



# 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 "Philips" A - 360/2.

## MOZART:

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

Walter Gieseking, Piano.  
\*Disco "Angel" 3 ACX 47121.

## MUSICA SAGRADA

*SIAT CERVUS*; Motete.  
*SUPER FLUMINA*; Ofertorio.  
*IMPROPERIA*; Antifona.  
*BENEDICTUS — TU ES PETRUS.*  
*AVE MARIA* (Arcadelt)  
*TENEBRAE FACTAE SUNT* (Victoria).  
*REQUIEM AETERNAM*, Introito de la "Messa dei Defunti" (Anerio).  
*CORO DE LA CAPILLA SIXTINA* dirigido por S. E. Monseñor Lorenzo Perosi.  
\*Disco "Angel" 3 AC - 42017.

## GIORDANO:

*ANDREA CHENIER*—(Opera completa en 4 actos, cantada en italiano) Orquesta y coro de la Academia Di Santa Cecilia, Roma. Director: Giannandrea Gavazzeni.  
\*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 Filarmonica. 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: Ataulfo 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 Sinfonica 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

REDACTORA JEFE:  
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIV

Santiago de Chile, Enero-Febrero de 1960

Nº 69

## RESUMEN

EDITORIAL: Difusión Musical del Conservatorio Nacional y del Departamento de Extensión Musical Educativa . . . . .	3
ALFONSO LETELIER: Pedro Humberto Allende . . . . .	5
DOMINGO SANTA CRUZ: ¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical? . . . . .	12
VICENTE SALAS VIU: Federico Chopin en el primer centenario de su muerte . . . . .	20
ALFONSO MONTECINO: Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado, de J. S. Bach . . . . .	41
JOSE VICENTE ASUAR: Una incursión por la Música Experimental . . . . .	50
ALBERTO EMILIO GIMENEZ: Un año de música en la Argentina . . . . .	57
IRMA GODOY TAPIA: La Música Nueva y los programas de las temporadas de conciertos en Roma, Florencia y Perugia . . . . .	72
PABLO GARRIDO: El proceso de la creación artística . . . . .	83
EDUCACION MUSICAL:	
Hermann Kock: El Tonic-Sol-Fa en la Escuela Pública Chilena . . . . .	101
Noticias . . . . .	106
CRONICA:	
"El Combate de Tancredo y Clorinda" . . . . .	113
Dos Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	113
Primer Festival de Viña del Mar . . . . .	114
Conservatorio Nacional de Música: Memoria del año 1959 . . . . .	115
Extensión Musical Educativa . . . . .	121
Conciertos en el país . . . . .	124
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	128
NOTICIAS . . . . .	138
HEMOS LEIDO . . . . .	141
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	142

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano Suplente

JORGE URRUTIA BLONDEL

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

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

*Miembros:* JORGE URRUTIA, GUSTAVO BECERRA; 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

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

# EDITORIAL

## DIFUSION MUSICAL DEL CONSERVATORIO NACIONAL Y DEL DEPARTAMENTO DE EXTENSION MUSICAL EDUCATIVA

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, al margen de su labor pedagógica a través de los conservatorios de Santiago, La Serena y Antofagasta, realiza también una importante labor de difusión musical a través de conciertos gratuitos que organiza en Santiago y provincias el Conservatorio Nacional de Música y el Departamento de Extensión Musical Educativa.

A través de las memorias de estas dos entidades que publicamos en este número de la *Revista Musical Chilena*, se puede juzgar fácilmente la importancia de la labor de difusión realizada durante 1959 por alumnos del Conservatorio Nacional y por artistas nacionales, que colaboran en tan importante labor.

La finalidad de estos conciertos es llevar la mejor música a las escuelas universitarias y Liceos para interesar a la juventud en estas manifestaciones artísticas como también la realización de conciertos en centros obreros, en las distintas comunas alrededor de la capital y en provincias.

En el año que acaba de terminar, el Conservatorio Nacional ofreció 81 actuaciones no profesionales de alumnos, sin contar los numerosos conciertos en que colaboraron con el Instituto de Extensión Musical y el Departamento de Extensión Musical Educativa, tanto en Santiago como en el Norte y Sur del país. Actuaron en estos conciertos gran número de solistas de canto, piano, violín, cello, el Conjunto de Cuerdas, el Trío del Conservatorio, Coro del Conservatorio, etc.

Por su parte, el Departamento de Extensión Musical Educativa, dirigido por Carmen Orrego, organizó un total de 69 conciertos gratuitos para estudiantes, con una asistencia total de 7.100 alumnos. Estos conciertos tuvieron lugar en la Sala Valentín Letelier, las Escuelas Universitarias y la Escuela de Derecho de Valparaíso. En este número de conciertos no se incluyen aquellos ofrecidos en colaboración con el Departamento de Extensión Cultural en Santiago, ni los que la Secretaría de

la Facultad de Música organizó para obreros en Puente Alto y en el sector de Quinta Normal.

Además, en 1959, Extensión Musical Educativa realizó el Primer Festival de Arte Universitario, el que de ahora en adelante continuará organizando año tras año. El objeto principal de este Festival es el de realzar los valores artísticos y culturales de la juventud estudiantil y darlos a conocer, tanto dentro como fuera del ambiente universitario.

En este primer torneo juvenil participaron todas las escuelas universitarias con sus manifestaciones musicales, teatrales, plásticas, folklóricas y literarias.

Durante los últimos ocho años, el Departamento de Extensión Musical Educativa ha realizado en forma continuada y ascendente una difusión cultural y artística, y el Conservatorio Nacional de Música, además de activar la formación de profesionales en todas las asignaturas, impulsa la actuación de sus alumnos en conciertos públicos y privados los que foguean al joven profesional y, además, llevan la música a todos los ámbitos de la comunidad. Para realizar esta labor cuentan con la entusiasta cooperación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión Musical, organismo que contrata a los jóvenes artistas para integrar la Orquesta Sinfónica de Chile y que invita a los distintos grupos instrumentales del Conservatorio y a los solistas para actuar en los conciertos de cámara de temporadas y en los conciertos de abono en provincias.

# PEDRO HUMBERTO ALLENDE

por

*Alfonso Letelier*

El homenaje surge como acto justiciero, brota espontáneo de la admiración, constituye deber y agradecimiento. Esta vez es todo aquello más el compromiso que, sin haber alcanzado jamás la materialidad del enunciado, surgió naturalmente de las relaciones fructíferas que durante algunos años se establecieron entre maestro y discípulo. Y si hay beneficio en lo que él enseña y en cómo lo enseña, hay ventura, y grande ventura, en palpar las condiciones internas que conforman al verdadero maestro. P. Humberto Allende lo era en gran medida. Cedo gustoso al impulso que me hace allegar "materiales de construcción" al homenaje que Chile debe al más eminente de sus músicos, al profesor que supo transmitir su ciencia y su arte con tanta elocuencia como sencillez y generosidad, al acucioso investigador, en fin, a uno de los hombres que honra al país.

El significado de la obra de P. Humberto Allende, tanto en el terreno de la creación como en el de la docencia o en el de la investigación es de lo más alto que se ha producido hasta el momento entre nosotros. Sus convicciones estéticas, que supo defender con elocuencia práctica y con vigor son, sin duda, aportes valiosos a la música y a la musicología. No sería el menor de ellos, por ejemplo, el manantial que nos descubriera su amor a este suelo nuestro y a sus expresiones vernáculas. Sus obras, aunque escasas en número, más pródigas en perfección y en música, estamparon para la posteridad el mensaje trascendente de un espíritu superior que pulsó muy hondo en las maravillosas abstracciones de la música.

Si bien la supervivencia de los creadores está condicionada por el legado de sus obras —se trate de concreciones plásticas, musicales, literarias, de estructuras filosóficas o espirituales, de realizaciones que han abastecido anhelos o necesidades humanas—, en los países nuevos y de escasa tradición, la trascendencia de la obra no basta para que la supervivencia de quienes la ostenten en justicia, cobre realidad tangible y se incorpore al sentimiento general de un pueblo y sea, además, beneficiosa y ejemplarizadora.

Chile tiene una historia militar gloriosa y se ha exaltado ante el pueblo las hazanas guerreras; no menos gloriosa es su historia cívica,

ejemplo en el mundo, cuyo peso gravita indudablemente en el desarrollo democrático del país. El pueblo ama, y con razón, a sus héroes; conoce menos a los estadistas, bastante menos a los intelectuales y casi ignora a sus artistas. Es natural que no sepa de ellos tanto como de militares, marinos o gobernantes, pero debemos arbitrar los medios para que también los artistas sean incorporados al sentimiento nacional. Y la supervivencia de los valores humanos superiores de un país es operancia permanente, es fuente de energía, es tradición en el más puro significado del término.

Por eso es que, en el caso de las artes y concretamente en el de la música, las obras, por razón de la poca o deficiente difusión, por desidia, por egoísmo o por lo que sea, no logran, al principio, irradiar ni su belleza ni su significación; los que llevamos la dirección de la vida musical del país debemos agotar todos los medios de que se disponga para difundir la obra de nuestros artistas. No podemos contentarnos con el recuerdo privado, con aquello de "...a la memoria de..." Tenemos que enfrentarnos a la dinámica que lleva en sí todo lo auténtico. Debemos recurrir al artículo de prensa, a la audición radial, a la dramatización de episodios de la vida de los artistas, a la anécdota (que no sé por qué siempre distingue); debemos llegar hasta el monumento público. Preciso es divulgar que en las aventuras del espíritu —y cómo y hasta qué punto lo es la creación artística— existe una liberación de energías afectivas y pensantes propias de las grandes acciones. Eso, en último término, es lo que se ama y se admira en los héroes. Y los héroes del pensamiento merecen igual suerte.

Una abundante y cuidada cabellera, blanca ya desde hacía mucho, coronaba un rostro severo, duro, de mirar inquisidor y profundo, que denotaba seguridad en sí mismo y que hacía adivinar una mente ordenada. Este rostro, que tenía algo de impenetrable, se traicionaba a veces dejando entrever bastante de la parte afectiva de una psiquis fuerte y nada sencilla, que constituía la naturaleza de Allende.

Cierto día llegué hasta la sala del viejo Conservatorio en la calle San Diego, donde impartía su cátedra. Fue doña Josefina P. de Graziosi, a quien tuve la suerte de admirar y conocer como maestra y amiga de mi familia, la persona que me instó a ingresar al curso de P. Humberto Allende, y más aún, ella personalmente quien me llevó a su



presencia. El primer contacto con el maestro produjo en mí una emoción enteramente nueva. Todo lo referente a las disciplinas de la composición eran para mí un misterio al que ahora, por fin, me acercaba. Las pocas palabras que me dirigió —era parco en el hablar—, con un modo bastante cortante y del que se desprendía una natural superioridad, me bastaron para advertir que con aquel hombre se trabajaría como yo deseaba.

—¿Ha compuesto algo? —me pregunta.

—Sí, maestro.

—¿Qué cosas?

—Una Suite para piano, algunos Lieder y dos trozos para arpa.

—¿Y conoce Ud. el mecanismo del arpa?

Lo conocía en verdad, y muy bien. Varias personas de mi familia eran discípulas de la señora Grazioli y tuve oportunidad de aprender todas las posibilidades de ese instrumento. Luego que hubo mirado las partituras que llevaba, me preguntó por qué casi todos los textos de las canciones eran en francés. No supe responderle. “Hemos de terminar con el prejuicio de no escribir sobre textos en castellano”, comentó. Luego abrió en el atril del piano un libro con música de Frescobaldi. “Lea esto”, me indicó.

Por fortuna he sido buen lector y esa vez, a pesar de la impresión que me causaba el examen, pude hacerlo correctamente.

“Mi curso no se divide en años —agregó—, sino en materias circunscritas a puntos. Debe pasar este año toda la armonía y lo que alcance de contrapunto. Tiene, además, este año, que validar sus conocimientos de teoría, solfeo y piano.”

Fue una orden que recibí con júbilo.

Sería, pues, su alumno.

Pido excusas por el inevitable tono autobiográfico de estas notas. El egocentrismo que pueda suponerse es sólo una apariencia y se debe al intento de exponer con vigor las relaciones entre un maestro de condiciones excepcionales y la avidez de un discípulo que iba descubriendo un mundo.

Las lecciones se iniciaron a comienzos del año 1933 y como se trataba de un curso intensivo, las dictaba en su casa y no en el Conservatorio. Dos veces por semana, llevando unos diez o doce ejercicios de armonía (no aceptaba número menor de trabajos por clase), llegaba a su casa de la calle Huérfanos abajo. Modesta, silenciosa y serena habitación, en

la cual nada indicaba el soberano refinamiento de las Doce Tonadas o del Concierto para Cello y orquesta. Biblioteca casi inexistente, algunos retratos de familiares y amigos puestos sobre el piano o colgados de los muros, una carta de Debussy felicitándolo por su Concierto para Cello y encomiando con entusiasmo la obra, cuidadosamente colocada en un marco, su violín (Allende era violinista) y algunos muebles poblaban el pequeño salón donde recibí sus lecciones.

Cada clase era un paso hacia adelante que me adentraba en un mundo maravilloso. Los innumerables problemas que plantea la composición y mayormente (ya que se proponen especialmente) en su estudio académico, eran explicados con claridad meridiana, teóricamente primero, a lo cual seguía de inmediato la o las soluciones prácticas. Lo teórico y lo práctico se aunaban, se confundían, diría yo, en equitativa librada síntesis. De este modo, al poco tiempo, la armonización directa e inmediata al piano, por ejemplo, era un ejercicio corriente, que hacíamos sin dificultad alguna.

Junto con la adquisición de esa práctica que implicaba un desarrollo apreciable de la capacidad y eficiencia auditiva iban destruyéndose ilusiones; los acordes de 7ª en todas sus acepciones y sus numerosas combinaciones y enlaces, los acordes secundarios que tan bellamente velan la tonalidad, las notas agregadas, todo ello se convertía en fría razón. Sin embargo, el maestro sabía hacer surgir el medio, la manera, de que conocido el mecanismo, uno mismo descubriera en su interior las propias preferencias que la sensibilidad dictara y así convertía el uso de tanta herramienta en fuerza al servicio de energías superiores.

El "Jugend Album", de Schumann, esa inagotable y prodigiosa muestra de belleza, sencillez y maestría, fue analizada ese primer año trozo por trozo. Aún conservo las largas hojas de papel cuadrulado en las que nos hacía dibujar, en forma de gráficos, los análisis de las obras. Estaba tan bien estudiado el procedimiento gráfico de estos trabajos, que en pocas líneas que seguían las funciones armónicas, las modulaciones, las simples inflexiones, el largo de motivos, frases y períodos y en fin todos los elementos, se estampaba la esquematización total de la pieza. La notable erudición de Allende nos guió analíticamente a lo largo de la historia de la música desde la monodía cristiana a nuestros días, insistiendo, como es natural, en ciertos autores y sobre todo en ciertas obras. El horizonte de conocimientos musicales que yo creía amplio a través de mis estudios pianísticos, se dilató en

forma extraordinaria. Sabía despertar la curiosidad en sus alumnos; la cita apropiada, el ejemplo comprobatorio iban acompañados de la indicación sobre otros trabajos que nos dedicábamos a buscar afanosamente por nuestra cuenta.

Las exigencias que su método de trabajo imponía y que, además, conformaban el plan de estudios de la composición, me iniciaron en el estudio de la Historia de la Música, cursos que hice particularmente con María Aldunate, profesora del Conservatorio. Mi tiempo en aquellos años estaba totalmente copado por el estudio, ya que, además de la música, estudiaba Agronomía en la Universidad Católica. Es una época que recuerdo como entre las más felices de mi vida; era un desplazarme físico y espiritual a planos tan diferentes, a ambientes casi opuestos. Vivía en sollicitación de una ambivalencia de aprendizaje, que me obligó a ordenar con energía, mente, tiempo y trabajo, so pena de no cumplir con lo que me había propuesto. De toda esa ordenada y densa actividad nada me satisfacía con mayor plenitud que el trabajo con don Humberto Allende.

El segundo año de estudios se inició con el estímulo que constituyó el resultado de los exámenes del anterior. Los modelos fueron otros. Si Schumann había guiado los pasos en las formas pequeñas, ahora el contrapunto, con sus exigencias, austeridades y laconismos me trajo los nombres, primero de Fuchs y de Cherubini y luego el despliegue esplendoroso de Dufay, Obrecht y de los demás grandes neerlandeses; Francia con sus Costeley, Janequin y Josquin; Castilla con sus Victoria, Morales, e Italia con sus venecianos y sus romanos.

Cuando comencé a frecuentar la cátedra de Allende en el Conservatorio, era sumamente concurrida y todos los alumnos de cada curso asistían a la revisión de los trabajos de sus compañeros. Había libre cátedra para comentar las obras, produciéndose el beneficioso cambio de ideas. De este modo, se establecía, a la par que una íntima convivencia musical entre los alumnos, una saludable emulación. Las correcciones de los trabajos, las indicaciones y consejos del maestro a cada alumno servían para todos.

Para los que continuamos en el curso superior, ya pasadas las disciplinas básicas de la armonía y el contrapunto, las clases eran un verdadero seminario. Herminia Racagni, René Amengual, a quien me ligó una amistad profunda y que nuestra actuación en conjunto en la vida musical del país se encargó de atar más aún, Pedro Núñez, Ar-

mando Urzúa, Gloria López y un poco más tarde Juan Orrego, Carlos Riesco, Gustavo Becerra, Alfonso Montecinos, tuvimos la suerte de ser alumnos de P. H. Allende.

Contribuyó a dar mayor cohesión al grupo de estudiantes con su maestro el hecho de que las obras que tenían méritos suficientes fueran ejecutadas en público o en privado. El Coro que dirigía el propio maestro ejecutó numerosísimas obras nuestras; don Armando Carvajal, director entonces del Conservatorio, disponía que los alumnos de cursos superiores de instrumento o canto, ejecutaran las obras de los alumnos de Composición.

La personalidad y el prestigio como músico de don Pedro H. Allende tendía, espontáneamente, a hacer más absorbentes sus convicciones estéticas y aun sus procedimientos. El sugerente y sabroso embrujo del lenguaje impresionista, al que se agregaba muy a menudo la utilización de lo vernáculo —procedimientos que, por lo demás, él usaba con soberana maestría—, nos envolvieron un poco a todos sus discípulos. Esto, que implicaba sin duda un peligro, tuvo el poderoso contrapeso que él mismo nos proporcionara a través de una constante exigencia del trabajo melódico independiente (monodia primero y luego la valoración de los conceptos de horizontalidad propios de la polifonía). Así fue como algunos de nosotros, a poco de abandonar las aulas, fuimos alejándonos del perfume evanescente de los acordes en sí mismos y de las melodías que de ellos surgieran, para inclinarnos decididamente hacia lenguajes resultantes de conceptos más lineales y más formales. Esto, que él no miró con simpatía, luego, su retiro como profesor del Conservatorio y a poco andar, el aislamiento en que empezó a sumirlo una alteración nerviosa, producto, sin duda, de su sensibilidad tan aguda, provocaron una distancia, que —“mea culpa”— debí acortar. Cuando desaparecen los seres y todo aquello que valorizamos nos repelemos de no haberlos frecuentado y gozado más. No me olvidaré de aquella ocasión en París, cuando en una reunión de músicos y artistas, le presenté a Florent Schmidt un joven chileno que había ido a estudiar música a Francia. El anciano compositor lo escuchó con interés y luego comentó: “¿Viene Ud. a estudiar música a París, teniendo en Chile a un maestro como Allende?” Me invadió una ola de satisfacción, como chileno, como músico y como discípulo, y por cierto reiteré el juicio con entusiasmo. Apenas de regreso al país, fui a visitar a don Humberto y le conté la anécdota, la recibió con un lacónico y leve gesto de

agrado. Ya estaba muy decaído y su mirada, antes tan penetrante y poderosa, se había apagado notablemente y parecía indiferente.

\*

Hay cosas en la vida de los hombres que por lo que significan para ellos y por las circunstancias y momentos en que se desarrollan, crean impactos afectivos imborrables. El que sabe dar obtiene el más alto valor que la humanidad puede contemplar. Don Pedro Humberto Allende, que fue un creador y un maestro como pocos, dio más de lo que él mismo quizá advirtió y, por cierto, muchísimo más aún de lo que la gente pudo suponer. No le impidieron dar ni su carácter seco y retraído ni la justa estimación que se tenía; supo y pudo defender, además, con calor, con elocuencia, el prestigio de sus puntos de vista en orden a la música, a su estética, a su enseñanza y a su práctica. Todo esto lo dio generosamente; dio con amor lo que él amaba. La experiencia se ha transformado dentro de mí en un gran afecto.

Al concluir estas líneas, deseo manifestar mi anhelo de que esta visualización subjetiva de don P. Humberto Allende contribuya a engrandecer su figura. Ciertamente que el legado de su obra musical, profundamente significativa y de auténtica belleza, y su labor docente, son los cimientos poderosos en que descansa viviendo, no su memoria, sino su presencia.

# ¿CRISIS EN NUESTRO SISTEMA DE ESTIMULO A LA COMPOSICION MUSICAL?

por

*Domingo Santa Cruz W.*

Las iniciativas públicas y las instituciones que de ellas se derivan necesitan, al igual que los seres humanos, de periódicos exámenes de conciencia para que cumplan adecuadamente los fines a que están destinadas. Sin estos procesos de revisión, las metas iniciales que parecían venir en forma necesaria en pos de lo establecido se nublan y uno llega a dudar si lo que originalmente se propuso sigue siendo válido frente a la realidad conseguida. Tal es el sentido de la cuestión suscitada por dos artículos del profesor Vicente Salas Viú en esta Revista (N.os 66 y 67), en que analiza el curso de los Festivales de Música Chilena a la luz de diez años de experiencia, tiempo más que suficiente para que podamos concluir si nuestra incuestionablemente novedosa acción vino de verdad en favor de la música nacional. Salas Viú puede con autoridad incuestionable poner en discusión el asunto: funcionario del Instituto de Extensión Musical desde su establecimiento, luego Subdirector y más tarde Director del mismo, es decir actor interno y Jefe en el sistema de fomento de nuestra composición; junto con ello, musicólogo experto que ha seguido el camino del arte chileno por más de veinte años. Títulos son éstos que nos obligan a recoger su inquietud y, según lo que él mismo sugiere, a ver de nuestro lado qué es lo que cojea en un sistema casi único de que los compositores de este país venimos disfrutando.

Salas Viú llega a preguntarse si nuestros festivales no se encuentran ya en calidad de "bella iniciativa en derrota". Que la iniciativa fue bella no cabe duda y en el proceso de su establecimiento, como el articulista lo recalca en términos que me honran altamente, nos cupo una decidida participación; nada fácil, puesto que venía a desafiar tradiciones (por desgracia aún vigentes), según las cuales, si era muy admisible ayudar el trabajo y sostener la vida de los ejecutantes, ocuparse, en cambio, de los compositores, significaba un despilfarro, casi un robo al erario público, sobre todo frente a la inextinguible necesidad financiera que la existencia del Instituto abrió en la mente colectiva de los conjuntos que éste entró a sostener. No otra es la causa de la tardanza

anotada por Salas Viú en el cumplimiento de uno de los fines esenciales que la ley impuso al Instituto desde su creación: ocho años debimos esperar antes de poder incrustar un pequeño engranaje destinado a la composición en el frondoso mecanismo de sueldos y sobresueldos que los ejecutantes querían sólo para ellos. Tras muchas discusiones en la Junta Directiva y muchos recortes en nuestro proyecto original, se logró un acuerdo y a partir de 1947 fue establecido el sistema que conocemos, de Premios por Obra y Festivales de Música Chilena, sistema imaginado como un todo, estructurado en dos reglamentos dictados juntos y con una exposición de motivos en común. En el año siguiente, 1948, pudo realizarse con asistencia del Presidente de la República, Ministros de Estado y del Rector Hernández, el primer Festival; hecho memorable, cuyo éxito y resonancia nos dejó unánimemente satisfechos. ¿Qué ha pasado ahora? ¿han decaído los festivales o es la música chilena la que acusa síntomas de desfallecimiento?; si los festivales son los responsables, ¿a qué se debe su declinación a partir del IV Festival y cómo podríamos corregir su futuro desenvolvimiento? Estos son los puntos que Vicente Salas Viú ha tocado. A ellos haré referencia, añadiendo mi convicción de que si vemos un debilitamiento en la acción estatal chilena en favor de los compositores, ello se debe a causas más hondas que las visibles a través del mecanismo de los festivales. Anotaré en primer término causas estéticas que en nuestro país se hacen más y más evidentes en los últimos años; hechos históricos que han variado las fuentes iniciales de nuestros concursos públicos y, finalmente, un manifiesto desajuste en el mecanismo combinado de Premios por Obra y Festivales, en buena parte causado por los viejos prejuicios que obstaculizaron la ayuda a la composición, reforzados por la crisis financiera del país, esquivada siempre en favor de los ejecutantes, no de los compositores.

\*

Los artículos de Salas Viú comienzan por hacer una completa descripción en sus grandes líneas de lo que fue el sistema inventado para ayudar la creación musical chilena, sistema que era una de nuestras más anheladas aspiraciones desde los viejos tiempos de la Sociedad Bach, y que figuró en la línea de trabajo de la Asociación Nacional de Compositores. Nuestro problema era arduo: ayudar a los compositores sin coaccionarlos, sin dirigirlos; crear la forma cómo una entidad estatal

podiese actuar sin establecer preferencias, inevitables en el sistema de "encargos" que calza mejor con la acción privada que con la estatal; huir de los concursos que fastidiaban a los compositores ya reconocidos; inventar un mecanismo para solucionar dos necesidades urgentes de nuestro tiempo, las que atañen a la vida material de los compositores a su posible dedicación al trabajo creador, y a las oportunidades de que sus obras pudieran llegar sistemáticamente a conocimiento del público, en la misma forma como los Salones Oficiales lo habían hecho con la pintura y la escultura por más de medio siglo; todo ello en la vida musical corriente fuera de las exigencias promiscuas y comerciales de los conciertos. El sistema debía ser, pues, un conjunto estrechamente coordinado.

Los artículos que comento establecen, sobre la base de las obras admitidas, seleccionadas y en cierto modo de las premiadas, una línea descendente a partir del Festival de 1954: desde entonces se eclipsan nombres que habían figurado como base de los anteriores concursos, los conciertos disminuyen en número y baja, a juicio del autor, la calidad, en favor de obras de tipo experimental compuestas por jóvenes, según el articulista, a medio preparar, o endilgados en aventuras técnicas, en cuyo ejercicio no demostrarían mayor substancia que la de aprendices frente a maestros.

¿Hay una decadencia en la composición chilena? Salas Viú, pensando en la generación de Orrego, Riesco, Botto y Becerra, concluye que no; en consecuencia, el mal ha de estar en la forma cómo los festivales se realizan, sin interés ya para nuestros compositores que prefieren "emigrar" con sus obras hacia concursos y festivales extranjeros. ¿Cuáles son los defectos del sistema de festivales? Estos serían de dos órdenes: la índole del Jurado Público y la poca monta financiera de los premios. Al Jurado, nuestro "Gran Jurado" público, inventado con tanta dificultad como audacia, y destinado más que a dar premios a provocar interés y controversia resonante en torno a un hecho como la composición musical que parece no importar a nadie, se le achaca justamente el que sea jurado de masa, masa como la de las tortas, moldeada por capas, cada una con un condimento diferente; luego que las notas, de 1 a 7, son demasiadas para el juicio público y el voto secreto. Los votos habrían probado desorientación y los compositores se mostrarían indiferentes ante las competencias públicas, en las que, cosa que yo estimo sumamente errada, se llegó hasta hacer una sola presentación del concierto



de selección y del de premios, en vez de repetirlo si era menester, a fin de cumplir la exigencia esencial de la audición reiterada.

La cuantía disminuida de los premios, producida por el desiderátum de no poner límite al número de éstos, agravada por el proceso inflacionario del país, serían otros factores que nos habrían llevado a un descenso.

Para corregir el sistema imperante, Vicente Salas Viú propone tres remedios: a) un jurado técnico que otorgue las recompensas en presencia del público, pero sin participación de este último; b) limitación del número de premios, haciéndolos mayores en dinero y fijos en número, y c) crear un sistema de admisión gradual de los que llamaríamos "aprendices" para no mezclar sus vanguardismos o ensayos con las obras procedentes de los compositores ya reconocidos. En suma, un nuevo sistema de "Maestros Cantores", que envolvería naturalmente la resurrección (si es que alguna vez ha muerto) del ya legendario Beckmesser.

A estas interesantes sugerencias, quiero poner, a mi vez, algunos interrogantes. En primer lugar, que si bien es cierto que el número de los conciertos disminuye a partir de 1954, año del IV Festival, en lo sinfónico y no en cuanto a música de cámara, las opiniones de Vicente Salas Viú tocante a las composiciones "que pueden ser consideradas por su contenido y por su realización, obras musicales", me parecen un tanto extremadas. Por una rara coincidencia no me ha tocado estar en el país en ningún festival a partir del de 1952, el último realizado durante mi gestión frente al Instituto, de suerte que los he escuchado sólo por grabaciones. Mi opinión no es tan pesimista: es verdad que hay muchos autores (yo mismo estoy entre ellos), que no volvieron casi a aparecer en los programas, pero estas mermas están compensadas por nombres nuevos; en ello precisamente se está probando la utilidad de los festivales al revelar cómo la música nacional se extiende y evoluciona. Si nos parece que lo que hoy acometen muchos jóvenes carece de la consistencia de antaño, ¿no ocurre igual cosa en el resto del mundo cuando miramos los festivales de música contemporánea a la luz del pasado inmediato?, ¿no sucede también lo mismo en las exposiciones de artes plásticas y en las competencias literarias? En cambio, sí que es visible en los últimos festivales una cosa: la ejecución deficiente. Por cualquier causa que haya sido, las obras a menudo no van más allá de haber sido simplemente leídas ante el público. Esto, que uno puede constatar escuchando las grabaciones con las partituras a la vista, puede haber dañado considerablemente los juicios y calificaciones. Así y todo, Salas

Viú anota un hecho sintomático favorable y es que las obras más avanzadas, más novedosas, han sido las que mayor interés despertaron en el público. Para los que dogmatizan contra la música contemporánea debe ser preocupante el hecho de que a través de diez años nuestro Jurado Público haya discernido premios casi invariablemente a la música escrita dentro de las corrientes de nuestro siglo, no de lo que podríamos considerar "tradicional" en el sentido de los libros. Como sucede en casi todos los campos humanos, uno se halla en difícil posición para juzgar el presente, máxime cuando ya nos hemos acostumbrado a una determinada fisonomía.

\*

Por mi parte, como dije antes, y aun a trueque de repetir algo de lo ya expresado, estimo que los festivales no son sólo lo que está en crisis, sino que todo el sistema de fomento estatal a la composición, el que requiere una reafirmación, porque, en el curso de 10 años, y ya para los 12, hay hechos que debemos mirar a la luz de la realidad nueva que vivimos.

He apuntado como primer factor de cambios en la vida musical que procuramos estimular, el arraigamiento con un carácter sectario y aun proselitista de tendencias estéticas, que sólo hasta ayer eran en Chile reconocibles en manifestaciones esporádicas. Estas tendencias, de origen centro-europeo y de marcada orientación tecnológica (seriales y electrónicas), han envuelto entre nosotros como una crisis iconoclasta, una división en la que jóvenes de casi una misma época se han desconocido entre sí y aun negado. Los mayores hemos quedado desde lejos contemplando esta absurda ceguera que, en un medio pequeño como el nuestro, dificultaba el trabajo y creaba desconfianzas de tipo irracional.

Esta situación ha amagado evidentemente los sistemas de fomento de la composición, tanto los Premios por Obra como los Festivales. Si un año la música serial y la de cierta secta de lo serial, era la pauta de un jurado, en otro, en cambio, no había la menor simpatía por cuanto viniera de las regiones dodecafónicas. Es innegable que todo ello generó desinterés de unos y agresividad de otros. El mecanismo todo sufrió, y jóvenes ha habido tan seriamente seriales que se creyeron dispensados de saber aquello que es básico: la música, antes de lanzarse en ambiciosas construcciones, en las que todo podría organizarse de

antemano, hasta los ruidos de la sala, si fuese posible... el no reconocerlos de inmediato como genios, les ha permitido actitudes víctimas y sus reclamos han servido para que se formulen las más peregrinas teorías acerca de cómo hacer del juicio crítico un problema casi de certidumbre matemática.

Mi impresión es que estos ardores combativos tienden a calmarse y que podemos esperar un mejor avenimiento en favor de la música y de los intereses directos del compositor, cualquiera que sea su tendencia. Una participación mayor de la Asociación Nacional de Compositores en la formación de los jurados, parece hoy día conveniente, al igual que lo ha sido en los Salones Oficiales de Bellas Artes la colaboración de las entidades gremiales de pintura y escultura.

Otro síntoma que evidentemente ha restado prestigio a los festivales y a todo el sistema de fomento a la composición es lo que llamé más arriba variación de las fuentes iniciales de nuestros concursos públicos; éstas se han modificado históricamente en cuanto a la ingerencia universitaria y también en lo que mira a la participación de los compositores.

A partir de 1953 (era ibañista en el Gobierno), la música baja en estimación ante la Universidad de Chile y la Universidad misma, super-Universidad en la ley de 1931, desciende poco a poco al papel de "una de las universidades" del país. Esto genera, por un lado, falta de interés hacia lo que los músicos hacemos y por otro, una descentralización geográfica, en la que ya la acción artística de la Universidad es sólo una parte de lo que se hace en Chile. No han venido, que sepamos, como antes, los decanos de otras facultades a participar en nuestros festivales, incluso en los cómputos finales, ni el festival de música provocó ecos y congratulaciones que lo hacían un acto importante en la Universidad; ésta, aún, se ha sentido autorizada para tratar la actividad musical como una carga, a la cual se pueden confiscar los recursos en beneficio de otras cosas y pedirle que se autofinancie, es decir, que se comercialice y prostituya. Así, las bases económicas de una promoción de nuevas obras se han limitado y quedado estagnadas en favor de una visión muy menguada de lo que es y debe ser una corporación, a la cual el Estado encargó la responsabilidad artística del país. No es, pues, todo lo que padecemos culpa de los músicos.

Otro factor que puede inducir a equivocaciones es el hecho de que algunos compositores, absorbidos por otras funciones o ausentes del país, hayan menguado su contribución a los festivales. Aparte del muy tris-

te desaparecimiento de René Amengual y luego el de Roberto Falabella, la generación joven está en plena capacidad y debe esperarse mucho de ella. Si los iniciadores del movimiento nacional han visto sus filas raleadas con la desaparición de Soro, Allende y Bisquerdt, no es menos cierto que ya desde hace años ellos no contribuían a los periódicos torneos de la Universidad. Nuestra acción, pues, debe enderezarse a que todos los compositores concurren y a que la aparición de sus obras en los festivales signifique algo que les compense la espera que en muchos casos ello supone.

Para esto debemos llegar a la tercera de mis observaciones generales: la falta de cabal entendimiento en la función combinada de Premios por Obra y Festival. Ambas iniciativas fueron pensadas en conjunto: premios por obra, recompensando la labor de compositor; festival, facilitando su acceso al público y aun creando un público que, de festival en festival, se hiciese experto en conocer lo que al arte musical chileno interesa.

La observación de Vicente Salas Viú acerca de los premios del Festival la trasladaría yo a Premios por Obra; éstos son los verdaderos estímulos económicos del compositor, concedidos por un jurado técnico y en mucho mayor número y cuantía que los estipulados para festivales. ¿Qué ha pasado con esta importantísima herramienta cultural? Que ha sido mezquina; y la causa de ello es doble: falta de cabal entendimiento por parte del Jurado, que a lo largo de los años se ha sentido más juez que comisión de fomento y carencia de medios para ayudar a los compositores. Por mucho que se diga que un jurado puede ser independiente de las sumas globales del presupuesto, es inevitable que éste mida su acción en orden a no constituirse en promotor de acreedores insolutos y de enemigos del Instituto de Extensión Musical. El Instituto ha ido en los últimos tiempos perdiendo de más en más su sentido en favor de la composición y de lo nacional, esto a medida que las exigencias del personal de orquesta han sido en él preponderantes. Esquivado hoy día, más que resuelto el conflicto del año último, debemos los compositores prepararnos para peores tiempos; las economías, los recortes se harán con la composición musical, no habrá para los creadores lo que se tiene por normal remuneración del solista que ejecuta una obra cualquiera de repertorio, que no quita ni añade a la cultura chilena. Durante largos meses escuchamos en 1959 transmisiones radiales y leímos artículos emanados de los ejecutantes en rebeldía, en que se dijeron las peores cosas de los compositores; sabemos ya qué piensan y hasta

qué punto se hallan disociados los anhelos gremialistas orquestales de los verdaderos intereses de la música de este país.

Los premios de festivales pueden ser no muy importantes, porque su sentido es más honorífico que remunerativo; además, porque se halla establecido que las obras seleccionadas y las premiadas deben ingresar *al repertorio* de los conciertos; además, se graban y transmiten y no pueden archivarse.

\*

Las sugerencias de Vicente Salas Viú en orden a mejorar el sistema de los festivales no me parecen dar en el medio justo para enderezarlos; que haya premios mayores, es deseable si se puede; pero, personalmente, no aconsejaría suprimir el Jurado Público en beneficio de un jurado técnico, por muy respetable que sea: haríamos así desaparecer uno de los más originales incentivos del auditor, participar en la competencia, interesarse por ella, apasionarse aun. ¿Que los juicios pueden ser equivocados? No sabemos que esto se haya evitado nunca en el juzgar de los hombres. Tampoco parece fácil la creación de jerarquías de aspirante y de contertulio de derecho en nuestros foros de la música. La idea es curiosa y no sin base, pero ¿cómo llevarla adelante?

A mi juicio, y sin que ello constituya también más que un sentir personal, lo que urge remediar es lo que a continuación enumero: 1) Revisión de la constitución de los jurados de Premios por Obra y Festivales, estructurándolos en alguna manera combinada; 2) Cumplimiento auténtico del sistema de Premios por Obra en el sentido de acción generosa de fomento, no de comisión examinadora ni de comisión orientadora; 3) Revisión de las clasificaciones de los géneros musicales, dando mayor elasticidad y libertad al jurado; 4) Eliminación de las trabas impuestas al compositor para hacer ejecutar su música antes del festival; 5) Mayor amplitud para aceptar a los compositores extranjeros residentes en el país; 6) Cumplimiento estricto del plan de ejecución de las obras premiadas en las temporadas regulares de conciertos y radiación reiterada de las mismas, y 7) Formación de una colección de grabaciones de obras premiadas en los festivales, que podría hacerse con el apoyo de suscripciones públicas y privadas.

Añado así mi pensamiento a las muy útiles preocupaciones manifestadas en los artículos que he comentado.

# FEDERICO CHOPIN EN EL PRIMER CENTENARIO DE SU MUERTE

por

*Vicente Salas Viú*

La personalidad de Federico Chopin no sólo es una de las más significativas del Romanticismo, sino la que con mayor sutileza, con más finos matices lo representa en la música. Al mismo tiempo, su obra, tan en esencia de su época, trasciende de estos límites temporales como pocas y casi como ninguna está preñada de futuro. Ha sido desde luego tan "música del porvenir" como la de Wagner, el otro polo romántico.

Las proyecciones que el arte de Chopin tuvo sobre la música del postromanticismo y, en los albores de la música contemporánea, sobre el impresionismo, a la altura de hoy puede medirse que han sido tan ricas o más ricas de consecuencias que las del legado wagneriano. Cuando el impulso prestado a la renovación del lenguaje musical por Wagner se extingue en la temprana producción de Schönberg, todavía el genio rítmico y armónico de Chopin será manantial en el que refrescarán la propia inspiración músicos como Ravel y Bartok, sin que dejen de tener contraída con él alguna deuda maestros de la música moderna como Prokofief y Stravinsky, entre otros muchos que ilustran las corrientes de avanzada en la música europea de entre las dos guerras. Representa Chopin, por tanto, una de las más fecundas penetraciones de la música romántica en la de nuestro tiempo.

*Los años de formación en Varsovia.—Predecesores de Chopin en el nacionalismo musical polaco*

Nació Federico Chopin en Zelazowa-Wola en 1810. Murió en París en 1849. Debe a su patria de origen el nostálgico sensualismo y la vaguedad ensoñadora que de la música popular eslava pasó a impregnar la suya. París y la sociedad romántica de los salones parisinos actuaron sobre aquellas esencias y les agregaron matices, llevaron a su plena definición el estilo de este músico.

Había recibido Chopin una esmerada educación humanística. Como intérprete y compositor para el piano se formó en Varsovia, adonde se trasladó con su familia desde su pueblo natal, cuando apenas contaba dos años. Residió allí hasta el 1º de noviembre de 1830. La nos-

talga de su patria, aherrojada después de la revolución que fracasó aquel año, a la que no volvería a visitar, es uno de los más fuertes elementos de su obra.

Fue su maestro en el piano el checo Adalberto Zwiny, de quien recibió también su admiración inextinguible por la música de J. S. Bach, y en la Composición, Joseph Elsner. Poseía este último una sólida y clásica técnica y había compuesto un buen número de óperas, obras sinfónicas y para piano, sin mayor relieve, pero en las que la tradición del arte lírico italiano y de la música instrumental alemana se asociaban con una manifiesta tendencia nacionalista.

La reverencia hacia las sugerencias de lenguaje que la música popular de Polonia encerraba y con las que podía enriquecerse el universal de este arte la recibió Elsner (1769-1854), así como su contemporáneo Carlos Kurpinsky (1785-1857), de Joseph Kozłowski (1757-1831), el primer compositor polaco digno de ambos calificativos. En algunas de las composiciones escritas en Varsovia, subraya Chopin especialmente sus homenajes a Elsner y a Kurpinsky al trazarlas sobre temas de ambos predecesores. Sobre un tema de Kurpinsky escribió la Gran Fantasía, Op. 13, para piano y orquesta de 1829. Los aires polacos por los cuales llamó también a esta obra "Poutpourri de aires polacos", tienen la misma procedencia. Las veintiocho Polonesas de Elsner anticipan en más de un aspecto las de Chopin. Incluso en el desprecio que Elsner, al decir de los críticos de su época, demostró en ellas por las estrictas leyes de la armonía clásica, para mejor conservar la sustancia modal y las inusitadas relaciones entre los acordes que escandalizarían a los preceptistas en las de Chopin. Es indudable que Chopin recibió de Elsner, junto con los fundamentos de su oficio de compositor, la orientación de su estilo.

La condición de intérprete-compositor era todavía altamente cotizada en el despuntar del siglo XIX y hacia alcanzarla con largueza se encaminaron los primeros pasos de Chopin. Ello explica el que figuren en su producción temprana al lado de las Mazurkas de las Opus 6 y 7 y de los Estudios Op. 10, pura y excelente música, los dos Conciertos, el Rondó a la Mazurka, las Variaciones y otras obras para piano y orquesta donde, si no faltan manifestaciones de su auténtico estilo, el propósito principal parece haber sido proveerse de ese repertorio de exhibición pública como virtuoso y compositor que aún era la garantía del éxito para un músico.

Reafirma lo apuntado el contenido de los programas con que Cho-

pin aparece en Varsovia. En el Concierto que ejecutó en 1825, el de la consagración en su patria, figuran primeras producciones de Chopin y un Concierto para piano de Moscheles. En el de su despedida, el 11 de octubre de 1830, el programa es muy semejante. Se incluye desde luego su Concierto en Mi menor para piano, dedicado a Kalkbrenner, lo que no deja de ser significativo. El otro Concierto, en Fa menor, lo había estrenado en marzo del mismo año\*. Ese tipo de obras, propias o ajenas, son el bagaje principal con que se presenta en Praga, en Viena, en Munich y en sus primeras actuaciones en París. No hay que olvidar que la composición que provocó el entusiasta descubrimiento de Chopin por Schumann, la que impulsó el artículo con la famosa y repetida frase "¡Señores, fuera los sombreros, he aquí un genio!", fue las "Variaciones sobre el "La ci darem" de Mozart", Op. 2 para piano y orquesta.

