bellas Artes y existía el peligro de su reapertura a espaldas de su profesorado auténtico, comisionado en Europa. La nueva Facultad, de nacer, nacería con una mitad joven y reformista y otra enemiga de todo lo moderno; representante de esto último era D. Alberto Mackenna Subercaseaux, consultor íntimo del Rector Quezada en todo lo concerniente al arte.

Personalmente, el que esto firma no era partidario de la Facultad creada en semejantes condiciones y los hechos posteriores, milagrosamente inclinados a nuestro favor, justificaron estas aprensiones. Armando Carvajal, Director del Conservatorio, que sufría en carne propia las conse-

cuencias del cambio de entroncamientos educacionales, pensaba que la Facultad sería una solución y que, como dice el refrán popular, "en el camino se arreglan las cargas". A este respecto ha relatado que su intervención personal, justamente cuando el Ministro Navarrete dudaba por cual solución decidirse, inclinó la mano gubernativa en favor de la Facultad de Bellas Artes. No habría sido la primera vez que en una importante determinación, el caprichoso primer gobierno de Ibañez actuó en buen sentido, por la feliz oportunidad que alguien llegó y lo hizo tomar la resolución conveniente.

Así y todo, lo que se creó no fue la Facultad tal cual la imaginaban sus partidarios: se tomaron muchas precauciones. Entre éstas, el Rector actuaría al comienzo como decano, y cuando se nos pidió elegir nuestro representante en el Consejo Universitario, hubo la consigna, insinuada desde arriba, que no propusiéramos a un artista. Así, en 1930, elegimos al primer Decano de la Facultad de Bellas Artes que fue el sabio arqueólogo anglo-chileno D. Ricardo Latcham, creado ad-hoc Profesor de Historia del Arte Americano en la Academia de Bellas Artes. Luego de establecida la Facultad, el Consejo Universitario nos impuso, en forma legalmente tan dudosa que más tarde pudo ser anulada, un nutrido grupo de 15 Miembros Académicos, elegidos, sobre todo, de entre las personalidades que por su edad y por sus probadas actuaciones favorables a lo tradicional, habrían de asegurar a la Universidad contra los desbordes que los músicos ocasionáramos.

El acontecimiento que hoy se recuerda, ha podido verse por esta reseña, no fue, pues, un golpe de suerte; tampoco algo que se inventara de la noche a la mañana y esto es un timbre de honor para la cultura chilena que ha ido moldeando, poco a poco, sus instituciones y dándoles el sentido de una evolución continuada a través de la historia. Que caímos en lo justo está corroborado por el vertiginoso ascenso que la vida musical cobra desde que entra de verdad y en rango auténtico, dentro de la égida universitaria. Muchos gobiernos han pasado desde 1929; salvo pequeñas incidencias que no alteran lo substancial, todos han respetado la Universidad y, por consiguiente, la música.

Así alcanzamos una continuidad que nunca existió antes y fue posible asegurar respeto y apoyo por nuestro arte en un medio que no lo apreciaba como debía; también esquivar las peores dificultades que, parece increíble no han venido desde fuera, sino que de los propios medios musicales, soliviantados por audacias o por apetitos presupuestarios sindicalistas fomentados en beneficio de finalidades políticas.

Muchas personas habríamos debido nombrar, que ayudaron a obtener la Facultad de 1929. Después de los breves decanatos de D. Ricardo Latcham y de Armando Carvajal¹⁸ correspondió al que esto firma un largo período en que fue menester cimentar lo creado. En ello es justo expresar cuánto debemos al Consejo Universitario, a los decanos que en él se sucedieron y, por encima de todos, a D. Juvenal Hernández, Rector *por 22 años*, durante los cuales se forjó la fisonomía presente de la vida musical del país. Sin su consejo, su fe y su invariable ayuda, nada de esto existiría en la hora en que miramos tres decenios, seguramente los más fecundo en lo que llevamos de Historia Musical Chilena¹⁹.

¹⁸El verdadero primer Decano fue el Rector que quedó encargado de las funciones correspondientes por el Art. 7º del D. 6.348, de 31-XII-1929 ya citado. Lo fueron el Vicerrector D. Javier Castro Oliveira y el Rector D. Gustavo Lira.

¹⁹La Facultad de Bellas Artes que, por acuerdo interno funcionó dividida en dos ramas, la de Artes Plásticas y la de Música, fue suprimida por Decreto 5.132, de 14-VI-1948, y reemplazada por las Facultades de Ciencias y Artes Musicales y de Ciencias y Artes Plásticas. Esta última, en años recientes, ha tomado para sí el nombre de Bellas Artes, lo que puede generar alguna confusión histórica y que, como denominación no es exacta ya que la música es una de las Bellas Artes.

DSC

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

p o r

Vicente Salas Viú

II

Errores en el sistema de votación y en los premios

En el artículo anterior, dejé planteada la sospecha de que pudiera ser causa principal en la decadencia experimentada por los Festivales de Música Chilena la índole del Jurado que concede los premios, unida a la forma en que éste actúa.

Examinaré las características dominantes en el Jurado-Público de los Festivales, aun a riesgo de repetir algunos de los conceptos expresados.

El Jurado lo forman cuantas personas se inscriben en un registro previo a los conciertos, con el compromiso de asistir, cuando menos, a todos los sinfónicos o a todos los de cámara. Se divide a los inscritos en distintas categorías (compositores, profesores de música, intérpretes, aficionados), con distinta capacidad de votación, reflejada en votos de mayor o menor puntaje. Por ejemplo, el voto de un compositor, al realizarse el cómputo después de los conciertos, se multiplica por un coeficiente más alto que el de un profesor de música, éste por mayor coeficiente que el de un intérprete, etc.

El propósito de obtener de esta forma un mayor peso en las votaciones totales de los sufragios emitidos por los poseedores de más amplios conocimientos, se vio frustrado desde el Primer Festival. El anonimato no favorece la independencia de juicio de los "entendidos". Muy al contrario, deja abiertas las puertas a toda clase de reacciones subterráneas y a las rencillas que, en Chile como en todas partes, abundan entre los músicos o, en general, entre los hombres de una misma profesión. Puede decirse incluso, que el anonimato priva de responsabilidad a los votos de los responsables, en una gran mayoría de casos. Los votos de los compositores, y hasta de los profesores e intérpretes, tendían a calificaciones extremas, de 1 o de 7. Dicho más claro, para cargar sobre una obra, entre las cuatro o cinco de un concierto, toda la fuerza de la votación, se le ponía 7 y a las demás 1, prescindiendo de la escala de matices intermedios desde el 2 al 6 para las composiciones que no eran la preferida. Por fortuna, las votaciones de la masa de los aficionados corregían

bastante las extremistas de los profesionales de la música. Pero era también evidente, por lo menos en los cuatro primeros Festivales en que me cupo participar en las comisiones de escrutinio, que los votos de los aficionados traducían una gran desorientación, un no saber que hacerse con esa larga escala de escuetas cifras calificadoras. Muchas eran las papeletas que contenían el mismo número para todas las obras incluidas en un concierto, por distintos que fuesen sus méritos o su significado. El votante había resuelto su perplejidad con un 1, un 3, un 4 o un 7 para todas las composiciones.

Como un fenómeno curioso, pudo observarse que las obras más audaces o más complicadas de escritura, de más difícil comprensión, en suma, despertaban más el entusiasmo del público común que el de los compositores y, todavía más, de los ejecutantes. En éstos, predominaban los conservadores y prudentes. Eran escasos los votos, en cualquier categoría, que tradujeran un juicio discriminativo, una comparación de calidades entre las obras escuchadas para calibrar con exactitud la cifra que se les asignaba. Sencillamente, si se hubiera establecido una calificación más simple, de bueno, malo y regular, los resultados, me atrevo a suponerlo, hubieran sido más justos, producto de un mejor discernimiento, por paradójico que parezca.

Poco eficaz la distribución en categorías de los votantes; en extremo pernicioso el anonimato, la aplicación a cuestiones artísticas del sufragio secreto; de escasa utilidad la fría escala de uno a siete para amoldarse a la expresión de un criterio, el sistema de votaciones adoptados no podía, a la larga, suponer para los creadores de música una garantía de justa estimación libre de azares. Sin duda que ello ha tenido que influir en el apartamiento de los compositores más representativos de la música chilena contemporánea en los últimos Festivales.

A la par que la dudosa calificación artística que los Festivales han terminado por constituir para las obras presentadas, existe un factor económico que, por fuerza, ha influido en el poco interés por estas competencias de los compositores que no hacen en ellas sus primeras armas. La idea de que existan tantos primeros premios, segundos y terceros como obras considere el Jurado-Público que deben recibir unos u otros, es en sí misma, ya lo dije en el artículo anterior, magnífica. Mas, para que represente el estímulo que se persigue para la producción musical, la cuantía de esos premios debe ser tanta como un solo primer premio, un solo segundo y un solo tercero supondrían. Naturalmente, no le fue esto posible al Instituto de Extensión Musical. Al tener que conside-

rar que podían producirse en un Festival varios premios de cada una de esas clases, tuvo que amoldar su presupuesto a tales probabilidades. El escaso monto de los premios fue la consecuencia forzosa. Y no menos forzoso que los compositores chilenos enviaran sus obras a concursos del exterior que les ofrecían mejor compensación a su trabajo. Son varios los ejemplos de que ello ha ocurrido así en los últimos años, causa que figura no entre las menos importantes del empobrecimiento experimentado por los programas de los Festivales.

De esta forma, un principio beneficioso en sus orígenes, se ha transformado en perjudicial para los certámenes chilenos de música. La multiplicación de los premios quedó en espléndida sólo como idea. En la práctica, fue todo lo contrario. Una idea espléndida produjo la mezquindad real de los premios otorgados.

Posibles rectificaciones

De lo expuesto se deducen por sí solas algunas rectificaciones que pudieran enmendar el rumbo declinante de los Festivales de Música Chilena, en su cada vez más pronunciada caída. Y no rectificaciones de detalle en los procedimientos hasta ahora seguidos, como las ya intentadas de subir o bajar los puntajes de los votos en algunas de las categorías de auditores, aumentar éstas o adoptar medidas similares que de poco servirían. El procedimiento selectivo y la adjudicación de premios han de ser sustancialmente modificados.

Se me ocurre que lo más acertado sería conservar en los Festivales sus caracteres de amplia competencia, sin limitar los géneros de composición, ni las tendencias estéticas o los procedimientos técnicos a que cada músico se sienta inclinado a recurrir. Pero, así como un jurado técnico hace la previa selección de las obras que han de ser interpretadas en los Festivales, ese mismo Jurado técnico, formado por músicos de probados conocimientos y acreditada responsabilidad, tomaría la plena y pública —sin anonimato—, de proceder a la segunda selección, después de escuchadas las obras en los conciertos así llamados, y de adjudicar los premios, tras la segunda audición en los conciertos finales.

A grandes líneas, los Festivales tendrían la organización siguiente: se convocaría a ellos, estableciendo el número de los premios en cada una de las secciones sinfónica y de cámara. Premios limitados y cuantiosos, ello es importante, desde el de honor al tercero o cuarto. Al mismo tiempo, se publicaría la composición del Jurado. Efectuada por éste la se-

lección de las obras que se incluirían en los programas, con asistencia de público se llevarían a cabo los conciertos de selección. Todas las obras elegidas en éstos para competir en los conciertos de premios serían acreedoras a menciones honrosas. A los conciertos finales, seguiría el fallo definitivo del Jurado.

El Jurado, répito, constituido por músicos que estudiarían las obras y las seguirían, con partitura, en los ensayos y en sus dos interpretaciones públicas, dispondría de medios suficientes para formarse una opinión justa. Por otra parte, el Jurado estaría comprometido, por la responsabilidad aceptada "urbi et orbi", a exigir de sí un máximo de objetividad. No puede dudarse de que por este medio se eliminarían las caprichosas reacciones circunstanciales y los juicios precipitados. El Jurado dispondría, por el estudio y la audición de las obras, de las más amplias posibilidades hasta ahora ofrecidas a Jurado alguno para dictar sus fallos.

Además de la garantía que representaría para los compositores el pronunciamiento de un jurado-técnico que actuase en la forma indicada; además del mayor estímulo que para ellos sería la aspiración a premios suficientes, hay un tercer aspecto en la organización de los Festivales que merece tomarse en cuenta para obtener de ellos todo lo que pueden aportar a la música chilena. A él dedicaré lo que resta de este artículo.

Obras logradas y experimentaciones

Los Festivales de Música Chilena, sobre todo los últimos, han mostrado dos caracteres destacables: el de ser competencias entre obras —tradicionales, modernas o modernísimas—, con una realización suficiente, bien logradas, y el de constituir un muestrario de inquietudes imprecisas, de tendencias no bien asimiladas por quienes se inclinan hacia ellas y a las que suelen servir con muy precarios medios técnicos. Las obras de una u otra característica, las que, para mayor comodidad, llamaremos logradas y experimentales, compiten, se entremezclan en su aspiración a unos mismos premios, con perjuicio para unas y para otras; tal vez más para las que señalamos en segundo término.

Al existir un jurado técnico que organiza y vigila paso a paso el desarrollo de los Festivales, tal entrecruzamiento podría evitarse. Sin cerrar el camino —ello no debe hacerse de ninguna forma—, a las nuevas inquietudes, aunque se presenten en el estado de solas inquietudes, sin formulación concluyente como obras de arte.

Las obras experimentales, las de compositores que por primera vez

entran en contacto o "se prueban" con el público, ocuparían un concierto especial o parte de los conciertos, como obras ofrecidas fuera de concurso.

Sería de gran importancia establecer un claro distingo entre las obras que, por traducir inquietudes inéditas, impulsos renovadores o comoquiera llamarse, serían acogidas en los Festivales como fuera de concurso y las composiciones inmaduras que aspirasen a técnicas de composición ya establecidas. Con estas aspiraciones no logradas hacia tipos de composición sobrepasados, se procedería con otro rigor. Simplemente, serían rechazadas en la selección, previa a los conciertos, hecha por el jurado. No figurarían en los Festivales. Para un jurado técnico no sería difícil establecer el aludido distingo.

Quizá convengan unas palabras más sobre lo que acabo de exponer. El espíritu que ha animado hasta la fecha a los Festivales, espíritu que no debe desfigurarse y menos perderse, puede ser tolerante, mejor dicho, propicio a las búsquedas de nuevos derroteros, a las experiencias arriesgadas que un día tal vez signifiquen el futuro de la creación musical en Chile. Los compositores juveniles que aún no dominan por entero el lenguaje a que su inquietud creadora les arrastra, deben ser alentados y se les tiene que procurar la ayuda que precisen en su partida hacia conquistas sobre cuya importancia para el arte es prematuro pronunciarse. Pero no se debe dispensar el mismo trato al aspirante a músico, incapaz de vestir sus ideas con el ropaje al alcance de todos en la guardarropía de la tradición. Estos, que vuelvan a la escuela. Después que dominen lo que hoy es la primera enseñanza de la composición en la mayoría de los Conservatorios, quizá consigan que una nueva luz descienda sobre sus espíritus.

No he pretendido de ninguna manera que las ideas apuntadas sean la última palabra sobre la situación actual de algo de tanto relieve en nuestra vida artística como son los Festivales de Música Chilena y sobre su enderezamiento a los fines que en ellos se persiguieron desde un principio. Al contrario. Mi única pretensión es que este trabajo sirva de acicate a otras reflexiones, que contribuya, en su modesta medida, al replanteamiento de una iniciativa que debe volver a contarse entre las más fecundas de la música chilena.

APUNTE SOBRE TRISTAN E ISOLDA DE WAGNER

A PROPOSITO DEL CENTENARIO DE SU FINIQUITACION

p o r

Carlos Botto

Durante la gestación de *Tristán e Isolda*, Wagner se vio envuelto en un conflicto sentimental —uno de los tantos del maestro— este, de suma importancia dado la gran influencia ejercida por Matilde Wesendonck la coparticipante, en el estado de ánimo del músico, precisamente cuando la colosal obra se encontraba en plena conformación. Las relaciones con el matrimonio Wesendonck las inició Wagner en Zurich, luego de ser presentados por amigos comunes. Wagner desde un principio estableció la conveniencia de esta amistad al descubrir la posición social y económica de la pareja, factores que siempre tuvo muy presente al seleccionar sus amistades. El contacto de Wagner con los Wesendonck tuvo continuidad a partir de 1857, cuando ellos le ofrecieron al “ídolo” una casa en las inmediaciones de su magnífica residencia situada a corta distancia de Zurich; en esta época Wagner aún sufría de las persecuciones que por política no le permitían entrar a algunas regiones de Alemania.

En su autobiografía, Wagner justifica sus relaciones con Matilde, como siempre justifica todas sus actitudes y reprocha los celos de Minna, su esposa, quien según él, nunca supo comprenderle (¿Existió en realidad alguien que verdaderamente le comprendiera?). Wagner poseyó un desarrollado sentido de persuasión; en el momento de la crisis entre ambas mujeres, con la participación segura del marido engañado, supo el músico arreglárselas para conformar —muy a regañadientes— a “los damnificados”. La amistad con Otto Wesendonck, trizada desde ese momento se mantuvo no obstante a través de un largo período posterior. Fue este el ambiente que acunó a *Tristán e Isolda*, ambiente pasional y turbulento, propio al temperamento de la obra.

Pero la idea de escribir un poema sobre la leyenda medieval floreció en la mente del músico mucho antes del desarrollo de los acontecimientos antes citados. En 1854, encontrándose Wagner en Dresde, enfrascado en los pensamientos filosóficos de Schopenhauer e inquieto por lo precario de su estabilidad económica (preocupación de siempre) sur-

gió el proyecto, sugerido por un poema dramático homónimo presentado por su amigo Karl Ritter. Dice el mismo Wagner, que en ese tiempo llevaba una vida ociosa —aunque seguía componiendo “La Walkyria”— pero el entusiasmo despertado por la sugestión del amigo le movió al deseo vehemente de escribir el poema. Planeó súbitamente el esquema de los tres actos, esquema no definitivo, puesto que en aquel introducía en cierto momento al personaje de Parsifal y elementos místico-dramáticos de lo que sería años más tarde su última creación. A fines de 1856 concluyó el poema.

De las innumerables versiones existentes de la leyenda de *Tristán e Isolda*, Wagner extrajo la esencia, abocándola precisamente al carácter de los personajes; eliminó lo anecdótico, encauzando al drama hacia el nudo que la predestinación ata en rededor de los amantes. Desnuda la trama de acontecimientos superfluos, muy recalcados en las versiones legendarias —como serían las andanzas y aventuras del caballero Tristán guerrero, músico-poeta, y amador de pareja talla, o la aparición de dos Isoldas, una, la amante que le acompaña a la muerte, y otra la recelosa esposa— emerge así como una nueva leyenda, más rica en fuerza espiritual, más concentrada y casi más heroica, esta de Wagner. A pesar de todo lo mágico no eliminado, por lo humano escurrido en el transcurso del drama, logra este convencer, y los problemas de sus personajes resultan siempre actuales. Tristán e Isolda —según se ha dicho en tantas crónicas—, no son sólo víctimas de filtros o hechizos, la inclinación y atracción de ambos para conformar la unidad perfecta, se anuncia antes del efecto hecho por el brebaje. En su ira del primer acto, Isolda presiente el trueque de odio en amor; también Tristán prevé semejante atracción, pocos momentos antes del primer encuentro, en ese mismo acto. Hay gestos de humanidad sin límites en las actitudes del Rey Marke: sublime en el dolor, al descubrir el engaño, durante la tercera escena del acto segundo y en el perdón, al finalizar el drama (Quizás Wagner ¿hubiera deseado una reacción semejante por parte de Otto Wesendonck? ¿Probablemente lo logró?). Así y a pesar de los complejos que parecen motivar al drama y de los medios ficticios utilizados para unificarlo, *Tristán e Isolda* es el drama humano de siempre, es la tragedia de lo imposible viva y eterna del ser humano a través del tiempo, cuando la pasión envuelve a la realidad eliminando toda posición objetiva.

No bien terminaba Wagner su poema, cuando un diplomático brasileño le propuso montar sus óperas en Río de Janeiro, vertidas al italiano; pensó entonces Wagner en las posibilidades del nuevo libreto; pro-

yectó con él hacer una "ópera italiana" y con ella incrementar el repertorio para el Nuevo Mundo, Además, el éxito de sus obras hasta entonces había sido relativo, puesto que no todos los centros europeos aceptaban montar obras que como las suyas exigían grandes aparatos escénicos y no lograban efectos inmediatos en el público. Pensó que *Tristán e Isolda* sería la llave que le abriría todas esas puertas semientornadas a su arte y se propuso escribir una obra *fácil* en todo el sentido de la palabra. Entusiasmado con la idea, abandonó la concepción de Sigfredo y se lanzó a la creación del "proyecto italiano".

Nada de aquello se concretó. Wagner no volvió a tener noticias del diplomático brasileño y a medida del desarrollo creativo de la nueva obra fue viendo la imposibilidad de traicionar su propio temperamento. Los móviles de interés que motivaran al nuevo drama desaparecieron, y lo que él pensó como "descanso" entre la creación de las jornadas de la "Tetralogía", se transformó en la obra colosal que sacudió violentamente las bases del drama musical y la tradición sonora europea. Wagner, en principio no presintió la magnitud de esta creación.

Concluyó la música para el primer acto en octubre de 1857. Vendió el libreto al editor Haertel. Aun entonces Wagner insistía en que *Tristán* sería una ópera *fácil*. Orquestó el *Predulio* del acto primero y lo envió también al editor. Seguramente Haertel temió, por esa "muestra", lo que sería el resto y luego de mucha discusión y regateo pagó con suma ínfima el envío.

A pesar de la amistad con los Wesendonck y del entusiasmo despertado por el nuevo drama, Wagner sufre entonces de inquietud y desolación. Le molesta todo cuanto le rodea, menos la compañía de Matilde, quien según él es la única persona que le comprende; decide partir. Un mes en París y regresa, con fuerzas y sano de depresiones. Sucede esto, a comienzos de 1858. Tres meses más tarde y mientras concluye la orquestación del primer acto, Minna intercepta furtivas correspondencias entre Matilde y Wagner... Los Wesendonck parten a Italia.

La planificación del segundo acto se vio interrumpida por una serie de sucesos que impidieron la concentración exigida. La situación con Minna era insostenible; el regreso de los Wesendonck de Italia, poco tiempo más tarde, hizo recrudecer la crisis anterior, fomentada aún más por la intervención de terceros, al punto de impulsar a Wagner al abandono de todo. Decidió partir a Venecia, dejando "el Asilo" proporcionado por los Wesendonck el año anterior. En agosto llegó a Venecia con el firme propósito de aislarse y con ello proporcionarse la tranquilidad ne-

cesaria para concluir su obra. Durante siete meses Wagner trabajó el segundo acto, no como él deseaba. Males físicos y estados depresivos le abrumaron despiadadamente. No encontró entonces en Venecia ese encanto y paz que gozaría en el lugar, durante los últimos años de su vida, y aún antes, cuando con los mismos Wesendonck permanecería allí pocos años antes del estreno de *Tristán*. Abrumado por la soledad, decide salir de Venecia; recorre Italia, para instalarse luego en Lucerna, donde a duras penas logró trabajar con cierta continuidad. Pasó un dolido período entre abril y junio de 1859 y junto con la llegada del verano, reaccionó física y espiritualmente, recobrando ánimos. Prosiguió entonces con el tercer acto de *Tristán*. Se atrevió a visitar a los Wesendonck, residentes siempre en las inmediaciones de Zurich; pero Wagner confiesa sufrir con esas entrevistas la sensación de "sueño de un sueño". Sin embargo ese sueño volvió a tener realidad no poco tiempo después.

Al concluir el tercer acto, viene a tomar en cuenta el real significado y posición de *Tristán e Isolda*. Nada más acertado que intercalar aquí las propias palabras del maestro, comentando este punto:

"Me di cuenta entonces —dice— de que las primeras partes contenían la música más extraña y más osada que jamás haya producido. ¡Y la había compuesto con el propósito de escribir una obra de fácil representación! Mientras trabajaba en la gran escena de Tristán, me preguntaba involuntariamente si no cometía una locura al ofrecer semejante producción a un editor y destinarla al teatro. Y, sin embargo, pese a que sufría por ello lo indecible, no hubiera sacrificado ni uno solo de sus doloridos acentos."

Finalizaba el mes de agosto de 1859, cuando ensimismado por el encanto del paisaje de Lucerna y del aislamiento por el mismo buscado, puso fin a su drama máximo. En ese momento se cumplía una etapa del estilo wagneriano y un estrato en la evolución de la música europea.

El estreno de *Tristán e Isolda* debió esperar casi seis años después de su finiquitación. Fracasaron innumerables proyectos de presentaciones en diversos lugares, hasta que el Teatro de la Corte de Munich, el día 10 de junio de 1865, realizó la primera presentación integral. Entre finiquitación y estreno del *Tristán* se decidieron varios aspectos vitales para Wagner. La amistad con los Wesendonck pareció en algunos momentos volver a estrecharse; producto de ello parece ser la creación de los cinco cantos, que tiempo antes del estreno y finiquitación del *Tristán* dio a conocer a Wagner, inspirado en versos de Matilde, dos de los cuales, están concebidos como estudios para el drama que comentamos. También en-

tonces conoció más íntimamente a los von Bülow, cuya amistad se remonta a la época de la gran crisis con Matilde. Hans von Bülow dirigió la orquesta durante el estreno de *Tristán e Isolda*, mientras Wagner y Cósima Liszt, esposa del primero, asistían al espectáculo, llevando ya el germen de la pasión que poco tiempo después les uniría definitivamente.

Nada nuevo agregaría a cuanto se ha dicho sobre las colosales proporciones de la posición titanesca de *Tristán e Isolda*, o de las debilidades de éste como drama teatral. Quiero sí dar mi opinión, acorde con aquellos que dicen encontrar en la obra wagneriana, más bien una sinfonía dramática para ser oída que un drama para ser visto (Me parece posible extender esta opinión a casi la totalidad de la producción de Wagner). La acción prácticamente inexistente en *Tristán e Isolda* se subraya en el escenario con la actitud estática impuesta a los personajes. Pero sí, que hay acción en la orquesta. Esta surge de la música misma; nada mejor entonces que eliminar lo superfluo y así dejar libertad a la imaginación ante el estímulo de un mundo sonoro rico en imágenes y sugerencias.

Quiero destacar además, los momentos que creo sean los más interesantes de este drama musical. Son tres símiles, que logran hacer detenerse al comentarista, y con ello destacar la maestría de esta creación sublime y que además sirven en parte, para mantener la opinión anteriormente enunciada. Dice mucho más la música que toda actuación perfecta posible, en la entrada de Tristán al compartimento de Isolda en el primer acto. La incertidumbre y el temor creados por la necesidad del encuentro, el anhelo casi morboso de Isolda en su altivez pronta a derrumbarse, y la actitud resignada de Tristán está ya dicha por la música en un intervalo valiosísimo durante el cual los personajes permanecen enmudecidos. Sucede otro tanto durante la voluptuosa espera de Isolda en la primera escena del segundo acto y en seguida en la explosión de júbilo al encontrarse ambos amantes; y por último, mientras Tristán yace en agonía frenética a comienzos del tercer acto. Estos mismos ejemplos servirían para demostrar la genialidad de Wagner al proporcionar fuerzas diversas al drama, a través del conocimiento de los estados anímicos de sus personajes y la versión sonora que hace de ellos. Estos tres momentos, que he expuesto, símiles en cuanto a lo externo y que bien pudieron provocar una realización errada, por repetición o monotonía, se salvan de todo escollo de manera casi milagrosa. En cada uno Wagner produce tensiones diversas y renovados intereses. En el primero todo se resuelve con el efecto del filtro, para proporcionar un estado de incerti-

dumbre y esperanza a la vez. En el segundo, conforma un peldaño de conducción hacia el clímax agobiante de la escena de amor y en el tercero se resuelve en las lamentaciones de Isolda. La fusión de música y drama en estos momentos es perfecta, como lo es también la transformación del significado dramático de ciertos motivos. Tomo como ejemplo el mismo motivo base del clímax de la escena de amor, cuando amor y muerte están unidos por la pasión, tan bien acondicionado en esa proyección del amor hacia la muerte, en el más allá anhelado por los amantes, como en el momento final del drama, cuando la muerte es meta amarga de Isolda sola, ante lo inevitable. Primero expresa el sentido eufórico de la muerte, de esa muerte no temida, porque es el traspaso hacia la felicidad, y luego refleja la resignación sin exaltación: la conformidad...

A los diversos efectos producidos por estos momentos se suma el de los preludios que preceden cada acto. Cada uno es un antecedente dramático que prepara con fuerte hipnosis al oyente, obligándolo a sumergirse en el ambiente del drama en sí. Ante estas cúspides de sensibilidad y hondura, lo estático de la acción y su prolongación a veces inquietante, desaparecen y, si una audición continua de Tristán propone fatigas, al llegarse a conclusiones finales, quedan retenidos solo los grandes momentos de esta obra de arte. Como siempre, perdura lo valedero. La importancia del lenguaje musical empleado por Wagner en ella no es materia de discusión, puesto que el tiempo ha fijado su trascendental influencia en la música que le sucedió de manera inmediata o algo posteriormente; todas desprendidas del revolucionario impacto producido por el contenido de sus páginas.

Cuando se medita sobre la comúnmente criticable participación de Wagner ante la sociedad que le rodeó y frente a eso se miden las proporciones de su creación —y en este momento sólo pienso en *Tristán e Isolda* y la época en que fue concebida— recuerdo una consideración de Deems Taylor, que agrego para finalizar:

“Al escuchar la música de Wagner —dice el musicólogo norteamericano— no pensamos en perdonarlo por lo que haya o no haya sido. No se trata de perdonar. Lo que enmudece de asombro es que su cerebro y su cuerpo no estallaran bajo la presión del demonio de energía creadora que lo poseía, luchando con él, desgarrándole, destruyéndole para que escribiera la música que llevaba en sí. ¿No es milagroso que lo que él hizo en el espacio de su existencia haya podido ser hecho, aún por un genio? ¿Sorprende entonces, que le faltara tiempo para ser un ser humano?”

¿NACIONALISMO versus DODECAFONISMO?

p o r

Roque Cordero

Durante los últimos años, este interrogante ha sido motivo de discusión para muchos de los compositores latinoamericanos. El compositor y crítico cubano, Edgardo Martín, parece sintetizar la duda angustiosa de la mayoría de estos compositores, cuando, después de referirse a mi Segunda Sinfonía, premiada en el Concurso convocado por la Institución José Angel Lamas, de Caracas, en 1957, concluye diciendo: "En resumen, una obra interesante, bien hecha, sin exceso de restricciones, que sólo deja una pregunta latente: ¿hasta dónde será lógico, conveniente y saludable (artísticamente hablando) que los compositores de América compongan de esa manera?" En mi opinión, la pregunta es innecesaria. ¿Acaso debe considerarse ilógico el hecho de que el hombre de hoy se exprese en el lenguaje de su época? ¿Acaso no resulta lógico y saludable que, al desdoblarse la segunda mitad del Siglo XX, el hombre se aproveche de todas las conquistas técnicas, científicas y sociales de los últimos años? ¿Por qué ha de censurarse al compositor que en la época actual exprese su pensamiento musical aprovechando las conquistas técnicas de las últimas décadas? ¿O es que el único modo de componer música al alcance de todos es utilizar fragmentos típicos de fácil identificación por parte del auditorio? ¿Por qué menospreciar la facultad de apreciación del oyente?

Todos estos interrogantes saltaron al ruedo en una encendida polémica durante el Segundo Festival de Música Latinoamericana, celebrado en Caracas en 1957. El hecho de que una obra calificada de dodecafónica compartiese los premios con obras no-dodecafónicas, y con obras de marcado sabor folklórico y popular, fue suficiente para sembrar inquietud en el espíritu de muchos de los compositores presentes en el Festival; y la presencia, en la ciudad que vio nacer al Gran Libertador, de uno de los más altos exponentes de la doctrina nacionalista, alimentó el entusiasmo combativo de quienes sólo pueden componer pidiendo prestado al pueblo los motivos musicales con los cuales subsanar su indigencia creadora.

Siendo mi Segunda Sinfonía la única obra dodecafónica presentada

durante el Festival, y siendo yo el único que admitía abiertamente y sin concesiones el uso de la técnica de los 12 tonos en mis últimas obras, fácil es suponer que me encontré participando activamente en el debate que por tres semanas mantuvo encendido el interés de los círculos musicales caraqueños, debate en el cual participaron, por un lado, aquellos que enarbolan la bandera nacionalista sosteniendo que lo único que nos permitirá escribir música que suene distinta a la música europea es la explotación artística de nuestro rico folklore; por otro lado estaban aquellos quienes admitían, con gran ingenuidad, cierto "coqueteo" con el dodecafonismo, pero sin llevarlo al extremo de un "compromiso matrimonial", o aquellos que confesaban, casi como pidiendo disculpas, el uso de elementos seriales en ciertos fragmentos de algunas obras; y por otra parte estábamos los que sostenemos que no importa dónde o cuándo se produzca la obra de arte, no importa que tenga o no elementos nativos, no importa que se use este procedimiento técnico o aquél, lo importante para lograr la obra artística con alcance universal, es la creación de algo que lleve el sello inconfundible de lo personal, que se exprese con absoluta honradez de propósitos, y que se diga en el lenguaje propio de la época del autor, quien así contribuye al afianzamiento del progreso logrado por las disciplinas artísticas a través de los años.

¿Pero es que se puede hablar correctamente de una oposición entre el nacionalismo y el dodecafonismo? Durante la animada polémica caraqueña hice constar que ésta se había iniciado partiendo de un falso planteamiento del problema; y esto es así porque nacionalismo y dodecafonismo son dos cosas diferentes, pero no antagónicas. El dodecafonismo es uno de los tantos procedimientos técnicos que se han desarrollado a través de los siglos para mantener abierta la puerta del futuro a la actividad creadora; como toda técnica, ésta es sólo un recurso para lograr un objetivo, un medio para llegar a un fin, en este caso, la expresión de ideas que sólo pueden ser comprendidas a través del lenguaje sonoro. Por otra parte, el nacionalismo musical, tal como lo practican los más ardientes defensores del credo nacionalista en este continente, no resulta más que una etiqueta aduanera, la cual indica el país de procedencia de la composición. Y este afán de componer "a lo típico", de rebuscar en el folklore de cada país los motivos musicales que nos den una credencial para participar en el desfile de la historia como compositor nacional, ese deseo de vestir nuestra música de charro o de gaucho, de montuno o de güajiro, es lo que ya alguien, muy acertadamente, ha calificado de música de tarjeta postal.

