



REVISTA MUSICAL CHILENA



FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Instituto de Investigaciones Musicales

**DISCO ANTOLOGIA
DEL FOLKLORE MUSICAL
DE CHILE**

El Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, en colaboración con R.C.A. Victor acaba de editar, como contribución a la celebración del Sesquicentenario de la Independencia, el disco:

***ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL
DE CHILE***

Disco R.C.A. Victor, LP 12"

Precio: E° 6,50

acompañado por un folleto con los análisis folklórico-musicales, textos literarios y musicales, además de una sucinta biografía de Margot Loyola, Hermanas Acuña (Las Caracolitos), Teresa Muñoz, Miguel Peralta y Diómedes Valenzuela, intérpretes de este disco.

Este disco es el primero de una serie en que se dará a conocer la música vernácula de cada región de Chile. En este primer disco se abarca el folklore de la provincia de Ñuble, una de las zonas de más rica tradición vernácula del país.

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a
R.C.A. Victor, Av. Vicuña Mackenna 3333,
Santiago de Chile

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIV Santiago de Chile, Septiembre-Octubre de 1960 Nº 73

RESUMEN

EDITORIAL	3
DOMINGO SANTA CRUZ: El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto	7
JORGE URRUTIA BLONDEL: Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y conversaciones con el gran músico ruso durante su estada en Santiago	39
DANIEL QUIROGA: Los músicos chilenos y su inquietud viajera	61
JOSE VICENTE ASUAR: Actualidad de la vanguardia musical europea	74
HANS HELFRITZ: Música y danzas con máscaras en el Africa Occidental	90
EDUCACION MUSICAL:	
SERGIO BARRIA: Análisis melódico y rítmico del Himno Nacional, Canción Nacional o Himno Patrio de la República de Chile	97
NOTICIAS	109
FE DE ERRATAS en la Revista Musical Nº 72	116
CRONICA:	
Conciertos de Primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile	117
Temporada de Cámara de Primavera	120
Conciertos y Recitales	120
Segundo Festival de Arte Universitario	123
Opera	130
Gira a la República Argentina del Cuarteto Santiago	130
Ballet	135
Juventudes Musicales Chilenas	147
Juventudes Musicales de Argentina y Uruguay	149
NOTICIAS	151
CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	163
NOTAS DEL EXTRANJERO	166
DISCOS	181
HEMOS LEIDO	183
PARTITURAS	184
REVISTA DE REVISTAS	185

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; SANTIAGO DEMELCKIORE, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

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

EDITORIAL

DISCURSO PRONUNCIADO POR EL PRESIDENTE DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL EN EL CONCIERTO INAUGURAL DE LA ORQUESTA SINFONICA DE CHILE, ENERO 7, DE 1941

Reproducimos en este número de conmemoración de la fundación del Instituto de Extensión Musical y como Editorial, las ahora históricas palabras de don Domingo Santa Cruz con motivo del primer acto público realizado por el Instituto.

Cumplo un honrosísimo encargo del Consejo Directivo del Instituto de Extensión Musical al distraer vuestra atención por breves instantes y llamaros un momento a considerar lo que el acto en que participamos tiene de grande y de trascendental. Por vez primera en nuestra historia y en la de los países de ambas Américas se pone en marcha una Orquesta Sinfónica creada como organización estatal permanente y duradera, fundada en la sólida perspectiva que solamente pueden abrir las leyes constitucionales de una nación. Por primera vez también entre nosotros y entre muchos países, la difusión de la cultura musical pasa definitivamente a ser reconocida por un acto oficial del Parlamento como una función pública indispensable y merecedora del marco respetuoso que señalan las leyes. Asistimos, por lo tanto, a un hecho que para muchos habrá de pasar sin relieve, pero que para nosotros, los que hemos visto desarrollarse la corriente que ha llevado la cultura musical al punto en que se encuentra, adquiere toda la solemnidad de un paso decisivo logrado gracias a la tesonera acción de muchos de los presentes y podemos decir, conquistado a pesar de innumerables dificultades e incomprendiones.

Pensar dónde estamos y de dónde partimos hace sólo veinte años es cosa que puede servirnos de tonificante experiencia. No quiero decir que no hubiera en aquellos días de 1920 raíces que, profundas y generosas, sirvieron al crecimiento de lo por venir sino que, si contemplamos la situación que en aquellos años tenía la cultura musical, y podríamos agregar al crédito público de que disfrutaba, hubiéramos pensado que un grupo de parlamentarios soñase siquiera en dar origen a una ley co-

mo la que hoy cumplimos, se habría tenido esta iniciativa como una quimera y una locura.

¿Cómo, se nos habría preguntado, puede pensarse que la música sea algo tan esencial como para que el Estado se preocupe de organizar audiciones y para que se llegue hasta gravar a los contribuyentes con alguna carga a beneficio de ella? ¿No se trata de una actividad que, aun cuando algunos exagerados la creen importante, es sólo un pasatiempo sano, una entretención honrada, pero de ninguna forma una expresión cultural de la trascendencia que revisten otras manifestaciones del pensamiento? Así nos habían formado la vida los prejuicios coloniales con respecto a la música y acerca de su inconsistencia; habían persuadido a todos que las vidas que a ella se dedican era en virtud de una fatal pendiente hacia el arte peor considerado. La música sufrió en la cultura de América un gran desconocimiento y acaso sea por esto mismo que aquello que un gran pensador moderno ha llamado el arte capital del porvenir, se ha vigorizado y depurado como ninguno hasta adquirir la energía que, en países como el nuestro, ha hecho partir del campo musical una serie de iniciativas y reformas substanciales extendidas más tarde a otros sectores de la cultura.

Fuera de la creación musical que en nuestro país se ha formado y evolucionado a través del contacto directo que los compositores de todo el mundo tienden a establecer, ha habido entre nosotros dos palancas vigorosas trabajando con idéntico ritmo de ennoblecimiento del terreno musical: la enseñanza y los conciertos y, entre estos últimos, no cabe duda, que representan el papel esencial las audiciones sinfónicas cuyo repertorio variado y atracción del gran público las convierte en nervio esencial para la vida artística.

La enseñanza ha logrado tras largo esfuerzo situar las actividades musicales en el esclarecido nivel de la Educación Superior. Ardua tarea ha sido persuadir a nuestros medios intelectuales que el arte de los maestros que veneramos tiene una doctrina, representa un pensamiento sólido y, más que eso, es un factor integrante de la civilización occidental, sin cuyo conocimiento, aunque sea somero, nadie puede ser tenido por hombre de equilibrada cultura. Es así como hemos visto que a partir de los esfuerzos noblemente guiados de aquella gloriosa Sociedad Bach, que abriera tantos horizontes hasta entonces oscuros, una corriente de ennoblecimiento y de consideración ha ido estructurando la educación artística al punto de que hoy no es una casualidad de que pueda dirigirse la palabra, uniendo a mi calidad de presidente del Instituto de

Extensión Musical la muy honrosa investidura de representante de las Bellas Artes en el H. Consejo Universitario.

Como consecuencia de esta nivelación superior de los estudios entroncados en la Universidad de Chile surgió la necesidad de resolver el segundo punto, poner en movimiento la segunda palanca, la de los conciertos, y así, a iniciativa también de la Universidad, se organizan las series de audiciones sinfónicas que a partir de 1930 prepararon el campo para que un grupo de jóvenes parlamentarios de todos los partidos políticos, depusieran sus diferencias de principios en aras de la cultura musical y presentaran juntos un proyecto de ley que, andando el largo camino constitucional, ha venido a ser la norma que hoy nos rige.

Debemos ante todo rendir un homenaje a las Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que es la entidad que, con inmenso sacrificio de sus organizadores y de la Orquesta misma, se impuso la tarea de dar, año tras año, las series de conciertos que habituaron a nuestro público a considerarlos como cosa necesaria. Tan sistemático fue su trabajo que para muchas personas esta entidad tomaba el aspecto de una institución estatal e ignoraban que vivía una existencia llena de preocupaciones y expuesta en cualquier momento a terminarse.

La dificultad económica por un lado y los conciertos continuados por otro trajeron como consecuencia obligada la idea de regularizar tan importante actividad cultural con la dictación de una ley. Los diputados don Benjamín Claro, don Guillermo Echenique, don Fernando Durán, don Gregorio Amunátegui, don Fernando Maira, don Rudecindo Ortega, don Manuel Eduardo Hübner, don Julio Barrenechea y don Carlos Contreras Labarca presentaron el proyecto con verdadera valentía al producirse una crisis de la Orquesta en 1937. Desde ese momento ningún inconveniente nos fue abreviado, la ley debió correr todos los trámites constitucionales y dio origen a discusiones en que, por primera vez, oímos a los parlamentarios hablar sobre música y muchos de ellos con perfecto conocimiento. La Cámara y el Senado vinieron a ser, en cierto sentido, árbitros de muchas opiniones encontradas y aun de intereses que fueron serios tropiezos para la ley. Como medio de armonización de estas divergencias surgió en el Senado el contraproyecto de don Maximiano Errázuriz que es, con algunas modificaciones, la base de la ley actual. La primitiva idea fue ampliada a todas las actividades musicales y gracias a la cooperación del Supremo Gobierno, de la Universidad de Chile y especialmente de su Rector, don Juvenal Hernández, de muchos parlamentarios y de las entidades gremiales de la música, pudo llegarse a

ver como Ley de la República la creación de este Instituto, del que me ha cabido la honra ser su primer presidente.

Si acontecimientos inesperados no vienen en lo sucesivo a entorpecer su marcha, todos estamos en lo cierto al afirmar que tendremos en la nueva entidad una de las instituciones más queridas y que de manera más auténtica habrá de servir a la cultura pública de Chile. El Instituto de Extensión Musical, creado con suficiente autonomía y con fondos propios será, una vez que vayan amortiguándose las divergencias que se manifestaron al crearlo, un remanso en el que todos los músicos tendrán confianza, la palestra acogedora para estimular el trabajo de nuestros creadores y la mano generosa que habrá de tenderse en ayuda y apoyo de los ejecutantes y de los profesionales de la música en general. El Instituto, en la medida que sus fuerzas lo permitan, se hará un deber de ayudar toda iniciativa de verdadero valor y todo cuanto signifique un progreso para el arte musical.

Cábeme, pues, el honor de presentar en esta audición inaugural el primer fruto de nuestro trabajo colectivo: la Orquesta Sinfónica de Chile, cuyos pasos han de ser de perfeccionamiento y cuyo futuro debe constituir una gloria y una honra para nuestra Patria.

EL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL, SU ORIGEN, FISONOMIA Y OBJETO

p o r

Domingo Santa Cruz

La vida musical chilena ha debido recordar últimamente aniversarios que son hitos fundamentales de su desenvolvimiento e irrecusables testimonios de la continuidad cultural del país. A la Facultad de Bellas Artes, recordada el año pasado, que rubricó hace tres décadas la elevación de la enseñanza artística al rango de Educación Superior y consolidó una acción estatal técnicamente concebida en favor del arte, sucedió hace poco otro aniversario, el de nuestras publicaciones musicales, que se enhebra retrospectivamente también hasta más de treinta años. Nos cabe ahora recordar la creación del Instituto de Extensión Musical, establecido el 2 de octubre de 1940, es decir hace cuatro lustros. Curiosa coincidencia de fechas que nos pone como frente a períodos completos, en que es posible ya desentrañar históricamente un sentido y una doctrina nacionales en torno de las actividades artísticas.

Del Instituto de Extensión Musical, una de las iniciativas más novedosas y originales que se hayan fundado en país alguno para fomentar y sostener la vida de la música, se ha escrito con frecuencia; rara vez, sin embargo, con entera verdad. Sus orígenes han sido a menudo simplificados en extremo; se olvida la tremenda lucha que hubo que dar para establecerlo, y obscureciendo la memoria de las muchas voluntades que fue menester aunar en su favor, no son pocos los que se tienen por padres de esta criatura única e ilustre.

Justo es, pues, al llegar nuestra más importante entidad de conciertos a su mayoría de edad, recordarle de dónde vino y a quiénes debió el ser; cómo se originó siguiendo una consigna artística que viene de muy atrás y que buscó, semejante a las aguas, el resquicio para escurrir y formar la gran marejada que volcaría prejuicios, la que ennoblecó profesionales, la que dio actividad verdadera a un campo manifiestamente retrasado en los dominios de la intelectualidad chilena.

Los que hemos nacido con el siglo presente no somos centenarios; sin embargo, lo que podemos recordar en cuanto a expansión de la vida musical en el país es tan grande, que evocar los días de la Primera Guerra Mundial, cuando vivíamos únicamente soñando con viajes que nos

permitieran escuchar las obras del repertorio corriente que hoy tenemos en cualquier instante a la mano, parece cosa tan pretérita como de leyenda. La existencia de entidades públicas que, con recursos propios, se destinaran a la vida musical en general, habría sido más que sueño: utopía. Veamos cómo se pasó de esta región onírica a una realidad nacional.

RAICES EN EL PASADO

I. De la ópera al concierto

Nuestra vida musical, como casi todas las vidas musicales de América Latina, tuvo, a poco de ocurrir la Independencia, un centro de gravedad fundamental: la ópera, y sobre todo la ópera italiana. Eugenio Pereira, a quien debemos citar siempre antes de trazar cualquier panorama de la música chilena, ha demostrado en detalle el predominio teatral del siglo XIX. Si tomamos por ejemplo su última obra, la "Historia de la Música en Chile", correspondiente al período 1850-1900, podemos observar que de 22 capítulos de que consta, 11, o sea *la mitad*, están consagrados al teatro musical en sus varios géneros; 7 a la vida musical en general, 3 a la enseñanza y *uno* a la creación, a los compositores... El teatro llena la vida de nuestros padres y abuelos, la ópera *es* la música; lo demás son añadidos. Los conciertos, si los hay, son más exhibiciones de virtuosos en inverosímiles programas que encienden devociones y pasiones que lo que hoy entendemos por tales.

En medio del ir y venir de cantantes, empresarios y músicos de orquesta, se insinúa poco a poco lo que vendrán a ser nuestras temporadas sinfónicas y de cámara. Surgen iniciativas organizadas, el "estagnamiento lírico" es criticado por algunos periódicamente. La misma venida de instrumentistas para la ópera, entre los que se contaban artistas serios, crea escuela y trae otras actividades no teatrales. En el período rossiniano se insinúan gradualmente los nombres de Mozart, Beethoven, Schubert, Chopin y Schumann. Pereira ha recordado¹ ese curioso homenaje rendido por D. Carlos Drewetcke, en 1819, a doña Rosa O'Higgins, en el que se oyó en la Plaza de Armas de Santiago "una sinfonía de Beethoven y un cuarteto de Mozart". Este "homenaje" realizado en vida de Beethoven, sería como el punto de partida de nuestra tradición de conciertos. Ella se forma muy lenta y dificultosamente durante el reinado romántico de la música de salón.

¹"Los Orígenes del Arte Musical en Chile", pág. 70.

Los esfuerzos mejor orientados durante el siglo XIX, tendientes a crear organismos de conciertos, son de índole privada o apoyados en el lento crecer del Conservatorio Nacional: en 1869 el "Orfeón de Santiago" presenta la "Sinfonía en Do", de Mozart, y la "Sinfonía Pastoral", de Beethoven; en tiempos de Balmaceda, Moisés Alcalde Spano dirige programas sinfónicos que son curiosos de leer hoy día y, a fines de siglo, el maestro alemán Juan Harthan, también director del Conservatorio, desarrolla esforzada labor en la capital y en Valparaíso: estrena inclusive dos oratorios: "El Mesías", de Haendel, y "La Creación", de Haydn (1895 y 1896). En cuanto a música de cámara, dos sociedades, la llamada "Música Clásica" (1879) y "Sociedad Cuarteto" (1885), constituyen, junto a las reuniones en casas particulares, los fundamentos más serios de un futuro que fructificó más tarde. El apóstol incansable del género fue el venerable y esforzado don José Miguel Besoáin.

Vicente Salas Viú, en su excelente obra "La Creación Musical en Chile", ha trazado un panorama atrayente de nuestra evolución musical dividiéndola en décadas. Hasta 1910 continúa más o menos idéntica la situación de fines del siglo anterior; la ópera vale aún como centro de gravedad, como objeto central del apoyo público y privado hacia la música. Junto al género lírico, de Italia nos vienen también otras orientaciones renovadoras: 1905, año en que regresa Enrique Soro y llega a Chile L. S. Giarda, se puede consignar como fecha importante. Ambos tienen gran influencia, son músicos preparados, a la vez directores y ejecutantes. A los conciertos de Giarda hay que añadir, en 1906, los que Celerino Pereira L. (seis en total) ofreció en la Universidad Católica.

La segunda década del siglo señala ya los cambios futuros: los componentes de la orquesta que se contrataba anualmente para la ópera, fundan, bajo la presidencia de Ferruccio Pizzi, la "Sociedad Orquestal de Chile"; en 1912 y al año siguiente, Nino Marcelli, director formado en Santiago, presenta las nueve sinfonías de Beethoven en una serie memorable de conciertos que recuerdo muy bien, y que fueron para nosotros, niños aún, revelación magnífica.

La Primera Guerra Mundial trae consecuencias en todos los campos, también en los musicales, nos aleja de Europa momentáneamente, varían muchas condiciones sociales, la ópera se hace difícil y cara, pierde calidad artística y significación en las clases altas que la sostenían. Un fermento pro conciertos se hace evidente y la Sociedad Bach, fundada en 1917, se convierte rápidamente en un cenáculo de renovación cuyo tinte antioperístico se acentúa de día en día. En otros artículos de esta

Revista me he referido a la evolución y características de este nuevo espíritu genuinamente revolucionario².

La década siguiente, la de 1920-1930, es ya de franca transformación. Nuestra generación consideraba que el ambiente era inculto y retrasado; la ópera, que había fascinado a nuestros abuelos, carecía para nosotros de atracción musical, repetía y repetía lo mismo desde un siglo atrás; por su causa vivíamos a merced del comercio de los empresarios, jamás habría dinero como para presentar las óperas en serio, para ponernos al día, es decir para oír todo Wagner, conocer a Debussy o a los rusos, etc. El sentido de la vida musical debía trasladarse a los conciertos y éstos, sin esperanza de apoyo en lo privado, sólo podrían vivir en un régimen de sostenimiento estatal. Estos postulados, considerados hoy día de tipo netamente socialista, fueron los que la Sociedad Bach anunció públicamente en la asamblea del 1º de abril de 1924, a que me he referido varias veces³. En su protesta por la cultura, es curioso constatarlo, no intervinieron casi músicos profesionales; fue un movimiento de universitarios jóvenes, de aficionados, diríamos hoy; del público virtual de los conciertos futuros. Y digo futuros porque seguíamos entonces en medio de las audiciones ocasionales (Soro, Giarda, Casanova, Tritini, Delvincourt, Stefaniai, fueron en esos años directores u organizadores de conciertos aislados). En este ambiente enrarecido surge de pronto Armando Carvajal. Salido del medio orquestal formado con el propio esfuerzo, violín concertino de la ópera, solista y excelente músico. Con la ejecución de "La Muerte de Alsino", de Alfonso Leng, en 1922, se destaca en él, por primera vez en Chile, un auténtico director de orquesta; además, Carvajal tenía hechura de líder y luego se unió al movimiento de la Sociedad Bach, cuyos conciertos orquestales pasó a dirigir⁴.

II. *Iniciativas reiteradas*

De 1924 en adelante, toma cuerpo una acción en favor de los conciertos que va encontrando todas las circunstancias a su favor. La Sociedad Bach, mal tratada en el Teatro Municipal por sus peticiones de sala, plantea la necesidad de que este teatro sea puesto al servicio de la música y abre fuego contra el sistema de los empresarios en un argumentado me-

²"Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", N° 40 (1951); "Trascendental Aniversario", N° 67 (1959), y "Antepasados de la Revista Musical", N° 71 (1960).

³Punto iv del Manifiesto leído en dicha asamblea.

⁴El primer concierto dirigido por Carvajal, en la Sociedad Bach, tuvo lugar el 12 de noviembre de 1924.

morial dirigido a la Junta de Vecinos, que hacía entonces las veces de Municipio; el 18 de diciembre logra se cancele el contrato a la Empresa Salvati-Farren, entrando el Municipio a ser dueño de su sala. Después de obtener esta primera victoria emprende, en marzo de 1925, la fundación de un Cuarteto estable (fracasado por la deserción del violoncelista señor Pelz) y de una Orquesta Sinfónica, que ese año se contrataría por un lapso de tres meses y se proyecta seguir contratando cada año por mayor tiempo, conforme al resultado financiero y las subvenciones que se nos otorgaran. Armando Carvajal sería, naturalmente, su director. El y Dante Betteo elaboraron las bases que con Guillermo Echenique Correa estudiamos por parte de la Sociedad Bach⁵. Cito estos nombres porque es curioso ver ya asociadas a las tres personas que trece años más tarde contribuirían con mayor empeño a la iniciativa de ley que fundó el Instituto: Carvajal, Echenique (que llegó a ser el alma de nuestra "quinta columna" dentro del Parlamento), y el que esto escribe.

No viene al caso detallar aquí las circunstancias que impidieron el éxito de esta nuestra "primera salida" al campo orquestal, la que, en líneas generales, habría sido exactamente lo que más tarde se llamó "Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos". Con los elementos de la orquesta no fue posible llegar a términos financieros abordables; no nos atrevimos a arriesgar pérdidas inevitables, cuyo monto excedía las posibilidades de la Sociedad Bach⁶.

A fines del mismo año 1925, mientras ensayábamos febrilmente nuestro histórico "Oratorio de Navidad", tuvieron lugar también, por iniciativa de la Sociedad, las sesiones de la Comisión de Reforma de la Enseñanza Musical que elaboró el Decreto-Ley N^o 801, de 22 de diciembre del año citado. En el Art. 10 de dicha ley, jamás cumplida, se establecía al "Consejo de Enseñanza Musical" la obligación de dar conciertos en todo el país, formar los organismos correspondientes y (cosa que irá siempre paralela a todas nuestras iniciativas futuras) apoyar y fomentar la composición nacional. Este Consejo Musical, persona jurídica de derecho público, dependiente del Ministerio de Educación (de Instrucción Pública), constituye el primer organismo estatal que una ley haya destinado en nuestra historia al fomento general de la vida de la música

⁵Convenio de 14 de abril de 1925.

⁶El 17 de abril, la Junta de Vecinos concedió el Teatro Municipal a la Sociedad Bach, con un auxilio del 25% de los gastos. El escollo del convenio fueron los sueldos, lo que causaría una pérdida su-

perior a \$ 11.000. Una cláusula curiosa del convenio decía que "si los profesores colaboran *en conciencia*" la Sociedad haría un concierto de beneficio para ellos con las obras que hubieran tenido mayor éxito...

en el país. En la redacción del texto definitivo de dicha ley, como lo recordé en otro artículo de esta Revista, colaboramos con Humberto Allende, quien no volvió a intervenir en estas tareas⁷.

El año 1926 fue el de la "Orquesta Sinfónica Municipal", debida al tesón de Armando Carvajal y a la buena voluntad del "Intendente Municipal", don Luis Philips Huneeus. Hubo una verdadera temporada y por fin Carvajal pudo demostrarse en su plena capacidad como hombre de semejantes empresas. Sus esfuerzos, por desgracia, fueron obstaculizados por intrigas de los aspirantes a directores de orquesta. Dirigir, en esos tiempos, era para muchos un lucimiento vanidoso indispensable a la figuración del que se tenía por "maestro"; una orquesta financiada, como se dijo, "con dineros de todos los ciudadanos", había de estar a turno accesible para cuantos se creyeran con derecho al ensayo de la batuta. La Orquesta Sinfónica Municipal fue suprimida "por economía" y vanas fueron las protestas públicas en contra de esta desgraciada medida⁸.

Quedamos nuevamente sin conciertos sinfónicos hasta 1928, año en que, reorganizado el Conservatorio y Armando Carvajal designado su director, fue encargado por el Departamento de Educación Artística, que presidía Armando Donoso, de formar la "Orquesta Sinfónica del Departamento" y nuevamente hubo una temporada, entre mayo y agosto, que constó de siete conciertos en el Teatro Municipal, más seis audiciones populares gratuitas en el Teatro Esmeralda⁹. En los programas, junto a los clásicos y a Wagner, aparecen Strauss, Debussy, Ravel, Falla y los chilenos Allende, Soro, Leng y Bisquertt. Arrau ejecutó la "Fantasía Indiana", de Busoni (1); Juan Casanova y Giulio Falconi aparecieron junto a Carvajal que tuvo a su cargo, puede decirse, el total de los conciertos.

Tal como la Orquesta Municipal, la del Departamento fue de muy corta vida, desapareció con la supresión y reorganización del Departamento de Educación Artística por voluntad del tristemente célebre Ministro Pablo Ramírez. Carvajal, siguiendo las viejas tradiciones de la Orquesta del Conservatorio, ofreció durante el año 1929 conciertos en el

⁷Véase el artículo ya citado "Trascendental Aniversario", en el N° 67 de esta Revista.

⁸Los adversarios de esta Orquesta Municipal fueron los mismos que, once años más tarde, harían cuanto estuviese de su parte para impedir la creación del Instituto de Extensión Musical, y sobre to-

do, para evitar que éste dependiera de la Universidad de Chile, cuyo rango y seriedad los dejaría definitivamente fuera de las ambiciones directoriles.