#### *Los Conciertos para Piano y otras primeras obras*

Ya aludimos a que en su patria había recibido Chopin lo que será el sustento de su estilo, como intérprete y como creador de música, antes de que los reactivos de fuera precipiten los rasgos definitivos de su personalidad. Llevaba consigo al salir de Polonia un conocimiento profundo de la obra de J. S. Bach para clave; la música popular le había entregado sus secretos, gracias al incipiente nacionalismo de Elsner y Kurpinsky; había admirado a Hummel y, a través de él, la inmarcesible belleza de la música de Mozart. En Varsovia, en fin, el músico adolescente había discernido los valores que encerraba como música absoluta el "bel canto" italiano, por medio de la experiencia inolvidable que le fue el lirismo de Bellini, reafirmada en el deslumbramiento que produjo a Chopin, como a la mayoría de sus contemporáneos, la magia de Paganini.

Las primeras composiciones de Chopin son sobremanera ilustrativas de las experiencias comentadas. Las podemos clasificar en dos grupos: el que encierra las escritas para piano sobre ritmos y giros del folklore, desde la Polonesa compuesta en 1821 para Zwyny a las Mazurkas escalonadas entre 1825 y 1829, y el de las obras con amplio des-

\*Conviene señalar que el Concierto en Fa menor número 2, Op. 21, es en realidad el primero de los dos Conciertos de Chopin. Anterior, al menos en unos meses, al Concierto en Mi menor, Op. 11. Se les numeró equivocadamente, por el simple hecho de que el Concierto en Mi menor fue publicado antes. Este Concierto no estaba terminado cuando Chopin estrenó el que hasta hoy figura como su antecesor.



pliegue virtuosístico, con o sin extemporáneo acompañamiento orquestal, como son los dos Conciertos para Piano y Orquesta, las Variaciones sobre un tema de Mozart, Op. 2 (1827), el Rondó a la Mazurka, Op. 5 (1827), las Variaciones sobre un tema de Herold, Op. 12 (1828), el Rondó a la Gracoviak, Op. 14 (1828) y la Fantasía sobre aires polacos, Op. 13.

En el número de obras para piano solo se advierte una cierta evolución desde la cascarilla de lo típico —etapa de nacionalismo que no sobrepasaron contemporáneos suyos de la envergadura de un Liszt o de un Brahms— a un más profundo sentido de la música vernácula, como renovación del lenguaje y la expresión artísticos. Las breves mazurkas, impregnadas en sustancias modales, ofrecen ya mucho del corte melódico distintivo de Chopin y de su refinado intimismo. Ya advertimos cuáles fueron los propósitos que animaron a las composiciones del otro grupo. Aunque no sólo de ellos nacieran. Pero hasta si se admitiese que la conquista del público fue su guía al escribir estas obras que constituyen el aspecto más débil de su entera producción, hay que agregar en honor del músico polaco que, en su madurez, no volvió a sentir la tentación de marchar por esos caminos. Habla muy alto de su criterio y de sus amplias miras que, al comparar ambos grupos de sus primeras obras a la luz de las realizadas más tarde, lo circunstancial de los Conciertos, las Variaciones y los Rondós para piano y orquesta cobra tanto relieve como se acusan los valores permanentes de las otras piezas.

La etapa inicial se cierra con los doce Estudios, Op. 10, escritos entre 1829 y 1831. En ellos, lo virtuosístico ya está supeditado a necesidades más profundas y de originalidad tal que una inteligencia como la de Schumann pudo desorientarse. El agudo crítico se sintió defraudado ante el rumbo que tomaba el arte de Chopin con estas obras.

Chopin se inclina desde un comienzo hacia el Romanticismo supra-sensible y supraentrañado que su obra va a definir en sus mejores cualidades. Que no son grandes sus dudas en la elección de rumbo desde la partida, lo demuestra hasta el hecho de lo que reconoce por *más chopiniano* en el conjunto de sus primeras composiciones, conforme lo constatan las siguientes. Insisto; al alejarse de su patria para siempre en 1830, Chopin había asumido una posición clara frente a los problemas de la música de su tiempo.

Está rigurosamente comprobado que hacia 1825, a los quince años, cuando interpretó en público un movimiento de un Concierto de Moscheles, conocía a fondo éstas y otras derivaciones hacia la "bravura" del legado de Beethoven, como al Mozart reducido a puro virtuosismo de

Hummel. Por entonces, escribió Chopin el Rondó en Do mayor, Op. 1. Poco después, las Variaciones sobre un tema de Mozart, las sobre un tema de Hèrold, la Polonesa en Mi bemol, el Rondó a la Cracoviak, los dos Conciertos; en suma, la serie completa de sus obras con un amplio despliegue virtuosístico en el piano y sobre el acompañamiento de una orquesta que no logra ser el amplificador deslumbrante del solista, perseguido de acuerdo con esa estética. Aun cuando cede a la peligrosa tentación que alimentará el pianismo "de concierto" a lo largo de todo el siglo, lo hace a contrapelo de las que empiezan a ser, para una mirada vigilante, inclinaciones de su gusto. El resultado de tal esfuerzo fueron obras de endeblesz manifiesta en el terreno sinfónico. Pero hay más: el piano no sólo se despega de la orquesta y es cosa aparte, hasta el punto de que bien se pudiera prescindir del conjunto instrumental sin grave daño; ocurre que la escritura en todas y cada una de estas composiciones nos presenta ya a un músico que se pierde en las vastas formas de desarrollo dramático a que Beethoven dio el sello de su genio y que la técnica del piano, muy lejos de los efectos logrados con aparatoso derroche por los románticos que se creyeron continuadores de Beethoven, se limita a sus recursos propios y aboga por una poética en blanco y negro, llamada a representar el polo opuesto al "sinfonismo de teclado". Tanto como descubrir esa serie de obras la incapacidad de Chopin para pensar en sinfonista, nos muestran a un músico que, hasta al trazarse otros caminos, marcha por el tan suyo de ajustarse y gozar de los más estrictos, de los más puros medios de expresión pianística, deslindando toda aportación advenediza de otras técnicas.

A pesar del éxito de las Variaciones y los Conciertos, Chopin no volverá a incurrir en esas veleidades. De un lado, discurrirán las obras de Moscheles, de Czerny, de Kalkbrenner, de Liszt y de muchos otros tan célebres como ellos en el alba romántica, que enriquecerán la técnica del piano con un concepto sinfónico. Del otro, más profundas cuanto menos torrenciales, harán su curso las aguas de un pianismo de cámara o de salón, como el que se le opone es de magna asamblea de concierto. Chopin se sitúa sin vacilaciones en la segunda corriente, para hacer de su obra la especie más recatada de esa tan íntima poesía, con renuncia a los triunfos fáciles que se le brindan y que en un principio cosecha.

No se le pudieron ocultar a Chopin las contribuciones técnicas de la otra banda desde un absoluto punto de vista pianístico. Admiró a Hummel, a Moscheles, a Hiller y al genial como desafortado maestro húngaro. Pero esta admiración no le sirvió sino para mantenerse en su

criterio de que el acopio de recursos técnicos, el vario y alucinante virtuosismo de la época que por entonces logra sus cimas, no es válido por sí mismo, sino en la medida que responde a auténticas necesidades musicales, a dictados de una expresión que se sirve de esos recursos en vez de supeditarse a ellos. Esta es la fundamental diferencia que le separa de los virtuosos románticos citados y lo que hace de Chopin, dueño de una técnica soberana, todo lo opuesto al virtuoso-compositor de los años 1830 a 1850. Si Liszt como compositor se salvó de caer en el olvido que ha envuelto a sus congéneres, fue en parte porque su talento musical le permitió comprender muy pronto la profunda lección encerrada en la obra de Chopin.

No sólo por su calidad emocional y la concentración y propiedad de la forma (tan disuelta en las obras "formales", como los dos Concier-tos) son más chopinianas las composiciones para piano solo y de acentuado carácter intimista que agrupamos entre las primeras de este músico. A un detenido análisis y por sus ingredientes técnicos, se revelan asimismo significativas del estilo de madurez de su autor, que en ellas ya se muestra en algunos de sus rasgos esenciales. Se comprende que mereciesen juicios condenatorios de clasicoides como el propio Moscheles o como el crítico Rellstab. No podían sospechar los nuevos horizontes que abrían para la música y reaccionaron con violencia frente a sus innovaciones. Moscheles consideraba en esas primeras obras a las modulaciones de Chopin como "artificiales, ásperas y propias de un aficionado". Rellstab dice de las Mazurkas, Op. 7, que en ellas "se complace el compositor en excesos repugnantes. Es infatigable y podría decirse inagotable, en la búsqueda de disonancias que destrozan el oído, transiciones forzadas, modulaciones ásperas, distorsiones horribles de la melodía y del ritmo. Todos los elementos imaginables se aprovechan en ellas para producir un efecto de novedad extraña, pero especialmente las tonalidades remotas, las posiciones antinaturales de los acordes". ¡Los mismos dicerios que una y otra vez se repiten a través de los siglos contra todo creador de música!

Tales aportaciones insólitas que enfurecieron a los músicos de espaldas al futuro y hasta a muchos que no lo estaban (ya nos referimos a la incompreensión incomprensible de Schumann), son rasgos básicos del estilo melódico-armónico de Chopin que se revelan en obras tan primerezas como el Rondó a la Mazurka, Op. 5 (1826) y en las dos series de mazurkas, Op. 6 y Op. 7, escritas alrededor de 1830. En el Rondó a la Mazurka es manifiesto el uso de escalas alteradas que producen una

indefinición tonal e incluso modal. La fluctuación entre los modos mayor y menor es una característica chopiniana que aquí ya se ofrece. Las notas de paso y las apoyaturas enriquecen la armonía con disonancias, buscadas con deleite. En las mazurkas aún se prodigan más estos procedimientos y las series de acordes de séptima, así como las progresiones cromáticas de acordes disonantes. Las disonancias obtenidas por el empleo de notas pedales contribuyen a la innovadora coloración armónica de esta música.

*Los años de París.—El estilo del intérprete y la obra del compositor en plenitud*

Después de su gira por Alemania y Austria, Chopin se establece en París en septiembre de 1831. No actúa en público hasta febrero del año siguiente. En mayo vuelve a presentarse para ofrecer buena parte de sus recientes composiciones. Un tercer concierto es el famoso en que actúa con Hiller y Liszt para ejecutar el Concierto para tres claves y cuerdas de Juan Sebastián Bach. A partir de este momento, rara vez vuelve a presentarse ante un amplio auditorio. Por mucho que sea el éxito obtenido, prefiere la interpretación de recitales en un círculo íntimo. Apenas ha iniciado su carrera de virtuoso cuando se desentiende de lo espectacular, que de tal modo hiere a su fina sensibilidad. Desde 1835, Chopin deja de pertenecer a la categoría del pianista exaltador de multitudes, conforme el gusto de la época. Si es que a esa categoría había pertenecido alguna vez. Porque cuando la fuerza de las circunstancias le obligó a producirse de aquella manera, los testimonios que se conservan de quienes le escucharon coinciden en señalar lo frágil de su sonido, la calidad alada de su "touché", la estricta dosificación de los matices dinámicos, con repugnancia por el "forte", la economía con que empleaba el "staccato", siempre temeroso de destruir el equilibrio entre las partes de la composición. Cualidades todas que en aquel tiempo ni en ningún otro han satisfecho los apetitos de la mayoría. Moscheles criticó a Chopin por su escaso sonido para una sala de teatro. El "sonido acariciante como la mirada de sus ojos" que otros contemporáneos ponderan en Chopin, ¿no contribuiría, tanto como el carácter mismo de su música, a fijar en el sarcástico espíritu de Berlioz la impresión de que Chopin "estuvo muriéndose toda la vida"?

Esa posición de Chopin en cuanto al público, que no es sino un aspecto más del esencial intimismo de su arte, se reafirma en el sentido

verdadero que tienen en sus obras de madurez los ingredientes técnicos que se consideran espectaculares. Mejor dicho, que son espectaculares o de "alto virtuosismo" en todos los compositores-pianistas, menos en él. Los artificios mecánicos, el despliegue de arpeggios, escalas, trinos, mordentes y las figuraciones ornamentales de toda clase responden en Chopin, antes que al lucimiento del intérprete, al goce en la materia musical, que es lo perseguido en primer término. Severas razones musicales rigen su empleo. Sólo la frivolidad de los ejecutantes de esta música ha podido sembrar dudas al respecto. Chopin fue uno de los pocos maestros de su época que halló un recreo en la belleza del sonido por el sonido, en la desnuda materia, en su plasticidad. Fue un gozador del "bel canto" en sus más diestros cultivadores de por entonces —la Pasta, la Malibrán, la Rubini, Lablanche—, y buscó siempre hacer partícipes a sus discípulos de esta inmersión en el valor absoluto del sonido. Actitud que representa mucho en los momentos en que la música empieza a olvidar sus realidades objetivas para ser vehículo de otras mil cosas allegadizas. ¡Qué lejos de Chopin esas músicas de mediado el siglo, reducidas a medio de expresión o simple relato de cuanto estuviera fuera de la música!

Se ha dicho, al comparar el estilo de Chopin con el de otros románticos, que aquél escribió ante todo "música sin palabras". El acierto de la comparación se engrandece si ésta se prolonga a las obras nacidas en el postrromanticismo como consecuencia hinchada de la música con palabras de 1830 a 1860. Porque la de Chopin es música "sin palabras", primero; "sin argumento", "sin programa", después; sin peripecias de psicología barata, más tarde; sin lírica sensibilizada de exquisiteces, más tarde aún. Ha conservado de tal manera su entero ser, que ha podido salir incólume de las palabras que le agregaron los románticos, de los programas añadidos por el postrromanticismo, de los complejos sentimentales que se le pretendió superponer en el cambio de siglo y de las interpretaciones perfumadas de quienes en Chopin buscaron nada más que el primero de los impresionistas. Por mucho que los intérpretes de esas sucesivas etapas lo amoldaron al gusto de cada una de ellas, ha conservado la integridad de su valor, en proceso admirable de interna y resistente fuerza. Como dice Gide, el destino de Chopin ha hecho que sea tanto más desconocido cuanto más se esfuerzan por hacerlo conocer sus ejecutantes. A pesar de ese extraño proceso, y quizá a su favor, Chopin no se desvaneció con el languidecer de corrientes que ambicionaron arrastrarle consigo. Se ha mantenido sin merma para los que saben acer-

carse a su arte, prescindiendo de pátinas pasajeras. Al mal interpretar su apariencia, no se ha logrado, por fortuna, falsear su significación. El Chopin de los virtuosos, ni el Chopin de las señoritas que en miríadas lloran sobre sus páginas, han podido vencer a Chopin.

Rehuida la carrera de intérprete, los primeros años en París que transcurren hasta 1837, la fecha en que conoció a Jorge Sand, y 1838, la del viaje a Mallorca, póstumo de la última etapa de su vida, los consagra principalmente a continuar su obra y a la formación de sus discípulos. Una visita a Inglaterra, en 1837, dos actuaciones ante la Corte de Francia, en 1838 y 1839, y un concierto con la Viardot en 1842, figuran entre las contadas presentaciones públicas que llevó a cabo en el lapso que se extiende hasta la gira por Inglaterra y Escocia, un año antes de su muerte. Conforme se acerca a la cima de su obra, el afán creador va ejerciendo más exclusivo dominio sobre su espíritu.

Admitamos de momento en la obra de plenitud de Chopin la divisió del viaje a Mallorca. De 1832 a 1838 se suceden las Mazurkas de la Op. 17 a la Op. 41, las Polonesas de la Op. 26 y 40, los Nocturnos de la Op. 15 a 37, los Preludios Op. 28, Los Scherzos Op. 20, 31 y 39; los Impromptus Op. 29 y 36 y la Fantasía-Impromptu Op. 66; las Baladas Op. 23 y 38; muchos de los Valses, desde la Op. 18 a la 42, y la Sonata en Si bemol Op. 35. En Mallorca se estima que corrigió la edición y compuso o rehizo algunos de los veinticuatro Preludios. Los doce Estudios de la Op. 25, iniciados en 1835, pertenecen en parte a este período, en parte al siguiente, ya que los últimos fueron escritos en 1840.

De 1839 al año de su muerte, compone como obras más significativas la Fantasía Op. 49, el Allegro de Concierto Op. 46, las Mazurkas de la Op. 50 a la 68, la Sonata en Si menor Op. 58, la Berceuse Op. 57, los Nocturnos Op. 48, 55 y 62, la Barcarola Op. 60, las Polonesas Op. 44 y 53 y la Polonesa-Fantasía Op. 61, las Baladas Op. 47 y 52, los últimos Valses y Nocturnos, más la Sonata para violoncello y piano Op. 65.

Querer señalar diferencias esenciales o una nítida línea de evolución entre las obras repartidas en las dos etapas de la vida del músico que abraza la de plenitud de su arte, sería intento vano. A lo sumo, como rasgo general, podría señalarse en la postrera de esas etapas una todavía mayor sutileza en la matización armónica, una más fluida y cambiante pulsación rítmica, más audacia en el juego de las modulaciones. En cuanto al contenido, a la poética de Chopin, se hace más concentrada y profunda, quintaesenciadas las que eran ya puras, sutilísimas esencias en su estilo.

*Las raíces clásicas de Chopin*

Tan evidente como la calidad poética y como el ímpetu renovador que se muestran ya en las obras iniciales de Chopin, incluso en muchas de las que escribió en Varsovia; por igual de característico de su estilo desde un principio y de invariable a lo largo de su entera producción, es el edimento clásico de que ésta brota. Chopin partió de un sustancial clasicismo. De un clasicismo de raíz, no "formal", de escuela. Lo clásico en su mayor pureza, fue sustento de sus composiciones, lección nunca gotada, a la que vuelve una y otra vez y que no deja de poner ante los ojos de sus discípulos.

Si volvemos a considerar las preferencias que ayudan a Chopin en la definición de su estilo y a conservarlo cuando en la madurez lo transmite a sus continuadores, el radical clasicismo que siempre le guió no deja lugar a dudas. Chopin admiró en Bach, no una técnica de teclado que estaba anticuada y que respondía a las necesidades de un instrumento, como el clavicordio, muy lejos ya del piano del siglo XIX, sino su sentido constructivo, la perfección con que supo amoldar los dictados de una imaginación poderosa a normas musicales objetivas. Por mucho más que por ejercitar los dedos figuraron las obras de Juan Sebastián Bach entre los estudios básicos de la escuela pianística de Chopin.

Al lado de Bach, figuró Mozart en aquella escuela como modelo imprescindible. La calidad de su lirismo, las de suavidad y veladura de sonido necesarias a la correcta interpretación de su música, atraían la sensibilidad de Chopin, tan diestro captador de esos matices como retractorio a las violentas oposiciones dinámicas de Beethoven y aun más de los beethovenianos. Mozart, por otra parte, había sido el primer maestro del pianismo menor de los tiempos clásicos en sus postrimerías. Después de los dieciocho años en que deslumbró a las cortes europeas como intérprete y compositor para clavecín, Mozart conoció en 1777, en Augsburgo, al fabricante de pianos Stein. Le sedujo en el nuevo instrumento la mayor capacidad de sonido que no invalidaba, que acrecentaba también, las posibilidades de matización en la música para teclado. Los pianos de Stein se impusieron en gran medida gracias a las sonatas de Mozart, escritas a partir de aquella fecha y que él declaró que habían surtido de su compenetración con los recursos de tales instrumentos. En el período de transición que se extiende entre el Clasicismo y el Romanticismo, a partir de la muerte de Mozart, los pianos de Stein se contra-

ponen a los de Broadwood para definir opuestas técnicas de teclado: la que de Mozart parte hacia la poesía romántica del piano, con ejemplos bien significativos, en los Impromptus y Momentos Musicales de Schumann, y la del pianismo sinfónico que cuaja en las Sonatas de Beethoven en su segundo estilo.

En esa época de transición, Muzio Clementi creó una técnica pianística ejemplar, donde perviven, como en las composiciones de Mozart, las esencias de tradición clavecinística asimilables para la nueva época. Clementi fue el maestro de Field, el pianista inglés que escribió los primeros Nocturnos y que, por lo menos en este aspecto concreto, influyó sobre Chopin. Pero la herencia mozartiana había llegado a Chopin, todavía antes de que acudiese directamente a esta fuente, por medio de Hummel, que tanto le impresionó en el tiempo de su aprendizaje en Varsovia.

Hummel, admirado por Schumann y por Chopin, llevó a efecto en sus composiciones los mejores modelos del sentimentalismo Biedermeier, prerromántico o postclásico, según el ángulo que se elija para considerarle. En cualquier caso fue el músico que romantizó la técnica de Mozart, en que se había formado, y con ella porciones nada despreciables de su espíritu. Por encima de valores transitorios, de que las ideas de Hummel carezcan de profundidad tanto como están sobradas de elegancia, en la sutileza de su lirismo, con raíces en Mozart, Chopin halló uno de los manantiales de su estilo. En la técnica, que Hummel metodizó, de acuerdo con los principios de una lógica rigurosa, él es el punto de partida del virtuosismo de Czerny; pero también del de Chopin, y, en gran parte, del de Schumann. La delicada fluencia melódica de Hummel, la hábilmente dosificada ornamentación de sus frases, sirvieron de ejemplo a Chopin. También en Hummel se encuentran, como bases de un nuevo lenguaje pianístico, procedimientos de polirritmia que algo tienen que ver con los chopinianos. Como maestro de un pianismo que en Schumann y en Chopin alcanza sus plenos resultados, Hummel ocupa una posición indisputable en la historia de la música para este instrumento.

### *La disyuntiva Clasicismo-Romanticismo en Chopin y en Schumann*

Las coincidencias de gusto o las "afinidades electivas" en los años de formación que pueden señalarse entre Chopin y Schumann, prestan mayor relieve a las divergencias posteriores de ambos "poetas del teclado". N



tridos de la técnica de Hummel, adaptadores de la de Paganini a un nuevo lenguaje pianístico, proseguidores de la poética menor atesorada por Schubert en los Impromptus y Momentos Musicales, conservará Schumann de la disyuntiva Clasicismo-Romanticismo, con que se abre el gran período, una tendencia marcada a servirse de los viejos moldes, violentando o no su rigor formalista, para verter en ellos el nuevo espíritu; Chopin rehuirá muy pronto toda limitación formal para su expresión, dejando al rigor clásico que ordene, con un sentido inédito, las exigencias lógicas en la construcción del discurso musical.

Schumann es clásico por fuera, en lo externo, en lo puramente formal; sus mayores esfuerzos en la época de plenitud tendieron a reanimar la Sonata clásica ensanchando sus secciones. Pertenece al número de los románticos que se tuvieron por continuadores de Beethoven en su tercer estilo. Frente a esta manera de producirse, el pensamiento de Schumann es desorbitadamente romántico, indisciplinado. Se mueve a ramalazos de su inspiración, para caer en la divagación rapsódica o en la incoherente fantasía, incluso cuando persigue canalizar sus ideas en formas cerradas.

Chopin piensa en clásico. La fluidez de su música, el libre discurso de que se vale, tan espontáneo que sugiere la improvisación, están dirigidos por una exigencia férrea de equilibrio entre los períodos, de exacta proporción en el desarrollo de las ideas, por un control del sentimiento que, por poderoso que sea, nunca se desborda ni pretende justificar con su arrebató la incongruencia de los elementos musicales. Hay un ritmo interno en sus obras, mucho más allá de la lógica escolar de que todavía tiene que valerse Schumann en sus piezas breves, al ir sumando compases de cuatro en cuatro o de ocho en ocho. Uno de los pocos testimonios auténticos que encierran las páginas de Jorge Sand sobre el carácter de Chopin como músico, lo constituyen aquellas de "Un invierno en Mallorca", donde se nos relata la angustia llevada hasta las lágrimas con que Chopin compuso; cómo volvía una y otra vez sobre sus Preludios o sus Estudios hasta darles forma definitiva y de una precisión absoluta, donde no faltara ni sobrase una sola nota. El más leve matiz *está pensado* en esta música, que es un prodigio de aparente espontaneidad y de estricta organización. Si Chopin usa esquemas formales, son los más simples de canción danzada de origen popular; esquemas tan simples que representan poco como forma impuesta.

Es difícil, por no decir imposible, fijar con palabras conceptos que se resisten a toda terminología, que más se sienten que pueden ser explicados. El lector obtendrá mejor fruto que del razonamiento en que me

esfuerzo con la comparación de las Sonatas de Chopin y de Schumann en la época de madurez de estos músicos. Nada dice mejor hasta qué punto Chopin realizó en un nuevo lenguaje, producto de un nuevo espíritu, esas Sonatas *sin forma de sonata* y hasta qué punto asimismo Schumann adulteró los viejos moldes, que como moldes actúan todavía, con un contenido de incoherencia flagrante en su expresión. Romántico sin freno en su interior, post clásico por fuera, se nos ofrece Schumann, sin encontrar fórmula que valga a las rutas futuras de la música. Chopin domina su expresión romántica y, por la fundamental clasicidad de su espíritu, con nuevos modos la organiza. No deja de tener un valor bien significativo el hecho de que Schumann no pudiera desprenderse de un "programa" literario para desarrollar sus obras, hasta las escritas en forma de Sonata. Ha de valerse de medios extraños a la música para construir sus poemas en sonidos. Abundan referencias sobre los "argumentos" que dirigieron la composición de las últimas sinfonías y sonatas de Schumann, aunque el músico se sirviera de ellos como medios accesorios y no considerase necesario conservarlos para la posteridad. En la música de Chopin no alienta argumento literario ninguno, ni el discurso sonoro, repetimos, se desenvuelve por otros medios que los puramente musicales\*.

André Gide, que ha escrito algunas de las páginas más hermosas que existen sobre Chopin y de las que mejor testifican un conocimiento profundo del significado de su música, dice en sus "Notas" publicadas en 1931: "Debe oponerse a Wagner, no Bizet, como se complació en hacerlo, no sin malignidad, Nietzsche, sino Chopin". Y destacó en Chopin el anti-Wagner por cómo el músico polaco se alza con unas obras "en las que todo desarrollo oratorio está prohibido", frente "a la enormidad del alemán, a la longitud inhumana de sus creaciones, a los excesos de todo género en que incurre, desde los de su pathos a la multiplicación de los recursos técnicos e instrumentales". Añade todavía Gide: "Parece el principal cuidado de Chopin estrechar los límites, reducir a lo indispensable los medios de expresión. Lejos de cargar de notas a su emoción, a la manera de Wagner, carga de emoción a cada nota. E incluso, de responsabilidad. Sin duda, es uno de los más grandes músicos y no menos uno de los más perfectos. De suerte que la obra de Chopin, en modo alguno más voluminosa que la obra poética de Baudelaire, es compara-

\*Los argumentos que tienen algunas de las composiciones de Chopin son torpes agregados de generaciones posteriores.

ble a "Las flores del mal" por la intensa concentración de cada una de las piezas que la componen".

En suma, Gide contrapone al post romántico o super romántico que fue Wagner con el romántico de entraña, depurado en sus medios de expresión, cuidadoso de sí y tan objetivo ante los valores netos de la música como Mozart, que fue Chopin. Exalta el clasicismo de raíz que hubo en Chopin y que hizo posible —ese sentido clásico por sobre todo—, la excelencia a que llegó el espíritu romántico en sus obras.

*Las Sonatas, los Estudios y Preludios.—Las obras de cámara*

El peculiar sentido que tiene Chopin de la forma se advierte, por su puesto, con mayor evidencia en las obras compuestas en forma de Sonata. Bien construidas, desde un punto de vista estricto de la construcción musical, cuando no se ajustan a la forma de Sonata clásica, cuando sólo obedecen a las leyes del inédito sentido de su música, a sus propias necesidades de expresión y, conforme a ellas, de organización del discurso musical. Es decir, cuando producen esa ilusión de algo improvisado, de libre fluencia que es rasgo predominante en sus composiciones; espontaneidad que, no obstante, está organizada con tanto rigor como la de las Arias de Bach o las Sonatas y Sinfonías de Beethoven. Por el contrario, las Sonatas o tiempos de Sonatas de Chopin se caen a pedazos, están faltos de trabazón interna cuando pretende moverse dentro de los moldes clásicos. Así ocurre en su primera Sonata para piano (en Do menor, Op. 4), que es realmente un simple trabajo de estudiante, en los primeros tiempos de sus dos Conciertos para piano y en el Trío en Sol menor Op. 8.

Al volver a escribir Sonatas en la época de madurez, acumulada una vasta experiencia, Chopin logra los dos monumentos que son las para piano en Si bemol, Op. 35, y en Si menor Op. 58, además de la para violoncello y piano Op. 65. Los Allegro iniciales de estas Sonatas nada tienen que ver con la tradición del siglo XVIII. Constituyen en realidad Baladas tan plenas de su propia lógica constructiva como las otras que compuso bajo este nombre o como las Fantasías o los Impromptus. Al igual que en cualquiera otra de sus obras extensas, Chopin encuentra la manera adecuada de sostener su discurso, sin que nada falte ni sobre, con el mismo rigor que en las piezas breves. La forma de los otros tiempos de esas tres Sonatas se aleja asimismo de las normas consagradas que ya no hacen al caso de su música. En la Sonata en Si bemol, la soberana

“Marcha Fúnebre” sustituye al movimiento lento habitual y el Finale es un Estudio de carácter fantástico, digno de figurar al lado de los más hermosos de la Opus 25. En la otra Sonata, es un Nocturno quien sustituye al Lento y un Estudio otra vez el tiempo final. Porque así procedió, alcanza Chopin una interna unidad, una tan estrecha interrelación entre las diversas partes de sus Sonatas que las impiden quedar en el mosaico que fueron la mayoría de las Sonatas románticas, con la sola exclusión quizá de las escritas por Mendelssohn, por opuestas razones a las de Chopin, y la de Liszt, por las mismas que Chopin tuvo.

En cuanto a su última Sonata, la para violoncello, reúne todas las excelencias que distinguen a las de piano y, lo que es digno de tomarse en cuenta, es la única obra de Chopin para piano y otros instrumentos en que la disposición instrumental corre pareja a la buena organización formal. En todas las otras, para conjuntos de cámara o para piano y orquesta, el piano lo es todo y los demás instrumentos, partes supeditadas, allegadizas que, lo hemos dicho, más estorban que contribuyen al goce de la música que expresan.

Sobre los Estudios y Preludios —a mi juicio las más altas aportaciones chopinianas—, habría que escribir largos tratados para analizar los problemas técnicos genialmente resueltos que presentan; cómo enriquecen el lenguaje del piano, hasta qué punto han contribuido a la evolución de la armonía y la rítmica modernas. Además de todo eso, de cuanto el analista podría señalar como aportaciones definitivas a la técnica, en su conciso, apretado desarrollo, ¿quién lograría medir los nuevos mundos que encierran para la expresión musical? Cada uno de los Estudios, sobre todo los de la segunda serie, cada Preludio, es en sí mismo un mundo nuevo de calidad poética. Schumann dijo de algunos de los Estudios que eran más poemas que estudios, tal y como se entendían las composiciones de esta clase. Pudo agregar, sin que dejaran tampoco de ser estudios.

### *El sentido de lo nacional*

El gusto en y la búsqueda de una diferenciación de rasgos nacionales en la música son productos románticos. Chopin se mueve desde sus primeros pasos en la órbita del incipiente nacionalismo polaco de Elsner y Kurpinsky, pero también desde entonces su posición ante el empleo de los ritmos, giros melódicos y sugerencias armónicas del folklore de su patria rebasa la estrechez de miras de sus maestros y, en general, de los

músicos de su época. Adopta una actitud muy semejante a la de Stravinsky en su período nacionalista, a la de Falla y a la de Bartok, los maestros del movimiento neoclásico nacionalista de nuestros días. En esto también su obra representa una notoria anticipación de las ideas que han movido zonas entre las de mayor relieve de la música contemporánea.

Desde las Mazurkas y Polonesas de su adolescencia, Chopin no recurre al dato folklórico directo; no "armoniza" ni ensambla en sus obras ejemplos tomados del folklore. El Pout-pourri o Fantasía sobre aires polacos, una composición tan circunstancial y poco significativa, constituye una excepción que confirma la regla. Se dirige a la cantera de la música vernácula en procura de giros idiomáticos con los que enriquecer su lenguaje propio. Giros que hace tan inconfundiblemente suyos como que una Mazurka o una Polonesa "suenan a Chopin" tanto como un Nocturno o un Estudio. Ningún romántico, y menos aún los músicos del nacionalismo de la segunda mitad del siglo XIX, ofrecen en sus obras una mejor asimilación al propio lenguaje de los ritmos, peculiaridades melódicas y armónicas del folklore con que las nutren. Sólo en la producción de Falla o en la de Bartok, como ejemplos más altos, vuelve a encontrarse una elaboración de los ingredientes folklóricos de tanto refinamiento como la de Chopin; del mismo grado de excelencia artística y de fusión tan absoluta con los demás componentes de su estilo. Las raíces del de Chopin se hunden en la tierra fecunda de la música popular y no sólo en las Mazurkas y Polonesas, sino en todas sus creaciones. La universalidad del arte de Chopin, la ausencia de regionalismo en su música proviene, como en el caso de Stravinsky, en los de Falla y Bartok —no importa que lo repitamos—, de esa misma fuente, de la posición por él adoptada ante el problema del folklore.

Hay en Chopin una como repugnancia por lo anecdótico y lo pintoresco. Así, su nacionalismo es la antítesis de los que brotaron años después de su muerte en las más apartadas regiones de Europa; en primer término, en los países eslavos. Ni cuando Chopin compuso el Bolero Op. 19, la Tarantella Op. 43, la Barcarola Op. 6 y las tres Escocesas dadas a conocer tras de su desaparecimiento, sintió la tentación del pintoresquismo nacionalista que le era extraño en grado máximo. Todavía más ocurre esto con los valsos. Lo vienés de ellos, como lo español, italiano o escocés de las otras piezas, ¿a qué se reduce? Toma unos ritmos y unos giros melódicos que le sirven como puros elementos musicales y hace con ellos música de Chopin.

*Los Nocturnos*

Según todas las probabilidades, el primer Nocturno compuesto por Chopin es el en Mi bemol mayor Nº 2, de la primera serie de tres que forman la Opus 9. Fue escrito hacia 1827 ó 1828 y, por tanto, antes de salir de Varsovia. ¿Conocía ya Chopin por entonces los Nocturnos de Field? Es imposible asegurarlo. Lo que sí está fuera de dudas es que, en París, le produjeron una honda impresión. Se complació en interpretarlos y ejercieron una cierta influencia, al menos en cuanto al carácter de esta música, en los dieciséis restantes que él compuso, desde la Op. 15 a la Op. 72.

El acompañamiento ondulante, la muy ornamentada y flexible melodía, sutil a la vez que destacado canto sobre las armonías que lo envuelven, son rasgos comunes a los Nocturnos de uno y otro músico, así como su recogimiento poético. Pero en Field, lo alado de esta música, sus cualidades expresivas están como refrenadas por la cuadratura de las frases y la menor audacia del tratamiento armónico. Al recoger de manos de Field el género Nocturno e infundirle el soplo de su espíritu, Chopin lo elevó a una categoría que no ha sido sobrepasada.

El Nocturno no fue plenamente Nocturno hasta su romantización por Chopin. Es muy curioso que Liszt, tan generoso siempre, quiera arrebatarse este mérito a su ilustre amigo. Al analizar la importancia de Field como creador del género le aplica conceptos válidos para la aportación chopiniana, pero no estrictamente para las obras de Field. Es como si al hablar de los Nocturnos del uno tuviera presentes en la memoria los del otro y, más aún, el significado de la entera producción de Chopin. Escribió Liszt: "Field fue el primero en introducir un estilo que no deriva de ninguna de las formas anteriores. El sentimiento y la melodía prevalecen en sus Nocturnos, liberados de los límites y obligaciones de la forma prefijada. Desbrozó el camino a todos los esfuerzos siguientes, nacidos con el nombre de "canciones sin palabras", "impromptus", "baladas", "nocturnos" y otros semejantes. En John Field hay que buscar el origen de las obras para piano en las que el sonido, las distintas fases de la emoción y el calor del sentimiento lo son todo".

¿Buscaba Liszt al trazar estas líneas, más que restituir el valor de Field, obscurecido por el de Chopin, empañar la originalidad de este último, o fue su juicio fruto de un arrebato pasajero?

*Otros rasgos del estilo de Chopin*

La estructura de la melodía chopiniana es uno de los rasgos de su música que ofrece inagotables sugerencias para el análisis. Independiente de la estrecha relación que guarda con el sustento armónico, como línea sonora encierra un sello tan personal, una expresión tan concentrada que sitúa a su autor, como se ha repetido hasta el cansancio, en el primer plano de los grandes creadores de todos los tiempos. También la melodía en las obras de Chopin es índice preclaro de la modernidad de sus conceptos. Raras veces, y casi siempre en los géneros que proceden de fuentes folklóricas (Polonesas, Mazurkas, Escocesas, incluso Valses), adopta la convencional cuadratura de sus contemporáneos o de los clásicos que le preceden. La fluidez de las ideas melódicas de Chopin se logra precisamente por la hábil manera en que rehuye la cuadratura. No acepta períodos en exceso regulares ni aun en los casos en que más pudiese verse obligado a ello. La Mazurka Op. 6 N<sup>o</sup> 4, nos ofrece el ejemplo de una melodía, de carácter modal, cuya estricta regularidad es de continuo variada. La frase se compone de dos compases, uno de los cuales se repite idéntico y el otro cada vez alterado. El procedimiento es típico de Chopin. De él pueden hallarse otras muestras en buen número de sus composiciones.

En los Estudios es donde se presentan ejemplos más interesantes de la libre construcción melódica de Chopin. Elude repetir una frase o un motivo en igual disposición a como ya se escucharon. La transformación de los valores melódicos es, por tanto, incesante. Pero ello se produce con una aparente espontaneidad, porque cada uno de los cambios, hasta el de un simple adorno, está calculado de acuerdo con la expresión requerida en cada momento y con la organización rigurosa de la forma. A lo que contribuye el fuerte sentido chopiniano del encadenamiento y desarrollo de las ideas, del ritmo en la construcción; de la lógica formal, en definitiva.

Ya el Estudio Op. 10 N<sup>o</sup> 3, en Mi mayor, es un acierto por el incesante fluir, con una pensada irregularidad en la sucesión de motivos, del caudal melódico. El Estudio en Fa menor de la Op. 25 es aún más significativo.

El doble valor melódico-armónico de las figuraciones de acompañamiento en Chopin es sobremanera interesante. Debussy no ignoró las posibilidades que para su propio arte ofrecía el de Chopin en este aspecto. Revelador es el Estudio Op. 25 N<sup>o</sup> 6, en Sol sostenido menor, cons-

truido con los más simples medios. Este "Estudio en terceras", con su escala cromática como línea melódica, sus pasajes de transición en intervalos melódicos de segunda (Re, Mi), con su bajo arpegiado, que provee por resonancias de sutiles matices armónicos, es un acabado modelo de debussysmo romántico.

Contenido melódico-armónico en la figuración acompañante, equiparable al que acabamos de señalar encierra el famoso Estudio en La bemol mayor Opus 25 N° 1. Y con caracteres bien acusados, dentro de su sello de excepción, el "Estudio en arpegios" (Do menor Op. 25 N° 12), y el Estudio en La menor Opus 25 N° 11. En éste, la rápida figuración cromática en la parte superior, la atmósfera tejida por ese "viento de invierno", al que se contrapone el obstinado y simple diseño del bajo, ofrece una muestra, por muy recordada no menos significativa, de la expresión que logra Chopin al fundir todos los recursos de la música pianística (melodía, armonía, ritmo, timbre) en diseño melódico impalpable.

En la armonía, además de la inagotable imaginación con que modifica las acompañantes cada vez que repite una misma frase en las Mazurkas, del partido que extrae de los recursos modales que éstas ofrecen o de la escritura cromática y de la abundancia de acordes de séptima, de novena, de undécima y hasta de décimotercera\*, habría que destacar el genio de este músico para obtener con leves trazos y exclusivamente por resonancias climas armónicos complejos. Apenas hay obra de Chopin en que no se les encuentre en algún pasaje, pero es especialmente representativo en este aspecto el Nocturno en Re bemol Op. 27 N° 2. Todo el ambiente armónico lo crean las resonancias producidas por la figuración acompañante en la mano izquierda. Es admirable la exactitud con que está calculado el justo espacio en la sucesión de las resonancias de cada acorde implícito.

En tiempo vivo, no menos refinado es el ambiente armónico que se consigue por resonancias en el Estudio Op. 25 N° 2. En la primera serie de Estudios Op. 10, el N° 9 contiene un efecto parecido, con melodía

\*Casella en su libro "L'evoluzione della Musica a traverso la Storia della Cadenza perfetta", señala la presencia de un acorde de décimotercera en la Balada Op. 47, texto al que apela Jesús Bal en un estudio sobre Chopin publicado en la revista "Nuestra Música", de México, al indicar que en el compás 43 de la Mazurka N° 1 Op. 41 hay un inconfundible acorde de 13º; "la presencia del cual nos autoriza a catalogar dentro de la misma especie al que se encuentra en el compás 47 de la Mazurka Op. 24 N° 1, aunque allí se presenta enmascarado como agregado armónico sobre un pedal". Otros varios ejemplos de la misma índole podrían aducirse.



menos envuelta, más despegada del clima armónico. Porque Chopin do-  
sifica en sus obras hasta la mayor o menor fusión entre la línea que can-  
ta y la armonía sobre la cual se desliza.

El valor expresivo de la armonía alcanza, por citar algunos ejem-  
plos, calidades tan altas como las producidas por los acordes de séptima,  
los de sexta y de sexta y cuarta, sobre una escritura cromática en el bajo,  
en el Preludio en Mi menor Op. 28 N° 4. Tonos sombríos que contienen  
toda la atmósfera elegíaca de la obra y que dan relieve a una de las más  
hermosas melodías de Chopin. Ultra expresivo es el cromatismo de la  
Polonesa-Fantasia Op. 61, una de las últimas composiciones de Chopin,  
que se diría hubiese impresionado fuertemente al futuro creador del  
"Tristán". La Fantasia en Fa menor Op. 49, con sus segundas y séptimas  
y los efectos que encierra de enharmonía, es un dechado de la invención  
armónica de su autor.

Por último, no faltan en Chopin las superposiciones de ritmos dis-  
tintos que tanto han enriquecido el caudal de la música de nuestra época.  
Desde fórmulas sencillas, como contrastar ritmos ternarios con bina-  
rios en los Valses y otras obras, incluso algunas Mazurkas, hasta combina-  
ciones de franca polirritmia, como la resultante en el Preludio Op. 28  
N° 8 en Fa sostenido menor, al mantener, de principio a fin, el diseño  
melódico, en fusas de la parte superior con la melodía interior en cor-  
cheas y semicorcheas, sobre el enérgico motivo acompañante.

### *La huella de Chopin en el Impresionismo*

Mientras el conglomerado de tendencias que nutren el tardío romanti-  
cismo degenera hacia lo hinchado y vacuo en los años que corren entre  
1880 y 1914, el arte de Chopin atraviesa incólume esa etapa y nutre de su  
savia la única corriente que desde el postrromanticismo irrumpirá vigo-  
rosa en la música moderna: el movimiento impresionista francés. Por me-  
dio de la música de Debussy, y no sólo la escrita para piano, la herencia  
de Chopin penetra en el arte contemporáneo.