Para comprender mejor la posición de estos compositores que claman por un nacionalismo de "tierra adentro", con su color de música de feria, es necesario mirar un poco al pasado. Los compositores del período clásico desarrollaban sus ideas musicales con fórmulas armónicas, rítmicas y formales de uso común, sin preocuparse por establecer un sello nacional a toda su obra a través de los cantos de su pueblo natal. Los compositores románticos, si bien se expresaron en una forma más personal, tampoco buscaron la cita folklórica para dar carta de ciudadanía a sus composiciones. Todos estos autores, completamente compenetrados del carácter universal del Arte, sólo recurren a citas folklóricas (más o menos adulteradas) cuando desean crear color local; y es de notar que, por lo general, se hace con cierto carácter exótico que los lleva a buscar motivos populares en regiones apartadas de sus propias fronteras. Así tenemos a Beethoven escribiendo su serie de Cuartetos Rusos, a Mendelssohn escribiendo una Sinfonía Italiana y una Escocesa, a Rimsky-Korsakoff componiendo un Capricho Español, a Antonio Dvorak un Quinteto Americano, y a muchos otros compositores del viejo continente, quienes ocasionalmente beben en las fuentes del folklore de tierras lejanas. Pero a pesar de lo personal dentro de la creación musical de los románticos, sus obras fueron escritas con ese amplio sentido de lo universal, que es lo que le da permanencia a la verdadera obra de arte. Como reacción a este internacionalismo, surge en algunos compositores europeos de la segunda mitad del siglo pasado el deseo de crear un arte de fácil identificación dentro de los límites geográficos de cada país. Alimentada por este credo nacionalista nace la escuela rusa, la de mayor importancia del siglo pasado, iniciada por Glinka como un movimiento para anular la hegemonía operática italiana en los círculos artísticos en la tierra de los Zares. Este movimiento para producir música de color nacional, para consumo local, lo lleva a su punto de máximo desarrollo el llamado "Grupo de los Cinco". El germen nacionalista se filtra a través de las fronteras de otros países europeos, y así encontramos al checo Smetana, al noruego Grieg, y a muchos otros, rebuscando afanosamente en el folklore musical nativos los elementos que le permitan establecer el lugar de origen de sus composiciones. Pero a nuestra América del siglo pasado, y casi podemos decir que de nuestro siglo también, sólo llega la idea nacionalista a través de composiciones seudofolklóricas como las Rapsodias y Danzas Húngaras de Liszt y Brahms, cuyo germen musical más que húngaro pertenece a la música gitana de dudosa procedencia.

Los primeros esfuerzos de los compositores de la América Hispana

por dar un color nativo a sus producciones musicales, los encontramos vertidos en óperas con llamativos nombres indígenas o de clasificación local, como *La Sacerdotisa Peruana*, del compositor mexicano Covarrubias, o *Atahualpa*, del compositor peruano Carlos Pastas, o *Il Guarany*, del brasileño Carlo Gómez. Pero estas obras, pese a la buena intención de sus autores, sólo llevaban americanismo en la parte literaria de ellas, ya que desde el punto de vista musical hablaban el mismo lenguaje insulso de muchas óperas italianas de esa misma época. Pero hacia fines del Siglo XIX, ya la música de feria de las rapsodias y danzas húngaras había cabalgado sobre las gigantescas olas del Atlántico para venir a nutrir el árbol nacionalista del nuevo continente, árbol que cobija bajo sus ramas a los maestros Alberto Nepomuceno e Itibire de Cunha, en el Brasil; al famoso autor de *Estrellita*, el mexicano Manuel Ponce; al colombiano Santos Cifuentes; a los maestros Ignacio Cervantes y Eduardo Sánchez de Fuentes en la isla de Cuba, y a tantos otros compositores, quienes, engañados con la rápida aceptación por parte del público de la música pseudohúngara de las rapsodias, pensaron que podían conquistar el mundo con sólo mezclar, en forma más o menos inteligente, los diferentes aires típicos de sus respectivas patrias, agregando la nacionalidad correspondiente a los llamativos títulos de Sinfonía, Fantasía, Rapsodia o lo que fuese. Pero para muchos de estos compositores, la tarea, aun en esa forma ingenua, era demasiado difícil, ya que ignoraban algo que tanto Liszt como Brahms, a pesar de sus concesiones a la música barata, poseían dominio técnico. La mayor parte de estos entusiastas nacionalistas se habían pasado la vida escribiendo la música popular de su época: danzas, mazurcas, valeses, pasillos, etc.; pasar de lo popular a lo serio les pareció fácil, pero el resultado fue desalentador. Algunos, como el mexicano Ponce, reconocieron sus limitaciones y cruzaron el Atlántico en ávida busca del conocimiento que parecía ser un secreto celosamente guardado en la vieja Europa. En su contacto con los maestros del viejo continente, algunos, como el venezolano Reynaldo Hahn, se desvincularon por completo del solar nativo, pero otros adquirieron el dominio técnico necesario sin perder de vista las fronteras de la patria. Con estos últimos el movimiento nacionalista toma nuevos rumbos en los cuales se estimula el estudio del folklore de cada país para aprovechar lo mejor de su música, llegando a lo que algunos llamaron *la estilización del folklore*. Con esta nueva posición el nacionalismo de los compositores latinoamericanos había dado un paso adelante, pero aún estaba lejos de producir música con un alcance universal. Algunos compositores vieron la nece-

sidad de una nueva orientación, y proclamaron que la cita folklórica era innecesaria y perjudicial, ya que con esto se eliminaba la creación personal de los temas, y correctamente sostuvieron, y lo probaron, que se podía componer con sabor nacional, pero con temas propios, gracias al estudio de las características rítmicas, melódicas y armónicas de la música folklórica. Sin embargo, muchas de estas obras, aun sin ser una simple mescolanza de motivos típicos, aun teniendo cierto sello personal y mostrando un dominio técnico innegable, no alcanzaron esa meta universalista que buscaban sus autores; y el punto débil está en no percatarse de que el arte estrechamente nacional, el arte que ignora el valor espiritual del hombre como parte integrante del universo, sólo puede resultar un arte local para satisfacer las atrasadas apetencias estéticas de quienes consideran la música como un estimulante para las más extravagantes contorsiones del cuerpo.

La división geográfico-política del mundo ha establecido líneas fronterizas entre los países, líneas que han sido alteradas, a través de la historia, por la codicia de algunos conductores de masas. Pero a pesar de estas líneas reales o imaginarias de las fronteras que cambian, siempre habrá un elemento que servirá de denominador común a todos los pueblos: *el hombre*; y aun por encima de la barrera de los diferentes idiomas, hay algo común en todos los hombres: *el espíritu*. El artista creador que olvida la necesidad de comunión espiritual con sus semejantes, no importa en qué parte del universo se encuentren, creará una obra estéril, un arte sin proyecciones futuras. Asimismo, al componer música para el consumo inmediato y exclusivo de nuestros connacionales, quienes son los que pueden sentir y gozar más intensamente nuestro propio folklore, también se creará un arte sin consecuencias futuras. Pero, entiéndase bien, yo no estoy combatiendo el nacionalismo musical. Para mí, cada composición ha de ser intensamente personal; cada obra ha de ser un acto creativo de genuina honradez artística imbuida con la personalidad de su autor; y siendo la obra de arte la expresión de ideas y sentimientos personales ha de llevar cierto sello de lo nacional, producto de esa personalidad del creador, ya que debido a múltiples factores, el sentir de un panameño será diferente al de un mexicano, de un peruano o de cualquier nacional de otro país.

Por un lado tenemos el elemento de lo nacional, lo cual, a consecuencia del medio ambiente, forma parte de nuestra personalidad; por otro lado está el factor humano, el cual, desprovisto de sus colores patrios, muestra, como dije antes, un elemento común: el espíritu. De la per-

fecta conjugación de estos dos factores en el momento de la creación surgirá la obra de arte que lleve el sello de lo nacional, pero que en la universalidad de su concepción alcance al hombre de cualquier latitud. Sólo hundiendo profundamente nuestras raíces en la madre tierra para libar la esencia de nuestro folklore, haciéndola pasar luego por el tamiz de nuestra personalidad, podremos lograr una expresión musical que, sin ser estrechamente local, lleve el mensaje de lo nacional a todos los rincones de la tierra.

Un claro concepto de esta tarea del compositor de hoy fue lo que faltó a muchos de mis colegas reunidos en Caracas, quienes agitaban, con entusiasmo envidiable, la bandera de un nacionalismo estrecho como defensa de lo que precipitadamente han llamado "la amenaza del dodecafonismo". La mayor parte de los integrantes de ese grupo se quedaron en la primera etapa creativa, en la cual hunden sus manos irresponsables en las arcas del tesoro folklórico; unos cuantos superaron esa etapa y se aferran a la idea de producir obras de sabor típico con temas propios, pero sin alejarse mucho del concepto local del grupo anterior. Ambos grupos parecen florecer a la sombra de Liszt y Brahms, ignorando por completo que ese pseudohungarismo fue valientemente destruido por Bela Bartók, cuya obra es una de las más claras exposiciones de lo que resulta de la conjugación de los dos factores mencionados anteriormente.

Naturalmente que esta última etapa de la creación de un arte nacional con alcance universal no tiene la obligación de estar desarrollada dentro del llamado dodecafonismo. La única obligación del compositor, sea que se considere nacionalista o no, es tener un dominio técnico que le permita decir correctamente y con honradez artística lo que tenga que decir, honradez que lo obligará a expresarse en el lenguaje de su propia época. No puede justificarse, a estas alturas del siglo actual, la existencia de un compositor que escriba con los manierismos de un clásico o de un romántico, e ignore por completo el progreso técnico alcanzado por el arte musical en los últimos cincuenta años.

Cubierto ya, aunque brevemente, los diferentes aspectos del nacionalismo de los compositores latinoamericanos, pasemos a esclarecer algunos puntos relacionados con el dodecafonismo. Este término se aplica a quienes hacen uso constante de la llamada técnica de los 12 tonos, técnica que fue desarrollada (y observen bien que no digo *inventada*) por el gran compositor vienés Arnold Schoenberg. Que el asiduo asistente a la sala de conciertos (el que asiste porque le gusta la música, pero que no es músico) se muestre reacio a aceptar las obras que utilizan este

medio técnico, es completamente comprensible y, hasta cierto punto, justificable. Para casi todos ellos la música es un ruido agradable que les permite descansar su adolorido cuerpo mientras su mente divaga placidamente acariciando ideas más o menos inofensivas. Pero cualquier composición, no necesariamente dodecafónica ni atonal, que destruya la placidez de su descanso ha de ser recibida de mala manera. Por eso se comprende que se sienta incómodo cuando escucha una obra para él desconocida, aun si su autor murió hace 100 ó 200 años; el esfuerzo mental que significa poner atención a la obra que escucha por primera vez, definitivamente impedirá el libre viaje de su fecunda imaginación. Y si la obra que escucha, además de ser desconocida para él comete el sacrilegio de expresarse en un lenguaje diferente a aquel al cual él se acostumbró con sus obras favoritas, entonces exterioriza su protesta saliendo airadamente de la sala, o silbando, o pateando fuertemente, de acuerdo con su grado de cultura. Este auditor, pasivo casi siempre, pero que resulta activo (en sentido negativo) en ocasiones, paga su boleto de admisión con la idea bastarda de entretenerse, no en busca de placeres estéticos ni intelectuales; y esta clase de oyente existe hoy como ha existido en siglos anteriores. Este es el mismo público que sintió lástima por el sordo Beethoven, quien no oía las "absurdas" combinaciones armónicas de su Sinfonía Heroica; el mismo que silbó a Berlioz y condenó a Wagner; el que mató con su desprecio al autor de la ópera Carmen, y consideró loco a Debussy; el mismo que pateó y gritó contra Strawinsky y se sintió ofendido con la música de Anton Webern.

Pero, como dije anteriormente, todo esto se podría justificar de tal auditorio. Lo que no tiene justificación alguna es que un músico que viva en la segunda mitad del Siglo XX, y especialmente un compositor, haga alarde de su ignorancia, admitiendo públicamente su desconocimiento de la técnica de los 12 tonos, la que debiera conocer aún si no la practica. Cuando un compositor de hoy acusa al dodecafonismo de ser "una corriente formalista que lleva a la degeneración del carácter nacional de nuestra música", está adoptando la misma posición retrógrada de quienes, hace casi un siglo, atacaban la "libertad armónica" de *Tristán e Isolda* como la extinción del arte musical. Y en esa afirmación de "degeneración del carácter nacional de nuestra música" casi que hay la tácita aceptación de una personalidad tan frágil que puede ser destruida por el solo hecho de emplear una técnica avanzada. Cuando se afirma que el dodecafonismo incita a la "improvisación", se demuestra un desconocimiento de los problemas que plantea esa misma técnica; cuando se dice

que el compositor dodecafónico sólo escribe *música atemática*, se demuestra aún mayor ignorancia sobre las corrientes técnicas y estéticas del movimiento musical de las últimas décadas, ya que la música escrita con la técnica de los 12 tonos no excluye el uso de temas, y, como su nombre lo indica, la música atemática evita precisamente el uso de temas identificables como tal.

Tratemos de exponer, en forma lo más sencilla posible, lo que es el llamado dodecafonismo. El primer ataque que se hace contra las obras escritas con esta técnica es calificarlas de *cerebral*. ¿Qué querrán decir con esto? ¿Que está escrita con el cerebro, es decir, con inteligencia? Pero, ¿es que se puede concebir de algún artista creador, en cualquier rama artística y en cualquier época, que haya creado una verdadera obra de arte sin usar su inteligencia? Pero, responden los críticos, al hablar de cerebral ellos quieren decir que la obra está *construida* casi matemáticamente, *intelectualmente*, y que esta carece de *inspiración*. ¿Podrán ellos negar el constructivismo empleado por el gigantesco Juan Sebastián Bach al escribir sus monumentales Fugas? ¿Desean algo más cerebral, más matemáticamente construido e intelectualmente elaborado que las diferentes exposiciones de las fugas de ese gran maestro y sus contemporáneos? Si no hay constructivismo ni uso del cerebro, sino sólo inspiración, en los compositores del período clásico, ¿cómo se explica que gran parte de sus temas orquestales estén basados, casi exclusivamente, en las tres notas que forman los llamados acordes mayores y menores? ¿No se deberá al simple hecho de que los cornos y las trompetas de esa época, no siendo instrumentos cromáticos como los de la actualidad, sólo podían tocar temas especialmente diseñados para las notas que ellos podían tocar? Y, ¿cómo podían escribir esos temas si no usaban el cerebro en el acto creativo?

La técnica de los 12 tonos es sólo un paso más en el desarrollo natural del arte musical; no es una invención arbitraria, es sólo la consecuencia lógica de la constante transformación que ha sufrido el arte musical a través de su historia, y que lleva como fuerza motora la consigna de renovarse o morir. Y lo que hoy resulta tan combatido, será aceptado mañana cuando nuevas corrientes causen escozor a futuras generaciones. El paso de lo tonal a lo atonal y lo dodecafónico resulta tan natural (y también tan combatido) como el que va de la música monódica del Canto Gregoriano a la música polifónica; tan natural como el paso de la época modal al establecimiento definitivo de la tonalidad con su dualidad mayor-menor. La desintegración tonal que se inicia en

las obras de los románticos llega a su punto de saturación en manos de Ricardo Wagner, cuyo acorde apoyatura del Tristán e Isolda indica el camino de la libertad a los sonidos que por tanto tiempo habían soportado la tiranía de un sonido principal conocido como tónica. Esa completa libertad de los sonidos crea una intensa lucha por establecer nuevos reinados, y, en las primeras décadas de este siglo, el atonalismo parecía incapacitado para poner orden en ese caos sonoro en el cual estaba degenerando la libertad concedida a las 12 notas de la escala cromática. En ese período de batallas, Arnold Schoenberg busca afanosamente algo que le permita poner orden en el discurso sonoro, y descubre ciertas relaciones, las cuales, a través de detenido estudio y largo desarrollo, llegan a concretarse en lo que se conoce como técnica de los 12 tonos o dodecafonismo, lo cual es simplemente eso: *técnica*, y no un *sistema* para componer sin saber lo que es composición.

Los 12 tonos empleados por un compositor dodecafónico son los mismos usados por Juan Sebastián Bach para escribir los dos libros de su Clavicordio bien Temperado; son los mismos que empleó Beethoven al escribir sus nueve Sinfonías, sus Sonatas, sus Cuartetos; son los mismos 12 sonidos de la escala cromática empleados por Chopin y por Schumann, por Tschaikowsky y por César Frank; lo único diferente está en la forma de tratar dichos sonidos por parte del compositor dodecafónico. Pero no se puede negar que, aun sin llegar a lo dodecafónico, con esos 12 sonidos encontramos que los procedimientos armónicos y melódicos de Beethoven fueron muy diferentes a los de Bach, así como los de Chopin son diferentes a los de Mozart, o los de Berlioz son diferentes a los de Wagner, y los de este último a los de Richard Strauss.

Se dice que lo falso del procedimiento dodecafónico consiste en buscar primero una serie (la cual no es más que la ordenación, más o menos arbitraria, de las 12 notas), lo cual impide escribir *música inspirada*. Al iniciar el estudio de la técnica de los 12 tonos, el alumno se encontrará con las manos amarradas, precisamente porque debe trabajar con una "serie" construida *a priori*; pero, ¿acaso no se encuentran amarrados cuando inician el estudio de la armonía tradicional que los obliga a hacer determinados movimientos de voces para evitar las llamadas quintas y octavas paralelas? Así como después de estudiar la armonía, el contrapunto y otras materias en el sistema tradicional, el compositor con dominio técnico y con algo que decir, se expresa con facilidad, asimismo, después de dominar la técnica de los 12 tonos, el compositor escribirá sus temas con completa naturalidad, y su serie saldrá de esos mismos temas.

Si se piensa que hay limitación en cuanto a la creación temática dentro del marco de lo dodecafónico, no hay que olvidar que también podríamos decir que hay limitación al escribir un período regular en Do mayor, con su obligación de concluir su primera frase con semicadencia, y la última frase con Cadencia Perfecta.

Tomando la técnica dodecafónica desde este punto avanzado en el cual el orden serial se encuentra después de escribir el tema (*inspirado* o no, para el caso daría lo mismo), el compositor encontrará a su disposición ciertas combinaciones armónicas para usar en dicha obra, combinaciones que usará con la misma libertad o limitaciones con las cuales se pueden usar los acordes propios de una tonalidad mayor o menor. Al trabajar con la técnica de los 12 tonos tenemos el recurso de usar la serie original por inversión, o por movimiento retrógrado, y por la inversión de este último, con lo cual podemos presentar el tema invertido o con el orden retrógrado de sus notas; estos procedimientos, los cuales son atacados por algunos como un procedimiento ficticio y *no inspirado*, no es propiedad única de la técnica dodecafónica, ya que podemos encontrar innumerables ejemplos en las obras del tantas veces mencionado Juan Sebastián Bach, así como en las obras de autores "tonales" de este siglo, y en autores de los siglos anteriores. Pero en el lenguaje dodecafónico, lo que más molesta al oyente, lo que irrita al ejecutante, y lo que no puede comprender —y combate— el compositor que nunca ha estudiado la técnica de los 12 tonos, es la línea melódica, la cual resulta tan diferente a la línea melódica de los clásicos, los románticos, y a la de todos aquellos quienes hacen gravitar su concepto melódico-armónico en el acorde de Tónica. Sin embargo, si el oyente que no se conforma con un papel pasivo en el concierto, sino que quiere seguir pasa a paso la exposición de ideas sonoras, escucha obras dodecafónicas con un espíritu abierto y con el deseo de comprender la producción musical de la época en la cual él vive, llegará a la conclusión de que, aun si esta música es difícil de captar en las primeras audiciones, no será completamente incomprendible siempre y cuando que esta sea buena música; y esto se aplica a toda música, tonal, atonal o lo que fuese, cuyo primer deber es ese: *ser buena música*. Si miramos el panorama musical actual con ese espíritu abierto, comprenderemos que la línea melódica de hoy, *nuestro* lenguaje musical, ha de ser diferente al de uno o dos siglos atrás, así como un literato de hoy resultaría anacrónico si expresase sus ideas con el lenguaje del autor de Don Quijote.

En resumen, tenemos que aceptar que no hay razón para entablar

una polémica entre el nacionalismo y el dodecafonismo. Como hemos visto, aquél no es una técnica, sino una clasificación geográfica dada a sus composiciones por autores de diversos países, quienes emplean elementos del folklore nativo para cobijarse bajo su propia bandera; esta música nacionalista se encuentra expresada tanto con un lenguaje musical barato, como con un absoluto dominio técnico. Por otra lado, el dodecafonismo se refiere a una técnica ya definida, cuya utilidad ha sido demostrada a través de muchas obras meritorias. Se puede crear un arte nacional que se exprese en el lenguaje de hoy, sin que esto implique que ha de ser dodecafónico; así también se puede usar la técnica de los 12 tonos para crear una obra completamente personal, la cual, por ser una expresión sincera de una personalidad ya formada, llevará implícito el sello de lo nacional sin dejar de tener un alcance universal.

NUESTRA POSICION EN EL MUNDO CONTEMPORANEO DE LA MUSICA

III

P o r

Domingo Santa Cruz

DESAJUSTE EN LA VIDA MUSICAL

1. *La crisis visible.*

Compositores, intérpretes y público, constituyen los términos básicos de la vida musical. Unos producen, otros trasladan a la realidad sonora lo creado, otros reciben el mensaje: éste es el juego normal de una actividad intelectual en que, como en la del teatro, hay creadores y destinatarios, productores y "consumidores" y también intermediarios que sirven de vehículo entre ambos grupos. En nuestra época, el mecanismo operacional de los tres sectores aludidos se encuentra profundamente alterado, si nos atenemos a lo que se ve y a las quejas y críticas que recíprocamente se dirigen los que en ellos participan.

Los compositores se afligen en torno a su posición y al destino incierto y difícil de aquello que con tanta competencia, ilusión y empeño entienden entregar a la posteridad; el público, enviciado en la repetición al infinito de un puñado de obras famosas del pasado, rechaza cualquier tentativa que pueda turbar su cómodo estancamiento; los ejecutantes, al servicio de los conciertos, más espectáculos y ceremonias rituales, más competencias deportivas que hechos musicales verdaderos, se afanan con ahínco en alcanzar y mantener un nivel sobrehumano que se les exige, y que tiene por centro normal el repertorio internacional establecido, tan estereotipado en su contenido y ordenación como los "menus" de los banquetes oficiales. Cada uno de los tres planos, compositores, intérpretes y público, culpa al otro, de que las cosas no sucedan hoy como en tiempos pasados. En estas recriminaciones, naturalmente, los términos más antagónicos (pues, ejecutantes y público, coordinados en beneficio propio por el gremio filisteo de los empresarios, no sienten sino en pequeña escala una oposición entre sí), resultan ser compositores y público. Para los primeros, el público de conciertos es inculto, sordo, falto de inteligencia y de curiosidad, ajeno al mundo de su tiempo; para los auditores, el creador de hoy se ha hecho ególatra, vive mareado por su técnica y olvidó que la música, además de interés estructural, ha de po-

seer por lo menos un *mínimum* de cualidades sonoras accesibles, que la hagan placentera de escuchar.

¿Quién tiene razón en este duelo de cargos?, ¿quién se ha alejado de quién y quién debe seguir a quién?

En las reuniones internacionales a que he hecho referencia en los capítulos anteriores, puede decirse que el punto más *álgido*, expreso o *tácito*, ha sido la cuestión de reestablecer el entendimiento entre creadores y *recipiendarios* de la obra de arte musical de nuestros días. Que no haya correspondencia clara entre compositores y auditores y aunque esta falta de correspondencia parezca haber aumentado en los últimos tiempos, es un *síntoma grave*; indica que algo muy *básico* en la cultura musical del presente está *descentrado*.

Hemos visto ya que el pensamiento marxista, por ejemplo, tan atento a detectar la menor grieta del sistema en que vivimos, no ha dejado pasar el *síntoma* sin enrostrarlo como una *lacra* del mundo capitalista y *burgués*, condenado fatalmente al derrumbe por *descomposición*. No anduvo lejos del *criterio comunista*, Hitler, cuando en su afán también de crear un orden dirigido hasta lo *recóndito*, persiguió al arte contemporáneo y organizó aquellas famosas exposiciones del "arte degenerado" (*entartete Kunst*), enrostrando al arte de hoy ser *antisocial*.

¿Qué pasa en nuestro tiempo, que las formas artísticas que le corresponden, asumen (o parecen asumir), aspectos rechazantes para el hombre que le cabe vivir en él? ¿Es que el más auténtico tallo de éstas se ha vuelto sólo un *reducto* de *bizantinismos* imposibles de entender sin largo *adiestramiento* previo? ¿o es que nos empeñamos en desconocer que en la vida del arte existen *capas* y *jerarquías*, como las que se aceptan perfectamente en otros dominios del pensamiento y del conocimiento y no hemos aún tenido la *inteligencia* de organizar su mecanismo?

Si se examina el caso de la vida musical y uno deja de lado *posiciones doctrinarias* e ideas preconcebidas, es imposible no admitir una respuesta afirmativa a la última de las anteriores preguntas: la música, como la filosofía, como las ciencias, tiene *estratos*, *grados* de iniciación; no reconocerlos, confundirlos y lo que es más grave, pedir a uno de éstos las cualidades del otro, significa crear el *caos*, y éste es el *caos* en medio del cual los músicos vivimos. Nadie está en su sitio sino por un momento y como por casualidad; se pretende que las expresiones de alta *especulación*, sin las cuales el futuro no existe, sean en música *costeadas* por las masas que no las pueden absolutamente captar. Restablecer el orden en este sistema de *grados*, es una de las tareas más importantes de nuestro

tiempo y la que debiera preocupar más a las entidades musicales públicas y privadas, a las fundaciones, a cuantas entidades se dicen orientadas al fomento de la cultura; si ello no se cumple, ya podemos estar seguros de ver toda la actividad musical de este siglo nivelada hacia abajo, tomada como pasatiempo, naufragando en una mediocridad sin esperanza.

2. *Particular gravedad del problema musical: crisis del concierto.*

Al comenzar este trabajo hemos podido ver que las transformaciones del siglo, que afectan a todas las formas de la cultura, gravitan de modo especialmente inquietante sobre el campo musical. Señalé, a grandes rasgos, los factores dimensionales novísimos en la Historia, que han hecho (o van haciendo) de la música occidental un arte de toda la humanidad, de todas las capas sociales y luego, de toda especie de música un fenómeno permanente, repetible como la lectura de un libro, y susceptible de ser captado más allá de los lugares en que se produce. Dije que innovaciones tan radicales no se registran en las últimas etapas de vida literaria ni en el dominio reciente de las artes plásticas, pese al uso que la palabra hace de la radio y al extraordinario beneficio que la pintura o la escultura, por ejemplo, han obtenido con la alta fidelidad de las reproducciones en colores y en relieve.

Todo el arte de este siglo aparece conmovido por una época que, en apenas diez lustros, ha visto no quedar dimensión de antaño sin ser sobrepasada: tiempo, espacio, materia, todo ha sido modificado en su esencia por descubrimientos que abren horizontes y a la vez peligros como de fin de mundo. El arte, hecho consciente, retrospectiva y científicamente, analizado en sus más hondas causas y leyes, ha ido buscando senderos nuevos, cada día más inéditos. Las imágenes poéticas salieron por completo de los cauces de la antigua lógica; la plástica ha tomado el mundo y sus elementos como otro espectáculo y deducido principios geométricos, planos y colores abstractos; la música borró la disonancia de su léxico, para ir hacia campos en que el oído humano, como liberado, discurre por experiencias de orden acústico; muy poco queda ya de los viejos sistemas de la armonía y de la polifonía. Hay en todo como un salto hacia el espacio abierto, tan atrevido como el que las ciencias, acercadas extraordinariamente a lo imaginativo y creador del arte, nos ofrecen constantemente.

En esta transformación artística, es a los términos básicos de la vida musical, al encadenamiento entre creador, intérprete y auditor, que ha

correspondido un sacudimiento más espectacular. ¿Por qué, se dirá, cuando los escritores y los pintores, por ejemplo, luchan igualmente por surgir y por darse a conocer y ser comprendidos del gran público? Si uno compara las situaciones del diario vivir del arte, se llega a la evidencia de que nuestro caso es el más agudo.

Es cierto que toda las formas de cultura se han ensanchado y vuelto permeables hacia las masas, que sus clientes son hoy más numerosos que antes; también lo es el hecho de que la espiral ascendente del pensamiento puro y del conocimiento, ha evolucionado por igual frente a la poesía, a la arquitectura o a la pintura, y llega también por igual a regiones en que el hombre de la calle se queda necesariamente atrás. Pero los medios de comunicación de las artes que no son la música, han podido mantenerse en los sistemas tradicionales, adaptándolos, sin que los destinatarios de un plano deban necesariamente confundirse con los de otro. También, las operaciones económicas que acompañan las entregas del arte al público no han sido afectadas industrialmente de un modo tan vital, como lo demuestran hoy el volumen del comercio surgido en torno de los conciertos, de los discos, de la radio musical, etc.

El pintor actual, por ejemplo, pinta tal como antes. El costo material de su obra es sin duda más elevado, el tiempo que emplea en ello también lo será; pero, con todo, la obra sale a circular por medios normales en los que, en grande o pequeña escala, encuentra su público. Si el artista vive en París o Nueva York, no se siente ni más ni menos, porque su obra no sea expuesta en el Louvre o en el Metropolitan Museum y la presentación de ésta no implica tampoco descolgar un cuadro del Greco ni debe ella exhibirse en un conjunto en el que, por ejemplo, tenga forzosamente que ir acompañada de pinturas de Memling y de Rembrandt. Las salas de exposiciones en que se muestran las obras que van apareciendo existen en todas partes y no se confunden con los museos; nadie exige tampoco que tales salas sean lugares de afluencia de muchedumbres. No se ha roto, pues, más bien se ha ordenado y mejorado el sistema tradicional de comunicación del artista con su público. La discusión y divulgación de las divergencias estéticas queda en la esfera de los entendidos, no se impone a cada visitante de una exposición la obligación de ser un analista, porque la obra plástica está allí, y se la puede mirar cuantas veces uno quiera mientras es mostrada.

El escritor es favorecido por una situación análoga. Escribe y su obra se edita como ayer se hacía; hay, además, diarios y revistas en mucho mayor número. Existe siempre el problema del editor (empresario que

saca cuentas como cualquier comerciante), y el tiraje de las ediciones depende de la índole de la obra y del número de sus posibles destinatarios, es decir, del nivel en que va a circular. Se sabe que un libro de ensayos no tendrá el tiraje de una novela de aventuras; todos aceptan perfectamente el hecho. Tampoco el literato ha de aparecer en conjunto con una obra clásica del pasado, ni es forzoso que al adquirirse un libro de hoy, uno deba comprar otro del siglo XVIII y otro del Romanticismo. Tampoco, cuando se juzga, parece indispensable que el escritor de este siglo supere en el acto a Goethe, a Byron o a Balzac, con quienes se les parangone de inmediato.

En el terreno de la música, aparte del campo reservado a las grabaciones a que aludiremos más adelante, que tiene semejanza al de los libros ocurre precisamente todo lo contrario. Compositor, intérprete y público se encadenan oficialmente aun a través de la vida de los conciertos, plagada de contrasentidos, organizada como para excluir de ella las novedades de repertorio y acentuar las distancias, si no el fastidio, que separa las tres categorías mencionadas.

El punto de partida tradicional subsiste: el compositor compone como lo hicieron sus predecesores de, por lo menos, un siglo atrás; salvo en los casos de encargos determinados o del empleo (mirado, por lo general muy en menos, aunque envidiado), o de ser proveedor de música para el cine o el teatro, el creador actúa por libre iniciativa, por auténtica vena de tal. La preparación del compositor es larga y laboriosa; pues, pese a cuanto se diga en contrario, las técnicas novísimas no han dispensando aún el estudio básico de la gramática ancestral. Si el joven dodecafonista, por muchas series que maneje, ignora cómo armonizar un buen coral o cuatro voces, pronto se quedará corto y su obra caerá en vacíos insoportables, se deshará. Si en algo ha variado el oficio de compositor frente al de nuestros abuelos, es en cuanto hoy día es mucho más difícil, requiere mucho mayor cultura, conocimiento de obras, habilidades considerables de oído.

Las diferencias con respecto a lo que ocurre en otros campos artísticos comienzan desde el momento en que la obra de arte sale a circular: *ella no tiene sitio propio*. No existe entre nosotros la jerarquía clara de la sala de exposiciones y del museo; tampoco se acepta desde un comienzo la modalidad establecida en las ediciones literarias, unas para los entendidos, otras para la masa. Toda obra musical, potencial e idealmente, se entiende concebida para el hombre común y el compositor espera, por lo tanto, que su creación alcance los aplausos de las sinfonías

clásicas. Aun cuando, como luego veremos, existen gérmenes de reconocimiento de grados (la simc, Donaueschingen, Venecia, el Instituto Kranischtein de Darmstadt), este reconocimiento es mínimo para las necesidades mundiales de la música y reservado al plano más esotérico de sus actuales destinos; no desvía él la aspiración general de los compositores de aparecer en los grandes conciertos oficiales. En éstos suelen lograr un sitio, como por misericordia, y luego de presentadas las obras, ya se ha cumplido con el autor y ellas son encarpetadas. De ahí que se hable constantemente en los congresos internacionales de músicos "del problema de la *segunda audición*", es decir, de la inclusión reiterada de una misma obra nueva en conciertos corrientes.

Si aquello que los compositores van entregando al tiempo en que viven no halla un sitio que le sea propio, esto se debe a un conjunto de causas de sobra conocidas y que forman el más tremendo círculo vicioso: el costo de los conciertos; las preferencias de la masa; la programación estereotipada y la forma cómo la música nueva debe aparecer en las audiciones.

"Levantar el telón", como se dice, de cualquier sala de conciertos, representa hoy una aventura económica costosa, muchísimo más cara que antaño y de mayor envergadura (sobre todo, si se trata de música de conjunto), que editar un libro o arrendar una sala de exposiciones por un mes entero. ¿Qué autor, sin ser millonario puede afrontar este riesgo?; ¿qué ejecutante heroico querrá arruinarse sacrificando dinero y prestigio en aras de una causa quimérica como es la de la música nueva? Sobre lo que los gastos generales significan, se agregará el hecho de que el ejemplar concierto "vivo", estará plagado de invitados y de asientos vacíos.

Y aquí viene el segundo factor, el destino promiscuo que se ha creado a los conciertos en virtud de estas exigencias económicas y por vicios de origen. Ellos han de tener un poco de todo, para los viejos y los jóvenes, para los reaccionarios y los avanzados (¡si lo tienen!), para la élite y el estado llano del arte. Es decir, serán un banquete en el que nadie quede totalmente satisfecho. Si el organizador desea éxito y dinero, se contentará con la sala de museo; con tal que el o los ejecutantes sean de fama, ya puede pasar lo que se quiera con las consabidas sonatas o sinfonías, cuya única novedad puede ser alterarles algún pequeño detalle o tomar "tempi" algo diferentes de lo que se estila.

Luego viene el invariable "menu" de los programas, como he dicho, tan establecido y sacramental como el de los grandes banquetes, con su entrada fría, sopa, platos de fondo, postres y licores. Tomemos, por

ejemplo, el de los conciertos de piano (sin duda uno de los espectáculos deportivos más fastidiosos de nuestra época): los clavecinistas ocupan el sitio de las ensaladas previas; no suenan demasiado, no son muy alimenticios. La sopa de Bach precede a las sonatas beethovenianas, platos fuertes oficiales, y luego el banquete se adelgaza con pralinés debussystas y pequeños caramelos malabaristas modernos. El licor embriagador son los gritos y aplausos. También se parece esto a los espectáculos de un prestidigitador que saca palomas de su chaleco, o a los de un equilibrista que acaba por colgarse de un diente, sólo que aquí la gradación irá de menor a mayor y la proeza final máxima será la que arranque los saludos, reverencias y "encores", que arrebatan por igual en las presentaciones de los solistas.