⁹"Revista de Arte", del Departamento de Educación Artística, número único, septiembre de 1928, pág. 76.

mismo establecimiento que culminaron con una extensa gira al sur del país, en la que participamos muchos de los profesores. Un repertorio anteclassico, unido a obras contemporaneas dio a estos conciertos un sello de interesantisima novedad¹⁰.

III. *La Universidad de Chile asume la dirección musical*

Como ya es sabido, en 1929 fue creada la Facultad de Bellas Artes (4 de noviembre), y dentro del plan de esta creación estuvo el de entregar por completo los asuntos artisticos a la casa de Bello: toda la ingerencia del Estado en torno al arte quedaria en el futuro bajo la égida universitaria, que la dignificaria, le daria estabilidad y la haria técnica e independiente. Este paso importantisimo ya ha sido reseñado en esta Revista, y trajo consecuencias fundamentales para los proyectos de ver asentada la vida de conciertos. La Facultad tendria por misión no sólo la enseñanza sino que también la difusión del arte, su fomento "en todas las clases sociales".

Carvajal, ausente durante unos meses de 1930, en Europa y los Estados Unidos, se ocupó a su regreso de resucitar la iniciativa sinfónica. Al volver al país encontró una circunstancia nueva que le atrajo la colaboración de muchos buenos instrumentistas en términos posibles: la cesantía en que había caído gran parte del personal de orquesta residente en el país a causa de la implantación del cine sonoro (las orquestas de los biógrafos desaparecían). Esto, unido a la inmejorable voluntad del Vicerrector Dr. Javier Castro Oliveira, que había reemplazado al Rector Quezada Acharán, renunciado a fines de agosto, permitió un éxito que fue de consecuencias definitivas: el Vicerrector concedió al Director del Conservatorio el respaldo universitario y así los músicos hallaron trabajo y nuestro medio, conciertos. Esta generosa e importantísima acción del Dr. Castro Oliveira fue continuada por el Rector don Gustavo Lira, elegido a fines de 1930.

Fue así como la Universidad pudo anunciar, en 1931, una temporada extensa de veintidós conciertos sinfónicos, más cuatro populares, a cargo de Armando Carvajal.

¹⁰El Conservatorio tenía una orquesta desde la época de Soro. Un Decreto de 1921 (Nº 5.527, de 19 de octubre), hacía obligatoria la asistencia de los alumnos a este conjunto, que debía dar conciertos por lo menos "dos veces al año", estable-

ciendo la *extensión musical* (¡curiosa anticipación!). Esta obligación era la "compensación en bien de la colectividad" que los alumnos hacían por los favores que de ella recibían.

Los sucesos políticos del mes de julio de 1931 y la caída del primer Gobierno de Ibáñez lo trastornaron todo: cambió el Rector (el señor Lira, Ministro de Educación, renunció), y las subvenciones pedidas y prometidas amenazaban esfumarse. Por otro lado, Armando Carvajal fue designado Decano interino de Bellas Artes y luego (14 de octubre), confirmado en propiedad. Había que buscar otra solución y así fue como con Carvajal inventamos lo que fue la "Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos", entidad privada, en el nombre, en verdad ficción legal universitaria, destinada a asociar a ejecutantes y público y a impetrar en conjunto las subvenciones.

IV. *La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos*

El 27 de agosto de 1931 se constituyó la Comisión Organizadora de la Asociación. La integraban doña Luisa Lynch de Morla (presidenta), doña Sara Izquierdo de Philippi, don Alfonso Bulnes C., el Decano Carvajal y el que esto escribe, tesorero. Don Alfonso Bulnes renunció luego, por haber sido designado Subsecretario de Relaciones Exteriores. En octubre se reiteraron los pedidos de subvenciones y se obtuvieron éstas de la Universidad y del Gobierno.

La naturaleza del presente trabajo no nos permite entrar en el largo y esforzado detalle de la Asociación, ciertamente una de las más generosas y abnegadas iniciativas en favor de la música del país. Estaba formada por socios ejecutantes, que eran a la vez miembros de la Orquesta y contratados según tarifas que cada año se convenían; socios cooperadores (abonados) y un socio fiador, la Universidad de Chile, que respondía hasta por una suma anual y revisaba las cuentas, supervigilándolas. El Estado dio subvenciones que alcanzaron los \$ 60.000 anuales. Un directorio, formado por personas de buena voluntad, administraba la entidad; procuraba que los recursos acumulados se gastaran en el más largo plazo posible, asegurando un pago a los ejecutantes durante un lapso y creando en el público la necesidad de los conciertos sinfónicos permanentes. La Orquesta designaba un delegado como enlace; y así fueron colegas nuestros en el directorio (don Ferruccio Pizzi y más adelante Víctor Tevah).

En 1932 se constituyó el Consejo Directivo (28 de abril), que fue ratificado, aprobándose los Estatutos, el 30 de noviembre. La personalidad jurídica quedó concedida en 1933 (14 de julio). Armando Carvajal, director titular de la Orquesta, fue designado director artístico, y el que esto firma, al sucederle como Decano de Bellas Artes, pasó a representar

a la Universidad de Chile en la Asociación, desde agosto del mismo año. La presidencia definitiva recayó en doña Soffa Andwanter de Körner. Entre quienes como directores con mayor abnegación sirvieron la causa de la Asociación, deben citarse: a doña Luisa Lynch de Morla, a María Aldunate C. (secretaria), Amelia Balmaceda L., Enrique López L. (tesorero), Humberto Allende, Alfonso Leng, Carlos Isamitt, Carlos Bri-ceño, Carlos del Campo N.

Las actividades de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos se extendieron por un período de ocho años, entre 1931 y 1938, inclusive. Sin detallar año a año los conciertos que ésta ofreció fueron en total 234, de los cuales 125 de temporadas en Santiago, 52 a precios populares también en la capital y 57 en las provincias del país. Este total, de casi 30 conciertos anuales, acabó por crear una necesidad pública de conciertos e hizo posible la ley que estableció el Instituto de Extensión Musical. Contamos en esta labor, desde 1932, con el más decidido apoyo del Rector don Juvenal Hernández y del Consejo Universitario, que respaldaron innumerables gestiones. Al señor Hernández se debe, en proporción importantísima, la existencia del Instituto: su apoyo personal, sus vinculaciones gubernativas y políticas fueron sin reservas puestos al servicio de nuestra causa.

No puede dejar de mencionarse aquí el repertorio vastísimo que abarcaron estos conciertos. El país, en ocho años se puso al día en lo que al pasado y al presente respectan y adquirió conciencia de sus propios compositores; todo lo posible y de valer fue escuchado¹¹. Quien tomó sobre sí el titánico esfuerzo de esta cruzada fue Armando Carvajal. Dirigió más de 200 conciertos en estos años. Junto a él estuvieron Víctor Tevah, Juan Casanova, Theo Buchwald, Edouard van Dooren y Burle Max. Muy importante, también, fue la selección de solistas nacionales y extranjeros que actuaron en el país contratados por la Asociación¹².

¹¹María Aldunate C. publicó en el Vol. III, del "Boletín Latinoamericano de Música", pág. 179, editado por Francisco Curt Lange, en Montevideo, una reseña estadística del repertorio. En ella, que no es hoy día completa, pues la Asociación estaba aún en actividad, pueden verse los nombres de todos los autores clásicos, de Haydn en adelante; los anteclassicos desde Frescobaldi a Bach y Haendel; un enorme repertorio contemporáneo que comprende a los franceses impresionistas, a Strauss

y su época; a Falla, Respighi, Casella, etc. De los chilenos figuran: Allende, Leng, Bisquertt, Soro, Santa Cruz, Negrete, Carmela Mackenna, Isamitt, Casanova y Letelier.

¹²Los solistas nacionales y extranjeros presentados, fueron 48 y, entre los primeros, encabezados por tres de fama internacional, Rosita Renard, Claudio Arrau y Arnaldo Tapia Caballero, se hallan los mejores pianistas, violinistas, violoncellistas, cantantes, etc., de ese tiempo. En

V. *El Proyecto de Ley*

La Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, como toda obra altruista y pese a las subvenciones vivió en dificultades financieras. Las ayudas prometidas llegaban a menudo tarde y disminuidas, la vida encarecía, el personal de orquesta necesitaba mejores remuneraciones. No se quería subir los precios a fin de mantener los conciertos al alcance de todos (en 1932 era de \$ 7 platea, necesitándose \$ 12, por lo menos, o \$ 35 que cobraban los empresarios...). El resultado fue un acortamiento de las actividades, que de 36 conciertos en 1932 y 65 en 1933, bajaron a 12 en 1937 y 1938. De 22 semanas de trabajo orquestal en 1931 y 1932, se llegó a 8 semanas en 1937 (1). La situación hizo crisis precisamente en este año, 1937, en el mes de julio, a causa de un problema colateral pero relacionado con lo mismo: la inseguridad de concurrencia de los instrumentistas que eran miembros de las bandas del Ejército. Un concierto dominical por la mañana debió ser suspendido a causa de no haberse presentado varios ejecutantes (sobre todos los cornos), que eran indispensables y que asistían en el Cementerio a los funerales de un suboficial. El concierto se convirtió rápidamente en una asamblea: habló el Director Carvajal, intervino el público, subimos al escenario varios directores de la Asociación. Lo que ya se venía conversando como solución única, obtener una ley para normalizar los conciertos y afirmar el trabajo de divulgación en que estaba empeñada la Facultad de Bellas Artes desde 1934, se impuso como necesidad inmediata. Así quedó acordado y nos pusimos todos a la obra.

Debo aquí esclarecer algo sobre lo que muchos errores se han afirmado: la Ley N° 6.696, resultado del esfuerzo convenido *no fue* producto del trabajo de un sector únicamente, ni tampoco fue dictada, como a menudo se ha dicho, con el solo efecto de asegurar la vida de los ejecutantes de orquesta y en su preferente beneficio. En 1937 pudo pensarse ya en una gestión ante el Parlamento (cosa antes inimaginable), en virtud de las circunstancias siguientes: 1) el respaldo universitario a la vida musical desde 1929, lo que la había hecho importante y digna del amparo estatal; 2) el trabajo sistemático durante ocho años de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, que había creado un público y una opinión dispuestos a ayudar; 3) el hecho innegable, social y musicalmente, de que en el sistema de inseguridad no había trabajo posible para los

cuanto a los extranjeros, la nómina incluye a Moissevitch, Jacques Thibaud, Roman Totenberg, Ricardo Viñes, junto a otros de menor renombre.

elementos de orquesta; éstos no podían vivir y los conciertos jamás tendrían la categoría necesaria; 4) la presencia en el Parlamento de un grupo bastante numeroso de jóvenes diputados y aun senadores, que habían participado en nuestras tareas musicales o asistido a ellas (Guillermo Echenique, fundador y vicepresidente de la Sociedad Bach, que fue el motor callado y tesonero, Benjamín Claro V., antiguo miembro del coro de la misma entidad, y varios más); 5) la existencia de un espíritu de cuerpo en los compositores que comulgaban con las orientaciones universitarias, sin duda las mejores del país, constituidos en una Asociación activa desde 1936¹⁸, y 6) el decidido trabajo de quienes teníamos la responsabilidad nacional de la vida musical, el Rector Hernández, el Director del Conservatorio, Carvajal y el que esto firma como Decano entonces de la Facultad de Bellas Artes. Sin este conjunto de factores y de voluntades férreamente decididas, nada se habría hecho. Debo agregar, porque las cosas no se improvisan, que ninguna de las tres personas últimamente nombradas éramos novicios: Carvajal y yo veníamos trabajando juntos desde 1924 en pos de solucionar la vida de los conciertos, él era Director del Conservatorio desde 1928; ocupaba yo el decanato hacía ya cinco años desde 1937, los mismos cinco que llevaba de Rector don Juvenal Hernández.

Lo que significó obtener que el Congreso despachara una ley con fondos propios y permanentes para la música ya casi nadie lo sabe ni lo recuerda. Fue un trabajo tremendo, sembrado de dificultades, y es triste anotar, principalmente emanadas del lado de los elementos musicales; hubo que tener una paciencia y una resistencia a toda prueba. La ley en verdad se debe más que a una comprensión cultural profunda por parte del Parlamento a nuestra obstinada insistencia, que volvió a la carga una y cien veces. Se legisló más bien por aburrimiento y por zafarse de "los músicos" . . . ésta es la verdad.

Veamos ahora cómo se realizó este trabajo colectivo. En líneas gene-

¹⁸La "Asociación Nacional de Compositores de Chile", fue fundada el 8 de agosto de 1936, bajo la presidencia de Humberto Allende. En ella me correspondió el cargo de Secretario, no obstante mis funciones de Decano de Bellas Artes. En dicha Asociación se agruparon todos los elementos de valer, con que contaba el país, excepto Enrique Soro, resentido aún por su ya lejana pérdida de la dirección del

Conservatorio. Los compositores del grupo inicial fueron: Humberto Allende, Domingo Santa Cruz, Carlos Isamitt, Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Samuel Negrere, Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Armando Urzúa y Héctor Melo G. La personería jurídica de la entidad se obtuvo por Decreto N° 4.247, de 28 de septiembre de 1937.

rales, porque la tramitación parlamentaria requerirá uno de los más curiosos artículos que se deben escribir en la Historia Musical chilena.

La moción parlamentaria destinada a crear la "Orquesta Sinfónica Nacional", como se denominó el proyecto, que fue presentado a la Cámara de Diputados por nueve congresales, que se buscó pertenecieran a diversos partidos a fin de evitar oposiciones políticas. El jefe, de lo que he llamado nuestra "quinta columna", fue Guillermo Echenique, diputado entonces del Partido Conservador (más tarde siguió el cisma demócratacristiano). Los firmantes, aparte de él mismo, fueron: Julio Barrenechea (socialista), Fernando Maira (radical), Rudecindo Ortega (radical), Benjamín Claro (Unión Republicana), Fernando Durán (conservador), Carlos Contreras Labarca (comunista), Ricardo Latcham (socialista) y Gregorio Amunátegui (liberal). En el estudio previo participaron solamente Echenique, Claro, Maira y Durán junto al directorio de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y a un grupo de miembros de la Orquesta (recuerdo entre éstos a Ernesto Ledermann, Víctor Tevah, Abraham Rojas, Ernesto Garrido). Carvajal y yo asegurábamos el entronque universitario. El proyecto fue definitivamente redactado una noche en mi propia casa¹⁴ y los "considerandos", que los diputados deseaban numerosos, fueron obra mía. Fernando Durán estudió la fisonomía legal y Claro la económica. El 27 de julio de 1937, en la sesión Nº 27, se presentó el Proyecto de Ley.

La moción, como he dicho, precedida de 15 considerandos, fue muy sencilla. Bajo el nombre de "Orquesta Sinfónica Nacional" se establecía una acción de orden general por entero entregada a la Universidad de Chile, destinada a tres fines: 1) "Propender al desarrollo de la cultura musical en todo el territorio de la República y en todas las clases sociales, por medio de conciertos sinfónicos públicos y transmisiones de radio que se efectuarán en forma periódica; 2) Estimular la creación de obras nacionales mediante concursos anuales de composición y difundir su conocimiento en el país y en el extranjero, y 3) Contribuir a la eficiencia artística y a la estabilidad económica de los ejecutantes que dedican sus esfuerzos a estas actividades". Un impuesto del 2% sobre los espectáculos públicos financiaría la iniciativa; la Universidad organizaría y reglamentaría con entera libertad la nueva rama cultural que se le entregaba.

Como puede verse, los fines eran muy semejantes a los de la actual ley y la dependencia universitaria se disponía en forma casi idéntica a

¹⁴Un departamento de la calle Valentín Letelier 1319.

las normas con que, cinco años más tarde, se incluyó el Instituto de Extensión Musical dentro del marco universitario. La Universidad, administradora y depositaria de los fondos, *no podía tomar un centavo de éstos para otros fines*. El pensamiento del legislador fue oficializar la entidad de conciertos sinfónicos existentes y con ello dar a la Facultad de Bellas Artes (de la que sin duda dependería), recursos para continuar y ampliar a una acción cultural que englobara expresamente los conciertos y que también debía comprender a los compositores.

Nada se logró en 1937, sin embargo. Una sesión de la Comisión de Educación en que los promotores de la iniciativa fuimos careados con representantes de la Sociedad de Compositores Chilenos, quienes aparecieron oponiéndose (Soro, Rengifo, Casanova, María Luisa Sepúlveda, capitaneados por Carlos Melo Cruz), sólo sirvió para que recibiéramos públicamente impertinencias y para que los diputados, molestos, archivaran el proyecto.

Fuerza es hacer aquí un paréntesis a nuestro relato y referirnos a hechos ingratisimos que por muchos años perturbaron la vida musical. He dicho antes, al hablar de la breve "Orquesta Sinfónica Municipal" de 1926, que la acción de Carvajal se vio estorbada por las ambiciones de quienes salieron a disputarle la batuta; para algunos "compositores chilenos" el lucimiento en el estrado, los aplausos, eran sueño embriagante e indispensable a su categoría, aun cuando no fueran competentes para dirigir y lo hicieran mal. El señor Melo Cruz había tomado las riendas de la Sociedad de Compositores Chilenos y asumido el papel de encarnar estas pretensiones, para las cuales se creía particularmente dotado. Enrique Soro, molesto desde la reforma del Conservatorio de 1928, era la carta verdadera y sólida que exhibían.

Pese a que la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos incluyó en sus programas obras de los compositores Soro y Casanova, a fines de 1932, la Sociedad aludida organizó, el 23 de agosto, un concierto cuyo lamentable resultado fue evidenciar la necesidad de un director profesional y éste no podía ser sino que Armando Carvajal. De las críticas a este concierto¹⁵ se derivó un panfleto publicado por Melo Cruz¹⁶ y como en

¹⁵Revista "Aulos", N° 1, pág. 18 (octubre de 1932).

¹⁶Este folleto, escrito en el peor vizcaíno, como diría Don Quijote, se titulaba "La Sociedad de Compositores Chilenos acusa!...", y llevaba la indicación: "Año 1, N° 1", es decir, era el comienzo de una

serie que, por cierto, no continuó. Fue distribuido a fines de 1932, y mereció un categórico acuerdo de protesta del H. Consejo Universitario. En 1935, el mismo Melo Cruz publicó otro panfleto titulado "La Desorganización de la Facultad de Bellas Artes", que fue archivado, "por grosero

él se afirmaran cargos calumniosos contra el director Carvajal, afirmándose que había malversación en el empleo de los fondos destinados a la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, concedida el 2 de julio de 1932 y cargada a una Ley, Nº 5.105 de auxilio a la cesantía, el Director del Conservatorio, como era su deber, se querelló judicialmente en contra de los "compositores chilenos", alegando la verdad: que esa subvención no lo obligaba a presentar una orquesta exclusivamente formada por músicos cesantes y que él era simple depositario de los fondos. Estos, por falta aún de personería jurídica de la Asociación, le habían sido entregados a través de la Universidad y de su inversión respondían, como así lo hicieron, el Directorio de la Asociación y la propia Universidad de Chile.

Dada la licencia periodística que impera en nuestro país y la voracidad de la baja prensa por los escándalos amparados en leyes inoperantes contra el libelo, la Sociedad de Compositores Chilenos mantuvo un clima de acusaciones, y tanto en la prensa como en el Parlamento se habló repetidas veces de este juicio en que el señor Melo Cruz y sus compañeros denunciaban a "los sayones de la dictadura de Ibáñez" (¡todos los denunciadores serían más tarde devotos ibañistas!). El juicio duró hasta 1935¹⁷ en que el Presidente don Arturo Alessandri le puso término por un Decreto aclaratorio. Entretanto, alegando argucias y detalles especiosos, se llegó en primera instancia a declarar reo a Carvajal, resolución que fue luego revocada por la Corte de Apelaciones tras brillante defensa del abogado don Manuel Salas González¹⁸.

Volvamos ahora a nuestro relato.

En 1938 la situación continuaba igual y como el período ordinario de sesiones del Parlamento tocaba a su fin y nuestras visitas nada habían conseguido, el personal de orquesta tomó una medida extrema: resolvió no actuar en nada que tuviera atingencia directa o indirecta con el Gobierno y por de pronto se negó a participar en la Temporada Municipal de Opera de septiembre. El efecto que esta determinación causó no es

y torpe", como expresó el ilustre ex Rector y Consejero de la Universidad don Domingo Amunátegui Solar.

¹⁷Decreto Nº 3.666, de 12 de diciembre de 1935, cuyos cuatro considerandos, zanjaron todas las posibles dudas futuras. Este Decreto lleva la firma de don Arturo Alessandri y de su Ministro de Hacienda, don Gustavo Ross.

¹⁸El escrito presentado a la Iltrma. Corte por don Manuel Salas G., en 1935, es un magnífico documento que resume toda la vida de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, cuyos archivos en gran parte quedaron en los Tribunales, de donde alguien los rescatará algún día.

para descrito: ¡paralizar la ópera sonó a escándalo nacional! Hasta el Presidente don Arturo Alessandri se conmovió y varios músicos de la Orquesta fueron exonerados de las bandas del Ejército con gravísimo daño para ellos. La intervención del Rector Hernández, unida a los acuerdos del Consejo Universitario, de la Facultad, del Conservatorio, de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, de la Asociación Nacional de Compositores (no los "Compositores Chilenos"), logró aquietar las cosas y la Comisión de Educación despachó el Proyecto de Ley (9 de septiembre); éste fue discutido en general (el 12 y 13 del mismo mes) y en particular (día 14). Al Senado pasó el día 15 y quedó anunciado el 17, en la última sesión del año¹⁹.

El proyecto de la Comisión y sobre todo el de la Cámara eran cosa muy diferente de la idea original. La entidad, que seguía llamándose "Orquesta Sinfónica Nacional", dependía de un Consejo, bajo la "tutición", no la dependencia, de la Universidad y presidido por el Rector. En este Consejo aparecían todas las entidades que se habían hecho presente ante los diputados: las dos sociedades de compositores; el Ministerio de Educación; la Municipalidad; el Sindicato Profesional de Músicos²⁰; el Conservatorio y dos delegados de la Orquesta. La nueva entidad, con un 4% del impuesto (en el acuerdo de la Cámara), financiaría muchas cosas ahora: la radio, las sociedades musicales, el Instituto de Cinematografía Educativa, etc. (!)...

Si aquí hubiésemos podido (lo que nos llevaría muy lejos de los límites del presente trabajo), sería el momento de reseñar la interesantísima discusión de la Cámara; tal vez una de las pocas veces en la historia en que un Parlamento ha discutido acerca de música y no del todo mal: hubo la negativa cerrada del diputado Gardeweg (pariente de Soro, opositor entonces) y brillantes defensas de Benjamín Claro y de Manuel Eduardo Hübner, que hablaron de música como hombres cultos que son; se hizo el panegírico de la Sociedad Bach, del Conservatorio, de la Asociación de Conciertos Sinfónicos, de la Universidad, se dieron estadísticas y datos históricos y se vertieron apreciaciones estéticas.

¹⁹Para el detalle de los debates en la Cámara de Diputados, ver "Sesiones de la Cámara de Diputados": 1937, T. II, pág. 1.475; T. III, págs. 3.065, 3.185 y ss., 3.323 y ss., 3.461 y ss.

²⁰El Sindicato Profesional de Músicos mantuvo constantes gestiones en contra de la dictación de la ley. Para su criterio

la existencia de una Orquesta Sinfónica permanente, era consagrar un pequeño grupo de "privilegiados", dejando a los músicos restantes en medio de la vida azarosa que llevaban. Jamás el Sindicato entendió el sentido cultural y no sólo práctico y material de la ley.

El año 1939 vio también paralizado el Proyecto de Ley hasta el 2 de agosto. Entretanto había sucedido algo imprevisible: un cisma entre los componentes de la orquesta y los promotores de la ley (Universidad, Asociación de Conciertos Sinfónicos, compositores, etc.). Eran los días del Frente Popular y elementos políticos de extrema Izquierda persuadieron a los ejecutantes en el sentido de que ellos eran lo suficientemente fuertes para actuar por su cuenta, puesto que la ley no llevaba visos de ser aprobada. Víctor Tevah encabezó la "Orquesta Sinfónica Nacional" y ésta comenzó a dar conciertos en cooperativa; Eduardo Lira Espejo era secretario y el cerebro de la empresa.

Las incidencias de esta primera "crisis sinfónica", como la llamó la "Revista de Arte"²¹, merecerían capítulo aparte y tuvieron la habitual proliferación periodística y radial. Anotaré aquí algunos hechos que tienen relación con el tema que nos preocupa: el 2 de marzo la orquesta renunció a su participación en la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos y, por su cuenta, la declaró "finalizada" (!); poco después la orquesta, ante el rechazo de defunción por parte de quienes dirigíamos la Asociación, publicó una larga lista de cargos en los que la Universidad, la Facultad y el director Carvajal eran desagradablemente censurados; como Decano llamé a cuentas a los miembros de la orquesta que eran subordinados universitarios en el Conservatorio, y la Facultad los enjuició²²; ellos negaron la relación de la Asociación con la Universidad, pero el Consejo Universitario (20 de abril) reconoció oficialmente lo contrario²³. Así quedaron las cosas una vez producido el divorcio; en el intertanto, Víctor Tevah continuó los conciertos de la Orquesta Sinfónica Nacional hasta octubre, cuando nuevos incidentes, esta vez contra Armando Carvajal que dirigía "La Pasión según San Mateo", de Bach, motivaron el alejamiento de Víctor Tevah del Conservatorio, con gran oleaje de protestas, manifiestos e intervenciones de la Alianza de Intelectuales, ya sin disimulo militando en el comunismo. (La Alianza había cesado toda

²¹"Boletín de la Revista de Arte", noviembre de 1939. Nº 1, pág. 3.