La influencia de Chopin en el lenguaje armónico del impresionismo  
es evidente. No es sólo la abundancia de acordes disonantes de segunda  
mayor y menor, séptimas aumentadas y disminuidas, de novenas, rara  
vez empleadas en su tiempo a no ser como apoyaturas; tampoco el con-  
creto empleo de cuartas y quintas para producir la oquedad armónica  
de que gozará Debussy o los giros modales que a la música de Chopin  
pasan desde el folklore eslavo. Es que en Chopin y en su expresiva ar-  
monía este elemento de la composición cuenta en la mayor parte de los

casos como una atmósfera, de tan sutil impresionista. La ondulación de finos matices cambiantes que, sobre una tonalidad precisa, da la sensación de indefinición tonal por el continuo fluir de modulaciones pasajeras y acordes alterados, procedimiento caro a Debussy, tiene su punto de partida en Chopin. Igual ocurre con el uso de cuantas posibilidades ofrece la armonía cromática. El impresionismo descubrió en Wagner la amplitud de horizontes que la liberación cromática representó para la música, hasta entonces demasiado estrechamente sujeta a firmes bases tonales. Pero muchos años antes del Tristán, inflúyese esto o no en Wagner, que no debió influir, Chopin ofrece el catálogo completo de los recursos cromáticos en la armonía, la melodía y los diseños melódicos acompañantes de sus obras. Chopin impregnó al mundo romántico de todas las sutilezas que se podían obtener de la escritura cromática y las incorporó al lenguaje habitual de la época subsiguiente.

Si el arte de Wagner pesa sobre el idioma sinfónico de los impresionistas en forma inequívoca, sobre el tejido armónico de las creaciones de estos músicos y hasta sobre su concepto de la estructura musical, un análisis detenido reafirma lo poderoso que fue el influjo de Chopin. La melodía tratada como una evaporación del ambiente armónico, en Chopin por primera vez se produce. El también es quien antes que nadie envuelve la melodía de una obra en diseños cromáticos que la suavizan como cendal inasible. El impresionismo de la mayor parte de los Estudios y Preludios y de algunos Nocturnos de los últimos años de Chopin no pudo pasar inadvertido para los impresionistas. Desde luego, Debussy puso especial interés en honrarlo al dedicar a su antecesor romántico los Estudios que representan la suma de su genio de compositor para piano. En las dos series de Imágenes y, con mayor abundamiento, en las de Preludios, no faltan trazos chopinianos. Debussy supo que las marchas y progresiones cromáticas de Chopin, la ornamentación impalpable de sus melodías, la delicada fluencia de éstas, respondían a mucho más que a la simple busca de una blandura del teclado que sólo aciertan a descubrir en tan rica técnica los que carecen de capacidad para calar más hondo en sus problemas.

Antes que en las elucubraciones seudomísticas de Scriabin o el chopinismo exterior de Liadoff o de Rachmaninoff, pervive el espíritu de Chopin en Debussy y sus continuadores. Como herencia viva que es, se desarrolla hacia otras metas, crece en nuevas conquistas. En Ravel incluso, aunque por temperamento le sea ajeno, hay algo de Chopin, recibido a través del último Liszt.

# ALGUNOS APUNTES SOBRE LA INTERPRETACION DEL CLAVE BIEN TEMPERADO DE J. S. BACH

p o r

*Alfonso Montecino*

*Desde que en 1954 Alfonso Montecino recibiera en Londres la Medalla Bach de la Harriet Cohen International Foundation, su nombre ha ganado creciente prestigio en la interpretación de la obra de J. S. Bach. Es uno de los pocos pianistas actuales que cuentan en su repertorio con la monumental obra El Clave Bien Temperado. Lo ha realizado en Santiago y en Lima, en octubre y noviembre de 1957, respectivamente, y auspiciado por la M. Baird Fund for Music de la Rockefeller Foundation, en el Kauffmann Auditorium de Nueva York, en enero de 1958. Desde entonces lo ha venido realizando, de memoria, en Buenos Aires, Tucumán y Caracas y durante este año lo ejecutará en Bogotá, Medellín y Ciudad de México.*

*Estas notas fueron escritas en octubre del año pasado, en Caracas, cuando realizaba este ciclo bajo los auspicios del Ministerio de Educación de Venezuela.*

El Clave de Bach es una colección de 48 Preludios y Fugas en todas las tonalidades mayores y menores, ordenadas sobre la escala cromática ascendente. Dividido en dos cuadernos, el primero fue compuesto en 1722 y el segundo en 1744. Son 48 obras maestras y como tales deben encararse como experiencias emocionales de la más variada gama de maticés expresivos. Todas ellas llevan un mensaje artístico y humano que el contacto continuo con ellas va poco a poco descubriendo hasta revelar, por sobre la aparente limitación de recursos sonoros o la aparente aridez de la escritura contrapuntística, su belleza infinita, grandeza espiritual y la imaginación creadora que les dio vida. Si logramos encarar con este espíritu cada una de las obras de Bach, nos libraremos del pecado mortal de concebir las obras rápidas como ejercicio de dedos o las de compleja estructura contrapuntística, como un frío puzzle intelectual.

La idea de escribir una colección de Preludios y Fugas en todas las tonalidades mayores y menores no era nueva. Ya Bernhard Christian Weber, organista y compositor de Tennstedt, Turingia, había compues-

to, en 1689, un Wohltemperirtes Klavier, cuyo manuscrito existe actualmente en el Conservatorio de Bruselas. Como siempre ocurre con Bach, emplea formas ya usadas y las lleva a su máximo apogeo. En el caso del Clave, junto al Arte de la Fuga y la Ofrenda Musical, es el procedimiento de la fuga el que Bach lleva a su cumbre y última perfección.

Partiendo de una intención práctica y didáctica, Bach se eleva a regiones de insospechada espiritualidad. Para comprender la intención pedagógica original, nada mejor que citar aquí el título de la primera parte: *“Das wohltemperirte Clavier oder Praeludia und Fugen durch alle Tone und Semitonia so wohl tertiam majorem oder Ut Re Mi anlangend, als auch tertiam minorem oder Re Mi Fa betreffend. Zum Nutzen und Gebrauch der Lehrbegierigen Musicalischen Jugend als auch derer in diesen Studio schon habil seyenden besondern Zeit Vertreib aufgesetzt und verfertiget von Johann Sebastian Bach, p. t. Hochfürstl. Anhalt. Cothenischen Capellmeistern und Directore derer Cammer-Musiquen. Anno 1722.”*

“El Clave Bien Temperado” o Preludios y Fugas, en todos los tonos y semitonos, ambos con terceras mayores y menores. Para uso y formación de jóvenes músicos que estén ansiosos de aprender y como esparcimiento para aquellos que ya estén avanzados en su estudio. Reunido y preparado por J. S. Bach, Kapellmeister y Director de Música de Cámara del Ducado de Anhalt-Cothen. Año 1722.”

Solamente la primera parte lleva este título. Sin embargo, la colección terminada 22 años más tarde era tan idéntica en intención y procedimiento que se ha agrupado bajo el título de Clave Bien Temperado a ambas partes. De la primera parte poseemos tres manuscritos (un cuarto manuscrito, de Fischhoff, es de escaso interés), escritos por Bach con todo esmero y enriqueciéndolos en cada copia con nuevos detalles expresivos, como era su costumbre cuando copiaba sus propias obras o transcribía obras de otros compositores. De estos tres manuscritos, el llamado Wagener-Volkman, de la Royal Library de Berlín, es el más completo y sólo falta en él la Fuga en Fa sostenido mayor y el comienzo del Preludio en Fa sostenido menor. Kroll ha usado este manuscrito en la Bach-Gesellschaft hasta con algunas “correcciones” hechas en él, posteriormente, con otra caligrafía, algunas de las cuales son de discutible autenticidad.

Igualmente importante es el manuscrito de Nageli, de la Biblioteca Municipal de Zurich, que Spitta describe con precisión en su primer volumen de Bach. Se extiende de la Fuga en Re menor hasta el final.

Finalmente, debemos mencionar el manuscrito incompleto y con variantes que poseía Friedemann Bach, el que legó posteriormente a Mueller de Braunschweig y luego a Griepenkerl. La mayoría de los manuscritos, como asimismo las copias hechas en vida de Bach, están actualmente en la Biblioteca de Berlín. Las copias realizadas por Kirnberger y Altnikol, yerno de Bach, aunque basadas en el manuscrito de Wagener, son de menor importancia. Existen también copias realizadas por Forkel, Schwenke y Gerber.

La primera parte del Clave es una colección de obras de diferentes épocas, algunas escritas, según Forkel, muy anteriormente a 1722, como, por ejemplo, la Fuga en La mayor, que dataría de 1707-1708 (Spitta). Elaborando los 11 Preludios del Clavierbuchlein, escritos para Friedemann y publicados en 1720, transportando otras obras independientes para hacerlas calzar en el plan cromático ascendente y escribiendo otras nuevas, Bach llega así a completar esta serie de 24 Preludios y Fugas.

De la segunda parte no existe ningún manuscrito completo y podemos presumir que Bach poseía solamente manuscritos individuales de cada obra, algunas copiadas varias veces con las consiguientes modificaciones, lo que explicaría las diferencias entre las versiones de Kirnberger, Altnikol y Furstenau.

Creo con von Bruyck (*Technische und Aesthetische Analysen*), que la segunda parte es más rica y más perfecta en su escritura contrapuntística. La expresión alcanza constantemente regiones más elevadas (a pesar de la magnificencia de las Fugas 4, 8, 12 y 24 de la primera parte) y, en general, tiene mayor envergadura y perfección técnica.

### *Ediciones.*

Las tres primeras ediciones aparecieron en 1800-01. Ellas fueron la de Nageli de Zurich, la de Simrock (basada en la copia de Schwenke) y la de Kuhnel (Peters) de Leipzig.

Del cúmulo de ediciones aparecidas posteriormente, debemos destacar la de Busoni y, naturalmente, la de la Bach-Gesellschaft, editada por Kroll.

Si pensamos que el ideal estético de Bach ya no correspondía al tiempo en que él vivió, que después pasaron cerca de cien años de completo desconocimiento de su obra para reaparecer después en pleno siglo romántico, no nos extrañará que la tradición, de cómo interpretar a Bach, se haya perdido y todo esté sujeto a discusión (tempos, fraseo, or-

namentación, etc). Por esta razón negamos validez a las ediciones aparecidas en el período romántico, que llenas de indicaciones y de recursos posteriores a Bach (Crescendos, acentos, etc.) vinieron a crear la terrible tergiversación del verdadero espíritu, cuyas consecuencias sufrimos hasta hoy día.

La única edición recomendable es, pues, el Urtext, el texto original, que no tiene indicaciones de tiempo, dinámica ni fraseo, salvo en contados casos. Cabe mencionarse aquí que, incluso las pocas indicaciones originales sobre tempo, deben tomarse sólo aproximadamente y no debemos decidir el tempo según la indicación original "Presto" de la última parte del Preludio 20. Preludio, o el "Lento" de la Fuga 24, ambas del Primer Cuaderno, con el concepto moderno del término, pues es muy probable que el "Presto" de Bach fuera más moderado que el "Presto" beethoveniano o chopiniano, y que el "Lento", en cambio, estuviera más cerca del Andante, pues de lo contrario el Presto del Preludio en cuestión resultaría antimusical y el "Lento" de una exagerada pesantez. Schweitzer apunta en su obra "Bach, músico-poeta", que el tempo básico general de las obras de Bach es el Moderato con las fluctuaciones de mayor lentitud o velocidad que el espíritu de la música exige, pero siempre dentro de los límites de un tempo cómodo, fluente y nunca precipitado o arrastrado.

Los metrónomos indicados por diversas ediciones difieren fundamentalmente entre sí y se dan casos extremos como por ejemplo la Fuga 2 del primer libro que D'Albert indica  $\text{♩} = 144$  y Klindworth  $\text{♩} = 144$ , o sea, el doble de la velocidad del primero, o el caso del Preludio 3 del primer libro que Klindworth indica  $\text{♩} = 66$  y Cesi  $\text{♩} = 108$ .

De todo esto deducimos que sólo es posible llegar al verdadero tempo acercándonos cuidadosamente y sin ideas preconcebidas, a la música misma (texto original), sin tomar en consideración las ideas personales de los editores que, la mayoría de las veces, no vienen sino a entorpecer la labor del intérprete.

Sólo así podremos zafarnos de la inveterada costumbre de tocar las obras escritas en semicorcheas, que algunas ediciones marcan Allegro, Allegro molto, etc. (Preludios 2, 3, 5, 6 del primer Cuaderno, etc.), demasiado rápidos, que viene a impedir todo fraseo interior (Ver ejemplo 4).

Por estas razones, y recordando la multiplicidad de las intenciones originales, evidenciadas en los diferentes manuscritos de la primera parte, de que hablamos más arriba, me parece recomendable la edición de

Bischoff (Berlín, 1884), editada en Estados Unidos por E. Kalmus. A pesar de tener indicaciones de tempo que no son originales, presenta esta edición las diferentes variantes originales que el intérprete puede comparar y luego elegir la versión más interesante.

*Dinámica y agógica.*

Usando una edición sin indicaciones dinámicas estaremos en libertad de crear un plan dinámico en cada obra, concibiendo grupos de compases en un determinado volumen sonoro (p, mf, F, etc.), de acuerdo con las mayores o menores tensiones expresivas del caso. La creación de un plan sonoro basado en "terrazas" dinámicas, no quiere decir que propiciemos un toque uniforme, mecánico ni metronómico, pues sabemos que desde el momento que una frase es tocada musicalmente hay notas de mayor preponderancia que otras y, por lo tanto, de mayor énfasis y en determinados casos de mayor duración que la escrita (libertad agógica). De acuerdo con la austeridad del estilo de Bach, según las crónicas, era muy parco en las registraciones al ejecutar en el órgano, a pesar que tenía a su disposición gran variedad timbrística. Por lo tanto, estaremos dentro del estilo, y no pecaremos de monotonía, si concebimos toda una obra del Clave en uno o dos ambientes sonoros (Fugas 5, 10, 19, del 2º Cuaderno), siempre que la ejecución sea musical, el juego polifónico nítido y la pulsación rítmica y vital.

En cuanto a la libertad agógica, no nos referimos naturalmente a un rubato sentimental romantizado sino a cierta flexibilidad en el tempo que permita subrayar acontecimientos armónicos (modulaciones, disonancias, cadencias) y contrapuntísticos (cuando dos o tres voces corren isocronas simultáneamente, es el caso de ampliar el tempo como en los 3 últimos compases de las Fugas 3 y 8 del 1.er Cuaderno).

*Fraseo.*

En general es válido un fraseo que agrupa notas contiguas en legato, contrastándolas con intervalos más grandes, que se ejecutarían separados, como por ejemplo el tema de las Fugas 2 y 3 del 1.er Cuaderno y casos similares.

Ej. 1



## Ej. 2



Los saltos de octava eran por consiguiente todos staccato o separados. Cuando el trozo comenzaba con un silencio, el fraseo del mismo motivo, más adelante, debe comenzar en la segunda nota, lo que da vida a un diseño que de otra manera resultaría monótono y mecánico, como es especialmente el caso del Preludio 5 del primer Cuaderno que tan a menudo oímos así

## Ej. 3



en vez de

## Ej. 4



El fraseo es un recurso eficaz para dar personalidad a las diferentes voces de la trama polifónica y, por lo tanto, ayuda a una mejor diferenciación de ellas. Siguiendo este concepto podemos concebir el fraseo del Preludio 3 del 2º Cuaderno de la siguiente manera:

## Ej. 5



Naturalmente que en el problema del fraseo no se pueden dar leyes dogmáticas y éste depende del carácter de la obra. Dada la limitación de este pequeño ensayo no podríamos alargarnos más sobre tan vasto problema, como tampoco en el de la ornamentación, al que sólo podremos dar un espacio muy reducido.





### *Ornamentación.*

El recurso de la ornamentación es de capital importancia en la ejecución de la obra de Bach y es un problema lleno de incógnitas y contradicciones. Sólo podemos decir aquí que la tabla de ornamentos que Bach escribiera para la educación musical de sus hijos, es un punto de partida que da, de manera escueta y precisa, algunos de los ornamentos más usados en su música. Aunque K. Ph. E. Bach, Quantz y otros escribieran sobre esta materia, el campo presenta grandes ambigüedades y muchas veces existen dos o tres soluciones posibles. En último término su elección depende del gusto personal del ejecutante. No está de más recordar que todos los ornamentos comenzaban en la nota superior y en el tiempo (no antes), de tal manera que la nota fuera de la armonía se hacía oír en el tiempo fuerte para darle mayor énfasis y acentuación expresiva. Los trinos eran todos medidos, subdivididos en grupos iguales y ejecutados en la atmósfera expresiva del carácter total de la obra.

El hecho es que el ejecutante, en tiempos de Bach, tenía insospechada libertad en la ejecución de la partitura. Como a menudo el ejecutante era al mismo tiempo compositor, se daba por entendido que conocía todas las convenciones de la práctica instrumental, y, por lo tanto, la mayoría de los compositores no se daban el trabajo de transcribir su pensamiento de la manera exacta y precisa del creador de más tarde. Consecuencia de esto es la parquedad al poner indicaciones de tempo, fraseo y la ambigüedad con que debe enfrentarse el ejecutante actual en la ejecución de los ornamentos. Es por eso que el intérprete de la obra de Bach debe tener una imaginación creadora tal vez más alerta e inquisitiva que el intérprete de Chopin, Brahms o Ravel. Partiendo de las notas escritas escuetamente, el intérprete tiene que decidir sus tempos, crear la dinámica y fraseo y resolver los ornamentos, tarea que no existe en los otros compositores mencionados.

### *Modificaciones del texto escrito y otros problemas.*

Otro problema de difícil solución es el hecho de que muchas veces, en tiempos de Bach, la música se escribía de cierta manera y se ejecutaba de otra. El caso más sencillo era el de las notas punteadas, en que la nota punteada aumentaba su duración y, en cambio, se acortaba la nota corta. El  correspondía más o menos a 

Ejemplo: la Fuga 5 del 1.er Cuaderno.



Aunque no existiera expresamente el signo de arpegiado, había gran libertad para arpegiar acordes y podía éste hacerse de abajo hacia arriba, de arriba hacia abajo o en movimiento contrario, comenzando por los extremos hacia adentro o de adentro hacia afuera. Una práctica mucho más insólita eran los casos de grupos de notas iguales, 4 corcheas, por ejemplo, que se ejecutaban en valores desiguales, más o

menos Para nuestros oídos, acostumbrados a tocar

exactamente como está escrito, estas variaciones del ritmo nos resultan distorsiones difíciles de aceptar y pocos son los ejecutantes que se aventuran a tales prácticas. Cabe aquí mencionar la valentía y convicción de las versiones de Wanda Landowska, quien por primera vez obligó al mundo a revisar los antiguos prejuicios de interpretación y gracias a su vigorosa personalidad dio nuevas luces y nuevos puntos de partida para lograr una interpretación más cercana a la verdadera intención de Bach. A pesar que algunas de sus modificaciones al texto escrito nos resultan difíciles de aceptar, W. Landowska es un ejemplo del espíritu alerta, paciente y humilde, realizando con cariño y devoción cada detalle de fraseo y articulación, incluso los más escondidos en la trama polifónica.

### *Los tiempos lentos.*

Para una acabada realización de la escritura polifónica es imprescindible un legato perfecto. En ciertos casos, en las obras lentas, el pedal es una buena ayuda, siempre que no cree implicaciones verticales ni venga a perturbar la claridad lineal. También la sordina puede usarse para dar variedad tímbrica.

Es en estos tiempos lentos donde el intérprete debe enfrentarse a la dificultad de recrear la experiencia religiosa que les dio vida. La experiencia religiosa, en Bach, formaba parte de su vida diaria, en una ligazón entre lo terrenal y lo divino, que en tiempos posteriores fue

disociándose más y más. El mensaje directo a lo divino de muchos de los tiempos lentos de Bach encierran, al mismo tiempo, un matiz humano, a veces desesperado, resignado, triunfante o sombrío y las mil facetas expresivas de su desbordante imaginación son presentadas dentro de una sorprendente variedad.

Es muy probable que Bach no tuviera en mente un instrumento exclusivo para la obra total del Clave. Siendo una recopilación de obras de diferentes períodos de su vida es posible que algunas obras estuvieran concebidas para el Clavecín, otras para el Clavicordio y, finalmente, algunas para ningún instrumento en particular. En las fugas lentas, que quizá ejecutaba en la intimidad de su hogar en el Clavicordio, lo que le permitía mayores posibilidades de inflexiones expresivas, existe una riqueza maravillosa de matices. Para realzar la exuberante escritura contrapuntística de estas fugas, no siempre el tema debe estar en primer plano. Algunas veces el contrasujeto y a veces un simple contrapunto es más expresivo que el tema mismo. Por ejemplo, el contrapunto del soprano en la Fuga 18 del 2º Cuaderno.



Necesariamente nuestras ideas sobre fraseo, tempos y otros problemas, deben someterse a una constante revisión y debemos tener la suficiente flexibilidad mental y honestidad artística para ser capaces de superar una solución musical que hoy consideramos como definitiva por otra más cerca del espíritu de Bach. Esta actividad creadora, a través de años de constante contacto con la música de Bach, es el único secreto para un verdadero progreso interpretativo.

# UNA INCURSION POR LA MÚSICA EXPERIMENTAL

por

José Vicente Asuar

*Primero encuentro; después busco*

Esta frase de Pablo Picasso es el escenario que rodea la explicación de Pierre Schaeffer sobre los principios de la *Música experimental*, expresión que designa las investigaciones musicales que actualmente se realizan en los estudios de la Radiodifusión y Televisión Francesa en París.

Del categórico y desafiante término: *música concreta*, se ha pasado al más cauteloso y expectante de *música experimental*. ¿En qué consiste este cambio? Aquello que antes se realizaba en forma heroica, en cuyo contenido se reunía lo literario, lo anecdótico, lo humorístico, el azar, ha evolucionado a una nueva posición en la que priman el orden y el trabajo sistemático de búsqueda. En el título de las obras hay un reflejo evidente de este cambio. Antes se llamaban: *Etude aux tourniquets*, *Chemins de Fer*, *Pathétique*, etc. Ahora se llaman: *Etude aux allures*, *Etude aux objets*, *Etude aux accidents*, etc., todos términos que designan características sonoras, según una nueva nomenclatura que han introducido para definir cada material sonoro que emplean en su música. La notación se ha visto afectada por esta nueva nomenclatura y, con más fineza, trata de acercarse cada vez más al objeto sonoro que describe. El material de trabajo también ha variado; se encuentran muchos instrumentos electrónicos, lo cual hace prever una orientación hacia la técnica que emplean los compositores de música electrónica, aun cuando la posición estética de sus realizadores difiera de ella.

Trataré de sintetizar el estado actual de los compositores experimentales (antiguamente concretos) a través de mi contacto personal con ellos y sus laboratorios, y aprovechando declaraciones que han hecho sobre esta materia\*.

\*Bibl. de consulta: EXPERIENCES MUSICALES. Numéro spécial de la *Revue Musicale*. Juin 1959.

Pierre Schaeffer define la música experimental como: "*Sonidos de origen cualquiera, pero de preferencia acústicos, proporcionan el material para un montaje que ningún instrumento puede articular, sino por transformación, transmutación, corte, yuxtaposición o superposición, teniendo en vista una "experiencia musical" resultante por improvisaciones sucesivas de una elaboración del compositor, en función de las posibilidades ofrecidas por el material y de los límites de percepción de un público.*" La música experimental incluye sonidos que no son entregados por la tradición ni supuestos científicamente conocidos. La manipulación electroacústica de estos sonidos revela su potencia en el fenómeno musical y los extrae de su cristalización histórica por un procedimiento en que lo arbitrario aparece considerado. Estas manipulaciones conducen a una serie de "experiencias musicales", cuyo carácter empírico permanece esencial, pero teniendo en cuenta una información científica suficiente, sin por eso ligar el progreso técnico a un discutible equivalente estético.

Las relaciones con la música electrónica las expone, según su punto de vista, en los siguientes conceptos: "*La música electrónica elige un material sintético en vez del material bruto natural, recurre a transformadores de sonidos rigurosos y pasivos, en vez del instrumentista activo y aproximativo, y las composiciones son elaboradas como depurados y preconcebidas como esquemas científicamente justificados, en vez de lo arbitrario de una inspiración instintiva.*"

De esta comparación se desprende que Schaeffer supone dos ventajas esenciales de la música experimental sobre la electrónica: mayor riqueza de medios sonoros y mayor contenido humano en la realización. No escribo este artículo con ánimo de polemizar, pero ambas afirmaciones son discutibles y, a mi juicio, falsas. Creo que la riqueza de los medios sonoros, en este caso, es un punto en el que no se puede afirmar categóricamente si tal o cual música está en ventaja. En ambos casos existe una subordinación al aparato mecánico o electrónico y una dependencia ante el progreso técnico, el que en definitiva proporcionará los medios sonoros al compositor; pero si en la música electrónica los sonidos son científicamente conocidos, el compositor puede trabajar cómodamente consciente de los resultados sonoros que pretende, y si esto va unido a un talento creativo, puede conducir a resultados sonoros más ricos que los que puedan obtener aquellos que deben mezclar su trabajo de creación con el de obtención de medios sonoros. En cuanto a la participación humana, creo que será más operante según el grado

en que el músico conozca el material con que trabaja. Desconfío enormemente de la "inspiración instintiva" con objetos sonoros recogidos al azar. En el mejor de los casos podrá conducir a un surrealismo de muy limitadas posibilidades. En el depurado del músico electrónico está incluida toda su participación humana y estética (como siempre ha ocurrido en las partituras de música, las que, en este sentido, son depurados del pensamiento musical) y lo suponen consciente de lo que hace sin las peligrosas influencias de lo "arbitrario" y lo "instintivo".

En los estudios de la música experimental, simultáneamente con la creación, se busca, a través de una investigación sistemática de las sonoridades, una clasificación de acuerdo a sus aspectos más definitivos. Han evitado la nomenclatura científica, referida a escalas de frecuencia y decibeles, prefiriendo señalar la materia sonora con una descripción, en parte gráfica, en parte literaria, que otorgue al lector una idea aproximada de los acontecimientos sonoros que ocurren. Es una posición semejante a la que proponían los "antiguos" futuristas, en especial Marinetti, cuyas partituras futuristas se encontraban matizadas de expresiones onomatopéyicas, indicaciones de las fuentes de donde provenían los ruidos, las posibles transformaciones, y donde se mezclaba confusamente lo literario con lo musical. En este caso, la notación descriptiva es por medio de convenciones que complementan una notación tradicional en dos pentagramas, donde se ha variado algunos de los significados que tradicionalmente han tenido los signos tipográficos. Pierre Schaeffer dice sobre estas partituras: "*La partitura de música experimental es operatoria y descriptiva; operatoria, porque revive la historia de las manipulaciones experimentadas por un sonido, y descriptiva, porque describe sus características.*" Creo que será de interés dar una idea de cuáles son las características de los sonidos que consideran los músicos experimentales en su notación, especialmente porque en sus últimas obras abundan estudios sobre ellas y el conocimiento de sus denominaciones proporcionará al auditor una mayor comprensión de lo que escucha. En algunos casos mantendremos la nomenclatura francesa de estas denominaciones, pues una traducción al castellano podría traicionar su sentido.

La altura de los sonidos podrá ser definida o indefinida. Si es definida y pertenece a la gama temperada, se anotará como es usual; en el caso de que sea indefinida, se indica una altura de rango de acuerdo a 7 posibles zonas, que abarcan desde el supergrave hasta el superagudo y, en este caso, las líneas del pentagrama pierden su significado

usual para convertirse en indicadores de rango de altura. Las intensidades se señalan con los 7 signos usuales que abarcan desde el ppp (suprimido por razones técnicas), hasta el fff. La duración ya no es por compases sino por distancias aritméticas de los signos, cuyas longitudes corresponden a lecturas cronométricas. La distribución espectral de la sonoridad está referida a *densidades*, entre las cuales se consideran también 7 rangos. Para dar una idea de los términos descriptivos que usan en su terminología, estos 7 rangos se denominan, de simple a complejo: sonido prácticamente puro; tónica con armónica; delgado; acanalado; espeso; mixto; blanco o coloreado.

Hasta ahora han aparecido las características sonoras relativamente sencillas de describir. El problema comienza cuando se presentan las fluctuaciones transientes que en este tipo de material sonoro tienen una importancia decisiva. Las sonoridades que surten a los músicos experimentales podrían incluso definirse como transientes que no se estabilizan. Aquí la terminología se torna más vaga y complicada. Empezamos por los ataques: según su forma de ataque es la *composición* del sonido. Una sonoridad puede ser *composé* si posee un ataque definido. En caso contrario, si su ataque es indefinido se designa como *composite*; puede haber varios ataques en su estructuración. Finalmente, dentro de su *composición* una sonoridad puede ser a la vez *composé* y *composite*, si a un ataque definido se suman otros indefinidos. Las variaciones transientes en la dinámica se designan como *allure* cuando su variación, aun cuando sea muy rápida, puede ser percibida, y como *grain* en caso contrario. Se percibe el efecto general, pero no las infinitesimales variaciones; sonoridades producidas por roces mecánicos tienen generalmente este tipo de fluctuación dinámica. Las variaciones espectrales transientes están englobadas en el término *entretien*, y cabe destacar que en la naturaleza no hay casi sonoridad que no experimente fluctuaciones fundamentales en este sentido. Las alteraciones que pueda sufrir la sonoridad en el tiempo, enfocada ahora en forma global, se designan como *incidentes*, si estas alteraciones pertenecen a la sonoridad y como *accidentes* si no pertenecen a ella y destruyen, además, su unidad. La *forma* general de la sonoridad está también indicada, y sus *variaciones* progresivas en el tiempo se generalizan como *fluctuaciones, evoluciones o modulaciones*.

Cada uno de estos términos descriptivos está, a su vez, subdividido en varios grados o rangos, de manera de proporcionar una mayor información acerca de las características de la sonoridad y sus fluctuaciones

en el tiempo. Por su intermedio se intenta individualizar la sonoridad que aparece anotada en la partitura, cercándola a través de esta descripción, pero por muchas características distintas que se consideren y por mucha fineza que se emplee en las distintas graduaciones, una identificación de la sonoridad por medio de ellas será vana empresa, pues siempre infinitos sonidos distintos se infiltrarán en estas relativamente escasas indicaciones. Es como un "retrato hablado" del sonido, en vez de una fotografía, la cual puede hacerse sólo por medios electrónicos que, sin literatura y con precisión, pueden representar exactamente la sonoridad sin peligro de ambigüedades.

La presentación de las partituras es a través del papel pautado corriente, utilizándose dos pentagramas (como normalmente ocurre en el piano) para su notación. Esta elección del papel pautado ha sido hecha teniendo en cuenta, según Pierre Schaeffer, las siguientes ventajas: permite una asimilación fácil de lo que puede quedar de los valores tradicionales; no tiene problemas insolubles en el plano tipográfico; y para la elección de medidas presenta un grado suficiente de aproximación sin equívocos. Ultimamente se ha complementado esta información descriptiva con inscripciones de intensidad realizadas por el decibelógrafo (ellos lo denominan batígrafo). Este es un instrumento que registra diferencias de intensidad, refiriéndolas a escalas de decibeles. Estos gráficos obtenidos electrónicamente, se presentan junto a la descripción gráfico-literaria de alturas, espectros y regímenes transientes. De esta manera se originan insólitas partituras donde la mitad es "fotografiado" y la otra mitad "relatado". Cabe preguntarse: si no existe escrúpulo en utilizar instrumentos electrónicos en la notación de la música experimental, ¿por qué no se realiza íntegramente en base a estos instrumentos la notación de "lo sucedido"? Existen espectrógrafos que pueden complementar la información que proporciona el decibelógrafo y combinando ambos podría entregarse una fotografía completa del sonido. Es claro que esto supone entregar sólo el resultado. No es una partitura, propiamente tal, porque nada habla de la idea inicial del autor, como tampoco de la historia de la sonoridad y sus manipulaciones, pero en estas partituras combinadas de los músicos experimentales parece no existir gran prejuicio en este aspecto.

Existen otras preguntas que se pueden hacer ante determinaciones un tanto curiosas a que han llegado los músicos experimentales, llevados seguramente por su "inspiración instintiva" y su amor a lo "arbitrario", pero... comentemos y no critiquemos.



Un aspecto interesante de este nuevo enfoque de la música experimental es su labor de enseñanza y extensión a los compositores y dilettantes interesados en sus posibilidades. El Grupo de París está abierto para recibir la colaboración tanto de músicos con formación técnica, como de técnicos con formación musical. Para su incorporación en las investigaciones desarrolla una labor pedagógica semejante a la que se puede encontrar normalmente en un Conservatorio. La materia a estudiar: objetos musicales de origen acústico. Esta definición abarca tres sectores bastante distintos: instrumentos musicales occidentales, exóticos y ruidos. Por ruidos entienden la elección y generación de infinidad de sonidos que no son producidos por instrumentos musicales y que escapan a la imitación realista de ruidos anecdóticos. Las técnicas de composición son encaradas sólo posteriormente a una educación auditiva, técnica y manual. El solfeo al comienzo, el instrumento después. Esto supone un adiestramiento de dos años: el primer año de estudios es sobre todo un año de análisis morfológico y de conocimientos de las características del Objeto Musical. Los trabajos que se desarrollan excluyen deliberadamente las transformaciones electroacústicas. Se trata al comienzo de tomar contacto con los objetos acústicos reales, sin tocar su elaboración técnica posterior. El segundo año se dedica a las manipulaciones de este material bruto, las cuales necesitan ser dirigidas por un oído cultivado, un conocimiento conveniente del equipo técnico y una cierta habilidad de instrumentista. Esta es una labor de gran interés que ya ha sido realizada por los dos más jóvenes integrantes del Grupo: François-Bernard Mâche y Luc Ferrari. Es quizá el primer intento de cátedra práctica sobre música no instrumental. Sólo conozco en este aspecto una cátedra sobre música electrónica, que se proyecta comenzar en 1960 en la Badische Hochschule für Musik en Karlsruhe, a cargo del profesor Gerhard Nestler, la cual contará con un laboratorio adyacente para trabajos prácticos.

Una posición constructiva de los músicos experimentales es la ausencia de un dogmatismo "a priori" que obligue a los interesados a pertenecer al grupo y expresarse dentro de cierto padrón o "sistema" determinado. La principal ligazón de los diferentes autores que trabajan en París, es su inquietud de búsqueda y estudio paralelo a la creación. Es como una colectividad de investigadores tras la definición de la morfología de los objetos musicales, la selección de las operaciones de transformación, la búsqueda de una notación, las que a través de sucesivas "experiencias musicales" irán conformando el lenguaje de cada compo-

sitor. Incluso tampoco se excluye la posibilidad de incorporar el material electrónico en estas búsquedas, aunque momentáneamente su material preferido sea el suministrado por la generación mecánica de las sonoridades y se prefiera dejar la aplicación de los medios electrónicos a otros centros, como el de Colonia, interesados directamente en este aspecto.

La Radiodifusión y Televisión Francesa se encargan de dar una efectiva difusión a los músicos que ha acogido en su seno, además de proporcionarles trabajo para efectos sonoros en la radio y televisión. El Grupo complementa esta labor difusiva por intermedio de grabaciones comerciales, conciertos, conferencias y trabajos particulares de música para cine, ballet, mimos, etc. En este aspecto se ha desarrollado una actividad bastante prolífica que ha permitido el conocimiento de las experiencias musicales a un vasto público, no formado solamente por especialistas o técnicos, y ha demostrado que la música sin intérpretes tiene una valiosa aplicación en actividades artísticas y culturales que se desarrollan en nuestra época. Un detalle interesante es que en los programas de los conciertos va incluida una tercera parte no programada, donde se dan en segunda audición algunas de las obras programadas en las dos primeras partes. La selección de las obras que se escuchan nuevamente es realizada por el mismo público asistente, a quien se le distribuye una hoja con la lista de las obras que figuran en las dos primeras partes del programa. Al término de ellas se le pide que exponga su opinión sobre lo escuchado e indique las obras que desearía oír nuevamente. Una rápida selección estadística de la opinión del público decide la programación de esta tercera parte del concierto. Los compositores experimentales tienen de esta manera un contacto directo con su público y a través de los comentarios escritos pueden formarse una idea de la reacción que produjo su obra. Queda latente el espíritu de "experiencia musical" y se le proporciona al compositor un espejo donde pueda verse como lo contemplan los demás.

# UN AÑO DE MUSICA EN LA ARGENTINA

p o r

*Alberto Emilio Giménez*

Al término de cada año y el paréntesis, por lo general breve, que el calendario impone a las actividades artísticas durante un lapso que se extiende desde algunos días antes de las festividades tradicionales hasta la iniciación, ya entrado el mes de enero, de las populares temporadas veraniegas, deparan la oportunidad de ensayar una visión retrospectiva capaz de traducirse en conclusiones positivamente útiles. De esa visión panorámica del quehacer musical en la Argentina, se desprende, en primer lugar, y una vez más, la certidumbre, alentadora en verdad, de una amplia curva evolutiva, trazada en sentido ascendente, en el transcurso de un período relativamente breve. Por encima de alternativas inciertas y de contingencias no siempre favorables, la música, o la vida musical si se prefiere, ha experimentado aquí, en los cinco o seis lustros pasados, progresos que entrañan un cambio sustancial, diríamos, casi revolucionario. Señal, entre tantas más, de que a pesar de cuantos escollos se oponen a su natural desenvolvimiento; de corrientes encontradas y de indecisiones, y no obstante apariencias en sentido contrario, el mundo marcha inexorablemente hacia adelante. Quienes, ya sea como participantes o como espectadores, hemos estado vinculados de veinte o veinticinco años a esta parte a ese quehacer musical, no podríamos albergar dudas a tal respecto. Circunscrita durante mucho tiempo a círculos muy minoritarios, un tanto ensanchados o complementados a través de núcleos de colectividades extranjeras —italianos con su indeclinable amor por el “bel canto” operístico; alemanes sensibles a la gran música instrumental y fieles a su vocación por el canto coral que les llevó a constituir conjuntos de fecunda y siempre recordada labor—, la música, en sus manifestaciones más empinadas, rompió con energía, en un momento dado, aquellos diques y se expandió rápidamente por amplios, amplísimos, sectores de población, para gran parte de los cuales tales manifestaciones del espíritu humano —del mejor espíritu humano— constituían cosa ignota o muy poco menos, pero que llegado el momento supieron presentar un poder de receptividad probablemente insospechado. Factores muy diversos, aparentemente encontrados a veces, pero coincidentes en sus consecuencias, intervinieron de

manera decisiva en este cambio sustancial; la popularización de medios que como la fonografía y la radiofonía asumieron función de invalorable aliados de la música, llevándola hasta todos los rincones del mundo civilizado, sin limitaciones de tiempo ni de distancia, deberá ser conceptuada como uno de los primeros —si no el primero de todos— entre ellos. Luego, o paralelamente, la labor intensa y sostenida de hombres e instituciones felizmente empeñados en lograr para las expresiones de la cultura el puesto que les corresponde en toda sociedad que aspire a levantar su nivel espiritual e intelectual; la prédica de algunos; el cinematógrafo recurriendo —no siempre muy artísticamente— a una temática vinculada con los grandes creadores e intérpretes de nuestro arte, y hasta ciertas corrientes político-demagógicas, al incluir como medio de lucimiento propio a viejas y nunca atendidas iniciativas que por ese conducto pudieron convertirse en realidades de bien común, se fueron sumando para afianzar y dar renovado impulso a ese desarrollo por el que todos debemos congratularnos, tratando, a la vez, de separar cuanto es realmente positivo, sólido y perdurable, de aquello otro que no es tal. Claro está que tal crecimiento, brusco y en cierto modo sorpresivo, se produjo un poco —o un mucho— a la buena de Dios; huérfano de orientación, de esa necesaria política musical, o cultural para decirlo con mayor amplitud, cuya falta se sigue sintiendo; con los inconvenientes que derivan de la improvisación y de la falta de continuidad; experimentando la influencia de elementos negativos al parecer, hasta ahora, inevitables; dependiendo en gran parte de un apoyo oficial insustituible, pero no siempre muy amplio ni encauzado de acuerdo con lo indicado por necesidades y circunstancias, y en lo demás de una acción privada altamente plausible y digna de estímulo —capaz, por otra parte, de mantener una continuidad que constantes cambios de elencos hacen imposible en el orden estatal—, más condicionada invariablemente a posibilidades económicas que distan de cubrir con holgura las exigencias financieras de una actividad realmente importante. Pero con todo, o a pesar de todo, el crecimiento se ha operado y tiende a afianzarse y seguir en movimiento ascendente. El país cuenta ya, en consecuencia, con un potencial musical que por sus dimensiones y sus proyecciones, excediendo lo estrictamente artístico para prolongarse hasta lo social y lo económico, impone atención y consideración, sin reservas ni indiferencias que no podrían hallar excusa valedera. Volver a constatarlo es el resultado más estimulante de esta visión retros-

pectiva, en la que, lógicamente, no todo ha debido presentarse como satisfactorio, oportuno y libre de objeciones, a veces muy serias.

Tal como acontece en casi todas las ramas de la vida nacional, el movimiento de la música en la Argentina aparece centralizada en Buenos Aires. En la capital, cabeza gigantesca de un cuerpo insuficiente e irregularmente desarrollado, se agrupan en mayoría que no podría admitir paralelos ni comparaciones, las manifestaciones fundamentales del movimiento musical de la Argentina. Ya se trate de los conciertos, del teatro musical en sus distintas expresiones (ópera y ballet), de las visitas de destacadas personalidades o agrupaciones extranjeras, de la creación, de la enseñanza, de la musicografía; de todo, en suma, cuanto contribuye a formar y a mantener una actividad musical realmente densa, amplia y significativa, es la ciudad capital quien lo posee, encerrado en sus límites geográficos, en tanto la mayor parte de cuanto se realiza en el interior, y ello sea dicho sin desconocimiento ni menoscabo de empresas muy respetables dentro de sus proporciones restringidas, no pasa de ser reflejo de lo que acontece en ese centro al que desde hace tiempo se tiene entre los primeros del mundo de la música. Sucesivas tentativas de "descentralización", quizás no muy atinadas en sus formas, organicidad y sentido de la medida, no llegaron a concretarse en la forma deseada, y deseable. Quedan, empero, algunas realizaciones, que de verse unidas a la experiencia bien aprovechada, podrán convertirse en base de ulteriores desarrollos o reanudaciones, encarados con criterios más claros, medios más sólidos, objetivos mejor definidos y desenvolvimientos más orgánicos y armoniosos. Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santa Fe, La Plata y Rosario cuentan ya con bases y con lo-gros que permitirán la necesaria tarea futura, o la facilitarán.

En consecuencia, serán las actividades cumplidas en Buenos Aires las que habrán proporcionado el material empleado en la presente reseña. Las mismas pueden ser divididas en dos partes: una formada por esas manifestaciones que podríamos definir como de carácter internacional, a cargo principalmente de los "virtuosos" instrumentales, o vocales, si bien éstos en menor número, que circulan por el mundo, presentando, con muy pocas variantes, programas hechos sobre las páginas más transitadas de sus respectivos repertorios; la otra, de carácter más definido, que sin aparecer, por supuesto, desconectada de la marcha actual del arte en el planeta, obedece a razones y circunstancias íntimamente vinculadas a nuestro medio. De aquélla, la de los solistas, poco cabría decir, salvo que como consecuencia de contingencias mone-

tarias tristemente notorias, hubo en 1959 una ausencia total, o casi, de nombres rutilantes, debiendo, por lo tanto, los devotos del teclado y del arco, conformarse con los representantes de una muy honorable segunda línea, a cuyo cargo estuvo la atención del rubro "virtuosismo": Sigi Weissenberg, en el curso de una inesperada y radical metamorfosis que transforma al ejecutante efectista, amanerado y artísticamente intrascendente de años no lejanos en un artista de fusta; Detlef Kraus, Abbey Simon, Byron Janis... y tratemos de olvidar a un José Iturbi en homenaje a lo que otrora fue. Mejor, mucho mejor, anduvieron las cosas en los dominios de la música de cámara (Cuarteto Janacek, de Praga; Cuarteto Paganini, de Nueva York; Orquesta de Cámara, de Praga —discutible a más de poco práctica su modalidad de actuar sin director— y la Orquesta de Cámara Helvética, dirigida por Richard Schumacher, y mejor aún en los de la música sinfónica, con la espléndida Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y su distinguido y probo director, Howard Mitchell. En lo relativo a formaciones corales, recordaremos, con entusiasmo muy atenuado por la vertical caída artística registrada entre el comienzo y el final de su única audición, al conjunto estadounidense de Roger Wagner, de grandes posibilidades técnicas.