Nada de esto ocurre en los dominios literarios o de las artes plásticas, en los que (¡por gracia de Dios!) falta el mareador embrujo del espectáculo. Ellos sienten o no el éxito, soportan la crítica, pero sin el forzoso tamiz exhibicionista de la música, encerrada entre la vanidad y el comercio. Tampoco tienen ellos lo que el pobre compositor padece; que escribe en un lenguaje que dejó atrás a sus predecesores inmediatos y debe forzosamente encajar su obra entre otras perfectamente conocidas y asimiladas, y ser más *soportado* que oído. ¿Y cómo podría ser de otro modo? ¿Es dable imaginar que un público de museo, muy respetable en su afición, que sabe que el sitio que ocupa el compositor de hoy pertenece de derecho a Mozart, Beethoven o Brahms, no lamente la incomodidad de tener que esforzarse en escucharlo?; ¿cómo se le puede pedir buena disposición a este público, si de repente se le trae ciento cincuenta años adelante y así, sin mayores preámbulos, se le pasa rápidamente a la elucubración de un autor de la era atómica, cuando su capacidad auditiva no ha salido del tiempo del vapor y no llega siquiera al de la electricidad?

Viene aquí la última de las causas anotadas más arriba: la de la forma de los conciertos, que parece inventada para alejar de ellos toda novedad. Los "oídos del abuelo" de que habló Roland Manuel, tienen todas las ventajas a su favor. La música nueva se da en las peores condiciones, en las que corresponderían a exposiciones de pintura exhibidas a lo largo de una línea férrea y miradas desde un tren en marcha. "¡Deténganse!", pediríamos, "¡aún no he visto nada!, ¡parecía bonito (o feo)!"... pero la máquina, muy costosa de mover, ya ha pasado y jamás vuelve atrás. Luego se pide a los auditores una opinión. ¿Qué opinión pueden dar si no son fenómenos privilegiados? El público, ese que se

desea "educar", confitándole obras modernas en música del pasado, sólo cosecha fastidio y aborrecimiento por lo que no entiende ni puede con toda certeza entender, por aquello que lo saca de los puntos cardinales en que se crió, y en cuya rosa de vientos sabe orientarse.

El concierto, pues, como institución, ha hecho crisis. Es por eso que su centro de gravedad está cada día más en torno de la ejecución que de la música; es por eso que a la gente, por lo general, le interesa más una localidad desde la cual pueda "ver las manos" del pianista, que hallarse en un sitio en donde se oiga mejor; es por eso, también, que a medida que la afición musical se hace más honda y seria, uno prefiere la audición de una buena grabación, escuchada a solas en silencio, concentradamente, al barullo de una muchedumbre más atenta al espectáculo que a la música en su verdadera esencia.

3. *Antecedentes históricos de la situación.*

Aun cuando he aludido repetidamente a las causas del fenómeno que nos ocupa, conviene trazar, aunque sea a vuelo de pájaro, el proceso cronológico de cómo se llegó a ello.

La vida del mundo occidental (aparte de aquella que transcurría en la vasta esfera popular), era hasta no hace muchos años extremadamente local y, diríamos, casera. Se componía música para alguien, y el gusto de ese alguien, que por añadidura sostenía al compositor, era el que contaba; pasada la ocasión para la cual la obra se había destinado, ésta ingresaba a un prematuro olvido. Solía servir aún, transformada, como lo hizo Bach tantas veces, para otra ocasión. Esos "álguienes" eran los mecenas, príncipes o nobles, o los municipios y muy a menudo la Iglesia en sus diferentes cultos. Las ejecuciones de música eran fenómenos aristocráticos de corte, de élite, o funciones piadosas; en ninguna de ellas el compositor encaraba sufragio popular ni juicios críticos como los que hoy día sufre. Las divergencias estéticas, las que jalonaron el nacimiento del "stil nuovo", de la ópera, no pasaron más allá de controversias doctas entre entendidos, altamente ilustrados.

Es, como se sabe, la ópera, la que abre el camino de nuestra actual madeja. A poco de morir Monteverdi, Francesco Cavalli ya se ve en la necesidad de suprimir los madrigales cantados y algunos instrumentos, porque resultaban caros y no eran del agrado del público que entró a sostener las representaciones, apasionándose por los divos. Los conciertos hacen tímidamente su entrada en escena, mientras la ópera genera casi

partidos políticos (y no sin causa), como en Francia, o silencio en beneficio de la hegemonía italiana el naciente arte lírico español. Pero ópera y conciertos se nutren de alimento fresco, de lo que se va creando. No hay pasado, sólo presente, y éste es tan voraz que las ediciones operáticas no alcanzan la velocidad con que un público ávido, pide más y más obras nuevas. Compositor, intérprete y público forman así un solo cordón en que el devenir histórico se desarrolla.

Esta situación subsiste hasta entrado el siglo pasado cuando poco a poco se insinúan los gérmenes de disociación: la formación de públicos abiertos, pagantes; el culto del pasado; las exigencias técnicas siempre crecientes y la aceleración de la curva estética evolutiva, son tal vez los más salientes factores de esta disociación. Aparecen así los auditorios oficiales y, podría decirse "oficiantes" de la música, en el Gewandhaus de Leipzig, en el Albert Hall de Londres, en el Conservatorio de París y luego en los conciertos Colonne y Lamoureux, en los auditorios de Boston y de Nueva York. A las ejecuciones públicas, que no se concebían antes sino como un medio de comunicación entre compositor y público, suceden los templos dedicados al culto de los grandes maestros: Mendelssohn revela a Bach, los ingleses imponen a Haendel, Mozart toma contornos excelsos en un parnaso que Beethoven gobierna con su erección a figura casi legendaria, a héroe supremo humano y romántico, no demasiado tiempo después de haber desaparecido de este mundo. Sus nueve sinfonías representan no sólo el sùmmum del arte, sino que un tabú, un número sagrado que Bruckner y Mahler respetan. El género sinfonía es algo tan excelso que Brahms medita largos años antes de atreverse a incursionar en él. Vincent d'Indy toma la sonata, op. 106, y como la más larga y estructurada, ella sirve de base para codificar lo que deben ser las sonatas del futuro. Después, un pasado aún más lejano se insinúa y aparecen maestros anteriores a Bach, surgen Schütz, Frescobaldi, Monteverdi, y así se alcanza al gran siglo coral que, a través de Palestrina, Lassus y Victoria lleva la música hasta Josquin. Tenemos el museo de la música, con una extensión exacta que llega a la época de van Eyck.

Al propio tiempo que el repertorio se nutre de la experiencia de los siglos y que, por encima de la Edad Media (que nuestra época ha popularizado), surgía el culto de lo gregoriano y se descubría que fuera del mayor y menor vulgares, había el encanto de otros modos menores, de los "sistemas" griegos, el público de conciertos desarrolla en torno del piano igual pasión por los divos que la ya tradicional en la ópera. El violín sigue idéntico camino. A las tradiciones pianísticas que se enhebran en

Mozart, Beethoven, Czerny y Clementi, se agrega todo un verdadero árbol genealógico que llega a Liszt y de éste a nosotros a través de A. Rubinstein, Tausig, von Bülow, etc. Las exigencias técnicas son enormes; surge la cuestión de los estilos y, para seguir el caso del piano, los pianistas que, todavía en la época de Chopin podían, cuando eran compositores, hacer carrera con sus propias obras, pasan a ser puros intérpretes. Ni Bartok, ni Prokofiev, en nuestro tiempo, imaginaron repetir el caso de Chopin; no tenía sitio. A partir del siglo XIX, compositor y ejecutante son dos personas separadas, dos especialidades, dos profesiones en todos los dominios de la música y no se destinan a complementarse entre sí sino en la medida en que las tareas del ejecutante, destinado ya específicamente a las obras de un tiempo anterior, puede admitir la colaboración de su colega creador viviente.

Se forma en todo el mundo el "público de conciertos" y con él el ceremonial del concierto. Poco a poco, los programas que hoy nos parecen rarísimos, de hace 60 ó 70 años atrás, para no ir más lejos, desembocan en el programa arquetipo de todos los conciertos corrientes de hoy, el que, con ligeras variantes, se oye cada sábado y cada domingo en París, por tres o cuatro orquestas que llenan simultáneamente salas a la misma hora; el mismo que se escucha en Londres, Roma, Munich, Amsterdam, Buenos Aires o Santiago.

Así se creó la situación actual que no ha cesado de consolidarse en este siglo, a través de la extensión de nuestro arte a todo el mundo y de la multiplicación de las orquestas y de los conciertos en los grandes países no europeos. Uno creería, por ejemplo, que las miles de orquestas, grandes y pequeñas, de los Estados Unidos, significan mayores posibilidades para los compositores de ese país; no ocurre así, sin embargo, porque sólo se trata de la repetición también por miles, del mismo caso de Nueva York en cada pequeña "community" de la Unión.

Disociados, compositor y ejecutante, confundidos el museo y la sala de exposiciones, hecho el intérprete un diestro cuya habilidad suma ha de ejercerse, además, de memoria (¡tremendo "handicap" para la música!), nuestro arte por añadidura se halló en una época de rapidísimos cambios en todo orden; tan acelerados que ha venido a perturbarlo la más auténtica boga de esnobismo. Sólo el "dernier cri", parece interesar a las élites de avanzada, y los más sensacionales golpes de timón sirven fines de comercio de algunas editoriales que han descubierto la veta.

El público, que suele oír las obras de vanguardia, se pregunta, ¿hacia dónde va la música?, ¿es que lo que oímos es en serio o nos están toman-

do el pelo? Y la separación de los términos se ha hecho ahora peor. Esto pese a las declaraciones mesiánicas de grupos como el "Domaine Musical" que rige Pierre Boulez, fuera de cuyos postulados parecería no haber salvación.

Privada de comunicación normal, la música contemporánea se ha disparado a las esotéricas regiones de la técnica. Han vuelto a ser verdad las palabras con que Boecio, en el siglo VI, elogiaba a Pitágoras por haberse ocupado de música "relictio aurium iudicio", es decir, dejando a un lado el juicio del oído. Para Boecio era de fe que en la música "totum in ratione ac speculatione positum est", todo descansa en la razón y la especulación, exactamente como en nuestra época, en que se ha puesto el énfasis en lo estructural, en los esquemas y diagramas previos que hacen del análisis musical un verdadero problema de ingeniería, con intervención incluso de las matemáticas superiores.

Estas orientaciones, sin embargo, no las podemos suprimir; tal vez lleven la semilla de un arte futuro lleno de posibilidades insospechadas, porque, como recordó Roland Manuel en Roma, en 1954, el laboratorio es esencial y conduce a todo en el arte, con tal de que se cumpla lo dicho por Paul Valery, "que haya como salir de él", que exista el camino de poner sus descubrimientos al servicio de la humanidad.

Existe, pues, el imperioso deber de crear esos medios de comunicación, de colocar seriamente ante cada uno de nosotros la música que nos corresponde y darnos cómo ir ensanchando nuestra comprensión y sensibilidad hacia el inevitable devenir. Al mismo tiempo, proporcionar a los valientes exploradores del futuro la oportunidad de confrontarse con el sentir del mundo de fuera de sus torres de marfil, de sus festivales y congresos de especialistas. Para todo esto, tenemos que admitir la existencia de la pirámide cultural.

4. Estructura piramidal de la cultura.

Todo proceso cultural, la Educación Pública, en primer lugar, se desenvuelve conforme a un esquema que podría asimilarse a la figura de una pirámide o de un cono: ancho en la base, extenso, disminuyendo de superficie a medida que asciende en altura. Ascender, en el caso de los estudios generales es ir hacia la especialización, es dedicarse a actividades para las cuales se requieren estudios más largos, conocimientos más profundos.

Esta estructura, que envuelve auténticos grados de iniciación, ha

sido el mecanismo esencial de la propagación de cualquier sistema u orden de pensamiento. Las religiones lo saben bien y nuestra educación católica, de niños, no se inició con capítulos de la Suma Teológica de Santo Tomás, sino que con el catecismo: "Decidme, hijo, ¿hay Dios?; sí, padre, Dios hay", se nos hizo repetir en la infancia. Los argumentos, las pruebas y contrapruebas de este aserto vinieron diez años más tarde, con los estudios de filosofía. Todos los credos han procedido en igual forma. Los catecismos del sistema comunista son bien conocidos; se adaptan a la mentalidad del obrero, del campesino, no incursionan tampoco en "El Capital" de Karl Marx. Dentro del dominio científico tenemos igual estratificación, que va desde las lecciones que se dan en Primaria y Secundaria, desde las publicaciones de divulgación popular, hasta los libros especializados cuajados de fórmulas y cálculos complejos.

El arte, y la música por lo tanto, tal vez muy especialmente la música porque se trata de un verdadero lenguaje totalmente inventado por el hombre, desarrollado pacientemente a través de siglos de experiencias acumulativas, está regido por el mismo sistema de planos, en los que, mientras más se asciende, menor superficie se cubre. Llamamos "ascender", el utilizar medios de expresión más complejos, recursos más refinados, también pedir al que oye mayor grado de capacidad, oído más experto. La existencia de estos planos no envuelve de por sí niveles de calidad, no quiere decir que una obra más complicada tenga a priori que ser mejor que otra más simple, en su valoración absoluta. Hay como un centro ideal de nuestra pirámide, que va de la base a la cúspide, que está ocupado por obras maestras en cada género y que no se excluyen entre sí. Además, el tiempo hace permeable el piso de los niveles, atravesados por una corriente en espiral que provoca que los enriquecimientos de lenguaje vayan bajando hacia las capas más elementales. Lo que hoy es arcano cerrado y hermetismo (si es verdadero y no puro artificio), mañana será práctica corriente. Así sucedió en la historia con la polifonía, luego con la armonía, y ¿quién no reconoce hoy día en el jazz y en las composiciones de música ligera conquistas que se deben a las épocas wagneriana o debussyana? No en vano Debussy dijo aquella verdad inamovible: "disonance d'aujourd'hui, consonance de demain", disonancia de hoy, consonancia de mañana. Si las estructuras dodecafónicas logran crear una verdadera nueva perspectiva sonora, alcanzable al hombre común, no nos admiremos que las "cortinas radiales" del futuro, consistan en series trabajadas con sus inversiones y cancrizans.

Que el pensamiento de esta verdad, de hallarnos en presencia de una

organización jerarquizada ha sido muy claro en el fondo, lo tenemos en muchísimos escritos a través de la historia musical. Roland Manuel, a quien he citado varias veces acerca de su comunicación al Congreso de Roma, recordó en esa oportunidad una extraordinaria cita del siglo XIV, de Jean de Grouchy, que escribió a comienzos de dicho siglo, cuando el trabajo del motete, con sus varios textos superpuestos, sus valores combinados era la última palabra de los exquisitos. Grouchy dijo: "no se deben ofrecer las inauditas audacias del motete integrado (enté), delante de los profanos, incapaces de captar su sutileza y deleitarse escuchándolo, sino que conviene reservar el uso de éste a los *iniciados*, curiosos de los refinamiento del arte" ¿Hay algo más explícito? A todos nos asombró, no hace muchos años, cuando Strawinsky publicó su famosa "Poética Musical", leer lo siguiente (que Honegger citó en la Conferencia de Venecia): "la propagación de la música por todos los medios es en sí misma cosa excelente, pero difundirla sin precaución, dándola a troche y moche al público *que no está preparado a oírla*, es exponer este público a la más temible saturación" (¡Lástima que Strawinsky no recordara sus propias palabras en los últimos años, cuando se ha fastidiado por la fría acogida que el público no preparado ha hecho, de las obras que ha escrito como adepto del "Domaine Musical"!)

En la música, y en especial en la música de nuestro tiempo, cuya base es inmensamente más ancha que en otras épocas, y cuyo vértice, muy alto, se halla en constante ascenso experimental y científico, debemos buscar un camino para que dentro de procesos ordenados funcionen, sin estorbarse, sin impertinencias ni fobias, las diversas jerarquías que en manera inevitable estratifican la vida musical.

5. *Hacia una organización racional*

¿Cómo lograr este ideal, que parece una de las más inabordables utopías? Simplemente con un hecho: con reconocer las cosas tales como son y obrar inteligentemente en su favor. El punto de partida corresponde a los poderes públicos, herederos hoy de quienes antaño, fomentaron y sostuvieron el arte. Rarísimo sería que los comerciantes tomaran la iniciativa, a menos que descubran "slogans" en virtud de los cuales la planificación pase a ser un buen negocio. Creado el mecanismo, compositores intérpretes y público se adaptarán rápidamente a él y dejarán de sentirse enemigos, perseguidos y persecutores.

El poder público, el Estado educacional (no el político) debe tomar

conciencia de que los destinos del arte son igualmente importantes que los de cualquiera otra forma de cultura. Esta es una e indivisible, y aquello que se reconoce y fomenta en las ciencias debe también ser creado en las artes.

Conforme a dicha premisa tenemos que establecer para la música la gradación que señalan los museos y las salas de exposiciones; el apoyo, subvenciones y pago total a cargo del Estado tiene que ir en relación a los niveles de nuestra imaginaria pirámide. A fondo perdido en los estratos superiores, en sociedad cada vez mayor con el auditorio a medida que se llegue a los niveles elementales, pero siempre introduciendo la dosis de novedad a fin de que el público, de tendencia quietista y cómoda no se instale en un puñado de obras y detenga la evolución.

Cuatro tipos de conciertos deberían por lo menos realizarse en forma sistemática y oficialmente organizados; los llamaremos A, B, C y D. Los conciertos A, para pocos auditores, serán los que podríamos tener como de vanguardia, como experimentales. Son el equivalente de los congresos que, por ejemplo, los médicos realizan, en los que se habla entre médicos y para médicos. Nadie critica a unas sesiones destinadas a la cancerología o a la neurocirugía, el que no sean de dominio público ni al nivel vulgar. Ya recibiremos todos más adelante, no sólo los avances, sino que aun los principios básicos que los científicos divulgan como resultado de su intercambio de experiencias. Estos conciertos A, que existen de facto en muchas iniciativas (la SIMC. Donoueschingen, los "composer's forums" de EE. UU., etc.), carecen de sólidos apoyo y de reconocimientos suficiente; son, además, realizados (a menos que las grandes radios europeas los costéen), en forma casual pobre y como por misericordia. La música actual, si no es ejecutada en las más óptimas condiciones va derecho al fracaso; así lo oímos decir a Erich Kleiber, cuando recordaba a la orquesta su deber de ser especialmente cuidadosa en la música actual: "si Uds. interpretan mal a Beethoven, Uds. ante el público tienen la culpa; si lo hacen con un autor de hoy (y más si es chileno), el compositor será malo" Lukas Foss, en una encendida intervención que le escuché en Providence, Rhode Island, se quejó amargamente de la falta de cuidado y desgano con que la música de hoy era presentada en su patria escogiendo casi siempre intérpretes de mediocre categoría. Es cuestión de dólares, dijo. Y todos sabemos que por dólares, hasta nuestros pianistas tocarían música nacional fuera del país.

Los conciertos, del tipo A., que deben existir como las salas de exposiciones en cada país y en cada ciudad en donde haya vida artística y

ser generosamente costeados, combinarían la más reciente producción nacional y extranjera con aquello del pasado (música medioeval, por ejemplo), que tiene relaciones con las corrientes de nuestro tiempo. A dichos conciertos se agregarían los del tipo B, destinados a una élite, ya más grande, a la juventud, que es o debe ser curiosa, a los aficionados cultos. Su repertorio iría hacia las obras de nuestro tiempo que ya han circulado, que no tienen caracteres de tendencias experimentales y que deben oírse y repetirse, el repertorio que se incluye en los conciertos corrientes como por favor; obras de Strawinsky, Schoenberg, Hindemith, Messiaen, Jolivet, Hartmann, Petrassi, etc., y por cierto, la producción nacional.

La categoría C correspondería a los actuales conciertos oficiales, al museo; bien establecido, francamente creado, admitiendo en él gradualmente la producción contemporánea en la forma como ya muchos autores y obras han ingresado al repertorio internacional. Debussy y Ravel son del dominio común, Petrouschka y el "Sacre" también pasaron las barreras del Louvre y de la National Gallery musicales.

Finalmente, los conciertos del tipo D se destinarán a la divulgación popular amplia. Con pasado y presente bien combinados y en la medida en que un público sencillo, sin prejuicios, puede recibir el mensaje de la música. Así crearemos un ambiente normal de receptividad, de interés por las obras.

La anterior gradación, repito, puede parecer quimérica y aun desagradable; no lo será si a cada tipo de conciertos se le encuentra un nombre atrayente. Tampoco se trata, porque no es el caso totalmente igual al de los científicos, de cerrar las puertas ni de crear como clases enemigas. Lo importante es saber dónde se va y no pedir más difusión que aquella que corresponde al grado de especialización de los conciertos. Muchas veces hemos oído quejas acerca del público reducido ante programas refinados; ¿cómo podría ser de otro modo?, ¿es el remedio suprimirlos? ¿o repetirlos en condiciones de que el público aumente? Los conciertos del tipo A, deberían ser, si no gratuitos, en todo caso a un precio mínimo. Las entradas de las audiciones de masas servirán para aquella parte de la actividad musical que es a fondo perdido.

La forma misma de los conciertos A y B ha de ser diversa de la usual. Las obras podrán y, a menudo, deberán, repetirse; las explicaciones previas o intermedias son indispensables. En suma, todo aquello que contribuya a establecer un tipo de reuniones musicales en donde la

concurrancia vaya a *escuchar* música, a satisfacer la normal curiosidad que un aficionado a cualquier arte siente por lo que en él sucede.

6. *La música grabada, ¿escapatoria o cimienta del futuro?*

Síntoma de la realidad que reviste el hecho de que los conciertos no corresponden ya a las necesidades culturales de nuestro tiempo, que ellos son rígidos, desenfocados, sin destinación hacia los diversos planos que deberían satisfacer, es el novísimo fenómeno de la comunicación directa entre el autor y su público a través del disco.

Esta comunicación, verdadero milagro contemporáneo, ha llegado, como dije al comenzar este trabajo, precisamente cuando se hacía indispensable hallarla. Con ella ha nacido una nueva dimensión en la vida musical y una válvula de escape que viene a salvar nuestra cultura. ¿Querrá decir esto que en el futuro debemos renunciar al real y verdadero placer de escuchar la música hecha de cuerpo presente? Así ocurrirá, si no del todo, en creciente escala, a menos que se adopten medidas como las que hemos sugerido. Aun con ellas, el disco, o cualquier medio que lo perfeccione, es el vehículo que hace posible, por decirlo así, "mantener sonando", en potencia, la música del pasado (y del ante pasado), del presente y del futuro, cuyo tiempo físico no pueden caber en temporada alguna ni en muchas temporadas juntas. Las grabaciones son hoy complemento indispensable de cualquier educación musical; ellas, como símiles del libro, nos han creado posibilidades maravillosas que no sabríamos cómo agradecer.

¿Qué función representan en el diario vivir de la música? Según Aaron Copland manifestó en una conferencia, en su patria existen ya dos públicos perfectamente diferenciados: el de los conciertos y el que repleta día a día las tiendas de discos, hasta el punto de haber hecho que a éstas se les asigne un horario de trabajo especial, no coincidente con el resto del comercio. Pacato, rutinario y conservador, el auditor de conciertos; abierto, curioso, desprejuiciado, el adquirente de grabaciones. Este último sería el aficionado de buena ley que posee nuestro campo.

Copland aseguró haber hecho el experimento de buscar obras suyas propias, a poco de estar éstas en venta y haber tenido la reconfortante sorpresa de hallarlas casi agotadas. En forma muy simpática y modesta, agregaba, que no podía atribuir semejante demanda a méritos excepcionales de su música, ni menos al hecho, que le constaba en contrario, de que las ediciones lanzadas al mercado fuesen reducidas. La avidez del

público en adquirir la música contemporánea, y aun la de su propio país, provenía del *hastío público* ante la industrialización de los conciertos; la fatiga de ver, semana a semana siempre los mismos nombres, la misma música u otra casi idéntica, ocupando las carteleras.

Afirmó Copland que, numéricamente, el público que adquiere grabaciones es muchísimo mayor que el que llena los conciertos. Y debe estar en la verdad, cuando se ha sabido por el propio presidente de la RCA, que el volumen de venta de los discos en los Estados Unidos solamente, sobrepasa ya los mil millones de dólares anuales, es decir, llega a la magnitud de los rubros básicos de la economía norteamericana. En este fenomenal guarismo, la música llamada "seria" ocupa una alta proporción. Recuerdo haber leído en los diarios de Nueva York una curiosa estadística asegurando que en las ventas de discos, hay mayor porcentaje en favor de las obras nuevas, antiguas y modernas, que de aquellas que pertenecen al trillado repertorio internacional... Nos hallaríamos así ante un renacer de la *curiosidad*, elemento que, como expresó el gran musicólogo Gustave Reese, es síntoma inequívoco de las épocas en que el arte está realmente vivo. Esta curiosidad vendría a reemplazar la indiferencia con que el público corriente recibe cualquier obra nueva, a menos que ella recurra a expedientes ruidosos y sensacionalistas.

Cuando se habla de vida musical y continuamos mirándola a través de sus formas tradicionales, nos olvidamos del lento e invisible contacto que la música grabada ha establecido y que se acrecienta con el uso que de ella hace la radio. ¡Los compositores saben, sin embargo, cuánto significa una grabación circulando en los catálogos! Mil veces uno prefiere un buen disco repartido, que esporádicas ejecuciones públicas que pasan y se olvidan.

En un sistema bien ordenado de encauzamiento de la actividad musical, la grabación de las audiciones es su complemento indispensable, digan lo que quieran los ejecutantes, que se expresan a menudo contra la "música en conserva". El disco contribuye de un modo poderoso a colocar en su riel, el desquiciado trabajo común de compositores, intérpretes y público.

IN MEMÓRIAM

APUNTE SOBRE PROSPERO BISQUERTT

por

Jorge Urrutia Blondel

En días de agosto, tiempo duro que enciende añoranzas de lo tibio y soleado y extingue vidas en lucha con años e infirmez, segó sucesivamente las de dos grandes de la historia musical de Chile; Próspero Bisquertt y Pedro Humberto Allende.

Un verdadero saqueo de existencias de categoría a distancia de dos semanas, raleando filas ya muy diezmadadas: las de la primera generación de creadores que realmente cuenta en tal historia.

Manos expertas, escribirán en páginas cercanas el justo elogio para uno de los que partieron: para Pedro Humberto Allende, el "maestro" por excelencia. Menos diestras, intentarán las nuestras hacerlo también para su camarada de partida, quien también lo fue en afanes de arte. En ellos ambos mostraron gran intensidad y definición en lo común y lo diverso. Factor común fue una marcada chilenidad en sus caracteres personales y en la que supieron imprimir a muchas de sus creaciones. La diversidad, legítima e inevitable, se exteriorizó en matices de esa chilenidad de carácter y en los de la diversidad de rumbos en sus carreras y sus vidas y en las de las posibilidades técnicas y estilísticas puestas por ambos al servicio y ennoblecimiento de la música vernácula criolla.

No es nuestro objetivo principal continuar un parangón que se hace inevitable al evocar dos figuras casi simultáneamente desaparecidas. Pero no trataremos de evitar que, al concentrar nuestra atención en una de ellas, se esboce breve y secundariamente alguna comparación, cuando ésta ayude a nuestro propósito.

Así, comenzaremos por destacar una diferencia importante: mientras Allende conoció la unidad de una existencia casi exclusivamente vivida en fructífero ambiente pedagógico, Bisquertt conoció, disfrutó y también sufrió la diversidad de ambientes y actividades, ninguno en relación con la enseñanza musical.

Como adolescente, lo encontramos brevemente participando de la paradógica vida de un cadete de la Escuela Militar, mezcla de austeridad y primavera. Al noble establecimiento quedó eternamente ligado su

nombre, en cuanto autor de su Himno. Así se explica que, en tremenda antítesis, caras juveniles de las nuevas huestes se inclinaran reverentes cerca del féretro, encendidas de vitalidad, contrastando dramáticamente con la pálida y apergaminada faz del maestro, quien cantó las dulces arrogancias que también conociera. Y que luego persistieran un poco. Pero sin ser causa del desentono o incomodidad; transmutadas con naturalidad y bonhomía en las diversas exteriorizaciones de una gran seguridad en sí mismo, de las de su vitalidad de acción y creación, en las de la conciencia de sus posibilidades innatas de músico.

Todo ello se percibía, además, en su trato social; amistoso, cordial, sencillo y fino al mismo tiempo, que inducía a la rápida intimidad, incluso al "tuteo" casi inmediato cuando un seguro instinto le indicaba a quien debía concedérselo, como llave de su intimidad. En plenitud de ella, en el círculo de buenos amigos, sus comentarios y críticas eran vertidos en lenguaje campechano, con sabrosos y directos términos, sin concesiones a eufemismos o sutilezas, pero siempre oportunos, como un acorde tenso colocado en sitio preciso.

Este don humano tan codiciable, el de la "fluida circulación" entre sus semejantes, que se hace más difícil aún si éstos pertenecen a un medio artístico, lo proyectó asimismo —y con no pocos éxitos— fuera de tal medio. Pues Bisquertt traspasaba las fronteras de un ambiente a otro con igual facilidad y fluidez. Es así que durante épocas lo encontramos abstraído en asuntos, atención de cargos de negocios completamente ajenos a la música; funcionario de la Dirección de Impuestos Internos, interesado en empresas mineras, asuntos bursátiles, pensionado en el extranjero, etc. Todo debido a una formación cultural y humanística muy variada, ya que después de sus pasajeras disciplinas de "aguilucho" uniformado, se dedica a los estudios de ingeniería. Pero en el fondo de toda esta inquieta vitalidad siempre estaba presente un espíritu de bohemio ordenado, de vocación musical, exigiendo realizaciones precisas, a las cuales, por suerte, cedía. En apoyo de esta labor no tuvo la oportunidad de entregarse a disciplinas intrínsecas y ordenadas de técnica musical. Pues fue un músico autodidacta, profundamente intuitivo, con dones extraordinarios, especialmente en el dominio de la orquesta. En tal sentido es bastante representativo de la generación de compositores chilenos nacidos alrededor de los comienzos del último decenio del siglo pasado, con excepción de Pedro Humberto Allende y de Enrique Soro, quienes, por sus completos estudios técnicos fueron siempre considerados aparte del

grupo. Fueron también los que estuvieron en condiciones de dedicarse a la docencia de su especialidad, formando a su vez nuevas generaciones.

Tanto la diseminación de actividades como la falta de una efectiva formación profesional en el dominio de las técnicas musicales tuvieron influencia en la producción total de Próspero Bisquertt, respecto de la cantidad y de la diversidad de los géneros que abordó. Pero no influyó en la calidad, bastante alta, considerada a través del prisma de las exigencias estilísticas y técnicas de la época musical en que vivió y fructificó. Fue el momento de pleno auge impresionista, en batalla con neoromanticismos y neo-clasicismos de fin de siglo, batalla en cuyas huestes fueron, entre otros generales de mucha prosapia en nuestro país, precisamente los dos grandes músicos desaparecidos recientemente. Si entonces Debussy y Ravel constituían altísimos pendones de combate, no muy olvidados eran los más modernos compositores italianos que habían aprovechado las lecciones del impresionismo, especialmente en sus obras líricas. Esperamos que no sea desdoroso citar los aportes del mismo Puccini, quien supo notablemente amalgamar la fluida y fácil invención melódica, su verba dramática innegable, con el colorismo armónico y orquestal de las nuevas tendencias nacidas en Francia. Algo de esto, pero con modalidades propias, es lo que se ha creído percibir en más de una obra de Bisquertt, especialmente en su única obra lírica, la Opera-Ballet "Sayedá", infaltable en las temporadas de septiembre de nuestro Teatro Municipal, durante muchos años. Es lástima que este autor no haya abordado la composición de una segunda obra del mismo género, aprovechando las experiencias de la primera, donde al lado de muchos aciertos, hay debilidades que se han cargado especialmente en cuenta a un libreto y una acción demasiado estáticos.

Seguramente habría tenido el acierto completo, ya que un lirismo sin trabas libretísticas, o de otro orden, aparece libremente expresado en la mayoría de sus más importantes obras orquestales, especialmente en los Poemas Sinfónicos. Estas obras, donde pudo desplegar su gran dominio de la orquestación, como hemos dicho, constituyen el grueso de su creación. Allí se encontraba en su elemento. ¿Cómo y cuándo llegó Bisquertt a adquirir este dominio? Ya hemos dicho que su formación fue autodidacta en sus grandes líneas, lo que no excluye algunos estudios en forma esporádica. Esto probará que la musicalidad innata, y, especialmente el sentido espontáneo de la orquesta, son condiciones básicas para la formación de un compositor, a las que, en todo caso, debe agregarse el oportuno y consciente "control" dirigido por un buen maestro. Pero

éste no podrá jamás obtener fruto donde no hay buen terreno de cultivo "a posteriori". Ejemplo: las legiones de estudiantes que en todos los Conservatorios del mundo hacen terribles disciplinas y "tareas" de orquestación, sin conseguir resultados orgánicos y funcionales, sentidos de "adentro para afuera" en muchas de sus realizaciones.

Como estas líneas no pretenden ser propiamente un estudio crítico o biográfico y, como por otra parte la producción de Bisquertt es muy conocida, porque afortunadamente fue bastante difundida en un tiempo, no creemos necesario aquí hacer una lista exhaustiva y comentada de este grupo de sus grandes obras orquestales. Sólo recordaremos que se compone de alrededor de una docena de composiciones, entre las que se destacan los Poemas Sinfónicos: "Taberna al Amanecer", "Procesión del Cristo de Mayo", "Destino 1945", además de Piezas sueltas o en ordenación colectiva (Suites, Trípticos, etc.). Agregando "Sayeda", algunas obras para Piano sólo y otras para conjuntos de cámara: los "Aires chilenos" para cuarteto de cuerdas y el "Concertino" para violín y orquesta de cámara, y algunos Himnos para diversas instituciones, tenemos el panorama completo de la producción musical de Bisquertt. Si esta no acusa una prodigalidad apreciable, como habría podido esperarse de un compositor nacido en 1881, es sin embargo abundante en relación con la de otros autores chilenos, especialmente de su generación, quienes (exceptuando a Allende y Soro) no disponen tampoco de un "catálogo" demasiado voluminoso. Es posible que en el caso de nuestro músico haya influido esa diseminación de actividades a que aludimos antes.

También hicimos referencia a la diversidad de géneros musicales que abordó Bisquertt en relación con algún factor determinante. Esto pudo ser simplemente condicionado por preferencia espontánea o consciente de un género, con exclusión de otros. Ejemplos de tal "unilateralidad", debido a una u otra causa (o a ambas a la vez) han sido abundantes en la historia de la música universal, sin que hayan surgido lamentos (acaso parabienes) ante el legado de una muy especializada obra pianística de Chopin o una muy exclusiva lírico-orquestal de Wagner, para no citar sino dos ejemplos típicos. Simplemente cada uno se expresó en el lenguaje que mejor convenía a sus posibilidades y temperamentos.