²²Un Tribunal fue designado, compuesto por tres Miembros Académicos, los señores Ricardo Richon-Brunet, Alfonso Bulnes C. y Rodolfo Oyarzún Philippi. Los músicos enjuiciados dieron explicaciones y no se aplicaron medidas disciplinarias.

²³En Nota Nº 295, de 20 de abril, el Rector Hernández comunicó los acuerdos del Consejo Universitario del día anterior, declarando que la Asociación era una entidad universitaria y que las medidas adoptadas por el Decano merecían toda su aprobación.

propaganda antifascista, su base a raíz de la guerra de España, con motivo del pacto Ribbentrop-Molotoff, que sacrificó a Polonia)²⁴.

¿Qué consecuencias tuvo este conflicto en el despacho de nuestra retrasada ley? Estas fueron dos: el que la Universidad pudo proseguir con entera libertad sus gestiones en el Senado y que nuestra presencia en dicha Cámara dejó de ser sospechosa para los senadores de Derecha, que nos veían ahora zarandeados por el Frente Popular. Otra consecuencia curiosa, con la que los músicos de orquesta resultaron favorecidos, fue el reconocimiento del carácter universitario que había tenido la Asociación de Conciertos Sinfónicos: esto les valió más tarde una apreciable mejoría en sus sueldos (quinquenios).

Volvamos al hemiciclo del Senado. Ahí había ocurrido algo imprevisto: el Proyecto de Ley salía de la Universidad para caer en manos municipales, como orquesta, coros, ballet (cuerpos estables) del Teatro Municipal. Es decir, que la vida musical que había trabajado con fines generales volvía a los tiempos de antaño, en que Traviata, Rigoletto y Boheme serían de nuevo centro de gravedad. El autor de estos cambios era el senador Maximiano Errázuriz, amigo personal nuestro, pero imbuido, justamente, de todo aquello que nosotros habíamos combatido²⁵. Con Guillermo Echenique lo fuimos a visitar y al mismo tiempo iniciamos una activa campaña, conjuntamente con los demás diputados, para que el Senado devolviera el proyecto a la Cámara²⁶. Nuestras entrevistas con Maximiano Errázuriz no fueron, en un principio, ni agradables ni pacíficas: era un conservador de antiguo cuño; la Universidad simbolizaba para él la masonería y, por lo tanto, el demonio. Además lo tenían comprometido los cantantes afiliados a un "Sindicato Profesional de Cantantes y Coristas Líricos de Chile". Nuestra primera victoria fue lograr que su proyecto fuera nuevamente enviado a Comisión. Errázuriz aceptó buscar una fórmula de avenimiento y entre los días 9 y 21 de

²⁴Con fecha 2 de noviembre presenté mi renuncia como organizador del "Congreso de Cultura", que proyectaba la Alianza de Intelectuales, por serme insoportable ver "cómo los antifascistas de ayer, hacen malabarismos y distingos para justificar hasta las exposiciones de "arte degenerado" de Alemania, que ya empiezan a encontrar razonables". Carta al Presidente de la Alianza, Roberto Aldunate.

²⁵Maximiano Errázuriz había vivido largos años en Roma, donde su padre había

sido Embajador y era un sincero partidario de la hegemonía del arte lírico-teatral.

²⁶En estas gestiones fuimos ayudados por muchos senadores: Hernán Figueroa Anguita, el Dr. Cristóbal Sáenz, José Ríos Arias, Enrique Bravo O., entre ellos, y muy en especial por la cariñosa acogida que nos brindó don Miguel Cruchaga Tocornal, Presidente del Senado, y la de Alejandro Errázuriz Mackenna, Secretario de la Alta Cámara.

agosto logramos redactar, conjuntamente con él, un nuevo texto de la ley, que es casi idéntico al de la Ley N° 6.696. Poseo el original, firmado por el senador Errázuriz y por mí, materializando nuestro convenio. Con ambos proyectos a mano, el de la Cámara y el suyo propio, redactamos un cuerpo jurídico lógico y coherente que, por desgracia, en muchos puntos fue desarticulado durante el debate senatorial. Entre el 28 de agosto y el 4 de septiembre, asistiendo Guillermo Echenique y yo a los debates de la Comisión de Educación, logramos que nuestro proyecto fuera aprobado. Los senadores Ríos Arias, Schnake, Sáñez y Lira Infante, se comprometieron a obtener de sus colegas el despacho del proyecto Errázuriz, del que con la mayor hidalguía, reconoció en su discurso del Senado ser coautor conmigo, representante de la Universidad de Chile. Aunque muchos puntos de la ley eran contrarios a las ideas de Maximiano Errázuriz, como caballero cabal que era lo olvidó y defendió con igual apasionamiento y hasta con angustia la ley que se había comprometido a sustentar.

En la sesión N° 77, de 5 de septiembre de 1939, se dio cuenta del nuevo Proyecto de Ley, que ahora creaba una entidad que se denominaría "Servicio de Extensión Musical", nombre que fue cambiado por el de "Instituto", a sugerencia del senador don Alejo Lira Infante (Ses. N° 84, del 11 de septiembre).

El proyecto, como he dicho, es substancialmente el texto de la ley actual y establecía al "Servicio" como un ente autónomo, presidido de derecho por el Decano de la Facultad de Bellas Artes, quien presidiría un Consejo Directivo de nueve miembros que lo regiría. En dicho Consejo habría representantes de las Universidades Católica y de Concepción, el Director del Conservatorio, el administrador del Teatro Municipal (sala que el Instituto usaría a no mediar "inconvenientes insalvables"), representantes de las sociedades de compositores y los dos funcionarios superiores del Instituto (director artístico y administrador). Puede verse muy a las claras nuestras mutuas concesiones.

En lo económico había surgido un opositor que llegó a hacerse oír en la Comisión de Educación del Senado: las empresas cinematográficas que sostuvieron, representadas por don Benito del Villar y el abogado don Jorge Orrego P., que el impuesto del 4% aprobado por la Cámara era excesivo y que el 3%, propuesto por el senador Errázuriz, también lo era. El negocio cinematográfico se arruinaría (!), hubo perplejidad; se me encargó visitar al Ministro de Hacienda, don Francisco Garcés Gana. El Ministro, mucho más comprensivo de lo que esperábamos, aceptó que el Estado se desprendiera del 1½% del impuesto vigente a los es-

pectáculos, con lo que este tributo vino a alzarse en un 1% para enterar el 2½% en que transamos. Este tropiezo fue grave y de gran perjuicio, porque el Senado no habría rechazado un impuesto mayor. La música, pues, debe a los empresarios de cine, que se han enriquecido desmesuradamente, este mezquino recorte de la única oportunidad en que pudimos realmente financiar la vida musical. Conocido hoy el curso del impuesto duele pensar en todas las cosas que habrían sido posibles de no mediar esta desgraciada intervención, impulsada por las compañías extranjeras importadoras de películas (principalmente italianas y norteamericanas).

La discusión en el Senado fue muy larga y su lectura deja la impresión de que ningún punto fue considerado con verdadera profundidad. Aparte del senador Errázuriz, a quien nuestra causa interesaba de verdad, no hubo ningún padre conscripto que hablara como lo habían hecho los diputados Claro, Hübner, Echenique y Maira. Se otorgó la autonomía, pero no se la mencionó, causando con ello gravísimos problemas jurídicos al Instituto en su primera etapa; se trató en detalle la parte económica de la ley, mezclándola, a propósito de la radio, con toda suerte de aspectos ajenos a la música. No obstante los ruegos del senador Errázuriz, el proyecto no quedó despachado en 1939. Fue discutido en tres sesiones, los días 11 y 12 de septiembre. Gracias al Rector don Juvenal Hernández, el proyecto figuró en la Convocatoria Extraordinaria del Congreso y se logró otra sesión del Senado el 13 de diciembre. Luego, nada más.

En 1940 la situación musical interna había mejorado algo: el "conflicto sinfónico" se suavizó; tuvimos entrevistas con Tevah y los dirigentes de la orquesta y volvimos a contar con la ayuda de los músicos, quienes, cual más cual menos, tenían influencias muy variadas en el Congreso²⁷. Erich Kleiber, que vino por esos entonces, aconsejó unión y esto produjo una mayor armonía para luchar contra el único grupo que seguía en activísima oposición: las huestes del señor Melo Cruz, los "Com-

²⁷En muchas oportunidades, principalmente cuando situaciones de conflictos han hecho aflorar en el personal de orquesta un sentido gremialista, inevitablemente enderezado a mejoras de sueldos, han afirmado que el Instituto y su ley se les debe a ellos y que fue hecha por ellos. Esto no pasa de ser una fantasía y una adulteración de la verdad. Los miembros de la Orquesta de la Asociación ayudaron a través de los amigos que tenían en el

Parlamento, pero sólo algunos y que no exceden de 10 ó 12 y, entre ellos, apenas media docena realizaron un trabajo útil. Lo que sí influyó fue la urgencia de vida en que se hallaba el personal de músicos, circunstancia ésta que todos alegamos y que sirvió para convencer a aquellos congresales incapaces de entender otras razones. Los motores de la empresa trabajamos por razones culturales, no utilitarias, por amor a la música y no por be-

positores Chilenos" que, por rara coincidencia, gozaban ahora de influjo ante el Presidente Pedro Aguirre Cerda.

La tabla de la sesión Nº 10 del Senado, de 11 de junio, puso nuevamente en discusión el proyecto que creaba el Instituto de Extensión Musical. El senador Errázuriz volvió a recordar que su texto era el fruto "de una transacción entre los inspiradores del proyecto de la H. Cámara de Diputados, que eran la Universidad de Chile, y el que habla". Gran actividad desplegó el senador en las sesiones del 11 y 12 de junio procurando contrarrestar todo género de indicaciones financieras que amenazaban malograr totalmente la iniciativa. Finalmente, el 12 de junio quedó despachada la ley en el Senado y fue remitida a la Cámara de Diputados que la consideró el 18 del mismo mes. Gestiones oportunas de nuestra "quinta columna" musical, en particular de los diputados Echenique, Claro Velasco y Maira, lograron que la Cámara ratificara por unanimidad, la ley del Senado. De este modo quedó ésta para ser devuelta a la Cámara Alta a fin de que esta corporación la enviara al Presidente de la República para su promulgación. Este trámite se cumplió en la sesión Nº 17, de 26 de junio del Senado²⁸.

En los medios musicales hubo alborozo y cada día esperábamos la noticia de la publicación de la ley en el Diario Oficial del Gobierno. Pasaron las semanas, sin embargo, y la inquietud cundía, cuando se supo que el Presidente Aguirre Cerda había vetado la ley observando varias disposiciones de ella. Reparaba la "autonomía ilimitada" que tendría el nuevo organismo, pedía su dependencia del Ministerio de Educación y la aprobación por el Gobierno del detalle de todas sus inversiones; rechazaba, además, las prohibiciones impuestas a la futura radio del Instituto que vedaba tocar puntos políticos y pedía que el 90% del personal en los organismos del Instituto fuera chileno.

¿De dónde venían estas susceptibilidades legalistas del Ejecutivo en materias musicales? Simplemente de la influencia lograda por la Socie-

neficia. Además, desde 1939, desde el conflicto sinfónico, los elementos orquestales ayudaron poquísimos. Durante las angustias del veto, la Orquesta se encontraba en el Sur, dirigida nuevamente por Carvajal, a quien le comuniqué nuestro éxito por telegrama.

²⁸Sobre la discusión en el Senado, la ratificación en la Cámara y los rechazos del veto presidencial, ver: Sesiones del Sena-

do, 1938, T. II, págs. 2.419 y ss., 1939, T. I, págs. 1.298 y ss.; 1.905 y ss.; 2.002 y ss.; 2.044, 2.046 y 2.059. En 1940, T. I, págs. 428-36; 456-57; Cámara de Diputados, 1940, T. I, págs. 462-64; 543-46. Senado, 1940, T. I, pág. 601; Cámara de Diputados, 1940, T. II, págs. 1.284 y 1.416-20. Senado, 1940, T. II, págs. 1.093, 1.096-97 y Cámara de Diputados, 1940, T. II, pág. 1.528.

dad de Compositores Chilenos a través de dos conductos: la amistad de "compadres" entre el Presidente Aguirre y don Agustín Cannobio, muy ligado al maestro Soro, y luego al hecho de estar trabajando en el Palacio de la Moneda el señor Melo Cruz, el más activo y tenaz adversario de la ley. Este señor era "Asesor Artístico" de la inenarrable entidad, fundada en esos días, especie de adaptación criolla del "doppo lavoro" de Mussolini²⁹, llamada "Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres". La dirigía el ex militar y abogado don Humberto Donoso, compañero de estudios, según supimos, del señor Melo Cruz, hombre de grandes proyectos y de ambiciones que sobrepasaban lo imaginable. Con respecto a la música, como luego se verá, el asesor artístico tenía ancho campo y no pensaba limitarse a él.

El veto presidencial produjo una irritación indescriptible. Había costado tanto llegar a la ley que se temía, y no sin razón, por la suerte de ésta en ambas Cámaras, donde no parecía claro que los parlamentarios fueran a disgustarse con el Presidente por un asunto musical.

Sin embargo, así sucedió. Anunciado el veto en la Cámara el 16 de julio, fue discutido el día 22. Un vigoroso discurso de Benjamín Claro, seguido de otro de Manuel Eduardo Hübner elevaron al rojo la temperatura en contra del Presidente y el veto fue rechazado por 46 votos contra 5. Al día siguiente (porque nuestros amigos diputados se empeñaron a fondo), lo trató el Senado y, a petición de los senadores señores Horacio Walker, Gustavo Rivera, Fernando Alessandri y José Maza, fue también rechazado, pero aquí *por unanimidad*. Con esto quedaba la Ley totalmente tramitada y de ello tomó conocimiento la Cámara de Diputados el 30 de julio. Curioso es ver que en la Cámara, el rechazo había sido pedido por parlamentarios de izquierda y en el Senado, por los de derecha. ¡Los lectores de este trabajo podrán imaginar cuánto nos afanamos en estas angustiosas idas y venidas legales! No recuerdo bien si fue en los trajines del veto o en el año anterior que, por ejemplo, me tocó a mí hablar a uno por uno con *todos* los senadores... ¡Y había que tener paciencia y serenidad para soportar algunas respuestas!

Largo tiempo debimos esperar sin que la Ley fuera promulgada porque el enojo del Presidente Aguirre Cerda fue violento. Más de sesen-

²⁹El Frente Popular presentaba las más curiosas analogías con la mentalidad fascista: unas instrucciones del Ministerio de Educación de entonces, don Juan Antonio Iribarren, hablan con respecto a la músi-

ca escolar un lenguaje tan parecido al de Hitler, que mueve a muy malos pensamientos, si uno no hubiese conocido el medio y a las personas de tan cerca.

ta días después de sancionada apareció con el N° 6.696, de 2 de octubre de 1940, publicada en el Diario Oficial N° 18.785, del 11 del mismo mes.

Ninguna dificultad nos había sido ahorrada. Como ha podido verse, el Instituto de Extensión Musical no lo creó ninguno de nosotros sólo, ni dos ni tres, sino que el esfuerzo de nuestra cultura personificada en mucha gente, de todos los medios, de muchas profesiones, de variadísimas influencias. Significó un logro espiritual que la Universidad tiene el deber de conservar, defender y ampliar.

VI. *El cumplimiento de la Ley*

Gran problema nos cayó encima apenas promulgada la Ley 6.696: había que inventar la materialización de sus mecanismos, suplir vacíos y defectos que no fue posible corregir en el Congreso y luego prepararse a las peores represalias que vendrían desde el Palacio presidencial. El enojo del Presidente Aguirre Cerda no era misterio para nadie y dentro de sus propias oficinas debían estar alimentándolo y renovando. Con Benjamín Claro Velasco fuimos citados a La Moneda en los días de la promulgación y pocas veces he escuchado expresiones más violentas que las que tuvo el Presidente con nosotros: "¡Les haré pedazos su Instituto!"; "¡dictaré un Reglamento que los va a someter por entero a estas oficinas!", etc., nos grito más bien que habló. Luego, serenándose nos explicó sus ideas acerca del Reglamento de la Ley. El Contralor Sr. Vigorena nos mandaría el texto que se estaba preparando.

Firmada la ley el 2 de octubre de 1940, al día siguiente se realizó en la casa de la Facultad de Bellas Artes, en la calle Huérfanos 1373, una reunión preliminar. Asistieron a ella los funcionarios que integraban el Consejo Directivo por derecho propio y los delegados (que ya se sabía quiénes eran), de las instituciones con representación en él. Me cupo el honor de presidir esta reunión como Decano y presidente ex-oficio del nuevo organismo. Estaban presentes: Armando Carvajal, Director del Conservatorio; Oscar Dahm, Administrador del Teatro Municipal; Maximiano Errázuriz, Senador y Delegado de la Universidad Católica; Benjamín Claro, diputado y delegado de la Universidad de Concepción; Carlos Isamitt, presidente y delegado de la Asociación Nacional de Compositores y Carlos Melo Cruz, secretario y delegado de la Sociedad de Compositores Chilenos. Como secretario entró a actuar Vicente Salas Viú, funcionario de la Facultad; excelente colaborador que había aceptado, a su arribo de España, entrar a cooperar en nuestros trabajos.

Una vez hecha la promulgación oficial, el 11 de de octubre, el día

14, las mismas personas nombradas suscribieron un acta solemne declarando instituido el Instituto de Extensión Musical y el Consejo celebró su primera sesión. El día 19 procedimos a designar a Armando Carvajal como Director Artístico, a Próspero Bisquertt como administrador y a contratar hasta el término del año a Vicente Salas Viú, como secretario. Carvajal fue autorizado por la Universidad para alejarse del Conservatorio y se nos agregó así el nuevo director interno, Samuel Negrete W. Puede observarse que de los nueve miembros del Consejo, seis eran compositores y de ellos cinco pertenecían a la Asociación Nacional que tenía a Isamitt como presidente.

Tres asuntos fundamentales preocuparon al Consejo desde su instauración: la formación de la "Orquesta Sinfónica de Chile", como se denominó el nuevo conjunto a fin de diferenciarlo de la "Nacional" ya desaparecida; la elaboración de un reglamento interno del Instituto y nuestras relaciones con los poderes públicos. En este último aspecto, el más grave, había a su vez tres puntos urgentes: a) determinar la naturaleza jurídica del Instituto; b) precisar el mecanismo de su financiamiento y, c) la relaciones que tendría con el Estado, que el Reglamento correspondiente a la ley debía fijar.

La tarea más sencilla fue constituir la Orquesta. En realidad ésta ya existía y el concurso nacional que se abrió, cuyo Jurado especial estuvo constituido por miembros del Conservatorio, músicos profesionales y compositores, resolvió casi exclusivamente a favor de los antiguos componentes del conjunto de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. Esta vino así, en forma lógica a ser el antecedente directo y físico del Instituto en lo que a orquesta se refiere. La provisión de los cargos sobrepasó los $\frac{2}{3}$ de chilenos exigidos por el Art. 3 de la Ley (los extranjeros seleccionados sólo lo fueron en el nombre) y se fijó un sueldo medio de \$ 2.000 mensuales.

El Reglamento Interno fue objeto de largo estudio. Todos preferíamos más trabajo y menos reglas, pero el delegado de los Compositores Chilenos venía con propósitos muy especiales que no eran los nuestros: pretendió primero que se creara una "Comisión Técnica" de tres personas que resolverían toda la marcha artística del Instituto y luego que la orquesta tuviera una especie de turno entre los "directores chilenos" *prohibiéndoseles a éstos* dirigir más de un cierto número de audiciones... Como las intenciones de semejantes medidas eran obvias, ambas mociones fueron rechazadas⁸⁰.

⁸⁰Sesión III, págs. 12 y 13.

Las relaciones con los poderes públicos fueron, en cambio, muchísimo más difíciles de establecer y ocasionaron largos meses de inquietudes y trastornos. El primer punto era el más sencillo: ¿cómo principiar legalmente? Ya hemos dicho que el Senado suprimió la palabra "autónomo" del texto del Art. 1 de la Ley y con ello creó una situación difícilísima. Después de largas consultas que tuvimos tanto el Sr. Claro como yo con el Contralor General D. Agustín Vigorena, se decidió que el Presidente del Instituto dictaría "resoluciones" que la Contraloría cursaría como verdaderos decretos. Así se hizo en los primeros nombramientos y con el primer presupuesto.

La Ley 6.696 nos presentaba otro problema grave: el de los fondos, ya que por inadvertencia o error, se dispuso en el Art. 6, letra b) que ingresaría a los fondos del Instituto el 1½% del 10% que "actualmente" percibe el Estado. Sucedió que tales fondos no existían porque por la ley 6.425 habían sido entregados a las municipalidades... ¿Qué hacer? Por fortuna, nuestro Administrador, Próspero Bisquertt, obrando con presteza y diplomacia logró que el Director General de Impuestos Internos interpretara la Ley a nuestro favor y ordenara el desglosamiento del impuesto, incluyendo en él los fondos municipales los que, resolvió, una ley posterior había vuelto al Estado para entregarlos a la música. Este es un gran servicio que le debemos a nuestro colega Próspero Bisquertt.

Si las relaciones con la Contraloría e Impuestos Internos fueron fáciles y en todas sus oficinas hallamos la mejor voluntad, no ocurrió lo mismo con el Reglamento de la Ley. Alojada la Sociedad de Compositores Chilenos dentro de La Moneda misma hizo uso del Reglamento como medio para asegurarse, en cualquier forma, el mando dentro del Instituto. Hasta el fallecimiento del Presidente Aguirre Cerda, a fines de 1941, la historia de éste no es sino una lucha sin cuartel para defender su independencia y principalmente sus fondos, objeto de la codicia de la tristemente célebre "Defensa de la Raza".

El Reglamento que el Presidente Aguirre Cerda, cumpliendo con su palabra después de su exabrupto, nos envió a Benjamín Claro y a mí en consulta, por casualidad supimos no había sido cursado y contenía ahora un artículo que colocaba al Sr. Melo Cruz como jefe del Instituto, poniéndonos bajo su control. El Consejo Directivo protestó enérgicamente y acordó un voto de censura al representante de los Compositores Chilenos y solicitó su reemplazo, lo que por desgracia no se hizo. Fue así como

nos quedamos sin Reglamentos y arreglándonos como podíamos³¹. La más grave consecuencia de todo esto fue que los fondos de la Ley no nos llegarían solos, sino que a través de un Decreto gubernativo mensual, arma que la "Defensa de la Raza" usaría con libertad y sin parar mientes en las consecuencias.

El primer presupuesto del Instituto, aprobado en la XIII sesión, de 10 de diciembre, fue objeto de cuidadoso estudio y en él se manifestaron dos criterios: el de que era menester echar a caminar toda la maquinaria de inmediato y otro, más cauto, el de esperar la verdad acerca del rendimiento de la Ley. Se pensó postergar el funcionamiento de la Orquesta hasta marzo de 1941, pero la urgencia económica de sus miembros era extrema y, cerrando los ojos, aceptamos enero como fecha, corriendo el riesgo de endeudarnos como ocurrió. Por fortuna, la radio, estudiada en octubre, el Coro, el ballet y los espectáculos de ópera, tratados en diciembre a pedido de los señores Carvajal y Errázuriz, quedaron para más adelante. De no ser así, nuestro primer año de labores habría sido de bancarrota, pues los datos proporcionados por las autoridades correspondientes acerca del impuesto resultaron totalmente fuera de la realidad: dentro de un presupuesto de \$ 3.500.000 calculado, pronto supimos que no disponíamos siquiera de \$ 200.000 mensuales... Así nació el Instituto, con una Ley defectuosa, rodeado de voracidades presupuestarias, con el Presidente de la República como enemigo, y desfinanciado. Todo fue acomodándose, sin embargo, con el transcurso del tiempo.

VII. *El azaroso año 1941*

El día 7 de enero, en un concierto-ceremonia en el Teatro Municipal, se inauguró la existencia oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile³². En esa oportunidad me correspondió pronunciar un breve discurso señalando, a nombre del Consejo Directivo, la importancia del acto con que iniciaba su camino "una organización estatal, permanente y duradera, fundada en la sólida perspectiva que pueden abrir solamente las leyes constitucionales de una nación." Pocos días más tarde, aceptando una

³¹De estas incidencias hay amplia constancia en las actas de las sesiones del Consejo, VI, VII y VIII, de 29, 30 de octubre y 5 de noviembre, págs. 30, 31, 35, 36 y 38.

³²El programa dirigido por Carvajal incluyó: La Canción Nacional; Bach: Toca-

ta y Fuga en Do mayor (arreglo de L. Weiner); Mozart: Sinfonía en Sol menor, N° 40; Soro: Hora Mística (de la Suite N° 2); Allende: La voz de las calles; Leng: Fantasía para piano y orquesta (Hugo Fernández, solista); Wagner: Preludio de los Maestros Cantores.

invitación del Departamento de Estado de los EE. UU., partí rumbo a Norteamérica³³. Decano interino y por lo tanto presidente del Instituto, fue nombrado el distinguido profesor y escultor D. Romano de Dominici, secretario de la Facultad, quien pasó a tener como secretario en propiedad al compositor René Amengual y como secretario artístico y de propaganda a Salas Viú.