El dispositivo musical de Buenos Aires —perdónesenos el término castrense, de escasa afinidad con lo artístico— se compone en su primera línea, de un teatro lírico —el famoso Colón—, cuyas actividades suelen no ceñirse a aquella función específica, para extenderse por los dominios del "ballet" y de la música sinfónica, coral e instrumental; de tres orquestas sinfónicas —la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de LRA Radio Nacional y la Filarmónica de Buenos Aires— y de un núcleo de instituciones particulares: la Asociación Wagneriana, la Asociación Amigos de la Música y la Asociación de Conciertos de Cámara, encabezando un conjunto considerablemente numeroso, cuyos restantes componentes contribuyen, aun cuando sin llegar a alcanzar el rango de las anteriores, a conferir densidad y variedad a la vida artística local.

El teatro Colón, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires, ha cumplido hace un año su primer medio siglo de existencia. En esos cinco decenios ha trazado una trayectoria irregular, pero incuestionablemente importante. Desde el 25 de mayo de 1908, en que, con una al parecer memorable edición de la "Aida" verdiana, abrió sus puertas, el Colón se erigió, por gravitación propia, en depositario de las mejores tradiciones operísticas de la ciudad, que casi un siglo antes, en 1826,

había vivido sus primeras experiencias en la materia, mantenidas e intensificadas luego en constante línea ascendente. Años sucesivos registraron una marcha ininterrumpida y por lo general bien orientada, que condujo al coliseo bonaerense hasta un primer plano indiscutible de la lírica mundial. Los "divos" más cotizados, batutas eminentes, brillantes elencos y agrupaciones ilustres, fueron sucediéndose temporada tras otra, animando una gran parte de las más caracterizadas expresiones del teatro cantado. Circunstancias diversas, derivadas las más del proceso político-social sufrido por el país durante la bien llamada segunda tiranía, fueron la causa de que se iniciara un período de confusión y decadencia. Contrariamente a cuanto era dado esperar y a cuanto anticiparon las primeras providencias adoptadas inmediatamente después de la Revolución de 1955, con el resultado, en 1956, de una temporada brillante, las cosas tendieron luego a agravarse. Ciertas aspiraciones de hegemonía musical, que si en un principio pudieron parecer simplemente ridículas, demostraron muy pronto su peligrosidad al verse afirmadas en tolerancias penosas y en protecciones increíbles, se concretaron en auténticas calamidades, cuyas consecuencias siguen sintiéndose. Por causa de ellas el año 1957 deberá ser recordado como el más triste en toda la historia del teatro Colón. Con posterioridad a esta lamentable aventura —en la que se pretende, parece, reincidir—, las cosas no han logrado ser reencauzadas en el Colón, que marcha más o menos a la deriva, ante el asombro consternado de una opinión pública que, lógicamente, no acepta, no podría aceptar, esa leyenda del "insoluble problema del Colón", que ni es insoluble ni es tal "problema", sino la cortina de humo o la envoltura con que se pretende cubrir una suma pavorosa de intereses creados, ambiciones, impericia, desconocimiento e indiferencia.

Mas, a pesar de todo, y como si en ello obrara el impulso de un historial casi sin paralelos, y en algunos aspectos único en todo el continente, el Colón ha proseguido, bien que con dificultades y altibajos, su marcha, deparando a nuestro medio, junto con no pocas experiencias infortunadas, algunas realizaciones ponderables. Sin un régimen de gobierno definido y con un presupuesto exiguo que no permitía la contratación de grandes figuras extranjeras —absolutamente irremplazables—, el teatro desarrolló este año una temporada lírica dividida en dos partes: una de ellas consagrada a la lírica tradicional, la otra a la contemporánea. Aquélla —"Norma", de Bellini; "Lucía de Lammermoor", de Donizetti; "Rigoletto", de Verdi; "Manon", de Massenet; "Tos-

ca", de Puccini— resultó por demás modesta, y no merece ser recordada, salvo como ejemplo de lo que no debe hacerse en materia de ópera. En cambio, el ciclo de teatro lírico contemporáneo debe, reparos a un lado, ser conceptualizado como un acierto. Lo era, de por sí, la iniciativa de reunir en una temporada alrededor de media docena de expresiones destacadas del género, todas ellas con carácter de estreno; cosa que, fuera de los festivales, no es común, ni muchos menos, encontrar en los programas de las grandes salas operísticas del mundo, y si su realización no alcanzó en todos los casos el relieve deseable —cosa que resultó previsible ante el solo anuncio de los nombres de ciertos directores, o pretendidos tales, y algún "regisseur" equivocadamente incluidos en el elenco—, no podría negarse que en determinados aspectos tuvo calidad y en alguno de ellos, verdadero brillo. El programa anunciado incluía los estrenos de "Erwartung", de Schönberg; "Volo di notte", de Dallapiccola; "The Rake's progress", de Stravinsky; "Dialogues des Carmelites", de Poulenc y "El amor de las tres naranjas", de Prokofief. Inconvenientes que no llegaron a ser superados, obligaron a dejar de lado la obra de Poulenc. No se puede culpar de ello a la dirección del teatro, pero sí puede reprochársele haber sustituido en el cartel a la obra, presuntamente interesante, de un músico responsable y respetable —gústese o no de su obra—, por uno de esos burdos folletines con fondo sonoro, mediante los que, apoyado en una óptima organización de publicidad y difusión, ha logrado el señor Gian-Carlo Menotti, que en algunos medios más confiados que informados se le haya acordado una personería musical absolutamente inmerecida.

Sin entrar en extensas consideraciones críticas con respecto a cada una de las óperas estrenadas, que no resultarían quizá ociosas, pero nos harían exceder las posibilidades materiales de espacio, diremos que "Erwartung", con su clima netamente expresionista, de angustia y de frustración, se evidenció como legítimo exponente del talento creador de Schönberg, en una línea que el singular "Wozzeck", de Alban Berg, su descendiente más directo —del que resultaría imposible una ubicación cabal desconocedora de aquel origen—, se encargaría luego de hacer más notoria; que con "Volo di notte", el músico, recio y personal, de "Il Prigioniero" y de "Marsya", afirma la densidad de su pensamiento, la auténtica, y perenne modernidad de su arte y la solidez de un oficio, en el que medios y sistemas se ven aplicados en función de necesidades expresivas, con libertad que no sabría tolerar ataduras ni imposiciones de técnicas erigidas en dogmas; que "The Rake's progress",



por cuya revelación "integral" —algo, bastante, nos había adelantado el disco— no podríamos dejar de estar agradecidos, se nos presentó, ya decididamente, como un "pasticcio" híbrido y secamente estéril, muy habilidosamente elaborado —¿qué menos podía esperarse de uno de los mayores músicos del siglo?—, sobre un material musical de escasísima consistencia, que parecería querer dar razón a quienes afirman, y nos sentimos cada día más inclinados a contarnos entre ellos, que desde el día siguiente a la "Sinfonía de los Salmos", han sido muy pocas, casi ninguna, las veces en que Igor Stravinsky, obsesionado siempre en sorprender con alguna novedad refirmatoria de su afán por andar más de prisa que el común de las gentes, haya dicho realmente "algo"; y que "El amor de las tres naranjas", digno producto del mejor Prokofief, de su imaginación, de su lúcido ingenio, de su rica inventiva, de su incisivo sentido del humor, de su maestría, se impuso ante quienes le desconocíamos en su integridad, y confirmándonos en la admiración despertada desde tiempo atrás por sus difundidos trozos orquestales, en la forma rotunda en que invariablemente lo hacen aciertos de esa magnitud. Por otra parte, fue, de lejos, la mejor servida de todas las óperas llevadas en el correr del año al escenario municipal. La presencia en el atril directorial del maestro Ferruccio Calusio —valor sobresaliente de la música argentina, cuya legítima nombradía internacional nos exime de extendernos con referencia a su personalidad artística—, incidió de manera decisiva sobre los resultados que deben ser celebrados. Bajo su batuta, resultante de sensibilidad y de sabiduría jugosas, quedó asegurada una realización prácticamente ejemplar, por su carácter, por su brillo y por su cohesión, en la que cada uno de los componentes del numeroso elenco que la obra requiere —en particular una orquesta que pareció haberse transfigurado— rindió el máximo de su posibilidades. En las restantes óperas, no menos pródigas en problemas de solución compleja, las cosas no marcharon con la misma, ni parecida fortuna, si bien pudo observarse un nivel ponderable de dignidad y empeño. Pero en estas lides, como en tantas más, la voluntad no lo puede todo. En "Erwartung", se apreció una labor, por todos conceptos, sobresaliente de la soprano Sofía Bandin, y una concepción escénica hartamente discutible del "regisseur" Otto Erhardt —que tampoco acertó en "Volo di notte"—, constatándose, a la vez, la distancia que media entre un buen maestro preparador —Roberto Kinsky— y un verdadero director de orquesta, elemento básico e insustituible. En la ópera de Dallapiccola se pudo ver un eficaz trabajo de equipo y la grata realidad de un director de or-

questa novel —Antonio Tauriello—, cuyas aptitudes naturales y preparación profesional le permitieron salir airoso de una empresa de tanto compromiso. Cabe esperar que, mediante la necesaria afirmación de sus medios, tengamos pronto en él a uno de esos auténticos directores de orquesta que nuestro ambiente reclama. En "The Rake's progress", cuya dirección ejerció Juan Emilio Martini con autoridad y celo, se tuvo a un cuadro de cantantes vocalmente correctos y escénicamente más empuñosos que convincentes, desplazándose según la concepción de Tito Capobianco, cuyas notorias limitaciones en cuanto a imaginación, experiencia y buen gusto, reafirmaron la necesidad imperiosa de que el Colón recurra a Europa en procura de esos elementos de los que aún carecemos. La traducción de todas estas partituras, hasta ese momento desconocidas y sumamente difíciles, representó para los conjuntos estables del teatro —orquesta y coro— una experiencia severa, cuya superación dio nueva evidencia de las brillantes aptitudes de ambos organismos, que tan sólo necesitan, para un buen rendimiento artístico, planes de trabajo orgánicos, sana disciplina, retribuciones correctas y directores realmente capacitados.

\*

Desde hace aproximadamente diez años, la radiofónica del Estado —LRA Radio Nacional— viene efectuando, de manera que por muchos motivos puede ser presentada como modelo, una bella, inteligente y constructiva acción de cultura musical, cuya expresión máxima reside en los ciclos de conciertos públicos de su orquesta sinfónica. Durante este tiempo y hasta la temporada de 1958 inclusive, esas audiciones, efectuadas en la amplia sala de la Facultad de Derecho, en la espera hasta ahora infructuosa del gran "auditorium" que LRA y su numerosísimo público reclaman y necesita, se realizaron a razón de un programa semanal —los jueves por la noche con repetición de algunos en sábados por la tarde—, en períodos de aproximadamente 35 semanas. Para dirigir las, LRA contrataba en cada ciclo a cuatro, cinco y hasta seis directores extranjeros de prestigio internacional, con los cuales alternaban los más autorizados elementos del país. Programas de calidad invariable, en los que, contrariamente a cuanto acontece en organismos similares, la música argentina no ha dejado nunca de tener el lugar que le corresponde, fueron presentados así a través de versiones cuya jerarquía incuestionable surge de la simple enunciación de sus intérpretes, a los

cuales pudo, por intermedio de estos conciertos, conocer el público argentino: Willem van Otterloo, Jean Fournet, Walter Süsskind, Ataúlfo Argenta, Anatole Fistoulari, Rudolf Moralt, Nikolai Malko, Pierre Dervaux, Fabien Sevitzky, Leopold Ludwig, André Vandernoot, Hans von Benda, Heinz Unger, Antal Dorati, Ernest Bour, Sir Eugene Goossens, Laszlo Somogyi, Nils Grevillius, Dean Dixon, Carlos Chávez y Heinrich Hollreiser, entre otros. Implacables disposiciones de economía, que nadie dejó de juzgar excesivas, impusieron el año pasado una reducción dolorosa: más del 50% de la temporada, con el agregado de la disolución del Coro Polifónico, que hacía posible dar adecuada atención al repertorio sintónico coral y de la Orquesta Sinfónica Juvenil que, bajo la inteligente guía de Teodoro Fuchs, constituía el complemento del principal organismo sinfónico. No obstante tan terminante resolución (en alguna otra parte hemos escrito que "medidas tan drásticas no han sido tomadas en otras partes ni bajo el asedio de las bombas enemigas"), LRA pudo montar y llevar a buen término una temporada de alta significación, por medio de la cual se afirmó en el lugar de vanguardia que, legítimamente, había sabido ganarse. Contó para ello con la cooperación de otras dos batutas de fuste, la del polaco Stanislaw Skrowaczewski y la del suizo Robert F. Denzler, a quienes se sumaron en menor número de presentaciones, Fabien Sevitzky y los argentinos Bruno Bandini, Juan Emilio Martini, Washington Castro y José Rodríguez Fauré.

En plena juventud —36 años— Skrowaczewski puso de manifiesto, en medida y en grado de madurez sencillamente impresionantes, la posesión de dones que imponen considerarle como un gran director de orquesta, destinado a situarse en futuro muy próximo entre los máximos exponentes mundiales de su arte. Lo señalan para ello un gran talento, una formación de primer orden, una vasta cultura, la imaginación, la inteligencia y una musicalidad sin mácula que lo ha impulsado con naturalidad y sin vacilaciones por el camino más recto; aquél en donde no podrían hallar cabida los efectismos más o menos sensacionalistas, las arbitrariedades disfrazadas de personalidad, los arrestos "divísticos" con que a menudo se trata de encubrir la incapacidad, el comercialismo o la vulgaridad. Un gran artista en suma, provisto de una técnica completa. En sus seis conciertos supo transitar con idéntica soltura, con invariable seguridad, con límpida dignidad —prueba de infrecuente eclecticismo—, por un repertorio que abarcó varios siglos de literatura sinfónica en sus más variadas tendencias. Dos presentaciones con la Sin-

fónica Nacional corroboraron el juicio; coincidente, por lo demás, con cuanto habían anticipado sus éxitos en Europa y los Estados Unidos y anticipo lógico de los triunfos de que, precisamente en estos días, nos dan cuenta las informaciones relativas a sus presentaciones con las sinfónicas de Cleveland y de Pittsburgh. En cuanto a Robert F. Denzler, se acreditó como músico sólido, sensible, muy experto, de inobjetable seriedad, oficio sin debilidades e intérprete en quien coinciden el vuelo y la comprensión. Sus traducciones de la "Cuarta Sinfonía", de Brahms; de la "Sinfonía en Do" (La Grande), de Schubert; de la "Quinta", de Beethoven; de una serie de fragmentos wagnerianos y, en particular, de un programa dedicado a Strauss, con "Don Juan", la danza de "Salomé", la "Burlesca para piano y orquesta" y "Una vida de héroe", no serán fácilmente olvidadas. Como es de práctica, varios solistas argentinos elegidos al efecto tomaron parte en este ciclo. Esta vez fueron los pianistas Rodolfo Caracciolo, muy brillante y seguro, cual corresponde a su posición de primera línea en el teclado argentino; Manuel Rego, un joven destinado, según parece, a llegar alto; Haydée Helguera, Raúl Spivak y Haydée Giordano; la arpista María Esther Moro; el violinista Humberto Carfi y la contralto Noemí Souza.

La Orquesta Sinfónica Nacional es, sin lugar a dudas, la mejor orquesta argentina. Lo fue desde su constitución, en 1949, y se ha mantenido en esa relevante colocación, no obstante ciertos factores adversos a los que últimamente ha venido a sumarse el alejamiento de varios de sus elementos más capacitados, por ende, difícilmente reemplazables. Tiene un director estable, cuya presentación y elogio profesional entrarían vana redundancia, Juan José Castro, y cuenta, desde hace varios años, con la posibilidad de efectuar sus conciertos en la mejor sala del país, la del teatro Colón. Mas, a pesar de tales factores favorables, la acción de otros, negativos, ha hecho que su desenvolvimiento no siguiera el curso más propicio. Defectos de organización, limitaciones presupuestarias, rémoras burocráticas y cierta falta de claridad o de visión con respecto a la existencia que organismos de esta índole y de tan elevada jerarquía deben llevar, han coincidido para arribar a tales resultados, nada estimulantes. El año que finaliza no ha representado para la Orquesta Sinfónica Nacional el paso adelante, con las consiguientes rectificaciones, que era de desear. Por el contrario, el balance objetivo indica, al margen de plausibles aciertos, un retroceso poco alentador. Como viene siendo ya tradición —y muy plausible— la primera etapa de su labor consistió en una serie de audiciones dedicadas a la creación

contemporánea. Tres fueron dirigidas por el maestro Castro y una por su colega Teodoro Fuchs. El interés de esas sesiones resultó innegable y el saldo que dejaron, netamente positivo, si bien pudieron formularse ciertas objeciones con respecto al repertorio, que sin salirse de lo contemporáneo pudo ser más amplio, variado y atrayente. Pero, más allá de esos reparos, hubo cosas muy buenas; pudimos conocer el "Concierto N° 1", de Bartok, estupendamente tocado por Rodolfo Caracciolo, con Fuchs al frente de la orquesta; la "Sinfonía en Do", de Stravinsky; las "Danzas Sinfónicas", de Hindemith y volver a admirar la "Suite Lírica", de Berg; la "Cuarta sinfonía", de Roussel; la "Música para cuerdas, celesta y percusión", de Bartok y los "Tre laudi", de Dallapiccola.

El ciclo de abono, 20 sesiones nocturnas, satisfizo menos. Hubo demasiada gente —tanto en cuanto a directores como a solistas— y, lo que es peor, demasiado heterogéneo; los programas no siempre resultaron muy atractivos; debieron sufrirse cambios demasiado bruscos —en lugar de Rafael Kubelik, un mediocre, superficial e inexperto aprendiz de director, Thomas Baldner— y los altibajos, muy previsibles algunos, resultaron por demás marcados. De esos veinte conciertos, seis fueron dirigidos por su titular, y con esa autoridad poderosa que le caracteriza y que halla su ámbito más propicio en la música de nuestro siglo. Dos, en los que probablemente haya alcanzado la temporada su punto culminante, fueron encomendados al eminente Jean Fournet y otros tantos, también espléndidamente realizados, a Stanislaw Skrowaczewski. En otro par de programas, Antonio Janigro, bien conocido y aplaudido como violoncelista, se manifestó como director de muy interesantes condiciones. Mucho menos convenció el mexicano Luis Herrera de la Fuente, discreto y empeñoso; sus programas no revelaron mayor imaginación, ni sus versiones excedieron el margen de la estricta corrección, sin mucho vuelo ni mucho refinamiento. Para peor, su "debut" se vio parcialmente arruinado por la presencia y actuación, inconcebibles, de un pianista, Erwin Laszlo, cuya inclusión en el ciclo, entraña, lisa y llanamente, falta de seriedad. Del joven Thomas Baldner sólo diremos que su lugar está por ahora en modestas orquestas de provincia, y no creemos que nunca dé para mucho más. Otra inclusión injustificable. Ferruccio Calusio dirigió un solo concierto; debieron asignársele varios más, en beneficio del ciclo, y evitársele el desagrado de tener que colaborar con un intérprete artísticamente tan venido a menos, como José Iturbi; otra inclusión que no se explica. Calusio hizo lo suyo magníficamente y nos reveló una espléndida "Sinfonía en La", de Pizzetti. Otro músico muy respetable,

probo y responsable, Lamberto Baldi, refirmó sus aptitudes en un programa que tuvo como solista a un violoncelista nada memorable, Bernardo Altmann y Teodoro Fuchs se reafirmó como uno de los mejores valores locales en una sesión que tuvo como solista a Alberto Lysy. La restante tuvo como director a Pedro Ignacio Calderón, joven y meritorio elemento compatriota. Los demás solistas que participaron en este ciclo fueron Abbey Simon, Antonio de Raco, Raúl Spivak, Byron Janis (pianistas); Héctor Zeoli (organista), y Eduardo Acedo (violinista, "concertino" de la O. S. N.). Cuatro audiciones de primavera, completaron esa temporada. De ellas sólo merecen ser tomadas en consideración las que dirigió Juan José Castro, una de las cuales comprendió el estreno de la interesante "Sinfonía Concertante", del compositor uruguayo Héctor Tosar, con el autor en el piano.

\* \* \*

La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, lleva desde su fundación, en 1946, una existencia entre azarosa e incierta. Al cabo de increíbles alternativas, pareció, en 1958, que su vida tomaba un curso normal, precursor de un porvenir auspicioso. Se puso a su frente a un profesional idóneo y muy trabajador, Jacques Singer, quien, a falta de grandes condiciones de intérprete, reveló poseer aquellas otras que en la emergencia resultaban primordiales. En algunos meses, Singer infundió a la Filarmónica cohesión, equilibrio, entusiasmo y bastante disciplina; realizó audiciones muy aceptables y, lo que es todavía más importante, puso al conjunto en condiciones de servir como instrumento eficaz a artistas del volumen de un Sir Malcolm Sargent, un Ferdinand Leitner o un Sir Thomas Beecham, bajo cuyas órdenes realizó, hacia fines de aquel año, algunos conciertos destinados a constituir quizá el capítulo más importante de su historial. Pero con la llegada de 1959, el risueño panorama se disolvió sumiéndonos nuevamente en el desconcierto. Volvió Jacques Singer, pero se le asignaron cometidos que si bien cumplió con dignidad —el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven—, debieron ser reservados para artistas de otra enjundia; se prosiguió con un "Festival Tchaikovsky", en el que la labor de Fabien Sevitzky marcó una curva extrañamente descendente y, antes y después, se asignaron a la orquesta tareas que no contribuyeron a mejorar su calidad ni su eficiencia. Resultado: se desandó lo andado y se vuelve a correr el riesgo de malograr definitivamente un conjunto, cuyas posibilidades volvieron a vislumbrar-

se, hacia fines del ciclo, en la hermosa reedición del oratorio "La Creación", de Haydn, que Teodoro Fuchs aseguró con el admirable Coro Lagun Onak, que dirige el R. P. Luis de Mallea.

Para dejar completado este cuadro de la actividad sinfónica oficial, recordaremos unos pocos conciertos dados por la Orquesta Estable del Teatro Colón, de óptimos antecedentes en la materia, en tiempos en los que única organización orquestal de la ciudad debía atender todos los géneros. A tres conciertos se redujo su labor del año: uno, muy bueno, con Ferruccio Calusio en el atril (obras de Schubert, Caamaño y Shostakovitch); otro, correcto, en el que con la colaboración del coro del teatro, Enrique Sivieri presentó la "Misa de Réquiem", de Verdi, y un tercero, con Fabien Sevitzy en el podio y Byron Janis, espléndido frente al teclado, con un programa de música estadounidense, mediocre en cuanto a calidad —excepción hecha de Gershwin— y débil en lo tocante a realización.

\*

Varias instituciones privadas, de hondo arraigo, han desplegado acción de amplias proyecciones, que merece verse destacada. La Asociación Wagneriana ofreció, además de recitales vocales e instrumentales y de un ciclo sobre el cuarteto de cuerdas a cargo de su propio, y excelente, conjunto: una reedición de "Carmina Burana", de Carl Orff, confiada a Lamberto Baldi; un memorable homenaje a Haydn, en el que Jean Fournet hizo escuchar la "Sinfonía N<sup>o</sup> 88 en Sol mayor" y una serie de números de "La Creación". Paralelamente, Amigos de la Música dio a sus oyentes ocho sesiones de orquesta de cámara: una óptima, a cargo de Fournet; cuatro, muy buenas, con Antonio Janigro; una, de menor relieve, con Herrera de la Fuente, y otras dos, absolutamente insignificantes, con Thomas Baldner y Carl Bamberger. Reunidas ambas entidades, el coro de la wagneriana, la orquesta de Amigos de la Música y con el Colón concretando un auspicio muy oportuno y comprensivo mediante la cesión de su sala en tres días consecutivos, rindieron homenaje a Händel con una extraordinaria versión de "El Mesías". Jean Fournet, indudablemente el director del año, fue su animador insuperable y bajo su privilegiada batuta todos rindieron en medida que hizo de este concierto uno de esos acontecimientos artísticos que permanecen imborrables en el recuerdo de cuantos hayan tenido el privilegio de apreciarlos, de saberlos apreciar.

Siempre en la órbita de las entidades particulares, recordaremos por sus notables alcances la temporada de la Asociación de Concier-tos de Cámara, con sesiones instrumentales, vocales, de cámara y de conjuntos vocales y orquestales, en cuyos programas, abiertos con una relevante versión de concierto del "Julio César", de Händel, se dio prefe-rencia a la música contemporánea; y, en plano algo elevado, pero res-petable, al Mozarteum Argentino, a la Agrupación Nueva Música y a la Sociedad Beethoveniana, entre otras agrupaciones de parecidos méritos.

\*

Decididamente favorable para la música argentina ha sido el año 1959. En su transcurso la literatura sonora del país recibió una serie de con-tribuciones positivamente valiosas, que quedarán incorporadas a los repertorios por imposición de muy altos méritos. Ha correspondido a Roberto García Morillo, uno de los creadores más importantes con que cuenta la Argentina, y muy probablemente el continente, ser el autor de varios de esos trabajos: las espléndidas "Variaciones Olímpicas Op. 24", para orquesta (escritas por encargo de Radio Nacional y estrenadas por su orquesta); las importantes, originales y consistentes "Variacio-nes Apolíneas Op. 25", para piano; la "Cuarta Sonata para piano", den-sa y aguda, en el pensamiento y en la forma, y la sobriamente intensa "Elegía" (homenaje a Tchaikovsky). Con su "Concierto para piano y orquesta", compuesto para el Primer Festival de Música Interamerica-na, de Washington, y estrenado allí un año antes, logró Roberto Caa-maño, otra personalidad de jerarquía por encima de lo común, un éxito amplio y legítimo. Completando esta parte de nuestra reseña, relacio-nada con el quehacer de nuestros compositores, recordaremos a Valdo Sciammarella, por su "Salmo I"; a José María Castro, por sus "Diez Improvisaciones breves"; a Floro M. Ugarte, por su "Andante lúgubre" (en memoria de Tchaikovsky); a Pedro Sáenz, por su "Divertimento para oboe y clarinete" y un romántico "Vals brillante", y a Virtú Ma-ragno, por sus "Canciones de Ofelia".

\*

En cuanto a la danza, campo en el que, a pesar de sus notables recur-sos nada muy digno de recordación hizo el cuerpo de baile del teatro Colón, en la espera siempre de directores y coreógrafos realmente signi-



ficativos, fue el admirable Ballet Nacional chileno —conjunto ya familiar para el público argentino— quien, una vez más, se llevó la palma, con todos los honores. Por la calidad de su repertorio, por los valores de sus componentes y, sobre todo, por los principios y objetivos artísticos que fundamentan su existencia e impulsan su desenvolvimiento, la agrupación que tiene a Ernst Uthoff por director y animador punto menos que irremplazable, ganó la adhesión unánime de auditorios que en cada función agotaron la calidad del teatro Colón.

La presencia del Ballet Nacional chileno puso sobre el tapete de manera práctica el tema siempre vigente y rico en posibilidades del intercambio musical interamericano —chileno-argentino en este caso—, acerca del cual no es mucho cuanto se lleva hecho y sí lo es cuanto queda por hacerse. A la visita del Ballet se ha sumado este año la del Cuarteto “Santiago”, cuyo único concierto ha dejado un grato recuerdo y los estrenos de dos composiciones de Juan Orrego Salas, una “Suite” para piano, que ejecutó Rodolfo Caracciolo y el “Cuarteto N° 1”. Algunas otras manifestaciones, cruzando los Andes en uno u otro sentido, no llegaron, empero, a conferir a este movimiento la contextura y los alcances deseables, y que solamente el establecimiento, por ambos lados, de una bien estudiada política artístico-cultural, logrará conseguir. ¿Podría corresponder a 1960 la distinción de señalar su nacimiento?

# LA MUSICA NUEVA Y LOS PROGRAMAS DE LAS TEMPORADAS DE CONCIERTOS EN ROMA, FLORENCIA Y PERUGIA

p o r

*Irma Godoy*

La Academia Nacional de Santa Cecilia, de ilustre y antigua tradición (fue fundada por Giovanni Pierluigi da Palestrina en 1566 y canónicamente constituida en 1589 por el Papa Gregorio XIII con el título de "Congregación de los Músicos de Roma bajo la invocación de Santa Cecilia"), ha consultado dentro de su Temporada Anual de Concieros de Abono 1959-1960 —que comprende 45 conciertos sinfónicos, sinfónico-corales o de solistas y 12 conciertos de música de cámara, audiciones que han sido fijadas para el período comprendido entre el 25 de octubre de 1959 y el 11 de mayo de 1960—, la participación de 25 diferentes directores de orquesta y 40 solistas. Por lo menos la tercera parte de los veinticinco maestros que figuran en el elenco publicado en el programa general son artistas ilustres que gozan de una bien merecida fama. Si a ellos se agregan los nombres de los cuarenta solistas —entre los que se cuentan pianistas tales como Wilhem Backhaus, Arturo Benedetti, Michelangeli, Robert Casadesus, Rudolf Firkusny; los violinistas David Oistrach, Nathan Milstein, Wolfgang Schneiderhan; el celista Enrico Mainardi; el guitarrista Julián Bream; los cantantes Gloria Davy, Nicola Rossi Lemeni, etc. y los conjuntos de cámara e instrumentales Trío Italiano de Arcos, Cuarteto Italiano, Cuarteto de Budapest, Virtuoso de Roma, "Complesso Pro Musica Antiqua" y "Ensemble Baroque de Paris—, se podrá tener una idea de la calidad de los intérpretes que tomarán parte en dichas audiciones.

Y es precisamente por ello que, después de haber examinado atentamente el programa general de los conciertos en cuestión, se constata, no sin perplejidad, que —como en años anteriores— la Academia de Santa Cecilia de Roma continúa repitiendo sus "programas clisés" casi sin variaciones de un año a otro, sin osar aventurarse fuera del campo de los "repertorios tradicionales", los cuales, aunque comprenden —como es lógico— obras de los mayores autores del pasado, de algunos compositores modernos y de contados autores contemporáneos ya consa-

grados y, en consecuencia, "clásicos" —los únicos a los que el Comité Artístico de la Academia de Santa Cecilia otorga el "derecho de ciudadanía" en el mundo musical bajo su jurisdicción—, excluyen, sin embargo, a las últimas generaciones de compositores contemporáneos, ignorando, así, la existencia de la música nueva, como si aquella música joven de vanguardia y de ultravanguardia —que se expresa en nuevos lenguajes sonoros, en formas y corrientes que se concretan en una música viva y genuina— no respondiera, al igual que la música de todos los tiempos, a una verdad de vida y de pensamiento y a una sensibilidad por razón de cosas diversas y no reflejara la cultura de nuestro tiempo, y como si una buena parte de tales compositores no afrontara y tradujera estas realidades en creaciones cuyo contenido acusa, casi sin excepción, un hondo empeño espiritual, producto de nuevos y diversos imperativos morales, intelectuales y emocionales. Creaciones que se muestran en perfecta coherencia con tales exigencias, en las cuales ellos aplican formas e idiomas sonoros que van del dodecafonismo schoenberguiano y del postdodecafonismo a las breves formas de expresión webniana, postwebniana, al serialismo y al puntillismo (llevados, en algunos casos, a sus extremas consecuencias), por no mencionar también las experiencias cumplidas en el campo de la música electrónica y concreta por algunos jóvenes y meritorios representantes de la música europea contemporánea, de las que han derivado importantes aportes técnicos en materia de sonoridad.

Se da así el caso de que en un total de casi 200 obras programadas para ser ejecutadas tanto en el ciclo de conciertos sinfónicos, sinfónico-corales y de solistas como en aquéllos de cámara de la Temporada 1959/60 de la Academia de Santa Cecilia, fuera de los nombres de Bettinelli, S. Fuga, Gargiulo, Parodi —que, a decir verdad, no pertenecen a la corriente de vanguardia, y que en los programas están representados, respectivamente, con 4 obras que constituyen una novedad sólo en el cartel de conciertos de Santa Cecilia: "Concierto para piano y orquesta", "Cartas de Stalingrado", "Segunda Sinfonía" y "Concierto para fagot y orquesta" (éste es un estreno absoluto de Parodi)—, son los de compositores tales como Boris Porena y, en cierto modo, C. Testi, A. Veretti y M. Zafred, los que pueden ser considerados como los "elementos revolucionarios", por los cuales la Academia de Santa Cecilia se ha atrevido a poner en peligro su prestigio de tradicionalismo "a outrance". Porque ni Goffredo Petrassi, una de las figuras de mayor relieve de la música europea contemporánea (que figura en el progra-

ma con "La follia d'Orlando") ni el gran Stravinsky (de quien se escucharán 4 de sus partituras que no se cuentan precisamente entre sus últimas fatigas), por una parte, ni B. Britten (que es presentado con sus conocidísimas "Variaciones sobre un tema de Purcell"), Ghedini (con su "Sonata para flauta y orquesta"), Gian Francesco Malipiero (con "San Francesco d'Assisi" para coro y orquesta), I. Pizzetti (con su "Sinfonía en La"), Prokofief (de quien se han incluido 3 trabajos), R. Strauss (que figura con su burguesísima "Sinfonía doméstica" y con "Así habló Zaratustra"), Schostakovich (cuyo "Concierto para piano y orquesta" Op. 161 aparece ahora por primera vez en los programas de Santa Cecilia junto con su "Sinfonía N° 5"), ni B. Martinu (con su "Concierto N° 2 para piano y orquesta"), por otra, autores, algunos de ellos ya desaparecidos, que con mayores o menores méritos han ya pasado a ser "clásicos" de la música, podrían turbar la paz de la conciencia de los miembros del Comité Artístico de la Academia de Santa Cecilia, por ser suficientemente conocidos por el público que frecuenta los conciertos de la institución. Queda, así, en pie e insoluble el problema que nos ocupa, ya que las 4 partituras mencionadas (sobre todo la de B. Porena), que hacen hasta cierto punto excepción a las rígidas reglas de programación de la Academia, no pueden menos que naufragar irremediabilmente en medio del océano de las 200 obras que las circundan. Sería interesante saber por qué la música de vanguardia de los compositores jóvenes infunde tanto temor a los responsables de la selección de las obras en ejecución en los conciertos de la mayor y más antigua institución musical de Roma. Basta, en cambio, dar una rápida ojeada al programa general de la Temporada de Conciertos del "Teatro Comunale di Firenze" para darse cuenta que el espacio reservado a las creaciones de los compositores contemporáneos es mayor (son 18 las partituras de música contemporánea en él incluidas) que el asignado a los autores modernos (15 obras), mientras, por obvias razones, las composiciones de los grandes músicos del pasado —sean éstos clásicos o románticos— figuran con una cifra de preferencia dentro del ciclo de conciertos de esta Temporada Musical Florentina, que contempla 24 audiciones, que van del 1º de noviembre de 1959 al 16 de abril de 1960, y para cuya realización se han llamado a colaborar 17 distintos directores de orquesta —de los cuales, por lo menos 11 son figuras de fama mundial— y 24 solistas (5 pianistas, 5 violinistas, 1 clavicembalista —Frank Pelleg—, 1 arpista —Clelia Aldobrandini Gatti— y 12 cantantes), además del

Coro y de la Orquesta del "Maggio Musicale Fiorentino" y del "Quintetto Chigiano".

Pero, aunque los nombres de Stravinsky y de Luigi Dallapiccola son los que ocupan el puesto de honor entre los 17 autores contemporáneos cuyas obras han sido seleccionadas para ser ejecutadas en estos conciertos (los otros autores elegidos son M. Zafred, I. Pizzetti, Ghedini, V. Bucchi, C. Testi, G. Viozzi, A. Veretti, E. Porrino, S. Fuga, Bartolozzi, Geminiani, Cremesini, Rocca, Montemezi y Prosperi), ni la partitura del maestro italiano ("Tartiniana seconda" para violín y orquesta. 1ª ejecución en Florencia) ni las 2 de Igor Stravinsky ("Scherzo alla russa" y la suite de "El pájaro de fuego") son obras de reciente creación y, en consecuencia, realmente no representan las últimas orientaciones estéticas y formales de estos maestros. Algo por el estilo se puede decir de los trabajos de los otros autores contemporáneos incluidos en la temporada florentina.

La cautela con que generalmente proceden las instituciones musicales italianas en relación con aquella producción que refleja las últimas tendencias, parece tener su origen en el temor de encontrarse con la Sala de Conciertos poco menos que desierta o de tener que constatar que el público la abandona cada vez que en el programa figuran nombres de nuevos compositores u obras de vanguardia hacia las que el grueso público y —aunque parezca increíble— una parte de la crítica italiana no demuestran una buena disposición, reservándoles una acogida fría o agresiva o ignorándolas, como sucede, para mejor o para peor, con algunos de los críticos italianos. Y como es precisamente el crítico el llamado a iluminar e ilustrar al grueso público y al auditor culto no especializado, facilitando así la comprensión de las obras nuevas o de difícil penetración y asimilación, su silencio o sus ataques no hacen otra cosa que ensanchar el foso de demarcación que ha surgido entre el compositor y el auditor medio en relación con aquellas obras que siguen las últimas corrientes musicales.

Afortunadamente la intransigencia no es general en el campo de la crítica. Y si la situación de la música nueva en Italia (quiero decir la de vanguardia) no es del todo desesperada, ello se debe a la inteligente y sistemática labor de un reducido número de críticos, de certera visión, de hondas inquietudes artísticas y de seria preparación<sup>1</sup>, quienes, con su autorizada palabra sirven la causa de esa música de calidad, cuyos

<sup>1</sup>Me refiero sobre todo a Massimo Mila y a Luigi Rognoni.

autores —tanto los jóvenes como aquellos maduros, que han orientado su actividad hacia las nuevas tendencias que agitan el mar de la creación musical— no siempre encuentran abiertas las puertas de las instituciones musicales cuando tratan de hacer oír su voz en sus temporadas habituales de conciertos. Sin embargo, las excepciones no faltan entre estas instituciones y una de ellas es la RAI (Radio-Televisión Italiana), en cuyos conciertos —sean los que se efectúan en el Auditorio del Foro Itálico de Roma, como los que tienen lugar en Milán, Turín o Nápoles—, el elemento de interés jamás falta no sólo en el campo de la interpretación y de las ejecuciones de gran clase de obras maestras de la música, sino también en el de la música nueva.

Se sabe que la radio es una devoradora de música. Pero en el caso de la RAI su avidez se explica no sólo por su siempre creciente necesidad de material de difusión —tradicional o nuevo—, sino por el espíritu pronto a acoger todas las solicitudes de la cultura que anima a los responsables de la preparación de sus programas y por su política de “alerta” tendiente a mantener al día, dentro de lo posible, sus manifestaciones concertísticas que distribuye en su Programa Nacional y en el Tercer y Segundo Programas con un criterio y una apertura mental tales que la radio italiana es hoy por hoy el principal instrumento de divulgación de la música en el país, en el más amplio sentido de la palabra. Porque son los autores contemporáneos los que ocupan —junto con las curiosidades musicológicas— el espacio asignado a los 36 conciertos anuales de la “Temporada Pública de Roma del III Programa” (esto sin mencionar, naturalmente, los 8 conciertos que constituyen la “Temporada de Otoño del III Programa”, que tienen lugar en su Auditorio de Turín, ni la enorme cantidad de material musical de todos los tiempos, que ella presenta en los otros 214 conciertos que pone durante el año en onda a través del Programa Nacional y del II Programa), conciertos que en conjunto llevan a 258 el número total de las audiciones que la radio italiana ofrece en sus auditorios públicos y transmite, valiéndose de las 4 orquestas y de los 3 coros que posee, o retransmite directamente desde el lugar donde se efectúan los conciertos que realizan los conjuntos de los teatros italianos o extranjeros y las manifestaciones de especial interés, tales como los Conciertos-celebraciones, los de grandes novedades o los de los numerosos festivales que tienen lugar dentro y fuera del país, sin excluir las manifestaciones de la S.I.M.C., a las que la RAI da hospitalidad en sus auditorios y cuyos conciertos, reservados a un público formado en su mayor parte por músicos y críticos, son grabados y retrans-

mitidos periódicamente, como todo el otro material que sus técnicos recogen, dondequiera que un acontecimiento musical los lleve.