Con todo, y partiendo de lo dicho antes —que es afirmación universal—, en el sentido de que toda innata predisposición debe ser técnicamente complementada para producir el más ideal tipo de compositor, y reconociendo que en el autodidactismo, admirable por los resultados frente a una rápida formación, suelen hacer falta las sosegadas y estrictas

tas disciplinas que ayuden y depuren lo existente, es posible que en el caso de Bisquertt, tal formación autodidacta haya tenido alguna influencia en los resultados de su labor musical. De haber sido así, es de lamentarlo, como en casos similares de otros compositores de su misma generación. Además, una excelente experiencia para quienes ahora se inician en la heroica y noble carrera. Es sólo una conjetura, que su notable facilidad natural en los dominios sinfónicos, la natural fluidez de su invención melódica lo llevaran a no poner especial énfasis en sutilezas formales, polifónicas o de tratamiento instrumental. Y por ello también sería comprensible la parquedad de sus aportes en la intrínseca música de cámara (para instrumentos solos o en pequeñas combinaciones) y también en la música coral propiamente dicha, es decir, obras "a capella" que nunca abordó. Fugaces y esporádicas incursiones en tales dominios: "Aires chilenos" para Cuarteto de cuerdas y algunos trozos de piano, así como sus diversos Himnos, con parte Coral, no alcanzan, ni en número ni en carácter, a formar un grupo consistente en el total de su interesante legado artístico. Sobre todo en carácter, pues salvo el tratamiento en "fugato" de algunos fragmentos de sus obras, no encontramos trazas de un sentido y tratamiento específicamente polifónico de las mismas. Campea en todas partes un decidido verticalismo y preferencia por el tratamiento armónico. Debe esto también interpretarse como una lógica fidelidad con el lenguaje musical que habló su época y del cual fue, incluso, un vanguardista entusiasta y combatiente, por razones cronológicas. Tal lenguaje no era adicto a la polifonía y ávido, en cambio, del colorismo "acórdico".

Pero, como bien sabemos, son los resultados los que cuentan. La producción de Bisquertt es un macizo en la música sinfónica chilena, que llenó y satisfizo las aspiraciones y necesidades de un público culto, constituyendo un legado de importancia para la música de su Patria, que lo reconoció y lo honró, otorgándole con toda justicia el Premio Nacional de Arte. Así, cualquier análisis, aun breve como éste y obligado al evocar su figura (y, en cuanto análisis, objetivo para pesar el pro y el contra) se pulveriza bajo la macidez del conjunto. Estas modestas líneas tienen por objeto, ante todo, ser un homenaje íntimo, secundariamente fundamentado en antecedentes, sólo para huir de lo puramente literario. Y creemos que un homenaje sincero y limpio no puede ser la indiscriminada acumulación floral que ahogue absurdamente a la persona o el recuerdo de quien sea su objeto. Nuestro recuerdo es muy vivo. Y como nos ha alcanzado individualmente el duelo colectivo del arte chileno: lo

fijamos aquí concretando en este apunte que dedicamos "in-memoriam" al colega y al amigo, para asociarnos al pesar por el desaparecimiento reciente de este gran músico chileno. Su figura será siempre importante y fue indispensable en un momento de nuestra historia musical, como también lo fue alguien a quien tanto debemos: Pedro Humberto Allende, su casi simultáneo compañero de partida en la jornada misteriosa.

DECADENCIA DE LA MUSICA POPULAR

p o r

Enrique Bello

En general, para los compositores de música culta, la música popular escapa a una consideración musical digna de estudio. Por parecida razón, los poetas populares de rima en ristre no figuran en las preocupaciones de los poetas cultos. Lo dicho es obvio, pero henos aquí frente al problema que ha creado, especialmente en nuestros días de difusión masiva, una musicalización en escala industrial, que se proyecta sobre todas las actividades, que se aplica inclusive para mejorar el rendimiento medio de un asalariado durante las horas de trabajo.

Distantes están los días en que lo que hoy llamamos música popular era realmente tal cosa. Hasta los comienzos de nuestro siglo, la música popular se desarrolló como un género independiente, y su diferenciación correspondía al origen noble que tuvo, ya que se gestaba en la pura improvisación librada a individuos o grupos de individuos, que buscaron forma y contenido en las alternativas de una vida sencilla, y que inventaron canciones y aires con el único objeto de disfrutarlos. El fonógrafo, y más tarde la radio y el cine, casi han terminado ya con la música popular, es decir, con la música creada por el pueblo. Esta tradición, que además correspondía a una necesidad sentida por las gentes hasta las cuales no llegaban las altas manifestaciones de la cultura, se vio de repente pospuesta por una nueva realidad social: la industrialización. Aquel canto, alegre o dolorido, que salía del fondo del alma popular de todas las épocas anteriores al industrialismo, que había sido tantas veces recogido y enaltecido por los músicos del barroco o del clasicismo, que como con Mozart o Beethoven había sido incluida como motivo en más de un pasaje de una obra maestra, se ve reemplazada en nuestros días por lo que podríamos llamar la música de consumo popular, que se compone de cuatro o menos frases, se la imprime en grandes tiradas para la ejecución por orquestas especiales o se la "envasa" en discos fonográficos como una conserva cualquiera, a vencimiento rápido.

En nuestro país no existe propiamente una música popular con

características especiales. Se hacen boleros, chachachás, corridos, sambas, vales, rock and rolls, blues, guarachas, rumbas, y otras músicas para bailar y para el oído de mucha gente, de muy diversa denominación, de origen norte, sur y centroamericanos. Los países de origen dan el ritmo y la manera; lo demás —si es que algo se pone— es de cuenta del llamado compositor nacional. Sin embargo, la profusión de grabaciones que las casas editoras de discos con sucursales en todos los países imprimen internacionalmente, han ido imponiendo la música importada en disco nacional.

Esta internacionalización de la música popular se ha impuesto, además, por el cada vez más notable predominio del intérprete —sea conjunto orquestal o cantante— sobre la cosa cantada o ejecutada. El cine se ha encargado de monumentalizar esta reproducción exasperante de los aires más sin aire. Música descastada, compuesta ad libitum para situaciones dadas. Si se realizara en nuestro país una encuesta para determinar cuál es la música que más escucha y repite el pueblo, seguramente no constituiría una sorpresa el que fueran las repeticiones al infinito de los cantos sobre medida del cine mexicano. Nos consta que las salas de cine de barrios de Santiago y la mayor parte de las salas de provincia que no contaban con distribución de films mexicanos, debieron venderse o traspasarse a empresarios que disponían de distribución mexicana para hacer su negocio. Este es el cine popular, y en los programas de radio las canciones mexicanas hechas en serie para el cine son más escuchadas por el pueblo, como antes lo fueron los tangos argentinos o los fabricados en el país.

Este es un fenómeno que ocurre en todas partes. Con la diferencia que en países como Estados Unidos, Brasil o Italia, por ejemplo, la decadencia de la música popular provocada por su consumo masivo industrializado parte de un patrón nacional auténtico. Ellos son exportadores —para seguir aplicando el lógico término comercial a estas composiciones ligeras— y como tales, poseedores de una forma original, que se esparce por el mundo y sirve de modelo a los que escriben música popular bailable y cantable en cada país. En Japón hay compositores populares de boogie-woogie; en Francia de chachachá; pero ningún norteamericano, que se sepa, escribe canciones francesas, y difícilmente un brasileño va a dejar de escribir una samba por componer una polka sueca.

Se infiere de esto que debemos establecer ya, en estas líneas escritas más con ánimo de abrir polémica que de arribar a conclusiones definitivas, una separación entre la música popular —decadente o no— que es

propia de un país, y la que se compone sobre esos mismos patrones, en países extraños a su origen. Establecer además —aunque sea obvio— que cuando hablamos de música popular no estamos refiriéndonos para nada al folklore, si bien entre ambas expresiones musicales hay evidente parentesco. Por último, deberemos separar lo que es popular de lo popularesco o popularizante, si deseamos afirmarnos en la realidad del problema.

Otro factor que debemos considerar, para entendernos mejor, es la significación que se da aquí a música popular. La música para bailar y cantar de nuestros días es popular solamente en el sentido de su difusión; no lo es en su origen, pues, como se sabe, proviene de compositores de escasa o ninguna relación con el pueblo. Tampoco tiene un estricto carácter regional. Es ésta la diferencia más notable con la música popular que nació en las ciudades o en los campos, antes de la difusión masiva, y que era, por lo tanto, una auténtica expresión popular, creada, como hemos dicho, para satisfacer un sencillo esparcimiento espiritual, mientras la de nuestra época se escribe para estrictas necesidades de consumo y de cambio.

Examinemos la primera de estas diferencias —aquella que se refiere a la música propia de un país, respecto de la que se escribe sobre ese mismo molde en países extraños a su origen. Sin duda el país que presenta una música popular más rica y vitalizada es Estados Unidos. Esta música, la más difundida que jamás haya existido, ha influenciado decisivamente a la música popular de todos los otros países, y ahora está conquistando a los orientales (el año pasado ví en Italia un film japonés que está realizado íntegramente con música popular norteamericana, al extremo de que los soldados japoneses de la última guerra que figuran en la película recorren la selva birmana y entran en acción cantando un conocido aire del sur de Estados Unidos). Esta colonización musical norteamericana sobre todos los continentes y razas, muestra la vitalidad de su origen. Sin embargo, es posible observar también que esta influencia se ha manifestado especialmente cuando el poderío norteamericano se ha desplazado en escala universal, imponiendo modas, gustos y formas de vida. La música popular de los Estados Unidos nació del mismo modo que aquellas que se originaron en México, Cuba o Brasil; es decir, es la resultante de un encuentro musical euro-africano-americano. La sociedad que se formó en Estados Unidos a raíz de la colonización inglesa, introdujo los antiguos aires de las Islas Británicas. Posteriormente la llegada de miles de esclavos negros a las costas de Norteamérica, hizo prosperar,

con el andar del tiempo, los cantos, aires y ritmos africanos. En el siglo pasado, compositores blancos de música popular como Stephen Foster, dieron vida a un género nuevo, que no era otra cosa que la mezcla de antiguos aires irlandeses, escoceses o simplemente ingleses, con los cantos de los esclavos africanos que labraban las tierras del sur de Estados Unidos.

Cuba y Brasil dan otro ejemplo de música popular euro-africana, si bien en esos países se manifiesta de un modo particularmente diferente. La influencia española se hace presente en Cuba hasta comienzos de este siglo, cuando se ponen de moda las habaneras y otros aires en los que no es posible dejar de escuchar elementos identificados con las formas hispánicas de la música popular. Posteriormente Cuba afianza una música popular bastante independiente, por decirlo así, negroide, ya que de lo africano conserva no mucho más que lo que conservaron hace cincuenta años los negros de la América del Norte de su música original; es decir, elementos principalmente rítmicos, en tanto toman del país mismo en que se crea esta música, modo y ambiente, unos más pro africanos (la conga, por ejemplo), otros de aspecto más pro sudamericano (la rumba).

Brasil, en cambio, apenas si ha modificado su música popular con el correr del tiempo. El origen afro-portugués es bien notable, y es curioso cómo el samba, por ejemplo, a pesar de su dinámica rítmica, reúne en el verso y en la configuración melódica, la tristeza saudadosa de los aires tradicionales del Portugal con la del primitivo canto negro de la época de la esclavitud. Hay sin embargo una cierta correspondencia entre formas populares cubanas y brasileñas; entre, por ejemplo, la rumba y el samba, y entre la conga y la marchinha. Pero las líneas de origen se diversifican en ritmos y color bastante diferentes.

Hay, además, otro elemento que ha incidido en la música popular brasileña del pasado, y es el que proviene de las modas esparcidas durante el imperio portugués en el Brasil. En la época de Don Pedro de Portugal, el melodrama italiano alcanzó en Brasil un gran auge. No es raro encontrar en algunas pequeñas composiciones populares del siglo pasado, ingredientes de la ópera italiana fácilmente reconocibles.

Sin embargo, la música popular del Brasil de nuestros días es otra de las que ha encontrado ámbito vasto en la difusión popular moderna.

De más está señalar que nuestra referencia a la música popular de Cuba y Brasil no abarca aquello que es específicamente folklore y que, sobre todo en este último país se conserva con toda su riqueza original,

a través de las ceremonias religiosas de los negros del norte del vasto territorio. Conversamos, hace años, en Bahía, con Pierre Verger, el erudito investigador francés de las tradiciones negras en Africa y América. Verger nos afirmó que en Bahía la conservación de ceremonias y cantos africanos se remonta al más remoto pasado, lo que no ocurre en Africa misma, cuyas tradiciones se pierden más y más con la colonización punitiva casi permanente de los hombres de las materias primas y de la mano de obra semiesclava.

En cuanto a la música popular de México, parece ser que el cine, que es allí una industria floreciente, no sólo encarga música especial para las películas a los compositores en boga, sino que además aprovecha canciones de los festivales y concursos que se hacen en diversas épocas del año, para mostrar las novedades de la música regional. Entre las composiciones de éstos y de aquéllos hay la diferencia que va de lo auténticamente popular, que se crea en las regiones, y lo popularesco, que es lo que escribe el autor de moda de la capital, seguidor de los estilos y de las diversas formas populares de música que aún se da en México, país en que se produjo, hace algunas décadas, una súbita exaltación del campesinado indígena, lo que originó también un renacimiento del arte popular. El cine y las grabaciones fonográficas han dado a la música mexicana preeminencia en el gusto del público popular de toda la América Latina. Esto se debe a que es el cine que llega más directamente a las masas populares continentales, toda vez que la proporción analfabeta y semianalfabeta, que no puede seguir la lectura de los títulos impresos al pie de la imagen de los films en idiomas extraños, escucha en cambio, perfectamente, la conversación de los actores del film, en su propia lengua. Esta fuerza de penetración del cine mexicano, da origen, al mismo tiempo, a su propia debilidad: la de su generalización hacia un nivel cada día más bajo, por la repetición obligada de argumentos y canciones "al gusto del público", falacia que esgrimen por igual radioemisoras y compañías productoras de películas latinoamericanas, para justificar una programación de la más baja calidad. Cuando estas empresas, en lugar de subir el gusto público a un nivel superior, se empeñan en bajar ellas al más bajo nivel de los espectadores y radioescuchas, están mostrando que sólo una intervención de los gobiernos, a través de las organizaciones artísticas representativas de cada país, sería capaz de mejorar los niveles en la difusión popular. Nuestro país no hace excepción a generalización tan condenable.

De todo lo que llevamos aquí dicho podríamos deducir alguna con-

clusión. Por ejemplo, preguntarnos: ¿existe algún medio que facilite un renacimiento de la música popular, en nuestra época de estandarización masiva?

Bien. Existe. Y si no es posible ya revivir la inventiva popular del tranquilo siglo XIX, porque ahora el pueblo está en las fábricas o en las industrias, es en cambio perfectamente aconsejable ir a buscar inspiración en él, allí donde se encuentra. Dos podrían ser los factores de un renacimiento de la música popular: el ya enunciado (nuestro pueblo tiene un estilo), y la retoma de lo mejor de nuestra tradición musical popular, que se encuentra en los aires tradicionales y folklóricos, como punto de partida, y no como modelo.

CONCURSO INTERNACIONAL DE COMPOSICION, 1958

por

Irma Godoy Tapia

Cuando la Sociedad Internacional de Música contemporánea instituyó este concurso en colaboración con la RAI-TV (Radio-Televisión italianas) y con las casas editoras Ricordi, Suvini Zerboni y Universal Edition, posiblemente no imaginó el enorme interés que iba a suscitar especialmente entre los jóvenes compositores de todo el mundo. Pero a los miembros del Jurado —formado por eminentes músicos, tales como Gian Francesco Melipiero, que lo presidió; Luigi Dallapiccola, Godofredo Petrassi, Karl Amadeus Hartmann, Alexei Haieff, Alberto Mantelli y Wladimir Vogel—, les bastó dar una ojeada a las rumas de partituras que esperaban ser examinadas para darse cuenta de la extraordinaria acogida que el concurso había tenido.

Esa impresión fue confirmada con la primera revisión de tales partituras, la que permitió, además, comprobar la vasta resonancia mundial del concurso, ya que no menos de 1.395 composiciones, de 870 autores, procedentes de 43 diversos países, constituyeron la respuesta de los compositores a la primera edición de este torneo, el cual conjuntamente con estimular la creación musical mediante las recompensas establecidas, ofrece a los músicos premiados la oportunidad de dar a conocer sus obras a través de audiciones de carácter internacional y de las consiguientes ediciones y grabaciones de los trabajos elegidos.

Sin embargo, el éxito de este primer concurso de la S.I.M.C. se ha traducido más bien en el elevado número de las composiciones recibidas y en la gran diversidad de los países con ellas representados y no en la supremacía de la calidad. Porque de la imponente cantidad de páginas pentagramadas, escritas conforme a las más diversas técnicas y lenguajes del vanguardismo musical que el Jurado examinó, y entre las composiciones que lograron superar las fases eliminatorias y llegar a la clasificación final, figuraron solamente 6 primeros premios, a los que se agregaron 6 trabajos clasificados en segundo lugar y 7 en tercero.

Dos de éstos le fueron asignados a Suecia, país que constituyó uno de los casos interesantes del concurso, pues estuvo representado con diez

y seis obras, le fueron aceptadas cinco y premiadas dos: "Skaldens Natt" ("La noche del artista"), para soprano, coro y orquesta, de Ingvar Lidholm (1er. premio RAI-TV, en la 1ª categoría Coro y Orquesta) y "Ein irrender Sohn" ("Un hijo pródigo"), para contralto e instrumentos, de Bo Nilsson (2º premio RAI-TV, en la 2ª categoría Solista y Orquesta).

El Japón participó con veinte composiciones, de las cuales cuatro superaron la primera selección y una, "Isomorfismos", de Shin-ichi Matsushita, obtuvo el 3er. premio Filarmónica Romana, en la 4ª categoría Orquesta de Cámara.

De los cuarenta y cinco trabajos presentados por Suiza, cuatro fueron seleccionados para una segunda lectura y uno obtuvo el 1er. premio Editor Feltrinelli, en la 6ª categoría Música de Cámara, la cantata "Des Engels Amredung an die Seele", de Klaus Huber.

Sesenta fueron las partituras enviadas desde los EE. UU. de Norteamérica, trece de las que superaron la primera lectura y 4 las premiadas: "Cheltenham Concert", de George Rochberg (1er. premio Filarmónica Romana, en la 4ª categoría Orquesta de Cámara); "Cuarteto para Arcos", de Ramiro Cortés (2º premio Editor Feltrinelli, en la 6ª categoría Música de Cámara); "Variaciones", de Ross Lee Finney (3er. premio Olivetti, en la 3ª categoría Orquesta) y "Fantasía" para violín y piano, de George Balch Wilson (3er. premio Editor Feltrinelli, en la 6ª categoría Música de Cámara).

Inglaterra atrajo la atención del Jurado con su excelente participación, de noventa y cinco obras. De ellas, el Jurado aceptó diez y premió dos: "Prolation", de Peter Maxwell Davies (1er. premio Olivetti, en la 3ª categoría Orquesta) y "De Amore", de Elizabeth Lutyens (3er. premio RAI-TV, en la 1ª categoría Coro y Orquesta).

Austria, por su parte, presentó ciento una composiciones, ocho superaron la primera lectura y una sólo obtuvo el 3er. premio RAI-TV, en la 2ª categoría Solista y Orquesta, el "Concierto para piano y orquesta", de Hans Erich Apostel.

Alemania, que participó con ciento diez y seis trabajos, vio doce de ellos aceptados y 3 premiados: la cantata "Omnia Tempus habent", de Bern Alois Zimmermann (1er. premio RAI-TV, en la 2ª categoría Solista y Orquesta); el "Canticum Psalmi Resurrectionis" para soprano e instrumentos, de Dieter Schönbach (1er. premio Alba Buitoni, en la 5ª categoría Conjuntos instrumentales) y "Kriterium" para voz e instru-

mentos, de Markus Lehmann (3er. premio Alba Buitoni, en la 5ª categoría Conjuntos instrumentales).

El mayor número de trabajos enviados correspondió a Italia: doscientas setenta composiciones, de las cuales veinte y tres superaron la primera fase de la selección y 5 resultaron premiadas, el "Réquiem di Madrid", de Vittorio Fellegara (2º premio RAI-TV, en la 1ª categoría Coro y Orquesta); los "Episodi", de Aldo Clementi (2º premio Olivetti, en la 3ª categoría Orquesta); los "Impromptus 1-4", de Niccolò Castiglioni (2º premio Filarmónica Romana, en la 4ª categoría Orquesta de Cámara); las "Sei poesie di Dylan Thomas", de Riccardo Malipiero (2º premio Alba Buitoni, en la 5ª categoría Conjuntos instrumentales) y el "Cuarteto" para 2 clarinetes, viola y guitarra, de Domenico Guaccero (3er. premio Editor Feltrinelli, en la 6ª categoría Música de Cámara, obra que el Jurado consideró de igual méritos a la "Fantasía" del norteamericano G. Balch Wilson).

No sin perplejidad se comprueba el caso de Francia, que no obstante haber participado con ciento diez composiciones —de las que solamente dos superaron la primera lectura—, no obtuvo ni siquiera uno de los siete tercer premios que el Jurado asignó en esta ocasión¹. Sin que estos resultados permitan hacer una apreciación de orden general respecto a la actual situación de la producción musical en Francia y sin pretender considerar la indigencia en materia de calidad del envío francés como un reflejo de tal realidad, no se puede pasar por alto el significativo hecho de la total ausencia de los compositores franceses del elenco de los 19 autores premiados en este 1er. Concurso Internacional de Composición de la S.I.M.C., ausencia que, ciertamente, no permite hacerse ilusiones, por lo menos, acerca de la calidad de esas ciento diez partituras que, sin embargo, representan a un número no indiferente de músicos franceses de las dos últimas generaciones. Es de esperar que en la próxima edición del concurso de la S.I.M.C., que se efectuará en 1960, Francia pueda figurar en uno de los puestos de honor que le corresponden por tradición.

¿Y cómo no desearle otro tanto a países tales como Rusia (que participó sólo con cuatro trabajos, todos de un mismo autor), Checoeslovaquia (que envió 61) y Polonia (27), ninguno de los cuales mereció ser

¹En un artículo separado me ocuparé de la crítica de aquellas obras premiadas que fueron ejecutadas recientemente en Roma, durante los conciertos del 33 Festival Mundial de Música Contemporánea de la SIMC.

incluido en la lista de aquellas obras que pasaron a una segunda lectura, o Hungría, que habiendo presentado 59 partituras vio sólo una aceptada y ninguna premiada?

¿Y qué decir de los compositores de la América Latina? ¿Es posible que con la intensa labor musical que se desarrolla preferentemente en Chile (donde los estudios musicales superiores constituyen una de las asignaturas universitarias), en Uruguay, Argentina, Brasil, México y Venezuela —países en los cuales no faltan los estímulos a la creación, y, en general, en toda nuestra América, que cuenta con músicos de talento—, ninguno de sus compositores se encuentre en condiciones de hacer sentir su voz en un concurso internacional de composición como éste a la que la S.I.M.C. ha abierto sus puertas de par en par a los músicos de todo el mundo, invitándolos a incrementar la creación musical y ofreciendo a las obras de mérito la oportunidad del más amplio reconocimiento en un plano internacional, con todas las repercusiones inherentes a esta clase de manifestaciones?

EVOCACION DE LA ACADEMIA DE VIENA

p o r

Hernán Würth M.

Al escribir sobre Viena, uno se da cuenta que el axioma turístico tan difundido entre la gente que viaja por Europa (o entre la que sueña con hacerlo) —¡Viena, ciudad de la música!— corresponde a una verdad.

Pasear por primera vez bajo la sombra dorada de los castaños del Rhin durante un ventoso otoño vienés, es descubrir un mundo que habíamos intuido y que aquí encontramos anclado entre los viejos árboles de los jardines del palacio imperial y las arcadas y cariátides de los inmensos edificios que juegan solemnemente entre lo barroco y lo romántico.

Pero, entre el ruido de tranvías y automóviles, el canto de los pájaros, alegres e indiferentes al mismo tiempo, marca el latido vital de esta atmósfera que, sin ello sería como un hermoso grabado, reflejo de una ciudad dormida.

Y no es una casualidad el que uno pase por plazas y calles cuyos nombres son Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Brahms, Wolf, Strauss, Schönberg, Mahler, Webern, Berg; nombres que forman lo que el hombre del siglo XX, que todo lo clasifica, llama la Escuela de Viena. Existen en esta ciudad otras escuelas famosas, pero es sintomático que al hablar de ellas se las especifique: de psicología, de filosofía, de cirugía, de filología. La Escuela de Viena (trascendencia de los pájaros y el aire de los jardines y bosques de Viena, ¡oh, aves del paraíso!) corresponde a lo que por tradición viva y poderosa es propio de la ciudad: la música.

Entre la Opera del Estado y la Academia de Música y Arte Dramático se extienden los cuarteles de la música militante de la capital de Austria. Una placa conmemorativa y las estatuas de dioses y semidioses del Walthalla en un hotel del Rhin, recuerdan que allí habitó Wagner durante la preparación y estreno de sus obras en la Opera. Detrás, un edificio rojo y amarillo: "la Sociedad de Amigos de la Música", sede de los grandes conciertos y cuna de la Academia. Cuando aún este edificio no estaba construido, Franz Schubert vivía entre ese lugar y la iglesia de San Carlos Borromeo. Más tarde, en una casa del lado opuesto habitó

durante sus largos años vieneses Johannes Brahms, quien, desde lo alto de su estudio y a través de la plaza de San Carlos veía los ya conocidos colores de la "Musikverein". A uno de los lados de este edificio se encuentra la calle de Bösendorfer, que tiene su nombre por la célebre fábrica de pianos situada allí. Su vecina es la Editorial de Música "Universal". Ahora atravesamos la plaza del Príncipe Schwarzenberg para acercarnos a la Konxerthaus, donde, además de la Gran Sala de Conciertos, las Salas Mozart y Schubert, tienen su domicilio en la Academia, meta de nuestro vagabundaje, y el Teatro de la misma.

En mi pensamiento vuelvo a cruzar esas puertas que, en su vaivén avientan palabras de todos los idiomas del mundo. Subo la escalera con una procesión de saludos en el suave dialecto vienés (emitidos con los acentos variados entre brasileño, colombiano, español, tejano, neoyorquino, berlinés, escandinavo, italiano, londinense, iraquiano, japonés, sudafricano, húngaro y francés).

Un corredor lleno de luz, de placas y letras doradas, de retratos y autógrafos famosos, de relajantes plantas de interior; puertas: Dirección, Consejo, Cancillería, Secretaría para Extranjeros, Biblioteca. En esta última se conservan, además de 20.000 volúmenes y de 30.000 partituras, documentos que, al hojearlos, reviven épocas activamente vividas. Así, descubrimos que, en 1817, la "Sociedad de Amigos de la Música del Imperio Austro-Húngaro", que existía desde cinco años antes, había fundado una escuela de canto coral. La enseñanza principió con dos docenas de muchachas y muchachos bajo la dirección de Antonio Salieri. Al año siguiente el número de alumnos se dobló. Luego, se inauguraron clases de violín y piano y, a partir de 1821, como consecuencia de la demanda pública, se agregaron otros instrumentos. De este modo nació un verdadero Conservatorio de Música, el más antiguo de Europa después de los de París y Milán.

Entre 1820 y 1830, la joven agrupación de músicos y aprendices tuvo que cambiar de domicilio varias veces, pues los vecinos se quejaban del "ruido causado por la música". En la casa llamada del "Erizo Rojo", bajo el Tuchlauben, los alumnos eran 200 y los profesores 16. Hacia 1845, se pudo fundar ya una clase de Declamación. En 1870, año de la instalación de la Sociedad en el edificio definitivo de la Plaza de San Carlos, el Conservatorio contaba con 445 alumnos y 33 profesores. Cuando, en 1908, la escuela se separó de la "Sociedad de Amigos de la Música" y se nacionalizó bajo la égida del emperador Francisco José II, el número de alumnos y profesores se había casi triplicado. Cinco años más tarde,

en vísperas de la Gran Guerra, la construcción del actual edificio de la Academia de Música y Arte Dramático de Viena estaba terminada.

La simple enumeración de sus alumnos y profesores ilustres en la historia de la música, llenaría innumerables páginas. Citamos algunos nombres de la época más reciente, ligados a la Academia: los compositores Alban Berg, Anton Bruckner, Feruccio Busoni, Georges Enesco, Ernst Krenek, Gustav Mahler, Franz Schmidt, Arnold Schönberg, Hugo Wolf; los directores Clemens Krauss, Hans Richter, Franz Schalk, Felix von Weingartner; los Instrumentistas Carl Fleisch, Friedrich Gulda, Bronislaw Hubermann, Josef Joachim, Fritz Kreisler, Emil Sauer, Wolfgang Schneiderhan; los cantantes Anton Dermota, Erich Kunz, Ljuba Welitsch, etc.

Bajo la dirección de su actual presidente, el profesor Dr. Hans Sittner, la enseñanza de la Academia confiada a 150 profesores, comprende no sólo la música instrumental y vocal de todos los tiempos, sino también la Pedagogía, la Música Sagrada, la Danza, el Arte Dramático, la puesta en escena y estudio completo y detallado de la Opera.

Las condiciones en que se trabaja contemplan, además de la comodidad y funcionalismo, el máximo de belleza ambiente necesaria como adecuado marco al estudio artístico: las clases de Danza están instaladas en una de las alas, acondicionada especialmente para ese efecto, del Palacio de Schönbrunn. Los estudiantes de Arte Dramático disponen del antiguo y bello teatro barroco del mismo palacio, que la Emperatriz María Teresa hizo construir hace más de dos siglos. Los estudiantes de Canto y de los Seminarios de Opera trabajan en el Palacio Rotschild y en el Teatro de la Academia, el cual comparten con los alumnos del Seminario Max Reinhardt.

En el edificio principal funcionan, además de la Dirección, Oficinas, Biblioteca Central y el Teatro, las clases instrumentales, Teoría General de la Música, los "Cursos de Composición Práctica" (música escénica, cinematográfica, radiofónica), los "Collegium Musicum" para la música antigua (con todos sus auténticos instrumentos) y para la música contemporánea (incluyendo Seminarios de Música Concreta y Electrónica).

Son muy frecuentes las conferencias y Cursos Anexos dictados por musicólogos extranjeros y locales. Fuera de los Conciertos y representaciones teatrales efectuadas regularmente por los alumnos, la Academia organiza anualmente Conciertos de Intercambio, invitando a Viena a

estudiantes de otros Conservatorios de Europa y enviando respectivamente una selección de los propios.

Para terminar de enunciar las valiosas actividades de la Academia, debemos nombrar el Coro de Música Sacra, la Orquesta Sinfónica y la Orquesta de Cámara, integradas por los alumnos, y, el ya famoso Coro de Cámara de Viena, formado por una élite de 30 cantantes solistas de ambos sexos.

Después de echar esta rápida mirada sobre la Academia de Viena, recuerdo que aún debo escribir otros artículos sobre la Opera y la vida musical de esta ciudad, donde he vivido y estudiado cerca de dos años. Se ha hecho tarde. Bajo y vuelvo a traspasar las puertas que se abren sobre la conjunción de la Lothringerstrasse y la Lisztstrasse: esquina, donde el encuentro con el arte es simple y amistoso y la relación humana fácil y magnificada por el común oficio.

¡Cuántos momentos de alegría desenfadada bajo la nieve, ante la perspectiva de cuatro horas de ensayo en el escenario; qué instantes de nerviosismo antes de un examen; tantas amables bromas, cuando del Stadtpark llegaban los primeros perfumes de la primavera!

EDUCACION
MUSICAL

LA LABOR MUSICAL QUE SE EFECTUA EN LAS ESCUELAS NORMALES DEL PAIS

P o r

Georgina Guerra,

Profesora de la Escuela Normal N^o 1 de Niñas de Santiago

La Asociación de Educación Musical, en su propósito de dar a conocer a la colectividad los diferentes aspectos de esta rama artística en los distintos grados de nuestra educación, destaca hoy la labor silenciosa y efectiva de las Escuelas Normales del país en el campo musical.

Lo que es la Escuela Normal

A lo largo de todo Chile, catorce Escuelas Normales fiscales y cuatro particulares, tanto urbanas como rurales, con sus respectivas escuelas anexas de aplicación, sirven a la colectividad en la preparación eficiente y completa del profesorado primario.

Estos institutos de formación profesional dependientes de la Dirección General de Educación Primaria y Normal, como responsables de la preparación integral del normalista, están atentos a los progresos de la cultura y dentro de los medios de que disponen, desarrollan su acción con miras a un mayor perfeccionamiento de su numeroso alumnado, como también del profesor primario en ejercicio.

En la educación musical, le corresponde a la Escuela Normal una hermosa y fructífera labor, porque sus planes de estudio le dan a esta asignatura la importancia que la Música tiene en la formación profesional y de la personalidad del normalista.

Año tras año, una pléyade de entusiasta juventud egresa de sus aulas, y va esparciendo el saber por la ciudad y el campo, bajando a la mina, a lo largo de la costa y al pie de la montaña.

Cada región importante de nuestro país puede ostentar orgullosa, más de una escuela normal: Antofagasta, Copiapó y La Serena, desde la extensa pampa de corazón generoso del Norte Grande y por la esforzada tierra de la pequeña minería, a los poéticos valles de Gabriela Mistral. Viña del Mar, entre bellos jardines y Santiago, la capital, donde hay más oportunidad de acceso a las altas manifestaciones musicales y artísticas.

Curicó, Talca y Chillán, entre rubios campos de trigo y viñas generosas. Angol, Victoria y Valdivia, emergiendo de la belleza natural de selvas y lagos. Ancud, cual punta de lanza del saber y de las artes se adentra por los canales y archipiélagos haciendo oír su voz. Todas ellas íntimamente vinculadas a los centros artísticos y culturales de la localidad, amplían así su misión educativa fuera de sus aulas, formando los eslabones de una verdadera cadena musical.

Con un material humano rico en recibir y dar es que esta rama de nuestra educación cobra especial relieve en el campo de la Educación Musical; porque, en gran parte, depende y dependerá de ella que nuestro niño y la masa de nuestro pueblo vaya elevando cada vez más su cultura musical. La Asociación de Educación Musical preocupada de este importante problema ofrece su cooperación e invita a todas las Escuelas Normales del país a participar mensualmente en el espacio radial que se les ha dedicado y espera su valioso aporte de experiencias y sugerencias.

En la imposibilidad de destacar cada una de las Escuelas Normales, daremos a conocer un panorama general de ellas en el campo de la Educación Musical.

La música y la Escuela Normal

La Escuela Normal considera dos modalidades de la Educación Musical: *una formativo-musical* en que la experiencia estética y social y la adquisición de técnicas musicales, se traducen en el individuo en actitudes elevadas de vida al desarrollar continuamente un verdadero interés por la música; en saber aquilatar las experiencias de la democracia; en la búsqueda de fuentes de recreación sana y en el descubrimiento del talento musical. La *otra modalidad* es la preparación músico-docente del futuro maestro primario.

En el aspecto formativo-musical del normalista, el Conjunto Coral es la actividad más desarrollada en este tipo de escuela, sumado a la adquisición de conocimientos teóricos. Tanto los grandes maestros de la música coral universal, como los compositores modernos y nacionales tienen fervientes cultivadores en nuestra juventud estudiosa.

En la historia de la Educación Musical chilena le cupo, algunos años atrás, a uno de estos conjuntos corales, el honor y orgullo de dejar muy en alto la enseñanza musical de nuestro país en una gira triunfal por el extranjero que ha dejado honda huella y un magnífico ejemplo.

Nos referimos a las presentaciones del Coro de la Normal Superior en Buenos Aires, Ciudad de la Plata y Mendoza.

Elementos de relieve se han gestado en las aulas de la Escuela Normal, destacándose más tarde en el campo del arte lírico; otros tantos han continuado su actividad musical como participantes en las diversas instituciones corales a través de toda la República, o bien como directores, a su vez, de nuevos conjuntos pertenecientes a las escuelas donde trabajan o la localidad a la cual sirven. De este modo se han incorporado al creciente desarrollo coral que ha experimentado Chile en estos últimos años.