Las actividades del Instituto se iniciaron con una breve temporada veraniega en Viña del Mar. Como directores, junto a Carvajal y a Juan Casanova, actuaron Erich Kleiber, Gregor Fitelberg, Albert Wolf y Juan José Castro. Durante este tiempo el Consejo echó las bases de dos nuevas actividades: una Escuela de Danzas³⁴, contratando a tres de los más relevantes componentes del Ballet Jooss, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolph Pescht y un Cuarteto, trayendo al país al violinista Fredy Wang y al violoncelista Adolfo Odnoposoff³⁵.

Toda esta bella labor se vio muy pronto amagada por un verdadero complot organizado desde las oficinas de "Defensa de la Raza". El plan era simple: desatar una campaña de prensa denunciando, cómo gustaba a la Sociedad de Compositores Chilenos, "dispendios y malversaciones"; excitando con ello el resentimiento latente del Presidente Aguirre Cerda, hacer cursar el Decreto retenido en diciembre y, finalmente, una vez dueños del campo, entrar "a nombre de S. E. a poner orden" como es de suponer, a través de su Asesor Artístico el Sr. Melo Cruz. El plan se cumplió, sin llegar, por fortuna, al último propósito.

A la campaña del diario "La Hora" contestó el Consejo con la firma de todos sus miembros, excepto, como era lógico, la del Sr. Melo Cruz (13 de marzo); luego, basándose en esta campaña, S. E. se negó a firmar el decreto de pago de sueldos correspondiente a marzo. El Consejo, entonces, solicitó un informe a la Contraloría porque se ponía en duda la legalidad de las designaciones de los señores Carvajal y Bisquerdt. En defensa del Instituto y previa revisión de todo lo obrado, publicaron una declaración categórica personas de tanta respetabilidad como la Sra. Amanda Labarca y los Sres. Juvenal Hernández, Arturo Alessandri R., Dr. Javier Castro Oliveira y Dr. Alfonso Leng. Pese a todo esto, el 4 de abril se publicó en el Diario Oficial el Decreto 5.575, de 3 de octubre de 1940, con los añadidos hechos por los Sres. Humberto Donoso y Melo

³³Integraba un distinguido grupo de universitarios con don Domingo Amunátegui Solar, don Eugenio Pereira Salas y don Carlos Humeres S., Director de la

Escuela de Bellas Artes.

³⁴Sesión XIX, de 14 de febrero.

³⁵Sesión XXII, de 6 de marzo.

Cruz. El Instituto quedaba obligado a dirigirse a los ministerios de Hacienda y Educación "por intermedio de la institución "Defensa de la Raza y Aprovechamiento de las Horas Libres". A la sesión xxviii, de 8 de abril asistió el Sr. Donoso y tanto él como su Director Artístico dieron cuenta del Decreto tramitado. La indignación del Consejo fue violenta: los señores Benjamín Claro y Maximiano Errázuriz anunciaron sendas medidas judiciales y parlamentarias por "este odioso atropello a una entidad autónoma". La Orquesta se hallaba en gira por las provincias del sur y quedó a merced de la taquilla de boletería... Al día siguiente de la sesión aludida, el 9 de abril, el Sr. Melo Cruz, acompañado del "Inspector General de Control" de la Oficina de "Defensa de la Raza", pretendió practicar una especie de allanamiento que gracias a la calma del Decano, De Dominicis, no llegó a las vías de hecho...

La inverosímil entidad "Defensa de la Raza" atravesaba por una etapa de verdadero delirio de prepotencia: valiéndose de los humanitarios deseos del Presidente Aguirre Cerda y abusando de su nombre, pretendía llegar a tener "subsecciones" en todos los ministerios cursando decretos por su cuenta; ¡al Instituto pidió una oficina para el Sr. Melo Cruz! Leer el texto del mensaje enviado por el Presidente al Congreso, proponiendo crear el "Instituto de Defensa de la Raza", proyecto que fue rápidamente archivado, pero publicado en la prensa el 14 de mayo, es abismante. Cuando se vio morir al Presidente pocos meses más tarde, uno reflexiona sobre el peligro que entraña la audacia desenfrenada junto a un mandatario ya evidentemente enfermo.

A comienzos de mayo la tensión aflojó un tanto. Parece que en la Presidencia comenzaban a vislumbrar las demasías de sus empeñosos asesores. En las sesiones de los días 6 y 13 de mayo³⁶, los señores Claro y Errázuriz pintan un cuadro descarnado de la situación; el segundo confiesa su desconsuelo por haber creído alguna vez que los "compositores chilenos" eran gente digna de su apoyo. Los sueldos impagos se regularizaron a fines de abril y, en connivencia con el Contralor, privadamente (porque todos detestaban a los defensores de nuestra raza), se discurrió un sistema original: los oficios iban por duplicado, uno al señor Donoso, conforme al Decreto, y otro, directamente a la oficina respectiva, la que se apresuraba a satisfacernos y cuando el señor Melo Cruz anunciaba su aquiescencia, las cosas ya estaban hechas... Así logramos, sin más dramas, caminar hasta julio. El 20 de mayo asumí nuevamente mi cargo al regresar de Nueva York. Junto con expresar todo nuestro agradecimiento

³⁶Sesiones xxxiii y xxxiv

al señor De Dominici, sin cuya serena energía habríamos sido arrollados, señalé la puerta al señor Donoso, que continuaba viniendo a nuestras sesiones.

La Orquesta, entre tanto, reforzada por algunos elementos contratados en el exterior y bajo la dirección de Erich Kleiber, hacía su primer "novenario" beethoveniano. Lo había iniciado entre las mayores angustias económicas, golpeando de puerta en puerta para mendigar el favor de que los señores Donoso y Melo Cruz no pusieran mayores inconvenientes al pago de sus sueldos. ¡No debió Kleiber, por esos días, adquirir respeto hacia la majestad de las leyes chilenas!

El 25 de julio, valiéndonos de nuestro amigo y colega, don Guillermo del Pedregal, Ministro de Hacienda, obtuvimos con Próspero Bisquertt un decreto fundamental: los fondos de la Ley serían en lo sucesivo puestos mes a mes a disposición del Presidente del Instituto, sin necesidad de trámites (Decreto N° 3.274). Por esos días, un cambio de Gabinete había llevado al Ministerio de Educación a otro excelente amigo nuestro y de las actividades artísticas, don Raimundo del Río. A él no había nada que explicarle. El 23 de junio le hicimos entrega de un detallado memorándum confidencial con el relato de cuanto había ocurrido y se encargó él mismo de hablarle al Presidente Aguirre Cerda y preparar el camino a la anexión con la Universidad de Chile, que ya ni siquiera Maximiano Errázuriz objetaba.

En el intertanto, cosa asombrosa, "Defensa de la Raza" continuaba enviándonos oficios imperativos y órdenes de rendiciones de cuentas, peticiones de la Orquesta, subvenciones, etc., cosas que ahora tomábamos con sentido humorístico. Me tocó estar varias veces con el Presidente Aguirre Cerda, por aquellos días, y su ánimo estaba lejos de ser el que los oficiosos del señor Donoso señalaban. Fue así como pusimos término a las misivas y recados de este último, con un oficio seco y definitivo, de fecha 6 de septiembre³⁷. La Contraloría nos había dado la razón en un viejo pleito con el señor Donoso³⁸, y el Ministro Del Río nos encargó redactar un nuevo Reglamento de la Ley, el que le entregamos con fecha 1º de septiembre y que en esencia disponía lo que un año más tarde se resolvería, la incorporación a la Universidad de Chile, como había sido el pensamiento original de los diputados en 1937.

La Orquesta, solicitada por la Municipalidad (no por la "Defensa

³⁷Of. 157: ver sesiones I y LIII, pág. 216. nistrador y Director Artístico del 5% del

³⁸La exclusión de los sueldos del Admi- límite legal. Of. 28.187.

de la Raza"), colaboró en la Temporada de Opera. El "Cuarteto Chile" había iniciado su actividad.

Pasado el mes de septiembre, el país vivió horas de duelo: el Presidente Aguirre Cerda, ya muy enfermo, se alejó del mando y falleció el 26 de noviembre. Nuestra Orquesta solemnizó sus funerales en el Congreso Nacional y ejecutó el "Réquiem", de Verdi, en su memoria. No había sido favorable a la música, sin duda, pero ello se debía, evidentemente, a aquellos que lo rodeaban y no para honrar su Gobierno, ilustre por otros conceptos. El 4 de diciembre nos manifestaba el señor Melo Cruz en el Consejo, a nombre de la otrora potente "Defensa de la Raza", que era "necesario olvidar las situaciones desagradables que ha habido y trabajar de común acuerdo". Habríamos podido contestarle como la madre de Napoleón, en su mal francés de Córcega: "Pourvou que cela doure".

VIII. *La incorporación a la Universidad de Chile*

Al concluir el año 1941, nuestra experiencia nos había demostrado, una vez más, dos cosas: que las entidades artísticas no pueden vivir ni trabajar, mucho menos cuando tienen fondos, allí donde puedan alcanzarlas las influencias políticas y, luego, que la única solución viable era la Universidad. La Ley de Autonomía y la jerarquía superior habían logrado hacer cesar las vicisitudes del Conservatorio y de las escuelas de Artes Plásticas, desde 1929; la iniciativa del Instituto estaba ligada en todo y por todo a la Universidad de Chile.

Coincidían en este punto de vista las nuevas autoridades: el Vicepresidente de la República, Dr. Jerónimo Méndez; los ministros, el del Interior, don Guillermo Labarca; el Rector Hernández, Ministro de Defensa; el de Educación, don Ulises Vergara, y el Vicerrector, don Arturo Alessandri R. Fue fácil obtener otro Reglamento (21 de febrero), que nos liberó en definitiva de la "Defensa de la Raza", que se encontraba en liquidación.

A mediados de marzo, por invitación del Dr. Rowe, Director General de la Unión Panamericana, volví a ausentarme a los Estados Unidos, con el fin de asistir a la "Biennial" de la "Music Educators National Conference" y a la inauguración de la Exposición de Arte Chileno, que circularía por los EE. UU. durante dos años. Me reemplazó nuevamente en el Decanato don Romano De Dominicis, que tan brillante papel había desempeñado el año precedente. Antes de partir, pude visitar al Presidente Electo, don Juan Antonio Ríos, con quien convinimos se me avisa-

ría a través del Rector, don Juvenal Hernández, cualquier cambio o medida que se refiriese al Instituto. El Excmo. señor Ríos asumió el mando en abril y se abocó de inmediato a la difícil situación económica creada al país por la Guerra Mundial. Se estudió la ley llamada de "Emergencia", la que, junto a muchas medidas, refundía algunos servicios y reestructuraba otros. Trabajo costó que el Instituto quedara fuera de la nomenclatura del Art. 33, de la Ley N° 7.200, de 18 de julio. Nuestros buenos amigos y ahora íntimos colaboradores, Benjamín Claro y Maximiano Errázuriz, obtuvieron que el Parlamento no abriese debate en torno al Instituto. Quedó así como entidad cuya ubicación sería más adelante estudiada en el Ministerio de Educación⁸⁹.

Desde el 1º de julio, en que reasumí mis funciones de Decano, nuestra preocupación fue el Decreto con fuerza de Ley que se dictaría en virtud de las Facultades Extraordinarias. El Ministro de Educación, don Oscar Bustos, estaba plenamente de parte nuestra; otro tanto ocurría con el Subsecretario del Interior, don Raúl Rettig, y para qué hablar del Rector Hernández. Se me encargó redactar los artículos referentes al Instituto, los que estudiamos con Benjamín Claro (quien pronto pasó a ser Ministro de Educación) y salvo pequeñas reformas, éstos fueron aprobados y corresponden a los Arts. 14, 15, 16 y 36 del D. F. L. N° 6-4.817, de 26 de agosto de 1942: el Instituto de Extensión Musical pasaba totalmente a integrar los organismos de la Universidad de Chile, que lo reglamentaría y regiría; la Universidad recibiría los fondos de la Ley y todos aquellos que pudieran corresponderle y no podría destinarlos a cosa alguna que no fuesen los fines del Instituto. La situación de los funcionarios se consolidaba y con iguales sueldos.

No pasó todo esto, por cierto, sin que nuestros enemigos se hicieran oír: el 31 de julio, el Directorio de la Sociedad de Compositores Chilenos visitó en corporación al Excmo. señor Ríos, y en un memorándum que S. E. nos mandó en informe, se le pintaba el estado de persecución en que vivían "los verdaderos valores del arte musical" (!!) y se le rogaba evitara, por todos los medios, el ingreso del Instituto a la Universidad. Consumado el traslado, el 16 de septiembre, en la Cámara de Diputados, don José Bernales, desplegó gran oratoria en contra del "grupo de *aficionados*, que dirige el señor Santa Cruz" y expuso cómo la "dictadura artística del tiempo de Ibáñez" continuaba su nefasta acción. Esta denuncia no tuvo ningún eco, como tampoco el tercer panfleto publicado por la

⁸⁹En junio, debido a un peligro, el Rector me telefoneó a Nueva York rogándome estar listo para regresar si fuese necesario.

Sociedad, titulado: "Una gran mixtificación: a) la llamada Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile; b) El Instituto de Extensión Musical." Este triste documento fue duramente calificado por el Consejo Universitario y enviado al archivo. La tercera reclamación fue cuidadosamente ocultada y sólo la supimos años más tarde. La Sociedad de Compositores Chilenos reclamó sobre la legalidad de los artículos del D. F. L. N° 6-4.817, que dispusieron la fusión del Instituto con la Universidad. El Secretario General de Gobierno dio trámite de consulta al Consejo de Defensa Fiscal y éste, por fallo de 17 de noviembre de 1942, ratificó en todas sus partes la anexión y la declaró ajustada a la ley⁴⁰.

Por Decreto Universitario, N° 652, de 5 de octubre de 1942, fue reestructurado el Instituto: el Consejo Directivo desapareció y fue substituido por una Junta Directiva, en la que, según proposición de don Arturo Alessandri, no debía haber nadie directamente interesado en los fondos disponibles. Como Jefe de Extensión Artística, me correspondió seguir a la cabeza de la institución y en la Junta quedaron: Samuel Negrete, Director del Conservatorio; Jorge Urrutia, nombrado por la Facultad de Bellas Artes; Enrique Soro, elegido dentro de la lista presentada por las sociedades de compositores, y Arturo Alessandri R., Decano de Ciencias Jurídicas y Sociales⁴¹.

El 13 de octubre, bajo la presidencia del Rector, se constituyó la nueva Junta Directiva y en este acto sellamos con el maestro Soro una amistad que borró en un instante y para siempre todas nuestras antiguas diferencias, las que, por lo demás, con respecto a su persona y en todo momento habíamos diferenciado de quienes llevaban y traían su nombre como bandera. Algún tiempo más tarde, Enrique Soro fue "expulsado" de la Sociedad de Compositores Chilenos...

El Rector, don Juvenal Hernández, se abocó a estudiar con nosotros el financiamiento del Instituto, el que, como ya se dijo, venía con un déficit inicial de arrastre. Se planteó, además, de inmediato, el mejoramiento de las rentas de quienes tenían servicios públicos y entre ellos la Universidad reconoció como tales los prestados a la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos. El Presupuesto de 1943 fue el primero en que

⁴⁰Memoria del Consejo de Defensa Fiscal de 1942, páginas 110 y 317-20.

⁴¹El Rector Hernández, con gran hidalguía, ofreció por mi intermedio al Senador Maximiano Errázuriz la representación del Consejo Universitario en la Jun-

ta Directiva, cosa que decliné pese a lo que le interesaba, a fin de mantener su propósito de continuar ajeno a toda participación en la Educación del Estado, a la cual jamás fue adicto.

el Instituto figuró dentro de la Universidad y pronto ella comenzó a consultar las cuotas de sobresueldos y los reajustes que, conforme a las leyes, correspondían.

Queda así reseñada la génesis del Instituto y sus difíciles primeros tiempos. Ha sido una obra memorable su creación y alguna muy buena estrella debió protegernos en momentos en que todo pudo desaparecer, porque todo estaba en nuestra contra. Los que de antiguo militamos en la vieja Sociedad Bach, pensamos siempre que el espíritu de quien llamamos "Nuestro Padre", debió amparar lo muy noble que en su nombre se inició.

“MIS MOMENTOS CON IGOR STRAVINSKY”

IMPRESIONES Y CONVERSACIONES CON EL GRAN MUSICO
RUSO DURANTE SU ESTADA EN SANTIAGO

por

Jorge Urrutia Blondel

Mil novecientos sesenta. Santiago de Chile, en agosto; los días 20 al 24 fueron intensos para todos los músicos chilenos en general. Pero más lo fueron todavía —con caracteres de tremenda tensión— para algunos en particular; aquellos que, por una u otra razón, tuvimos el gran privilegio de estar junto al maestro; luego, mantener contacto y conversación personal en ocasiones muy propicias y en momentos bastantes dilatados en relación con su corta visita. Sumados todos ellos, alcanzan a formar una apreciable “jornada stravinskiana” de varias horas, durante las cuales una de las más grandes personalidades musicales del medio siglo transcurrido nos deslumbró con una presencia muy fugaz, pero tan importante, que puede clasificarse entre los notables acontecimientos de la historia artística de Chile.

El autor de estas líneas sólo pretende dar una forma relativamente organizada a todo lo disperso que surgió de esas tensas horas, utilizando tanto los recuerdos de aquel contacto personal, como los de algunos amigos y colegas, a quienes agradece su autorización para citarlos y hacer uso de la grabación en cinta magnética de lo charlado en una de las reuniones¹. Los momentos colectivos mejor aprovechados fueron aquellos de las recepciones para el maestro en casa de los compositores Carlos Riesco y Marcelo Morel, así como el largo trayecto en automóvil hacia la residencia de este último, en un hermoso paraje de las Vertientes. Más importantes, directas y casi individuales pueden considerarse las horas en que

¹En la imposibilidad de ser exactos, y ante el rendimiento poco práctico que se desprendería de nombrar en cada caso al informante y sitio de la entrevista, sólo nos concretaremos a citar aquí los nombres de algunos de los amigos a quienes debemos gratitud por las referencias y recuerdos personales que se ha permitido

agregar a las del autor de esta crónica, sumándose así al homenaje común que hacemos en ella al maestro ruso. Estas personas son: Margarita Valdés de Letelier, señorita Magdalena Vicuña; señores Alfonso Letelier, Domingo Santa Cruz, Gustavo Becerra, Carlos Riesco, Juan Amenábar, Marcelo Morel y León Schidlowsky.

acompañamos al autor del "Pájaro de Fuego" en su "puesto de observación" en la Platea del Teatro Astor, durante los ensayos previos de dicha obra por el joven director Craft. Pero, sobre todo, valorizamos la muy íntima y larga conversación con el gran ruso, durante la cena que siguió al concierto que él dirigió y en la cual estaban presentes contadas personas más. Esta cena constituirá, además, una de las más apreciadas y emocionantes que registraremos en nuestros recuerdos personales.

Absorbidos por mil asuntos, la llegada del maestro casi nos sorprendió, y no nos dio tiempo y reposo para madurar algún plan bien organizado de entrevistas. Tuvimos la impresión de los trajines y nerviosidades que sufre quien recibe la visita muy principal en un hogar donde no ha alcanzado a producirse el conveniente aderezo.

Esto puede influir en la debilidad de las líneas que siguen, además de la muy evidente que deberá producir el trazado de los rasgos de una personalidad tan fuerte por una pluma débil. Esta sólo intentará una crónica simple, casi periodística en espíritu y lenguaje. Lamentamos, pues, desilusionar a quienes esperen un sesudo, profundo y trascendental estudio "sobre los graves problemas de la estética musical moderna o contemporánea a través de claras y precisas declaraciones de Igor Stravinsky". El maestro las evitó casi siempre con gran habilidad, incluso en la conferencia de prensa del Hotel Carrera, la cual, por ser colectiva y con preguntas de rigor, será aquí poco explotada. Y no es que una larga experiencia le haya enseñado a Stravinsky discreción y tacto, semejantes al que adquieren políticos o ministros, si pensamos en los miles de preguntas en entrevistas y conferencias de prensa forzadas a que se ha visto expuesto en todo el globo un personaje de su altura y celebridad. Más de alguna vez, un desliz le ha provocado molestias.

Un supuesto así, empero, no aparece por lo menos evidente cuando se charla libremente con él, ya que hasta le escuchamos opiniones políticas que deberían considerarse como delicadas o muy reservadas, que serán obviamente omitidas en estas páginas.

Lo que ocurre es que, contrariamente a lo esparcido por allí como leyenda, Stravinsky no es esquivo ni parco en palabras. Por lo menos, así lo hemos visto en tierra chilena, ignorando si ha ocurrido algo similar en las tierras vecinas que visitó. Por el contrario, nos ha dejado la impresión de un infatigable, vivaz y entretenido charlador.

*

Las grandes personalidades nos interesan siempre en la totalidad de sus aspectos, incluso en el exterior, que mucho refleja el interior. Ya ha-



Igor Stravinsky, durante un ensayo en el Teatro Astor. Lo acompaña el autor del presente artículo

bíamos tenido ocasión de conocer en Europa la presencia humana del revolucionario Igor, en época no muy reciente, a raíz de conciertos en el Théâtre des Champs Elysées o en la Opera de París. En ellos escuchamos obras suyas, a través de sus actuaciones como Director de orquesta o pianista, que siempre nos parecieron no estar a la altura del Stravinsky en su calidad de creador.

En aquellos años pudimos también confirmar aquello de que muchos hombres grandes tienen una talla pequeña, casi frágil. Descontaremos la inevitable y trillada cita de Bonaparte, pero, entre los músicos —por lo menos entre los contemporáneos que tuvimos ante los ojos— no se puede descartar en este aspecto la muy obligada que sugieren las figuras de Ravel, y en cierto modo la de Manuel de Falla, además de la de Stravinsky. En los tres, encontramos de común lo austeramente "seco" y enjuto de sus presencias físicas, como antítesis a la bastante truculenta que de Rossini se conoce.

Los años transcurridos, especialmente los últimos, hasta el momento electrificante en el que vimos por primera vez poner pie en tierra chilena al gran maestro ruso, han influido notablemente para llevar hasta el último límite esa austeridad corporal.

Así lo verificamos cuando, tras emocionante espera en el aeropuerto, vimos descender del avión la ya francamente frágil estampa de un anciano de 78 años, con el paso vacilante debido a la artritis que le ataca especialmente una de sus piernas y le obliga a usar un inseparable bastón. Nos pareció a todos, en la primera impresión, que ese cuerpo magro y anguloso correspondía exactamente a su Arte, es decir, descarnado, "esencial", libre de todo lo inútil y adiposo, especialmente en sus últimas creaciones. También era reflejo de su espíritu, como pudimos verificar mejor en días siguientes, una vez vencido el natural cansancio de la larga jornada aérea. Pero ya en medio del agotamiento y letargo que ésta produce, su vigilia interna se traducía en una mirada clara, agradablemente penetrante, ágil e inteligente.

Es por eso que el divorcio entre un cuerpo ya viejo y un espíritu siempre joven, que no fue evidente para quienes sólo lo vieron desde lejos, observando que andaba con dificultad y cojeando un poco, fue, en cambio, la primera constatación que hicimos, quienes, para darle bienvenida en tierra de Chile, le rodeamos en bandada sin buen logro para ocultar un estado de ánimo que únicamente la frase arcaica de François Villon habría podido expresar exactamente: "c'estoit quand mesme un playsir meslé d'effroy" . . . Pensamos, además, que un recurso sólo posible

en los dibujos animados debería serle también concedido a personajes como éste: renovar su esqueleto de vez en cuando.

Y es por ello que su figura externa, tan conocida por la estampa, y ahora milagrosamente cercana aunque algo desfigurada, pero a la que animó una cordial y espontánea sonrisa de "vieux garçon" cuando apareció, por fin, en la escalerilla del avión, no hizo ni ridículas ni excesivas algunas de las exclamaciones entusiastas y vehementes (¡por cierto que de nuestro buen amigo Juan Amenábar!), que escucháramos antes de tan esperado instante: "¡Esto es algo formidable! ¡Merecería, como fondo, la música del "Sacre", o terribles fenómenos telúricos: un terremoto, por ejemplo!".

Recién sufrida nuestra tremenda experiencia sísmica, fue clemente el Altísimo al no conceder un "Da Capo"...

También nos parecieron perfectamente naturales y exactas las expresiones que desde ese momento escuchamos; la visita de Stravinsky es como la que hubiera podido hacernos Beethoven, Schubert, Chopin o Wagner, para no citar más que algunos de los "grandes" de la música de otras épocas, con los cuales es perfectamente lógico comparar al coloso del arte de nuestros días.



Siguiendo el plan de agrupar aspectos por afinidades lógicas, con prescindencia del estricto orden en el que las incidencias de esta visita fueron destacando, y atentos al propósito de dar a nuestra exposición las gradaciones desde lo denso-exterior hasta lo sutil interior, debemos decir que nuestra primera impresión más aguda, después de la de orden físico que nos diera el maestro en su actual fisonomía, puede resumirse en una sola palabra: VITALIDAD.