Esta intensa actividad musical de la RAI se traduce tanto para el público italiano como para los radioauditores del país y del extranjero en conciertos, en los cuales ella hace oír no sólo las voces de los músicos de un pasado lejano e inmediato y las de aquellos autores contemporáneos ya consagrados, sino, también, las de los más jóvenes, voces estas últimas que —como se ha dicho— son captadas preferentemente a través de su III Programa, cuya presente “Temporada Pública de Roma” y su “Temporada Sinfónica de Otoño de Turín”, constituyen una elocuente demostración de la forma en que la RAI ha abrazado la causa de la música nueva. Una sola ojeada al elenco de los autores y de las obras incluidos en los 36 conciertos públicos de Roma y en los 8 de la Temporada de Otoño de Turín es suficiente para considerar con un cierto optimismo la suerte de la actual producción musical en relación con las oportunidades de divulgación que una institución de la importancia de la RAI ofrece a los compositores de vanguardia, ya que en tal elenco figuran nombres tales como los de L. Nono (con su “Romance de la guardia civil española”, para recitante, coro hablado y orquesta. 1ª ejecución en Italia), L. Dallapiccola (“Requiescant”, para coro mixto y orquesta. 1ª ejecución en Italia), F. Donatoni (“Strophes”, para orquesta. Estreno absoluto), C. Franci (“Vibraphon”. Novedad absoluta), G. F. Malipiero (estreno absoluto de “L’asino d’oro”, para barítono y orquesta, en una ejecución de concierto), G. Petrassi (“V Concerto para orquesta”), V. Bucchi (“Concerto in rondó” para piano y orquesta), Brero (“Concertino”, para piano y orquesta), Ghedini (“Concerto Spirituale”, para 2 sopranos e instrumentos, inspirado en “La Incarnazione del Verbo Divino” de Jacopone di Todi), S. Barber (“Prayers of Kierkegaard”, Op. 30 para soprano, coro mixto y orquesta. 1ª ejecución en Italia), Schostakovich (“V Sinfonía, Op. 47), el argentino E. Ogando (“Concierto para violín y orquesta”. 1ª ejecución en Italia), A. Jolivet (“Concierto para arpa y orquesta”), B. Blacher (“Música concertante” para orquesta, 1ª ejecución en Italia), M. Seiber (“Improvisations” para jazz-band y orquesta sinfónica, 1ª ejecución en Italia), los húngaros P. Kadosa y Ranki (“Concertino” para piano y orquesta y “Suite para orquesta”, respectivamente. Ambas obras se ejecutan por primera vez en Italia), Chávez (“Toccata” para instrumentos de percusión), C. Orff (“Catulli Carmina”, cantata escénica para solos, coro e instrumentos), Paul Dessau (“El proceso de Lucullo”, ópera inspirada en un texto de B. Brecht. Ejecu-

ción en forma de concierto y novedad para Italia), C. Prosperi (“Concerto dell’infanzia”. Estreno absoluto), V. Fellegara (“Un Requiem per Madrid”. Novedad absoluta), R. Vlad (“La strada sul caffè”, Suite), M. Labroca (“Otto madrigali di T. Campanella”), G. Petrassi (“Recréation” concertante), el norteamericano Peter Mennin (“Sinfonía N.º 6”). Dichos nombres se agregan a los de Stravinsky (del cual menciono sólo la cantata para coro masculino y orquesta “El rey de las estrellas”. 1.ª ejecución en Italia, no obstante ser ésta una obra compuesta en 1911) y Hindemith (“Sinfonía serena”, “Metamorfosis”, inspirada en un tema de Weber, etc.), que aparecen con mayor frecuencia en el elenco que ahora comento, junto con los de otros autores cuya creación ilustra algunas de las fases cruciales de la música europea de la primera mitad de este siglo y ellos son: Schönberg (la ópera “Die glückliche Hand”, ejecución en forma de concierto; “Ode a Napoleon”, para voz recitante, piano y cuerdas; “Pierrot lunaire”, etc.), Berg (“Der Wein”, aria en 3 partes de concierto para soprano y orquesta, etc.); Webern (versión original de los “Seis trozos para gran orquesta”, Op. 6; “Cinco trozos”, Op. 10; “Sinfonía”, Op. 21), Bartok (“Deux Images”, Op. 10; “Conciertos para piano y orquesta” N.ºs 1 y 3, etc.), Prokofief (Suite “Summer day”, Op. 65 A; “Suite Scita”, Op. 20), Debussy (“Jeux”, poema danzado; “La demoiselle élue”, para soprano, contralto, coro femenino y orquesta, etc.), Ravel, Casella, etc. Quedan todavía por mencionar algunos autores antiguos, clásicos, románticos y modernos, de quienes se han programado partituras que constituyen verdaderas curiosidades musicológicas u otras raramente ejecutadas, tales como “La Batalla”, de W. Byrd; la “Sonata a 15”, N.º 19, para cuerdas, de G. Gabrieli; la “Cantata profana” N.º 208 —“La Caza”, para solos, coro y orquesta, de Bach; el “Réquiem” para coro y orquesta, de Cherubini; la “Misa en Do de S. Cecilia”, de Haydn; la “Misa en Do menor, K. 427, para solos, coro y orquesta, de Mozart; “Un Réquiem para Mignon”, para solos, coro y orquesta, inspirado en “Wilhelm Meister”, de Goethe, de Schuman; “Ave María”, Op. 12, para coro femenino y orquesta, “Nänia”, Op. 82, para coro y orquesta, de Brahms, etc.; “Prometeo” —poema del fuego— de Scriabin; “Pequeña Sinfonía” para instrumentos de viento, de Gounod; la serie de Lieder para coro y orquesta —“El caballero de fuego”, inspirado en textos de Mörike, de H. Wolf; “Ouverture de théâtre”, de Kodaly; “Capricho para la mano izquierda”, de L. Janacek, etc.

Todo este significativo material sonoro, rico de valores, ha sido distribuido en las audiciones del III Programa con un criterio que permi-



te mantener el interés y conservar vivas en la mente de los auditores las diferentes expresiones —con sus diversos problemas de forma y fondo—, que han determinado la profunda evolución que se ha operado en la música en la primera mitad del siglo en que vivimos, evolución a la que el mensaje weberniano ha dado, entre otros, un impulso del todo especial, ya que en él las tendencias de vanguardia han encontrado elementos espirituales, estéticos y formales que aún hoy condicionan e influyen la producción de los compositores contemporáneos. Y precisamente por ello, por el carácter de viva actualidad de la obra de Anton Webern, la RAI le ha dedicado, además, un ciclo de las audiciones de su III Programa a toda su creación, de evidente importancia histórica y de depurado valor estético. En menor número, por razones económicas, pero siempre de un tono superior, las manifestaciones de la Academia Filarmónica Romana, fundada 138 años atrás, revelan el incesante interés de su Comité Artístico por todo lo que sea expresión musical de calidad. En efecto, como en años precedentes, éste ha seleccionado entre las mejores partituras de músicos de ayer y de hoy, con un criterio de perfecto eclecticismo, el material con que ha confeccionado los programas de las 20 audiciones que constituyen el núcleo central de su Temporada 1959-1960, iniciadas en la segunda quincena de noviembre, audiciones en las que se da al público que frecuenta los conciertos del Teatro Eliseo la oportunidad de escuchar obras que se sitúan en todo el arco histórico de la creación musical, sin excluir —como sucede en el seno de otras instituciones concertísticas italianas— sus últimas formas de expresión, ni aquellas nuevas orientaciones estéticas, demostrando con ello que en Roma no sólo por méritos de la RAI se puede estar al corriente de lo que está ocurriendo en el mundo en el campo musical y contribuyendo —de esta manera— a intensificar con el aporte indispensable de la música el fermento artístico y cultural de una capital como Roma. Además, este año la Academia Filarmónica ha introducido algunas innovaciones al tenor habitual de su programa general de manifestaciones, y fuera de aquéllas de estricto carácter concertístico, el cartel de la presente temporada incluye algunos espectáculos de elevado nivel artístico, los cuales se concretan en dos óperas alemanas de cámara, una de G. Klebe, que será presentada por primera vez en Italia por un conjunto musical de Düsseldorf, y la otra, de Offenbach; a ellas hay que agregar la ópera en dos actos de Giovanni Paisiello, "Il Barbiere di Siviglia", cuya ejecución estará a cargo del "Teatro da Camera del Collegium Musicum Italicum", con la concertación y dirección del maestro

Renato Fasano. El programa incluye, asimismo, tres ballets: "The Unicorn, the Gorgon and the Manticore", de Giancarlo Menotti; "Masques Ostendais", de Roman Vlad, ballet inspirado en las célebres telas de James Ensor, el cual —al igual del ballet de Menotti— será puesto en escena por el "Western Theatre Ballet", de Elizabeth West, y "Orphée", con música concreta de Pierre Henry, que llega por primera vez a Italia con el "Ballet Théâtre de Paris", de Maurice Béjart.

En cuanto a los conciertos —que por obvias razones priman sobre las otras manifestaciones musicales, y que son de carácter sinfónico, coral, de solistas y de cámara—, en ellos está representada la producción de autores que de H. Schütz, Schein, Eccard, Kuhnau, Vivaldi, Purcell van a Bach, Händel y Corelli; de Mozart y Haydn a Boccherini y Geminiani; de Beethoven a Brahms, Schumann, Schubert, Mendelsohn, Chopin y Grieg; de H. Wolf, G. Fauré a G. Mahler; de Debussy, Ravel, O. Respighi, R. Strauss, E. Bloch a Prokofief, E. Krenek, B. Britten, P. Hindemith; de A. Webern, Stravinsky, G. Petrassi a L. Dallapiccola, R. Nielsen y a H. Pousseur, etc., algunas de cuyas obras la Academia Filarmónica ha incluido en su serie de conciertos, a través de los cuales expone un vasto e interesante panorama de la música, que será realizado por intérpretes y ejecutantes de categoría y prestigio, entre los que se destacan las sopranos Teresa Stich-Randall e Irmgard Seefried; los directores de orquesta L. Maazel y Franco Caracciolo; los conjuntos instrumentales "I Musici" y el "Festival Strings Lucerne"; el coro de la iglesia de S. Tomás de Leipzig (para cuyos servicios religiosos, Bach, su Kantor por excelencia, creara algunas de sus obras maestras); el Cuarteto Parrenin, el cuarteto con piano "Pro-Arte"; el dúo pianístico Alfons y Aloys Kontarsky; los pianistas Clifford Curzon, A. Uninsky y Eli Perrotta; los violinistas W. Schneiderhan y Tibor Varga; el celista Amedeo Baldovino, etc.

Ahora bien, volviendo a la materia objeto de estas líneas, en el programa de la Academia Filarmónica Romana salta a la vista entre los autores (38) el número y la calidad de los compositores contemporáneos en él incluidos (10), junto a quienes he querido incluir a A. Webern no sólo por la índole profética de su obra (cuya órbita de producción abierta en 1909 se cerró en 1945), sino también porque para una buena parte de los músicos actuales la lacerante belleza del significativo ejemplo weberniano constituye aún hoy la brújula que los guía en su dramática travesía por el tempestuoso mar de la música de vanguardia. Por su parte, la ciudad de Perugia, aunque es sólo una capital de provincia,

podría, con sobradas razones, ser equiparada a aquellos grandes centros italianos que desarrollan una importante actividad concertística, dada la ininterrumpida y valiosa labor que realiza en el campo de la música durante todo el año. Porque (y esto lo saben los lectores de la "Revista Musical Chilena") a la capital de la Umbria va el mérito de haber dado vida a una de las más significativas manifestaciones musicales de Europa: la "Sagra Musicale Umbra", festival único en su género en el mundo, ya que en él se presentan y dan a conocer en ejecuciones raramente superadas solamente obras de carácter religioso y de inspiración bíblica, entre las que no faltan nunca algunas partituras de autores contemporáneos.

Pero aún así, los veinte días de música de la "Sagra" no son las únicas jornadas de conciertos de esta ciudad, porque la Sociedad "Amigos de la Música", que en Perugia es especialmente activa, ha preparado —como en anteriores años—, para ésta su xv Temporada de Conciertos, que va de octubre de 1959 a septiembre de 1960, un nutrido programa con un total de 40 audiciones, en las que participan excelentes intérpretes individuales y conocidos conjuntos orquestales y de cámara, audiciones para las cuales su Comité Artístico ha seleccionado más de 140 partituras (sinfónicas, sinfónico-corales o de solistas), que pertenecen a diferentes etapas de la Historia de la Música, incluso a la presente. De Vivaldi, por ejemplo, es de interés especial su cantata profana para solos, coro y orquesta "La Etruria triunfante", mientras que de Bach el grande, el programa general incluye 19 obras de sumo interés (instrumentales, corales y de cámara), entre las que me apresuro a indicar el drama para música: "Lasst uns sorgen lasst uns wachen", para orquesta, coro y solistas, la Cantata N<sup>o</sup> 214, cuatro de los seis Conciertos Brandenbúrgueses, veinticuatro Preludios y Fugas del "Clavecín bien Temperado", las "Treinta Variaciones y un Aria Goldberg", las seis suites para violoncello, etc.; entre el material haendeliano seleccionado, lo primero que los ojos ven es el título de una partitura raramente ejecutada, la cantata profana para coro, orquesta y solistas, "El Sena en fiesta"; Mozart está presente en cuatro de los conciertos de la temporada con creaciones tales como "Arias para soprano y orquesta" (K. V. 418-419 y 420), "Cuarteto con piano en Sol menor" (K. V. 478), etc.; de los trabajos de Haydn basta indicar tres de los elegidos, que son para cuarteto de cuerdas: "Las siete palabras de la Cruz" (Op. 51, N.ºs 1 al 7) y los cuartetos en "Mi mayor" (Op. 17, N<sup>o</sup> 1) y en "Re mayor" (Op. 64, N<sup>o</sup> 5); en cuanto a Beethoven, el espacio de conciertos asignado a su creación

es superado sólo por el destinado a la de Bach, y en ellos el maestro de Bonn figura con 15 de sus obras (sinfonías, cuartetos de cuerdas, música vocal, música para cello y piano, para violín y piano, para piano y para violín solos); el nombre de Brahms aparece ocho veces en el programa que comento (con composiciones para voz y piano, para cello y piano, para violín y piano y para piano solo) y una de ellas, con los "Zigeuner-Lieder" (Op. 103) para contralto y piano; de Schumann y Schubert han sido seleccionadas algunas obras vocales, y otras para cello y piano, para violín y piano, para piano solo, y entre ellas, los "Diederkreis", Op. 39 (Eichendorff), los "Lieder" basados en poemas de María Estuardo y tres "Ausgewälte Lieder", del primero de estos maestros; no faltan tampoco en el cartel los nombres de Boccherini, J. Peri, D. y A. Scarlatti, Porpora, Veracini, Chopin, Mendelssohn, C. M. von Weber, Bruckner, H. Wolf (este último presente en el programa con trabajos tales como Cuatro "Goethe Lieder" y Tres Lieder del "Italienisches Liederbuch" y otros tres del "Spanisches Liederbuch", de Heyse), Janacek, Mahler, ni los de Debussy, Ravel, Prokofief y Bartok. Junto a ellos figuran, finalmente, diversos autores contemporáneos y otros ya desaparecidos, algunos de los cuales han abierto el sendero por el que más tarde han pasado los artífices de la nueva música, tales como Schönberg, A. Berg, A. Webern, A. Casella, B. Martinu, I. Pizzetti, Hindemith, F. Poulenc, C. Orff, G. Viozzi, Stravinsky, G. Petrassi, L. Dallapiccola, cuyas obras incluidas en un número superior a veinte en el programa de los "Amigos de la Música", reflejan o representan —según el caso—, en su gran mayoría, las principales tendencias de la música contemporánea y constituyen un material de indudable valor, cuya difusión no se puede omitir sin incurrir en un delito de lesa cultura o demostrar la ausencia total de sentido histórico, el cual de cada época debe aceptar y reconocer su propia forma de arte y de pensamiento.

# “EL PROCESO DE LA CREACION ARTISTICA”\*

Ensayo

por

*Pablo Garrido*

“La Estética es la ciencia de los valores de la belleza de la vida, entendidos en el sentido más amplio”. Kainz.

“Las cualidades estéticas no pertenecen al objeto”. Id.

“El Arte es un fenómeno en la trabazón de la cultura total y este entronque con la totalidad de la cultura es lo que da al Arte su sentido existencial”. Id.

“Lo artístico y lo estético no coinciden. El campo de lo estético es más amplio que el de lo artístico”. Id.

“La Belleza sólo es perceptible para una vivencia adecuada”. Id.

“Lo Bello es más bien algo exterior a los objetos, algo suprasensible, no objetivo”. Id.

“No hay nada Bello en sí; lo que puede ser expresivo para uno, no lo es para otro. Afortunadamente, como una buena porción de la naturaleza humana es común a todos los mortales, y una gran parte lo es a los hombres y mujeres, y como otra buena parte de la cultura es igualmente común a todos los que participan de una misma civilización y de una misma educación, es fácil que los hombres se pongan de acuerdo”. Carrit.

“El hecho de que lo bello tenga siempre algo irracional y las vivencias del gusto entrañen por fuerza algo de subjetivo, pegado a la sensibilidad individual, no quiere decir que la estética sea o tenga, por lo menos, que ser necesariamente nada de eso. Lo irracional no es, en absoluto, irreductible a criterios racionales; puede ser sometido perfectamente a normas de razón, y en las relaciones subjetivas de nuestros sentimientos cabe descubrir y señalar rasgos objetivos, pues también los sentimientos tienen su objetividad”. Kainz.

“El Gusto es la capacidad para juzgar lo bello”. Kant.

“El Humanismo consiste en la fe de que puede hacerse algo que valga la pena de la vida de este planeta; de que la humanidad puede ser humanizada y de que la felicidad significa afanarse por esa meta”. Berenson.

“Me pregunta usted dónde voy a buscar las ideas. Pues no puedo decirlo con toda seguridad. Vienen a mí de un modo imprevisto; podría cogerlas casi con la mano en el aire, en el bosque, en los paseos, de noche, por la mañana, en cualquier sitio. Las oigo sonar, chocan entre sí, forman como una tempestad y, en fin, se me aparecen ante los ojos en forma de notas”. Beethoven a Schlosser.

“La mera lucha por alcanzar las alturas basta para satisfacer el corazón de un hombre”. Camus.

Pretenden estos apuntes un escarceo sobre los valores determinantes en la gestión, materialización y resultante de los productos estéticos del ser racional. Se colegirá que trataremos de un determinado tipo de ser racional: el artista. El autor de “El arado y las estrellas”, el célebre escri-

\*Los primeros apuntes del presente ensayo fueron dados a conocer, bajo el título de “Invencción o Inspiración”, el 22 de noviembre de 1952, en el Colegio Mayor de Na. Sa. de Guadalupe, en Madrid, España.

tor irlandés Sean O'Casey, declara enfáticamente que "El artista ocupa un lugar precario en la vida, pues ès, entre todos los hombres, aquél de quien puede prescindirse más". Sin embargo, O'Casey manifiesta que el progreso de la ciencia contemporánea se debe, entre otras razones, a la intervención del arte. Comentando estos pensamientos, el crítico de arte Sebastián Salazar Bondy ha escrito que: "Los ingenieros de quienes proviene este adelanto fabuloso, se estremecerían al saberse llamados artistas. Ese temblor avergonzado tiene una explicación: el ingeniero se cree útil y la idea de que su tarea tiene algo que ver con el arte, lo inquieta, porque el arte está erróneamente inscrito en el orden de las cosas ociosas y gratuitas"<sup>1</sup>. Esta aparente inutilidad del arte es uno de los vacíos formativos de nuestra sociedad modelada, según el patrón cultural de Occidente, cosa que no sucede en otras culturas foráneas a la nuestra. Aun sin orillar siquiera la función social del arte, habremos de convenir que "Todas las artes, cualquiera que fuese su época y estilo, tendrán siempre los dos factores integrales de la vida (dualidad aparente): estructura y potencialidad, forma y poesía"<sup>2</sup>. Búsquese el origen de la disociación en el horror a la capacidad de sublimación de lo real y compréndase el connatural abismo socio-cultural que provoca la escisión.

Vamos a detenernos ahora frente a un hecho concreto: la obra de arte, trátase del producto del poeta, del escritor, del dramaturgo, del pintor, del escultor o del músico. Vamos a investigar en el prodigioso proceso de la creación artística, en aquel secreto y misterioso afán en que sumerge el creador, afán que, por su naturaleza estética, oculta todo un mundo de angustiosas experiencias, de la cual no nos informan ni la obra, en su lúcida unidad final, ni el propio progenitor.

Angustiosas experiencias, decimos, en el más estricto sentido literal, ya que experiencias, y mejor aún, experiencias sublimadas son el trasunto de lo que el creador estético expresa. Y, angustiosas, porque la creación de arte está regulada por una sucesión impetuosa de alumbramientos y conflictos entre el espíritu y la materia, entre la sustancia y la forma, entre la poesía y la forma, o, biológicamente hablando, entre la potencialidad y la estructura.

En qué medida el proceso de la creación artística está regido por la

<sup>1</sup>Salazar Bondy, Sebastián: "El Artista, su Don y su Vida", en "El Diario Ilustrado", Santiago de Chile, 6 de julio de 1958.

<sup>2</sup>Gutiérrez Noriega, Carlos: "Hacia una concepción biológica del arte", en "Amauta", N° 21, Lima, Perú, 1928, pág. 17.

invención, o hasta qué grado es la inspiración la que prima: he aquí nuestro planteamiento. Ello exige establecer algunas premisas.

Si, descontada la acepción teológica de inspiración —que aquí no nos incumbe—, hablamos de una regencia de la inspiración en la obra de arte, estaremos apuntando hacia aquel *estímulo* que la baña de espontaneidad estética, el cual, despertando en nosotros mismos vivencias emocionales sublimadas, nos hace partícipes de las propias experiencias estéticas de su creador en un potente sentimiento de universalidad.

Pero, aquel baño de espontaneidad estética, siendo *estético*, ¿es espontáneo? ¿No participa en la concepción estética un proceso de rigurosa categoría intelectual: la invención? Preciso será regresar a definiciones. Porque pareciera que invención, e inventar, más atañerían a lo escuetamente mecánico que a lo estético; y que inspiración, e inspirar, fueran símil de lo elocuente de emotividad pasional. Pero, bien lo sabe el psicólogo: la invención es producto del poder original del espíritu; y, bien lo intuye el artista, la inspiración es chispa que inflama y que precisa combustible para expresarse en un todo armónico inteligible al espíritu. Federico García Lorca decía que "el estado de inspiración es un estado de recogimiento, pero no de dinamismo creador". "La inspiración, afirmaba, da la imagen, pero no el vestido."

Mucho se quejaba el romántico peninsular, el excelso Gustavo Adolfo Becquer, cuando, refiriéndose a la angustia creativa, estampaba en el Prólogo de sus "Rimas" lo siguiente: "En algunas ocasiones, y ante esta idea terrible, se subleva en ellos (en los versos) el instinto de la vida, y, agitándose en formidable aunque silencioso tumulto, buscan en tropel por donde salir a la luz de entre las tinieblas en que viven. Pero, ¡ay! que entre el mundo de la idea y el de la forma existen abismos que sólo puede salvar la palabra; y la palabra, tímida y perezosa, se niega a secundar sus esfuerzos. Mudos, sombríos e impotentes después de la inútil lucha, vuelven a caer en su antiguo marasmo: tal caen inertes en los surcos de las sendas, si cesa el viento, las hojas amarillas que levantó el remolino."

\*

El proceso de la creación artística oculta todo un mundo de angustiosas experiencias, hemos dicho.

Si el arte fuera tan sólo "un esfuerzo hacia la perfección en la eje-

cución”<sup>3</sup>, un “proceso de hacer o elaborar”<sup>4</sup>, o aun “destreza pura y sin defecto”<sup>5</sup>, estaríamos confrontando un problema de orden mecánico-virtuoso, más que uno de índole propiamente estética.

Ahora bien, ¿qué es el Arte? Igor Stravinsky piensa que “el Arte, en el sentido exacto, es una manera de organizar obras de acuerdo a ciertos métodos adquiridos, tanto por medio del aprendizaje como por la inventiva”. En cierto modo, este pensamiento concuerda con las tres definiciones anteriores. Pero dice más Stravinsky: “El fenómeno de la música, no es otra cosa que un fenómeno de especulación. La base de toda creación musical está en una afloración de sentimientos, en un deseo moviéndose primeramente en un universo abstracto hacia un objetivo: darle forma concreta”<sup>6</sup>.

Podría asignárseles categoría de inspiración a la “afloración de sentimientos” y a “un deseo moviéndose en un universo abstracto hacia un objetivo: darle forma concreta”. Ni sentimiento ni deseo pueden ser tomados por símiles de inspiración. El que se muevan “en un universo abstracto hacia un objetivo”, completa la formulación negativa; máxime cuando, en el corolario, Stravinsky agrega: “darle forma concreta”, haciendo con ello clara alusión a un estado si no propiamente caótico, embrionario, informe. Entonces, ¿niega Stravinsky la presidencia de la inspiración? No la niega, pero tampoco la afirma. Es más bien consecuente con su premisa de que “el Arte, en el sentido exacto, es una manera de organizar obras de acuerdo a ciertos métodos adquiridos, tanto por medio del aprendizaje como por la inventiva”. En otras palabras, podría parecer que Stravinsky otorga atributos de inventiva a la inspiración, cosa que resulta totalmente peregrina.

Pero, diráse, el Arte tiene un fin; un fin que interesa más que sus medios instrumentales, más que su articulación. Revisemos esta materia.

Dice Augusto Rodin: “El objetivo supremo del Arte es expresar lo esencial.”<sup>7</sup> Lo esencial sería aquello que se muestra en estado de prístina pureza, ajeno a las complejidades; en una palabra, lo sublime, una vez eliminado lo superfluo, lo artificioso, lo intrascendente. Lo esencial sería,

<sup>3</sup>Stuart Mill, John: Ensayo para el Diccionario de Oxford. Mill (1806-1873), eminencia logística británica, fue, asimismo, una autoridad en economía política, siendo sus principales obras “A System of Logic, “Raciocinative and Inductive” (1843), y “Principles of Political Economy” (1848).

<sup>4</sup>Arnold, Mathew: Ensayo para el Diccionario de Oxford.

<sup>5</sup>Dewey, John: “El arte como experiencia”.

<sup>6</sup>Stravinsky, Igor: “Poetics of Music”.

<sup>7</sup>Rodin, Auguste: “Las catedrales de Francia”.



aún, lo inmaterial indispensable; aquello sin lo cual las cosas dejan de tener significación; aquello por lo cual las cosas adquieren una categoría suprema.

El filósofo Jorge Santayana piensa que: "La naturaleza de la esencia no aparece en algo mejor que lo bello, cuando es una positiva presencia del espíritu, y no un título vago otorgado convencionalmente. En una forma que se cree bella, una complejidad obvia compone una obvia unidad; se ve que una marcada intensidad e individualidad pertenecen a una realidad en extremo inmaterial e incapaz de existir de otra manera que aparentemente. Esta belleza divina es evidente, fugitiva, impalpable, y sin hogar, en un mundo de hechos naturales; sin embargo, es inconfundiblemente individual y suficiente en sí misma, y, aunque tal vez pronto se eclipsa, en sí misma, nunca se extingue realmente; porque visita el tiempo, pero pertenece a la eternidad"<sup>8</sup>.

Dedúcese, de las palabras de Santayana, que lo bello, como presencia del espíritu, y en adscripción divina, es patrimonio de la esencia.

Pese al pensamiento del insigne pintor Auguste Renoir, de que "lo esencial en el arte, no puede ser explicado"<sup>9</sup>, el propio Santayana arguye: "La cosa más material, tan pronto como se cree bella, se inmaterializa al instante, se eleva sobre las relaciones externas personales, concentrada y profundizada en su propio ser, en una palabra, sublimada en una esencia"<sup>10</sup>.

¿Cómo se opera esta metamorfosis? ¿Esto que, según Santayana, hace que una cosa material, al soplo que insufla lo bello, se torna esencia? El cómo nos lleva a aquel proceso que, según dijimos, oculta todo un mundo de angustiosas experiencias.

Hay una estricta interrelación entre el qué y el cómo, tan estrecha que pareciera que, uno no tendría vigencia biológica sin el otro.

He aquí que Rodin, tras afirmar que "el objeto supremo del arte es expresar lo esencial", nos lleva de inmediato a los intersticios de la materia, confirmando aquello que hemos tildado de "angustiosas experiencias", cuando dice que: "Todo lo que no es esencial, es extraño al arte. La dificultad consiste en separar lo que es esencial de lo que no lo es; cuanto más abundantes son los medios, tanto más se complica la dificultad, y más delicado resulta valorizar los matices de la hora sin violar su libertad natural ni traicionar el pensamiento que se trata de expresar"<sup>11</sup>.

<sup>8</sup>Santayana, George: Célebre filósofo francés (1841-1919). hispanonorteamericano.

<sup>10</sup>Santayana, George: Op. cit.

<sup>9</sup>Renoir, Auguste: Pintor impresionista

<sup>11</sup>Rodin, Auguste: Op. cit.

Esta angustia quedó expresada por el pintor Paul Gauguin, cuando escribió: "En el momento en que los sentimientos extremos están en fusión en lo más profundo del ser, en el momento que estallan, cuando el pensamiento estalla como lava de volcán, ¿no está allí el nacimiento de una obra creada repentinamente, brutalmente si se quiere, pero de una apariencia grande y sobrehumana? El frío cálculo de la razón no ha presidido esta aparición. Pero, ¿quién sabe cuándo ha empezado a germinar la obra en el fondo del ser, de una manera inconsciente quizá?"<sup>12</sup>

No cabe dudas: hay un proceso de angustiosas experiencias, si no ajeno a la inspiración, posiblemente inherente al chispazo que inflama; quizá involucrado en el éxtasis mismo de la concepción subitánea y, hasta nos atrevemos a sospechar, el precio mismo de la ilustración divina; precio a pagar en un lapso de tiempo indeterminado, tal vez todo lo que se tarda en expresarse a sí mismo en términos de lo esencial, que equivale a decir en lenguaje de universalidad virtualmente imperecedero.

Hay, no obstante, algo que es el éxtasis; algo que articula el qué en cómo; un proceso del más riguroso orden intelectual; una causa discriminadora, de la que no puede huir un sólo sujeto que, conscientemente, cree una obra de arte. Se trata de un proceso selectivo que ha de instrumentar las experiencias humanas involucradas en el acervo cultural, en las vivencias del hombre y en sus consorcios o concomitancias humanos y divinos: la virtud estética.

## LA VIRTUD ESTETICA

Lo estético es el patrimonio de lo irreal artístico. Lo estético —que en verdad dice relación con lo bello, y, más precisamente, a la percepción y deleite de lo bello, ya que lo bello no existe en sí mismo— es el patrimonio de lo artístico. Así, lo estético resulta, en cierto sentido, sinónimo de artificio. Y lo es, en cuanto a que hemos llegado a establecer, por fatales designios sociohistóricos, una escisión entre arte y sociedad, como quien dice entre poesía y prosa. No siempre, ni en todos los lugares, fue así, sin embargo.

La unidad de la experiencia —que gravita en el trasfondo de la per-

<sup>12</sup>Gauguin, Paul: Extracto de una carta a Daniel Montfried. Gauguin (1848-1903), pintor francés que recorre las escuelas del Impresionismo y Simbolismo para apadrinar el Fauvismo, cede a sus impulsos de exotía, y trasládase en 1891 a Tahiti,

donde permanece hasta 1893, para regresar a París; en 1895 vuelve a la Polinesia, muriendo en las Turquesas en la celda en que fuera encerrado tras una disputa con la gendarmería el día anterior.

cepción intelectual y la percepción propiamente ordinaria—, pone en evidencia la condición preeminente otorgada otrora a lo filoestético. A la inversa, el desajuste de la experiencia —entre percepción intelectual y percepción ordinaria— convierte ahora a lo estético en artificiosidad.

Aristóteles ya habló en términos de ecuación simbólica, cuando midió las esencias de la virtud y de lo estético, designándoles "medio proporcional". Es decir, que la virtud y lo estético, se interrelacionan y funden en su medio y proporción.

Y bien lo sabe el antropólogo: en las llamadas culturas incipientes, donde la mentalidad primitiva rige categóricamente las experiencias del individuo, y donde la mística preside funcionalmente, lo estético (o su equivalente a lo nuestro) no es artificio, sino inherencia sociocultural estrictamente orgánica.

"Las percepciones estéticas", dice John Dewey, "son ingredientes necesarios de felicidad."<sup>13</sup> Pensamiento que da la medida exacta de los patrones culturales de Occidente.

¿Cómo llegan a manifestarse dichas percepciones? ¿De qué orden son? ¿Cuál es la virtud estética?

El peninsular Sánchez Muniain aporta luces en la dilucidación: "La experimentación estética (se refiere al principio científico del psicologismo moderno), "no debe comenzar analizando sentimientos, sino conocimientos, pues hay sentimientos ciegos, infraestéticos, cuya naturaleza y caracteres son idénticos a los de aquellos otros sentimientos que van acompañados de una conciencia intelectual plenamente estética"<sup>14</sup>. Analizar conocimientos, esto es, análisis psicológico. Y añade Muniain: "Percepción un NO YO, con la misma innegable evidencia que el YO." Aquí tenemos, primeramente, un método objetivo, y luego una categoría de sentimientos que permita establecer lo que ha de incorporarse y lo que se ha de desechar. Entonces, resulta obvio interrogar, ¿es que los sentimientos infraestéticos, ciegos e inferiores, no pueden ser llevados a la sublimación?

Las percepciones que desembocan en el conocimiento, como asimismo los propios sentimientos infraestéticos, ciegos e inferiores, ¿no tienen, acaso, una periferia común, que la es la experiencia determinada por las condiciones esenciales de la vida? Porque, simultáneamente o fuera de la intuición de lo divino, la vida del ser humano, del ser racional, se desenvuelve en una interacción de las fuerzas ambientales, las que no

<sup>13</sup>Dewey, John: Op. cit.

ca del paisaje natural", Madrid, 1945, pág.

<sup>14</sup>Sánchez de Muniain, J. Ma.: "Estéti- 125.

son de exclusivo orden estético. Ello afecta por igual a todos los mortales, incluso al que se tiene por más sensitivo o receptivo, el artista, quien viviría como en suspenso dentro de la realidad material cotidiana. Y, acaso, no sean estos desajustes ambientales los que, experiencia tras experiencia, o aun en el entrecabo de las mismas, hagan surgir en el conocimiento la percepción sublimada que tiñe de lo estético la gestión artística. Es decir, las percepciones, controladas, metamorfoseadas, harían que ciertas expresiones se tornen estéticas.

Y, he aquí que, como remarca Samuel Alexander: "La obra del artista no procede de una experiencia imaginativa acabada, a la cual corresponde la obra de arte, sino que procede de una excitación del poeta por el asunto que la excita."<sup>15</sup> Desde otra tienda, nuestro poeta, Vicente Huidobro, exclamaba: "La poesía no debe imitar los aspectos de las cosas, sino seguir las leyes constructivas, que son sus esencias y las que dan la independencia propia a todo lo que existe. El conjunto de diversos hechos nuevos, unidos por un mismo espíritu, es lo que constituye la obra creada."<sup>16</sup>

No es posible, pues, admitir una excitación apasionada acerca del asunto, y que tan sólo dicha excitación se constituya en la levadura de la obra de arte, como sugiere Alexander. Hay un proceso selectivo, el que, inherente y manifiesto en lo artístico, en el ARTE, ya con mayúsculas, hace del *qué* y del *cómo*, de la substancia y de la forma, un todo armónico inteligible. Es, entonces, la virtud estética la que imprime a las emociones y al conocimiento —a la experiencia— su categoría determinante.

### DIMENSION DE LO ESENCIAL EN ARTE

Para expresar lo esencial ¿qué proceso ha de recorrerse? Y semejante procedimiento o instrumentalidad ¿desenvuélvase bajo la inflamación de la inspiración?

Si aceptamos "a priori" que la inspiración es chispa, es iluminación divina; que el alumbramiento se proyecte en caracteres de unidad, en

<sup>15</sup>Alexander, Samuel: "Santayana", pág. 58.

<sup>16</sup>Huidobro, Vicente: "Epoque de création", manifiesto en su revista de arte "Création", París, noviembre, 1921. El texto original francés reza: "La poésie ne

doit pas imiter les aspects des choses mais suivre les lois constructives qui sont leur essence et qui lui donnent l'indépendance propre de tout ce qui est. L'ensemble de divers faits nouveaux unis par un même esprit, est ce qui constitue l'oeuvre crée."

lo que vendría a ser pronunciamiento que ordena sustancia y forma (que sustancia y forma, en arrobador consorcio, integran toda expresión artística y toda percepción estética, consecuentemente); si, por otra parte, presumiéramos que la inspiración sólo dicta un mensaje bañado en leve rocío de tremores esenciales, habrá de empeñarse el artista creador en operar en forma tal que se haga lúcido y comunicante, expresivo, para llenar plenamente una función genuinamente estética. En una palabra, la obra de arte, presidida o no por la inspiración, no ha de adquirir categoría de tal, si no está articulada en función de universalidad.

El compositor estadounidense Roger Sessions ha clarificado este pensamiento, al decir que: "La inspiración es el impulso que lleva a la creación y es también la energía que sigue haciéndola caminar. El principal problema", agrega Sessions, "es el de recapturarla a cada fase de su trabajo."<sup>17</sup> A lo que Arnold Schönberg, el admirable creador austriaco, ha propuesto que: "El creador posee una visión de algo que no existía antes de esta visión. Y el creador tiene la facultad de hacerla vivir, de llevarla a cabo."<sup>18</sup>

¿Cómo se opera este proceso? Es evidente que la sustancia exige forma, y la forma una dimensión. Entonces, ¿es la forma un fruto de la inspiración?

En sentido metafórico, la forma incorpórea ha de satisfacer una dimensión del espíritu; pero, he aquí que, si bien es el espíritu el que ha de aureolar el aliento de la obra de arte, nuestra naturaleza exige un asidero discursivo, un cauce que nos permita intercomunicarnos, ya sea en color, en sonido, en palabras; intercomunicarnos por un régimen dimensional de ideas y percepciones en común denominador. La dación del mensaje ha de tener unidad, y la forma, categórica ordenación de emoción y pensamiento, sólo la forma puede "materializar" la abstracción de lo esencial.

Sin embargo, la forma es y no es el todo, ya que, como bien lo dice Dewey: "La forma del todo está presente en cada miembro"<sup>19</sup>, y, por lo cual la forma sería la resultante de una suerte de interacción de lo manifestado inmediato, con lo expresado presente y aquello por expresar mediatamente. En cierto sentido, un equivalente a las experiencias o vi-

<sup>17</sup>Sessions, Roger: "The composer and his message". Traducción de Miguel Arteché en "El Mercurio", de Santiago, Chile, 27 de mayo, 1956.

Traducción de Miguel Arteché en "El Mercurio", de Santiago, Chile, 20 de mayo de 1956.

<sup>19</sup>Dewey, John: Op. cit.

<sup>18</sup>Schönberg, Arnold: "Style and Idea".

vencias mismas, que sólo crean conciencia por su atadura con vivencias pre y postvecinas. Pero con la diferencia que, psicológicamente, las experiencias nos llegan y las descargamos más o menos automáticamente.

Es cuando la experiencia se torna expresión, y establecemos un acervo o carga de experiencias que se interrelacionan en un sentido conceptual, cuando la expresión adquiere dimensión de esencialidad, y, por consecuencia, estamos inminentemente a la vera de la expresión artística. Sólo falta el "cómo" para completar el ciclo que eleva la experiencia como concepción, a la categoría de lo estético.

En cierto sentido, entonces, la forma, insensiblemente, aclara cada paso y el todo del régimen discursivo o expresivo de la obra de arte. Le da al mensaje aquella característica de lo perenne, permitiendo que cada y toda vez que sea expuesta, la obra de arte, adquiera la virtud de comunicar el mensaje sin temor a regresar al régimen nebuloso o caótico de donde surgieran las infinitas experiencias ya sublimadas por el aliento de unidad, por su dimensión de lo esencial. "Toda forma", escribía Ramón Clarés, "toda expresión es algo que está siendo y dejando de ser en cada instante del tiempo y en cada punto del espacio."<sup>20</sup>

Será tarea del poeta volcar dentro de "límites" (bien sean del mero dístico, del hai-kai, de la tanka, de una cuarteta, de un soneto, o, en fin, de una ilimitada sucesión de versos, conformando el canto épico o la egloga), lo que pueden encerrar los símbolos, que son cada vocablo, atados en metáforas o impregnados de caprichosas imágenes, bien en cuadratura consonante o ya sea en libre asonancia. Lo decía Dryden en el siglo xvii: "La imaginación en un poeta es una facultad tan salvaje y libertina, que, como a un perro corredor, hay que sujetarla o ponerle pesas para que no deje al juicio en zaga."<sup>21</sup>

El escritor tendrá que ordenar los personajes y sus ideas e incidencias en forma tal que un ritmo interior los deslice, insensiblemente, en el lapso temporal que les permita una congruente exposición. Expresará sus propias reflexiones por boca de sus "dramatis personnae"; se constituirá en polemizador tendencioso consigo mismo y describirá sucesos reales o creará otros de mera ficción. "La pluma del escritor", dice

<sup>20</sup>Clarés, Dr. Ramón: "Psicogénesis del Arte", capítulo titulado "Elogio del límite", pág. 69. Ediciones Séneca, Santiago, Chile, 1947.

<sup>21</sup>Dryden: Prefacio a "The Rival Ladies", Londres, 1664, obra teatral en ver-

sos pareados. Poeta satírico laureado (1631-1700), autor del notable "Essay on Dramatic Poesy", y de las piezas teatrales "Indian Emperor" (1663) y "Annus Mirabilis" (1666).

Edmund Bergler, "está guiada por fuerzas subterráneas. Los escritores de mayor penetración han frecuentemente dado expresión a este hecho, y han descrito el acto creador compuesto de dos fases: la aparición de las ideas formadas por "algo" dentro de ellos, y la elaboración de dichas ideas. "Las primeras", continúa Bergler, "ya se llamen inspiración, intuición, gracia divina, penetran al artista y parecen independientes de cualquier acto voluntario. La segunda fase consiste en trabajo, a veces trabajo arduo, para desarrollar el material recibido de las fuerzas inconscientes; la experiencia, el tacto y la técnica son necesarios en esta fase. Puede intentar una descripción de las condiciones en que le sorprendió la inspiración, o de la segunda fase, el proceso de la elaboración del material. En resumen, el artista puede ofrecernos mucho, pero no puede explicarnos sus procesos creadores"<sup>22</sup>. Con ello, el psicoanalista está enfocando el planteamiento hacia lo que Freud calificó de *sublimación*, y que, textualmente, dice: "La sublimación del instinto es un rasgo especialmente notable de la evolución cultural; es el que hace posible que las *operaciones mentales superiores*, las actividades científicas, *artísticas*, ideológicas tengan un papel tan importante en la vida civilizada."<sup>23</sup>

La pintura recorrerá desde la mera imitación figurativa hasta el abstraccionismo no-objetivo, pero siempre el artista buscará una dimensión del espíritu a través de la composición, del movimiento, del ritmo, de los planos, y, principalmente, del fenómeno de la luz distribuida en una paleta que admite una gama infinita de yuxtaposiciones y amalgamas, en procura de lo que Bernard Berenson ha tildado tan exactamente de "momento estético". Dice, el ilustre esteta: "En las artes visuales el momento estético es ese instante fugaz, tan breve hasta ser casi sin tiempo, cuando el espectador es un todo con la obra de arte que está contemplando, o con la realidad de cualquier género que el espectador mismo ve en términos de arte, como son la forma y el color. Cesa de ser su propio yo ordinario, y la pintura o el edificio, estatua, paisaje o realidad estética, ya no están fuera de él. Ambos se convierten en una sola entidad: el tiempo y el espacio son abolidos, y el espectador está poseído de un único conocimiento. Cuando recobra la conciencia ordinaria, es como si hubiera sido iniciado en misterios que iluminan, exaltan y forman.

<sup>22</sup>Bergler, Edmund: "Psicoanálisis del escritor", originalmente "The writer and psychoanalysis". Trad. de Josefina Martínez Alinari. Editorial Psique, Buenos Aires, 1954, págs. 16-17.

<sup>23</sup>Freud, Sigmund: Citado por E. Bergler, op. cit., pág. 33.

En suma, el momento estético es un momento de visión mística.<sup>24</sup> Podrán las artes plásticas recorrer desde Jenócrates de Sicione<sup>25</sup> y Antigono de Karistos, de comienzos del siglo III, hasta Kandinsky, Mondrian y Walter Gropius, pero siempre tendrán vigencia los conceptos que en 1921 emitieran Ozenfant y Jeanneret: "En pintura tal como en literatura, hay palabras vagas y fugitivas, tal como hay palabras claras; éstas últimas son universales, las otras son buenas sólo para aquellos que escriben sin tener nada que decir."<sup>26</sup>

El músico ordenará, alrededor de una célula proliferante, ritmos y líneas mélicas, coloreadas por una gama tímbrica de su exclusivo dominio personal, volcando todo en formas estrictas, creadas por él mismo o prestadas de una acumulación de experiencias a lo largo de los siglos. Su lenguaje será meramente reflejo, por la sustancia inasible del sonido y sus concomitancias. Dirá Arnold Schönberg: "El creador posee una visión de algo que no existía antes de esta visión. Y el creador tiene la facultad de hacerla vivir, de llevarla a cabo"; mientras que Hindemith, su furibundo detractor, expresará que: "Es obvio que un compositor, durante el largo período de anotación en papel que demanda su trabajo, está siempre en peligro de perder la visión original de él."<sup>27</sup> Aaron Copland dirá que "el compositor parte de su tema; y el tema es un don del cielo. El compositor no sabe de dónde le viene, no tiene poder sobre él. Viene casi como la escritura automática"<sup>28</sup>. El tema es la chispa que inflama, posiblemente, el único destello de inspiración, pues viene de dominios irreconocibles, quizás gestados por mil y una vivencias infraestéticas mismas, o por acaeceres del subconsciente, de lo onírico. Con

<sup>24</sup>Berenson, Bernard: "Estética e historia en las artes visuales", edición original en italiano (1948). Traducción de Luis Cardoza y Aragón, Ed. Fondo de Cultura Económica, México, 1956, pág. 86.