La actividad que sigue en el interés de los alumnos, es la Orquesta de Cuerdas y de otros tipos. Son ingentes los sacrificios de parte de los alumnos, ya que económicamente los instrumentos son difíciles de obtener como también el repertorio. Los profesores de música, sin embargo, logran formar orquestas en las que muchas veces el entusiasmo y gusto por la música de educadores y alumnos, suplen, en parte, la poca calidad de los instrumentos y la corta experiencia de sus componentes.

De norte a sur de la República estos conjuntos ostentan programas de interés general donde algunos grandes compositores son los números obligados de su repertorio habitual. Esto no significa que excluyan totalmente obras de tipo ligero o popular. Como futuros maestros deben ir, poco a poco, puliendo y mejorando el gusto de su auditorio, cumpliendo así su función de "educar".

La Escuela Normal y el folklore

Paralelamente a estos dos principales grupos musicales, se cultiva también nuestra música folklórica y popular, tanto por razones musicales como de chilenidad. La música extranjera invade los dominios de la nuestra y el pueblo acoge con excesiva y peligrosa prontitud música de dudoso gusto. Tenemos, pues, que luchar por ofrecer a la colectividad en forma sistemática nuestro acervo popular, musicalmente bien escogido. La Escuela Normal lo hace por medio de sus conjuntos folklóricos, aunque todavía falta mucho por realizar en este campo musical tan vital.

La música y el profesor normalista

De suma importancia es el aspecto músico-docente del futuro maestro primario. Se procura que éste quede capacitado para realizar sus tareas

musicales en la escuela primaria, de acuerdo a las orientaciones modernas de la técnica de la enseñanza, cumpliendo con aquel postulado de "entregar a la colectividad una personalidad musicalmente formada, capaz de crear, interpretar y apreciar la belleza".

Sin embargo, esta preocupación de la Escuela Normal en preparar musical y técnicamente al profesor normalista no se aprovecha en forma efectiva; porque, más tarde, en su labor docente, el normalista se encuentra que sólo dispone de una hora a la semana para la Educación Musical, lo que constituye un obstáculo para la realización y éxito de su trabajo en la asignatura.

Toda esta bullente actividad musical que se desarrolla en las Escuelas Normales en mayor o menor grado, sobrepasa los límites de sus aulas —como se dijo anteriormente— y se desborda en las profundas vinculaciones artísticas y culturales que tiene cada una de ellas en la localidad donde actúa.

La participación en actos cívicos y oficiales es tradicional, especialmente si la Escuela Normal es el centro más importante del saber en la ciudad. Las periódicas presentaciones públicas que efectúan anualmente los diversos conjuntos corales, orquestales y folklóricos como también giras por los diferentes pueblos de la región, constituyen el mensaje musical más efectivo que la Escuela Normal puede brindar a nuestro pueblo.

Por otro lado, las charlas, audiciones y conciertos comentados y radiados por las diferentes emisoras, completan un proceso de divulgación musical que expresa el sincero propósito y el convencimiento de nuestra enseñanza normal, de cooperar activamente en el creciente desarrollo musical que se está efectuando en el país, cumpliendo con la más alta y noble misión: la de EDUCAR.

No todo está hecho todavía, nunca lo estará. El proceso educativo, como toda obra humana se transforma y crece, se detiene o avanza, pero nunca retrocede. Un ancho y maravilloso campo que explorar, preparar y cultivar le queda a la Escuela Normal en este sublime Arte que, con serlo, es la más completa herramienta de educación que puede manejar un maestro con visión del porvenir y amor por nuestro pueblo y la Música.

PAGINA INFORMATIVA

ACTIVIDADES QUE SE DESARROLLAN BAJO LA TUTORIA DE LA ASESORIA TECNICA DE EDUCACION MUSICAL

1) En un ambiente de gran animación continúan las charlas que se efectúan en la Asesoría Técnica de Educación Musical, cuya Jefa es la Sra. NORA PEZOA ESTRADA; las mencionadas charlas están a cargo del distinguido Director de la Orquesta Filarmónica de Chile, maestro JUAN MATTEUCCI PIRRI, quien se ha hecho acreedor al reconocimiento de todos los maestros especiales de la Asignatura de Educación Musical y también Profesores Comunes, que asisten a sus Conferencias. Este Curso de Apreciación Musical, además de ser gratuito, se prolongará hasta fin de año, dando así oportunidad a los maestros siempre deseosos de perfeccionarse.

2) Funciona, además en esta Asesoría, un curso gratuito de guitarra, a cargo de los profesores primarios de Educación Musical, Srta. ROSA BUSTAMANTE ARZOLA y señor ROLANDO ALARCÓN SOTO. Consta de 30 alumnos, todos maestros primarios.

Hermosa labor pedagógica y de una gran proyección social, ya que nuestro pueblo, cantor, por excelencia, tendrá así más maestros que enseñarán las hermosas tonadas y canciones criollas que llenan de entusiasmo el alma de ancianos y niños.

Además, todos sabemos que la guitarra es el instrumento típico y de más fácil adquisición hasta para los hogares más modestos. Este conjunto ha actuado y actúa en diferentes actos culturales escolares.

3) Digno de mención es también el esfuerzo del pianista chileno HUGO FERNÁNDEZ VEIT, quien ha ofrecido numerosos conciertos en las localidades de Santiago, Valparaíso y San Felipe, elevando

así el nivel cultural de nuestros alumnos y profesores, en general.

Toda esta interesante labor se desarrolla gracias a la inteligente y esforzada dirección de la Asesora Técnica de Educación Musical de las Escuelas Primarias de Chile, Sra. NORA PEZOA ESTRADA.

* * *

INFORMACIONES Y ACTIVIDADES DE LA ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL

Conciertos en el Plan Educativo Obrero

Ininterrumpidamente, y desde el mes de mayo, se han presentado conciertos quincenales, de tipo experimental, en la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, de Puente Alto. Para ello se ha contado con el entusiasmo incondicional de la gerencia de esta industria y, en forma muy especial, del Superintendente de Bienestar Social, señor Ernesto Alveal.

Los conciertos están bajo la organización de un comité, integrado por: Sr. Ernesto Alveal, en representación de la firma; Sra. Carmen Orrego, como Secretaria de Extensión Artística Educativa de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile; Sr. Fernando García, en representación del Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música; Sr. Carlos Kroeger y Srta. Elisa Gayán, por la Asociación de Educación Musical.

Los programas, de duración de una hora de música, son debidamente comentados por medio de breves notas explicativas que se refieren a la forma musical en audición y algunas de las características esenciales del autor de la obra. Posteriormente, se explora el índice de recepción del programa, por medio de un cues-

tionario muy simple, en que cada auditor manifiesta sus preferencias.

Se han realizado, a la fecha, once conciertos: conjuntos corales, instrumentales, folklore, solistas y ballet. Las actuaciones han estado a cargo de grupos profesionales, miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile y alumnos destacados del Conservatorio Nacional de Música. En cada una de las oportunidades, los intérpretes han sido objeto de calurosas manifestaciones de simpatía y, a través de las obras ejecutadas, se ha podido evidenciar la labor cultural positiva que ha sido posible desarrollar.

Conciertos del Plan "Relaciones Humanas a través de la Música"

Así se ha denominado la serie de conciertos organizados quincenalmente por la AEM, en colaboración con el Coro de la Universidad de Chile.

Se presentan estos conciertos en el Salón de Honor el día domingo, a las 19 horas, con entrada gratuita.

Como su nombre lo indica, su razón de ser es establecer contacto, a través de manifestaciones corales, recibir conjuntos extraños a Santiago, dándolos a conocer y presentándolos a nuestro público.

Se han realizado las siguientes presentaciones: Coro "Madrugal Renacentista", de Bello Horizonte (Brasil), que fue la primera presentación e iniciación de esta actividad. A este Coro, por el arrastre de público que significó su permanencia en Santiago, se le organizó el concierto en la Sala de Actos de la Biblioteca Nacional, gentilmente cedida. En el segundo programa se presentaron cuatro coros universitarios, uno obrero y uno extraescolar de las FF. AA., en homenaje al Coro de Cámara de Valparaíso, venido en visita a Santiago. Un tercer programa estuvo a cargo del Coro del Liceo N° 7, de Hombres, y su directora, Sra. María Píozza de Rousseau, en homenaje al Co-

ro del Liceo Coeducacional de Ancud, y su director, Mario Peña Mera. Con motivo de la semana de Fiestas Patrias, se presentó un programa, que estuvo a cargo de la Asesoría de Educación Primaria con su grupo de guitarristas (profesoras normalistas), que ha organizado la Asesora doña Nora Pezoa y, en una segunda parte, al Conjunto Cuncumén, con su Director Rolando Alarcón, en un programa de canciones y bailes tradicionales que merecieron una entusiasta recepción por parte del público asistente.

La Directiva de la Asociación de Educación Musical continuará en esta labor en forma sistemática y se estudia la organización de un cuadro financiero que permita invitar a coros de provincias, para que cada vez que concurren a actuar cuenten con la recepción de grupos corales de Santiago.

El público ha recibido esta labor con especial simpatía; concurre en forma numerosa a cada concierto y se han podido comprobar los elogios que esta iniciativa ha merecido.

Actividad educacional radiofónica

Por gentileza de CB-120, Radio Universidad Técnica del Estado y su prestigiosa directora, Srta. María Teresa Femenias, la Asociación de Educación Musical está llevando a efecto una interesante actividad radial, especialmente dedicada a servir los intereses de la asignatura y de los profesores.

El plan de trabajo consulta: una audición semanal de treinta minutos. Este espacio se distribuye en: seis minutos de noticiarios, dieciséis minutos con un tema de fondo de carácter educacional y ocho minutos para entrevistas, comentarios o respuestas a consultas técnicas. Cada semana está dedicada a una rama de la enseñanza, así: la primera semana del mes actúa Educación Primaria; la segun-

da semana, Educación Secundaria; la tercera semana, Enseñanza Normal, y la cuarta semana, es de cargo del Directorio de la Asociación.

Esta labor, que se inició en el mes de agosto (lunes 10), ha contado con la presencia de los profesores: Sra. Cora Bindhoff, Brunilda Cartes, Elisa Gayán, por el Directorio de la AEM; los Asesores de Educación Primaria y Secundaria —que tienen bajo su responsabilidad los programas de sus respectivas etapas educacionales— y de la profesora Sra. Georgina Guerra, por Enseñanza Normal.

Como programa musical ilustrativo, se han presentado grabaciones del Coro "Madrigal Renacentista", de Bello Horizonte (Brasil), el Coro de la Escuela Normal N° 1, de Niñas, de Santiago; grupos de guitarristas de Educación Primaria, grupos instrumentales de Educación Secundaria y cantos de España, en grabaciones, de Victoria de los Angeles. Asimismo, se han radiodifundido manifestaciones folklóricas chilenas: cantos tradicionales y cantares de la isla de Pascua.

En uno de los programas se rindió un especial homenaje a la memoria del compositor y maestro, Pedro Humberto Allende, con motivo de su fallecimiento. En esta ocasión, se dio lectura a las palabras pronunciadas durante sus funerales por el compositor y profesor de Educación Musical, León Schidlowsky.

Publicaciones

Se mantiene esta Sección con el entusiasmo de muy pocos profesores de la especialidad. Se invita reiteradamente a los educadores y personas interesadas en esta labor educacional, que tengan la gentileza de colaborar con sus artículos, ex-

periencias o consultas de carácter técnico y pedagógico.

Congreso de Educación Musical de 1958

Lentamente, pero en forma positiva, la AEM está tratando de dar cumplimiento a los postulados que se expresaron en este Congreso, realizado el año pasado. Desgraciadamente, muchos de los problemas que afectan hoy a la vida musical chilena, no han permitido llevar a efecto la totalidad de las conclusiones con la celeridad que los profesores desean.

En resumen: cada una de las actividades dadas a conocer anteriormente, son producto de este Congreso. Asimismo, la apertura y mantenimiento de esta Sección "Educación Musical", en la Revista Musical Chilena.

Con respecto a la publicación del Congreso, con su organización, funcionamiento, conclusiones y trabajos, avisamos a los profesores que se está confeccionando, en copia "Roteprint", en colaboración con la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, debido a que el costo total de esta publicación ascendió a un millón doscientos mil pesos (\$ 1.200.000), presupuesto entregado por la Editorial Universitaria (con costo especial). Como es fácil suponer, esta suma quedó fuera de nuestra posibilidad económica pues sólo se recolectó la cantidad de sesenta y un mil doscientos pesos entre los profesores, y el señor Rector de la Universidad —a pedido del señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier— donó la cantidad de ciento cincuenta mil pesos. Estas cantidades están depositadas en la c/c., que mantiene la Facultad de Música en el Banco Panamericano y con ella se adquiere el material para la publicación en "Roteprint".

C R O N I C A

XVIII Temporada de Cámara

Se puso término a la temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con dos conciertos, en el Teatro Astor, a cargo del famoso Cuarteto Paganini, conjunto que puede calificarse como la reunión de grandes artistas y de instrumentos fabulosos. Los artistas son Henri Temianka, Charles Libove, David Schwartz y Lucien Laporte, y los instrumentos son los maravillosos Stradivarius del violinista Nicolo Paganini, reunidos después de un siglo, en los Estados Unidos.

En el penúltimo concierto de la temporada, el lunes 7 de septiembre, el Cuarteto Paganini tocó el *Cuarteto, Op. 95, N.º 11, de Beethoven; Concierto N.º 6, de Bartok, y el Cuarteto en Sol menor, Op. 10, de Debussy.*

Al comentar Federico Heinlein este concierto en "El Mercurio", escribe: "Si en Beethoven primaron el orden mental y la estupenda disciplina coordinativa, la interpretación del único cuarteto de Debussy se distinguió por la sutileza y suavidad del vagar en un clima de nebulosa sugerencia... Sin embargo, fue en el sexto cuarteto de Bela Bartok donde realmente tuvimos la impresión de que los instrumentistas se elevaran por encima de ellos mismos, entregándose enteros a la esencia de la partitura. Todo iba aquí al unísono con el pensamiento musical. Una fabulosa endopatía les permitió adentrarse en la risa y el llanto del creador, haciendo surgir de modo inmejorable el mundo arcano, húngaro y universal, al mismo tiempo, que late en los sonidos bellamente extraños de la fascinante obra, última de la serie de seis cuartetos, tan señeros en la producción de Bartok como dentro del panorama contemporáneo en general... Sólo raras veces es posible presenciar una maestría

tan soberana, llena de soltura y naturalidad."

El último concierto de la temporada, el 11 de septiembre, el Cuarteto Paganini, tocó los *Cuartetos, Op. 59, N.os 1, 2 y 3, de Beethoven.* Fue un digno cierre de temporada este Festival Beethoven, ejecutado por uno de los pocos conjuntos en el mundo que está realmente capacitado para afrontar las exigencias del estilo cuartetístico del gran músico.

En "La Nación", el crítico Daniel Quiroga escribe a propósito de este concierto: "La tarea de ofrecer tres obras beethovenianas correspondientes a un mismo período, es riesgosa si no logra revivir estilísticamente lo que genialmente su autor puso en ellas de diversidad dentro de lo que las une. Fue la época de los Cuartetos Op. 59 un período central en la vida de Beethoven, la etapa de la Sinfonía "Heroica" y de la Sonata "Appassionata". La forma clásica de la Sonata todavía está respetada en sus grandes líneas por el maestro, pero su elevado contenido expresivo, el impulso pasional, están apenas contenidos por el marco formal en que se vierten. Y en cada uno de estos cuartetos hay una vida distinta, un palpitar diferente, que logra dar contagiosa alegría, hundir en profunda meditación o exaltar la admiración ante el prodigio de la riqueza formal, cuya complejidad logra sin esfuerzo entregar un mensaje de belleza indescriptible.

"Cumplir semejante tarea, tal como lo hizo el Cuarteto Paganini, es un servicio a la música que sólo muy de tarde en tarde es posible admirar. Entregar esas tres composiciones con la transparencia, profundidad y eficiencia demostradas por el justamente llamado "gran cuarteto nacido en tierra americana", es motivo para saludar la visita de este conjunto co-

mo uno de los acontecimientos cumbres de este año musical."

El Cuarteto Paganini en Concepción y Valparaíso

Además de los conciertos ofrecidos en Santiago, este conjunto visitó el 9 de septiembre la ciudad de Concepción ofreciendo en la Universidad un concierto a base del *Cuarteto Op. 95, N.º 11*, de *Beethoven*, el *Cuarteto N.º 6*, de *Bartok*, y el *Cuarteto en Fa*, de *Ravel*. El crítico Roberto Escobar, al referirse a este concierto en "El Sur", de Concepción, comenta: "...las obras interpretadas ayer, alcanzaron la perfección, debido no sólo a la pericia innegable de los instrumentistas, sino en forma preponderante por la

excelente calidad de sus instrumentos, fabricados hace más o menos 250 años, según procedimientos que hoy nadie puede igualar, pese a los adelantos técnicos y científicos".

El 12 de septiembre, el Cuarteto Paganini tocó en el Aula Magna de la Universidad Santa María, los Cuartetos en *Do mayor, K. 465*, de *Mozart*, en *La mayor, Op. 95*, de *Beethoven*, y *N.º 6* de *Bela Bartok*.

Luz Concha de Villanueva comenta en "La Estrella", de Valparaíso: "Henri Temianka lleva la comprensión musical con gran inteligencia, y con modestia poco común el primer violín se suma al total sin destacar jamás como un solista; con un cello, una viola y un segundo violín de tan alta jerarquía, forman un conjunto de instrumentistas de cámara perfectos."

EL BALLET NACIONAL, EN EL COLON DE BUENOS AIRES

Por tercera vez, el Ballet Nacional realizó una gira a Buenos Aires para actuar en el Teatro Colón de esa ciudad. Debutó el 9 de octubre con "Milagro en la Alameda", ballet con música de Bayer-Carvajal y coreografía de Ernst Uthoff, y "Czardas en la Noche", con música de Kodaly y coreografía de Uthoff. En seis funciones de abono y tres funciones extraordinarias, todas ellas a teatro lleno, presentaron, además, los ballets "Fantasía", con música de Schubert y coreografía de Hans Zullig; "La Gran Ciudad" y "La Mesa Verde", con música de F. A. Cohen y coreografía de Kurt Jooss; el estreno en la Argentina de "Calacán", con música de Carlos Chávez y coreografía de Patricio Bunster; "El Hijo Pródigo", con música de Prokofieff y coreografía de Uthoff, y "Alotria", con música de Strauss y coreografía de Uthoff.

Se puso fin a las actuaciones en el Tea-

tro Colón el 18 de octubre. El éxito de público, como hemos dicho, sobrepasó todas las expectativas, como también el cariño de ese público que premió a los bailarines con entusiastas aplausos y hasta con veinte cortinas después de cada función.

Por su parte, la prensa fue igualmente cariñosa y alabó todas las actuaciones del ballet con entusiasmo.

Buenos Aires Musical,
del 16 de octubre de 1959.

El crítico Oscar Ubaldi, al reseñar sobre la primera función en el Teatro Colón dice: "Milagro en la Alameda" es realmente un milagro de talento, sobriedad y de impacto novedoso. Para justificar mejor nuestras palabras baste decir que soporta con tranquilidad las comparaciones con "Coppelia" y "La boutique Fan-

tasque", dos joyas en su género. El argumento bien hilvanado, siempre bien resuelto, con oportunos toques folklóricos, es un verdadero regalo para chicos y grandes."

"De "Czardas en la Noche" el conjunto que nos visita ofreció una versión ajustada y brillante, ateniéndose a una coreografía muy respetuosa de la partitura y sus cambios rítmicos. No era fácil la tarea de hilar un argumento para la música de Kodaly y se prefirió con acierto enhebrar una serie de danzas con ligero motivo argumental. El diseño coreográfico simple, pero efectivo logró permanentemente la atención del público, poniendo siempre en el marco imponente del escenario del Colón, cuadros de ajustada plasticidad."

Democracia, 11 de octubre de 1959.

El crítico P. S. U., escribe: "Con "Milagro en la Alameda" nos entrega una nueva y rotunda muestra de su extraordinario talento creador, el que, según nos ha sido dado apreciar en esta oportunidad, conserva intactas esas virtudes que tienen mucho que ver con la auténtica vocación y la inspiración fresca y exuberante. De no mediar estos valores, de poseer Uthoff solamente un gran oficio, no hubiera logrado una obra tan emotiva, un clima tan poético ni una vibración y calor humanos tan conmovedores. Al lado de estos elementos que tiñen permanentemente su "Milagro en la Alameda", hay verdadero despliegue de ingenio, de humor del mejor gusto, de hallazgos deliciosos y hay un ritmo interior muy logrado."

La Prensa, 11 de octubre de 1959.

Leopoldo Hurtado, al referirse al debut en el Teatro Colón, escribe: "Ante una sala colmada, reapareció anoche el Ballet Nacional de Chile, que dirige Ernst

Uthoff, en una corta visita que realiza el prestigioso conjunto para hacernos conocer algunas de sus últimas producciones. Este ballet, ha ganado un merecido prestigio internacional por la seriedad de sus propósitos y el alto nivel artístico que ha alcanzado, y que lo sitúan entre los mejores del mundo."

Después de referirse a las obras presentadas en este primer programa, las que alaba sin restricciones, el crítico Leopoldo Hurtado termina su crónica diciendo: "El maestro Héctor Carvajal dirigió con autoridad la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires en la partitura de Kodaly y en la música muy simple —a veces música de tiovivo— de Bayer y él mismo; y Ernst Uthoff fue, como en otras oportunidades, el artista creador y animador de este perfecto espectáculo coreográfico. El público los aplaudió largamente."

El Diario de Buenos Aires, 13 de octubre de 1959.

El crítico Carlos Caldarelli titula su crítica "Triunfo de la disciplina", y luego agrega: "Decía Valery que la "inspiración" no existe; que la inspiración viene después de catorce horas de trabajo. Con lo cual quería decir que no hay nada más nocivo para el arte y el espíritu que la rutina y la pasividad y que no hay nada peor que quedarse sentado esperando que las Musas descendan y hagan nuestro trabajo. El Ballet Nacional chileno, que reapareció el viernes por la noche en el Teatro Colón demuestra ampliamente el sentido que encierra esa frase del escritor francés. Después de haberlo visto actuar por tercera vez en Buenos Aires puedo repetir lo mismo que he dicho en otras ocasiones: que es el más disciplinado conjunto de danza que ha pasado en estos últimos años por nuestra capital."

Más adelante, el crítico agrega: "Desde luego para conseguir tal perfección cuen-

ta Ernst Uthoff con un conjunto que le responde ampliamente y que se somete con entusiasmo y fervor a sus más implacables exigencias. Y es que Uthoff ha sabido transmitir a los bailarines ese sentido de la responsabilidad y del orden. Y por eso una función del Ballet Nacional chileno deja siempre la sensación de que todo funciona bien porque se trabaja bien."

Correo de la Tarde,
11 de octubre de 1959.

El crítico F. E. inicia su comentario diciendo: "Casi al final de la temporada —en plena indigestión de arabescos bamboleantes, coreografías falsificadas y "entrechats" bizcos—, el Ballet Nacional chileno, que hizo su presentación en el Colón, nos trae un rasante ejemplo de disciplina y sopló vivificador de honestidad artística. En un escenario que cada día pierde algo de su antiguo prestigio, el ejemplo de este homogéneo conjunto suscita, con una dosis de sana envidia, una serie de amargas comparaciones... El Ballet Nacional chileno, con algunas variaciones en su elenco, regresa conservando intacto el admirable ímpetu que le dio vida."

La Razón, 10 de octubre de 1959.

"Pocos organismos de su género en América pueden exhibir las cualidades del Ballet Nacional chileno —que anoche reapareció en el Colón ante una sala entusiasta y colmada—, cuyas interpretaciones resisten, sin desmedro, la confrontación con los más valiosos conjuntos coreográficos de Europa. En esta agrupación no hay divos ni estrellas, sino una suma de fervores juveniles, disciplinados y estudiosos, que han logrado una exacta fusión en lo plástico y lo técnico, en la expresión y el estilo, sin que nada quiebre esa cohe-

sión magnífica de movimientos, de vivacidad, de frescura, de color, que constituyen las características del ballet transandino, al cual Ernst Uthoff le ha insuflado su vigor y precisión, ese nervio-motor que trasciende de todos sus componentes y los agrupa en una misma línea de entusiasmo, confianza en las propias fuerzas y unidad interpretativa."

La Nación, 11 de octubre de 1959.

"El secreto del éxito del conjunto transandino debe buscarse, más que en la presencia de muchos valores individuales de excepción, en la dirección inteligente y eficaz de sus jefes, que permiten a sus componentes explayar sus mejores dotes en papeles que son más apropiados para sus posibilidades físicas y expresivas, a un adiestramiento metódico y bien controlado y al sentido de responsabilidad y de cooperación activa que se observa en cada uno de sus intérpretes."

ESTRENO DE "CALAUCAN"

La Prensa, 16 de octubre de 1959.

Dice el crítico Leopoldo Hurtado: "Bunster ha creado una sucesión de recios y potentes episodios, de gran sugestión plástica, que describen las labores y los ritos ancestrales de los primitivos habitantes de América, y luego su avasallamiento por los conquistadores. Este tema está tratado en forma vigorosa, valiéndose de gestos de significación, siempre elocuente, y de un hábil desplazamiento de figuras y grupos. Los decorados y los trajes de Julio Escámez, contribuyeron a crear el clima en que se desarrolla la danza, de extraordinaria pujanza dinámica."

Después de referirse a los otros ballets presentados en esta función: "La Gran Ciudad", "Fantasía" y "La Mesa Verde", Leopoldo Hurtado, agrega: "Una vez más

puieron apreciarse, en ballets de tan distinto carácter, las condiciones que destacan a este conjunto de una manera tan decisiva, su perfecta técnica, tanto individual como de conjunto, el ajuste impecable del menor de sus detalles y el sentido plástico que da vida a todas sus creaciones."

El Clarín, 16 de octubre de 1959.

"El programa contenía una novedad para el público porteño: el ballet "Calaucán", con música de Carlos Chávez (para instrumentos de percusión), y coreografía de Patricio Bunster, subdirector del ballet chileno. Se trata de una extraordinaria realización en la que abunda una imaginación creadora de primera línea. "Calaucán" es un modelo de equilibrio y de buen gusto; su arquitectura revela rasgos novedosos que atraen por la inteligencia con que han sido concebidos, así como por la habilidad con que fueron resueltos. El homogéneo equipo que dirige y anima Ernst Uthoff tuvo un comportamiento ejemplar que mereció la ovación tributada por la sala."

Democracia, 17 de octubre de 1959.

"La exuberante riqueza rítmica y la variedad increíble de matices y timbres que obtiene Chávez en su originalísimo tratamiento de los instrumentos de percusión, sugiere a Bunster una coreografía recia, vigorosa, de efectiva rudeza como corresponde al tema, que no es otro que la exaltación de la vida indígena en América precolombina, con sus ritos, símbolos y danzas, ante el impacto brutal de la llegada del conquistador. El tratamiento plástico de tema tan complejo supone por parte del autor una información, creemos, nutrida y seria. Cada uno de los elementos puestos en acción, indios, conquistadores y dioses, se enfrentan, se acercan, se someten o se repelen mediante movi-

mientos y expresiones de particular sugestión y mediante un desplazamiento escénico, individual y de grupos, de poderosa fuerza dramática, apoyado en un conjunto de elementos complementarios —iluminación, decorados y trajes— resueltos por sus respectivos encargados con verdadera maestría."

La Nación, 16 de octubre de 1959.

Gracia Morillo, al referirse al estreno de "Calaucán", dice en su crítica: "... Bunster ha compuesto una coreografía de positivo mérito, que pone de manifiesto sus condiciones para la creación. Planteados los temas y trabajados de acuerdo con la rudeza del ambiente en que se desenvuelven, se mantiene en una laboración concisa del elemento temático. Este se manifiesta en el trabajo personal sobre los indios, los dioses y los conquistadores, que son diferenciados plásticamente por la utilización de distintos tipos de movimientos. El encuentro de estos elementos, en la última parte, provoca el conflicto, dando origen a una culminación de orden dramático. Podemos señalar, asimismo, la fuerza de sugestión que se desprende de la presentación escénica, original, y en la que el juego de luces y sombras desempeña un papel preponderante; el decorado y vestuario de Julio Escámez, acreedores al elogio, contribuyeron también a subrayar el clima particular de la obra."

Además de los ballets mencionados, que tan extraordinaria crítica obtuvieron en Buenos Aires, el Ballet Nacional presentó también "El Hijo Pródigo" y "Alotria". Citaremos, brevemente, a continuación, algunos de los juicios críticos sobre estas obras:

La Nación, 19 de octubre de 1959.

"El Hijo Pródigo", una de las más poéticas y logradas creaciones plásticas del Ballet Nacional chileno, el conocido epi-

sodio bíblico ha sido objeto de una versión de intensa expresividad y noble línea, contrastando la escena central, tumultuosa y colorida, con el clima tierno y emotivo de las restantes."

Al referirse a "Alotria", el crítico de "La Nación", agrega: "Estas escenas de la vida circense, sin sórdidos dramas ocultos, rivalidades ni desenlaces trágicos, permiten un vistoso despliegue, con intervención de algunos personajes típicos: payasos, equilibristas, animales amaestrados, etc., en una animada sucesión de cuadros breves de carácter fantástico, que han sido imaginados por dos artistas momentáneamente sin empleo. En su interpretación Alfonso Unanue y Joachim Frowin —los payasos— reeditaron su excelente labor anterior, hábilmente secundados por el resto del elenco."

La Prensa, 19 de octubre de 1959.

"El Hijo Pródigo", con música de Prokofieff, y "Alotria", con música de Strauss, que figuran entre las mejores creaciones del Ballet Nacional chileno —dice Leopoldo Hurtado—, el primero de los cuales es uno de los ballets de mayor densidad dramática que presenta el mencionado conjunto, realizado con extraordinario dominio de todos los elementos plásticos que en él intervienen, tanto en las escenas de la seducción y fracaso del hijo descarriado, como en su partida y llegada. Hasta el menor de los gestos está puesto al servicio de una función representativa o

evocativa, y todo ello llevado con un ritmo preciso y una disciplina ejemplar de los bailarines individuales y de los movimientos de grupos."

Clarín, 10 de octubre de 1959.

Para terminar con esta breve reseña de la crítica de Buenos Aires sobre las actuaciones del Ballet Nacional, reproduciremos algunos párrafos del crítico de "Clarín", que sintetiza la opinión general de la prensa argentina sobre este conjunto.

"El Ballet Nacional chileno raya actualmente a una altura que en nada desmerece lo internacional, es decir, que ha alcanzado un nivel artístico y técnico de tal jerarquía que está en condiciones de competir con los mejores elementos de hoy. Las características que identifican a este conjunto lo definen a "grosso modo" como un ballet moderno, es decir, que reúne el enfoque del ballet blanco propio de "Sífides" y encara, en cambio, la danza de carácter que procede del genial Kurt Jooss. Este estilo, magníficamente inculcado por el director del Ballet Chileno, que fue uno de los instrumentos danzables, más conspicuos de aquel maestro, ha encontrado en este medio un ambiente propicio para desarrollarse con amplitud y comodidad. Es así que los chilenos cuentan hoy, tras años de esfuerzos y duras experiencias, con un equipo que enorgullece, sin duda, no sólo a su país sino a toda América..."

TEATRO MUNICIPAL

Opera Alemana

La Temporada Lírica en el Teatro Municipal se abrió con *La Walkiria*, de Wagner, presentada por un excelente conjunto de cantantes alemanes enviado por la República Federal de Alemania.

Se caracterizó este selecto conjunto por un alto nivel vocal, serio trabajo de equipo y una actuación que se destaca no sólo por el dominio que individualmente tiene cada uno de su papel, sino también por la coordinación que revelan en la actuación escénica.

La Walkiria fue cantada por Josef Traxel (Sigmundo), Herta Wilfret (Siglinda), Hans Hofmann (Hunding), Liane Synek (Brunilda), Wilhelm Schirp (Wotan), Marion Matthaues (Fricka) y esta última, con Colette Lorand y Else Muehl representaron tres de las walkyrias, estando las demás a cargo de cantantes chilenas. A Victoria Espinosa, Helga Engdahl, Delia Durán, Hanni Hampel y Judith Fuentes les cupo una actuación de tal jerarquía vocal, que en ningún momento desentonaron al lado de las expertas artistas germanas, formando con ellas un octeto intachable.

Contó *La Walkiria* con un maestro concertador muy experto en su oficio, Herbert Charlier, quien salió airoso de la difícil prueba de coordinar las voluntades de una orquesta tan joven como la Filarmónica.

El rapto del Serrallo

La primera audición chilena de esta ópera de Mozart se realizó 177 años después de su estreno y constituyó un acontecimiento glorioso debido a la destacada calidad de los cantantes que en ella intervinieron.

Federico Heinlein, escribe en "El Mercurio" a propósito de este estreno: "El arte vocal de los huéspedes germanos ha sido un precioso regalo, y no fácilmente se olvidará, en lo que falta de la temporada lírica, la enseñanza que constituyeron las presentaciones operáticas del cuadro alemán."

En esta versión de sobresaliente calidad cantaron los papeles principales Hans Hoffman (Osmin), Colette Lorand (Constanza), Josef Traxel (Belmonte), Horts Ruether (Pedrillo) y Else Muehl (Blondina), quienes integraron el cuadro con corrección y seguridad, tanto vocal como escénica.

La dirección de Juan Peyser extrajo de

la Orquesta Filarmónica un alto rendimiento. Con profesionalismo adecuado, la asociación chileno - alemana "Frohsinn" suplió los coros mixtos y el "regisseur" Frank de Quell, hizo evidentes esfuerzos por mover a los personajes con suelta espontaneidad. Gracias a la común labor de todos los participantes, la representación alcanzó un elevado nivel artístico.

Concierto Lírico

El conjunto alemán de ópera que estuvo actuando en el Teatro Municipal, ofreció un concierto, en el que tomaron parte siete de sus componentes. Para secundarlos en el piano se alternaban los maestros Herbert Charlier, cuyo entusiasmo supo arrancar al instrumento efectos realmente sinfónicos, y Juan Peyser, quien acompañó con marcada habilidad y buen "toucher".

En "El Mercurio", Federico Heinlein al hacer la crítica de este concierto escribió:

"La "mezzo" Marion Matthaues inició la velada con "Per pietá", de Stradella, y selectas canciones. Pudieron apreciarse sus notables virtudes de "liederista" en el vuelo de "Cecilia", de Ricardo Strauss, y especialmente, a través de la honda concentración obtenida en "Die Liebe hat gelogen", de Schubert.

La potencia colosal de su límpido soprano dramático exhibió Liane Synek en "Dich, teure Halle", del "Tannhauser", de Wagner. Admirablemente venció los ingentes escollos de "Abscheulicher, wo eilst du hin", de "Fidelio", impresionando la radiante dulzura del arco iris que Beethoven tiende en un delicadísimo Do mayor. Sin embargo, el punto culminante de su intervención en el programa fue la tempestuosa escena del acto segundo de "Lohengrin", en la que Ortrud invoca a los dioses profanados. Sed de venganza y triunfal ferocidad se vieron aquí proyec-

tadas en una realización vibrante y estupenda.

Sin temor de que un acompañamiento sinfónico absorbiera la calidad íntima de su voz, Else Muehl desplegó un arte soberano en el Aria de las Rosas del cuarto acto de "Las bodas de Figaro". Raras veces se ha escuchado un Mozart de tan tenue exquisitez, tan fina tersura. En el campo de la opereta, demostró señaladas condiciones de gracia y desplante con "Mein Herr Marquis", de "El murciélagu", de Johan Strauss.