En realidad, hemos verificado que este fundamental aspecto de su personalidad no ha sufrido merma; o, por lo menos, la que era de esperar normalmente a sus años. Pues siempre nos abismó la que ha desplegado en su vida; en el ritmo y colorido de sus obras. Y hemos admirado también —incluso santamente envidiado— al excepcional ser humano que logró en nuestra época hacer rendir de tal manera el tiempo que ha podido cumplir con lo que se impuso: ser un artífice incansable, que labora ("inventa", como él dice) prodigiosa obra musical desde las luces muy mañaneras hasta la tardía lámpara de sus noches afanadas. Y, además, escribir algunos libros, artículos y conferencias de enjundioso y amablemente expuesto contenido, con seriedad de pensador, hacer tournées

interminables como director de orquesta y pianista sobre cien puntos del Mapa, el cual es menester desplegar muy ampliamente para seguirlo. Ahora, en momentos francamente crepusculares de tan noble existencia, en uno de los últimos pliegues de dicho mapa, donde también ha hecho presencia, las gentes de Chile sólo podemos medir asombrados tal vitalidad a través de hechos quizá nimios, en medio y proporción aplicables a un ser humano "ciento por ciento", pero ya en la dulce declinación que le imponen, si no el espíritu, por lo menos la inexorable biología. Ciertamente es que su vida no ha conocido la rutina y limitaciones de la obligación docente o administrativa, que todo lo mata, aplaza y adormece. Ellas habrían restringido considerablemente su rendimiento total...

Su vitalidad actual se evidenció en diversas formas. Antes que nada, en el poder de recuperación del cansancio físico. Nunca nos pareció tan sorprendente como ahora, presenciar los esfuerzos de la voluntad para superar las dificultades de un espíritu ágil en lucha contra el esqueleto, la sangre y los músculos que lo aprisionan.

Estático por convenciones, pero bullente en su interior, hundido su magro cuerpo en las butacas de un teatro, hemos visto de cerca brillar sus ojos con la tremenda agilidad de la concentración y la atención auténticas, corriendo leguas en el mundo donde su bastón no le era necesario: el muy liviano de los sonidos.

En esa tensión vigilante, sigue las incidencias de los ensayos previos del "Pájaro de Fuego", que realiza su fiel colaborador. Mr. Craft, excelente y joven director americano, quien ha de presentar también obras de otros autores (Debussy y Von Webern). Durante esta labor de "preparación" y lecturas, Stravinsky se inquieta o tranquiliza, aprueba o niega, marca inconscientemente acentos con las manos o la cabeza, de acuerdo con lo que capta su finísimo oído. En una de estas ocasiones, en las cuales el autor de estas líneas tuvo el privilegio de estar junto al maestro y escuchar tales observaciones, el fotógrafo de un diario captó, fortuita y furtivamente, un característico gesto suyo, mientras las formulaba con gran vivacidad. Puede apreciarse en la fotografía que se acompaña y que esta Revista creyó necesario publicar también.

En todo caso —y no obstante ciertas prevenciones— parece que el maestro tuvo menos dificultades con nuestra espléndida orquesta sinfónica que con otras de países más al Norte, y el rendimiento de ella en el concierto fue magnífico.

Cuando Mr. Craft dejó todo en su "primer hervor" e Igor Stravinsky subió al Podium con gran decisión, transformando su vitalidad pasiva en

activa, nos asombra más aún. Casi corre inmediatamente donde el arpa, los clarinetes y otros instrumentos, para indicar minuciosidades que observó. Luego el anciano del bastón, deja éste a un lado, se saca la chaqueta, aunque la temperatura del teatro está lejos de ser primaveral y actúa con diligencia y vivacidad. Su voz un poco ronca hace observaciones en una mezcla de italiano y francés (e incluso español para indicar números).

Stravinsky, por razones de su "oficio" completo que se ha impuesto, no ha podido resistir a la tentación de "dirigir" orquestas y ejecutar en el piano sus propias obras. Lo decidió así, precisamente, para evitar las "interpretaciones" personales que tanto detesta. También para fijar una tradición precisa sobre su ejecución, a través de grabaciones.

Razones tan poderosas y útiles ha impedido que se llegue a la severidad para juzgar la técnica intrínseca y especializada que en ambos tipos de actuaciones exhibe el gran compositor, al cual, como hemos dicho antes, preferimos personalmente en calidad de tal.

Además, por falta de tiempo o exceso de tino, nunca ha abordado un repertorio que no sea el propio. Esto, naturalmente, le ha evitado las comparaciones y los ataques de la crítica.

Todo lo anterior no quiere decir que su técnica de dirección, como lo hemos apreciado nuevamente aquí, aunque muy sui-generis y en cierto modo "cuadrada", poco flexible y sin espectáculo y gesto exterior para los públicos, no sea realmente efectiva y precisa, con notable fruto en los resultados.

Se siente honestidad en todo esto. La ha llevado hasta extremos increíbles, pues es tal vez el único director de orquesta que más de una vez ha detenido la ejecución en pleno concierto sinfónico, para reiniciar un trozo recién comenzado, al percibir un grave error propio o de los ejecutantes. Esto significaría escándalo o fin de carrera en otro director que no fuera Stravinsky, conduciendo sus propias creaciones.

Le recordamos, incluso, un caso de éstos, presenciado en Francia cuando dirigía también "El Pájaro de Fuego" y que el "tout Paris", a un tiempo severo y regocijado, tomó como una notable "boutade" del maestro. Sonríe maliciosamente ante este recuerdo y no tiene ambages en declarar otro caso semejante, durante un concierto sinfónico en New York; "por un error de su batuta", se apresura a confesarlo; no por "epatar". Entre nosotros no ocurrió nada de esto, ¿qué habrían dicho los críticos en tal caso? Actuando antes que nada por presencia, ella sola electriza a los miembros de la orquesta y luego al público. El nuestro, ya al llegar a la escena Stravinsky, se puso maquinalmente de pie para ovacionar tan

entusiasta como respetuosamente al genial creador, quien bajo su vigilante mirada presentó el 24 de agosto la "Oda" in-memoriam de Natalia Koussewitzky y renovó la eterna magia del "Pájaro de Fuego", en la versión santiaguina de mayor lujo a que hayamos podido aspirar, en celebración de las "bodas de oro" de esta célebre composición, desde su estreno en París (1910).

Sencillo y natural en todo, a la salida de uno de sus ensayos, entró a una tienda de corbatas y compró media docena de ellas, en tonos claros y juveniles.

Magnífica ocasión, le observamos, para que los dueños desplieguen un cartel que diga: "Cravaterie l'Oiseaux de Feu", o bien: proveedores de M. Igor Stravinsky.

"Por nada del mundo", responde con gesto no menos juvenil; "los transeúntes pueden llegar a creer que soy un famoso y adolescente actor de cine...".

Por sencillez o aburrimiento de honores, ha rechazado también que se le nombre miembro académico u honorario de alguna Universidad. Es así que, muy agradecido, declina la aceptación de un nombramiento semejante que ha acordado la nuestra. "Si aceptara —agrega— quedarían agraviadas las universidades de Harvard, de York, etc."

*

Seguimos admirando su vitalidad inmediatamente después del concierto, en el que erguido, sin bastón y con estricta etiqueta, que contrasta con su habitual tenida, sencilla, ha dicho a las gentes de Santiago cómo deben sonar dos obras maestras de la música contemporánea a las que ha dado aliento. Pues, tras el esfuerzo que en el umbral de los 80 años esto significaba, lo creíamos completamente agotado, tal vez reposando en cama.

Nada de eso. Presentes en el Hotel Carrera, pocos minutos después, sólo para expresar a través de su representante nuestro saludo y despedida, aparece el maestro en persona, fresco y sonriente. "Jamás estoy efectivamente cansado", expresa, contestando nuestras preguntas. Y tiene energía suficiente como para que, después de invitarnos cordialmente a acompañarle en su cena, mantenga durante ella y en la larguísima sobremesa que sigue, una charla continua y vivaz hasta la medianoche, aunque debe partir al alba del día siguiente.

Fuente de mucha preciosa información ha sido para nosotros esta cena íntima, la más suntuosa de nuestra vida de músicos, según dijimos.

Desde luego —y seguimos la unidad del tema—, sigue cautivándonos su formidable capacidad de “bon causeur”, que ya habíamos apreciado días antes. Imposible concebir compases de espera o silencios, aunque fuesen de corcheas, frente a tan juvenil como excepcional contertulio. No pide ni da tregua. Si alguien se calla, por razones de obvio respeto o inhibición, siempre encontrará la manera de romper tal tregua con exquisito buen tino y naturalidad. Y si todos se callan, escucharemos el “Solo” más largo y magnífico que pueda concebirse. Y es fácil concebirlo, pues no se trata del charlatán habitual, naturalmente. Un ser que, entre millones, ha tenido excepcionales experiencias y la ocasión de tratar con tanto asunto y tanta gente de interés, a través de larga vida es como inmensa corriente de la mejor agua, donde, con inmensa sed no hallaríamos cómo elegir el mejor sitio para recoger algunas gotas que la extinguiesen. Francamente, en una ocasión como ésta, el problema más grave es el “embarras du choix”, frente a los mil temas por abordar. Además, como la mayoría de las veces es él quien irrumpe, para tratar de asuntos que personalmente determina, se hace muy difícil establecer la preferencia que deseáramos. A veces lo intentamos y todo se diluye en un torrente general. En todo caso, y por cortesía, no deseamos provocarle la molestia de algo que se asemeje a una entrevista, que él detesta, menos en tal ocasión. A pesar de todo, conseguimos mucho actuando con calculado tino.

Se ha dicho que la conducta de las personas de mucha edad tiende, por lo general, a una generosa revisión de su pasado en medio de sendas conversaciones. En el caso de Stravinsky hubiéramos deseado que esto funcionara en toda su amplitud, pero canalizado debidamente por nosotros . . .

De esa ancianidad sólo tomamos de nuevo conciencia cuando, al asombrarnos por su frugal comida después del gran esfuerzo, es decir, una sola “Omelette aux fines herbes” que le es habitual, y su café, declara: “es la comida que conviene a los viejos como yo”.

“—Pero —agrega— espero vivir y laborar mucho más.”

Hace confidencias de familia al respecto, para justificar esta esperanza. Se confía en la vitalidad y longevidad de sus antepasados, todos gentes burguesas y acomodadas, con tierras y “siervos” en los tiempos de la vieja Rusia. La muerte de su padre, célebre cantante de la Opera de San Petersburgo, a la edad de 56 años, sería una excepción entre esos parientes longevos. La estima más bien un accidente; cáncer en la parte posterior del cuello. En cambio, un tatarabuelo algo extravagante, quien nunca hizo efectivos papeles con valores (los cuales debieron quemarse después de su deceso), fue encontrado muerto por el Pope en la iglesia

ortodoxa de su pueblo provinciano, con un cirio en la mano frente a un ícono, no sin que antes hubiese predicho tal fin.

Si la ley biológica se cumple también respecto de Igor Stravinsky, lo que mucho deseamos, tendremos todavía, de vez en cuando, más de alguna nueva obra maestra suya. Ayudará seguramente en esto, la mantención de esa actividad y lucidez mental que es característica del artista europeo.

Las fotografías de diversas edades de Stravinsky nos lo muestran siempre con lentes. Naturalmente, ahora más que nunca los necesita. Sin embargo, su profunda, casi penetrante mirada que éstos no alcanzan a debilitar, se conserva todavía, dando prueba de esa inmensa fuerza interior que se proyecta hacia afuera.

Por excepción, y debido tal vez al cansancio del concierto y aprovechando la luz difusa y suave del recinto, durante toda la cena y el resto de la velada, el maestro permaneció sin lentes. Es fácil imaginar cómo se intensifica así tan famosa mirada. Estar bajo su influjo en estas condiciones, frente a frente y de manera prolongada como él acostumbra a afrontar a un interlocutor, llegaría a ser algo insostenible, si no fuese que en ella no se manifiesta más que el brillo de intensa inteligencia y concentración, sin el menor asomo de dominio expreso y deseado. Por el contrario, se percibe gran cordialidad y bonhomía en sus ojos clarísimos, que en ningún momento hieren.

Stravinsky hace casi exclusivamente consumo de whisky cuando el momento lo impone. Es también por buen consejo de su médico. En la ocasión que comentamos, el sustituto fue, naturalmente, un excelente vino chileno, del cual hizo un buen uso y no poco elogio. No le era totalmente desconocido, gracias a antiguas vinculaciones chilenas en Francia, que se encargaron de hacérselo conocer. Tal circunstancia sirvió de espléndido hilo conductor para referirse a esas amistades. Era de rigor que saliese a colación, en primer lugar, una gran dama que mucho influyó en una etapa decisiva y difícil de su carrera. Preferimos cederle la palabra en la forma gentil como él la evoca en sus “Crónicas de mi vida” (1.er volumen). Dice así: “Diaghilew, y los nuevos conocimientos que hice en Madrid, me hicieron la estancia excesivamente agradable. Guardo de ella un recuerdo tanto más precioso cuanto que trabé conocimiento con doña Eugenia Errázuriz, una dama chilena que había conservado casi intactos los rasgos de una gran belleza y de una distinción perfecta. La simpatía que me manifestó desde el primer momento y que se hizo después una amistad nunca desmentida, me emocionó profundamente, y yo

me sentía feliz de encontrar en ella una excepcional sutileza de comprensión hacia un arte que no era ya de su generación.”

Llegado al país de origen de tan vieja amistad, el maestro mucho se interesó, naturalmente, por conocer más pormenores de la señora Huici de Errázuriz y también sobre su fin. Este fue rodeado por la cuita y la pobreza, después de la abundancia, belleza y esplendor, según se le informó, lo cual le dio sincero pesar. En París, esta dama a quien dedicó incluso una obra, fue en su tiempo un verdadero mecenas de artistas que abrían nuevos derroteros al Arte, precisamente en momentos difíciles y decisivos. Entre ellos cuenta también Picasso, quien decoró su casa.

Ella guardó también muchos manuscritos de sus composiciones, algunos de los cuales, si son fidedignas las referencias, están hoy en poder de otro chileno distinguido: don Tobías Barros Ortiz.

También recordó a otra dama chilena, conocida en aquellos años de lucha, la señora Juanita Edwards de Gandarillas, con la cual le une una inalterable amistad de casi 50 años. En días inquietantes, antes de la Primera Guerra Mundial, el aseado hogar londinense de esta dama se abrió también generosamente para el maestro, quien trabajó en el piano que ella poseía. Un hijo de Stravinsky, el pintor, hizo retratos de familiares de esta patricia chilena, quien al visitarlo ahora en su hotel, fue causa de renovada emoción para el músico. No fue poca, también, la que experimentó su esposa, Vera, con quien es casado en segundas nupcias, al encontrar, por fin, en Santiago, la tumba de su padre, señor De Bosset. Allí depositó ella sus rosas y sus lágrimas en un primaveral día de fines de agosto, en el Cementerio General. Esto no fue tan fácil; debió mediar la paciente y extraordinaria actividad desplegada por Margarita Valdés de Letelier, quien, al hacerse cargo de Madame, fue siempre muy útil en estas extraordinarias jornadas stravinskianas, desde los primeros difíciles momentos del cansancio, mal humor y dudas sobre nuestro país demostrados por la consorte del ilustre visitante, hasta los del mejoramiento en su acomodación sobre la tierra, bajo la cual, desde 1936, yace su progenitor, un ilustre hombre armado del Tzar. A la activa “Maiga” se debe, pues, por entero, esta proeza y afanes funerario-detectivescos. Numerosas diligencias necrológicas en archivos de cementerios de Santiago, que fueron naturalmente negativos, seguidas de una muy intuitiva y feliz, a través de Vadim Fedorov, antiguo oficial del Tzar también, dieron por fin el resultado, tan positivo como triste para Mme. Stravinsky. Margarita Valdés nos cuenta todo esto en su espléndida crónica de *La Nación* (7 de septiembre), lo cual nos ahorra mayores detalles.

Por una u otra razón, los hombres de mucha actividad interna-

cional están ligados a numerosos puntos del globo. Ignoramos los otros centros de interés del gran músico con alguna otra nación de Latinoamérica por lo menos. Pero aquellos que dicen relación con nuestro país, y debido al simple azar, no son pocos, como se ha visto. Esto justifica el especial interés que Stravinsky tenía en conocer de cerca la larga cinta sudamericana que visitara por primera y tal vez, por última vez en su vida. Lo evidenció en las numerosas preguntas de todo orden que nos dirigió a menudo, todas relativas a aspectos de Chile: geográficos, climáticos, culturales, etc., escamoteándonos sin querer mucho del tiempo en el que hubiéramos deseado ampliar el interrogatorio nuestro.

Por lo demás, su vitalidad espiritual pudo apreciarse también a través de la inquietud que demostró por conocer y comentar sucesos mundiales, con el mismo interés de un dirigente estudiantil. Las voces cantantes del mundo ya pertenecían a Fidel y Nikita. A ellas y a sus tierras se refirió más de una vez con agilidad, preocupación y buen conocimiento. No es éste un comentario que deba incidir en el terreno político, siempre transitorio. Nos ocupamos de una figura universal de indiscutible valor absoluto, que siempre vivirá en siglos venideros. Sus opiniones políticas tendrán que ser algún día forzosamente "demodées", si es que no lo son ya para muchos, que prefieren el deslumbramiento del instante relativo.

En todo caso, para aquellos que esto tenga interés, es fácil que puedan imaginar la opinión de quien ha vivido lejos de su patria después de su ostracismo voluntario iniciado alrededor de la Primera Guerra Mundial. Tampoco ha hecho de ello un gran misterio, ya que en una obra publicada bajo su firma, "Poética musical" (Quinta lección), ha expresado en forma inequívoca sus opiniones sobre el estado de la música en Rusia soviética y que no es el caso reproducir, aunque le escuchamos reiterar tales opiniones, que no han variado.

Algunas de sus obras, empero, especialmente ballets, han continuado siendo esporádicamente presentadas en su tierra de nacimiento, donde, en general, su nombre es poco conocido. Le escuchamos también grandes elogios para Sergei Prokofieff, a quien parece admirar profundamente como artista...

No debemos olvidar que Igor Stravinsky es actualmente ciudadano norteamericano por nacionalización. Y esto lo toma muy en serio. Anteriormente había sido, en la misma forma, ciudadano francés. En la conferencia de Prensa, ante preguntas que aspiraban a ser comprometentes y sensacionalistas sobre ello, su explicación fue tan simple y natural que desconcertó; primeramente, luego de pasar malos tiempos de guerra en

Suiza (Primera Guerra Mundial), vivió un largo período en Francia, especialmente en París. Allí encontró un nuevo hogar y gran acogida para el hombre y el creador. Entonces fue francés. Los azares de su carrera lo condujeron ocasionalmente a Norteamérica. Allí vivió largo tiempo en paz, trabajo y libertad, incluso en medio de las turbulencias de la última guerra mundial. Decidió quedarse y se nacionalizó nuevamente. Eso es todo.

Como un lógico subproducto de todo esto, así como de su imaginación y agudo sentido del timbre, es fácil comprender que Stravinsky sea un buen políglota. Cuando su ruso ya no le es útil, su inglés, bastante razonable pero un poco contestable, le sirve bastante (especialmente lo fue aquí, con gentes de la prensa). Su francés, casi perfecto (e idioma que observamos prefiere, adoptándolo en nuestras relaciones) es su medio de expresión más cómodo para conversaciones prolongadas, íntimas y substanciosas. Se expresa bastante bien en alemán.

Tanto en los dos tomos de sus "Crónicas" como en pasajes de su conversación actual verificamos su gran predilección por Italia, que conoce bastante. El italiano le es así, también un poco familiar. Debido a esto y a su dominio del francés, tiene una cierta comprensión intuitiva y vaga de nuestro idioma. No lo entiende hablado, pero "casi" lo lee, utilizando además su poderosa imaginación. Fue sorprendente, pues, oírle declarar que ese movimiento mundial que mucho le interesa, y cuyas "voces cantantes" del momento pudo escuchar, le llegó en forma imperfecta pero suficiente a través de la prensa santiaguina...

Lo peor de esta posibilidad casi milagrosa es que le sirvió para conocer directamente lo que dijeron sobre él los periodistas locales, a raíz de su sensacional visita. No eran críticas propiamente tales. ¿Cómo podrían serlo?, pero eran informaciones sobre su llegada y sus actividades. Le pareció todo muy respetuoso, pero deformado y superficial. Tuvimos la paciencia de revisar las crónicas de esos días. No hubo más remedio que reconocer —y en nuestro caso con buen conocimiento del idioma—, que tenía absolutamente la razón. Una vez más constatamos que no hubo un solo diario, o informante surgido del siempre nervioso y rápido medio periodístico, que haya dicho algo completo, preciso y razonable acerca de tan recia personalidad de nuestro siglo, o de los pormenores de sus actividades en Santiago. Hubo algunos que lo ignoraron completamente. Mientras tanto, en las páginas centrales de un serio diario matutino, sendas columnas detallaban, con lujosa minuciosidad, las "performances" de un caballo que lleva el irrespetuoso nombre de "Stravinsky" (su dueño debe creer que corresponde al de un boxeador) en la sección "hípica"

del mismo. Es decir, de aquel en cuyas columnas de sus diversas secciones se ignoraba, por cierto, al "otro" Stravinsky... el de la naturaleza *no* equina. Alguien nos comunicó esta curiosidad. Tenemos a disposición el recorte (26 de agosto, pág. 14).

No obstante el buen humor del maestro, esperamos que esto no llegue a su conocimiento. Y, a pesar de todo el respeto de esta crónica, tampoco desearíamos que llegase ante sus ojos vigilantes...

El problema Prensa, al que le da mucha importancia, lo condujo insensiblemente al de la crítica. Parecería que al artista de la categoría de Stravinsky esto no pudiera inquietarle. ¡Qué deja entonces para los demás! Su vehemencia, empero, al referirse a este delicado punto, fue tan grande como la de cualquier novel compositor. Y las frases que le escuchamos no fueron más amables para los críticos que las que le dedicó en su "Poética Musical". En ambos casos debe entenderse que su alusión no es a los críticos "de oficio", sino a los compositores que opinan sobre las obras de sus colegas, es decir, a la incomprensible fusión de dos tradicionales y leales "enemigos" en un solo personaje, con un resultado que ha sido siempre negativo y funesto.

Lo peor es que aquello más duro sobre los críticos lo dijo, precisamente... delante de algunos críticos. Inocentemente por lo demás, pues no conocía a su auditorio bastante bien.

En todo caso, una sonrisilla de no disimulado consuelo personal pareció circular entre los compositores locales que escucharon de tan gran maestro universal sus quejas contra los críticos musicales, a propósito de sus estrenos recientes. Naturalmente, el caso muy especial y monstruoso de los juicios sobre el "Sacre du Printemps", con las equivocaciones y retractaciones en masa de críticos musicales, nunca estuvo presente, ni en el maestro ni en sus oyentes al tocarse este punto. Ya todo estaba muy lejos.

Nos hemos impuesto un plan informativo de lo muy denso a lo muy delgado. Ya hemos recorrido varios grados y seguimos subiendo en la escala.

En un momento dado se hizo cuestión de filosofía y religión. Ante una pregunta directa se declara siempre cristiano, de la rama ortodoxa. Poco practicante, empero, por razones de actual ubicación geográfica de su hogar (California). Pone énfasis en que sus relaciones con la fracción católica del cristianismo son bastante cordiales; por razones matrimoniales de sus hijos o familiares ha estado siempre en contacto con tal fracción, cuyo credo es tan similar al suyo. En todo caso, agrega, si ha de

llegar el momento de la oración, en la felicidad o la desventura, las iglesias de uno u otro culto le servirían igualmente a su espíritu. Comenta su amistad con el Papa actual, Juan xxiii, a quien conocía desde los tiempos en que era Patriarca de Venecia, pues son casi contemporáneos: el Papa le lleva sólo un año de ventaja. Enjuicia muy favorablemente a los últimos seis Pontífices, a quienes considera una gloria de la Iglesia Romana.

Todo esto ha tenido, sin embargo, poco eco en su producción musical. Aparte de su Misa que como forma y contenido litúrgico es una misa católica, no ha escrito para la Iglesia Ortodoxa más que una Misa también. Con sonrisa algo maliciosa comenta que un editor le ha publicado esta última con exclusión del Credo. En este fragmento litúrgico difieren ambas ramas cristianas, pero no en las otras. De esta manera, ha llegado a tener tal obra una mayor divulgación común.

Tratándose de una personalidad tan revolucionaria e iconoclasta como la del autor del "Sacre", todo lo que antecede parecería increíble y fuera de lógica. No nos corresponde aquí juzgarlo; sólo consignar lo escuchado, que es materia para bastante meditación. ¿Y cómo no ha de serlo este singular caso en nuestro mundo contemporáneo? Presenta corrientes antítesis y paradojas; Igor "el terrible", el "mauvais garçon", que tanto ha dado que hacer, incluso a los peores "teddy boys" musicales en medio siglo de asombrosas y constantes revoluciones y evoluciones, se conserva tan estáticamente místico (o por lo menos tan religioso) como cualquiera de sus antepasados longevos, terratenientes y "burgueses", uno de los cuales muere con un cirio en la mano. El autor del "Sacre" ha logrado coexistir en dos planos aparentemente diversos. Y éstas no son simples elucubraciones. No ha tenido el más mínimo pudor de establecerlo él mismo, en parte tan pública como es en la primera hoja de una partitura de orquesta de Boosey & Hawkes, aunque dando a la música lo que es de la música y a Dios lo que es de Dios. Precisamente, casi estamos citando la dedicatoria de su famosa y bella "Sinfonía de los Salmos" (1930), donde declara textualmente: "Esta Sinfonía, compuesta a la gloria de DIOS, está dedicada a la "Boston Symphony Orchestra", con ocasión del cincuentenario de su existencia."