<sup>25</sup>Venturi, Lionello: "Historia de la crítica de arte", versión castellana de Julio E. Payró. Editorial Poseidon, Buenos Aires, 1949, pág. 27.

<sup>26</sup>Ozenfant et Jeanneret: "Integrer", manifiesto en la revista de arte "Création", París, noviembre, 1921. El original francés reza así: "En peinture comme en littérature, il y a des mots vagues et fuyants, comme il y a des mots clairs;

ceux-ci sont universels, ceulxlà sont bons pour ceux qui écrivent sans avoir rien à dire".

<sup>27</sup>Hindemith, Paul: "A composer's world", Harvard Press, Cambridge, 1952, pág. 62. El original inglés reza así: "It is obvious that a composer, during the long period the notation of his work requires, is always in danger of losing the original vision of it".

<sup>28</sup>Copland, Aaron: "Cómo escuchar la música", original en inglés "What to listen for in music" (1939). Traducción de Jesús Bal y Gay. Edit. Fondo de Cultura Económica, México, 1955, pág. 26.



todo, hay que modelar la breve célula, encontrarle pareamiento por contraste, desarrollarla y encauzarla en una forma inteligible, en un discurso comunicante, para que, adquiriendo sentido de universalidad, se troque en esencia. Decía Gluck, el único clásico operista del equipo Haydn-Mozart-Beethoven-Gluck: "Quisiera olvidar que soy músico al comenzar mis composiciones: preferiría ser pintor o poeta. El poeta entrega al compositor el dibujo para que éste lo coloree."

### COROLARIO

Una conclusión se desprende automáticamente, y es que: toda obra de arte, para adquirir su categoría de tal, precisa de una organización, una forma, y que ello demanda, además de un bagaje o equipamiento cultural humanístico indeterminable, reflejado en capacidad expresiva y comunicante, una laboriosa modelación material. El grado en que la "visión" se vea afectada por la plasmación, o viceversa, implica una incógnita.

"La creación artística, en sus raíces más hondas", dice Bergler, "tiene su origen en el sufrimiento; está acondicionada por el conflicto interior, que el artista no puede dominar por medios normales. Difiere del neurótico y del sano, por su capacidad de expresar sus conflictos personales en una forma que los hace placenteros a los demás, sin que se advierta demasiado que tiene su origen en deseos humanos represados."<sup>29</sup> Podrá aducirse que tal interpretación es tendenciosa y que el artista crea por otras razones. No las conocemos. Porque, si de estímulos se tratara, volveremos a llegar siempre a esta misma verdad: la "katarsis" estética, purificación que es a la vez expiación. Esta purificación se troca en insaciabilidad artística, hecho o fenómeno que afecta a todo creador estético, y que tiene su símil incluso en otros campos no estéticos, como el biológico. Tal es así que, un pintor, un poeta, un escultor, un escritor, un músico, no bien termina una obra, ya tiene en mente otra, dándose el caso de que mucho antes de plasmar totalmente una obra, ya está en gestación su sucesora. Obsérvense los múltiples casos de creadores artísticos extremadamente prolíficos, y medítese sobre el planteamiento que Ramón Clarés ha hecho al respecto: "La obra de arte, en primera instancia, sería un ensayo de anticipación creadora, en función de la expresión perseguida y como tal se experimenta durante el proceso de gestación. Este concepto, agrega Clarés, es tanto más aceptable si se recuerda que el

<sup>29</sup>Bergler, Edmund: Op. cit., pág. 24.

artista es Narciso, y, por lo tanto, es *objeto y sujeto* dentro de sí mismo. Pero luego de conseguida la *expresión* que se ha perseguido, como ésta no *crece*, no *vive* en realidad, el artista experimenta otra vez el afán de la búsqueda, la tortura de crear otro vehículo —tal es la llamada obra de arte—, que lo conduzca a mayor cercanía de lo *Absoluto*, a más ciertas posibilidades de llegar a disminuir el *casi* que lo separa del *algo* presentado y padecido como afán, durante el estado de gestación, por lo menos.”<sup>30</sup>

Ahora bien, mientras que “la forma y el contenido son inseparables, para la vivencia estética”<sup>31</sup>, maridaje indisoluble del que profita más el espectador u oyente que el creador mismo, entre este último y su alumbramiento se produce, inversamente, una cada vez más intensa desunión; es lo que hace exclamar a Bernard Berenson que “en el momento en que es creada, la creación se separa de su creador”<sup>32</sup>. Pareciera que el instante del éxtasis creador se esfumara por causa misma de la gestión de plasmar fatigosamente *todo* el mensaje estético.

Es más hondo el problema. La sola obra de arte, aun globalmente considerada en los casos individuales, no permiten sino remotamente, formarnos un juicio de su creador. Piensa un filósofo que “el artista, en cuanto hombre, casi siempre contradice lo que de él nos hemos imaginado a través de su obra. En otras palabras, ésta nos informa del artista, pero no del hombre, o si se quiere, nos habla de esto, pero en sentido antinómico”<sup>33</sup>. “La mayoría de los escritores —especialmente los poetas—, dice Bergler, prefieren dar a entender que componen gracias a una especie de frenesí —una intuición estática—, y positivamente se estremecerían ante la sola proposición de dejar que el público penetrase en los entretelones del pensamiento, en su elaboración y vacilación; en los auténticos resultados que se obtienen sólo a último momento; en las innumerables vislumbres de la idea, que no llegan a madurar y en las fantasías maduras desechadas desesperadamente por no saber qué hacer con ellas; en las difíciles elecciones y en los rechazos; en las penosas tachaduras y en los intercalados, en una palabra, en todo el mecanismo que en un noventa y nueve por ciento de los casos constituye la propiedad del *histrion* literario.”<sup>34</sup>

<sup>30</sup>Clarés, Dr. Ramón: Op. cit., pág. 37.

<sup>31</sup>Kainz, Friedrich: “Estética”, original en alemán “Vorlesungen über Aesthetik” (1948). Traducción de Wenceslao Roces. Ed. Fondo de Cultura Económica, México,

1952, pág. 72.

<sup>32</sup>Berenson, Bernard: Op. cit., págs. 15-16.

<sup>33</sup>Clarés, Dr. Ramón: Op. cit., pág. 19.

<sup>34</sup>Bergler, Edmund: Op. cit., págs. 20-21.

Otro hecho es cierto: la obra de arte puede caminar, y camina, sin detentar un sello de paternidad indisputable. Dice Berenson que: "Gracias a la posibilidad de privar a la obra de arte de su procreador, podemos sostener con muchos escritores de estética, Benedetto Croce a la cabeza de ellos, el carácter instintivo espontáneo y, por consiguiente, irresponsable, del artista al concebir. Da rienda suelta a sus dotes y no tiene otra cosa en la cabeza: desde luego, ninguna idea de enseñar o predicar."<sup>35</sup> No está errada la afirmación, porque lo bello siempre tiene algo de irracional, y las vivencias de lo bello (como asimismo los juicios del gusto) se hallan forzosamente a merced del capricho individual, cosa que afecta no tan sólo a diversos sujetos sino que un mismo individuo está propenso a cambios de gustos y aficiones; de no ser así estaríamos irremisiblemente perdidos en patrones estereotipados de todo orden.

Walt Whitman ha escrito una gran verdad: "La música es aquello que despierta de ti mismo, cuando los instrumentos te lo recuerdan. No son los violines y las cornetas —no es el oboe o el tambor percutido, ni las notas del barítono que canta su dulce romanza—, ni aquellas del coro de varones, ni las del coro de mujeres. Es algo mucho más cercano y más lejano que todos ellos."

Ahora bien, ¿pueden las cualidades sustantivas de la expresión estética ser atribuidas a la Inspiración o a la Invención?

Hemos tratado de demostrar que tras el proceso de la creación artística hay una ignorada sucesión de angustiosas experiencias. Porque, ¿qué mayor congoja puede experimentar el creador durante el fatigante proceso del alumbramiento que no poder expresarse en términos de universalidad? Cada paso de su obra es un apremiante sopesar de lo que está diciendo con lo dicho y aquello por decir aún. Cada paso le constituye en donante y receptor, oído y pupila atentos a causa y efecto.

La invención puede y debe campear en no poca parte de su virtuosismo técnico, de su manera de hacer o proceder. La inspiración puede llevarle y llevarnos, como en efecto lo hace, al éxtasis. Pero ni la una ni la otra se bastan por sí solas para expresar lo esencial en una obra de arte. Una amalgama de ambas, sería la ecuación perfecta: inspiración en la invención, lo divino manifiesto en el espíritu; que "el problema esencial del hombre es la realización de su vida espiritual", como ha escrito Enrique Molina<sup>36</sup>, y que, según Friedrich Kainz: "El arte y las mani-

<sup>35</sup>Berenson, Bernard: Op. cit., pág. 15.

<sup>36</sup>Molina, Enrique: "Tragedia y realiza-

ción del espíritu". Ed. Nascimento, Santiago, Chile, 1953; pág. 12.

festaciones estéticas tienden a enriquecer nuestro acervo cultural, mediante la creación y vivencia de valores."<sup>37</sup>

Que esta enmarañada dilucidación de tan extraño misterio sirva siquiera para modificar, aunque sea en parte, la afirmación con que iniciáramos este trabajo correspondiente a Sean O'Casey: "El artista ocupa un lugar precario en la vida, pues es, entre todos los hombres, aquel de quien puede prescindirse más". Propongámonos, sin embargo, que el artista ocupe un lugar preponderante en la vida, y que entre todos los hombres sea aquel de quien no se pueda prescindir.

*Santiago de Chile, 12 de junio de 1959.*

<sup>37</sup>Kainz, Friedrich: Op. cit., pág. 67.

EDUCACION  
MUSICAL

# EL TONIC-SOL-FA EN LA ESCUELA PUBLICA CHILENA

por

*Hermann Kock*

Hace aproximadamente 30 años, profesores chilenos y alemanes intentaron, experimentalmente, la aplicación del antiguo método de enseñanza musical TONIC-SOL-FA a nuestro ambiente.

De este experimento no subsiste sino el recuerdo. Intrigado por el hecho que el chileno, siendo no poco músico y disponiendo de reacciones motrices favorables a su práctica, no logra abastecer siquiera sus propias necesidades en profesionales instrumentistas y profesores de música, escogí una escuela primaria de barrio para conocer de cerca su musicalidad innata y las posibilidades de desarrollo.

Entre los diversos métodos didácticos escogí el Tonic-Sol-Fa inglés, pues lo había aplicado con éxito en ocasiones anteriores en un liceo.

En año y medio, con un término medio de dos horas semanales, experimenté su aplicación, modificándolo en algunos aspectos para adaptarlo al especial modo de ser de nuestro niño chileno.

El resultado práctico de este experimento es el siguiente:

1º Dominio del Programa de Estudio oficial para las seis preparatorias;

2º Dominio de más de 60 cánones y canciones;

3º Dominio del solfeo melódico-rítmico;

4º Dominio de la escritura musical (ambos en el marco de la escala de Do mayor y con la escritura con pauta y notas);

5º En lo que va corrido de este año, el curso dio 45 audiciones públicas (conciertos y presentaciones metodológicas), en 9 ciudades, desde Valdivia hasta Santiago, con un público de aproximadamente 17.000 oyentes.

El experimento se llevó a efecto con un curso corriente de niñas de la Escuela Superior de Niñas N° 14, de Concepción; no hubo selección alguna (50 niñas de edad normal, actualmente en 6º año).

Los objetivos (directos e indirectos) son aproximadamente los siguientes:

1º *Despertar el interés por el canto:*

Son varios los motivos que permiten la activación de todos los niños sin distinción de talento o condición social; entre ellos:

a) *Ningún niño queda al margen* del trabajo colectivo. Aun el niño que no dispone de voz alguna se activa haciendo, al menos, los signos, dictado oral y escrito, dirigiendo algún grupo, etc. El "reflejo condicionado" que produce fatalmente el signo de mano en los órganos de fonación hace, además, que tarde o temprano todos los niños tomen parte activa y entusiasta en el canto;

b) *La exclusión absoluta de la enseñanza pasiva* (por oído) provoca una activación del niño que se traduce en marcado interés, y

c) *Los cantos* (en los primeros años únicamente cánones) son creados especialmente para cada curso en particular por el propio profesor en unión con su alumnado. Reflejan así sus predilecciones, sus intereses, su vida misma. La acción del niño es aquí centro de gravedad del suceder (edad motriz).

*La tesitura de cada curso* es respetada rigurosamente. Sólo a medida que ésta aumenta, se amplía la extensión melódica.

### 2º *Capacitar al niño a cantar por música.*

Necesidad que se puede realizar mediante los diversos métodos "tradicionales" sólo en un cierto porcentaje de niños; en los llamados superdotados y que difícilmente pasan del 6 a 8% de la población escolar.

Con tsf ninguno se excluye. A dos o tres años de enseñanza el niño solfea cualquier música en Do mayor y en tonalidades cercanas.

### 3º *Capacitar al niño a escribir música.*

En nuestro caso no se trata de cumplir con la primitiva exigencia de "conocer" los signos gráficos de las notas y escribirlos, sino de saber notar cualquier melodía escuchada que esté comprendida en los límites de los sonidos aprendidos.

### 4º *Educación de la voz (individual).*

El tsf da al niño tal seguridad vocal, que sin dificultad alguna se puede ejercitar al niño aislado en presencia de todo el curso o de personas extrañas. Tiene este sistema, además, la ventaja no desdeñable de ser económico.

### 5º *Educación del oído.*

El niño educado con tsf dispone de un oído musical a tal grado perfecto que sólo es comparable a aquél de estudiantes de conservato-

rios. El Dictado Musical oral (signos) es una de sus herramientas más ingeniosas.

#### 6º *Descubrimiento de talentos musicales.*

No es ésta, justamente, la mayor tarea que debe cumplir nuestra Escuela Primaria. Sin embargo, el examen de talento mediante el TSF, además de ser rápido y seguro, permite una valoración casi perfecta de todos los factores que intervienen en la composición del talento propiamente tal (ver "Evaluación").

#### 7º *Desarrollo de la personalidad.*

La activación constante de todos los niños por igual, faculta aun al niño de personalidad débil o dañada a destacarse en alguno de los elementos que le pone en manos el TSF. Y no es el niño de voz extraordinaria o de capacidad directriz natural el favorecido, sino, al contrario, el menos dotado.

#### 8º *Mejoramiento de la disciplina.*

El TSF exige del niño una disciplina interna-activa tan extraordinaria, que ésta invade luego con resultado benéfico los campos de las disciplinas en general. La "indisciplina coral-musical" es entre nosotros algo tan común y tradicional que algunos colegas creyeron ver en las presentaciones metodológicas dadas en Santiago por el Curso de Concepción una disciplina "impuesta" artificial. Todo comentario a esta observación es, naturalmente, superfluo.

#### 9º *Mejoramiento de las reacciones motrices.*

Elemento educativo valiosísimo es el TSF nuestro para combatir la torpeza y mejorar la agilidad corporal. Su aplicación es, por lo tanto, también de provecho incalculable para los niños ciegos.

#### 10. *Desarrollo de las memorias; ejercicio físico.*

Para aquel que ha tenido ocasión de observar una clase con TSF, su acción benéfica en ambos sentidos es cosa sabida, no siendo necesario insistir en este aspecto.

#### 11. *Elemento de nivelación social.*

En la enseñanza musical tradicional —cualquiera que sea el método empleado—, esta pretendida acción social niveladora de la música es un mito: el niño que procede de padres más acomodados dispone incuestionablemente de un bagaje musical superior a aquél de hogar modesto,



En cambio, permiten los múltiples elementos que intervienen en el tsf chileno una nivelación satisfactoria o casi perfecta.

12. *Relación con las demás asignaturas.*

La clase de música con tsf deja de ser para las demás asignaturas, una molestia difícil de soportar. Lográndose en ella una disciplina inmejorable (voluntaria, no impuesta), sus relaciones no pueden ser sino positivas. Y de ramo desprestigiado y temido se eleva al rango de tanta o mayor importancia pedagógica que cualquier otro tradicionalmente "importante".

13. *Evaluación.*

Mientras que los métodos tradicionales ponen en juego para este fin casi únicamente la capacidad del niño para imitar más o menos pasivamente una melodía dada, en el mejor de los casos la lectura más o menos muda de notas, el tsf permite evaluar el rendimiento en forma satisfactoria y con tal exactitud, que el resultado refleja a la personalidad musical íntegra, no sólo de los talentos, sino también del menos dotado. Tiene, además, la ventaja de poder ser repetida y controlada por cualquier persona extraña: el niño educado con tsf no conoce el temor.

Mi examen de rendimiento y facultades musicales contempla hasta la fecha aproximadamente los siguientes puntos:

- |                  |   |  |
|------------------|---|--|
| I. PERSONALIDAD: | { | <ul style="list-style-type: none"> <li>1. Cooperación (musical).</li> <li>2. Actitud social (musical).</li> <li>3. Capacidad para dirigir.</li> </ul>  |
| II. MUSICALIDAD: | { | <ul style="list-style-type: none"> <li>4. Oído.</li> <li>5. Memoria.</li> <li>6. Creación a 1 y 2 voces.</li> <li>7. Dictado (mudo).</li> <li>8. Dictado escrito.</li> <li>9. Voz (calidad).</li> <li>10. Solfeo melódico-rítmico.</li> <li>11. Interpretación.</li> </ul> |
| III. HABILIDAD:  | { | <ul style="list-style-type: none"> <li>12. Movimientos: a) perfección manual.<br/>                          b) rapidez.<br/>                          c) belleza.</li> <li>13. Caligrafía musical.</li> <li>14. Repertorio.</li> </ul>                                     |

Tiene este examen la virtud no desdeñable de permitir al niño de voz de calidad mediocre o ínfima (la mayoría absoluta de los niños) a rendir un examen y obtener calificación aun mejor que el niño de voz de calidad óptima. En todo caso hay elementos de apreciación suficientes en número y calidad para que se pueda hacer justicia al individuo en forma inigualable.

Dejo al criterio de los colegas del ramo el alcance verdadero que el Tonic-Sol-Fa chileno pueda tener en nuestro ambiente. Sin embargo, en mi calidad de artista y chileno, no puedo sino reconocer que, aun siendo parte "interesada", su implantación amplia sería de provecho incalculable para nuestra vida musical.

# ACTIVIDADES DE LA ASOCIACION DE EDUCACION MUSICAL DURANTE 1959

La labor de la AEM, se puede sintetizar en tres grandes rubros:

- a) *Festivales Corales.*
- b) *Labor de Extensión Artística:*  
Plan "Relaciones Humanas".  
Colaboraciones con otros organismos.  
Giras y visitas interescolares.  
Cursos de Perfeccionamiento.  
Credenciales e intercambio con el exterior.  
Actividad musical controlada en el medio trabajador (industrias, centros obreros, etc.).
- c) *Radiodifusión, Publicaciones e Impresiones.*

\*

## a) FESTIVALES CORALES:

Se realizaron con todo éxito durante la última semana del mes de octubre. Una información amplia y completa puede encontrarse en esta Revista en su edición de noviembre-diciembre de 1959.

## b) LABOR DE EXTENSIÓN ARTÍSTICA:

Se realizó a base de conciertos y reuniones que significaron el plan "RELACIONES HUMANAS". Se ofrecieron seis conciertos en el Salón de Honor de la Universidad de Chile y en la Sala Auditorium de la Biblioteca Nacional.

### I. Presentación del Coro "Madrigal Renacentista", de Bello Horizonte (Brasil).

*Director:* ISAAC KARABTSCHEVSKY:

*Programa:* Polifonía Sagrada:

Adoramus Roselli (s. XVII).

Ave María (T. L. de Vittoria, s. XVIII).

Exultate Deo (Scarlatti, s. XVIII).

### Polifonía Profana:

Insbruck, ich miss dich lassen (Isaac).

My bonny lass (Morley).

Riu, riu, chiu (Canc. Upsala).

Margot, laboures les vignes (Arkadelt).

Languir me fais (C. de Sermissy).

Il est bel et bon (Passereau).

### Coros contemporáneos:

Dos canciones (Hindemith).

Dieu qu'il la fait con regarder (Debussy).

Paster noster (Stravinsky).

Balada de una heroína (López Graka-Portugal).

I got Religion (Negro-spiritual).

Sommerruf (Grimpe, folk. alemán).

Meninas vamos ao vira (Folk. portugués).

Sinha moka Massurina (Folk. brasileño).

Rosa Amarella (H. Villa-Lobos-Brasil).

Estrella do ceu e lua nova (H. Villa-Lobos).

Ai xodó (Folk. Brasil).

## II. Reunión Coral en homenaje al Coro de Cámara de Valparaíso:

Se presentaron siete grupos corales bajo la organización del Coro de la Universidad de Chile:

1. Coro de la Escuela de Especialidades de las FF. AA.

*Director:* WERNER ARIAS.

*Programa:*

Minka (Tradicional ruso).

Sweet and low (Negro-spiritual).

La oración de la tarde (An. alemán).

La Pastora (Trad. Chile).

2. Coro de la ENDESA.

*Director:* CONSTANTINO JAIME.

*Programa:*

Los tres Reyes de Oriente (Trad. EE. UU.).

Señora doña María (Trad. Chile).

De longe tambien se ama (Trad. Brasil).

## 3. Coro "A" de la Universidad de Chile.

*Director:* HUGO VILLARROEL.*Programa:*

Cantate Domine (Croce).

En la fuente del rosel (Juan Vásquez).

Now is the month of Maying (Morley).

## 4. Coro del Instituto Pedagógico de la U. de Chile.

*Director:* HUGO VILLARROEL.*Programa:*

Le foulon (O. de Lassus).

Puis que ce beau mois (G. de Costeley).

Pinares (A. Letelier).

## 5. Coro del Conservatorio Nacional de Música.

*Director:* GUSTAVO BECERRA.*Programa:*

Bella que tienes mi alma (An. francés).

Ave María (J. Arkadelt).

Na bahia tei (H. Villa-Lobos).

## 6. Coro "B" de la Universidad de Chile.

*Director:* MARCO DUSI.*Programa:*

En un pastoral albergue (J. Orrego Salas).

Pueri Hebraeorum (Palestrina).

Ya viene la vieja (Trad. España).

## 7. Coro de Cámara de Valparaíso.

*Director:* MARCO DUSI.*Programa:*

Christi eleison (Josquin des Pres).

Tenebrae facta sunt (Ingenieri).

O Magnum Mysterium (T. L. de Victoria).

## III. Reuniones corales y presentación del Orfeón Infantil Mexicano en:

Hogar Coeducacional "Japón".

Instituto Pedagógico de la U. de Chile.

*Programa:* con canciones mexicanas y latinoamericanas.IV. *Presentación del Coro de Ancud y Grupos Folklóricos chilenos:*

## 1. Coro del Liceo N° 7 de Hombres, de Santiago.

*Directora:* MARÍA PIOZZA DE ROUSSEAU.*Programa:*

No sé si son verdes o azules (A. Allende).

Luna plateada (R. Sütz).

Si la nieve resbala (An. España).

Canción del labrador (H. Villa-Lobos).

## 2. Coro de Ancud.

*Director:* MARIO PEÑA MERA.*Programa:*

El Tejedor (O. de Lassus).

Mascherata de Villanelle (Adriano Bancchieri).

Romance de Antequera (An. España).

Blanca Azucena (Trad. Chile).

## 3. El Grupo folklórico "Cuncumén".

*Director:* ROLANDO ALARCÓN.*Programa:*

El colchón (Refalosa).

El Pequén (Danza de la zona central).

Sabes que te estoy queriendo (Canción de la zona de Ñuble).

No importa, doña María (Villancico)

## 4. Grupo de Guitarristas de la Asesoría de Educación Primaria (Integrantes: 20 profesores normalistas organizados por la Asesora doña NORAH PEZO A).

*Director:* ROLANDO ALARCÓN.*Programa:*

Ay sí, ay no! (Villancico del Norte).

Azucena del Japón (Chapecao).

El aguacero (Refalosa).

Cinturita (Cueca).

V. *Presentación de la pianista brasileña*

EDITH BULHOES. Completándose el programa con el Coro de las Escuelas Centralizadas de Puente Alto y el grupo folklórico "Millaray".

1. EDITH BULHOES.

*Programa:*

L. van Beethoven (Rondó en Do mayor).

I. Monpou (La niña en el jardín).

F. Liszt (Vals oublíé).

H. Villa-Lobos (Alma brasileña).

C. Guarnieri (Danza brasileña).

Al finalizar su intervención se rindió un homenaje a H. Villa-Lobos (Q. E. P. D.).

2. Coro de las Escuelas Centralizadas de Puente Alto.

*Director:* HUGO PÉREZ WHITE.

*Programa:*

Marcha de "La Creación" (Haydn).

Danza popular (Checoslovaquia).

Juanita (Escocia).

La Campana (solista Nelson Hevia) (Anónimo).

El marinero borracho (Inglaterra).

El Molinero (Alemania).

Ubj, uboj (Yugoslavia).

3. Conjunto folklórico "Millaray".

*Directora:* GABRIELA PIZARRO SOTO.

*Programa:*

Esquinazo (Danza recopilada por el conjunto).

Canto del Angelito (Recopilación de la Directora del conjunto).

Pequén (chillanejo) (Recopilación de Violeta Parra).

La Sirilla (Recopilación de Violeta Parra).

La mazamorra (Recopilación del conjunto).

Chapecao de tres botellas (Danza recopilada por G. Pizarro).

Cueca campesina (Versión del pueblo de Collinco).

VI. *Presentación doble: Grupos de los Liceos de Experimentación* (bajo la organización del Asesor Luis Margaño) y *programa de Navidad.*

1. ALVARO ZÚÑIGA (pianista).

*Programa:*

J. Heller (Preludio, Op. 81).

Enrique Soro (Vals "Recuerdo" y Andante Appassionatto).

2. Liceos Experimentación y sus conjuntos:

a) Coro Masivo III años Hdes. Liceo Exp. "J. A. Ríos".

*Director:* LUIS GUAJARDO UBEDA.

b) Coro Plan Variable I Ciclo Liceo "Darío Salas".

*Directora:* IRIS SANGÜESA.

c) Coro Seleccionado Liceo Coeducacional de Quilpué.

*Director:* HERNÁN MOLINA.

d) Coro Seleccionado, Liceo de Niñas Nº 6, de Santiago.

*Directora:* BERTA VALENZUELA.

e) Coro y Orquesta Liceo "Gabriela Mistral".

*Directora:* PERLA GALLARDO.

f) Coro Seleccionado Liceo "Gabriela Mistral" (grupo hombres).

*Director:* RAÚL GARRIDO.

3. Programa de Navidad.

Coro del Hogar Santa Lucía (no videntes).

*Directora:* REBECA CATALÁN.

*Programa:*

Los Tres Reyes Magos (ano. francés, s. XVI).

El Viento (Villancico español, s. XVI).  
Señora doña María (Tradicional chileno).

Los Reyes Magos (An. holandés, s. XVIII).

Campañita de Belén (Popular español, s. XVIII).

Canción de Navidad (Tradicional francés, s. XVIII).

4. Villancicos y canciones de Pascua tradicionales de Chile a cargo del Grupo

Folklorico del Coro de la Universidad de Chile.

Se completó este programa con unas breves palabras de la Presidenta de la AEM, profesora Elisa Gayan, quien se refirió sintéticamente al significado del *Plan Relaciones Humanas* y agradeció a todos y cada uno su colaboración y presencia en estos actos.

#### *Feria de Artes (Parque Forestal)*

Durante la semana de exhibiciones, la AEM suministró diariamente los conjuntos corales y folklóricos que colaboraron al mayor éxito de este interesante torneo, de acuerdo con el programa siguiente:

*Sábado 5 de diciembre:* Liceo de Niñas N° 3, Profesora MARÍA RODAS. (22 hrs.).

Coro Hogar Sta. Lucía: Prof. REBECA CATALÁN (18 hrs.).

*Domingo 6 de diciembre:* Banda Hogar "Japón". Prof. CARLOS FIGUEROA (12 hrs.).

Grupo Folklorico. Prof. RAQUEL BARROS (22 hrs.).

*Lunes 7 de diciembre:* Coro Conservatorio Nacional de Música. Prof. GUSTAVO BECERRA (18 hrs.).

Coro Universidad de Chile. Prof. MARCO DUSI (22 hrs.).

*Martes 8 de diciembre:* Grupos Folkloricos Asesoría Ed. Primaria. Prof. ROLANDO ALARCÓN (18 hrs.).

Orquesta Profesor. Min. Educación. Dir. JOAQUÍN TAULIS (21 hrs.).

Coro Pedagogía U. Católica. Prof. RICARDO ROSALES (22.30 hrs.).

*Jueves 10 de diciembre:* Conjunto Folklorico Universidad de Chile (22 hrs.).

*Viernes 11 de diciembre:* Orquesta Sinfónica Profesores. Dir. JOAQUÍN TAULIS. (22 hrs.).

*Sábado 12 de diciembre:* Coro Escuelas

Consolidadas Puente Alto. Prof. HUGO PÉREZ WHITE (18 hrs.).

*Domingo 13 de diciembre:* MARGOT LOYOLA y GRUPO CUNCUMÉN (18 hrs.).

Coro Profesores G. Mistral. Prof. CARLOS PEDEMONTE (22 hrs.).

#### *Giras corales en establecimientos educacionales:*

Se realizaron conciertos en los siguientes establecimientos: Hogar Coeducacional "Japón", Liceo de Niñas N° 3, Escuela Normal de Niñas N° 1, Liceo Experimental "Manuel de Salas", Liceo N° 7 de Hombres, Instituto Pedagógico U. de Chile, Hospital Psiquiátrico, Centro de Medicina de la Población San Joaquín (Preventorio).

#### *Pascua Coral.*

En cumplimiento a una sugerencia en el Directorio, se organizó en el presente año la Pascua Coral, labor que se llevó a cabo con gran entusiasmo en las localidades de Espejo, Puente Alto y Renca. Estuvo a cargo de los coros de adultos formados en esos sectores. La característica esencial de esta labor es que, por primera vez y también de acuerdo con el criterio del Directorio, cada corista llevó un farolito encendido, a semejanza del usado por los tradicionales vendedores de castañas cocidas y mote maíz, personaje típico de nuestro ambiente popular. El profesor Mario Baeza Gajardo, miembro del Directorio, realizó concentraciones similares en el centro de Santiago. Especialmente hay que mencionar la labor de la Asesora de Educación Primaria, señora Norah Pezoa, quien organizó un coro de profesores primarios, con el cual ofreció

audiciones de villancicos. Cabe destacar el entusiasmo que esta iniciativa despertó en todos los sectores y el directorio de la AEM, en su plan anual para 1960 anuncia la organización definitiva de la Pasqua Coral Chilena.

#### *Cursos de Perfeccionamiento.*

*En Santiago:* Un semestre sobre "Problemas y Práctica Coral", dictado en la Casa del Coro Universitario, a cargo del maestro MARCO DUSI, con gran éxito. Un Curso sobre "Cantos y Danzas de Chile", a cargo del Grupo Folklórico de la Chile, que no prosperó por irregularidad de asistencia de los inscritos. Un Curso sobre "Técnica y Problemas de la Enseñanza del Piano", dictado por la profesora ELENA WAISS, en la Escuela Moderna, igualmente con mucho éxito.

*En La Serena:* Dos semestres de perfeccionamiento de Teoría y Solfeo, Elementos de Armonía y Apreciación Musical, a cargo del profesor JORGE PEÑA. Completo éxito y presentación a exámenes en la temporada de diciembre de los profesores primarios concurrentes, los que tuvieron la calidad de alumnos libres del Conservatorio Regional.

#### *Credenciales.*

Con el fin de ampliar las labores de la AEM en el terreno latinoamericano, a cada profesor que va en viaje y que pertenece a la institución, se le premune de credenciales oficiales, a fin de facilitarle su intento de establecer contactos e intercambios. Así se han establecido relaciones directas con Brasil, Uruguay, Argentina, Perú y Ecuador. Como primera resultante de estas actividades, hemos tenido la visita del Coro Madrigral Renacen-

tista y de la pianista Edith Bulhoes (Brasil).

#### *Actividad musical en centros de trabajo.*

Se mantuvo desde el mes de mayo, en forma sistemática, por medio de conciertos quincenales ofrecidos en la Cía. Manufacturera de Papeles y Cartones de Puente Alto. Estuvo esta labor en manos de un Comité integrado por: Elisa Gayan y Carlos Kroeger (Presidenta y Director de la AEM), Ernesto Alvear (Superintendente de Bienestar Social de la industria), Carmen Orrego (Secr. Extensión Artística de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile) y Fernando García (Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música). Se contó con un ejercicio financiero de quinientos mil pesos (\$ 500.000), que fueron distribuidos en: \$ 250.000, entregados al Conservatorio Nacional de Música para instituir becas y \$ 250.000 administrados por la industria para pago de honorarios a los que actuaron. Se canceló a los ejecutantes con un promedio de \$ 5.000 por cada intervención. Se ofrecieron 18 conciertos en el Teatro Palermo de Puente Alto, con una asistencia media de 1.200 personas. Cada concierto era comentado brevemente por medio de notas explicativas. Al término de cada concierto, los asistentes depositaron en buzones especiales, la respuesta a un simple Cuestionario que se les entregó junto con el programa, como una forma de explorar sus intereses y grado de cultura y de recepción de las obras escuchadas. Esta actividad por parte del público ha sido entusiastamente recibida y los comentarios son de positivo interés. Para el año 1960 se proyecta extender esta labor a base de las experiencias recogidas.

Como un complemento de estas actividades se organizó en la Papelera de Puente Alto un Conjunto Coral, integra-

do por más de 160 voces (jefes, empleados, obreros y familiares). Su director y fundador es el profesor RAFAEL VIDALES. Este Coro, iniciado en el mes de agosto pasado, se presentó con singular éxito en los Festivales Corales de la AEM, en conciertos públicos y en el Teatro Municipal, interpretando obras de la polifonía sagrada, de Bach y Mozart. Asimismo, se organizó la Orquesta Infantil de Percusión a cargo de la profesora LAURA RUBILARD.

\*

#### c) RADIODIFUSIÓN:

Se hizo posible esta labor gracias a la gentileza de la señorita MARÍA TERESA FEMENIAS, Directora de Radio Universidad Técnica del Estado. Esta actividad se desarrolló a base de un plan coordinado, que presentó las diferentes ramas de la educación musical en la educación nacional. Las transmisiones se efectuaron los días lunes de 20 a 20.30 horas por CB 120. El plan de estructuración presentó: una disertación sobre temas específicos de la especialidad (16'), noticiario general (4') y programa artístico (10'). Tuvieron la responsabilidad de los programas: Profesora Norah Pezoa, Asesora de Educación Musical (para Educ. Primaria); profesora Georgina Guerra (para Educ. Normal); profesor Luis Margaño, Asesor de Educación Musical (para Educ. Secundaria); profesoras Cora Bindhoff, Brunilda Cartes y Elisa Gayan (en el espacio de la AEM, el último lunes del mes). Cada programa fue un torneo de superación. Se dieron a conocer nuevas orientaciones, técnicas de trabajo, se destacaron valores musicales y, finalmente, en los minutos de libre disposición se contestaron algunas consultas relacionadas con problemas didácticos o pedagógicos. Dentro de esta actividad se hizo un homenaje a la memoria de Héctor Villa-

Lobos y al maestro P. H. Allende. La grabación de estos espacios estuvo a cargo del Instituto de Cine y Radio Educativo del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación y del Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

La AEM se hace un deber en expresar públicamente sus agradecimientos a la señorita Femenias, cada uno de los responsables de los programas y señores Luis Oros, Santiago Pacheco y Samuel Claro (técnicos de sonido).

\*

#### Publicaciones.

Conforme al cumplimiento sistemático de las Conclusiones del I Congreso de Educación Musical, durante todo el año pasado de 1959 se mantuvo la Sección "Educación Musical" en la "Revista Musical Chilena". En cada edición se publicó un artículo, ensayo o comentario documental sobre la especialidad; se completó esta Sección con los párrafos de informaciones generales.

La AEM se hace un deber en expresar públicamente sus agradecimientos al señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier (Director ad-honorem de la Revista) y a la señorita Magdalena Vicuña (Redactora Jefe).

\*

#### Impresiones.

Se mantuvo en circulación el material coral "Cantos para la Juventud de América", la selección "Noche Buena" y repertorio escogido de responsabilidad del Coro de la Universidad de Chile.

Asimismo cada actividad de la AEM se presentó impresa en programas confeccionados gentilmente por el Departamento



de Reproducciones y Publicaciones de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile.

La AEM se hace un deber en expresar sus agradecimientos a la señorita María Aldunate (Jefe de la Sección) y al señor Julio Deramond (Técnico).

\*

#### *Cuadro Financiero.*

La responsabilidad de la Tesorería es de cargo de la señora Celestina Trotti, profesora de las Monjas Argentinas de Santiago. Los ingresos y egresos dejaron

un saldo a favor de la institución de ocho mil pesos (\$ 8.000). El gasto máximo fue el necesario para el desarrollo de los XII Festivales Corales, realizados en octubre pasado. Estos Festivales se costearon con la suma de ciento veinticinco mil pesos (\$ 125.000) aportados por la Facultad de C. y A. Musicales y una subvención de veinte mil pesos (\$ 20.000), aportados por el Instituto de Investigaciones Musicales.

La AEM se hace un deber en agradecer públicamente al señor Decano de la Facultad, don Alfonso Letelier y al señor Vicente Salas Viú, Director del Instituto.

### *Panorama para 1960*

a) Se intensificará el trabajo en cada uno de estos rubros;

b) Se organizarán definitivamente las relaciones con provincias, propendiendo a la formación de los núcleos regionales a semejanza de la experiencia realizada en la ciudad de La Serena;

c) Se mantendrá a los socios en conocimiento de toda actividad mediante un Suplemento Mensual;

d) Se intensificarán los Cursos de Perfeccionamiento a base de la Facultad de Música, la Dirección General de Educa-

ción Primaria y Secundaria y el Conservatorio Nacional de Música (con su Centro de Alumnos y Departamento de Pedagogía Musical);

e) Se ampliará y dará mayor proyección a la actividad musical controlada en los centros de trabajadores, y

f) Se intensificará el intercambio con instituciones similares nacionales y extranjeras.

ELISA GAYAN  
Presidente.

# CRONICA

## "El Combate de Tancredo y Clorinda"

El lunes 28 de diciembre, en el Teatro Victoria, el Ballet Nacional presentó la ópera-ballet de Monteverdi, "El Combate de Tancredo y Clorinda", en una función que puede considerarse como el verdadero estreno de esta obra, pues sólo había sido presentada una vez anteriormente, en el examen de ópera del Conservatorio Nacional de Música.

El joven Hernán Baldrich realizó con "El Combate" su primer intento coreográfico, y colaboraron con él Hedi Krasa, que realizó los diseños del vestuario, y Samuel Castro, que estuvo a cargo de la iluminación. Un conjunto de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Héctor Carvajal, ejecutó la hermosísima partitura de Monteverdi.

La mezzosoprano Inés Pinto cantó con extraordinaria musicalidad y dramatismo los versos de "La Jerusalem Libertada", de Torcuato Tasso, que Monteverdi pone en labios de la narradora. Su personalidad escénica, su fuerza e íntima comprensión de la música destacaron a Inés Pinto como una cantante de extraordinario talento dramático. Su sobresaliente actuación hizo palidecer la actuación de los bailarines Malucha Solari, Clorinda y Oscar Escauriaza, Tancredo.

Hernán Baldrich, en la coreografía, no logró visualizar en imágenes el tono exaltado y conmovedor del texto de Torcuato Tasso y aunque realizó momentos de gran belleza plástica, la trayectoria del ballet se resintió por movimientos inadecuados y confusos.

Los intérpretes, Malucha Solari y Oscar Escauriaza realizaron un trabajo técnico-interpretativo de calidad, destacándose sobre su compañero, Malucha Solari, a través de la línea de sus arabescos fieros, veloces, de felina agilidad en los saltos y giros, realizando el dominio de la mujer sobre el hombre, muy especialmente en

el momento de la muerte. El coreógrafo demostró, en la coreografía designada a Tancredo, una debilidad que no permitió a Oscar Escauriaza lucir sus posibilidades, aunque tuvo instantes de intenso dramatismo en los ataques durante este débil y no siempre bien hilado combate.

Cantaron con propiedad las voces de Clorinda y Tancredo, la soprano Helga Engdahl y el tenor Hans Stein.

## Dos conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile

Después de un mes de trabajo con el maestro Theodor Fuchs, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció dos conciertos: uno en el Teatro Astor, el 29 de enero, y el otro, en el Parque Forestal, el 30, este último gratuito. El programa de ambos conciertos consultó las siguientes obras: *Brahms: Sinfonía Nº 4, Op. 98; De Falla: El Amor Brujo, y Ravel: La Vals.*

Numeroso público aplaudió, en el Teatro Astor, y al aire libre, en el Parque Forestal, estos dos primeros conciertos del año de la Sinfónica de Chile, la que, en marzo, iniciará normalmente la preparación de la Temporada de Invierno, que se realizará entre los meses de mayo y septiembre. Los maestros Theodor Fuchs, Luis Herrera de la Fuente, Leibowitz y Antal Dorati dirigirán la próxima temporada de conciertos sinfónicos. En ella actuarán los solistas Alberto Dourthé, Herminia Raccagni, Mario Miranda, Teresa Quesada y otros solistas chilenos y americanos.

Dentro de esta temporada sinfónica habrá un homenaje a Heitor Villa-Lobos y a los maestros chilenos recientemente fallecidos, además de los Festivales de Música Chilena que se realizarán a fines de año.

## *Temporada de Cámara de 1960*

Dentro de los dieciséis conciertos de la temporada de cámara de 1960, se ha programado un Recital de Sonatas para violín y piano, a cargo de Alberto Dourthé y René Reyes; un Recital de órgano, a cargo del maestro Julio Perceval; un recital de la pianista peruana Teresa Quedasa; un Festival Mahler, con motivo del primer centenario del nacimiento de este compositor, en el que el barítono Manuel Cuadros cantará importantes páginas de la obra de Mahler; un concierto de los Madrigalistas del Coro de la Universidad de Chile; un concierto de música de cámara, de Heitor Villa-Lobos; un concierto dedicado a obras de autores chilenos; una actuación del Coro Renacentista de Belo Horizonte, y un concierto del Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música.

Paralelamente a estos conciertos de cámara, el Cuarteto Santiago ofrecerá dos ciclos: uno con los seis Cuartetos de Mozart, dedicados a Haydn, y otro de los seis Cuartetos de Bartok.

## *Conciertos Antológicos por Radio*

El Instituto de Extensión Musical iniciará, durante 1960, ciclos de conciertos antológicos por radio, el primero de los cuales estará a cargo del maestro Julio Perceval, quien realizará, en órgano, un ciclo de ocho conciertos, que abarcarán desde Perotin a Hindemith.

## *Conciertos al aire libre de la Orquesta Filarmónica de Chile y del Ballet de Arte Moderno*

Durante el mes de enero, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de

Juan Matteucci, realizó una amplísima labor de conciertos al aire libre, en los parques y plazas de Santiago y los alrededores. Por su parte, el Ballet de Arte Moderno, que dirige Octavio Cintolessi, ofreció una serie de presentaciones en diversas poblaciones populares.

## *Conciertos de la Orquesta de Cámara de Las Condes*

La recientemente formada Orquesta de Cámara de la Municipalidad de Las Condes, que dirige Tito Ledermann, ha continuado sus conciertos al aire libre en los jardines de la Municipalidad, con la asistencia de numeroso público. En estos conciertos, que se realizan los días domingo, han actuado, también, destacados solistas chilenos.

## *Primer Festival de Arte de Viña del Mar*

Bajo los auspicios de la Municipalidad de Viña del Mar y gracias al inteligente impulso del Alcalde, don Gustavo Lorca Rojas, y de todos sus colaboradores, entre el 15 de enero y el 14 de febrero se celebró, en la ciudad de Viña del Mar, el primer Festival Artístico Nacional.