El delicioso Dúo de la Carta hizo de Else Muehl y la eximia soprano Colette Lorand un binomio amalgamado y expresivo. Esta última evidenció en "Dove sono", también del tercer acto de "Las bodas de Figaro", su acabada técnica vocal, la que en el Czardas de "El Murciélagu" se acrecentó con un despliegue de matices, de emotividad y de fuego magiar que causó merecida sensación.

Walter Hagner, cuyo timbre de bajo ya había provocado expectativas a través de su papel hablado en "El rapto del serrallo", trazó con rasgos certeros la caricatura del fatuo burgomaestre de "Zar y carpintero", de Lortzing. Otro maravilloso vozarrón pertenece a Hans Hofmann, quien, no contento con haber ingerido bebidas soporíferas en ambas óperas que le tocó interpretar, colmó la medida en el concierto con dos canciones báquicas. Junto a Josef Traxel obtuvo, además, una versión nítida y excelente del dúo del segundo acto de "La novia vendida", de Smetana.

El tenor lírico-dramático Traxel, protagonista de la temporada, tuvo la generosidad de brindar, en este programa, cinco números que sirvieron para aquilatar, una vez más, sus altas dotes y su enorme versatilidad. Fuera del aria de Stradella, mencionada al principio, el célebre "Ombra mai fu" resultó ser el único trozo de la velada ofrecido en idioma italiano. Se

destacó aquí, especialmente, la pulcra ornamentación, que revelaba profundos conocimientos estilísticos de la época haendeliana.

"Il mio tesoro", de "Don Giovanni", fue vertido con fabulosa economía respiratoria y dentro de un carácter heroico que salvaba a Don Ottavio de su inherente insipidez. Los dos extremos de la gama de Traxel se hicieron evidentes en el ardoroso énfasis de la Canción del Premio, de "Los Maestros Cantores", de Wagner, y la recordada suavidad de la romanza del "Postillón de Lonjumeau", de Adam, con su sobreagudo luminoso y firme.

Constituyó este concierto un triunfo más del cuadro alemán, embajada artística cuya participación en temporadas líricas futuras merecería verse considerablemente aumentada.

OPERA ITALIANA

Tosca

Inicióse la temporada lírica italiana con una representación más del drama musical "Tosca", de Puccini, el 15 de septiembre, en el Teatro Municipal.

En su comentario crítico de esta representación, Daniel Quiroga, dice en "La Nación": "Había buenas voces, evidentemente; pero no se logró el clima teatral necesario, el acento convincente que toma al auditorio y lo hace estallar en aplausos. Hasta el tercer acto, el público se mantuvo más bien frío. Escuchó con agrado a la protagonista encarnada por Mija Novich, cantante joven, físicamente muy bien dotada, con un material vocal de muy buena y bella calidad. Pero, quizás si por estar aún en los comienzos de su carrera, no llegaba a transmitir el calor, la intensidad de su personaje. El público recibió su "Vissi D'arte" con aplauso sólo cortés. Contrastaba su actuación con la

intensidad casi excesiva puesta por Ferruccio Tagliavini en su papel de Cavaradosi. Lleno de una, a veces, casi desmedida teatralidad, supo ofrecer la belleza de su bien conservado material en un nivel que fue, sin duda, el más alto de todo el cuadro, y en el tercer acto logró sacudir la apatía del auditorio y llevarlo al entusiasmo. Dino Dondi no fue tampoco un Scarpa tan convincente como otros que han pisado el Municipal en los últimos años, incluyendo los nacionales. Su voz es grata, pero poco variada en su acento dramático y con cierta dureza en la matización. La corrección del cuadro general fue completada con la participación de Charles Tononi, Rescaglio, Silva y Escobar.

“La experta batuta de Juan Emilio Martini logró obtener de la Orquesta Filarmónica un rendimiento satisfactorio, excepción hecha de los difíciles pasajes de cuerdas al comienzo del tercer acto y en las frecuentes notas falsas que alteraban peligrosamente los acordes del acompañamiento.”

La Fuerza del Destino

Constituyó un acontecimiento artístico de categoría la presentación de “La Fuerza del Destino”, de Verdi. La “regie” de Tito Capobianco absorbió la casi totalidad de las languideces congénitas de una obra argumentalmente descalificada, dio poesía y vida feérica a través de la escenografía, la iluminación y el ritmo impreso a personajes y masa.

Mija Novich algo inexpresiva en el primer acto, tuvo un satisfactorio desempeño en el resto de sus intervenciones. Un buen elemento reveló ser el tenor Piero Miranda Ferraro, quien prestó intenso dramatismo a Don Alvaro. No especialmente maravilloso, su material conquista por la esmerada solidez, luminosos pianísimos y un registro medio de virilidad ba-

ritonal. Como hermano de Leonor, el barítono Dino Dondi volvió a confirmar sus grandes condiciones. El bajo Norman Scott, de voz y figura imponentes, hizo un magnífico Padre Guardián, Orzo Viga un correcto Fra Melitone. Cantantes chilenos caracterizaron con mayor o menor fortuna a los demás personajes accesorios.

Los coros preparados por Antonio Tauriello se desempeñaron con variada fortuna, pero el Ballet de Arte Moderno, dirigido por Octavio Cintolessi, tuvo particular lucimiento en sus breves intervenciones.

No obstante el descuido de las trompetas, la inseguridad de los cellos y las equivocaciones del arpa, la actuación de la Orquesta Filarmónica resultó aceptable, bajo la dirección de Reinaldo Zamboni.

Madame Butterfly

En la tercera función de abono, el 25 de septiembre, se presentó “Madame Butterfly”, de Puccini, con la soprano chilena Angélica Montes en el papel protagonista.

Lautaro García, en “El Diario Ilustrado”, dice: “Angélica Montes encarnó a Cio Cio Sam con mucha propiedad, luciendo una voz de calidad, de hermoso color soprano y parejo registro. Fraseó con emotiva expresión sus instantes de mayor compromiso y matizó con acertado empleo de su media voz los pasajes de lirismo amoroso. En la animación dramática del personaje puso de relieve un ponderado y convincente temperamento de actriz. Tanto en el dúo con el tenor, en el primer acto, como en la esperada romanza “Un bel di vedremo...”, del segundo, que cantó en forma excelente, y en la escena de la muerte, su actuación arrancó un espontáneo aplauso del público. El papel de Pinkerton, cantado por Ferruccio Tagliavini, contó con la experiencia del cantante, quien realizó su par-

te con ese notable dominio de sus medios vocales, fraseando con calor en especial el citado dúo con la soprano del primer acto y la romanza del último: "Addio fiorito asilo". Al brillo de su desempeño lírico, añadió la sobriedad con que llevó la línea artística del personaje.

"Delia Durán, en la Susuki y Juan Charles en el Goro, seguros en la parte musical y expresivos en la escénica, colaboraron eficazmente en la interpretación de "Madame Butterfly". El resto del reparto, desgraciadamente, tuvo una actuación opaca, lo que hizo que los episodios en que intervino perdieran la significación que tienen dentro del desarrollo de la obra.

El maestro Zamboni obtuvo, no sin esfuerzo, una discreta versión orquestal de "Madame Butterfly".

Carmen

"Sin tuteos puede afirmarse —comenta Federico Heinlein en "El Mercurio"— que ésta ha sido la mejor representación de cuanta nos ofreciera el cuadro italiano, hasta el momento. La Orquesta Filarmonica de Chile parecía transformada desde la obertura. Imperaban, a lo largo de los cuatro actos, una nitidez, afinación y transparencia que sólo en rarísimos instantes se vieron ligeramente empañadas... El mérito principal de ello recae, sin duda, en Juan Emilio Martini, maestro director y concertador del espectáculo.

"Una calidad similar reinaba en el escenario. La "mezzo" Marta Rose encarnó a la gitana. Se aprecian en ella no sólo las grandes dotes vocales, aprovechadas con notable seguridad, sino el acucioso trabajo que su actuación revela a cada paso... El tenor Piero Miranda Ferraro confirió a su Don José acentos tiernos y entrañables, que en el acto final llegaron a conmover profundamente. Sin ser dueño de

una voz muy extraordinaria, se demostró como artista completo, de vastas proyecciones expresivas.

"En el reducido papel de Micaela, Victoria Espinosa cautivó por su gracia escénica y la bondad de su material de soprano que, susceptible aún de ser perfeccionado en más de un aspecto, posee notas de belleza y luminosidad subyugantes. En Escamillo, el excelente barítono Dino Dondi confirmó una vez más sus cualidades de cantante y actor. Mariano de la Maza puso su noble timbre de bajo al servicio del teniente Zúñiga. Juan Charles, Gabriel Silva, Delia Durán e Italia Tononi tuvieron un rendimiento eficaz. Adecuada fue la intervención del Ballet de Arte Moderno, con coreografía de Alhambra Fiori y Octavio Cintolessi."

Fausto

El elenco escogido para la reposición de "Fausto" fue el mejor que podían tener a mano los organizadores de la Temporada Lírica. Estuvo integrado por artistas nacionales y extranjeros.

En el orden de aciertos interpretativos y vocales debe colocarse a la soprano Victoria Espinosa, quien encarnaba a la heroína. Sin opacidades, estridencias ni desafinaciones, su voz producía un deleite estético incomparable, que se vio acompañado por todos los demás requisitos artísticos. He aquí una soprano chilena con las más vastas posibilidades de reverberaciones internacionales.

A su lado, el personaje de Fausto tendía a palidecer en la caracterización un tanto desabrida del tenor Ferruccio Tagliavini. En el papel de Mefistófeles, el bajo Norman Scott decepcionó por su actuación más espectacular que comprensiva, pero salvó en general ese inconveniente con su expedición vocal, que fue generalmente buena. El Valentín de Joaquín Umarán exhibió un lindo material y otro

tanto puede decirse de la soprano Helga Engdahl.

En el aspecto musical, esta representación ha constituido otro éxito más para el director Juan Emilio Martini, quien coordinó la compleja urdimbre con mano experta, logrando de solistas y coro un alto rendimiento. Bajo su batuta, la Orquesta Filarmónica de Chile volvió a ser un instrumento de primer orden.

El Ballet de Arte Moderno, dirigido por Octavio Cintolessi ofreció, además, una Noche de Valpurgis, en la que pudieron apreciarse la eximia gracia y armonía de la primera bailarina y el talento de algunas figuras que la rodeaban.

El Trovador

En la sexta función de la Temporada Lírica se presentó "El Trovador", de Verdi, en una buena función, en la que el papel de Leonor fue cantado por la soprano chilena Nora López, quien exhibió un espléndido material, firme y pajejo. Piero Miranda Ferraro y Dino Don-

di cantaron los papeles de Manrico y del Conde de Luna, respectivamente. En el papel de Azucena, la contralto chilena Marta Rose, volvió a mostrar sus excepcionales condiciones, y Norman Scott se desempeñó como el capitán Ferrando.

Juan Emilio Martini supo mantener a la Orquesta Filarmónica de Chile en un considerable nivel técnico y lograr sorprendente precisión de los coros.

Rigoletto y Sayeda

Se puso fin a la temporada de 1959 con la reposición de "Rigoletto", obra en la que actuaron Dino Dondi, Mario Paschetto, Lilia Silva, Marta Rose, Mariano de la Maza, Juan Charles, Raúl Toro, Carmen del Solar, Agustín Letelier y Gabriel Silva.

Como homenaje al recientemente fallecido compositor chileno, Próspero Bisquertt, se repuso su ópera "Sayeda", la que fue cantada por María Glode, Mario Paschetto y Joaquín Umarán, en los papeles principales.

RECITALES Y CONCIERTOS

Coro de la Escuela Normal Nº 1

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el Coro de la Escuela Normal Nº 1, "Brigida Walker", realizó un homenaje al aniversario de este plantel educacional, el 3 de septiembre, bajo la dirección de Georgina Guerra.

Con gran propiedad, bajo la segura batuta de su directora, el Coro interpretó obras de Caciolini, Morley, Bach, antiguas melodías inglesas y españolas anónimas, villancicos tradicionales, Negro Spirituals y coros de los chilenos René Amengual, María Luisa Sepúlveda, Flores del Campo y canciones folklóricas.

Tres Coros del Santiago College

El Santiago College presentó varios conjuntos corales "a cappella", formados por alumnas de su plantel: el que corresponde a sexta preparatoria, el de tercer año de humanidades y, finalmente, el "Glee Club", constituido por elementos de los tres cursos superiores.

Carmen Scarfe dirigió el conjunto de las pequeñas y el de las alumnas de tercer año, mientras que el "Glee Club" contó con la dirección de Sylvia Soublette de Valdés, quien dio testimonio de una seria labor artística. Cada composición recibió su justo acento expresivo, dentro de una diferenciada escala de gradaciones dinámicas.

La afinación, un tanto precaria en el coro inicial de Orlando Gibbons, se afirmó en las siguientes. Entre las valiosas obras de Morley, John Dowland, Mendelssohn y Brahms, se distinguieron "Now is the month of maying" y "Old song" por su virtuosismo interpretativo.

Del compositor norteamericano Randall Thompson se estrenaron dos trozos

de originalidad refrescante, muy bien escritos e igualmente bien cantados, pudiendo apreciarse, en especial, la esmerada técnica respiratoria del conjunto, que emite el sonido sin esfuerzo aparente. Dos encantadores villancicos anónimos, uno español, chileno el otro, dieron término a la afortunada actuación del "Glee Club" y de su experta directora, que fueron ovacionados por la numerosa concurrencia.

Presentación de la Escuela de Danzas de la Universidad de Chile

En el 40º Festival de Alumnos de la Escuela del Teatro, en la sala Lex, se presentó los días 5 y 6 de septiembre la Escuela de Danzas de la Universidad de Chile, con dos breves bocetos coreográficos: "Primavera Campesina", música de Joaquín Larregla, creación de la alumna de 4º año, Argentina Torre, y "Allegro Maestoso", música de Chopin, del profesor invitado Sigurd Leeder, con la participación de estudiantes de los cinco años de este plantel.

Ambas presentaciones demostraron una cuidadosa preparación, disciplina y homogeneidad y la nota general fue de corrección y limitado interés, a pesar de las posibilidades que involucraba el estudio del profesor Leeder.

La coreografía de Argentina Torre fue una muestra de estilización de motivos dancísticos de corte regional, con cierta habilidad en el movimiento de grupos, cuyo lucimiento se debió, en gran parte, a la interpretación graciosa, fina y precisa que dieran los alumnos de la Escuela de Danzas.

El estudio coreográfico del profesor Leeder, en cambio, representa la aplicación práctica de un curso dictado en este establecimiento y, a la vez, sirve para

dar a conocer —aun cuando en forma limitada por la escasa experiencia de los alumnos participantes—, algunos de los aspectos más interesantes de su labor pedagógica. Un sentido dinámico del espacio, la gravedad y la duración del movimiento son utilizados por él como elementos de composición coreográfica, en pro de una mayor carga significativa de cada gesto y actitud. Los alumnos de la Escuela de Danza no tradujeron en su totalidad el rico contenido del estudio ideado por Sigurd Leeder, limitándose a una mera transposición mecánica de los pasos.

Recital de cello y piano

Edgard Fischer, violoncello, y Gabriela Pérez, piano, ofrecieron un excelente recital en la Sala Valentín Letelier, con el siguiente programa: *Folia en Re menor, de Marin Marais; Preludio y Fuga, de la Quinta Suite, para cello solo, de Bach; Sonata Nº 6, en La mayor, de Boccherini, y Sonata Nº 2, en Re mayor, Op. 58, de Mendelssohn.*

Al reseñar la prensa este concierto, coincidió en las innumerables virtudes del joven virtuoso: "admirable sonoridad, pareja, cálida; honda comprensión musical, rica sensibilidad, concepto del fraseo claro, justísimo, elegante y de buen gusto; afinación perfecta". Una vez más, Edgard Fischer fue aclamado por la crítica como "un nuevo valor en la amplia gama de grandes concertistas chilenos".

Junto a él, Gabriela Pérez dio muestras de indudable sensibilidad y un alto grado de desarrollo técnico.

Concierto a beneficio del compositor Esteban Eitler

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura y con el auspicio de la Agrupación Tonus, el Cuarteto Santiago, el Ins-

tituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y los Institutos de Cultura Británico, Francés y Alemán, se rindió homenaje al compositor y maestro Esteban Eitler, por la importante labor que realizó durante su estada en Chile.

Un interesante programa fue tocado en esta velada, el que incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Cuarteto en Sol mayor, Op. 18, Nº 2; Esteban Eitler: Música para violoncello solo, 1949; Hans Hel-fritz: Canciones de Negros, y Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor, K. 581.* Actuó el Cuarteto Santiago: Hans Loewe, cello; Hans Stein, tenor; Clara Pasini, arpa, y Rodrigo Martínez, clarinete.

El coro Roger Wagner

El Roger Wagner Chorale, que realiza una gira por los países de Latinoamérica, bajo el auspicio del Programa Especial de Presentaciones Culturales del Presidente Eisenhower, administrado por ANTA, ofreció tres conciertos durante su visita a Chile. Auspiciado por el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura de Santiago, actuó en las ciudades de Concepción, Valparaíso y en el Teatro Municipal de Santiago.

Toda la crítica de la capital se expresó con entusiasmo de este único concierto celebrado en la capital. En "La Nación", Daniel Quiroga, dice: "Una treintena de voces adultas, cultivadas profesionalmente, con timbres de selección y gran musicalidad, dieron a Roger Wagner, la oportunidad de llevar al auditorio de lo sutil y lo religioso a lo pintoresco y alegremente trivial, logrando un impacto de vitalidad y perfección técnica en la ejecución coral verdaderamente memorable." Heinlein, en "El Mercurio", comenta: "¿Cómo ponderar las virtudes de esta agrupación, su disciplina, su expresividad, la entonación, el timbre aterciope-

lado, la finura de los ataques? Sin haberlo oído, difícilmente podrá imaginarse nada más acabado, más, digámoslo, celestial." El crítico de "El Siglo", Nino Colli, agrega: "Su ductilidad le habilita para responder a las exigencias máximas de la dirección en lo que respecta a gradaciones dinámicas, y su flexibilidad le hace centrarse con notable justeza en los estilos más opuestos, al par que realizar toda clase de sutilezas de orden expresivo. En resumen, el Coro Roger Wagner posee todos los atributos que permiten calificarlo como gran conjunto coral."

La primera parte del programa de este concierto incluyó el *O Vos Omnes, de Victoria*; *Hodie Christus Natus Est*, del compositor flamenco *Sweelinck*; *Super flumina Babylonis, de Palestrina*, y la célebre *Ave María, de Victoria*, corales que despertaron en el oyente una sensación que sólo puede describirse como bienaventuranza. El arte del director y de su conjunto culminó en la *Misa en Sol menor, de Ralph Vaughan Williams*.

Acompañadas por dos pianos se ofrecieron a continuación la primera y segunda partes del *Servicio Sagrado, de Bloch*, obra rapsódica, teatral, profundamente sincera, que presenta una cristalización semiartística de la liturgia hebrea.

Para finalizar, el Coro Roger Wagner cantó el *Eco, de Lassus*; dos simpáticos cantos españoles, un rítmico fragmento de Aaron Copland, folklore brasileño y negro spirituals, que dieron testimonio del acrisolado dominio técnico de los visitantes.

Primer Festival de Arte Universitario

Entre el 5 y el 10 de octubre se celebró en Santiago el Primer Festival de Arte Universitario, organizado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, cuyo objeto

principal fue el de realzar los valores artísticos y culturales de la juventud estudiantil y darlos a conocer, tanto dentro como fuera del ambiente universitario. La magna tarea de organizar este Primer Festival de Arte Universitario le cupo a la Jefe de Extensión Musical Educativa, Carmen Orrego Montes, quien, con la cooperación de don Francisco Galdames y de todas las escuelas universitarias, pudo llevar a efecto este Primer Festival, que fue coronado por el éxito y el entusiasmo estudiantil.

En el torneo juvenil participaron todas las escuelas universitarias con sus manifestaciones musicales, teatrales, plásticas, folklóricas y literarias. El Festival se desarrolló en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en los Patios de la Casa Central y en el Aula Magna de la Escuela de Derecho.

Participaron en el Festival los coros de las escuelas de Química y Farmacia, del Instituto Pedagógico, del Instituto de Educación Física, del Conservatorio Nacional de Música, Escuela Dental, Obstetricia, Educadores de Párvulos y Coro Universitario. Los conjuntos de música instrumental y de Música Antigua de la Escuela de Medicina se destacaron por su musicalidad y extraordinaria eficiencia técnica, y otro tanto puede decirse de los conjuntos instrumentales de las escuelas Dental, de Agronomía y de Química y Farmacia. Los grupos de cámara del Conservatorio Nacional de Música deleitaron a sus compañeros y público en general, con la alta jerarquía de los conciertos presentados.

La Escuela de Danza presentó varios ballets, a cargo del grupo de alumnos, y el folklore estuvo representado por los grupos de las escuelas de Ingeniería, Agronomía, Instituto Pedagógico, de Educación Física, Grupo Cuncumén, Grupo Universitario y "Los Mariachis", de la Escuela de Medicina.

Dentro del campo teatral, presentaron obras de autores chilenos los conjuntos de la Escuela de Ingeniería, Escuela del Teatro, Escuela de Derecho, Instituto Pedagógico, Escuela de Medicina, Instituto de Educación Física, etc. Por su parte, la Escuela de Educadores de Párvulos presentó una función de títeres.

Fuera de las actividades reseñadas, hubo un Festival de Cine Documental Artístico y exposiciones de pintura, escultura, artes aplicadas y fotografía, con obras de alumnos de las escuelas de Bellas Artes, Artes Aplicadas y Arquitectura y de todas las escuelas universitarias no artísticas. También se realizó un Concurso de Cuento, Poesía, Ensayo y Teatro. Un jurado especializado dará a conocer, dentro de poco, las obras que hayan sido premiadas.

Orquesta de Cámara del Conservatorio

En el Club de la Unión, el conjunto de cuerdas del Conservatorio Nacional de Música ofreció una atrayente variedad de obras antiguas y modernas. Comenzó el programa con dos Concerti Grossi del Barroco, el N° 3, en Do menor, de Corelli, y el 12, en Si menor, de Haendel.

Del primero, la orquesta entregó una versión jugosa, que remataba en una Giga de arrebatadora vitalidad. Brío y regocijo exhalaba también la interpretación de Haendel, llamando especialmente la atención la intensa fogosidad del Allegro que sigue al Largo inicial.

Sobre todo, en Corelli, faltaba un instrumento de teclado, realizador de las cifras del "continuo", ausencia que confería cierta desnudez a más de un pasaje del "concertino", formado por Jaime de la Jara, Carlos Alonso y Arturo Allende, cuyo sobresaliente desempeño hacía lo humanamente posible por suplir aquella rareza sonora. Ellos y el conjunto cumplie-

ron su cometido con un entusiasmo contagioso, que fue, en gran parte, mérito de la batuta.

Fuera de un firme dominio técnico, Agustín Cullel demostró poseer señaladas aptitudes de director. Su temperamento extravertido le permite tomar fácil contacto con el grupo, al que alienta y guía con acertado criterio. Estas dotes se hicieron patentes a lo largo de todo el programa, en cuya segunda parte se escuchó la Sonata de Concierto N° 5, en Mi menor, de Antonio Vivaldi, para cello y cuerdas, obra de líneas y armonías sumamente atrayentes.

La joven solista Ximena Bravo evidencia condiciones relevantes para llegar lejos en su difícil arte. Los sonidos pastosos, florecientes y límpidos que consigue en su instrumento se hallan al servicio de una expresión seria y noble, a veces ligeramente alterada por el trabajo demasiado audible del taco que lleva el compás.

El director y la orquesta la secundaron con esmero, obteniendo a continuación lo que fue, tal vez, su mayor logro interpretativo, en las dos obras de nuestro tiempo. Casi alcanzaron a convertir en oro el bonito oropel de la Serenata, Op. 20, de Sir Edward Elgar, cuyo mérito reside en estar muy adecuadamente concebida para las cuerdas. Magnífico nos pareció el acierto conquistado con el Concerto Grosso, de Ernest Bloch, bella obra ofrecida por Agustín Cullel, el conjunto del Conservatorio, y el piano "obbligato" de Cirilo Vila en una versión que irradiaba un hálito vital de tremendo poderío.

Ballet de Arte Moderno

El 9 de octubre se presentó, en el Teatro Municipal, el Ballet de Arte Moderno, con los ballets: "Ballet Concerto", "El Espectro de la Rosa" y "El Lobo".

Fue evidente, por esta presentación y

por las apariciones de este conjunto, en la temporada lírica, que el Ballet de Arte Moderno avanza con seguridad hacia un progresivo dominio de la técnica de la danza académica y de la madurez interpretativa.

No obstante, la crítica recalcó las deficiencias notorias desde la primera presentación de estos ballets; los defectos de las coreografías efectivas y poco musicales, lo incierto del cuerpo de ballet y la extensión y dificultad de las obras. Pero la crítica también ha sabido comprender la preocupación en la preparación de las obras y el esfuerzo del Ballet Moderno por lograr un desempeño positivo y sentido.

Conciertos del Cuarteto Santiago en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Continuando con la serie de seis conciertos de Cámara a cargo del Cuarteto Santiago, en el segundo recital, este conjunto ejecutó las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto en Sol mayor, K. 387; Bartok: Cuarteto de Cuerdas Nº 6; Schumann: Cuarteto con piano en Mi bemol mayor*, con la colaboración del pianista David Goldstein.

En "La Nación", el crítico Daniel Quiroga, al hacer el comentario de este concierto, escribió: "El serio trabajo interpretativo del Cuarteto Santiago se hizo presente en Mozart y Bartok, obras con caracteres dignos de ser destacados como manifestación de un honesto espíritu de servicio artístico, ejecutado con capacidad musical y justa realización estilística. Estas mismas cualidades se pudieron aquilatar en la versión del Cuarteto con piano de Schumann..."

En conmemoración del 150 aniversario de la muerte de Haydn, el Cuarteto San-

tiago, con la colaboración de Enrique Peña, oboe; Enrique Salazar, corno, y Emilio Donatucci, fagot, ofreció un concierto dedicado a las obras de este maestro. Se ejecutó: *Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 32, Nº 2; Sexteto Nº 14 en Mi bemol mayor*, para violín, viola, violoncello, oboe, corno y fagot y *Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 76, Nº 4*.

Prolongados aplausos del público prolongaron este digno homenaje al gran compositor austriaco y la crítica alabó, sin restricciones, la excelente interpretación de cada una de las obras.

El cuarto concierto de esta temporada se dedicó a la memoria del 150 aniversario del nacimiento de Félix Mendelssohn, en el que el Cuarteto Santiago, Magdalena Otvos y Pina Harding, violines; Sofía González, viola, e Inés Lobo, violoncello, ejecutaron las siguientes obras: *Schubert: Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 168; Mendelssohn: Cuarteto en Mi mayor, Op. 44, Nº 2, y Octeto en Mi bemol mayor, Op. 20*, para 4 violines, 2 violas y 2 violoncellos.

El Cuarteto Santiago plasmó magistralmente el Cuarteto de Schubert que inició esta velada, ejecutando, en seguida, el Cuarteto en Mi mayor, Op. 44, Nº 2, de Mendelssohn con su habitual pericia.

Un acontecimiento significativo para la vida musical del país constituyó la primera audición del Octeto en Mi bemol, Op. 20. Haber presentado la densa obra en forma idónea, emotiva y convincente, es el mérito de ocho artistas, quienes, reuniendo sus mejores esfuerzos, realizaron una versión impecable. Con momentos de exquisita delicadeza, el conjunto se convirtió a menudo en verdadera orquesta de cuerdas, de potencia asombrosa, obteniendo sonoridades fulgurantes, saturadas de expresión.

Para el quinto concierto de esta serie, se eligió el siguiente programa: *Schoenberg: Cuarteto Nº 2, Op. 10*, para cuer-

das y soprano, con Clara Oyuela, y *Schubert: Quinteto en Do mayor, Op. 163*, para 2 violines, viola y 2 cellos, con la participación de Inés Lobo.

El Cuarteto N° 2 en Fa sostenido menor, de Schoenberg, ofrecido en primera audición, obra difícilísima de plasmar, constituyó un mérito incalculable de este valioso grupo de cuerdas y de la cantante Clara Oyuela. Los escollos vocales, casi inimaginables, fueron vencidos con brillante gallardía por la soprano, tan penetrada de su parte que todo en ella parecía liviano y natural. Su musicalidad e inteligencia, su máxima limpidez de afinación y fonética, proyectaron el recóndito mensaje espiritual de Schoenberg George de manera concentrada, vibrante y maravillosa.

La interpretación del opus 163, de Schubert, con la colaboración de Inés Lobo, se caracterizó por su noble vuelo, su ímpetu avasallador. Se logró un caudal de sonido magnífico, con cierto ingrediente de acritud en el ataque que, por instantes, amenazaba extremarse, aunque confirió a la obra un sello varonil y brioso que vencía todo reparo en forma irresistible.

Recital de la arpista Arlette Bezdecki

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, la arpista belga Arlette Bezdecki, ofreció un interesante recital. Maestra consumada en su instrumento, vence los numerosos escollos mecánicos como si no existieran, obteniendo un sonido cálido y expresivo. En su programa, la artista ejecutó una Siciliana con Variaciones, anónima del siglo XVI, la Fuga de la Primera Sonata para violín solo, de Bach, la Sonata para Arpa, de Hindemith, el Impromptu, Op. 86, de Fauré, y varios nú-

meros del arpista compositor Marcel Tournier.

Recital de canto de Hans Stein

El tenor Hans Stein se presentó en la Sala Valentín Letelier con un programa encabezado por tres arias antiguas, dos trozos de Haendel, el *Dichterliebe* de Schumann, cuatro canciones populares checas y fragmentos del ciclo "China klagt", de Hans Helfritz. Lo acompañó al piano, Patricio Garrido.

Demostración del método Tonic Sol-Fa

El profesor Hermann Kock, profesor del Departamento de Extensión Cultural de la Sinfónica de Concepción, ofreció una conferencia, seguida de un concierto ofrecido por el Coro Experimental de una escuela secundaria de Concepción, que le sirvió de testimonio vivo de su método de enseñanza del canto coral.

Una vasta labor con niños de escuelas primarias y secundarias, amén de cursos para el profesorado, hacen de Hermann Kock una autoridad en la materia. El Tonic Sol-Fa, basado en la quironomía de los antiguos griegos y la solmización elaborada por Guido de Arezzo, es un sistema para la enseñanza del canto, inventado a principios del siglo XIX por una inglesa y desarrollado por la familia Curwen. Kock lo ha perfeccionado, incorporándole elementos derivados del método alemán Tonika-Do y otros de cosecha propia. Actualmente puede considerarse ya como sistema chileno, empleado sobre todo en la región de Concepción.

El profesor Kock está preparando, para la *REVISTA MUSICAL CHILENA*, un artículo sobre Tonic Sol-Fa, que será publicado el año entrante.

Décimoprimer Festival de Coros de la Asociación de Educación Musical

El domingo 25 de octubre, se inició en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el décimoprimer festival de coros organizado por la Asociación de Educación Musical, que preside la profesora Elisa Gayán, y que se realizan anualmente desde 1946.

Participaron en el Festival grupos pre escolares, primarios, secundarios y universitarios que realizaron sus representaciones en diversos teatros de la capital y en los salones de actos de los colegios.

Para 1960, la Asociación de Educación Musical chilena proyecta realizar un primer Congreso Internacional, con sede en Santiago.

Recital de Margarita Laszloffy

La pianista húngara, Margarita Laszloffy, después de varios años, volvió a presentarse en público en un recital que demostró sus ingentes dotes artísticas. Dueña de solidísima técnica y hermoso "toucher", cálidamente matizado, la pianista ofreció un programa encabezado por *Fantasia y Fuga en Sol menor, de Bach*, en transcripción de Franz Liszt; de *Brahms* ejecutó: *Intermezzo en Mi bemol menor, Capricho Op. 76, Nº 2*, y *Rapsodia Op. 119, Nº 4*; *Frank Bridge: El hada del rocío*; *Mompou: Escenas infantiles*; *Dohnanyi: Capricho* y obras de Chopin, Liszt y Stefaniai.

Concierto conmemorativo de Mendelssohn

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura organizó dos audiciones de obras de Félix Mendelssohn Bartholdy, durante el mes de octubre.

La segunda de estas audiciones incluyó un grupo de dúos para voces femeninas y piano, y el trío en Re menor Op. 43.

Al comentar este concierto, el crítico Daniel Quiroga, escribe en "La Nación": "Las obras ejecutadas en el Instituto Chileno-Alemán nos dieron la presencia de ese Mendelssohn que sabe ser liviano, sin superficialidad y expresivo, sin problemáticas introspectivas. Las canciones que nos dieron el dúo formado por Isa Gramann-Ruehl y Margarita Valdés de Letelier, son trozos amables, de suaves líneas, sin mayores exigencias a la interpretación que las de dar la limpidez de entonación que piden y el adecuado impulso expresivo a su dibujo melódico. Canciones para un ambiente casi familiar, que fueron bien expuestas por las cantantes, salvo uno que otro momento de inexactitud tonal, con la ayuda del acompañamiento comprensivo y eficiente de Ellen Tanner. El Trío Op. 43, estuvo a cargo de Enrique Iniesta y Angel Ceruti a quienes se unió Ellen Tanner en el logro de una versión intensa y bien captada en todo lo que la obra posee de grácil colorido y elocuencia expresiva."

Recital de Pedro D'Andurain

Uno de los conciertos más atractivos y valiosos de este año musical ofreció en el Municipal el violinista chileno Pedro D'Andurain. El artista ofreció un programa de tan alta calidad que ni siquiera se le escucha a los grandes violinistas en gira.

En "La Nación", Daniel Quiroga, escribe: "... Pedro D'Andurain está actualmente, creemos, en el más alto nivel alcanzado en su brillante carrera. La seguridad y dominio técnico de que hizo gala son simplemente impresionantes, pero nada sería ello por sí solo si el artista no lo supiera combinar, como lo hace, con un talento interpretativo de fina ley.

D'Andurain se exigió a sí mismo un trabajo artístico de alto mérito, que incluía tres primeras audiciones en Chile, al lado de obras del repertorio habitual pero no menos exigentes técnica y artísticamente consideradas.

"Fiel servidor de la música contemporánea, D'Andurain logró mostrar con dominio y relieve musical, la vigorosa Sonata del brasileño Camargo Guarnieri, obra elaborada con elementos sustanciales del folklore, transformados en crea-

ción de música plena de vitalidad, de logro atractivo sonoro."

En este concierto, D'Andurain, incluyó la Sonata Nº 1, del Op. 12 de Beethoven, un Rondo de Mozart, en arreglo de Kreisler, "Hora", de Cubicec, el Capricho Nº 9, de Paganini, "Shirma", de Pablo Garrido, Melodie, de Tschaiowsky, obras en que el violinista hizo gala de intensidad expresiva.

Acompañó al violinista, la pianista Eliana Valle.

NOTICIAS

Hernán Würth regresa de Austria

El tenor Hernán Würth, alumno de Clara Oyuela y Federico Heinlein, en el Conservatorio Nacional de Música, artista que se ha destacado por sus innumerables y excelentes presentaciones con la Orquesta Sinfónica de Chile y en recitales a lo largo de todo el país, obtuvo en 1957 una beca de perfeccionamiento otorgada por la Comisión de Becas de la Universidad de Chile y la Academia de Viena, por un período de dos años.