No olvidemos tampoco la significativa frase con que termina su última lección en la "Poética Musical" (y el libro mismo). Dice así: "La obra cumplida se difunde para comunicarse y retorna finalmente a su principio. El ciclo entonces queda cerrado. Y es así como se nos aparece la música: como un elemento de comunión con el prójimo y con el SER."

No habría razón para abrigar dudas sobre la honestidad y sinceridad espirituales de Igor Stravinsky, no obstante algunas de sus "boutades" y

declaraciones sorprendentes. Tampoco deberíamos tenerlas acerca de su posición: de hombre y creador austero, antisentimental, casi cerebral. Es posible que la avanzada edad "ablande" un poco a los "duros". Pero es el caso que ahora, al tratarlo directamente, nos pareció lleno de gran calor humano, precisamente casi sentimental cuando hace recuerdos o demuestra gratitud y admiración. Esto, y ciertas expresiones que se escapan en sus escritos; sensibilidad ante el logio, las críticas, los afectos de familia y amistad, traicionan un poco al ser que quiere, por reacción, aparecer casi "un poquito malo", aunque en el fondo sea poseedor de un gran corazón. Aterroriza a los buenos burgueses sólo con las tremendas bombas sonoras de su arte incisivo, cortante, preciso y descarnado, donde el ritmo y las mareas sonoras, a veces aplastantes de su orquesta, son lo exclusivamente diabólico que logra producir.

Esta posición artístico-humana ha sido, en todo caso, la misma que han adoptado muchos artistas de su época, como reacción a romanticismos y neo-romanticismos disfrazados, con exageraciones pudorosas para esconder las blanduras de algunos impulsos internos. Esto quedó de manifiesto una vez más, cuando alguien —una dama por cierto— intentó la confidencia íntima, al preguntarle en conferencia de prensa cómo se definiría él mismo, en cuanto hombre, prescindiendo de su calidad de músico. La respuesta de este ser tan agradable fue rápida y cortante: "Como un señor muy desagradable . . .".

•

Y al ascender hacia la cumbre de lo estrictamente musical, que pudo haber sido el único objetivo de estas líneas, la ordenación, impresiones y recuerdos se hará más difícil. Ya hemos dicho que en aspecto tan ansiado fue más escasa la confidencia. Se percibe que lo dicho en su propia música, en sus escritos, numerosas encuestas y entrevistas, lo estima como suficiente para agregar algo más.

Con todo, lo recogido en forma dispersa da base para delinear un cuerpo pequeño pero interesante de información.

"No tengo opiniones sobre la música soviética", expresó muy diplomáticamente ante la pregunta tantas veces formulada. Sin embargo, algo podemos intuir.

Poco inclinado fue también para definir en estas jornadas santiaguinas su pensamiento acerca de compositores de otras tierras, especialmente de los modernos. Esto nos interesaba bastante como Apéndice a sus ex-

plícitas declaraciones contenidas en los dos tomos de sus "Crónicas", para poner "up-to-date" lo que quedó detenido en 1936, fecha de la segunda y última.

Se recordará la lista de sus preferencias, tan abigarrada y desigual en valores que realmente sorprende. Entre ellas anotamos: Pergolese, Glinka, Moussorgsky, Rimsky-Korsakoff, Tschaikowsky, Gounod, Verdi, Chabrier, Debussy, Ravel, Satie, Hindemith y Czerny (! . . . ?). Entre sus fobias cuenta Berlioz, pero sobre todo Wagner, en forma tal que no podría sino calificarse de heroica, en correspondencia con el personaje.

Tan personalísima y heterogénea lista, que no es obviamente exhaustiva, revela cuán sutil, misterioso y complicado es el laberinto de las afinidades artísticas en los grandes creadores, cuando la sinceridad de las declaraciones permite aventurarse en sus zigzags, como es el caso en Stravinsky, bastante excepcional y casi impudoroso si se le compara con las reticencias y ocultamientos vergonzantes que encontramos en las confidencias de otras grandes personalidades del Arte. Todo esto nos ayudó a estar bien prevenidos para escuchar tranquilamente una opinión del autor de "Petrouchka" sobre el autor de "Tosca", para no encontrarla ni inesperada ni incongruente. En realidad, pudimos constatar que Stravinsky admira no poco a Puccini. Habla con entusiasmo de su Armonía, de su inagotable poder de invención melódica e incluso de su orquestación, en la cual persona alguna "gaucheries pompières", como serían los exactos refuerzos instrumentales de la línea del canto. Por primera y única vez le oímos hablar de una posible influencia suya en la de otro compositor, puesto que siempre lo evitó: en este caso sería la orquestación de "Petrouchka", sobre la de "La Bohème", ópera que mucho admira, igual que "Madame Butterfly".

Y aunque parezca también sorprendente, el maestro italiano, de quien fue muy amigo, correspondía a tal admiración. Stravinsky se complace en relatarnos, como hecho anecdótico, que encontrándose bastante enfermo en París y con fiebre muy alta, Puccini tuvo la cordialidad de visitarlo inesperadamente. Lo acompañó largo rato, sentado a los pies de su lecho. Stravinsky comenta con ojos picarescos que no supo nada de su vehemente charla, mientras transpiraba copiosamente bajo las sábanas . . .

En relación con otras figuras de la ópera italiana verista, bien zarrandeada en muchas ocasiones por tantos músicos ilustres . . . y los que no lo son, reitera su admiración por Verdi y su preferencia por "Traviata".

Sobre compositores contemporáneos hemos dicho que eludió un poco

las preguntas. Pudimos, sin embargo, conocer su apreciación por Hindemith y Prokofieff, así como su poca adhesión a Menotti, al cual reconoce, no obstante, un prodigioso sentido dramático.

Otra pregunta de rigor que muy luego surgió, ¿qué opina sobre el dodecafonismo y las nuevas tendencias procedentes de éste, cuya técnica y procedimientos se evidencian en la música que él escribe hoy día? Su respuesta fue esta vez clara y explícita, pero con un argumento por "contrario sensu": "No soy dodecafonista ni atonal —respondió. Mi interés no es ser tonal o atonal. Simplemente, *ignoro* la tonalidad, a la cual doy las espaldas. Mi procedimiento técnico no es el de utilizar exclusivamente una serie de doce tonos. ¿No podríamos valernos también de nueve, de trece, de quince, o de otro número cualquiera? Simplemente, mi técnica actual es "serialista", sin limitaciones", fue su última y precisa observación sobre tan candente punto.

Estrechando más el círculo en torno a los problemas de la música actual, fue solicitada su opinión acerca de la música electrónica. Respondió que no había escuchado música electrónica sino ruidos electrónicos, lo cual es muy diferente. Con todo, se encuentra vigilante ante esta posibilidad, cuyos experimentos le interesan bastante. El factor tiempo es ya dramáticamente apremiante para el genial, pero octogenario creador ruso. Y su espíritu es muy despierto y mordaz para significar buena referencia comercial a Mefistófeles, el gran negociante de la tremenda mercadería que se mide con el cuadrante y se garantiza con sangre y Salvación. Pero si el destino le ofrece pacto limpio y le brinda días tranquilos de labor, podríamos pensar en la posibilidad de que nos entregue obra suya con utilización de la estética y los recursos de la música electrónica y similares, a pesar de sus reticencias frente a ella, que no son ni muy claras ni muy enfáticas.

A menos que el terrible y diabólico mecanismo que regula y detiene la absorción de todo lo nuevo haya marcado ya en él ese punto de saturación que equivale a arterioesclerosis espiritual, a la que tememos más que a la corporal, funcionando también en la mente de Stravinsky "el grande" con el mismo rigor igualitario que en la de su proveedor de bastones o paraguas. Pensemos que merced a ese funcionamiento, cada vez más vertiginoso en nuestros días, especialmente en la Europa que llamamos tan vieja, pero que es tan ágil, ya la misma música electrónica es algo "demodé", digno de vejstorios . . .

En todo caso, un fantástico sentido de eterna renovación sostenida con vitalidad, la ya antigua virtud en el lozano Igor, lo llevó a buscar

constantemente nuevos senderos en su gran despliegue de gimnasia "para no envejecer". Este siempre le resultó, pues siempre tuvo algo personal que decir a través de las sutiles diversidades exteriores de los varios estilos y procedimientos utilizados en su desconcertante trayectoria, lo que hizo siempre tan difícil predecir la próxima meta, una vez alcanzada la anterior. De esta manera, partiendo de un post impresionismo llegó hasta su actual serialismo, "Last but not least", el cual nadie vaticinó que alcanzaría.

En todo caso, éste ha sido un proceso de creciente abstracción de su Arte, si así se puede hablar, y a pesar de voluntarios, aparentes y no menos desconcertantes retrocesos, como sería el caso del "Rake's Progress", para muchos realmente un "Stravinsky progress" por los esfuerzos hechos para alcanzar una mayor abstracción a través del severo convencionalismo operístico que en esta obra voluntariamente exhumó del pasado con tal fin.

Es por eso que una pregunta formulada en nuestra presencia por un artista plástico, aunque excepcionalmente seria, pudo aparecer algo superflua a aquellos que tenían en la mente alguna de las consideraciones a que nos hemos referido antes.

Se le dijo: "Si Ud. fuera pintor en vez de músico, ¿haría un arte abstracto?"

"Creo que sí", fue la inmediata respuesta de Stravinsky.

En realidad, ya el hacer música y sobre todo música no tonal (y más que eso: musical serial) es ya estar actuando de sobra en pleno dominio de lo abstracto.

Repetimos: un paso más y con la complicidad de Cronos, tendremos posiblemente a Igor Stravinsky realizando tentativas de música mecánica (ya lo hizo en cierto modo con sus piezas para "Pianola", en 1918).

¿Sería tal vez esta etapa, en la que pensó el compositor cuando respondió al pintor?

Y a propósito de pintura, nos pareció que el músico ruso es extremadamente sensible a ella. No en vano su actual y segunda esposa, Vera, es una distinguida cultora de este arte, dentro de una tendencia moderna. Ha realizado varias importantes exposiciones. Aquí, guiada siempre por Margarita Valdés de Letelier, visitó el importante taller de un pintor chileno contemporáneo.

Stravinsky rozó varias veces el tema de la pintura en las conversaciones que entablamos o escuchamos. Aparte de sus referencias a los primitivos italianos, sobre los cuales habló con verdadera fruición, el nombre de un pintor de nuestros días que más apareció a sus labios fue el de



Igor Stravinsky, con algunos compositores chilenos, durante la recepción en casa de Carlos Riesco. De izquierda a derecha: Juan Amenábar, Tomás Lefever (atrás), Alfonso Leng, Samuel Claro, León Schidlowsky, Abelardo Quinteros, Domingo Santa Cruz, Federico Heinlein (atrás), Miguel Aguilar, Jorge Urrutia, Carlos Riesco, Alfonso Letelier, Eduardo Maturana, Sylvia Soublette y Marcelo Morel

Klee. Igual fervor manifestó su esposa Vera. Ignoramos si ello ha dejado huellas en la producción de esta dama.

Los métodos prácticos e íntimos de trabajo de los grandes creadores es algo que interesa y seduce aun a aquellos que afectan no darle importancia.

Cuando interrogamos sobre ello a Stravinsky, fuimos sinceros y ajenos a toda petulancia al advertir en tono de buen humor: "hacemos la pregunta precisamente para no proceder en la misma forma". En realidad, procedíamos convencidos de que en esto no hay recetas posibles. Habíamos notado también que esta manera liviana, franca, sin adulaciones para hacerle preguntas le agradaba más, predisponiéndole a la confidencia. Detesta las entrevistas trascendentales y deseábamos contrarrestar el efecto de una, en cierto país algo más al Norte que el nuestro, sobre la cual nos habló con sorna y desagrado. Allí se le preguntó, en efecto, ¿qué opina, gran maestro, sobre la inmortalidad? Su respuesta fue inmediata: "tanto como la inmortalidad podría opinar sobre Ud. . . ."

Nuestro procedimiento tuvo la virtud de ser más efectivo, y ante la curiosidad casi regocijada que le demostrábamos dijo muchas cosas, acaso ni muy completas ni muy nuevas ni muy perfectamente ordenadas, pero de gran interés. Las resumiremos: primeramente, declara que el trabajo continuo no le fatiga; reiniciar una labor le cuesta mucho más. Nunca tiene un plan completo sobre la composición que se propone abordar, ni se propone problemas previos; los va resolviendo a medida que la obra avanza.

Trabaja siempre con ayuda del piano (ya su maestro Rimsky-Korsakoff le había pronosticado que no era de aquellos que habrían de prescindir de él). Esto lo confiesa con toda naturalidad, en contraste con muchos que niegan el hecho, aunque falten a la verdad en la intimidad de sus gabinetes de trabajo. Estima que el contacto con la materia sonora le es necesario y estimulante. Revela que, en todo caso, utiliza el piano con sordina para que esa sonoridad velada, algo lejana, no perturbe la imaginación tímbrica y colorista cuando el trabajo es de orquestación, el cual es siempre posterior al de la fijación misma de la obra, por medio de bosquejos.

En las obras vocales, da mucha importancia a la sílaba, como materia fonética en sí. Esto le ha llevado a escribir con especial interés, casi con predilección, música con textos en latín cuando el carácter de la obra se ha prestado ("Oedipus-Rex", "Sinfonía de los Salmos", "Misa" católica). El sentido conversacional, el sonido mismo de cada sílaba en esta

lengua muerta facilita para él la elaboración y permite dejar plasmados definitivamente muchos cuidadosos matices y detalles, ya que no se hará jamás necesario hacer traducciones, de las cuales —para ser consecuente— no es partidario. Tales traducciones a un idioma distinto del que acondicionó orgánicamente el nacimiento de una obra, producirían un inevitable falseamiento de las íntimas relaciones entre idioma y sonido a las cuales asigna gran importancia.

Preguntado acerca de las nuevas versiones de obras sinfónicas que ha publicado últimamente, incluso de algunas muy difundidas en versiones antiguas, tales como la del "Pájaro de Fuego", da una respuesta tan singular como comprensible: "La orquestación ha llegado también a estar afectada por la economía de nuestro tiempo". Y se explica: "varias primitivas orquestaciones correspondían a posibilidades de ejecución por conjuntos que en todas partes disponían de tres arpas, combinaciones "por tres" en la sección vientos, suculentas dotaciones de instrumentistas en las cuerdas, etc.". Estima que hoy se debe ser más realista y práctico, si se aspira a ejecuciones más frecuentes, por mayor número de orquestas. ¡Si esto lo cree necesario Stravinsky, bien deberían meditarlo muchos noveles compositores, quienes muchas veces no le van en zaga al mismo Berlioz en materia de glotonas exigencias orquestales! . . .

También no estaría de más una reflexión sobre la frase complementaria del autor del "Sacre", al expresar que en tales reorquestaciones ha aprovechado corregir algunos errores de impresión y *algunos errores propios*, ya que "siempre se aprende un poco más . . .".

En relación más indirecta con el aspecto orquestal, podemos recordar curiosas observaciones de Stravinsky sobre el Xilófono, formuladas mientras asistía a los ensayos de nuestra Sinfónica. De acuerdo con su opinión, aquí como en todas partes, aun contando con una buena afinación de este instrumento, lo que a menudo es asaz dudoso, sus diversas láminas nunca tendrían una uniformidad de timbre, debido a cambios, reparaciones de material u otras causas. Esto le ha incomodado siempre, llevándolo a ser parco en su uso en relación con el muy abundante a que recurren los músicos contemporáneos.

Cuando le llevamos al terreno de algunas disciplinas pedagógicas en el dominio de la composición, con miras a obtener un pronunciamiento suyo, sólo logramos verificar su invariable fe en el estudio del Contrapunto de todos los estilos, incluso del tradicional, por el estímulo que esto da a la imaginación (siempre que haya "ideas" para aplicarla) y solidez en la escritura y el "oficio".

Y a propósito de la Fuga, que en sus escritos declara interesarle mucho como juego muy puro e inteligente con los sonidos, también juzga que es de gran utilidad en los estudios; fuente de numerosas posibilidades y derivaciones en la técnica contemporánea. Cita como ejemplo un tipo muy especial de Fuga, "rítmica", por decirlo así, que escribe actualmente como parte de una composición mayor. Igual que en su "Septeto" para instrumentos de viento, la contraexposición no contendría los mismos elementos melódicos como es tradicional, sino el mismo patrón rítmico únicamente, lo cual da a la Fuga un carácter más abstracto aun de lo que ya es en sí como procedimiento polifónico.

•

Por razones obvias, nadie intentó directamente hacerle al compositor ruso un elogio de su persona o de sus obras. Habría sido casi ridículo, y el chileno es muy sensible a ello.

Sin embargo, cuando después de la cena llegó el momento de despedida y tuvimos la sensación de que tal vez no veríamos más la persona física del maestro, tan vital, pero tan frágil ya, estimamos que la parquedad, también chilena, debía ceder a la verdad emotiva del instante y a la franca exteriorización de gratitud para quien iluminó con soberbia ventura mucho de nuestra existencia y la de millones en el mundo civilizado. Debíamos, pues, por lo menos una vez —esta vez— expresárselo sin reticencias.

El que escribe estas líneas resumió su reconocimiento a la deuda personal aproximadamente como sigue: "Maestro, sólo nos quedaría escribir o cantar un Te Deum muy especial, para agradecer que Ud. ha nacido, y que ello ocurrió en una generación que permitió en nuestro Chile recibirlo, conocerlo y alcanzar el gran privilegio de poder decirle personalmente todo esto, al despedirlo ahora con la más inexpresable emoción."

Tal emoción debió aflorar exteriormente con tremenda sinceridad y exaltación, pues en el estrecho abrazo que siguió, Igor Stravinsky —que vimos no era insensible a estas cosas—, estampó, también agradecido, un beso fraternal en la mejilla del osado, a la usanza francesa y rusa, ante el asombro de éste y de los presentes.

Al tener el altísimo honor de retribuir en igual forma, como es de rigor, el mismo osado que aquí termina su relato-homenaje, sintió que

tal retribución debía cumplirla muy humildemente, con sentido colectivo, también en nombre de los músicos de su país, en un acto inesperado de cortesía ceremonial desusado en éste, pero simbolizador del más profundo respeto, gratitud y admiración por el genial anciano, al cual tanto se debe; Padre y Abuelo espiritual de muy ilustre prole sonora, en una importante y dilatada época de la Historia de la Música.

LOS MUSICOS CHILENOS Y SU INQUIETUD VIAJERA

por

Daniel Quiroga

Son conocidas las anécdotas relatadas por viajeros chilenos que, pisando cualquiera playa, por distante que sea, encontraron, en un momento de apuro, algún compatriota. Chilenos han sido encontrados en los muelles de Hamburgo, entre los camelleros de Egipto, a bordo de barcos en los mares asiáticos y entre los vendedores ambulantes de increíbles puertos africanos. Ni hablar de los chilenos que —por la razón que sea— pueblan los diversos países de nuestro continente. El centro y norte de América muestran colonias chilenas de impresionante proporción que, en el caso de California, remontan su origen hasta los días de la “fiebre del oro”.

En Chile decimos, por ese afán de trotar mundos, que el chileno es “pata de perro” (pat’eperro), aludiendo quizá a que no deja rincón del mundo por visitar... Nuestro apodo es resultado de una realidad. Quien tenga amigos en el Servicio Exterior de Chile podrá confirmarlo fácilmente. No hay Embajada o Consulado donde no haya llegado alguna vez un compatriota, exteriormente identificado con el país de su adopción, pero que, una vez dentro del recinto nacional ha demostrado, con lenguaje inequívoco, su procedencia de esta caprichosa cornisa andina puesta sobre el Pacífico.

A todo esto, ¿qué tiene que ver este hablar de viajes con los músicos de Chile? Pues que, muy orgullosamente, los músicos chilenos tenemos una cuota respetable entre esos miles de compatriotas que algún día salieron a “pateperrear” más allá del límite de montaña y agua que nos encierra. Desde los primeros años de nuestra vida independiente, músicos profesionales chilenos cruzaron las vallas geográficas como una especie de avanzada musical que pregonara la existencia de un nuevo país. La emigración profesional de los músicos chilenos ha permitido que el nombre de Chile esté asociado al éxito internacional de un número tan considerable de figuras que bien podemos recordarla, en estos días del Sesquicentenario, con no disimulado orgullo. Es por esto que hemos pensado que bien vale la pena fatigar al lector con una cierta forma de enumeración de algunos (bien sabemos que quizá no estén todos) de los músicos chilenos, que desde el siglo pasado (viajando en mulas y en barcos de vela); hasta nuestra era del “jet”, en que los océanos se hacen estrechos

y los continentes se avecinan, han puesto el nombre de Chile junto a sus éxitos artísticos en tierras extranjeras. No sólo porque su trabajo se remonta más lejos en nuestra historia, sino porque los músicos compositores suelen recibir mayor publicidad al ser ejecutadas sus composiciones en el extranjero, o recibir premios nacionales de arte, estas notas se referirán solamente a los intérpretes chilenos, a quienes han triunfado netamente, en buena lid y leal competencia, destacándose en ambientes extranjeros, por su talento y esfuerzo.

•

Mirando hacia el pasado, las primeras figuras que nos salen al encuentro son las de los tan ilustres como simpáticos amigos *Manuel Robles* y *José Zapiola*. Autores, respectivamente, del primer Himno Nacional y del siempre vibrante Himno de Yungay. Violinista el uno, clarinetista el otro, y compositores ambos hasta donde el desarrollo de nuestra vida cultural lo permitía. La vecindad de la Argentina tentó a ambos amigos. Pasaron, pues, "al otro lado", en circunstancias difíciles y aventureras. Manuel Robles (1780-1837), buen músico y, además, famoso como bailarín, billarista y torero, viajó con su amigo José Zapiola (1805-1885) hasta Buenos Aires, donde fueron contratados para trabajar en la Orquesta de la Opera, dirigida por el maestro Massoni. En Argentina, Zapiola ganó el primer puesto de clarinete de la orquesta, después de un exitoso concierto en dúo con un colega brasileño, miembro de la Orquesta de Pedro I. Desde el viaje de estos dos músicos chilenos al extranjero, la corriente se inicia con creciente volumen y cada vez mayor alcance.

Basta recorrer las páginas de los dos libros fundamentales con que ya cuenta nuestra historia musical ("Orígenes del Arte Musical en Chile" e "Historia de la Música en Chile"), con que Eugenio Pereira ha fijado los cimientos del presente musical chileno, para seguir, paso a paso, los nombres de los músicos chilenos que salieron al extranjero para "ir, ver y vencer". Nos apoyaremos, pues, en esas dos firmes columnas para los fines de este artículo, en lo que se refiere al siglo pasado.

El que Chile haya sido llamado "país de pianistas" no es cosa de hoy solamente. Por el contrario, se ganó ese apodo, sin duda, después de que varias generaciones de pianistas abrieron el camino hasta el presente. *Federico Guzmán* (1837-1885) era un pianista sorprendente ya a los ocho años. Cuando visitó Chile el virtuoso norteamericano Luis Moreau Gottschalk, le dio lecciones y le llevó a Europa. Estudió con Biffet y De Groot, llegando a ser solista en conciertos sinfónicos en Londres y París.

Realizó giras por Brasil y Perú y regresó a Chile antes de volver a Europa, radicándose en París hasta su fallecimiento. *Federico Chessi de Uriarte* (1840) fue otro niño precoz, que destacó a los cinco años, como alumno del célebre profesor Barré. Después de triunfar en Lima, en 1860, viajó a Europa y su vagabundeo le llevó hasta Irlanda y Rusia. *Francisco Calderón* (1853) fue animado también por el célebre Gottschalk en sus comienzos pianísticos, que le permitieron dar conciertos a los dieciocho años, y poco después ir a trabajar a Bolivia y Perú, como concertista en piano y como maestro de Capilla en la Catedral de Cochabamba. Uno de los más eminentes pianistas chilenos fue el porteño *Carlos Hucke*, que en 1892 logró ganar el aplauso del público en el Behr's Hall, de Nueva York, en un memorable concierto que incluía el "Carnaval", de Schumann. Tras de una breve visita al país, volvió a Europa, donde permaneció nueve años en exitosa actuación.

Ya en el filo del nuevo siglo, aparecen los nombres de las pianistas *Paulina* y *Flora Joutard Band*, alumnas del Conservatorio Nacional, en el curso del profesor Schroeder, que no sólo ofrecieron notables conciertos con los preludios y fugas de Bach y las Sónatas de Beethoven, sino que tendrían una notable actuación en el extranjero. Ambas fueron becadas por el Gobierno chileno y ganaron el Premio del Conservatorio de París. *Flora*, extraordinariamente dotada, tocaba piano, violín y violoncello. Su matrimonio con el violoncellista alemán Loewenson la llevó a radicarse en Berlín, donde destacó como pianista y compositora, y aun como directora de sus propias obras sinfónicas. Falleció allí, en 1913. *Paulina*, después de sus éxitos europeos, fue contratada como Directora del Conservatorio en Ciudad de México y se radicó posteriormente en Nueva York.