Todos los más importantes conjuntos chilenos actuaron en Viña del Mar durante el Festival, presentándose la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, bajo la dirección de los maestros Isidor Handler y Julio Perceval; la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección del maestro Juan Matteucci; el Ballet Nacional Chileno, dirigido por Ernst Uthoff; el Ballet de Arte Moderno, dirigido por Octavio Cintolessi; el Instituto del Teatro de la Universidad de Chile; el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica; el Teatro Universitario de Concepción, y la Compañía de Comedias de América Vargas y Pury Durante.

Dentro del marco del Festival, se realizó también el Primer Festival de Cine Documental y Experimental, organizado por la Universidad de Chile. Viña del Mar fue la sede del estreno mundial de films recientemente estrenados en Francia, Estados Unidos, la Unión Soviética, Gran Bretaña, Canadá, Hungría, Polonia, etc.

En la Quinta Vergara se realizó el Salón de Verano, en el que expusieron sus telas los más destacados pintores nacionales y en los salones del Casino, la Municipalidad abrió un Concurso Fotográfico para aficionados y profesionales.

Los jardines de la Quinta Vergara se transformaron en museo, al exhibirse las esculturas de destacados artistas chilenos y extranjeros y en escenarios al aire libre se presentaron el Ballet de Arte Moder-

no, la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar y la Filarmónica de Chile, conjuntos folklóricos, conciertos de jazz y el Festival de la Canción, cuyo objeto fue premiar la mejor canción, cuyo tema central fuera Viña del Mar.

Conjuntamente con los programas artísticos, hubo un gran Concurso Hípico Nacional, en el que participó el equipo chileno que irá a competir en la Olimpiada de Roma y en el Sporting Club de Valparaíso se celebró la ya tradicional carrera del "Derby Day". También se celebró un Concurso Internacional de Yachting, organizado por la Federación de Yachting Amateur de Chile, torneo al que asistieron delegados de numerosos países; un Campeonato de Golf Internacional y una Exposición Internacional de Automóviles.

## CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

*Memoria del año 1959*

### SUMARIO:

- a) Datos Estadísticos;
- b) Actuaciones de Alumnos;
- c) Premios;
- d) Licenciados;
- e) Estudiantes en el Extranjero;
- f) Profesores nuevos y Cursillos;
- g) Adquisiciones y Donaciones;
- h) Departamento de Danza, e
- i) Servicio Social.

\*

El año 1959 se caracterizó por la preocupación constante de la Dirección y la Comisión de Docencia, organismo representativo del profesorado, en el orden de las innovaciones pedagógicas, que se reflejó en los ajustes que sufrió el Plan de Estudios, el Sistema de otorgamiento de Títulos y el desarrollo de Cursillos, a car-

go de profesores invitados, que tuvieron amplio éxito.

También ha sido un año fecundo en exámenes de grado y Licenciaturas, con un total de 10 licenciados en las especialidades de Pedagogía Musical, Canto y Piano.

Se estableció la práctica obligatoria de Solfeo para los alumnos de Pedagogía y de Canto, en clases aparte de los cursos normales.

La Sra. María Pfennings dictó en julio un cursillo de intensificación de Solfeo, en la ciudad de Concepción, a invitación de profesores de la localidad y dentro de las vacaciones de invierno. El éxito obtenido permitirá una ampliación de este tipo de actividades durante 1960.

La Discoteca se vio enriquecida, aparte de las adquisiciones habituales, por donaciones de discos de parte de la Embajada alemana y de la firma "Cantolla y Cía";

esta última, en gesto digno de realce y emulación, inició un sistema permanente de donación de discos editados en el país.

Párrafo aparte merece la aparición y primeras destacadas actuaciones del Coro del Conservatorio, a cargo del profesor Gustavo Becerra.

Las posibilidades del Conservatorio, en orden a estimular mediante premios pecuniarios a sus mejores alumnos de las diferentes especialidades, se vieron mejoradas, habiéndose distribuido un total de \$ 500.000, que constituían el ítem respectivo.

A lo largo de cinco meses, se desarrolló un Plan de Conciertos en diversos liceos de la capital, a cargo de alumnos del curso secundario y que obedecieron a una ordenación cronológica histórica. El éxito de este Plan conducirá a su ampliación en el presente año.

Notable fue el incremento de actuaciones, a cargo de alumnos de instrumentos de viento, durante la realización de los conciertos de fin de año.

Asimismo, alumnos de los cursos más avanzados, vocales e instrumentales, constituyeron, a iniciativa de la Dirección del Conservatorio y de la del Instituto de Extensión Musical, el núcleo de los abonos que este último abrió y desarrolló a lo largo de todo el país. La crítica de las diversas localidades fue muy elogiosa para los jóvenes artistas.

Algunos miembros del Conservatorio se reintegraron a sus labores, a su vuelta de viajes de estudio por Europa. Otros han salido durante el año, con dirección a ese mismo continente y a Norteamérica. No se ha interrumpido, por tanto, la corriente cultural que nos permite estar en contacto directo con los mayores centros musicales del mundo.

a) *DATOS ESTADISTICOS*

Se matricularon 520 alumnos, distribuidos como sigue:

Curso Elemental . . . . .	132
Curso Secundario . . . . .	302
Curso Superior . . . . .	75
Libres . . . . .	11

Los resultados, por materias principales, fueron los siguientes:

<i>Especialidad</i>	<i>Presen- tados a examen</i>	<i>Promo- vidos</i>
Piano . . . . .	105	86
Violín . . . . .	40	21
Guitarra . . . . .	9	8
Arpa . . . . .	10	10
Cello . . . . .	18	14
Contrabajo . . . . .	5	4
Flauta . . . . .	5	4
Oboe . . . . .	3	3
Clarinete . . . . .	9	9
Fagot . . . . .	2	2
Trompeta . . . . .	Quedaron pendi- entes todos los exámenes	
Corno . . . . .	2	2
Trombón . . . . .	1	—
Percusión . . . . .	2	2
Canto . . . . .	33	19
Opera . . . . .	11	11
Danza . . . . .	36	29
Composición . . . . .	1	1
Musicología . . . . .	15	6
Educación Musical . . . . .	28	10

b) *PREMIOS*

Los premios a los mejores alumnos de cada Departamento, tuvieron un monto total de \$ 500.000 (quinientos mil pesos) y fueron adjudicados a los siguientes alumnos:

PIANO . . . . .	Cirilo Vila Frida Conn
CANTO . . . . .	Helga Engdahl
OPERA . . . . .	Inés Pinto
FAGOT . . . . .	Guillermo Villablanca
MUSICOLOGÍA . . . . .	Carla Hübner

y, en forma excepcional, al CORO DEL CONSERVATORIO, dirigido por el Prof. Gustavo Becerra.

La Sra. Nora Bierwirth, como única concursante, obtuvo el Premio de la Fundación "Rosita Renard", 1959.

### c) ACTUACIONES DE ALUMNOS

En esta lista se incluyen únicamente las actuaciones no profesionales de nuestros alumnos, algunas solicitadas por diferentes instituciones de Santiago y provincias y otras organizadas por el propio Conservatorio.

#### Marzo:

11 Recital de Canto, Ma. Cristina Prochelle — Osorno.

#### Abril:

3 Recital de Piano, Hilda Cabezas — Los Angeles.

7 Celebración "Día Mundial de la Salud" — Salón de Honor.

29 Curso de Apreciación Musical, a cargo de Fernando García, desarrollado en 5 charlas, en las Escuelas de Arquitectura, Ingeniería, Derecho y Química y Farmacia.

#### Mayo:

20 Primer Concierto de Cámara — Club de la Unión.

23 Concierto de Piano, homenaje a Rosita Renard — S. de Honor.

23 Recital de Guitarra, Luis López — Esc. Dental.

30 Primer Programa Liceo "Barros Arana".

#### Junio:

5 Recital de Canto, María Cristina Prochelle — Osorno.

12 Primer Programa Liceo "Manuel de Salas".

17 Recital de Piano, Graciela Yazigi — C. de la Unión.

18 Recital de Canto, Manuel Cuadros — Valentín Letelier.

22 Primer Programa "Barros Arana".

24 Recital de Canto, Manuel Cuadros — Valparaíso.

27 Segundo Programa "Barros Borgoño".

29 Congreso Nac. de la "A. P. E. U. Ch." — S. de Honor.

30 Graduación de Cirilo Vila — Biblioteca Nacional.

#### Julio:

2 Conjunto de Cuerdas del Conservatorio — Papelera Puente Alto.

3 Conjunto de Cuerdas del Conservatorio — Esc. Experimental "P. A. Cerda".

3 Segundo Programa "Manuel de Salas".

6 Recital de Piano, Ana Berr — V. Letelier.

6 Segundo Congreso "Barros Arana".

9 Recital de Guitarra, Luis López — V. Letelier.

24 Cincuentenario Sociedad Nacional de Profesores.

29 Recital de Canto, Lucía Gana — C. de la Unión.

31 Cincuentenario Sociedad Nacional de Profesores.

#### Agosto:

3 Tercer Programa "Barros Arana".

5 Recital de Canto, Helga Engdahl — Valparaíso.

5 Recital de Canto, Ma. Cristina Prochelle, Univ. Católica.

7 Cincuentenario Sociedad Nacional de Profesores.

13 Recital de Canto, Ma. Cristina Prochelle — Valentín Letelier.

15 Tercer Programa "Manuel de Salas".

18 Recital de Sonatas, David Serendero-Iris Sangüesa — Biblioteca Nacional.

20 Trío del Conservatorio — Valentín Letelier.

23 Presentación del Coro, en el Festi-

- val Coral de la Asoc. de Educación Musical — Salón de Honor.
- 26 "Día del Médico Veterinario" — Salón de Honor.
- 27 Recital de Guitarra, Enrique Ortiz — Valentín Letelier.
- 29 Tercer Programa "Barros Borgoño".
- Septiembre:*
- 2 Trío del Conservatorio — Valparaíso.
- 2 Recital de Canto, Ma. Cristina Prochelle — Valparaíso.
- 7 Actuación Homenaje al Pedagógico de la Universidad Católica.
- 9 Trío del Conservatorio — C. de la Unión.
- 9 Actuación Instituto Comercial Femenino.
- 21 Cuarto Programa "Barros Arana".
- 24 Actuación del Coro — Puente Alto.
- 26 Cuarto Programa "Barros Borgoño".
- 28 Cuarto Programa "Manuel de Salas".
- Octubre:*
- 2 Quinto Programa "Manuel de Salas".
- 5 Act. Coro, en Festival de Arte Universitario — Salón de Honor.
- 5 Quinto Programa "Barros Arana".
- 6 Conjunto de Cuerdas del Conservatorio — C. de la Unión.
- 10 Cirilo Vila, Festival de Arte Universitario — Salón de Honor.
- 10 al 12 Coro del Conservatorio asiste al Festival Nacional de Coros — Concepción.
- 15 Recital de Canto, Hanns Stein — Valentín Letelier.
- 25 Act. del Coro en el XI Festival Coral de la Asociación Educación Musical — Salón de Honor.
- 26 Homenaje a Haydn (Sonatas para Piano) — Biblioteca Nacional.
- 28 Primer Programa de Fin de Año, Música de Cámara — C. de la Unión.
- Noviembre:*
- 2 Concierto de Fin de Año — Biblioteca.
- 5 Graduación de Ma. Cristina Prochelle — Biblioteca.
- 7 Graduación de Iris Sangüesa, Biblioteca.
- 11 Concierto de Fin de Año — C. de la Unión.
- 12 Graduación de Alma Wörner — Biblioteca.
- 13 Preludios Completos de Chopin — Sala del Conservatorio.
- 14 Graduación de René Reyes — Biblioteca.
- 19 Concierto de Fin de Año — C. de la Unión.
- 21 Concierto de Fin de Año — Salón de Honor.
- 23 Concierto de Fin de Año — Biblioteca.
- 24 Concierto de Fin de Año — Salón de Honor.
- 25 Concierto de Fin de Año — Biblioteca.
- 27 Concierto de Fin de Año (Coro del Conservatorio) — C. de la Unión.
- 30 Concierto de Fin de Año — C. de la Unión.
- Diciembre:*
- 1 Concierto de Fin de Año — Salón de Honor.
- 2 Homenaje a Enrique Soro — Biblioteca.
- 4 Audición Alumnas de la Prof. Ida Vivado — Sala Conservatorio.
- 5 Aniversario de la "A. P. E. U. Ch." — Antonio Varas.
- 7 Act. Coro en la Feria de Artes Plásticas — Parque Forestal.
- 11 Graduación de Profesores Latinoamericanos de la UNESCO — S. de Honor.
- 12 Clausura Liceo de Niñas N° 8.
- 16 Concierto de Fin de Año (Curso elemental) — Sala Conservatorio.
- 20 Presentación Curso de Opera — T. Municipal.

- 21 Aud. Alumnas de la Prof. Lila Cerda — Biblioteca.  
 22 Clausura Liceo de Niñas N° 4.  
 22 Graduación de Frida Conn — Biblioteca.

#### d) LICENCIADOS

Se realizaron los exámenes de Grado-Conciertos, de los siguientes ex alumnos:

##### Piano:

Cirilo Vila\*, Frida Conn\*, Galvarino Mendoza, René Reyes, Iris Sangüesa, Alma Wörner.

##### Canto:

María Cristina Prochelle.

Obtuvieron su Título de Profesor de Estado en la especialidad de Educación Musical, las siguientes:

Gabriela Urrutia, María L. Guzmán y Adriana Moraga.

#### e) ESTUDIANTES EN EL EXTRANJERO

Actualmente se encuentran siguiendo estudios las siguientes personas directamente relacionadas con el Conservatorio y que gozan de alguna franquicia otorgada por el mismo:

En Alemania: Yutta Matthey, Elma Miranda, Mauricio Rosemann, Prof. Rodolfo Lehman.

En Suiza: Jarre Schmidt.

En U.S.A.: Georgeanne Vial, Esteban Cepeda, Mercedes Veglia, Ana Berr.

En Italia: Bruno Cepeda, Marco A. Peña.

\*Graduados conforme a la nueva modalidad, propuesta por la Directora y aprobada por la Facultad en sesión de 25 de mayo de 1959, por la cual se rinde simultáneamente el examen de último año de curso Superior y el examen de Grado, con el mismo Programa.

#### f) PROFESORES NUEVOS Y CURSILLOS

Durante el año se incorporaron a la Plana Docente los siguientes profesores: Ivonne Boulanger (Canto), Marco Dusi (Canto), Rodrigo Martínez (Clarinete), Ignacio Verrotti (Trompeta), Juan Cruz (Maquillaje). Hernán Würth (Arte Escénico).

Se reincorporaron a sus cátedras los profesores Jorge Román y Agustín Culléll, que cumplieron períodos de estudios en Europa.

Se realizaron dos importantes cursillos de Perfeccionamiento, a cargo de profesores invitados, para los alumnos y ex alumnos del Conservatorio: uno de P I A N O , para los mejores alumnos de cada curso, a cargo de don Rafael de Silva y otro de C O R N O , para los ex alumnos del Conservatorio que se hallan actuando en las Orquestas Sinfónicas de Santiago, a cargo de don Salvador Vescovo.

El Departamento de Danza contó desde el 1º de julio hasta el 31 de octubre con un cursillo intensivo a cargo del maestro inglés Sigurd Leeder.

Existe el propósito de volver a contar en 1960 con los valiosos servicios de estos tres maestros.

#### g) ADQUISICIONES Y DONACIONES

**BIBLIOTECA:** Partitura y Textos.

Arpa, 44; Canto y Piano, 24; Clarinete, 7; Contrabajo, 19; Corno, 12; Fagot, 18; Flauta, 14; Obras sobre Educación, 2; Obras sobre estudios musicales, 2; Obras sobre Bandas y Percusión, 22; Obras de Música de Cámara, 19; Organo, 4; Opera, 27; Piano, 50; Teoría y Solfeo, 600; Trombón, 2; Trombón y Piano, 32 volúmenes.

#### DISCOTECA:

*Adquisiciones:* 47 discos Long Pfay, adquiridos en Casa Salvo.



*Donaciones:* 2 discos donados por el Prof. Rafael de Silva; 23 discos donados por la Embajada de la República Federal de Alemania (de la Colección Deutsche Grammophon Gesellschaft) y 24 discos donados por la firma "Cantolla y Cía."

*OTRAS ADQUISICIONES:* Cuerdas y Textos para su venta a los alumnos, a precio de costo:

Un violoncello, un episcopio (proyector para Clases de Historia) y un piano de 1/2 cola.

Comentario especial merece la actitud de la Embajada Alemana al dotar al Conservatorio de una colección de discos conteniendo selectas páginas del "Lied" alemán en versiones de famosos intérpretes.

Asimismo, merece encomio y gratitud el gesto sin precedentes de la firma "Cantolla", que, por iniciativa propia, que honra a sus propietarios, se impuso durante el año la tarea de dotar a nuestra discoteca con ejemplares de todos los discos que se editan en nuestro país, en el campo de la música de concierto. Es éste un aporte valiosísimo que, al hacerse permanente, se enriquece aún más.

#### h) DEPARTAMENTO DE DANZA

Este Departamento culminó el año con un total de 29 alumnos promovidos. El desarrollo del año académico tuvo variadas alternativas, una de las cuales fue la presencia del Maestro inglés Sigurd Leeder, quien, contratado por el Instituto de Extensión Musical, tuvo a su cargo las clases de todos los cursos por un período de cuatro meses, al cabo de los cuales organizó una presentación de alumnos, que les sirvió de examen.

Cuatro alumnas de los años 4º y 5º fueron contratadas en 1959 por el Ballet Nacional Chileno, en cuyo cuerpo obtuvie-

ron papeles de importancia. Cabe destacar el caso de Patricia Aulestia, quien desempeñó papeles principales en las obras "Carmina Burana" (1.er cuadro) y "Milagro en la Alameda", no obstante su contratación como aspirante. Tuvo ocasión de actuar en Santiago y Buenos Aires, siendo elogiada por la crítica.

Un total de nueve alumnos se retiró de la Escuela, por haberse incorporado a diferentes grupos de ballet, incluyendo algunos particulares. En algunos casos obtuvieron posiciones de primer plano, pero en otros, por tratarse de alumnos de años inferiores, no tuvieron el mismo éxito. Otros dos alumnos se ausentaron al extranjero.

Grupos de alumnos hicieron presentaciones de danzas en distintas oportunidades, verbigracia:

Presentación en el Parque Bustamante, invitados por el Departamento de Extensión Cultural, organizador de la Escuela de Verano. Enero.

Presentación en la Sala "Lex", invitados por los organizadores del Festival Teatral de Alumnos del I. T. U. Ch. Septiembre.

Presentación en la Sala "Lex", invitados por la señora Carmen Orrego.

En dichas presentaciones se interpretaron coreografías especialmente creadas por los profesores Ernst Uthoff, Heinz Poll, Sigurd Leeder y la alumna del 3.er Año, Argentina Torres.

En 1960 se contará con la permanente colaboración del Maestro Leeder, quien viene como Profesor y Jefe del Departamento de Danza.

#### i) SERVICIO SOCIAL

Durante el año, el Departamento de Servicio Social ha distribuido las siguientes prestaciones:

<i>Origen de los Fondos</i>	<i>Becas</i>	<i>Préstamos de Emergencia</i>	
Bienestar Estudiantil	8		4
Fondo de Becas	11 más 10 subsidios		6
Centro de Cooperación	4		5
Ministerio de Educación	5		—
Liga Protectora de Estudiantes	3		—
<i>Matricula</i>	<i>Exenciones 15</i>	<i>Facilidades 104</i>	
<i>Otros Servicios:</i>		Informes sobre préstamos y atención médica para el personal perteneciente a la A. P. E. U. Ch.	
Vales para almuerzo en el Casino Universitario.			
Colaboración con el Centro de Alumnos.			
Ciclo de Conciertos en los Liceos.			
Control de Becados.			
Labor de Enfermería.			
Venta de cuerdas, materiales y Textos de Estudios, a los alumnos.			
Bolsa de Trabajo.			
Tramitación de Becas para el extranjero.			
Conexión con Cáritas-Chile.			
		<i>Ingresos y Egresos de:</i>	
		Centro de Cooperación	
		I	723.539
		E	686.000
		<b>Saldo</b>	<b>37.539</b>
		Fondo de Becas	I 2.340.000
			E 2.321.600
		<b>Saldo</b>	<b>18.400</b>

## EXTENSION MUSICAL EDUCATIVA

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a través de su sección de Extensión Musical Educativa, ha desarrollado, durante el año 1959, su labor de difusión artística y cultural, en un vasto plan que abarcó todas las manifestaciones musicales, además de otros aspectos artísticos y culturales en general.

Esta labor, que se ha venido realizando en forma continuada y ascendente durante los últimos ocho años, culminó, el año pasado, en una gran manifestación artística colectiva, llamada Primer Festival de Arte Universitario. Este Festival resumió y dio a conocer los frutos de una sistemática extensión educativa, en la demostración de las diferentes expresiones artísticas del estudiante universitario de distintas profesiones.

En el transcurso de dicho Festival, que tuvo lugar en la semana del 5 al 10 de octubre ppdo., el estudiante demostró sus capacidades plásticas en una gran exposición, montada en la Casa Central; sus capacidades teatrales en funciones consecutivas realizadas en la Escuela de Derecho; sus talentos musicales en sucesivos conciertos, llevados a efecto en el Salón de Honor; sus aptitudes de creación literaria en un concurso de Poesía, Cuento y Teatro; y, además, sus condiciones selectivas como público entusiasta y numeroso capaz de comprender y estimular la creación de sus compañeros y de apreciar sus diferentes manifestaciones que incluyeron, además de las mencionadas, la Danza, el Folklore, la Conferencia erudita y el Cine Documental y Artístico.

Este trabajo, que está orientado a enriquecer la personalidad y el desarrollo humano del estudiante universitario, además de evitar los excesos de una deformación profesional, ha estado distribuido durante el año 1959 en la siguiente forma: Ciclo de Conciertos de Música de Cámara en la Sala Valentín Letelier, del Departamento de Extensión Cultural; en las Escuelas Universitarias, Escuelas de Derecho de Valparaíso y provincias; Ciclo de Cursos sobre Apreciación Musical con audiciones de discos en diferentes centros universitarios; formación de grupos corales; cursos y funciones de música folklórica; diferentes franquicias a precios especiales a las temporadas de conciertos públicos; distribución de materiales de consulta y sesiones semanales de trabajo con los estudiantes delegados representantes de todas las Escuelas Universitarias.

La realización de este plan de extensión educativa se efectuó con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, Coro Universitario, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Extensión Cultural y conjuntos y solistas extra-universitarios. Los programas fueron los siguientes:

#### SALA VALENTIN LETELIER

Introducción al Jazz, José Hosiasson; Quinteto de Instrumentos de Vientos CHILE; Cuarteto SANTIAGO; Recital de oboe y piano, Adalberto Clavero y Eliana Valle; Recital de canto y piano, Manuel Cuadros y Cirilo Vila; Recital folklórico, Amanda y Elsa Acuña; Recital de canto y piano, Clara Oyuela y Federico Heinlein; Recital de guitarra, Luis López; Recital de cello y piano, Hans Loewe y Elvira Savi; Recital de canto y piano, M. Cristina Prochelle y Federico Heinlein; trío del Conservatorio Nacional de Música, Frida Conn, Fernando Ansaldi y Edgar Fischer; Recital de guitarra, Enrique

Ortiz; Recital de cello y piano, Edgar Fischer y Gabriela Pérez; Recital de canto y piano, Hanns Stein y Patricio Garrido; Recital de piano, Margarita Domelech; Recital de piano, Fernando Ulloa. TOTAL: 16 conciertos. Asistencia media: 100 estudiantes. TOTAL: 1.600 estudiantes.

#### ESCUELA DE DERECHO VALPARAISO

Cuarteto SANTIAGO; Recital de cello y piano, Hans Loewe y Elvira Savi; Recital de oboe y piano, Adalberto Clavero y Eliana Valle; Recital de canto y piano, Manuel Cuadros y Cirilo Vila; Recital de guitarra, Arturo González; Recital de canto, Helga Engdahl y Nora Sapián; Trío del Conservatorio Nacional de Música, Frida Conn, Fernando Ansaldi y Edgar Fischer; Cuarteto CHILE, Iniesta, Ledermann, Fischer y Ceruti.

TOTAL: 8 conciertos. Asistencia media: 250 estudiantes. TOTAL: 2.000 estudiantes.

#### ESCUELAS UNIVERSITARIAS

*Escuela de Arquitectura.*

Curso de Apreciación Musical, dictado por Fernando García; Coro de la Educación Física; Coro Universidad de Chile; Cine documental.

*Escuela de Ciencias Políticas y Administrativas.*

Recital de guitarra, Arturo González; Formación grupo coral; Folklore europeo, Mara Ramírez y Enrique Ortiz; Conjunto folklórico Universidad de Chile.

*Escuela Dental.*

Recital de guitarra, Luis López; Cine documental artístico; Coro Universitario.

**ESCUELA DE DERECHO**

Curso de Apreciación Musical, dictado por Fernando García; "Jazz Group" de Norteamérica; Curso de folklore, con Carmen Barros.

*Escuela de Ingeniería.*

Curso de Apreciación Musical, dictado por Fernando García (con audiciones).

*Escuela de Ingeniería Industrial U. T. E.*

Recital de oboe y piano, Adalberto Clavero y Eliana Valle; Recital de guitarra, Arturo González; Festival coral.

*Escuela Medicina Veterinaria.*

Recital de guitarra, Luis López.

*Instituto Pedagógico.*

Cuarteto SANTIAGO; "Jazz Group" de Norteamérica; Orfeón Infantil Mexicano.

*Escuela Química y Farmacia.*

Curso de Apreciación Musical, dictado por Fernando García; Conjunto "Dixieland" del Club de Jazz de Santiago.

*Liceo Nº 3 de Niñas.*

Recital de guitarra, Arturo González; Ballet de Frida Sharin y Washington Miranda.

*Liceo Nº 6 de Niñas.*

Recital de guitarra, Arturo González.

*Internado Barros Arana.*

Recital de guitarra, Arturo González.

*Escuela Experimental de Cultura Popular.*

Orquesta del Conservatorio Nacional de Música, Director: Agustín Culler.

TOTAL: 45 conciertos. Asistencia media: 300 estudiantes. TOTAL: 3.500 estudiantes.

**PRIMER FESTIVAL DE ARTE  
UNIVERSITARIO**

Cuarteto SANTIAGO; Coros de la Escuela Química y Farmacia, Inst. Pedagógico, Inst. Educación Física, Conservatorio Nacional de Música; Ballet; Escuela de Danza; Títeres; Escuela de Educadores de Párvulos; Teatro; Escuela de Ingeniería, Escuela de Teatro, Derecho, Instituto Pedagógico, Medicina, Educación Física; Conferencia de literatura norteamericana; Música instrumental, Escuela de Medicina, Dental y Química y Farmacia; Música antigua; Escuela de Medicina; Grupo folklórico, Escuela de Medicina; Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música; Coros de Escuelas Dental, Obstetricia, Educadores de Párvulos, Coro Universitario; Festival folklórico: Escuelas de Ingeniería, Agronomía, Inst. Pedagógico, Educación Física, Grupo Cuncumén y Grupo Universitario; Festival de cine documental artístico; Exposiciones de pintura, escultura, artes aplicadas; Concurso de cuento, poesía, ensayo y teatro.

**AUSPICIOS Y DIFUSION OBRERA**

Recital de piano, Mariana Grissar y Ana Berg; Coro de la Escuela Dental. Programaciones en colaboración con el Departamento de Extensión Cultural en Santiago; programaciones en colaboración con la Secretaria de la Facultad de Música en Puente Alto; programaciones en la comuna de Quinta Normal.

*FRANQUICIAS*

Abonos e invitaciones a los 16 conciertos de la Temporada de Música de Cámara; invitaciones a los conciertos extraordinarios (Orquesta Sinfónica de Washington; Claudio Arrau).

Entradas rebajadas con el 50% a todos los teatros de Santiago.

*SESIONES DE TRABAJO*

38 sesiones de trabajo semanal, en la Sala Septiembre, del Depto. de Extensión

Cultural, con una asistencia total de 1.140 estudiantes delegados.

*PROVINCIAS*

Conciertos en La Serena, Copiapó, Tacna y Arica: Orquesta de la Sociedad Bach, Adalberto Clavero, Cuarteto SANTIAGO, Mara Ramírez y Enrique Ortiz.

CARMEN ORREGO MONTES  
Jefa de Extensión Musical  
Educativa

*CONCIERTOS EN EL PAIS*

*Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso*

*1. Conciertos oficiales:*

- 17 de octubre, en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María;
- 18 de octubre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile de Santiago (patrocinado por el Instituto Chileno-Yugoslavo de Cultura);
- 11 de diciembre, en la Iglesia San Antonio de Viña del Mar, Temporada Oficial de Verano, auspiciada por la I. Municipalidad (Oratorio "Dettinger Te Deum", de Haendel, y "Magnificat", de Buxtehude). Estos conciertos fueron acompañados por el maestro Julio Perceval;
- 12 de diciembre, en la Iglesia Catedral de Valparaíso, el mismo programa anterior;
- 19 de diciembre, en la Quinta Vergara de Viña del Mar, concierto de la Temporada Oficial de Verano, auspiciado por la I. Municipalidad, y
- 23 de diciembre, en el Parque Italia de Valparaíso, concierto de Navidad, auspiciado por la I. Municipalidad de Valparaíso.

*2. Conciertos de Extensión:*

Se ofrecieron, en los meses de noviembre y diciembre, los siguientes conciertos de extensión musical, en los lugares que se indican:

Escuela Naval "Arturo Prat", Regimiento de Infantería "Maipo", Hospital "Enrique Deformes", Hospital "Carlos Van Buren", Cárcel Pública de Valparaíso, Auditorium "M. Guerrero", Estación de Televisión de la U. Católica de Valparaíso, etc.

Las actuaciones oficiales del Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, correspondientes a la temporada de 1959, terminarán oficialmente el día 5 de enero de 1960, con la participación del Coro en la inauguración de la Escuela Internacional de Verano de la Universidad de Chile, en Valparaíso.

Al terminar un año más de labores, nos hacemos un deber en agradecer al Instituto de Extensión Musical, y a las autoridades universitarias, la constante preocupación y apoyo que han dispensado a nuestra actividad artística, sin lo cual es completamente imposible cumplir con nuestra función musical.

La única forma de compensar la preocupación de las autoridades universita-

rias, es ofreciendo, paralelamente, a la actividad artística seria y responsable, una consolidación como institución, cuyo primer paso ha sido la concesión de personalidad jurídica por el Supremo Gobierno al Coro de Cámara, hecho que comunicamos oficialmente. A ello, debemos agregar el financiamiento del arriendo de una sede para el Coro de Cámara, ya contemplada en el presupuesto universitario.

Todo lo anterior, transforma al Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, en una solvente institución musical, dependiente del Instituto de Extensión Musical.

MARCO DUSI S.  
Director

RAFAEL AGUIRRE C.  
Delegado

"El Mercurio", de Valparaíso, al hacer la crítica del concierto realizado en la Iglesia San Antonio, de Viña del Mar, dice:

"Un concierto de sobresaliente calidad es el que ofrecieron días atrás, en el Templo Parroquial de San Antonio, de Viña del Mar, Julio Perceval, al órgano, y el Coro de Cámara de la Universidad de Chile (Valparaíso), que dirige Marco Dusí.

El programa, muy homogéneo y bien estudiado, comprendía obras de maestros del barroco, desde su antecesor veneciano Andrea Gabrieli, hasta Haendel, que con J. S. Bach representan la culminación de ese estilo.

La primera parte del programa incluía seis obras para órgano solo, a cargo del maestro Perceval, cuyo dominio de la técnica y recursos de este instrumento quedó de manifiesto. La "Canzone", de Andrea Gabrieli, organista de San Marcos de Venecia en el siglo xvi, con la gracia y la dulzura de la "chanson" francesa de que deriva; la "Tocata para la Elevación", de Frescobaldi, con los sorprenden-

tes efectos de color y contraste y el estilo de desarrollo temático que ha de pasar a la escuela alemana a través de su discípulo Froberger; la "Fantasía en eco", de Jan Sweelinck, el maestro holandés que tanto había de influir en el desarrollo de la escuela alemana del norte en el siglo xvii, y, por último, el Preludio, Fuga y Chacona de Buxtehude, el impetuoso e imaginativo precursor de Bach, encontraron en el maestro Perceval al intérprete preciso y al reverente conocedor de estilos y de épocas que debe ser un organista.

El "Magnificat", que escuchamos en una versión para coro y órgano, es una composición de forma sencilla, en la que, sin embargo, brillan la maestría y la inspiración del compositor, que había asimilado las más ricas influencias musicales de su época y que de tal manera atraía a sus enseñanzas a hombres de la talla de Haendel y Bach.

El "Dettinger Te Deum", de Haendel, fue la segunda parte del programa. Esta obra fue compuesta para conmemorar la victoria de los ingleses en Dettinger el año 1743. En ella se manifiestan todas las cualidades y particularidades que hacen de Haendel para el hombre de nuestro tiempo, a veces admirable y emocionante y a veces apegado a fórmulas de estilo que nos dejan fríos. Este "Te Deum" nos parecía, en algunos momentos, un "Mensías" reducido a pequeña escala. Pero en la mayor parte de sus trozos la obra alcanza las alturas de la sublimidad, una belleza solemne y muy en especial en una de sus últimas secciones, una asombrosa perfección en la expresión de la más humilde y devota plegaria del alma a su Creador.

Hemos dejado para el final nuestro comentario sobre la actuación del Coro. Conocíamos las virtudes de Marco Dusí como director de coros y de orquesta, su saber y su experiencia llena de jovialidad y el entusiasmo con que le impregna su

amor por la música. Con todo, la actuación del Coro, bajo su dirección, especialmente en el "Te Deum" de Haendel, fue para nosotros, si se puede decirlo así, una nueva revelación. No nos referimos a la unidad, homogeneidad y la disciplina, sin las cuales la existencia misma del Coro como tal es precaria. Pero debemos, sí, destacar la capacidad expresiva, el matizado, la graduación sonora del conjunto y de sus diversos componentes vocales, cualidades que sólo pueden obtenerse gracias a la inteligente actividad y a las sobresalientes cualidades musicales de un director, cual es Marco Dusi. A esto se asocia un conjunto muy apto para recibir tal enseñanza y dirección, disciplinado, dúctil y de fina sensibilidad. Queremos también hacer especial mención de la belleza de las voces femeninas que entran en su composición.

Las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar pueden felicitarse de contar con un conjunto coral excepcional. Pedimos para él la constante adhesión de nuestro público, que ya ha demostrado su buena apreciación del arte coral con una nutrida concurrencia a estos conciertos."

C. POBLETE V.

## V I Ñ A D E L M A R

### *Recital de Hernán Würth*

Invitado por la Corporación de Pro-Arte, de Viña del Mar, y con el auspicio de la Municipalidad, el tenor, Hernán Würth, acompañado al piano por Federico Heinlein, ofreció, el 2 de febrero, un recital en el Palacio de Bellas Artes de la Quinta Vergara.

Hernán Würth se presentó al público de Viña del Mar con un hermoso programa, que incluyó las siguientes obras: *Wolf: Diez Cantos del "Cancionero Italiano"*; *Botto: Dos Canciones de Amor*

(1952); el estreno de *Alabanzas a la Virgen, Op. 49*, de Juan Orrego Salas; *Schubert: Tres Cantos del Arpista*, y *Strauss: Nada, En el día de los muertos y ¿Cómo podremos mantener en secreto?*

## P U N T A A R E N A S

### *Dos conciertos*

Dentro del programa de extensión a provincias, del Instituto, en el año 1959, en el mes de noviembre el Cuarteto Chile ofreció dos conciertos con interesantes programas a base de música de Haydn, Schumann, Beethoven, Schubert, Mendelssohn y un Cuarteto de Alfonso Letelier para dar a conocer también a los autores chilenos de más nombradía, cuya versión mereció el siguiente comentario de prensa: "La obra de Letelier constituyó una novedad para la gran mayoría de los auditores. Plantea posibilidades armónicas muy singulares dentro de la gran variedad que ofrece la música moderna y fue motivo de una excelente versión por parte de los concertistas."

Sobre cada una de las obras restantes los comentarios de prensa fueron por demás elogiosos, resaltando que el conjunto demostró una vez más extraordinaria destreza técnica, tanto individual como de grupo, correspondiendo el público con nutridas y entusiastas ovaciones.

El Cuarteto "Chile", que ya había estado en Punta Arenas en 1954, contando con antecedentes de prestigio logrado en el extranjero, mostró una evidente superación.

En el mes de diciembre (15 y 17) los amantes de la música gozaron de dos brillantes recitales al escuchar al eximio violinista Enrique Iniesta acompañado por su esposa Giocasta Corma, con programas atrayentes que motivaron un entu-

siasmo desbordante de parte del público.

Enrique Iniesta exhibió una vez más su extraordinaria técnica y buen gusto artístico, secundado delicadamente por Giocasta Corma, poseedora de gran musicalidad. Sin ser posible destacar unas obras más que otras, sin embargo, en las interpretaciones de la Sonata "Primavera" de Beethoven y la Sonata Nº 8 en Do de Mozart, el dúo reveló el mayor equilibrio. Este también se evidenció en una obra moderna de corte un tanto dramático, la sonatina de Alfonso Letelier.

Obviamos extendernos en mayores comentarios, no sin destacar, sin embargo, que a Punta Arenas le cupo en suerte

cerrar esta temporada de magníficas realidades que nos ha brindado el Instituto, contando con la colaboración de la Sociedad Pro-Arte y también de la I. Municipalidad. Lo agradecen muy de veras los amantes de la música que sienten desaparecer la sensación de postergación que siempre se palpa en provincias, alentando la firme esperanza que dados los resultados de esta experiencia, podrán gozar de iguales consideraciones en el futuro. El Instituto ha comenzado a hacer realidad su misión descentralizadora de la actividad musical.

LEONOR H. DE ANDRADE.



# NOTAS DEL EXTRANJERO

ESPAÑA

*“La Orestíada”, con música de  
Cristóbal Halffter*

José María Pemán y Francisco Sánchez-Castañer han refundido y adaptado al teatro actual la famosa trilogía de Esquilo, conservando su cruda y áspera grandeza, su viril dimensión de tragedia eterna y su trascendencia profética, por ser un mensaje que anunció un nuevo concepto del derecho y de la ley.

Las ilustraciones musicales de Cristóbal Halffter son sobrias, casi austeras, pero muy adecuadas para enmarcar y ambientar el sabor de leyenda trágica de la obra. Una pequeña orquesta, reducida a viento y percusión, es decir, a los elementos que aproximadamente podrían existir en los tiempos de Esquilo, es la encargada de señalar determinados momentos emotivos, solemnes, precursores o decisivos, con sencillos e impresionantes efectos. En cuanto a los coros, su intervención muy frecuente, a veces a capella, es también de una simplicidad impresionante por su grandeza y elocuencia y fortísima expresividad. El compositor se ha servido, según los casos, de los antiguos modos griegos, o bien de recursos de armonía y polifonía modernos, siempre utilizados con un criterio sobrio y acertadísimo. La Coral Polifónica Valentina, dirigida por el maestro Agustín Alamán, afrontó la enorme responsabilidad de encargarse de los coros y consiguió un gran triunfo por la seguridad y el estilo impecables que lograron.

ESTADOS UNIDOS

*Con la ópera “Beatrice”, de  
Lee Hoiby, se inician las trans-  
misiones de la radio y televi-  
sión de Louisville*

WAVE, Inc.

La Radio Televisión de Louisville comisionó una ópera al joven compositor norteamericano Lee Hoiby, para iniciar su nueva etapa de transmisiones de música contemporánea.

El compositor presentó una partitura de gran lirismo y el libreto de Marcia Nardi, basado en una obra de Maeterlinck, relata la historia simbólica de un convento de Francia en el siglo XIII.

La ópera del compositor de 33 años es una obra de extraordinaria fuerza y de perspectivas emocionales positivas que revelan a un talento lírico de primera categoría. Su profundo conocimiento de las posibilidades de la voz humana, la transparencia de la orquesta y la confiada amalgama de los recursos musicales confieren a esta partitura una hermosa unidad.

Dentro de poco, la Orquesta de Louisville realizará una grabación de “Beatrice” dentro de la serie de grabaciones de música contemporánea.

## *Segundo Festival Interamericano de Música*

Se ha comisionado a 12 compositores de América para que escriban composiciones especiales para el Segundo Festival Interamericano de Música, según anunció la Unión Panamericana.

El festival se realizará en esta ciudad a fines de abril de 1961.

Las Fundaciones Kusevitzky y Coolid-

ge, de la Biblioteca del Congreso, e Inocente Palacios, musicólogo venezolano, están colaborando con el comité del festival para su efectiva organización.

Roque Cordero, de Panamá, y Blas Galindo, de México, han sido solicitados por la Fundación Coolidge, en tanto que Palacios ha hecho iguales gestiones ante Juan Orrego Salas, de Chile, Aurelio de la Vega, de Cuba, y Antonio Estévez, de Venezuela.

El comité del festival ha pedido también obras a Domingo Santa Cruz y Gustavo Becerra, de Chile, y a Carlos Estévez y Rodolfo Halffter, de México.

### *“Dances concertantes”, de Stravinsky, monta el Ballet de San Francisco*

Con coreografía de Lew Christensen, el San Francisco Ballet estrenó con extraordinario éxito un ballet basado en las “Dances Concertantes”, de Stravinsky.

La coreografía de Christensen, eminentemente intelectual, refleja las virtudes de esta partitura gimnástica, nerviosa y atrayente. Todo el humorismo de la música se encuentra reconcentrado en el ballet conjuntamente con las cualidades expresivas y enaltecidas que Stravinsky transmitió a la música.

El San Francisco Ballet es una de esas compañías en las que existe extraordinaria homogeneidad sin estrellatos y en las “Dances Concertantes” encontró el mejor campo para su expresión.

### *Concierto de Música Electrónica en Washington*

En marzo se llevará a cabo en Washington un concierto con obras de música electrónica, organizado por la Unión Panamericana. En él se estrenarán las “Variaciones Espectrales”, de José Vicen-

te Asuar y posiblemente el “Estudio N° 1”, de Samuel Claro, siendo éstas las únicas obras de este género que representarán a Latinoamérica.

## A L E M A N I A

### *Música nueva en Darmstadt*

Como en años anteriores, los más modernos entre los compositores modernos se dieron cita en los Cursos de Verano de Música Nueva de Darmstadt. La mayoría de los compositores de vanguardia ofreció cursos de composición: Stockhausen, Luigi Nono, Henri Pousseur, Luciano Berio y Wolfgang Fortner; los cursos de canto estuvieron a cargo de Anneliese Kupper; los de piano a cargo de David Tudor y Hans Leygraf y los de flauta los realizó el fabuloso Severino Gazzelloni, uno de los más grandes flautistas de nuestra época.

Estos cursos son exclusivamente de música contemporánea, específicamente serial post weberiana.

Entre las obras que se presentaron en los conciertos que se realizan paralelamente con los cursos, el público tuvo la oportunidad de escuchar varias obras de compositores jóvenes, muchas de las cuales resultaban incoherentes, como por ejemplo los “Agregados” para orquesta de Roldand Kayn. Para comprender lo que el compositor se proponía era necesario estudiar las notas del programa, las que creaban una mayor confusión aún. Dicen las notas explicativas: “En vez de tonos, usamos la “mezcla de tonos” (creadas a través de la suma de microintervalos). Las mezclas de tono varían según el tono inicial y final de las diferentes partes, abarcando desde una frecuencia hasta las múltiples (agregados). El límite de las frecuencias va desde 41 a 2.792 y se dividen en siete secciones de frecuencia, cada una de

ellas de 21 frecuencias, las que a su vez son articuladas por 19 mezclas de tres tonos por sección. La obra se basa en distintos grupos variables de tiempos y niveles de sonido, las que cogen cada nuevo *tempi* a través del número cambiante de sus impulsos."