Después de haber realizado una magnífica labor, tanto en Austria como en Alemania, ha vuelto a Chile Hernán Würth para reintegrarse a su labor artística nacional. Ofrecerá un primer recital en el Teatro Antonio Varas, el lunes 9 de noviembre.

Hernán Würth tuvo la oportunidad de perfeccionar sus estudios de canto con uno de los más grandes profesores de la Academia de Viena y de Europa central, el profesor Wolfgang Steinbrück, en cuyo seminario rindió examen de grado y madurez siendo aprobado con excelencia y por unanimidad. Otro de sus excelentes maestros fue el profesor Josef Witt, famoso tenor wagneriano y actualmente célebre "regisseur" de la Opera de Viena. Además de los cursos de ópera con el profesor Witt, en la Academia tomó los cursos correspondientes a esta asignatura, o sea, danza de teatro, esgrima, biogimnasia, movimiento escénico y estética de la ópera e interpretación.

Además se inscribió en los cursos de "Lied, Cantata y Oratorio", del Dr. Ernst Reicher, actuando al cuarto mes de su llegada en un recital ofrecido por la Academia de Viena. A raíz de esta primera presentación en público, fue contratado por la Radio Austríaca para realizar la grabación de "La Bohème", de Leon-

del nacimiento del compositor, bajo la dirección de Ernst Mätzendorfer, actualmente uno de los directores jóvenes de la Opera de Berlín Occidental.

En junio de 1958, Hernán Würth rindió el examen correspondiente al Seminario de Opera, obteniendo la máxima distinción entre los 32 alumnos que se presentaron. De inmediato fue contratado por la Radio de Stuttgart para grabar "Dido y Eneas", de Purcell.

Durante el segundo año de estudios se dedicó principalmente a la música de cámara, pero sin abandonar las clases del profesor Witt, siendo llamado en marzo de 1959 para actuar, con un grupo de egresados de la Academia de Viena, y en el papel principal, en la ópera "Alceste" del compositor contemporáneo vienés, Egon Wellez. En esa ocasión la crítica destacó las excelentes condiciones vocales e interpretativas de Hernán Würth.

El éxito en "Alceste" le valió numerosos contratos para actuar en conciertos de cámara en las iglesias y en radio. Entre las obras de índole religioso en las cuales le tocó participar, merecen mencionarse: El Te Deum, de Marc Antoine Charpentier; Misa de la Coronación, de Mozart; Misa en Sol menor, de Schubert; Misa María Teresa, de Haydn, y los Motetes para voces, de Bach.

Tuvo la oportunidad, también, de convertirse en ayudante de dirección, bajo las órdenes del profesor Witt, para el montaje de la Opera de Viena de "Don Juan", de Mozart, y de "Turandot", de Puccini. Esta magnífica experiencia, que duró un lapso de dos meses, permitirá a Hernán Würth realizar una importante labor de dirección de ópera en su patria.

En una serie de artículos para la *REVISTA MUSICAL CHILENA*, Hernán Würth dará a conocer la labor que se rea-

liza en la Academia de Viena, escribirá sobre la vida musical de esa ciudad y dedicará un estudio especial a su labor como director ayudante en la Ópera de Viena.

Maestro Wilfred Junge, Premio Municipal de Arte de Concepción

El director de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, Wilfred Junge, fue agraciado con el Premio Municipal de Arte 1959 de la ciudad de Concepción, por su magnífica labor frente al conjunto que dirige.

Este premio le fue entregado en la Casa Consistorial por la alcaldesa, señora Ester Roa de Pablo.

Nora López, becada por el Gobierno italiano

La destacada soprano dramática Nora López, ha sido becada por el Gobierno de Italia para perfeccionar sus estudios en la Scala de Milán, a donde partirá próximamente.

Festival Sudamericano en los Estados Unidos

Entre el 18 y el 31 de octubre se efectuó en Dallas, Texas, el Festival "Quince Días Sudamericanos", presentado por Neiman-Marcus, en colaboración con Grace Line y Panagra.

Además de presentar una amplia colección de mercaderías y objetos de arte de los distintos países de América Latina, hubo dos conciertos de la Sinfónica de Dallas, bajo la dirección de Héctor Villalobos, en que se interpretaron obras de éste y otros compositores sudamericanos,

actuando como solistas el violinista boliviano Jaime Laredo, quien acaba de triunfar en el Concurso Internacional de Música de Bruselas, y la pianista brasileña, Guiomar Novaes.

El conjunto chileno de Carmen Cuevas, integrado por cantantes folklóricos y un grupo de bailarines, dio a conocer, durante el Festival, el folklore de Chile.

En el Museo de Bellas Artes de Dallas se efectuó una interesante exposición de arte contemporáneo sudamericano, la que fue seleccionada por el Dr. José Gómez Sicre, Director de Arte de la Unión Panamericana.

Festival de Washington comisiona a Juan Orrego Salas una obra sinfónica

La Comisión Organizadora del II Festival Interamericano de Música de Washington, ha comisionado al compositor Juan Orrego Salas una obra sinfónica para ser estrenada en uno de los programas del Festival que se realizará en Washington durante la segunda quincena de abril de 1961.

Esta es la segunda vez que el Festival Interamericano de Washington comisiona una obra a este compositor. El Cuarteto de Cuerdas de Orrego Salas, comisionado para el Primer Festival, fue estrenado en esa ciudad por el Cuarteto Juilliard, en 1958.

Entre las otras obras comisionadas por los Estados Unidos a Orrego Salas, merecen mencionarse el "Sexteto", comisionado por la Berksthire Music Center para el Festival de Tanglewood; la "Serenata Concertante", comisionada por la Orquesta Sinfónica de Louisville, y "Dúos para cello y piano", comisionada por la Kinder Foundation.

Festival de Primavera en Viña del Mar

Durante los días 6, 7 y 8 de noviembre, se realizará un Festival de Primavera en Viña del Mar, organizado por la Municipalidad de esa ciudad, coincidiendo con la Exposición de Flores que anualmente realiza en la Quinta Vergara el Club de Jardines de Chile. El Ballet Moderno, que dirige Octavio Cintolessi, actuará con la Sinfónica de Viña, bajo la dirección de Juan Matteucci, en dos presentaciones al aire libre, en la Quinta Vergara.

Asociación Nacional de Compositores

El directorio de esta institución ha adelantado gestiones ante el Departamento del Pequeño Derecho de Autor de la Universidad de Chile, en el sentido de obtener un trato especial para la música seria. Se está estudiando un convenio con el citado Departamento, para que se cobre los derechos de los compositores asociados, dentro y fuera del país.

Actividad de los compositores

Carlos Botto ha dado término a un ciclo de *Canciones sobre textos Quechuas, para baritono, quinteto de vientos, arpa, viola y cello*. Poco antes había completado una *Sonatina para piano*, dedicada a Adriana Colli, y *Tres Caprichos para piano*, dedicados, respectivamente a Flora Guerra, Mariana Grisar y Giocasta Corma.

León Schidlowsky ha terminado una *Sinfonía*, dedicada a la memoria de Roberto Falabella y subtitulada "A la memoria de un héroe". Además trabaja en una Cantata sobre "Lautaro", con texto de Pablo Neruda.

Domingo Santa Cruz ha dado feliz tér-

mino al *Cuarteto de Cuerdas Nº 3*, obra finísima que continúa la línea ascendente de su producción para este conjunto.

Alfonso Letelier trabaja en un *Concierto para guitarra y orquesta de cámara*.

Carlos Riesco, da los últimos toques a una *Sonata para piano*.

Fernando García y León Schidlowsky han puesto música a dos películas documentales, en las que han demostrado ser un buen "equipo". El joven Fernando García, además, acaba de terminar *Variaciones para orquesta, Canciones para voz y trombón* y trabaja en pequeños trozos para *Cuarteto de Vientos*, titulados "Microbios". Su proyecto más importante es una ópera breve sobre el texto de García Lorca "La Doncella, el Marinero y el Estudiante".

Tapia Caballero realiza gira por Sudamérica

El pianista chileno Tapia Caballero realiza una amplia gira por los países de la costa del Pacífico y hasta el momento se ha presentado en Perú y Bolivia.

A propósito de los conciertos en Lima, el crítico Mario Estensoro dice en "La Prensa": "La última audición de la Sociedad Filarmónica correspondió a la actuación del chileno Tapia Caballero, quien ha vuelto a los escenarios de Lima después de varios años de ausencia. Tapia Caballero interpretó un programa selecto, que desarrolló con verdadera responsabilidad artística. Su mayor eficacia se centró en el grupo de obras impresionistas —Ravel y Debussy—, que ejecutó de manera excepcional."

En "La Paz", H. Viscarra Monje escribe: "Donde de veras apreciamos la técnica depurada de Tapia Caballero fue en la Sonata de Mozart, la más difícil seguramente entre las diecinueve obras de este género; presteza y claridad, riqueza de matices y gracia, fueron las característi-

cas de la ejecución. Para cerrar el programa oímos a Ravel y Debussy. La firmeza rítmica, y sus incomparables deliciosas disonancias, y los claroscuros de tenuidades diáfanos del segundo, hallaron en Tapia Caballero al artista moderno capaz de lograr calidades."

La Harvard Musical Association comisiona obra a Carlos Claudio Spies

El compositor chileno Claudio Spies, ha recibido una comisión de la Harvard Musical Association, para escribir una obra de cámara dotada de una donación de US\$ 500.

Olivia Concha se gradúa en Italia

La joven pianista chilena Olivia Concha Molinari, acaba de graduarse en el Conservatorio "Giuseppe Verdi", de Milán, como ejecutante y profesora de piano, con la máxima distinción que le fue otorgada por unanimidad.

Olivia Concha, alumna en el Conservatorio Nacional de Música de la profesora Arabella Plaza, durante seis años, se dirigió a Italia en 1955, para continuar sus estudios con los maestros Carlos Vidor y Enzo Calacce.

Primer Festival de Arte de Viña del Mar

Entre el 17 de enero y el 7 de febrero de 1960, se realizará en Viña del Mar el Primer Festival de Arte Nacional. La iniciativa de crear un Festival artístico chileno se debe al entusiasmo del Alcalde de esa ciudad, señor Gustavo Lorca, quien está organizando la presentación,

por espacio de tres semanas, de los mejores conjuntos de teatro, danza y música existentes en el país, a fin de realizar, como culminación de este torneo, una velada de gala, en la cual se premiará a los mejores conjuntos.

Las presentaciones teatrales se realizarán en el Teatro Municipal de Viña del Mar y las musicales y de ballet, tanto al aire libre, en la Quinta Vergara, como en el Teatro Municipal.

Este festival, que en el futuro constituirá una tradición, ha despertado inmenso interés entre los grupos artísticos del país.

Herminia Raccagni, actúa con la Sinfónica de Lima

La pianista chilena y Directora del Conservatorio Nacional de Música, Herminia Raccagni, fue invitada para clausurar la Temporada de 1959 de la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima, concierto que estuvo bajo la dirección de Gunter Mommer. La solista interpretó la Burlesca en Re menor para piano y orquesta, de Strauss. Al comentar la actuación de Herminia Raccagni, el crítico de "La Prensa", Mario Estenssoro, dice: "Es digna de comentario especial la intervención de la pianista Herminia Raccagni al ejecutar la Burlesca, de Strauss, en la que se reveló como una intérprete no sólo de alta condición musical sino también con posesión de óptimos medios instrumentales. Su ejecución fue fluida, precisa y, a la vez, brillante. Mostró, asimismo, un tono siempre grato que se particulariza en su expresivo "cantabile", el que comúnmente juega dentro de un ámbito sonoro intermedio. El público hizo escuchar largos y repetidos aplausos que la obligaron a presentarse varias veces en el escenario."

Montecino es aclamado en Colombia, maestro del teclado

El pianista chileno Alfonso Montecino, ha ofrecido una serie de conciertos en Colombia, ejecutando obras de J. S. Bach y estrenando, en ese país, las Variaciones sobre un Vals de Diabelli, Op. 120, de Beethoven.

El crítico Rafael Vega, al referirse a las obras de Bach, ejecutadas por Montecino, escribe: "Toda la emoción que nos produjo, gracias a Montecino, provino de la calidad misma de la música, de la conexión con el sonido sabiamente distribuido. No hay allí efectos psicológicos o situaciones externas, es música que vale por sí misma en manos de un maestro que sabe cómo se toca al gran Bach."

Montecino también dio a conocer en

Colombia obras chilenas, y entre otras, ejecutó las Variaciones y Fuga sobre un pregón de Orrego Salas. El crítico antes citado, al referirse a esta obra, comenta: "... El gran músico, prodigando musicalidad, porque aborda en la misma forma plena a los nuevos como a los clásicos eternos. "Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón", de su compatriota Orrego Salas, es obra densa, depurada de melodías; el tema del pregón apenas se percibe con gran economía, además se nota en los efectos de construcción formal. Con agilidad y originalidad desborda variaciones de complicado lenguaje y profundo contenido. Son necesarias muchas audiciones para encontrar más a fondo esta obra de grandes valores. Y el pianista la abordó con profundo conocimiento de su estilo, porque, a pesar de las dificultades que presenta, su primera audición nos convenció."

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Festival de Música internacional de 1960 en Colonia

El 34º Festival de Música Internacional de la "Sociedad Internacional de Música Contemporánea" se celebrará en Colonia del 10 al 19 de junio de 1960. Como en los Festivales anteriores, por ejemplo, el 33º Festival de Música internacional, celebrado en Roma, en el verano de 1959, también, en el de Colonia se estrenarán obras de compositores contemporáneos y se darán numerosas audiciones de música moderna de Europa, América y Asia. En Colonia se esperan muchos compositores y renombrados solistas. Los preparativos corren a cargo de los teatros de la ciudad de Colonia y de la radio del oeste de Alemania. El 34º Festival de Música Internacional pretende dar de nuevo una amplia síntesis de la creación musical contemporánea de mediados de siglo.

Festival alemán de Mozart de 1959

En la barroca ciudad de Ludwigsburg, cerca de Stuttgart, se celebró en julio de 1959 el 8º Festival alemán de Mozart, organizado por tercera vez en Ludwigsburg, por la Sociedad alemana de Mozart. En el programa del Festival de este año se acentuó especialmente la relación de Mozart con Händel y Haydn, que celebraban su jubileo en 1959. Ya en el primer concierto sinfónico en el Teatro barroco del Palacio se interpretaron, junto a obras de Mozart, composiciones de Händel y la Sinfonía de Oxford, en Sol mayor, Nº 92, de Joseph Haydn.

Bernhard Paumgartner (Salzburgo) dirigió la ejecución de dos óperas de juventud de Mozart: la ópera bufa "La finta semplice" y la opereta "El director teatral". La Orquesta de Cámara de Stuttgart, bajo la dirección de Karl Münchinger, ejecutó la Sinfonía en Sol menor KV 380, y el Divertimento en La mayor KV 334. El coro de la catedral de Santa Eduvigis, de Berlín, dio varias audiciones de obras religiosas de Mozart en la iglesia barroca del Palacio. El punto culminante lo constituyeron las "Vesperas solemnes de confessore" (KV 339), para solos, coro y orquesta. El segundo concierto del coro de la catedral de Santa Eduvigis ofreció la audición de la "Oda de Santa Cecilia" y el "Dettinger Te Deum", de Händel. Como final del Festival Mozart, la "Akademieorchester", de Salzburgo, bajo la dirección de Bernhard Paumgartner, interpretó varias serenatas en una velada musical en el patio del Palacio.

Premio cultural para Bruno Walter

El director de orquesta Bruno Walter, ha sido galardonado con el Premio Cultural de la ciudad de Munich. Bruno Walter, que desde 1941 se encuentra en los Estados Unidos, fue de 1913 a 1925 primer director de orquesta de la Opera de Munich. Después de la segunda guerra mundial volvió por primera vez a Munich, en octubre de 1950, y dirigió en la "Kongressaal" un concierto sinfónico. El primer Premio Cultural de la ciudad de Munich, dotado con 15.000 marcos, y creado en 1958 con motivo del jubileo de la ciudad, se concedió al físico Werner Heisenberg.

Audiciones de Música Moderna

En junio de 1959, con ocasión del IX Festival de Música Internacional de la Sociedad de Conciertos de Viena, se estrenó en esta ciudad el nuevo "Réquiem", del compositor berlinés Boris Blacher, escrito por encargo de dicha Sociedad. Las partes principales del Réquiem, escrito en texto latino, están confiadas al coro, mientras que los solistas, soprano y bajo, llevan principalmente el recitativo. El Réquiem se atiene estrictamente a las formas tradicionales que trata en estilo moderno. La angustia y la necesidad del hombre y el clamor por la salvación encuentran en la expresiva composición, que evita todo efecto estridente, una expresión conmovedora.

En el marco del Festival musical de Viena dirigió, además, el compositor de Munich, Werner Ekg, la nueva versión de su Oratorio "Intrepidez y benevolencia", cuyo texto está tomado de una colección de leyendas de la India.

Bajo la dirección de Eugene Ormandy (EE. UU.) se interpretó, en Munich, música moderna en dos conciertos de la Radio bávara. Se ejecutaron "Capriccio", de Gottfried von Einem, de 1943, y la suite "Baco", de Albert Roussel. Especialmente con Roussel triunfó la técnica de Ormandy, que da una gran intensidad al tono impresionista de la orquesta. En el centro del concierto estaban la Sinfonía Mathis, de Hindemith y "La Valse", de Ravel. En las dos obras reveló Ormandy su grandioso arte de interpretación. En el Vals de Ravel realzó el trágico acento que hace de la composición una turbulenta danza macabra de una época despreocupada.

El compositor suizo Frank Martin dirigió, durante los X Días de Música Internacional en Constanza, en junio de este año, su Concierto para violín y orquesta,

Esta obra pujante y perfecta es uno de los principales conciertos de violín de la actualidad. La línea rítmica de este concierto, escrito en el estilo de la técnica dodecatonal, encontró en el solista suizo Hans Schneeberger un intérprete de apasionada fuerza de expresión. Bajo la dirección de Frank Martin se interpretaron además los tres primeros tiempos de su "Obertura en homenaje a Mozart", una obra neoclasicista.

Música de las postrimerías de la Edad Media y del Renacimiento

El conjunto de Bruselas "Pro Musica Antiqua", dio en Munich, bajo la batuta de su director, Stafford Cape, un brillante concierto de música de las postrimerías de la Edad Media y del Renacimiento, en los Festivales de Verano de Nymphenburg. Ante todo se ejecutaron canciones y tiempos instrumentales del arte profano europeo de los siglos XIII a XVI. En la primera parte del programa se oyeron composiciones de la época de Francesco Landino hasta Josquin. La diferenciación y la armonía casi moderna de éste constituyeron, según dice la "Süddeutsche Zeitung", "no sólo un acontecimiento histórico-musical sino también musical". La segunda parte del programa presentaba obras de Orlando di Lasso, Claudio Monteverdi y Hans Leo Hassler

Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales

Se ha trasladado de Amsterdam a Kassel la sede de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales. Según comunica el nuevo secretario general, director del Archivo alemán de Historia de la Música de Kassel, Dr. Harald Heckmann, la resolución se tomó en el Congreso de

Bibliotecas Musicales de Cambridge (Inglaterra). Se ha elegido como nuevo presidente al director de la Biblioteca de Radio Estocolmo, Dr. Folke Lindberg, y como tesorero al musicólogo de Kassel, Dr. Wolfgang Rehm.

Festivales de Händel en Gotinga

Con motivo del 2º centenario de la muerte de Georg Friedrich Händel, se celebraron en la ciudad universitaria de Gotinga, del 27 de junio al 5 de julio, unos Festivales en honor de Händel. De Gotinga partió después de la primera guerra mundial el renacimiento de las óperas de Händel. Allí, en 1920, a los 200 años, se atrevió Oskar Hagen a llevar por primera vez a la escena una ópera de Händel, "Rodelinde". Los Festivales de Gotinga se inauguraron con la ópera de Händel "Ariodante", por el conjunto de la Ópera de Bremen. Por primera vez desde el estreno en Londres, el 8 de enero de 1735, se presentó la obra en su versión original con el texto de Antonio Salvi. "El acontecimiento más interesante" de los Festivales —decía "Die Welt"— fue la representación escénica del Oratorio de Händel "Baltazar", en la Johanniskirche. El escenario, montado en el recinto del altar de la iglesia, mostraba dos superficies circulares, vacías, oblicuamente superpuestas, con accesos desde lo profundo del coro. Esos dos planos simbolizaban el mundo terrenal y el supraterrrenal.

En otros conciertos se interpretaron en los Festivales de Gotinga obras de cámara de Händel, Corelli, Scarlatti, Mozart y Haydn.

Operas de compositores contemporáneos

Después de "La piel de zapa", inspirada en la obra de Balzac, el compositor

alemán Giselher Klebe escribió la ópera "Los deseos mortales", que se estrenó en Düsseldorf en el verano de 1959. Hace dos años se había estrenado también en Düsseldorf la ópera "Los bandidos", que Giselher Klebe, de 34 años, había compuesto inspirado en el drama de Schiller. En la nueva obra, el compositor se inspira en el tema romántico de Balzac, la historia del joven aristócrata intelectual Rafael de Valentine y le transporta de la época de Balzac a los años cincuenta. "La partitura de Klebe, escrita en seis meses, 1956-57, es técnicamente música libre dodecatonal. Orquesta normal (sin trompetas) y además cémbalo, mucha batería, triple música teatral. En libre tonalidad se insertan una festiva música de baile, el prelude de "Rigoletto" y una polka de aldeanos. Esto se realiza orgánicamente con una composición ágil, aprendida en modelos de Alban Berg en "Wozzeck" y en el concierto de violín... La fuerza de la música está en su dinamismo, siempre inspirado. Va cobrando forma en pequeñas fórmulas, en motivos tritonales, en fugaces ritmos... La impresión general es la de un esbozo lanzado por espontánea inspiración, el cual necesita completarse en la plétora de cuadros del 1.er acto" (Frankfurter Allgemeine Zeitung). El estreno, que no sólo encontró la aprobación de los expertos, sino que fue recibido por el público con aplauso para el compositor, el director de orquesta Reinhard Peters y los principales intérpretes, se verificó dentro de la Semana del "Teatro musical del siglo XX".

El "Staatstheater", de Kassel, inaugura su nueva temporada en septiembre de 1959, en el nuevo edificio, con el estreno de la ópera "Prometeo", inspirada en la obra de Esquilo, de Rudolf Wagner-Regenyi. El protagonista de la ópera, cuya representación dura hora y media, lo canta Martin Mathias Schmidt y el papel de Hephaisto, Kurt Schüffler. Rudolf Wag-

ner-Regenyi ha escrito ya las óperas "El favorito" (1935), "Los ciudadanos de Calais" (1939) y "Johanna Balck" (estrenada en la Opera de Viena en 1941).

Obras clásicas de música antigua

La extensa colección de discos, que, bajo el nombre "Archiv-Production", está editando el Estudio histórico-musical de la Sociedad gramofónica alemana (Deutsche Grammophon-Gesellschaft), está consagrada a la reproducción de las obras importantes de la música antigua desde el canto gregoriano hasta el siglo XVIII. Con la colaboración de muchos artistas y musicólogos europeos, en esta colección se ha recogido, desde hace diez años, un gran número de obras musicales, que apenas se oyen en los conciertos públicos y que tienen en parte carácter marcadamente histórico, pero que pertenecen a las obras clásicas del arte occidental. La colección está clasificada por los campos de investigación y empieza con las misas, exequias y cantos solemnes gregorianos. Siguen los "lieder" de la alta Edad Media (1100-1350), cantos de los trovadores, música de los juglares y coros de la época de los primeros coros a varias voces hasta 1300. La mayor parte de las interpretaciones de estos sectores está bajo la dirección de Safford Cape, especialista inglés en música medieval. El tercer sector de investigación lo constituye la primera época del Renacimiento, representada por el estilo florentino y la escuela flamenca, y el cuarto grupo está consagrado al alto Renacimiento y ofrece grandes secciones de música europea del siglo XVI, ante todo de Holanda, Alemania, Francia, Inglaterra e Italia. Otros grupos son el del siglo XVII italiano, la música barroca alemana del siglo XVII, la música del barroco y del rococó en el Occidente de Europa (1650-1750), el siglo XVIII

italiano y, como grupo final, la época preclásica alemana (1700-1760) y la escuela de Mannheim y la de Viena (1760-1800).

Esta colección fue posible una vez que, en los últimos cincuenta años, la Musicografía dio acceso a las fuentes y pudo resolver el problema de la ejecución de manera que se lograra la máxima fidelidad de estilo. Ha contribuido también la moderna técnica de reproducción en discos microsuro.

Entre las nuevas impresiones de la "Archiv-Production" se encuentran los himnos gregorianos "Ad Completorium in Nativitate D. N. Jesu Christi", seis obras para órgano, de Samuel Scheidt (1587-1654), los motetes "Dies Irae", de Jean-Baptiste Lully (1632-1687), ejecutados por el coro Lamoureux, además varias cantatas de Bach y un concierto para cuatro violines de Georg Philipp Telemann (1681-1767). Puede adquirirse un detallado catálogo de la "Archiv-Production", a través del Estudio histórico-musical de la Deutsche Grammophon-Gesellschaft, de Hannover.

Revista del Consejo Internacional de Música

La revista del Consejo Internacional de Música "The World of Music" se publica ahora en la Bärenreiter-Verlag de Kassel. Los dos primeros números han salido de Kassel en el verano de 1959. La revista publica trabajos en inglés, francés y alemán, sobre la vida musical internacional de la actualidad. El presidente del Consejo Internacional de Música dice en la primera edición, que saldrá de Kassel, que esta revista debe llegar a ser "el órgano musical internacional que se necesitaba desde hace tiempo".

Exposición Händel-Purcell en Alemania

El "British Council" organiza actualmente una exposición Händel-Purcell, que se presentó en julio en Colonia, y en agosto en Munich. Desde el 20 de septiembre hasta el 6 de octubre se presentará la exposición en Berlín. La exposición se hace en conmemoración del 300 aniversario del nacimiento de Henry Purcell y el 200 de la muerte de Georg Friedrich Händel. Con gran material gráfico se presenta la vida de Händel en su ciudad natal de Halle, en Italia y en Londres, y retratos contemporáneos de cantantes de ambos sexos de las óperas y oratorios de Händel, fotos de documentos, cartas y manuscritos originales y primeras ediciones, que se encuentran en el Museo Británico, documentan la vida del artista. Análogamente se ha organizado la parte de la exposición que se refiere a la evolución y a la época de Purcell.

La ópera moderna en la nueva temporada

En la nueva temporada, 1959-60, se cantará en los escenarios de los teatros de ópera alemanes gran número de óperas modernas. En la Opera del Estado de Hamburgo se estrenará, en la primavera de 1960, la ópera de Hans Werner Henze, "El príncipe de Homburg". La poetisa lírica austríaca Ingeborg Bachmann ha escrito el libreto de esta nueva obra. En Berlín se llevará a efecto en el otoño de 1959 el estreno en Alemania de la ópera de Arnold Schönberg "Moisés y Aarón". En Stuttgart dirigirá Carl Orff el estreno mundial de su nueva ópera "Edipo", que se espera con máximo interés, ya que a Orff le debe el drama musical internacional contemporáneo importantes impulsos. Düsseldorf ha anunciado el estreno en Alemania de "Lady Macbeth en el cam-

po", de Shostakowitsch, y la Opera del Estado de Baviera, en Munich, estrenará "Las excursiones del señor Boucek", de Leos Janacek. En Dortmund tendrá lugar, en noviembre, el estreno mundial de la obra de Gerhart von Westermann "Fantasía prometeica", y Colonia ofrecerá los de las óperas "La muerte de Grigori Rasputin", de Nabokov, y "Soldados", de Zimmermann. En Darmstadt se pondrá por primera vez en escena la obra de Leibowitz "Circulaire de Minuit", y en Essen, en octubre, la nueva ópera del compositor de 34 años, Giselher Klebe, "El asesinato de César". En marzo de 1960 estrenará en Alemania la Opera del Estado de Hamburgo, la ópera de un viaje interplanetario "Aniara", del sueco Karl-Birger Blomdahl.

ARGENTINA

Estreno en Buenos Aires de "Le veglie di Siena", de Orazio Vecchi

El Conjunto de los Polifonistas Castellazzi, dirigido por el maestro Luigi Castellazzi y que integran las sopranos Perla Alsina de Espejo y Clara Barceló, la contralto Matilde Galarreta, los tenores César Espejo y Sergio Tulián, y el bajo Ricardo Cuño, estrenaron en la audición de clausura de la Asociación de Concier-tos de Cámara de Buenos Aires, a mediados del mes de septiembre, la primera parte de *Le Veglie di Siena*, de Orazio Vecchi. Esta obra, posterior a "L'Amfipar-naso", que fuera estrenado en Chile por los Polifonistas Castellazzi en el mes de julio, data de 1604, y en ella se representa una acción festiva, un juego de sociedad, uno de esos agradables pasatiempos tan familiares a las alegres reuniones de gente joven. La obra de Vecchi se compone de dos partes: un juego llamado de las lenguas y de la Caza de Amor y otro

dedicado a los distintos humores, que consiste en la reproducción de varios tipos y caracteres.

El crítico Jorge D'Urbano, en "El Mundo", al comentar este estreno, dice: "Le Veglie di Siena", de Vecchi, es una colección de madrigales festivos, amorosos, irónicos, humorísticos, que se unen entre sí como parte de un juego de ingenio ejercido por un grupo de jóvenes en el transcurso de distintas veladas. La acción, si así puede llamársela, tiene por marco la Siena del siglo XVI. Los participantes se reúnen en torno a una mesa para llevar a efecto el juego musical.

"Como todas las obras madrigalescas, "Le veglie di Siena" une la fragancia y encanto de la expresión refinada y caballerisca con la sapiencia y rigor de un tratamiento polifónico sin fallas. Este arte del madrigal es una de las flores más atrayentes del Renacimiento musical. En nuestros días no es fácil escucharlo porque tal arte responde a una sociedad, cultura y civilización tan ajenas a las nuestra que nos resulta imposible recrear el ambiente en que nació y se desarrolló. Por regla general, cuando se escuchan madrigales en las salas de concierto nos sentimos frente a una aventura arqueológica. Es mucho y merecido elogio decir que los Polifonistas Castellazzi consiguieron interpretar esta obra con la suficiente espontaneidad y frescura como para hacernos olvidar su antigüedad y recordarnos su belleza."

ESTADOS UNIDOS

Concurso de Composición para estudiantes latinoamericanos ofrece la Broadcast Music Incorporation

Los estudiantes de composición latinoamericanos, menores de 26 años de edad,

podrán por primera vez aspirar a diversos premios, ascendentes en total a más de 10 mil dólares, que ofrece el concurso de 1959 de los *Student Composer Awards* (SCA). La apertura de este concurso fue anunciada oficialmente esta semana por Carl Haverlin, presidente de Broadcast Music, Inc. (BMI), de Nueva York. BMI ha venido patrocinando anualmente, desde 1951, estos concursos, cuyo objeto es estimular a los estudiantes en la composición de piezas de concierto. El concurso de este año de 1959 será el primero en que participen estudiantes que cursan sus estudios fuera de los Estados Unidos o del Canadá.

"Nuestra decisión de invitar a los latinoamericanos a los SCA fue tomada con completa aprobación del jurado de 1959", declaró el señor Haverlin. Y añadió que BMI estima que uno de sus principales deberes, en su carácter de tutor de la música, es el de reconocer y estimular a aquellos dotados de talento musical. "Tanto BMI como los diversos compositores, profesores, instrumentalistas musicales que componen el jurado están sumamente familiarizados con los brillantes compositores de Latinoamérica, cuyas obras reciben universal aclamación. Esperamos que los estudiantes compositores de más talento tengan oportunidad de alcanzar también fama universal por medio de este concurso y de participar en los premios anuales."

Incluyendo los premios ya asignados para 1959, durante los últimos años BMI ha otorgado más de 60 mil dólares a los triunfadores de este concurso. Los nombres de los agraciados en 1959 se anunciarán no más tarde del mes de junio de 1960, con los premios correspondientes, que variarán de 500 a 2 mil dólares, a discreción del jurado.

El concurso quedará abierto hasta el 29 de febrero de 1960 para cualquier residente del Hemisferio Occidental que cuente menos de 26 años de edad el 31 de diciembre de 1959. Los candidatos deberán ser alumnos de matrícula de escuelas secundarias, universidades o conservatorios oficialmente reconocidos o ser discípulos particulares de profesores establecidos y conocidos en la profesión.

El jurado permanente está constituido por William Schuman (presidente), de la Juilliard School of Music; Earl V. Moore, Decano de la Escuela de Música, de la Universidad de Michigan; Henry Cowell, compositor y maestro; y Claude Champagne, Director Adjunto del Conservatorio Provincial de Quebec. Los miembros adjuntos del jurado para 1959 serán compositores, editores y artistas de nota.

Como el objeto de los sca es estimular a los compositores jóvenes, no se ponen restricciones en lo relacionado con la instrumentación y el largo de la partitura manuscrita. Cada uno de los participantes podrá presentar hasta tres composiciones, pero ninguno podrá obtener más de un premio o mención. Las obras no tendrán necesariamente que haber sido escritas el año en que se sometan al concurso.

Los sca fueron organizados en 1951, a raíz de una reunión convocada por BMI, durante la cual se sometió el proyecto al grupo de profesores concurrentes. La idea fue calurosamente acogida por todos los reunidos, entre los cuales figuraban representaciones de universidades y conservatorios pertenecientes a la Music Educators National Conference.

Las reglas y solicitudes para el concurso pueden pedirse a Russel Sanjek, Director sca Project, Broadcast Music, Inc., 589 Fifth Avenue, New York 17, New York, Estados Unidos de América.

ESPAÑA

"La Atlántida", de Manuel de Falla, se estrenará en marzo de 1960

La obra póstuma del compositor Manuel de Falla "La Atlántida" será presentada en marzo de 1960, en Barcelona, en dos estrenos, uno en forma de oratorio y otro el de la versión escénica.

"La Atlántida" quedó inconclusa cuando el compositor gaditano murió en Argentina en 1947, a la que ahora ha dado cima Ernesto Halffter, tras varios años de trabajo ininterrumpido.

La versión en oratorio de "La Atlántida", cantada en catalán, se estrenará en Barcelona y además se darán audiciones especiales en Madrid y Cádiz, estrenándose posiblemente en Italia, en La Scala de Milán, en abril próximo. En el estreno de esta magna creación contemporánea, cantará el Orfeón Catalán con la Orquesta Nacional y Victoria de los Angeles, quien también intervendrá en la versión escénica de la Scala de Milán.

URSS

Festival Prokofieff en Moscú

En mayo de 1960, el Sindicato de Compositores Soviéticos celebrará un Festival de la música de Sergei Prokofieff. En este festival, que durará entre diez y doce días, se tocarán las más importantes obras del compositor. El Teatro Bolshoi está preparando la presentación de "Guerra y Paz" y "Simeón Kotko" y el Stanislavsky y Nemirovich-Danchenko Teatro Musical, presentará "Boda en el Monasterio". Varios de los ballets de Prokofieff serán montados para esta ocasión. Los mejores ejecutantes del país tocarán sus obras para violín y piano y destacados directores

dirigirán sus sinfonías. Durante el Festival, habrá conferencias sobre Prokofieff y su música y los editores están preparando nuevas monografías que estarán editadas antes de que se inicie el Festival.