El torrente de concertistas chilenos en piano siguió incrementándose. Ya es necesario referirse a *Amelia Cocq*, precoz pianista que comenzó a tocar a los cuatro años, y a los diez fue solista en un Concierto de Beethoven. Alumna de Bindo Paoli, en el Conservatorio Nacional, ganó una beca para estudiar en París, donde fue alumna de Raoul Pugno, y ganó el Primer Premio del Conservatorio. En 1905 regresó a Chile, dando a conocer las obras de Debussy. Su matrimonio con el violinista Edmundo Wiegand la llevó a Buenos Aires, donde dio recitales y participó en conciertos de música de Cámara, en el Teatro Colón, la Sociedad Wagneriana, etc. "En Buenos Aires no hay intérpretes más perfectos en ese tipo de música, como los esposos Wiegand", escribía un crítico bonaerense. De regreso en Europa, *Amelia Cocq* recibió el homenaje del público y la crítica de París, donde fue calificada por "Le Figaro" como "una joven pianista que figura entre las primeras virtuosas actuales".

Otra alumna del Conservatorio, en el curso del profesor Roberto Duncker, fue *Rosa Renard*, cuyo recuerdo está demasiado próximo como para que sea necesario detallar más acerca de su extraordinaria personalidad artística. Al viajar a Alemania para estudiar con Martín Krause, ganó el Premio Liszt, como la mejor alumna de piano. Regresó a Chile y partió a Estados Unidos, donde fue solista de la Sinfónica de Boston. En 1917, su recital en el Aeolian Hall, de Nueva York, era comentado haciendo notar "la más exquisita emisión del sonido, que no significa en este caso sólo una manifestación de femineidad, sino el exponente de un gran refinamiento cultural". Esta justa apreciación ya pone de relieve una de las cualidades distintivas de esta artista, en los inicios de su brillante carrera. Sus conciertos en el extranjero debían hacer notar, ante su exigencia, que la concertista era "pianista chilena". El mérito de su carrera artística en el exterior tuvo su culminación en el histórico concierto en Carnegie Hall, poco tiempo antes de desaparecer definitivamente. *Blanca Renard*, hermana de Rosa, destacó también como pianista, formada en el Conservatorio Nacional (Prof. Duncker). Perfeccionó sus conocimientos en el Conservatorio STERN de Berlín, donde ganó Diploma de Honor y fue elegida como solista para el Concierto de celebración del 75º Aniversario del Establecimiento. Realizó exitosas giras de conciertos en Alemania y países de Europa Central, antes de establecerse en EE. UU., donde actualmente reside, dedicada a la enseñanza.

La triple calidad de pianista, compositor y crítico, de *Alberto García Guerrero* (1886-1959), debe ser enfocada aquí en su primer aspecto. Músico autodidacta, animó un grupo de jóvenes compositores, buscadores como él de un "modernismo" rebelde a las aulas conservatoriles. Después de un primer concierto en Santiago, acerca del cual la crítica dijo que era "un intérprete audaz, demasiado independiente y poco respetuoso de los clásicos", realizó un viaje artístico a Estados Unidos "para oír y tocar". Se presentó en Nueva York en el Aeolian Hall, en Filadelfia y Nueva Orleans. De regreso tocó en Costa Rica, Panamá, La Habana, La Paz y Lima. Había acompañado al violinista ruso Jan Hambourg, en prolongada gira y ello decidió su futuro. En Chile recibió una carta del violinista: "Mi hermano Boris y yo hemos decidido ofrecerle la posición de Profesor Jefe de Piano en nuestra institución, y hemos pensado en Ud. porque le conocemos como a un serio y concienzudo artista y como persona de gran valor para ayudarnos en nuestra empresa." En 1918, Alberto García Guerrero daba su concierto de despedida en el Teatro Municipal y se marchaba al Conservatorio Hambourg, de Canadá. En ese país dio recitales y participó en conciertos de música de cámara, integrando

el Trío Hambourg. Su primer concierto, en la Sala de Conciertos Rey Eduardo, en Toronto, fue acogido con ovaciones, según testimonio del "Toronto World".

El Conservatorio Nacional seguía produciendo notables ejecutantes profesionales. *Anibal Aracena Infanta*, discípulo de Hartan, Decker y Stoeber, se tituló de concertista en 1905, y en 1914 destacaba como pianista en el estreno de la *Fantasia para Piano, Coro y Orquesta*, de Beethoven, y como organista en el estreno del Oratorio "San Pablo", de Mendelsohn. En su calidad de organista destacó en el primer rango dentro del país y actuó en Argentina, donde fue invitado a realizar una serie de exitosos recitales en la Iglesia de El Salvador, de Buenos Aires.

Juan Reyes (1899) fue uno de los pianistas chilenos más destacados de este siglo. Su talento precoz se inició a los cuatro años, en el estudio del piano, continuando más tarde en el Conservatorio Nacional, en el curso de Roberto Duncker, y al egresar viajó a Francia y Austria. En Viena estudió con Franz Schmidt hasta 1914, y después en la *Meisterchule*, dirigida por E. Sauer. En 1917, el pianista chileno ganaba el Gran Premio del Estado y el Gran Premio Austríaco, para estudiantes extranjeros, iniciando su actividad de concertista en Europa. De él dijo el "Neue Wiener Tageblatt", después de su actuación como solista en un Concierto de Brahms: "tocó con una virtuosidad llena de encanto y, a pesar de su corta edad, es ya un artista de los que figuran en primera línea". Al regresar a Chile, sus recitales lograron extraordinario éxito. Su figura alcanzó relieve continental. Era el pianista "que electrizaba al público". Pero su vida se tronchó prematuramente, y su muerte acaeció en Buenos Aires, donde se había radicado.

El 6 de febrero de 1903 nació en Chillán *Claudio Arrau León*. A los cinco años hizo su primera presentación, y al año siguiente tocaba en Santiago. El Presidente Montt y el Cuerpo Consular escucharon en La Moneda al niño prodigio y el Gobierno de Chile le envió a estudiar a Alemania. El resto es ya demasiado conocido, y puede resumirse, simplemente, diciendo que su salida de Chile dio comienzo al desarrollo de uno de los genios pianísticos más extraordinarios de la historia. El 7 de diciembre de 1917 egresaba del Conservatorio Stern, con un certificado en que Martín Krause, su profesor, escribió: "Dar un testimonio sobre Claudio Arrau es casi imposible, porque para su asombrosa capacidad falta toda comparación. Desde la juventud de Franz Liszt casi no ha habido un talento igual al de Claudio. Por su fenomenal aplicación y perseverancia maravillosa ha elevado Claudio su arte a una altura que yo lo considero ya, de acuerdo con muchos grandes artistas y músicos, como uno de los

primeros entre los pianistas. A él nada le es imposible, aprende en horas aquello para lo cual otros necesitan años. Posee una técnica que abarca todo y lee a primera vista admirablemente. La nación chilena debe mirar con orgullo a éste, su hijo que ama por sobre todo a su patria y a los chilenos. El llevará por el mundo con el más alto brillo, el nombre de Chile." Quien fuera llamado por Antonio Orrego Barros "el Mozart chileno", cuando daba recién sus primeras audiciones, cumplió con creces la profecía de Martín Krause. Es, sin duda, inoficioso agregar algo más sobre la carrera internacional iniciada entonces por Claudio Arrau, que se continúa hasta el presente.

Los pianistas chilenos del presente siglo tienen, en verdad, una representación artística en el exterior, a la cual nuestro país debe reconocerle un primerísimo lugar en nuestro prestigio. Véase, si no hay motivo para ello. *Armando Palacios Bate*, nacido en Valparaíso, es uno de los concertistas chilenos cuya larga carrera artística ha dado una muy valiosa contribución al renombre musical de nuestro país. En extensas giras de recitales o conciertos junto a importantes orquestas, ha recibido el homenaje del público en América y Europa. *Arnaldo Tapia Caballero*, viajó a Europa apenas terminados sus estudios en el Conservatorio Nacional, y su actividad permanente en Inglaterra, Viena y Australia, se complementa con giras de conciertos por el resto de Europa y América. Nacido en Valparaíso, *Rafael Silva de la Cuadra*, fue alumno de Van Doren, y en el Conservatorio Nacional de Bindo Paoli y Debussyere. Viajó a Europa en 1921, y luego de destacar como concertista, orientó su actividad hacia el campo pedagógico, en que ocupa un lugar relevante como ayudante de la Academia de Claudio Arrau, en Nueva York. *Armando Moraga*, discípulo de Enrique Soro, viajó con éxito por Europa, donde ofreció conciertos en diversas capitales. En 1934 estrenó en Berlín el Concierto para Piano y Orquesta de la compositora chilena Carmela Mackenna. Las más recientes promociones de pianistas chilenos incluyen tres destacados alumnos de Rosita Renard. *Herminia Raccagni*, ha realizado conciertos en Brasil, Perú, Estados Unidos y más recientemente en Italia e Israel. *Flora Guerra*, ha tocado en Estados Unidos, Cuba, Venezuela, Polonia y la Unión Soviética. *René Amengual*, desaparecido prematuramente, realizó numerosas giras de conciertos durante su permanencia en Estados Unidos, en 1943, dando a conocer especialmente la música chilena y latinoamericana. Formado en el Conservatorio Nacional, en el curso del profesor Spikin, *Oscar Gacitúa*, tras de presentarse en un exitoso concierto en Town Hall, Nueva York, tocó también en Cuba, y en 1955 le cupo una relevante actuación en el Concurso Internacional "Federico Chopin",

celebrado en Varsovia. La carrera de *Alfonso Montecino*, formado en el Conservatorio Nacional (Spikin), tiene a su haber conciertos en Estados Unidos, Holanda, Bélgica, España, Noruega e Inglaterra, donde ganó la Medalla "Bach", aparte de recitales y conciertos con las más destacadas orquestas de América. *Mario Miranda*, formado por la profesora Julia Pastén, después de establecerse en Alemania en 1953, inició su actividad como concertista internacional, presentándose en Alemania, Holanda, Bélgica y Estados Unidos y más recientemente Israel y toda América Latina. *Edith Fischer Weiss*, formada en la Escuela Moderna de Música (Prof. Helena Weiss), salió al extranjero a los dieciocho años y ha tocado en Estados Unidos, Holanda, Alemania, Inglaterra, Suiza y Bélgica. Las más recientes actuaciones de pianistas chilenos en el extranjero incluyen las de *Ena Bronstein* (Puerto Rico), *Elma Miranda* (Alemania), *Brunin Zaror* y *Adela Ilevicki* (Polonia).

El impresionante despliegue pianístico de nuestra historia musical, casi no puede ser contrapesado con el de los cultivadores de otros instrumentos. El instrumento que fuera el colonizador musical de América durante el siglo pasado, dejó una tradición cuyo peso sólo recientemente viene equilibrándose, al formarse otras generaciones de instrumentistas que demuestran que no sólo de piano vive la música.



Si el ya mencionado Manuel Robles fue el primer violinista que salió de Chile para buscar éxito en el extranjero, esta tradición iba a ser seguida más tarde por *Aurelio Salvatierra Silva* (1866), quien se presentó en público a los ocho años, en el Teatro Municipal. En 1875 salió en gira por los países del norte, y en 1877 partió a Europa. En París ganó por dos veces, venciendo a más de cien concursantes, una de las disputadas vacantes en el curso de Dancla. Fue becado por el Gobierno de Chile y recibió lecciones de Camilo Sivori. Actuó profesionalmente con las Orquestas de los Conciertos Colonne y Lamoureux, aparte de dar recitales en Holanda, Suiza, Bélgica y los países americanos antes de regresar a Chile, en 1893, para ocupar el cargo de profesor de violín en el Conservatorio Nacional y de primer violín de la Orquesta del Teatro Municipal.

Del curso de Aurelio Salvatierra en el Conservatorio, destacó el violinista *Ernesto Valdivia*. Al finalizar sus estudios realizó una gira de conciertos por toda América, después de la cual viajó a Europa, residiendo durante más de veinte años en España y Francia, lapso en que realizó

numerosos recitales y trabajó en diversas orquestas. Debe recordarse la participación de *Ernesto Valdivia*, en el Concierto ofrecido en la Sociedad de las Naciones, Ginebra, el 18 de septiembre de 1925, por la Delegación de Chile, en que actuó junto a Soffa del Campo y Claudio Arrau. Otro violinista chileno es *Florencio Mora*, quien pertenece a la promoción de músicos que dejaron el país en busca de más amplios horizontes. Mora estudió en Bélgica bajo la dirección de Eugene Isaye, destacándose internacionalmente como concertista. Al regresar a Chile, en rápida visita, se hizo inolvidable su versión del 3.er Concierto de Saint-Saens junto a la Orquesta del Conservatorio Nacional. En el extranjero su trabajo se volcó hacia la música de cámara, integrando destacados Cuartetos de Cuerdas, como el del SOBRE, en Montevideo, y conjuntos europeos como el Cuarteto Poltronieri.

La joven generación de violinistas chilenos tiene en *Pedro D'Andurain*, nacido en Talca, su representante más conspicuo, cuya labor de concertista, que ha merecido general elogio, le ha llevado repetidas veces a Estados Unidos, todo el resto de América y recientemente a Europa. Otro violinista de su generación, que dejó sus tareas profesionales en Chile para tentar suerte en tierras extranjeras es *Jorge Arellano*, quien después de una etapa de perfeccionamiento en Francia, donde se presentó con éxito en varios recitales, fue contratado como profesor en el Conservatorio de Haití.

El crecimiento de la actividad de conciertos observado en Chile en este siglo, determinó la fundación de organismos orquestales permanentes y el surgimiento de nuevas especialidades. La dirección de orquesta era, a comienzos de este siglo, considerada una labor anexa a la del oficio del compositor, ya que frecuentemente estos mismos dirigían sus festivales de obras propias. En este sentido *Enrique Soro*, logró dirigir conciertos en varias capitales americanas, antes de que *Nino Marcelli*, que se formó como alumno suyo en el Conservatorio Nacional, destacara por sus condiciones de director y dejara de ser cornista para pasar a ocupar el "podium". Una de las primeras ocasiones en que se escucharon las sinfonías de Beethoven en serie completa, se debió a la batuta de Marcelli, después de lo cual abandonó el país y se estableció en Estados Unidos, donde ha dirigido varias orquestas, entre ellas la Sinfónica de Los Angeles.

Las Compañías de Opera italiana traían orquesta completa formada por elementos extranjeros. Tocaban en Brasil, Montevideo, Buenos Aires, luego cruzaban la cordillera y actuaban en Chile y el Perú antes de regresar. Este tránsito de músicos por Chile hacía completarse la dotación extranjera con los mejores elementos que el Conservatorio Nacional des-

tacaba en nuestro ambiente. Fue allí, en la Orquesta de la Opera, donde destacó el violinista *Armando Carvajal*, formado en nuestro Conservatorio, y cuyo talento de intérprete le hizo ocupar el cargo de primer violín en la Orquesta Municipal y acompañar, en tal calidad, muchas compañías de ópera en su viaje al Perú y países del norte. El prestigio de Carvajal como violinista se interrumpió cuando, en la década del veinte, dejó el violín para iniciar su brillante carrera de Director de Orquesta, de tan fecunda proyección en la historia contemporánea de la música chilena, que completó con su calidad de Director del Conservatorio y primer Decano de la Facultad de Bellas Artes. En América, sin dejar su ímproba labor en el país, Carvajal dirigió en Uruguay, Colombia y Perú, y sólo cuando jubiló de sus tareas en Chile, pudo aceptar invitaciones a Europa, y así visitó y dirigió varias orquestas de los países del este de Europa, durante su gira de 1954.

Una carrera musical que se inició con muy buenos augurios, pero que no cultivó con exclusiva dedicación sino alternándola con actividades de muy diversa índole, fue la de *Juan Casanova Vicuña*. Alumno de Paoli, de Stoeber, Allende y Soro, en el Conservatorio Nacional, dirigió su primer concierto a los veinte años con la Orquesta del Teatro Municipal. Sus condiciones en esta especialidad le llevaron a perfeccionarse a Europa, donde tuvo oportunidad de dirigir las orquestas Colonne y Lamoureaux, en París, y las Filarmónicas de Berlín y Karlsbad, en conciertos que incluían sus propias composiciones. Ha actuado en varias oportunidades frente a orquestas americanas como las de Argentina, Perú y, más recientemente, Venezuela.

La actividad de veinte años ya cumplida por la Orquesta Sinfónica de Chile hizo surgir de sus filas a un nuevo director chileno en la persona de *Víctor Tevah*, que pasó a ser Subdirector de la Orquesta después de una larga actuación como primer violín del conjunto, y más tarde Director titular, hasta su jubilación en 1957. Víctor Tevah es, en la actualidad, una de las batutas más activas en América y su nombre está incluido frecuentemente en las temporadas de Argentina, Uruguay, Colombia, Brasil y Venezuela, aparte de haber acompañado al Ballet Nacional Chileno en sus giras por Uruguay y Argentina. También de la Sinfónica de Chile surgieron dos jóvenes batutas: la de *Héctor Carvajal*, que después de dirigir ópera y ballet en Chile actuó en Buenos Aires, La Plata, Córdoba y Mendoza, como director acompañante del Ballet Nacional, y la de *Juan Matteucci*, que después de actuar como acompañante de ballet, fue uno de los fundadores de la Orquesta Filarmónica, que actualmente dirige, y en cuya calidad ha sido invitado a dirigir en Brasil,

Colombia y Argentina. *William Mac Dermontt*, formado como violinista y pianista en el Conservatorio Nacional (W. Fischer - J. Pastén), fue uno de los primeros integrantes de la Orquesta Sinfónica y del Cuarteto de Cuerdas "Chile", antes de que, contratado como pianista por la Compañía de "Ballet De Basil", viajara a Centroamérica y luego asumiera el cargo de Director de Orquesta del Conjunto realizando extensas giras por América y Europa.

Aquel movimiento musical traído a Chile por las antiguas compañías de ópera italiana, determinó también una actividad extranjera para muchos ejecutantes de orquestas chilenos. Aquellas temporadas de las primeras décadas del siglo, llevaron hasta Lima a destacados profesores de orquesta como *Julio Toro*, clarinetista, *José Fuentes*, contrabajista, que por entonces ya tenían amplio cartel profesional, que después les permitió ser profesores del Conservatorio. En esas mismas temporadas viajaron el cornista *Enrique Salazar*, el oboísta *Carlos Romero*, el fagotista *Arturo Melis* y otros.

Raúl Bignon, violoncellista formado en nuestro Conservatorio, se estableció desde hace unos treinta años en Estados Unidos, en cuyas orquestas ha trabajado hasta el presente. Otro instrumentista chileno que trabaja en orquestas del extranjero es el flautista *Julio Vaca*, actual primera flauta de la Sinfónica de Lima, después de haber cumplido una larga tarea en las orquestas nacionales. La formación de la Sinfónica de Chile, dio oportunidad de perfeccionarse a muchos de sus integrantes, quienes viajaron al extranjero para trabajar y adquirir nuevos conocimientos y experiencias. *Dobriła Franulic*, violoncellista, trabajó durante seis años en la Orquesta de Zagreb, Yugoslavia, país en que ofreció además varios recitales. Otro violoncellista, *Arnaldo Fuentes*, después de sus estudios de perfeccionamiento en París, actuó como integrante y solista de la Orquesta del Conservatorio de París. Los hermanos *Luis* y *Ramón Bignon*, ambos contrabajistas, han tenido destacada actuación en el extranjero. Luis fue contratado por la Sinfónica de México, como primer contrabajo, para la gira por Estados Unidos y Europa de dicho conjunto, en 1958. Ramón ganó los concursos para primer contrabajista en el Taller de Estudios para ejecutantes de orquesta realizado en Monterrey, California, en 1957, al formarse la orquesta con elementos seleccionados de toda América. El oboísta *Adalberto Clavero* fue oboe solista suplente en la Orquesta del Teatro Colón de Buenos Aires, durante cuatro años.

El crecimiento de la actividad artística de los chilenos en el extranjero, incluye otra rama del arte musical en que Chile ha destacado singularmente: el canto. Y aquí son también numerosas las figuras de chilenos que han competido mano a mano en el ambiente lírico extranjero, y se han abierto camino con sus méritos y su laboriosidad. El siglo pasado ya nos muestra algunas figuras que ayudaron a hacer conocido el nombre de Chile. *Isabel Martínez*, de Valparaíso, participaba ya en 1861 en las temporadas líricas de Lima, y años después en el Teatro Colón de Buenos Aires, ciudad en que se estableció y de donde viajó a Brasil, en 1871, ganando grandes elogios por su trabajo en "Fausto" y "Guillermo Tell". *Isidora Martínez*, también de Valparaíso, perfeccionó sus estudios en el Conservatorio de París. Debutó en la Opera de Chicago en 1882, como la Margarita de "Fausto", recibiendo el elogio de la crítica. La producción de cantantes porteñas se incrementa con *Rosa Jacoby*, alumna de Pedro Cesari, que viajó a Europa en 1895 y logró ingresar al elenco del Teatro "Verdi", de Padua, donde fue felicitada por Leoncavallo después de escucharla como Nedda en "I Pagliacci". Al volver por América cantó también en Río de Janeiro, Montevideo y Buenos Aires con gran éxito. El repertorio wagneriano contó con la actuación de la chilena *Enriqueta Chricton*, que partió a Europa en 1896, destacándose en "Tristán e Isolda" y "Lohengrin", como también en "Don Juan", de Mozart, con el elogio de la crítica. Marineros chilenos que visitaban Australia, se encontraron con la cantante chilena que actuaba allí, y trajeron a Chile el entusiasta testimonio de su éxito. No menos notable fue el éxito de *Ana Sutherland*, con estudios de canto en Chile e Inglaterra. Fue una notable contralto que logró destacarse en el repertorio wagneriano, en ópera italiana y en oratorios de Bach, Haendel y Mendelssohn. En Inglaterra cantó en Queen's Hall, Albert Hall y Crystal Palace, y fue profesora en Australia y Canadá.

Dando la vuelta al nuevo siglo, nos encontramos con *Sofía del Campo*, una de las más extraordinarias voces de soprano formadas en el Conservatorio Nacional de Música, quien perfeccionó sus estudios en Estados Unidos. En 1915 se daba "Lucía", en el Teatro Municipal, con María Barrientos como protagonista. La notable soprano española enfermó repentinamente y el empresario movió cielo y tierra en busca de una soprano reemplazante. La chilena Sofía del Campo subió al escenario, quien debutó en esa forma abriéndose camino a la fama internacional, pues de Chile pasó a Europa, actuando en compañías italianas en todas las capitales europeas, como en recitales en la Salle Pleyel de París. Fue una de las primeras artistas chilenas cuya voz fue llevada al

disco. *Cristina Soro*, hermana del compositor, hizo sus estudios en Chile con *Adelina Padovani*, y debutó a los quince años en el Teatro Municipal, durante un concierto organizado por *Enrique Soro* a su regreso de Europa. Fue enviada por el Gobierno a perfeccionar sus estudios en Milán, y actuó a su regreso en Santiago y el Colón de Buenos Aires. Fue también una de las primeras voces chilenas llevadas al disco. Un papel no menos destacado cupo a la soprano chilena *Ema Wachter*, cuyos estudios musicales los realizó en el Conservatorio Stern, de Berlín, a cuyo término fue contratada para actuar en la Opera Cómica de Berlín. Después de este debut fue contratada por numerosos teatros alemanes y diecisiete teatros italianos donde estrenó las óperas de *Wolf-Ferrari*. En 1917, visitó Chile, actuando junto a *Alberto García Guerrero* en el estreno de obras de *Reger*, *Debussy* y *Ravel*. Su labor artística se extendió a Estados Unidos, antes de su regreso definitivo a Chile, donde se consagró a la enseñanza. *Lila Cerda*, soprano liederista, se formó en Chile con *Cristina Soro* y *Gaudio Mausuetto*, antes de viajar a perfeccionarse a Europa. En Berlín ofreció recitales en la "Sala del Rey Guillermo" y en París en la Sala de Conciertos de "L'Ecole Normale", dando a conocer música chilena y latinoamericana en general. Giras por España y los Estados Unidos ampliaron su labor de concertista antes de radicarse nuevamente en Chile. El aporte de los artistas chilenos del canto es tan extenso que quizás hasta supere en número al de los pianistas, lo que ya es bastante decir. Veamos lo que se desprende de la simple nómina que damos a continuación.

Los tenores *Pedro Navia*, triunfador en el Scala de Milán, *Carlos Santelices* y *Renato Zanelli*, que figuraron en los elencos de ópera de los grandes teatros europeos, anteceden con sus triunfos la presencia formidable del tenor chillanejo *Ramón Vinay*, convertido hoy en uno de los intérpretes wagnerianos más completos. El barítono *Carlos Morelli*, destacó en escenarios internacionales, antes de que lo hicieran *Arturo Medina*, hoy Director del Coro de Concepción, *Jenaro Godoy* y *Alberto López*. En una promoción más reciente, destaca el barítono *Hernán Pelayo*, que ha descollado en Estados Unidos en el repertorio lírico. Después de los triunfos obtenidos por la soprano *Blanca Hauser* en Argentina, Perú y Uruguay, en Europa recibió los aplausos del público y la crítica de los países del Oriente europeo y la Unión Soviética, que visitó en 1954, al actuar como solista junto a sus orquestas. *Rayen Quitral* lució sus generosas condiciones en exigentes escenarios operísticos extranjeros, después de un rápido ascenso en la lírica nacional. *Matilde Broders* y

Olga Fariña han actuado con éxito en varias capitales norte y sudamericanas.