Sobrepasó la confusión de "Agregados", la nueva moda musical basada en los principios "aleatónicos". Aquí se le deja absoluta libertad al ejecutante. El joven compositor británico Cornelius Cardew, presentó "Two Books of Study for pianists" y explica: "La espontaneidad de la ejecución depende de las decisiones tomadas durante el ensayo de la obra. Al tocarla, no obstante, pueden tomarse decisiones nuevas y distintas: en este momento la espontaneidad sería genuina." Hasta el paciente auditorio de Darmstadt perdió la paciencia al escuchar esta música interminable que sonaba siempre igual.

En cambio, "Rhymes" "para varias fuentes sonoras", del belga Henri Pousseur, confirmó el hecho de que un idioma musical, muy avanzado puede producir resultados significativos. En esta obra la orquesta está separada en dos grupos que se colocan al fondo de la sala. La música viva era complementada por sonidos electrónicos que emanaban de parlantes colocados en todo el auditorio. El resultado, extraño, nuevo y atrayente, representó la mejor síntesis de música orquestal y electrónica.

El "Homenaje a Joyce", de Luciano Berio, contó con la colaboración de la magnífica soprano Cathy Berberian, quien recitó trozos del "Ulises" dentro de un marco de música electrónica. "Aria for Mezzo-soprano and Fontana Mix", de John Cage, es una obra surrealista. Con un fondo de gritos, palabras aisladas y frases que surgen de los micrófonos en varios puntos de la sala, la solista, nuevamente Cathy Berberian, emitió gritos,

cantó en cinco idiomas y variados estilos, desde cororatura hasta jazz.

Durante los Cursos de Verano de Música Nueva en Darmstadt no hubo límites para lo nuevo. Pero la pregunta que todos se hacían fue: ¿y para qué?

### *El Teatro Beethoven en Bonn*

El Presidente Theodore Heuss inauguró el nuevo Teatro Beethoven a orillas del Rhin, en Bonn. El Alcalde de la ciudad anunció un premio de 1.250 dólares, que será donado a la obra musical más significativa durante cada Festival Bienal Beethoven.

### *La familia Bach*

El estudio más extenso que se ha hecho hasta ahora de la familia Bach se ha publicado recientemente con el título "La familia de músicos de Bach. Su vida y su obra durante tres siglos" en Múnich (C. H. Beck'sche Verlagsbuchhandlung). La obra ha sido escrita por el musicólogo austriaco Karl Geiringer, que vive en los Estados Unidos y ya ha publicado allí un breve compendio de su obra. La edición ampliada, publicada en alemán, aporta material importante de fuentes descubiertas en los últimos años. Geiringer presenta en la primera parte de su libro un estudio detallado de los muchos compositores y músicos de la familia Bach que vivieron antes de J. S. Bach y marcaron el camino para este clásico, entre ellos Johann Christoph Bach (1642-1703) y Michael Bach (1648-1694). La segunda parte, "Expansión y cima", está consagrada a Johann Sebastián Bach, cuya obra se compara con la de sus familiares. La tercera parte, "Las últimas grandes conquistas y la decadencia", está dedicada a los hijos y nietos de Johann Sebastián Bach, a las repercusiones musicales en Haydn y Mozart, así como a los dos talentos pic-

tóricos que aparecieron en la generación siguiente a J. S. Bach. Como fondo presenta Karl Geiringer un cuadro de la historia de la cultura de Alemania en los siglos XVII y XVIII.

### *Música moderna*

Paul Hindemith dirigió en Múnich el primer concierto de la serie "Música viva" en la nueva temporada de 1959-60. En la inauguración se interpretó, bajo la dirección del compositor, la música de concierto para orquesta de viento, Op. 41, escrita hace 30 años. Siguió una sinfonía en Si bemol para orquesta de viento, en la que Hindemith consigue grandes efectos con los registros de los distintos grupos de instrumentos. Con las obras de Stravinsky para instrumentos de viento "En memoria de Debussy" y el concierto de cámara de Alban Berg para violín, piano y 13 instrumentos de viento, había elegido Hindemith otras obras importantes de la música moderna para su concierto.

En un concierto de la Academia de Música de Berlín se interpretaron en el otoño de 1959 obras de Arnold Schönberg y sus discípulos por la Orquesta Filarmónica de Berlín bajo la dirección de Winfried Zillig. Las primeras composiciones de Schönberg están en el límite entre el romanticismo y el arte moderno. En la "Sinfonía de Cámara", compuesta en 1906, se ve la dualidad en este sentido. La partitura de instrumentos la arregló Schönberg tres decenios más tarde para gran orquesta. En esta versión se ejecutó la sinfonía en Berlín y la impresión fue extraordinaria. Winfried Zillig estuvo representado también como solista con un concierto para violoncelo y orquesta de viento. De la obra del griego Nikos Skalkottas se ejecutaron "Diez estudios para orquesta de arco". Cada pieza de esta composición atonal representa, por decir-

lo así, como una miniatura modelo y está amoldada a los antiguos tiempos de la antigua forma de la "suite".

En Hamburgo existe desde hace diez años la serie de conciertos "La nueva obra". En seis conciertos "La nueva obra" seguirá también esta temporada la línea trazada hasta ahora. En el concierto de inauguración de la 61ª velada de la serie se ejecutó el ballet "Agon", de Stravinsky, para gran orquesta. Bajo la dirección del maestro americano Robert Craft, la Orquesta Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania interpretó los tres diti-rambos para orquesta de cámara de Hans Werner Henze, de trazos románticos, así como las variaciones para orquesta, Op. 30, de Anton Webern. Como estreno se interpretó un concierto para soprano e instrumentos de la obra del compositor de 28 años, Dieter Schönbach; la predicción a los pájaros de San Francisco, en italiano, corrió a cargo de Carla Henius.

La 62ª velada de esta serie estrenó el 18 de noviembre como obra principal la cantata en inglés "Requiescant" para coro mixto y orquesta, de Luigi Dallapiccola. La obra en cinco partes, simétricamente construida, trata en tres secciones corales unas palabras bíblicas del Nuevo Testamento y poesías de Oscar Wilde y James Joyce. Los solemnes coros en severa técnica dodecatonal están dispuestos en los tiempos extremos en una intensa dureza sonora y en el tiempo medio con una ternura expresiva. En los tres tiempos aumentan la tensión los súbitos contrastes dinámicos. En el último tiempo se introduce una nota optimista con voces de muchachos. En mística amplitud se desarrolla el transparente tiempo de la orquesta con sus refinadas sonoridades. Hermann Scherchen dirigió el estreno de esta música funeraria. La Orquesta Sinfónica y el coro de la Radio del Norte de Alemania y el coro de seises de San Miguel contribuyeron al éxito de la obra.

## Música antigua

La agrupación de Bruselas "Pro Música Antiqua" organizó en Múnich en noviembre de 1959, con su director Safford Cape, un concierto con obras de los siglos XIII hasta principios del XVII. El concierto empezó con el Organum triplum "Virgo" de Perutinus Magnus. Del siglo XIV se ejecutaron danzas de un compositor desconocido, y del arte de Guillermo Dufay una canción, "Vergine bella", sobre una poesía de Petrarca. Como obras puramente instrumentales presentaron las belgas danzas de los "Balletti" del antecesor de Monteverdi, Giovanni Gastoldi.

### El "Tristán", de Wagner, en Berlín

En la "Städtische Oper", de Berlín, Wieland Wagner escenificó en noviembre de 1959 el "Tristán". Fue una escenificación que debía introducir una nueva era de Wagner en Berlín y que subyugó por la concepción revolucionaria de la realización. El crítico de arte H. H. Stuckenschmidt dijo sobre la presentación en la "Frankfurter Allgemeine Zeitung": "Dos sombras en la oscuridad azul de la noche: ésta es la esencia de la nueva escenificación de Tristán de Wieland Wagner. Este es el centro del cual se desarrolla todo. No hay una escenografía en el nuevo estilo de Bayreuth; la flora ha sido eliminada; los requisitos y la arquitectura se limitan a alusiones. La tenaz insistencia de Wieland Wagner en las escenas simétricas aparece también en estos cuadros. Donde la realización puede concentrarse en pocas figuras, la luz asume un papel dominante. En el acto final y en el segundo acto la luminotecnia de Wieland Wagner entra plenamente en acción. Los papeles principales los cantaron Martha Mödl y Hans Beirer con asombrosa propiedad dramática. "Bajo la di-

rección de Karl Böhm la orquesta de la "Städtische Oper" tuvo una sonoridad no frecuente. La velada terminó con ovaciones para los principales intérpretes, para Böhm y para el gran talento de Wieland Wagner, exponente siempre del estilo de Bayreuth en sus muchas facetas."

### "La coronación de Popea", de Monteverdi

La ópera de Monteverdi, "La coronación de Popea" se representó en noviembre de 1959, en una nueva versión de Walter Goehr en la "Staatsoper" de Hamburgo.

El tema de esta obra de la vejez de Monteverdi son las intrigas en torno a la hermosa Popea, la amante del emperador romano Nerón, que lo elevó al trono después de repudiar a su esposa Octavia. Como los dos manuscritos de la ópera que han vuelto a encontrarse, no tenían indicaciones de instrumentación, el refundidor tenía que realizar una tarea de especial compenetración histórica. Walter Goehr instrumentó la obra barroca de 1642, compuesta en estilo antiguo. En la orquesta se oían, junto a los instrumentos de arco, trompetas, trombones, flautas primitivas, un solo de viola de gamba, un cémbalo y un arpa. Esta agrupación instrumental responde a la de Monteverdi y contribuyó esencialmente a dar vida a la representación. Ernst Bour, el director francés conocido ya en Hamburgo por la interpretación de la música moderna, dirigió la representación con impresionante maestría. El singular éxito de esta obra estaba asegurado por la ejecución musical y la representación dramática de los protagonistas en la "Staatsoper", de Hamburgo. Anneliese Rothenberger cantó el papel de Popea y Ernst Häfliger el de Nerón. "El estreno se acogió con calurosa ovación como una

gran empresa artística de la "Staatsoper" (Karl Grebe en "Die Welt").

### *Primera representación de una ópera de Schostakowitsch*

Con "Lady Macbeth de Msensk" presentó por primera vez en Alemania la "Deutsche Oper am Rhein", el 15 de noviembre en Düsseldorf, la obra del ruso Dimitri Schostakowitsch, estrenada en 1934 en Leningrado. En cuatro actos se presenta el destino de Katarina Ismajlova, mujer de un comerciante, ansiosa de vivir, que primero mata a su suegro y después a su propio marido a sangre fría para poder casarse con su amante. Schostakowitsch realza con una multitud de diferentes elementos sonoros la sombría y apasionada acción. Partes folklóricas están interrumpidas por disonancias impresionistas. Bajo la batuta de Alberto Erede la orquesta se convirtió en un instrumento sensible que llevó al primer plano los elementos determinantes de la ópera. El público aplaudió calurosamente la impresionante labor de conjunto y la excelencia de las partes cantadas.

### *Estreno de una ópera de Janáček en Múnich*

Con el estreno en Alemania de la ópera "Las excursiones del señor Broucek", de Leos Janáček, aumentó el repertorio con una obra poco conocida en el mundo musical. La ópera era completamente desconocida en Alemania. Janáček, que murió en 1928, trabajó en ella desde 1908 hasta 1918. Se estrenó en idioma checo en 1920 en Praga y no se representó más que dos veces en la Opera de Brunn. El libreto se basa en una novela del escritor Svatopluc Cech. Mientras que Mathias Broucek, de Praga, duerme una embriaguez, se ve transportado en sueños a

dos mundos que le inquietan. Primero cae con un dirigible en la luna, pero huye cuando ve que los hombres lunares no conocen más que placeres espirituales y se alimentan con aromas. Otra excursión lleva a Broucek 500 años atrás, al Praga de 1420, en la época de la guerra de los husitas. En lugar de seguir a Hus se cierra cobardemente al imperativo de la hora y se hace sospechoso de espionaje y de herejía. Después de verse arrastrado a la hoguera despierta Broucek de su sueño sin haber hecho ninguna experiencia. Janáček escribió sobre el héroe de su ópera: "Yo quisiera que un hombre como Broucek nos fuese repulsivo y a cada paso le estrangulásemos, ante todo en nosotros mismos."

La orquesta de la "Staatsoper", dirigida por Joseph Keilberth, hizo frente a todas las dificultades de la partitura que está en el umbral de lo moderno. Como realizador había llevado la "Staatsoper" a Wolf Völker de Berlín.

## I T A L I A

### *Noticias Varias*

Entre los aciertos del año recién pasado de los "Comediantes en Música" del Teatro de Villa Olmo de la ciudad de Como, figura en forma destacada la presentación de "Dido and Aeneas", ópera que fue incluida en el programa del "Maggio Musicale Fiorentino", con motivo de la conmemoración del tercer centenario del nacimiento de Henry Purcell. El éxito obtenido por "Dido and Aeneas" en Florencia llevó la ópera a Roma, Nápoles y Vicenza, ciudad desde donde pasó a principios de octubre al "Teatro Nuovo" de Milán para ser presentada con la participación de la soprano de color Gloria Davy (quien ha realizado en esta obra de Purcell una de sus mejores interpretaciones), de Edward de Falce y de otros

cinco cantantes elegidos con especial esmero para completar el "cast" de intérpretes. Junto al maestro Ennio Gerelli, concertador y director de la ópera, al Coro de Villa Ohno, dirigido por Marcello Giombini y a nueve bailarines solistas, en la preparación de esta espléndida versión de "Dido y Eneas" han intervenido, además, el "regisseur" Riccardo Bacchelli, secundado por Filippo Crivelli, Luciana Novaro, ex primera bailarina del "Teatro alla Scala" di Milano, y autora de la coreografía, y Tina Sestini Palli, quien ha ideado los escenarios y los trajes.

\*

La breve Temporada Lírica del "Teatro Nuovo" de Milán consultó también la presentación de una página lírica clásica de la Escuela Napolitana: "Lo frate 'nnamorato", obra en 3 actos de Giovan Battista Pergolesi, que los "Comediantes en Música", que dirige Giulio Paternieri, habían presentado ya en el Festival de Spoleto del año 1958, en París, en Zürich y en Mónaco de Baviera. Integró el programa de la Temporada lírica del "Teatro Nuovo", un tríptico de óperas modernas formado por "Una carta de amor de Lord Byron", de Raffaello de Banfield (texto de Tennessee Williams); "La muñeca", de Bruno Bettinelli (texto de Riccardo Bacchelli) y "Procedimiento penal", de Luciano Chailly (texto de Dino Buzzati).

\*

Dos novedades han sido puestas en escena en el Teatro Donizetti de Bérgamo: una de ellas es la ópera lírica en tres actos de Marino Cremosini, "El Sombrero de tres picos", basada en la homónima obra de Pedro de Alarcón (que ha inspirado también —como es sabido— a Manuel de Falla, a Hugo Wolf y al italiano Riccardo Zandonai) y la otra, el

ballet "El Nacimiento de la Primavera", de Rubito Profeta.

La partitura de la ópera de Chemesini, dirigida y concertada en esta ocasión por Luciano Rosada, es ni más ni menos que una de las tantas experiencias operísticas de estos últimos años, es decir, su autor se sirve de una orquesta numerosa, demasiado activa, en ciertos momentos, si se considera la índole del tema tratado musicalmente. La parte vocal, que contiene pequeños dúos concertados y algunos pasajes que respetan la construcción lírica tradicional, consiste en una declamación melódica que sólo por excepción logra realizarse como un texto lírico "de forma cerrada". En cuanto a los personajes —y especialmente el protagonista—, éstos pecan por una caracterización incompleta.

La partitura del napolitano R. Profeta, "El Nacimiento de la Primavera", posee ideas felices que el compositor ha puesto en relieve tanto a través de una fresca invención como en el colorido orquestal. La concertación y dirección de Armando Gatto y la coreografía de Rita Teresa Legnani han valorizado este estreno balletístico.

\*

La excelente orquesta de cámara "Alessandro Scarlatti", de Nápoles, de la Radio-Televisión italiana, después de haber completado con gran éxito el ciclo de conciertos del "Otoño Musical Napolitano", que tuvieron lugar en el Teatro de Corte del Palacio Real de Nápoles bajo la batuta de su director titular Franco Caracciolo, efectuó durante el mes de octubre una "tourné" de conciertos en el Vecino y Medio Oriente, visitando Grecia, Irán, Israel y Turquía. En el curso de esta interesante embajada musical, que inició sus audiciones en la ciudad de Teherán, fueron ejecutadas las más hermosas páginas de Scarlatti,

Mozart, Haydn, Boccherini, Cimarosa, Ghedini e I. Pizzetti.

•

Durante el v Festival Internacional del Teatro de Villa Olmo de la ciudad de Como, efectuado el año pasado, los "Comediantes en Música", que dirige Giulio Paternieri, se unieron a las celebraciones italianas del 150º aniversario de la muerte de Haydn, presentando por primera vez en Italia la ópera en 3 actos "El Especial", que Haydn escribiera basándose en un texto de C. Goldoni. Aunque en "El Especial" nos encontramos ante un Haydn menor, que subordina la inspiración y el impulso creador a la necesidad de dar un tono elegante y un fondo agradable a acciones cuya elemental comicidad tocan la farsa, y aun cuando ésta sea una música compuesta para satisfacer un pedido de última hora y, en consecuencia, escrita con la máxima rapidez, en ella abundan, sin embargo, la gracia, la vivacidad y la fineza, mientras en el aspecto orquestal esta pequeña ópera se revela como una joya de pureza instrumental. Escénicamente, en cambio, se advierten sus debilidades. Pero los "Comediantes en Música", recalando la ingenuidad de su argumento e insistiendo en su carácter farsesco, lograron un pleno éxito que en gran parte se debió a la impecable concertación y dirección del joven director Ferdinando Guarnieri y a la inteligente colaboración del "registreur" Filippo Crivelli, junto a quienes hay que mencionar también a los cantantes Otello Borgonovo y Edith Martelli y a Tina Sestrini Palli, autora de los espléndidos escenarios.

•

Hans Werner Henze es el autor de una nueva partitura basada en "Midsummer Night's dream", de Shakespeare, que el

escenógrafo Mario Chiari presentará próximamente en Dusseldorf como un ballet, en el que las hadas del séquito de Tatiana serán las modelos de una casa de modas y Oberón y sus geniecillos, "teddy-boys".

•

Para la colección histórica "Los tesoros de la Música Occidental" e integrando el cuarto sector de dicha colección sobre "El Renacimiento en el siglo XVI, el sello ARCHIV ha grabado un disco dedicado a los compositores españoles Luys de Milán y Diego Ortiz. En dicho disco, junto a algunas Fantasías, Pavanas y Romances del "Libro de vihuela de mano" de Luys de Milán —ejecutados en forma digna de mención por Walter Gerwig—, figura un "Soneto en Italiano", basado en el texto de Petrarca "Amor che nel mio pensier vive e regna", que interpreta el tenor Bernhard Michelis y algunas "Recercadas", un madrigal y una "Canción francesa", trozos que forman parte del "Tratado de glosas sobre cláusulas y otros géneros de puntos en la música de violines", de Diego Ortiz y que han sido grabados con la participación de la soprano Margot Gillaume, August Wenzinger (viola da gamba) y Edward Müller (cembalo).

•

El sello VEGA, por su parte, ha seleccionado algunas de las obras ejecutadas en los "Concerts du Domaine Musical" e incluyéndolas en la colección "Presence de la Musique Contemporaine" ha grabado la "Serenata I", que Luciano Berio escribiera en 1957 para un conjunto integrado por 14 instrumentos. Pierre Boulez dirige esta versión discográfica de la "Serenata I", cuya parte principal, asignada a la flauta, es interpretada por el famoso flautista italiano Severino Gazzelloni,



De las dos versiones que existen del quinteto para instrumentos de viento denominado "Zeitmasse", de Karlheinz Stockhausen (una de las cuales ha sido escrita en 1955 y la otra en 1956), la segunda es la que ha sido incluida en esta grabación VECA, o sea, aquélla en la que el quinteto se presenta en medidas de tiempo continuamente variables y en constante evolución de la forma. Dirige el conjunto instrumental (formado por oboe, corno inglés, fagot, flauta y clarinete) Pierre Boulez, autor de la "Sonatina para flauta y piano", escrita en 1946, que figura también en este disco, en una versión del flautista S. Gazzelloni y del pianista David Tudor.

Completa esta selección "Cantéyodiyá", composición para piano de O. Messiaen; en ella su autor presenta un estudio de ritmo realizado, utilizando los ritmos hindúes. Yvonne Loriot, una de las más fieles intérpretes de la obra de Messiaen, ejecuta al piano este estudio

Para los "Comediantes en Música" del Teatro de Villa Olmo, el año 1959 se ha presentado especialmente laborioso. A su nutrido programa habitual de trabajo anual, a los Festivales, a los cuales han prestado su excelente colaboración y a su participación en la temporada lírica del Teatro Nuevo de Milán, se agregó la Temporada Lírica belga, que tuvo lugar en el "Teatre Royal de la Monnaie de Bruxelles" en honor de la princesa Paula y del príncipe Alberto. Con tal motivo, su director Giulio Paternieri seleccionó dentro del vasto repertorio de los "Comediantes en Música" algunas óperas clásicas, románticas y modernas y confeccionó un interesante repertorio, en el que incluyó obras tales como: "El Especial", de J. Haynd; "Il Maestro di Cappella", de Domenico Cimarosa; "Rita", de Gaetano Donizetti; "Una carta de

amor de Lord Byron", de Raffaello de Banfield; "Piccola Arlecchinata", de Sallieri, etc. Animaron estas óperas Gianfranco Rivoli y Gianfranco Spinelli, maestros concertadores y directores de algunas de las obras en cartel y los cantantes Eugenia Ratti, Elena Todeschi, Rena Garaziotti, Laura Zannini, Cecilia Fusco, Otello Borgonovo, Dino Formichini, Walter Artioli, Luciano Saldari y Carlos Haiquel. La dirección artística estuvo a cargo del "regisseur" Filippo Crivelli, a cuyo nombre se sumaron los de Tina Sestini Paili y Pier Luigi Pizzi, creadores de los trajes y de los escenarios.

## P O R T U G A L

### *Portugaliae Música*

La Fundación Calouste Gulbenkian, a través de su Sección de Música, editará una colección titulada "Portugaliae Musica", la que comprenderá las composiciones de los maestros portugueses (o extranjeros al servicio del Portugal) desde los albores del siglo XVI hasta mediados del siglo XIX.

Gracias a esta iniciativa, el mundo conocerá obras de gran valor, casi todas ellas inéditas, escritas por maestros extraordinarios, muchas de las cuales ni siquiera figuran en los diccionarios especializados de mayor reputación.

Se editará en primer término, y en dos volúmenes, la obra completa del Padre Manuel Rodrigues Coelho, cuya preparación fue confiada al Profesor Macario Santiago Kastner, del Instituto Español de Musicología y del Conservatorio Nacional de Música de Lisboa.

Se trata, probablemente, del primer libro de música instrumental editado en Portugal y que fue realizado en Lisboa en 1620, bajo el título de "Flores de Música, pera o instrumento de tecla & har-

pas". Comprende veinticuatro *tentos*, cuatro *tentos* o *glosas* sobre la canción "Susana un día" de Lasso, y una serie de obras sobre temas litúrgicos.

El Padre Rodrigues Coelho, nacido en Elvas hacia 1555, murió probablemente en Lisboa en 1635. No se limitó a seguir la corriente de los grandes maestros extranjeros como Frescobaldi, Sweelinck, Bull, Gibbons, Scheidt, Majone, Titelouze, Aguilera de Heredia, etc., sino que supo crear un estilo nuevo y personalísimo.

Además, gracias a sus conocimientos del arte del clavecín holandés e inglés, el Padre Coelho contribuyó de manera decisiva a la evolución posterior del arte ibérico en este dominio. Su obra constituye un aporte muy importante al arte del clave hacia 1600.

Conjuntamente con la obra del Padre Coelho, se editará también una antología, en un volumen, de las obras polifónicas religiosas de Estevao Lopes Morago (maestro de Capilla de la Catedral

de Viseu desde 1599 a 1628), cuya preparación ha sido confiada al musicólogo Manuel Joaquim; y la partitura para orquesta y partes de la Obertura de la ópera "L'Amore Industrioso" de Joao de Sousa Cardoso (1745-1798), revisada por el Dr. Filipe de Sousa.

## H O L A N D A

### *Semana Internacional de Música Contemporánea*

La Fundación Gaudeamus, con motivo del quince aniversario de las semanas internacionales de música contemporánea, celebrará en Bilthoven del 3 al 11 de septiembre de este año un Festival de música. Habrá reuniones de compositores jóvenes de todos los países y de todas las corrientes; conciertos en varias ciudades de Holanda y cursos y conferencias de música contemporánea.

# NOTICIAS

## *Jorge Urrutia Blondel, Decano Suplente*

El compositor, secretario de la Facultad de Música y profesor del Conservatorio Nacional, Jorge Urrutia Blondel, asumió el cargo de Decano Suplente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile a fines de diciembre. Reemplazará al Decano Alfonso Letelier por un período de tres meses.

## *Theodor Fuchs asumió la dirección de la Orquesta Sinfónica de Chile*

El 5 de enero, en el Teatro Astor, y bajo la dirección del maestro alemán Theodor Fuchs, se dio comienzo a los ensayos de la Orquesta Sinfónica de Chile, poniéndose término así al conflicto que por espacio de ocho meses mantuvo la Sinfónica de Chile con el Instituto de Extensión Musical.

El maestro Fuchs continuará frente a la Sinfónica de Chile por espacio de tres meses.

## *Pedro del Busto contratado para actuar en el Ballet del Teatro Colón*

El joven bailarín chileno Pedro del Busto, formado en la Escuela de Danzas del Conservatorio Nacional, ha sido contratado para actuar en el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires.

Anteriormente, Pedro del Busto perteneció al Ballet de la Asociación de Artistas Aficionados de Lima y en 1956 fue miembro, en Venezuela, del Ballet de Nena Coronil. Posteriormente viajó a México para trabajar con el bailarín y maestro portorriqueño José Parés. Tuvo actuaciones en México, Cuba y posteriormente, Anthony Tudor lo llamó para

desempeñar un importante papel en su ballet "Pilar of Fire".

## *Juan Orrego Salas inició en Revista "Zig-Zag" una sección titulada "Música al día"*

El compositor y crítico Juan Orrego Salas ha iniciado en la Revista "Zig-Zag" una sección titulada "Música al día", que estará destinada a comentar la actividad de conciertos, ópera y ballet, tanto en el terreno de la música artística como en el de la música popular y folklórica. El autor se propone abarcar el más amplio y generoso margen, que cubra tanto la actividad artística nacional como algunos aspectos destacados de la vida musical de los países del extranjero, comentar la labor desplegada por los compositores y por los intérpretes de todas las especialidades, por el musicógrafo y el investigador, por el empresario y las grandes organizaciones de conciertos.

## *Alberto Almarza, director de las funciones de Ballet de la Orquesta Filarmónica*

Alberto Almarza, primer flautista de la Orquesta Filarmónica de Chile, ha sido designado director de la Orquesta para las presentaciones del Ballet de Arte Moderno y conjuntos visitantes.

Este cargo se crea debido a la necesidad creciente surgida a raíz de la formación de organismos estables del Teatro Municipal. Alberto Almarza dirige también el Coro del Club de Amigos de la Filarmónica.

## *Coro de la Universidad de Chile invitado a Mendoza*

El Coro de la Universidad de Chile, que dirigen los maestros Marco Dusi y Hugo

Villarroel, ha sido invitado a la Fiesta de la Vendimia que se celebrará en Mendoza en abril próximo.

Esta invitación, que demuestra la fama obtenida por el Coro de la Universidad de Chile en el extranjero, ha sido aceptada.

### *David Serendero becado por la República Federal Alemana*

El violinista David Serendero ha obtenido una beca en la Deutscher Akademischer Austauschdienst de Stuttgart, para perfeccionar sus estudios de violín y dirección orquestal por espacio de un año. La beca le fue ofrecida por el Gobierno de la República Federal Alemana, la que se inicia en el mes de marzo.

### *Ballet de Concepción realizó gira por Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela*

En la segunda quincena de febrero, el Ballet de Concepción inició su segunda gira por el extranjero. El conjunto de danzas de Concepción, que dirige Alfonso Muñoz y Ana Blum, realizó hace poco una amplia gira por todo el país, que le mereció extraordinario éxito.

Durante su gira por Perú, Ecuador, Colombia y Venezuela, el Ballet de Concepción presentará el siguiente repertorio: "Giselle", "Danzas Polovetsianas", "Alegría Vienesa" con música de Strauss, "Aires Chilenos", con música de Enrique Soro y varios "divertissement".

### *Compositor y pedagogo argentino, Francisco Kröpfl, visita Chile*

El distinguido compositor argentino, recientemente contratado por la Universidad de Buenos Aires para dirigir un la-

boratorio destinado a realizar experiencias musicales con medios electrónicos y para fundar la Cátedra de Investigación de Fonología Musical dentro del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires, fue enviado a Chile, conjuntamente con un ayudante de técnica en electrónica, para conocer la labor que en este campo se está realizando en Chile.

Francisco Kröpfl fue alumno de composición de Juan Carlos Paz y, actualmente, es profesor de composición y profesor de música contemporánea en la Universidad de Buenos Aires, en la que ha dictado un curso sobre "La música actual y el oyente", en el que analizó los problemas perceptivos relacionados con la música contemporánea; es una de las figuras más destacadas de la joven generación argentina. Dentro de la "Agrupación Nueva Música", a cuya comisión pertenece, realizó durante 1958 un ciclo de conferencias sobre la Música del Siglo xx y se ocupa de la programación de todos los conciertos de esta agrupación. Al margen de su labor pedagógica y didáctica, Francisco Kröpfl colaboró en la traducción de una obra importantísima, la que también prologó, titulada "¿Qué es la música electrónica?", una serie de artículos escritos por compositores y técnicos que trabajan en la Radio de Colonia.

En el campo de la composición musical, Francisco Kröpfl ha escrito gran número de obras, entre las que merecen destacarse "Dúo para flauta y clarinete", "Variaciones para piano", "Música 1953 para clarinete, trompeta, viola y piano", "Música para piano preparado", "Canciones para soprano, flauta y clarinete", "Música para veinticinco instrumentos", "Música 1957 para soprano, vibrafono, guitarra, piano y percusión" y "Música para piano y cinta magnética", única obra en la que ha utilizado medios electrónicos.

Durante su visita a Chile, Francisco Kröpfl estuvo en estrecho contacto con los compositores Gustavo Becerra, León Schidlowsky, Juan Amenábar y Samuel Claro, quienes le proporcionaron, según declara a la "Revista Musical Chilena", importante documentación que le será de gran utilidad para la labor que iniciará en 1960 en la Universidad de Buenos Aires. Aunque acá no encontró, como esperaba, un taller de electrónica en pleno funcionamiento, tuvo la oportunidad de visitar en la Universidad Católica el taller en que José Vicente Asuar realizó sus experimentos para crear sus "Variaciones Espectrales", y allí estudió los circuitos de los aparatos creados por Asuar y obtuvo el plan de trabajo planeado por los com-

positores Amenábar y Asuar, los que ha juzgado como extraordinarios. Además, se preocupó también de estudiar el funcionamiento de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y del Instituto de Extensión Musical.

En el próximo número de la "Revista Musical Chilena" iniciaremos la publicación de una serie de artículos de Francisco Kröpfl, en el primero de los cuales analizará lo observado por él en Chile dentro del campo de la música electrónica y, en los siguientes, nos mantendrá informados sobre los experimentos que los compositores y técnicos argentinos iniciarán dentro de la Cátedra de Estudio de Fonología Musical en la Universidad de Buenos Aires.

## HEMOS LEIDO...

FEDERICO SOPEÑA. *Stravinsky. Vida, obra y estilo*. Sociedad de Estudios y Publicaciones. Madrid, 1956. La ya muy copiosa bibliografía sobre la personalidad y la obra de Stravinsky se ha enriquecido, y en forma considerable, con el libro que comentamos, del distinguido musicólogo español Federico Sopena. Es este libro, también, uno de los más amplios. En cuanto a su contenido, fruto de un criterio de objetividad absoluta, como en un sentido material. Federico Sopena estudia y analiza la dilatada producción de Stravinsky desde un comienzo hasta las obras aparecidas en 1955, dentro de la última (última por ahora) manera del maestro; la que usa de un dodecafonismo tan peculiar como fue tan sólo de Stravinsky el nacionalismo de "Petrushka" y "La consagración" o el neoclasicismo de "Perséfone" y la "Sinfonía de salmos".

Con riguroso método, divide Sopena su libro en dos partes principales: una, consagrada a la exposición de la vida de Stravinsky y al laberinto que es, en rea-

lidad, la evolución de su estilo; otra, con el análisis, claro y profundo, de su obra. Por último, una tercera parte más que apéndice, encierra una selección de textos que precisan la estética de Stravinsky. Los encabezan los propios de Stravinsky, muy inteligentemente espigados en sus libros "Crónicas de mi vida" y "Poética musical". Siguen agudísimos comentarios a la obra de Stravinsky, recogidos en libros y ensayos de Ansermet, Jacques Riviere, Mooser, Cocteau, Vuillermoz, Oscar Esplá, Ortega y Gasset, Maritain y otras figuras no menos ilustres. Siempre imparcial, Federico Sopena clasifica los textos así seleccionados, en los que van en elogio del gran músico (Panegíricos), los que establecen un equilibrio comparativo (textos paralelos), o le critican con denuedo (textos adversos).

Índices onomástico, de discos, de intérpretes, de obras citadas, de fuentes bibliográficas, completan el interesante volumen.

V. S. V.

# REVISTA DE REVISTAS

- ANALES DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES ESTÉTICAS. Volumen VII, Nº 28. México. 1959. Salvador Moreno: Un bombo mexicano del siglo XVIII.
- AGENDA MUSICAL. Nº 1. Octubre, 1959. Dietrich Fischer-Dieskau.
- BOLETÍN DE XELA. Año VII, Vol. VIII.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, Nº 231. Noviembre, 1959. Oscar Uboldi: Ballet de Chile, de Cuba y de Casa. / Enzo Valenti Ferro: Recuerdo de Adolfo Salasaz. / Trudy Goth: SPOLETO. El festival de los dos mundos. / Lawrence K. Moss. Estudios musicales avanzados de Princeton.
- CARNET MUSICAL. Año XIV, volumen XV. Noviembre, 1959, Nº 177. Juan Vicente Melo: Colaboraciones de Arthur Honegger. / Raquel Calero: Orígenes de los instrumentos de Arco (III parte).
- CARNET MUSICAL. Año XIV, volumen XV. Diciembre, 1959, Nº 178. Luis Bruno Ruiz: La Pavlova a través de la Vronska. / Origen de los instrumentos de arco, por Raquel Calero. / G. Baqueiro Foster: El P. Agustín Caballero, ilustre músico mexicano del siglo XIX. / Juan Vicente Melo: Colaboraciones de Arthur Honegger.
- ESTUDIOS AMERICANOS. 88-89, volumen XVII. Enero-febrero, 1959.
- FEUILLES MUSICALES. Novembre, 1959. Douzieme anne Nº 9. / La Musique de Jazz par Julien-François Zbinden. / Ivan Mahaim: Les "Auditions integrales" des quatuors de Beethoven a Londres de 1845 a 1851.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Novembre-Decembre, 1959, Nº 72. Jacques Chailley: Musicologie sacree et probleme historique de la spiritualite. / Jean Mouton: Le motet beata dei genitrix.
- MOSCOW NEWS. N.os 82, 83, 84, 85, 87, 90 y 92. Editados en Moscú, en idioma inglés.
- NEUE MUSIK. Deutschland, 1958-59. Ernst Thomas: Internationale Ferienkurse fur Neue Musik. / Josef Häusler: Musiktage für zeitgenössische Tonkunst. / Friedrich Berger: Musik der zeit. / Karl Heinz Ruppel: Música viva.
- RITMO. Año XXIX, Nº 305. Septiembre, 1959. Arturo Menéndez: La Orestiada con música de C. Halffter, en el teatro griego de Montjuich.
- SCHOLA CANTORUM. Año XXI, Nº 251. Noviembre de 1959.

# MÚSICA

## Margarita Friedemann

Agustinas 1287. Correo, Casilla 3937  
Cables: Marfriedemann. Santiago de Chile

MARGARITA FRIEDEMANN ofrece el más amplio repertorio en las mejores ediciones europeas y americanas. Últimas novedades en partituras de bolsillo y literatura musical:

- DALLAPICCOLA, L. "Martiniiana seconda". Divertimento para violín y orquesta.
- MARTÍN, FRANK "Estudios para orquesta de cuerdas".
- MARTINU, B. "Les Fresques de Piero della Francesca".
- HALFFTER, E. "Sinfonietta" en Re mayor.
- HINDEMITH, P. "Tema y cuatro variaciones para piano y cuerdas".
- BACH-VUATAZ "Algunas variaciones canónicas sobre la canción de Navidad" "Del alto cielo yo enviado soy".
- VILLA LOBOS Bachianas Nº 2 y Suite en cuatro tiempos "Caixinha de Boas Festas" ("Vitrina encantada"). Poema sinfónico para orquesta.

\*

*Diccionario de la Música* de A. DELLA CORTE y G. M. GATTI.  
Segunda edición revisada y ampliada.

\*

ALBERT SCHWEITZER (Premio Nobel) J. S. Bach. El músico poeta  
(Magnífica biografía).

\*

- DUBOIS "Tratado de Contrapunto y Fuga".
- VESELLA "Estudio de instrumentación para banda".
- ALFREDO CASELLA "La Técnica de la Orquesta contemporánea".

\*

*Para piano:* La obra completa de Domenico Scarlatti en  
10 volúmenes. Revisión de Longo.





## Discos de Música chilena

CRL-4. ALFONSO LETELIER.

*LA VIDA DEL CAMPO, para piano y orquesta.*  
Flora Guerra, solista.

GUSTAVO BECERRA.

*CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.*  
Enrique Iniesta, solista.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

CRL-5. JUAN ORREGO SALAS.

*CANCIONES CASTELLANAS, para soprano y conjunto instrumental.*

Clara Oyuela, solista.

Robert Whitney, director.

*EL ALBA DEL ALHELI.*

Clara Oyuela, soprano.

Elvira Savi, piano.

CRL-7. ALFONSO LENG.

*LA MUERTE DE ALSINO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

*SIETE CANCIONES.*

Yvonne Boulanger, mezzosoprano.

Elvira Savi, piano.

*Por aparecer:*

CRL-6. PRÓSPERO BISQUERTT.

*NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO.*

JORGE URRUTIA BLONDEL.

*PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE

RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN

A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS

DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R. C. A. Victor,

Av. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile.



# Obras corales de compositores de Chile

JUAN ORREGO SALAS, "ROMANCES PASTORALES"

- Nº 1. Las flores del Romero . E° 0,15  
 Nº 2. De los montes vengo . . . 0,18  
 Nº 3. En un pastoral albergue . . 0,21

ALFONSO LETELIER, "TRES CANCIONES CORALES"

- Nº 4. Umbral de la noche . . . E° 0,48  
 Nº 5. La Cabra . . . . . 0,24  
 Nº 6. Del cielo a tu corazón . . . 0,24

DOMINGO SANTA CRUZ, "CINCO CANCIONES PARA CUATRO VOCES MIXTAS"

- Nº 7. El alcanfor . . . . . E° 0,12  
 Nº 8. Primavera . . . . . 0,18  
 Nº 9. Canción de cuna . . . . . 0,18  
 Nº 10. Romance del Nogal . . . . . 0,36  
 Nº 11. Romance del peñón . . . . . 0,30

ALFONSO LENG, "SALMO"

- Nº 12. Salmo, Coral Nº 1 . . . . E° 0,12

GUSTAVO BECERRA, "TRES ROMANCES ANTIGUOS" Y "LEJANA"

- Nº 13. Romance de la Rosa fresca E° 0,21  
 Nº 14. Romance de Fonte Frida . . 0,24  
 Nº 15. El enamorado y la muerte . . 0,48  
 Nº 16. Lejana . . . . . 0,24

JUAN LEMANN, "ALELUYA"

- Nº 17. Aleluya . . . . . E° 0,15

ROBERTO FALABELLA, "ADIVINANZAS"

- Nº 18. Adivinanza I . . . . . E° 0,15  
 Nº 19. Adivinanza II . . . . . 0,15  
 Nº 20. Adivinanza III . . . . . 0,15  
 Nº 21. Adivinanza IV . . . . . 0,15  
 Nº 22. Adivinanza V . . . . . 0,15  
 Nº 23. Adivinanza VI . . . . . 0,15  
 Nº 24. Adivinanza VII . . . . . 0,15

SYLVIA SOUBLETTE, "CANCIONES"

- Nº 25. No es porque te quiero . E° 0,21  
 Nº 26. Del rosal vengo . . . . . 0,21

MARTA CANALES PIZARRO, "MADRIGALES TERESIANOS"

- Nº 27. Nada de Turbe . . . . . E° 0,12  
 Nº 28. Véante mis ojos . . . . . 0,12

JUAN ORREGO SALAS, "CANCIÓN CORAL"

- Nº 29. Romance a lo divino . . . E° 0,18

ALFONSO LETELIER, "OCHO CANCIONES CORALES"

- Nº 30. Villancico Primero . . . . E° 0,18  
 Nº 31. Villancico Segundo . . . . 0,18  
 Nº 32. Villancico Tercero . . . . 0,18  
 Nº 33. Villancico Pinares . . . . 0,18  
 Nº 34. Villancico Corderitos . . . 0,18  
 Nº 35. Villancico Canción de los Pinos . . . . . 0,24  
 Nº 36. Villancico La Palomita . . . 0,24  
 Nº 37. Villancico Hallazgo . . . . 0,24

*En preparación:*

Obras corales de JORGE URRUTIA, RENÉ AMENGUAL, JUAN AMENÁBAR y ROBERTO ESCOBAR

Estas obras pueden pedirse directamente al  
 INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL de la  
 Universidad de Chile, Agustinas 620,  
 Santiago de Chile

SUBSCRIBASE A LA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación bimensual de la Facultad de Ciencias  
y Artes Musicales y el Instituto de Extensión  
Musical de la Universidad de Chile

## PRECIOS EN CHILE

Subscripción por un año (seis números) . . .	E° 9,00
Subscripción por dos años (doce números) . . .	E° 16,00
Subscripciones por un año para estudiantes secundarios y universitarios y Profesores de Educación Musical . . . . .	E° 4,60

## PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por un año (seis números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 12,00
Subscripción por dos años (doce números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 20,00
PRECIO POR NÚMERO, EN CHILE . . . . .	E° 1,50
PRECIO POR NÚMERO, EN EL EXTRANJERO . . . . .	US\$ 2,00

*Toda Subscripción debe hacerse directamente a la Redacción de la REVISTA MUSICAL CHILENA, Casilla 2100, Santiago de Chile.*

Cheques deben enviarse a nombre de:  
**INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**



# ESCUCHE LA ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE



el programa cultural que se ha mantenido  
en el aire ininterrumpidamente por más tiempo.

LA ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE

lleva a los hogares chilenos conocimientos  
de todo tipo y del más alto interés.

*Continue escuchando la  
ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE  
por Radios Soc. Nac. de Minería  
de Santiago y Viña del Mar y Radio  
La Serena de La Serena, los días  
Martes, Jueves y Sábado a las 20.35 horas.*