Música en color

El sueño de Scriabin de combinar la música y el color parece haberse hecho realidad a través de los experimentos del joven soviético K. Leontyev, quien, después de once años de trabajo, ha logrado crear una máquina electrónica que puede interpretar la música científicamente como color. La primera demostración frente a varios científicos de nota e ingenieros, confirmó que el joven investigador había realizado un importante descubrimiento.

Después de varios ensayos, el investigador descubrió que la conexión entre música y color se determinaba a través del tono del sonido. Aunque Leontyev se dio cuenta que este método daba ciertos resultados, no estaba de acuerdo con la fisiología de la interacción de los sentidos humanos. Entonces descubrió otro método para transformar los sonidos musicales en color, basándose en las características fisiológicas de percepción y acción combinada entre los órganos auditivos y visuales.

Con el aparato que ha inventado, los sonidos musicales se acompañan con una patena correspondiente de luz, cuyo color e intensidad de brillo y centelleo dependen de la obra musical misma y de la maestría del ejecutante.

La crítica soviética habla de los compositores jóvenes de la URSS

En "Moscow News", leemos un juicio crítico de M. Skolsky sobre los jóvenes compositores de la URSS. Destaca, en primer término, la cantata "Ashkhabad", de

Kurbanniyazov, quien ha dedicado a esta obra, según las palabras de Skolsky "al trabajo socialista y a la amistad entre los pueblos". Luego el crítico pasa a describir la esencia de la música soviética en la actualidad, y dice: "El músico soviético se inspira y busca sus temas e ideas en aquello que lo rodea, la vida, y en los intereses y aspiraciones del pueblo soviético. En su esencia, este interés por la vida contemporánea es el rasgo más sobresaliente de las artes soviéticas en general y de la música en particular... Talentosos compositores en todas las repúblicas soviéticas están realizando una valiosa contribución al desarrollo de la música, que es nacional en la forma y socialista en el contenido. En este respecto es típico el poema sinfónico "Aldan Maadyr", la primera obra de A. Chygal-Ool, compositor Tuva, obra recientemente estrenada en Moscú. "Aldan Maadyr" significa "Sesenta caballeros de Armas", una leyenda sobre sesenta héroes Tuva, quienes guiaron un levantamiento de los pobres contra sus explotadores."

Volviendo al tema de lo que es la música en el Soviet, Skolsky explica: "El tema contemporáneo de la vida soviética, que abarca todo el arte soviético, es un concepto amplio que cubre todos los intereses del hombre del Soviet: el trabajo de la construcción, el despertar de una nueva conciencia social, los tópicos heroicos de la Gran Guerra Patriótica, la lucha contra los recalcitrantes del pasado, el tema de la amistad internacional, etc. Por lo tanto, no es extraño que entre las últimas obras de los jóvenes compositores nos encontremos con un maravilloso canto sobre Lenin, por Kholminov, la primera parte de un oratorio titulado "Vladimir Ilych Lenin", por Karamanov, basado en el poema de Mayakovsky, la sinfonía vocal de Chistyakov, "La Explotación", basada en una obra de Nikolai Ostrovsky, la colección de obras de Flyar-

kovsky titulada "A Ti Patria" y una serie de romances por Petrov basados en versos de Gianni Rodari, una cantata de Ledenev, basada en los versos de Pablo Neruda, "A la Felicidad".

"No debe pensarse, sin embargo, que el predominio del tema contemporáneo

quiera decir que sólo se compone en la Unión Soviética música programática. Nuestros compositores jóvenes han escrito muchas obras no programáticas, pero ellas siempre reflejan el sentido de nuestra vida discerniéndose siempre ideas y tópicos contemporáneos..."

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

ANTOFAGASTA, IQUIQUE Y LA SERENA

Concierto del Cuarteto Chile y el pianista René Reyes

Los días 7, 8 y 9 de septiembre, el Cuarteto Chile, integrado por los profesores Enrique Iniesta, Ernesto Ledermann, Zoltan Fischer y Angel Ceruti y el pianista René Reyes, tuvieron a su cargo, en la zona norte del país, el cuarto concierto de cámara de la temporada de abono que, con gran éxito, ha presentado el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El programa ofrecido incluyó las siguientes obras: *Haydn: Cuarteto en Re menor, Nº 15; Letelier: Tonada; Schubert: Cuarteto en Re menor, y Schumann: Quinteto en Mi bemol mayor para piano y cuarteto de cuerdas, Op. 44.*

Grande fue el éxito obtenido por el Cuarteto Chile y el pianista René Reyes en las ciudades mencionadas, donde numeroso público los aplaudió con entusiasmo.

Gira del Ballet de Concepción

El Ballet de Concepción, que dirigen Alfonso Muñoz y Ana Blum, realizó una amplia gira por la región nortina visitando las ciudades de Vicuña, Ovalle, Copiapó, Taltal, Chuquicamata, Iquique, Arica, Pedro de Valdivia, María Elena,

Tocopilla, Calama, Vallenar, La Serena y Antofagasta. El conjunto recorrió siete mil kilómetros entre Concepción y Tacna, realizando viajes de mar a cordillera y presentando un escogido número de ballets de su repertorio.

LA SERENA

Conciertos de la Orquesta Filarmónica

La Orquesta Filarmónica de La Serena, conjunto que dirige el maestro Jorge Peña Hen, recientemente formado como base de lo que en el futuro será la Orquesta Filarmónica del Norte, ha realizado tres conciertos en La Serena y Coquimbo. En todas sus actuaciones ha demostrado eficiencia, disciplina y buena musicalidad. Con motivo de las Fiestas Patrias, este conjunto y el Coro de la Sociedad Juan Sebastián Bach ofrecieron un concierto, en el que la Orquesta Filarmónica tocó obras de Haydn, Leng y Tschaikowsky y el Coro interpretó música polifónica renacentista y obras chilenas.

Coro de la Universidad Técnica del Estado

Durante ocho días los 42 integrantes del Coro Universitario recorrieron la provincia de Coquimbo visitando las ciudades de Illapel, Combarbalá, La Serena y Ovalle, bajo la batuta de su director y

fundador, Mario Baeza Gajardo. Este conjunto ofreció seis conciertos oficiales y doce presentaciones en establecimientos escolares, hospitalarios, carcelarios y militares, obteniendo el aplauso unánime del público, las autoridades y la crítica.

Fuera de los conciertos oficiales, el Coro de la Universidad Técnica del Estado ofreció conciertos populares y para escolares, en los que el director del conjunto explicaba las obras a ejecutarse.

SAN FELIPE Y LOS ANDES

Conciertos del Coro de Cámara de Valparaíso

Bajo la dirección del maestro Marco Dusí, el Coro de Cámara de Valparaíso, durante una gira por la provincia de Aconcagua, patrocinada por el Instituto de Extensión Musical, realizó tres conciertos en San Felipe y dos en la ciudad de Los Andes. El programa de estos conciertos incluyó obras polifónicas renacentistas, canciones españolas, chilenas, brasileñas, peruanas y del folklore chileno.

ANTOFAGASTA, IQUIQUE Y LA SERENA

Trio del Conservatorio Nacional de Música

El quinto concierto de la Temporada de Abono realizado por el Instituto de Extensión Musical estuvo a cargo del Trío del Conservatorio Nacional de Música, integrado por los jóvenes instrumentistas Fernando Ansaldi, violín; Frida Conn, piano, y Edgar Fischer, cello, quienes visitaron las ciudades mencionadas los días 7, 8 y 9 de octubre. El programa de estos conciertos consultó las siguientes obras: *Mozart: Trío en Sol mayor K. 564*; *Ravel: Trío en La menor*, y *Mendelssohn: Trío en Re mayor, Op. 49*.

SAN FERNANDO

Décimo aniversario del Coro de Profesores de San Fernando

En junio de 1949, un grupo de profesores primarios y secundarios, con inmenso amor por el canto coral, formó el Coro de Profesores de San Fernando, que este año ha celebrado su décimo aniversario con un festival de coros durante el mes de septiembre. Asistieron al festival coral diez conjuntos: los Coros de profesores de Santiago, Valparaíso, Viña del Mar, Iquique, Rancagua, Melipilla, Rengo y San Fernando, formando un conjunto de 500 voces que debutaron en la capital colchaguina.

CONCEPCIÓN, TEMUCO, VALDIVIA Y OSORNO

Recitales de Manuel Cuadros

Durante los días 10, 11, 12 y 13 de septiembre, el barítono peruano Manuel Cuadros, acompañado al piano por Cirilo Vila, ofreció recitales en las ciudades sureñas antes mencionadas, cumpliendo así el plan de conciertos de abono en la zona sur, que este año ha organizado el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. El artista cantó obras de Bach, Mozart, Schumann, Ravel, Orrego Salas, Sánchez y De Falla.

CONCEPCIÓN

Orquesta de Cámara Universitaria

El último concierto de la Temporada de la Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción, bajo la dirección del maestro Junge, consultó el siguiente programa: *Mozart: Obertura "El Empresario"*;

Mendelssohn: Concierto en Sol, para piano y orquesta, solista Hermina Raccagni, y Schubert: Sinfonía Nº 6 en Do.

La Orquesta de Cámara cerró con este recital una temporada en que le ha tocado desempeñar un importante papel, demostrando interesantes progresos.

Cuarteto de Concepción

El Cuarteto de Concepción, integrado por Hannes Schmeiser, primer violín; Héctor Razzeto, segundo violín; Horts Drechsler, viola, y Nicolás Kotzareff, cello, todos ellos miembros de la Orquesta de Cámara Universitaria, ha iniciado una interesante labor de difusión de la música de cámara en la ciudad de Concepción.

En una de sus últimas presentaciones, este conjunto tocó un interesante programa que incluyó los *Cuartetos en Fa mayor para oboe, violín, viola y cello*, de Mozart; *Cuarteto Nº 1, Op. 46*, de Orrego Salas, y *Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 51*, de Dvorak.

La formación de un conjunto de esta índole es siempre digna de aplausos y de estímulo. A través de estas líneas felicitamos al Cuarteto de Concepción y esperamos, con gran interés, sus próximas actuaciones las que, estamos ciertos, evidenciarán su superación.

Recitales de Pedro D'Andurain

El joven y talentoso violinista chileno Pedro D'Andurain, realizó una breve gira por el sur del país antes de partir a Europa a cumplir numerosos compromisos. Acompañado por el pianista nicaragüense Arturo Medal, D'Andurain ofreció recitales en Concepción, Osorno y Puerto Montt, tocando obras de Mozart, Bach, Beethoven, Paganini, Brahms, Tschaikowsky y del compositor chileno Pablo Garrido.

Primer Festival Nacional de Coros

Sesenta conjuntos corales de todo Chile y sus dos mil seiscientos integrantes, participaron en el Primer Festival Nacional de Coros, realizado en Concepción los días 10, 11 y 12 de octubre, en el gran gimnasio de la Casa de Deportes de la Universidad de Concepción. La entidad que organizó este magno torneo coral fue la Federación de Coros de Chile, que preside Arturo Medina, director fundador de los Coros de Concepción.

La mayoría de los conjuntos que participaron en el Festival fueron coros estudiantiles de los colegios públicos y particulares del país, pero también hubo grupos corales de profesores, obreros metalúrgicos, colectividades extranjeras, coros de empleados de distintas firmas y el coro Araucano "Mehuín".

Desde Santiago partió el "Tren que Canta", así denominado porque llevó a los conjuntos de la capital y sus alrededores a la zona sur, en cuyos diez vagones se acomodaron sesenta conjuntos corales que iniciaron el viaje cantando a partir de la Estación Central, punto de partida, y a lo largo de todo el trayecto, con conciertos improvisados en cada una de las estaciones ferroviarias donde pasaba el tren hasta llegar a Concepción.

El 10 de octubre, se inició el Festival con un homenaje al Coro de Concepción, cuyas bodas de plata acaban de celebrarse, en el que participaron alrededor de 20 conjuntos, cada uno de los cuales cantó tres obras. Al día siguiente, en la Plaza de Armas de Concepción, todos los coros asistentes, en conjunto con los más de 300 coros restantes a lo largo del país que no pudieron acudir a Concepción, cantaron, en todo el territorio de Chile, a una hora previamente fijada, la Canción Nacional. En la tarde prosiguieron las jornadas de canto, y hubo un solemne ac-

to de celebración del 11 de octubre, proclamado Día del Canto Coral, que culminó con un concierto nocturno de música sacra en la Catedral. El 12 de octubre, vio la conclusión del magno congreso, con una postrera jornada de canto coral.

La significación de este Festival rebasa los límites de lo puramente artístico. Toda una actitud social, un hábito de elevada colaboración, camaradería y hermandad se ha engendrado en el pueblo de Chile, desde Arica a Punta Arenas, a través de las 30.000 personas que regularmente cantan en común, creándose un germen cultural de proyecciones incalculables.

Es imposible reseñar la actuación de los sesenta conjuntos que se presentaron al Festival, pero todos demostraron su anhelo de superación y una fuerza que pugna por llegar a la luz de un entendimiento cada vez más claro y radiante. Sólo nos referiremos a la enternecedora contribución del Coro de la Escuela de Pesca de Mehuín, inolvidable grupito de niños araucanos, cuya asistencia fue posible, dicen, gracias a que todo el pueblo de donde provienen rompió sus alcancías de ahorros para que estos párvulos los representaran en el torneo. Su "Cielito mío", de Gabriela Vidal, fue, quizás, lo más emocionante de las jornadas de Concepción, y su presencia, símbolo de las aspiraciones humanas de la Federación de Coros de Chile.

Concierto de Música Sagrada en la Catedral de Concepción

El concierto nocturno de música sacra en la iglesia Catedral de Concepción, término de las celebraciones del Día del Canto Coral, se abrió con la plegaria yugoslava "Escúchanos, Señor", cantada por el Coro "Jadran", de Santiago, bajo la dirección de Ricardo Fabregat.

En seguida, el Coro Universitario "San-

ta María", de Valparaíso, bajo la dirección de Silvio Olate, presentó composiciones de Victoria, Aichinger y de Giovanini Croce. Las voces femeninas de la Escuela Normal de Angol, dirigidas por Tertuliano Cruzat, cantaron el "Kyrie eleison", de una misa de Palestrina, y el coro masculino "Juan Subercaseaux", de Santiago, bajo la dirección de Mario González, demostró el subido nivel que es capaz de alcanzar en obras religiosas, a través de una "Salve Regina", de autor desconocido; "O sacraum convivium", de Viadana, y el responsorio "Velum Templi", de Ingegneri.

La segunda parte de este concierto ofreció la combinación de instrumentos y voces, colaborando con estas últimas el organista Hermann Hock y la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, dirigida por Wilfred Junge. De Buxtehude se ejecutó un Magnificat, el que fue magistralmente cantado por el Coro Polifónico de Chillán, bajo el mando de José del Canto. El Coro Singkreis, de Santiago, bajo la dirección de Arturo Junge, interpretó la Misa Brevis Santi Joannis de Deo, en Si bemol, de Haydn. Estos mismos ejecutantes, a los que se sumaron dos oboes, llevaron el concierto a un fin esplendoroso con el coro "Canten, cielos, canten", del oratorio "Belshazzar", de Haendel, vertido en idioma alemán.

La gran plaza frente al templo recibió a una multitud silenciosa y conmovida.

VALDIVIA

II Festival Coral de Primavera

Organizado por la Federación de Coros que dirige el profesor Divert Rivera Abello, se realizó el Segundo Festival Coral de Primavera, los días 3 y 4 de octubre, en el que participaron 27 coros, de los cuales 15 son de Valdivia, y el resto de las diversas localidades de toda la pro-

vincia, con un total de más de 2.000 cantantes.

CONCEPCIÓN, TEMUCO Y VALDIVIA

Conciertos de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música

Los días 12, 13 y 14 de octubre, se presentó en las ciudades de Concepción, Temuco y Valdivia, la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música, bajo la dirección del maestro Agustín Culler. Este conjunto, integrado por los alumnos de los últimos cursos de instrumento del Conservatorio Nacional, ejecutó el siguiente programa: *Corelli: Concerto Grosso Nº 3, en Do menor; Haendel: Concerto Grosso Nº 12, en Si menor; J. S. Bach: Concierto en Mi mayor, para violín, solista: Jaime de la Jara; Elgar: Sonata, Op. 20, y Bloch: Concierto para Orquesta, solista: Cirilo Vila.*

Este prestigioso conjunto realizó esta gira, cumpliendo con el plan de conciertos organizados en el norte y sur del país por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

La prensa de las ciudades mencionadas, al reseñar sobre estos conciertos dice: "La ejecución de las diversas obras permitió al auditorio aquilatar la homogeneidad del conjunto, que, pese a la juventud de sus integrantes, muestra condiciones indiscutibles de calidad interpretativa. La dirección fue sobresaliente. Gustó especialmente el solista Jaime de la Jara, en Bach."

PUNTA ARENAS

Conciertos de Mario Miranda

Durante su corta permanencia en Chile y en su gira a provincias, Mario Miranda

pudo ser conocido en Punta Arenas, gracias a la Sociedad PRO ARTE.

Dados sus recientes éxitos en Nueva York, el público se mostró ansioso por conocer a este destacado valor, dentro del grupo de jóvenes pianistas chilenos que han triunfado en el extranjero. Miranda conquistó de inmediato a su auditorio, logrando comentarios de prensa con párrafos como los que transcribimos: "... Podríamos decir que ha superado —en sus dos recitales— todo lo que esperábamos de él, escuchándolo; nos ha revelado una sensibilidad que cautiva y conmueve tan vivamente, que las cálidas ovaciones recibidas no lo evidencian sino en parte. El termino brillante, que cuadraría a su técnica, resulta un tanto frío para calificar su arte, que es fino y sutil, en el gran discípulo del malogrado maestro W. Gieseeking y también de Claudio Arrau. En su programa Beethoven, que mantuvo admirablemente la atención del auditorio, podemos destacar las versiones de la Sonata en Re menor, Op. 31 Nº 2 —llamada la Tempestad— y la Sonata Op. 110, en la segunda parte del concierto, las que revelan ya una gran madurez interpretativa."

Nos cabe agregar que cuando un público escucha casi con recogimiento un programa como el mencionado, es evidente que ha logrado penetrar en el mundo musical, en cuanto a lo que nos da y encierra para cada uno; que dentro de su inquietud, ya hay también madurez. A este logro feliz, Mario Miranda como intérprete ha contribuido en mucho.

Conciertos del Instituto de Extensión Musical en Punta Arenas

En el programa norte-sur trazado este año por el Instituto de Extensión Musical, los días 23 y 24 de septiembre, se presentó el Cuarteto Santiago con dos

conciertos magníficos, tanto por la jerarquía de sus integrantes, como por la selección e interpretación de los programas.

Esta iniciativa, que ha podido concretarse en diversas provincias gracias a la existencia de entidades culturales que a través de años han logrado polarizar la atención, especialmente en favor de la difusión musical, encontró en Punta Arenas la cooperación efectiva y entusiasta de la Ilustre Municipalidad y de la Sociedad Pro Arte, cuya labor es ahora ampliamente reconocida. Como la prensa presta también su apoyo con generoso criterio, creemos que la transcripción de los párrafos siguientes, de uno de los numerosos comentarios y crónicas alusivas, destaca en la mejor forma la acogida que merecieron estos conciertos.

Con sala casi llena, lo que constituye un éxito tratándose de Música de Cámara, se presentó ayer en la tarde, en el Teatro Municipal, el Cuarteto Santiago, iniciando el ciclo de conciertos que ha resuelto patrocinar este año el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en un laudable intento de cubrir el territorio desde Arica a Magallanes en su labor de difusión y lograr la unidad cultural a través de la música.

El suspenso que se advirtió entre el público no podía sorprendernos ante la seriedad con que se ha encarado esta misión; pero por sobre todo hubo entusiasmo por oír a un prestigioso conjunto de antecedentes brillantes, cuyos éxitos han traspasado la frontera. Y podemos agregar que es evidente que Punta Arenas se incorpora a la actividad musical del resto del país y hay signos de madurez por demás promisoros.

Siendo difícil un comentario crítico del concierto, a la altura de los maestros visitantes, nos limitaremos a mencionar que las impecables interpretaciones que nos brindaron, confirmaron ampliamente

te los reiterados elogios recogidos dondequiera que han actuado, de parte de verdaderas autoridades en materia musical. El recogimiento en algunos instantes, el entusiasmo y la cordialidad con que fueron aplaudidos han sido una sincera y sencilla expresión de gratitud por los momentos inolvidables proporcionados parejamente con los cuartetos programados.

Ya con el Cuarteto en Si bemol de Schubert, el público pudo apreciar que escuchaba a un grupo de artistas que hace música con amor y cada instrumento aisladamente virtuoso, cedía para producir un amalgamiento feliz con absoluto equilibrio en el conjunto. Esta apreciación fue confirmada ampliamente en la interpretación del Cuarteto N° 1 de Juan Orrego Salas, una de las más recientes obras de este autor compuesta en 1956 a pedido de la Interamerican Music Center para el primer Festival de Música de Nueva Orleans y que ha merecido entusiastas elogios de la crítica.

Igual cosa cabe decir de la versión dada del cuarteto en Mi menor, llamado "De mi Vida", del célebre compositor checo F. Smetana...

En el segundo concierto se interpretaron el cuarteto en Sol mayor KV 387 de Mozart, el Op. 18 N° 2 en Sol mayor de Beethoven, y de Dvorak el Op. 96 en Fa mayor, "El Americano". Versiones brillantes, especialmente inolvidable el último.

Un tercer concierto matinal fue programado para escolares, iniciativa que tuvo mucho éxito, contando con la asistencia de 1.000 niños.

Nos cabe agregar que el Instituto ha conquistado con esto amplia simpatía y comprensión de su labor, a través de este aporte que la Universidad tan generosamente nos brinda, aparte de las Escuelas de Temporada, con la noble finalidad de unificar a Chile culturalmente, lo que significa labor de acercamiento efectivo.

NECROLOGIAS

BOHUSLAV MARTINU 1890-1959

El destacado compositor checo Bohuslav Martinu murió en Suiza el 7 de septiembre de este año.

Alumno de Josef Suk en el Conservatorio de Praga y de Albert Roussel en Francia, Martinu se destacó a muy temprana edad como uno de los grandes compositores de su patria. En 1941 abandonó Checoslovaquia, radicándose en Estados Unidos, donde fue profesor de la Universidad de Princeton, país en el que escribió varias obras y en el que fueron ejecutadas la mayor parte de las escritas anteriormente a su llegada a Norteamérica.

En la música de Martinu persisten los elementos checos, pero sin el sabor folklórico de Dvorak o Smetana. La influencia francesa es muy marcada en la claridad, precisión y balance de sus obras. Desarrolló un sentimiento armónico personal, subrayado en la instrumentación de sus obras orquestales. El refinamiento y puro tecnicismo de su música han sido ampliamente reconocidos.

La obra musical de Martinu incluye nueve óperas, varios ballets, cantatas para voz y orquesta, cinco sinfonías y numerosas obras orquestales, obras para instrumentos solistas y orquesta, para conjuntos de cámara y para piano.

ERNST BLOCH 1880-1959

En Portland, Estados Unidos, murió Ernst Bloch, una de las figuras más singulares dentro de la música del siglo XX.

Nunca formó una escuela de composición, no tuvo ningún sistema musical y tampoco tuvo discípulos. Su obra es una de las más individualistas de nuestra época. Es más bien rapsódica que sínfo-

nica en sus dimensiones y ni desde el punto de vista armónico o rítmico se ciñe a las ideologías musicales de este siglo. Desde sus primeras composiciones existió una constante expresión de su profundamente sentido nacionalismo judío. Este elemento no se basa solamente en el uso superficial de las melodías hebreas, sino que en su propio talento musical que capta el espíritu de su raza y lo expresa a través de la música.

Nacido en Suiza en 1880, Bloch estudió composición con Ysaye en Bruselas. Al terminar sus estudios se radicó en París y su primera obra de éxito fue "Macbeth", presentada en la Opera Cómica en 1909.

Las principales obras de Bloch son "Servicio Sagrado" para barítono, coros y orquesta; Concerto Grosso para piano y orquesta de cuerdas; "Sinfonía Israel" para solistas y orquesta; Concerto para violín y orquesta; tres cuartetos de cuerda, dos sonatas para violín y piano; "Schelomo", rapsodia judía para cello y orquesta y numerosas otras obras instrumentales.

MARCEL CUVELIER

El 15 de septiembre, en Venecia, murió Marcel Cuvelier, Director General de la Societé Philharmonique de Bélgica, Secretario General desde 1949 del Consejo Internacional de la Música de la UNESCO, y el creador de las Juventudes Musicales de Bélgica y, posteriormente, en dieciocho naciones del Viejo y Nuevo Mundos y del Africa.

Todo el mundo musical recordará a Marcel Cuvelier por su extraordinaria eficiencia como organizador en todas las más importantes asociaciones musicales europeas y, muy principalmente, por ser el hombre que en 1940, en Bélgica ocupada por los alemanes, ideó la creación de las Juventudes Musicales.

En aquel momento, los alemanes ideaban la organización de la juventud belga bajo las mismas normas de las juventudes hitlerianas y Cuvelier, al darse cuenta del peligro de que la juventud de su patria fuese envenenada, ideó el medio de satisfacerlos, uniéndolos en una atmósfera que estuviese por encima de las realidades cotidianas. Primitivamente, y ante todo, trató de atraer a la juventud hacia la órbita de las grandes obras musicales, de convertirlos en hombres que amaran la música noble y apasionadamente.

A través de una publicidad susurrada al oído en los colegios, a principios de la temporada 1940-41 y, a pesar de las dificultades, organizó cuatro conciertos sinfónicos que abarcaron las obras desde Bach a Strawinsky, y a los cuales asistieron sobre dos mil escolares belgas.

Este resultado inesperado se debió al entusiasmo de la juventud y a la tenacidad de los dirigentes del movimiento.

Desde la segunda temporada, Marcel Cuvelier obtuvo tres acuerdos importantes: uno con el Conservatorio Real de Música de Bruselas, mediante el cual varias de las actividades de esa entidad pasaron a pertenecer al Movimiento de las Juventudes Musicales, el otro con la Orquesta Nacional Belga y el tercero con

el Palacio de Bellas Artes de Bruselas, que puso a la disposición de las Juventudes Musicales sus numerosos y soberbios locales.

Poco después el movimiento comenzó a desarrollarse en el plano internacional. Desde 1941 se inició en Francia y en 1946 se celebró en Bruselas el primer congreso internacional. En el congreso de París, en 1947, dieciocho países estaban representados y desde entonces cada año, las Juventudes Musicales celebran congresos con un éxito resonante.

El problema de las Juventudes Musicales interesó profundamente a la UNESCO y a través de su ayuda material, ha permitido a la Federación Internacional organizar viajes intercontinentales de los jóvenes intérpretes. En 1950 las Juventudes Musicales fundaron con algunas asociaciones internacionales el "Consejo Internacional de la Música", en el que desarrollan un importante papel.

Las Juventudes Musicales han sembrado la felicidad en los corazones y han elevado el espíritu de cientos de miles de jóvenes, lo que ha contribuido al acercamiento entre los pueblos, y en la comunión de la belleza, ayudarán de manera tangible a fundamentar la paz en el mundo.

HEMOS LEIDO...

PARTITURAS

Editorial "Publicaciones del Estado",
URSS, nos ha enviado:

S. Prokofieff:

- Romeo y Julieta, partitura.
- Segunda Sonata, vl. o fl. y piano.
- The Volga meeting the Don, partitura.
- Sinfonía N^o 5, arreglo a dos pianos.

S. Rachmaninoff:

Elegía, piano.

Rimsky-Korsakoff:

Scheresade, arreglo para piano.

T. Nikolayeva:

Concierto para piano y orquesta, partitura.

V. Shebalin:

Obertura para orquesta, partitura.

A. Borodin:

Cuarteto N^o 2, 2 vl., vla., vlc.

N. Rakov:

Acuarelas, piano.

A. Titov:

Pieza sobre un tema ruso para conjunto de instrumentos regulares, partitura.

O. Eblajov:

Suite del ballet "Ibuchka", partitura.

N. Aladov:

Quinteto para dos vl., vla., vlc. y piano.

G. Garaey:

Poema Sinfónico, partitura.

G. Mushel:

Sonata para vl. y piano.

F. Amirov:

"Shur", partitura.

Kremlev:

Variaciones para fl. y piano.

Peiko:

Sonatina para piano.

K. Szimanovsky:

Sonata para piano.

Tchaikowsky:

Nocturno para piano.

Fernando López Graca:

Marchas, danzas y canciones.

E. Tulikov:

Obertura (para acordeón).

A. Shibofov:

Suite para el teatro, partitura.

R. Bunin:

Concierto para viola y orquesta.

Sara Levina:

Sonata para violín y piano.

A. Shimahadze:

Cantata, partitura.

Andrei Zshpai:

Concierto para piano y orquesta, partitura.

V. Ivrouski:

Sinfonía N^o 2, partitura.

A. Khachaturian:

Concierto para piano y orquesta.

E. Kapp:

Opera en tres actos.

A. Khachaturian:

Sinfonía N^o 2, partitura.

3^a Suite del ballet "Gayaneh", partitura.

Ballet "Spartak", partitura.

Ballet "Spartak", a dos pianos.

Concierto para violín y orquesta.

Mascarade, piano.

Ballet "Gayaneh", vl. y piano.

Dos danzas del ballet "Gayaneh".

Cuatro danzas del ballet "Gayaneh".

D. Shostakovitch:

Danzas, piano.

L. Jodsha-Zinatov:

Danzas para orquesta sinfónica, partitura.

S. Gadshibekov:

Obertura para orquesta sinfónica, partitura.

V. Bunin:

Concierto para violín y orquesta, partitura.

V. Borisov:

Cuatro canciones ucranianas para orquesta sinfónica.

K. Symanovsky:

Variaciones sobre un tema popular polaco, piano.

T. Jrenikov:

Sinfonía, partitura.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA. Año III. Nº 1, julio 1959. Otto Mayer-Serra: Stagliano en México. / Franck Pourcel.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Nº 182. Septiembre de 1959. Año XVIII. Roque Cordeiro: Compositores de América. / Esther Van Loo: Los cantos del trabajo. / Tauno Piikkanen: La música finlandesa. / Paul Collaer: Introducción a la Música Moderna. / Ernesto Volkening: Perfiles de Ernest Jünger.

BOLETTINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA". Anno XI. N.os 1-2. Marzo-Giugno 1959. Mons. Igino Angles: Il prossimo Concilio Ecumenico e la Musica Sacra. / P. Vittore Zaccaria: Padre Giambattista Martini (Bologna, 1706-1784).

BULLETTINO DELL'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Anno XII. Marzo 1959. Nº 1. Vito Frazzi: I vari sistemi del "Linguaggio Musicale". / Mario Ortensi: Piccolo viaggio in Provincia.

BOLETÍN DE XELA. Año VII. Vol. VII. México D. F. Agosto 1959. Nº 389. Poulenc LX Aniversario.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV. Nº 224. Julio 1959. Enzo Valenti Ferro: "La carrera de un libertino". Valentin J. B. Cricco: Ser y muerte como imagen sonora.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV. Nº 226. Agosto 1959. Eduardo García B.: Conjuntos de cámara que nos visitan.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, Nº 227. Septiembre 1959. Alberto Ginastera: El XXXIII Festival de la Sociedad de Música Contemporánea. / Wanda Landowska. / Erwin von Mittag: El

Festival de Bayreuth. / Los conciertos de Jean Fournet.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, Nº 228. Septiembre 1959. Bohuslav Martinu. / E. V. F.: Los conciertos de Jean Fournet. / Jeremy Noble. "Medea" de Cherubini, en Londres. / Hilda Dian-da: El estudio de música electrónica en Milán. / Mario Diamant: Influencia del Jazz en los músicos contemporáneos.

BERLÍN. Piedra de toque del mundo libre. Dirección: Alberto Theile Will Grohmann: El "Festival Hall" de Berlín. / Will Grohmann: El arte moderno en Berlín. / H. H. Stuckenschmidt: La vida musical en Berlín-Oeste. / Georg Zivier: El desarrollo del ballet en Berlín. / Christoph Köhler. / La última temporada teatral.

CARNET MUSICAL. Agosto de 1959. Año XIV. Vol. XV. Howard Mitchell: La Religión y la Música. / Salvador Moreno: "Las siete palabras" / Luis Bruno Ruiz: Orígenes de la danza y su importancia. / Juan Vicente Melo: Colaboración de Arthur Honegger. / René Dusmenil: La vida musical en Francia. / Esperanza Pulido: La modestia de los compositores. / G. Baqueiro Foster: El P. Agustín Caballero, ilustre músico mexicano del siglo XIX. / Dr. Jaime Roig: el libretista de Mozart.

CUADERNO. Nº 37. Julio-agosto 1959. Ignazio Silone: Escritores y artistas negros. / Pierre Schneider: Miró en el país de las maravillas.

CULTURA Y VIDA. Año III. Moscú, 1959. Nº 4. Irakli Andronikov: 150 aniversario nacimiento N. Gogol.

- CULTURA Y VIDA. Año III. Moscú, 1959. Nº 5.
- CULTURA Y VIDA. Año III. Moscú, 1959. Nº 6. M. Spkolski: "La dueña" de Prokofiev.
- GAZETA MUSICAL E TODAS AS ARTES. Ano IX. 2ª Serie. Lisboa, junho de 1959. Nº 99. Jose Rodrigues Migueis "Premio Camilo Castelo Branco".
- EUTERPE. Ano XI. Nº 37. Abril-agosto de 1959. Santiago. J. Labandera: Nueva versión escénica.
- MÚSICA, BOLETÍN INTERAMERICANO. Nº 11. Mayo de 1959. Catálogo cronológico clasificado de las obras del compositor guatemalteco Enrique Solares. / Joyas de la Música (Octava signatura).
- MUSICAL AMERICA. August 1959. Composers and Critics. / Ernest Bloch. / J. A. Westrup: Henry Purcell.
- MUSICAL LEADER. July 1959. B. G. Gross: My Philosophy of Music Education.
- MUSICAL LEADER. August 1959. B. G. Gross: Edgar Nelson, 1882-1959.
- MUSICAL TIMES. August 1959. Nº 1.398. Harold Rutland: The Achievement of John Ireland. / Noel Goodwin: Pen
- Portrait: Alexander Gibson. / Stanley Bayliss: Edward Holmes: A. Centenary Tribute to a Critic. / Ian Parrott: The Coventry Madonna and Bach.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 69. Mai-juin 1959. François Picard: Grandeur et servitudes d'une "nef que chante". / Henry Doyen: Un pretre-organiste vous parle. / Romuald Vandelle: Musique sacree et musique future.
- MÚSICA SOVIÉTICA. N.os 5 y 6. Editada en idioma ruso en Moscú.
- MOSCOW NEWZ. Se han recibido los N.os 2, 4, 5, 8, 10, 12, 14, 16, 18, 20, 22, 24, 26, 28, 30, 32, 34, 35, 36, 37, 38, 40, 42, 44, 46, 48, 50, 54, 56, 58, 60, 62, 64, 66, 68, en idioma inglés, con noticias científicas, culturales y políticas.
- REVISTA UNIVERSITARIA. Año XLVIII. Nº 116. Universidad de Cuzco.
- RITMO. Año XXIX. Nº 304. Julio-agosto 1959. Consuelo Varona: El III Festival Gubenkian de Música.
- SANTA CECILIA. Anno VII. Nº 3. Giugno 1959. L'Accademia Nazionale di Santa Cecilia nelle sue gloriose tradizioni e nella intensa attivita attuale. / La stagione sinfonica estiva 1959 allo Stadio di Domiziano.