Toda una generación formada en el Conservatorio Nacional de Música y en Academias particulares, salió hace ya unos diez años en busca del público extranjero, lográndolo en su mayoría después de poco tiempo. *Marta Rose*, surgida del Coro de la Universidad de Chile, ascendió al escenario lírico y, al entrar al campo operístico europeo, figura ya entre las mejores "Carmen", "Azucena" y "Amneris" que pisan los escenarios. No menor fue el éxito alcanzado en Italia y otros países europeos por *Olinfa Parada*, que trabaja en los principales teatros italianos, y el de *Clara Stock* y *Laura Didier*. La permanencia del tenor *Hernán Wurth* en Alemania, donde perfeccionó sus conocimientos de liederista y cantante lírico, se extendió después a aplaudidas actuaciones en Alemania y Austria, en ópera y conciertos, que ha extendido a Argentina y Uruguay. *Inés Pinto*, mezzo-soprano liederista formada en el Conservatorio Nacional (Prof. Lila Cerda), ha cumplido una tarea relevante en el campo internacional, al ofrecer notables giras de conciertos por toda América, y en los últimos años, por Europa y el Cercano Oriente.

Los elementos que se han sumado al reconocimiento artístico de Chile en el extranjero, son, en los últimos años, *Hilde Schenck*, que actúa ya en compañías líricas de Francia e Italia; *María Elena Guiñez*, cuya actuación en Argentina y Uruguay, como solista en el ballet "Carmina Burana" le ganó contratos y actuaciones en dichos países. *Angélica Montes*, después de destacar en el ambiente lírico nacional, recibió el elogio del público y la crítica de Estados Unidos, Colombia, Montevideo y Buenos Aires. El campo de la lírica ha sido pisado con éxito por *Dora Prajoux*, radicada ahora en Buenos Aires y, especialmente, por la maestra de repertorio y apuntadora *Marta de la Quintana*, cuya eficiencia en su difícil especialidad le permitió trabajar en Italia, en el Colón de Buenos Aires y teatros del Brasil.

Ponemos aquí un punto final, pero no definitivamente. El campo extranjero sigue esperando nuevos nombres chilenos, que hoy como hace cien años, lleven fuera de nuestra "loca geografía", más allá de nuestros cataclismos, la prueba de esa extraña e invisible materia musical que los chilenos reciben desde el momento en que nacen a la luz. Y la llevan por donde quiera que vayan y triunfan con ella.

Y por eso, estas líneas van también con un saludo para todos nuestros músicos actualmente esparcidos por sobre la faz de la tierra.

ACTUALIDAD DE LA VANGUARDIA MUSICAL EUROPEA

por

José Vicente Asuar

Desde la muerte de Anton Webern hasta nuestros días, la punta de lanza de la vanguardia musical europea se ha movido incesantemente escudriñando las más increíbles posibilidades de formación musical e internándose por territorios que hasta ahora parecían no tener nada que ver con la música. Pero, ¿por qué hemos de citar a Anton Webern como punto de partida de la actual avanzada musical? El sistema dodecafónico, tal como lo concibió Arnold Schönberg, no es el trampolín que impulse a un nuevo mundo musical, sino, esencialmente, es una solución transitoria a problemas de procedimiento que se planteaban con el avenimiento del atonalismo, resueltos sistemáticamente dentro de los principios propios de la tonalidad, vale decir: Melodía, Armonía y Forma cerrada. Si analizamos partituras de Schönberg escritas en doce tonos, veremos que el concepto de serie está siempre ligado a funciones melódicas y armónicas. La serie, en Schönberg, no es un frío crucigrama matemático, sino una generalización cromática de un impulso melódico-armónico inicial. El ritmo, la dinámica, la forma, acentúan esta procedencia que, en esencia, es una proyección cromatizada de las funciones tonales tradicionales. El mundo de la melodía y de la armonía perdura en forma y substancia a través de toda la obra de Schönberg. El procedimiento para ordenarlo sin recurrir en funciones tonales y relaciones cadenciales, es la nueva ley, la *serie*.

La serie, en Webern, tiene un significado muy diverso. Mucho se discute si fue o no su propósito, pero creo que lo más importante es lo que se halla en sus partituras. La melodía y la armonía no juegan casi ningún papel en la estructuración horizontal y vertical de los sonidos. Grupos de sonidos atraídos por polaridades interválicas, rítmicas, colorísticas, que no se pueden considerar como portadoras de funciones melódicas o armónicas, sino unidos en su estructuración interna, en la vinculación serial que los mantiene fijos, constituyen los núcleos de la composición. Todos . . . , pequeños todos, que en su reunión y exposición en el tiempo forman el gran todo discursivo. Este concepto de *grupo* abre las compuertas al torrente musical que se ha precipitado en estos últimos

15 años. No quiero detenerme en el análisis de la obra de Webern, pues es de todos conocida su predilección por la microforma, y la minuciosidad en la determinación de cada detalle que ocurre en sus partituras. Análisis de la obra de Webern existen en gran abundancia y ejemplos para aclarar su modo compositivo a base de grupos pueden encontrarse con facilidad en sus partituras. Creo que será más importante que, antes de continuar, nos detengamos en introducir algunos conceptos relativos a la Teoría de la Información, que son fundamentales para comprender la nomenclatura de lo que sigue.

En la *Teoría de la Información*, postulada por Shannon (1949), *información* es todo acontecimiento que puede ser captado por un receptor. Siendo el ser humano el receptor, es todo acontecimiento que puede ser captado por nuestros sentidos. Relacionados con una fuente que emita informaciones, tendremos cierta *espectativa* de lo que ocurrirá. Si las informaciones que transmite la fuente son imposibles de prever, o sea no existe expectativa posible, se dice que la fuente transmite el máximo de información: *Contenido de información* = 1. Si, contrariamente, la fuente transmite informaciones que siempre cumplen la expectativa, se dice que el contenido de información es mínimo = 0. Este estado se designa también con el nombre de Automatismo. Un término conocido en la Termodinámica: la *Entropía*, tiene un nuevo significado en la Teoría de la Información. La entropía de una fuente es el promedio informativo que transmite. Es tanto mayor como la inseguridad del acontecimiento, o bien, como el contenido informativo de la fuente. La entropía es máxima cuando la posibilidad de ocurrencia de todos los acontecimientos es igual. *Dinamismo* es el estado de perpetua novedad. En términos de la Teoría de la Información, es el estado que entrega mayor cantidad de información, o bien, la máxima entropía. *Estatismo* es el estado antagónico. También podríamos denominarlo como Automatismo. Es el estado en que todo se repite o cuyas variaciones se pueden prever. Estados dinámicos pueden convertirse en estáticos, ya sea por compensación o periodicidad. En el primer caso, una fuente transmitiendo siempre el máximo de información podrá devenir estática debido a que se podrá prever que lo que viene es imprevisible. Es una especie de estatismo negativo. En el segundo caso, estados dinámicos pueden ser envueltos por períodos estáticos. Cada cierto lapso tendremos la certeza que vendrá una ordenación dinámica. Un *Conjunto* es una agrupación de elementos afines en su estructura o función. Si a un conjunto formado por elementos unitarios le extraemos uno de ellos sin por eso destruir la esencia, unidad o característica del conjunto, diremos que el elemento extraído es *divi-*

dual. Contrariamente, si la extracción del elemento destruye esta identificación del conjunto, diremos que el elemento es *individual*. Estos conceptos están muy ligados a los anteriores de dinamismo y estatismo, ya que un conjunto dinámico, caracterizado por un alto contenido informativo, se puede considerar conformado por elementos dividuales; análogamente, un conjunto estático está conformado por elementos individuales que, en el caso de extraer uno de ellos, constituirá una sorpresa que hará que el conjunto aumente de entropía. Igualmente a las posibilidades de conformar con elementos dinámicos agrupaciones estáticas, también con elementos dividuales pueden conformarse conjuntos individuales, esta última característica fundamental en su aplicación a la música y punto de partida para una nueva concepción del arte sonoro.

Me excuso por la superficialidad con que he expuesto estos conceptos básicos. Para quedar con la conciencia tranquila inserto al final alguna bibliografía que, tengo la convicción, en el futuro será muy hojeada por los músicos.

La música puede considerarse como una fuente que emite informaciones en varias dimensiones. Cada parámetro del sonido: Altura, intensidad, duración, timbre, transiente, ubicación, proporciona independientemente informaciones en su dimensión respectiva. Así, la música puede ser dinámica con respecto a algunos parámetros y estática con respecto a otros. El dinamismo integral de la música deberá incluir la apreciación de lo que aporta cada variable, aun cuando, en el caso de la percepción humana, esta pluridimensionalidad sea en muchos casos teórica.

En música no se puede hablar de estatismo o dinamismo absoluto (contenido de información = 0 ó 1), sino los parámetros de la función musical siempre se desenvuelven entre estos dos límites. Para aclarar estos conceptos situémonos en las posiciones extremas: Como estatismo absoluto en la variable duración, podemos considerar el caso de la repetición constante de una figura rítmica en una pieza bailable. Tenemos la certeza de lo que va a continuar y, de este modo, podemos prepararnos a dar el próximo paso en nuestro baile. El dinamismo absoluto en cualquier parámetro está dado por lo aleatorio, siendo éste un concepto que introduciré posteriormente en un segundo paréntesis.

Entre estos dos límites podemos considerar históricamente a la música como un continuo evolucionar desde lo estático a lo dinámico. Un continuo aumento de entropía que un físico podrá comprobar en todas las manifestaciones del Universo. Una melodía tonal contiene más información que una monodia y, así mismo, una serie dodecafónica contiene mayor información que la melodía tonal. Análogas consideraciones

pueden establecerse, en general, en la evolución histórica de los otros elementos musicales: ritmo, armonía, color, etc.

Cerremos el paréntesis y volvamos a los "grupos" de Anton Webern. El concepto de grupo puede asociarse al concepto de conjunto. En la música, el grupo está constituido por elementos unitarios, cuantas sonoros que, según las funciones que desempeñen, podrán ser considerados dividuales o individuales. En Anton Webern, estos elementos, o bien, la *constelación* que conforma al grupo, son de carácter eminentemente individual pues su presencia es originada por leyes seriales que *individualizan* (determinan) su distribución e imposibilitan su exclusión. Sin embargo, al no cumplir funciones melódicas ni armónicas —funciones estáticas— otorgan al conjunto un gran dinamismo en confrontación con el que se encuentra en la música anterior, incluido Schönberg. Este es el punto de partida y el trampolín que ha impulsado a estos últimos 15 años de vanguardia a buscar cada vez un mayor dinamismo musical siguiendo caminos cuyas direcciones este artículo se propone exponer.

Primeramente expongamos estos caminos en forma esquemática:

1a. *Serialismo generalizado.*

2a. *Indeterminación.*

3a. *Azar.*

1b. *Introducción de nuevas fuentes sonoras* { concreta
2b. *Estereofonía.* { electrónica

1c. *Acción sobre instrumentos. (Teatro Musical).*

2c. *Música gráfica.*

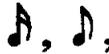
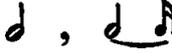
1d. *Cerebros electrónicos.*

Ante todo ruego al lector que no entienda esta ordenación con criterio cronológico o tendencioso. Estoy muy lejos de pretender hacer historia. Estos movimientos están aún en plena gestación y sus orígenes son difíciles de atribuir a fechas o autores determinados. Se han generado uno al lado del otro, con la rapidez que caracteriza a las conquistas de nuestro mundo moderno. Incluso evitaré en lo posible mencionar autores u obras, como medio precautorio para evitar posibles inexactitudes u omisiones. Creo que es más interesante presentar un panorama general del transcurrir de la vanguardia en estos últimos 15 años, siguiendo paso

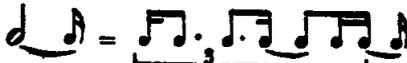
a paso las evoluciones de un organismo que está todavía vivo, tanteando dónde afirmarse, a presentarlo como un fenómeno estabilizado susceptible de ser "historizado".

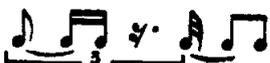
La generalización del tratamiento serial a todas las variables sonoras fue un paso orgánico después de Webern. El procedimiento serial puede considerarse como la ordenación sistemática que aporta una mayor cantidad de información. Todos los elementos que pertenecen a un conjunto aparecen con la misma frecuencia sin existir un favoritismo o polarización a alguno de ellos que provoque una expectativa justificada. Los doce sonidos cromáticos existentes en una octava, los registros, las dinimizaciones, las duraciones, el color instrumental, los modos de ataque, las pulsaciones, todos presentados a través de esquemas serializados, hicieron que esta música aumentara rápidamente de entropía en relación a la música escuetamente dodecafónica. Pero la generalización serial tuvo inconvenientes que provocaron que su vida fuese muy corta.

Al fijar la distribución serial de cada variable sonora y soltarlas en su transcurso en el tiempo, se originaron combinaciones fuera de la estética prevista por los autores. Especialmente, al otorgarle un carácter polifónico a la estructuración serial. (En sus "Estructuras" para 2 pianos, Boulez utiliza continuamente distintas series superpuestas, en algunos casos hasta 6), obedeciendo ciegamente al procedimiento, podrían existir demasiados elementos octavizadores o incluso incurrir casualmente en funciones armónico-tonales. (Por favor, recordar el término *casualmente* de la frase.) Algo igualmente atentatorio a la estética podía ocurrir en las otras variables sonoras: rítmicamente se podrían originar centros de atracción o repetición; dinámicamente podían encontrarse ppp encerrados en un marco de fff, siendo absolutamente teórica e inútil su inclusión, pues en la práctica serían enmascarados por la mayor dinámica de los otros centros. Fue necesario introducir rectificaciones que, según la expresión de Boulez, permitiesen que el proyectil diera en el blanco, pero, de esta manera, una estructura tan prolijamente detallada a través de organizaciones seriales debía dar paso a licencias o válvulas de escape que tarde o temprano destruirían el tejido teórico. Otra inconveniencia de la generalización serial son las distintas proporciones de percepción.

Una diferencia de duración: , se percibe claramente, pues su relación es 1 : 2. Sin embargo una diferencia de duración:  es prácticamente imperceptible pues su relación es 8 : 9.

En ambos casos la diferencia cuántica es la , pero el efecto de percepción es muy distinto. Consideraciones análogas se pueden hacer extensivas a la dinámica y a los transientes. La solución fue subdividir las duraciones largas, de baja perceptibilidad relativa, y valorizarlas como grupo (Operadores de división).

Así, por ejemplo, la  es un valor de grupo de donde pueden estar contenidas figuras rítmicas libres (dividuales) 

y, en el otro caso,  Esto proporciona una ma-

yor riqueza a las posibilidades rítmicas seriales, pero conduce a que el procedimiento serial quede relegado a un concepto metafísico sin una materialización perceptiva evidente. Finalmente, un obstáculo de tipo práctico echó por tierra todo este hermoso juego serial: La enorme dificultad de ejecutar obras de esta naturaleza. Fueron tiempos heroicos en los que para montar una obra se necesitaron centenares de horas de ensayo (*Le Marteau sans Maître. Zeitmasse*).

A pesar de los ataques histéricos de algunas solistas, la pérdida de tiempo y dinero, los resultados no siempre correspondieron a lo anotado en el papel. Había que encontrar una solución de tipo práctico que, sin disminuir la entropía de la obra musical, hiciera factible la realización de este tipo de música.

La notación musical, desde los primitivos tiempos de la tradición oral hasta nuestros días, ha evolucionado tendiendo a señalar siempre más exactamente la idea del autor y suprimir el aporte, a veces un tanto traidor, del intérprete. Stravinsky ha escrito, en alguna parte, que no quiere "interpretación" sino realización de lo que está anotado en sus obras. En la música serial, o *puntual* como se ha llamado al serialismo postweberniano, estas exigencias llegaron a su límite. De tanto apretar el nudo se rompió la cuerda y se ha dado paso a una nueva participación del intérprete mucho más activa que antes. Esta participación, que más que interpretación puede denominarse *invención*, nace de indeterminaciones en la escritura de la obra.

Para aceptar la introducción de la *indeterminación* en la música, tenemos que partir de principios teóricos que la sostengan y una necesidad práctica que justifique su advenimiento.

La etapa de la música tonal está terminada. Digo "música tonal", en

su sentido más amplio (abarcando la atonalidad) entendiéndola como una manera de componer horizontalmente y verticalmente describiendo ciclos cerrados (ciclos cerrados en el sentido euclidiano del término: un comienzo, un fin y un desarrollo entre ambos. La recta como el camino más corto entre dos puntos). ¿Qué tenemos en su reemplazo? Conceptos de dinamismo y estatismo, dividualidad e individualidad, laberinto y eternidad. Podemos considerar la música del futuro como un gran movimiento ondulatorio formado por períodos dinámicos y estáticos cuyo contenido (semántica) y exposición (morfología) son productos de estados dividuales e individuales y cuya envolvente o forma general puede enrollarse en sí misma o expandirse al infinito.

Pero, ¿dónde entra la indeterminación en esta descripción? Para legislar en la estructura interna de cada constelación, o en la forma de la onda portadora de estas constelaciones, deberemos encontrar una función que proporcione máximo contenido de información. Por definición, la función que proporciona máximo contenido de información es la *función aleatoria* y, llegado a este punto, deberé abrir un segundo paréntesis para introducir nuevos conceptos.

Matemáticamente, el concepto de *variable aleatoria* es todo número real cuyo valor está determinado por el azar. El azar es un concepto difícil de definir. Inorgánicamente puede considerarse como una idealización, tal como el cero o el infinito, de innumerables factores, en su gran mayoría imponderables, que determinan un acontecimiento. El punto donde cae una gota de lluvia, o el número que señala la bolita de la ruleta decimos que son determinados por el azar, siendo, en este caso, el azar todo un sinnúmero de fuerzas y campos, toda una influencia cósmica, que determina que sea ésa y no otra la gota de lluvia que cae en ése y no otro punto, que sea ése y no otro el número vencedor de la ruleta. Orgánicamente, el concepto de azar se confunde con la libertad de elección, y el porqué de cada elección es problema que más bordea el campo de la biología y de la filosofía que el de las matemáticas. Desde los cuerpos orgánicos simples, los movimientos brownianos o los fenómenos genéticos, por ejemplo, hasta el complejísimo mecanismo del pensamiento humano, se pueden considerar como funciones aleatorias. En el terreno de las evoluciones existen fenómenos de adaptación, de compensación, de reacción, todo un sinnúmero de factores imprevisibles que determinan la tendencia o el destino de la evolución. En muchas ocasiones podemos decir que se trata de funciones aleatorias, como es el caso de la evolución de una situación económica, la evolución de las especies sobre la tierra, la evolución del pensamiento humano. Cabe destacar que cuando se trata

de funciones de tiempo introducidas por una evolución, se acostumbra llamarlos *procesos estocásticos*.

Podemos enfocar también la función aleatoria como el estado dinámico ideal. Este punto de vista será más claro a través de un ejemplo: si sobre un tablero se encuentran bolas de distintos colores reunidas de acuerdo a cualquier ordenación lógica, tendremos un estado estático. Conociendo la ordenación no existirá ninguna información. Si movemos el tablero de modo de mezclar las bolas, después de un cierto tiempo, su ordenación habrá cambiado pero siempre quedarán vestigios del estado inicial que nos permitirán tener una expectativa acerca del color de la bola que extraigamos. Será un estado dinámico intermedio; habrá un contenido de información entre 0 y 1. Si seguimos agitando el tablero habremos llegado a lo aleatorio cuando haya desaparecido todo vestigio de la ordenación inicial y no podamos tener ninguna expectativa acerca del color de la bola que extraigamos. Será el estado dinámico ideal. Vale la pena reflexionar que en todos los aspectos de nuestro Universo se pueden encontrar proyecciones de este ejemplo. El Universo mismo podemos considerarlo moviendo su tablero para llegar a su máximo dinamismo; la máxima entropía; lo aleatorio. Es, en el fondo, una nueva energía, quizás más poderosa que todas las que ha descubierto el hombre hasta este momento, y que sólo en estos días empieza a ser estudiada y aplicada a nuevas ciencias.

Otro punto que quiero anotar, antes de abandonar el paréntesis, es que en un estado aleatorio todos los elementos son individuales. Sobre esta observación no creo que sea necesario insistir mayormente, pues se desprende de las definiciones dadas anteriormente.

La indeterminación puede afectar a la música en su semántica y en su morfología: la o las constelaciones que forman un conjunto pueden tener elementos indeterminados. La sucesión de los conjuntos en el espacio o en el tiempo, puede ser indeterminada. Finalmente, ambos tipos de indeterminaciones pueden darse simultáneamente. ¿Cómo se lleva a la práctica? En la partitura de un instrumentista (o en el código de una máquina) pueden haber informaciones no determinadas: un grupo de notas sin ritmo o una figura rítmica sin notas; el pulso de un conjunto; el color instrumental de una constelación; una presentación separada en la partitura de varios conjuntos sin especificar cuál sigue a cuál; etc. El instrumentista (o la máquina) no tiene ninguna ley que obedecer ante estas indeterminaciones. Es absolutamente *libre* de realizarlas como quiera. Puede elegir entre infinitas posibilidades, sin intención preconcebida, siguiendo sólo el impulso del instante. Una vez realizada la determina-

ción, lo que la haya rellenado podemos decir, teóricamente, que es aleatorio. En verdad, la máquina estará más cerca de lo aleatorio que el instrumentista, el cual siempre tendrá un instinto subconsciente que determine, en cierta medida, su elección; pero en el caso de varios instrumentistas que realicen simultáneamente indeterminaciones, el resultado conjunto estará, indudablemente, dentro de lo que hemos denominado aleatorio. La obra musical que escuchamos será *una* de las posibles realizaciones. Jamás volveremos a escucharla tal cual como en esa ocasión, pues cada nueva realización nos ofrecerá nuevas proyecciones de lo indeterminado. Será una obra musical en eterno estado potencial.

El autor deberá cuidar que la indeterminación cubra las zonas donde necesite individualidad y determinar aquellas otras que otorguen a la obra su individualidad. El ejecutante (o la máquina) no interpreta las indeterminaciones que aparecen en la partitura; tampoco improvisa. Me parece más idóneo hablar de *invención* dentro de márgenes determinados. Tal como se necesita saber interpretar, se necesitará saber inventar siguiendo el vuelo de la obra. La invención tiene, naturalmente, sus peligros, pero no tan agudos como se podría creer. Desde un punto de vista perceptivo, sucesiones muy rápidas de sonidos producen un efecto psicológico de pérdida de sensación definida de altura. Algo semejante puede comprobarse en el campo rítmico. Los peligros de octavizar o incurrir en funciones tonales son mínimos. Las octavas y funciones tonales no se escuchan, o, en el caso de escucharse, no molestan. La inclusión cada vez mayor de sonoridades de altura indefinida y afinaciones en otros temperamentos disminuyen este riesgo. En verdad, esta música no es para oírla horizontal o verticalmente, sino que son otros los atractivos que proporciona, especialmente dinámicos y agógicos.

Así como no molesta que sea siempre un violín el que toca una Partita de Bach —su atractivo (información) reside en el desarrollo armónico-melódico-formal— en esta música no influyen mayormente las combinaciones casuales en esas dimensiones, sino se escuchan los registros y colores, la sorpresa, las fluctuaciones de pulso e intensidades, las combinaciones de los conjuntos. Lo que se “escucha” en la música es materia sobre la que se puede hablar largamente, pero no es el tema que ahora nos interesa. De todas maneras recordemos que hay civilizaciones no europeas donde el arte de los sonidos se escucha de manera muy diferente, y, además, que en la misma civilización europea se ha evolucionado a través de la historia en la manera de escuchar la música. Estamos en un movimiento, pues, incluido orgánicamente en el proceso de nuestra tradición. Todo depende de la habilidad con que el compositor ubique

sus indeterminaciones y de la capacidad inventiva del ejecutante. Nada nuevo bajo el sol.

La indeterminación penetró en forma tímida: primero eran grupos de notas que debían ser ejecutados "lo más rápido posible" o "lo más lento posible" (en instrumentos de aliento). Después se arriesgó en el campo rítmico: determinado grupo de notas debían ejecutarse en un determinado tiempo, siendo su ritmo interno indeterminado; a lo sumo, indicaciones como acelerando o retardando, son estados de la constelación que el autor pide que sean respetados. Junto a este tipo de indeterminación comenzaron a aparecer enormes partituras donde se presentan varios grupos o conjuntos reunidos en forma de poder abarcarlos todos con la mirada. Su secuencia en el tiempo está indeterminada pudiendo el ejecutante comenzar y terminar con cualquiera de ellos. No describiré el *modus operandi* de estas partituras, porque cada compositor puede idear métodos personales de incluir la indeterminación. Para dar un ejemplo, quizás uno de los más espectaculares, es el ideado por Henri Pousseur en "Répons pour sept musiciens" (1960), donde aparece en escena un enorme tablero cuadrículado con signos algebraicos y letras cabalísticas. Los instrumentistas sacan al azar de una bolsa un papel que les da instrucciones sobre lo que tienen que hacer. Posteriormente, durante el transcurso de la realización, los músicos se mueven continuamente en el escenario, saliendo y volviendo a aparecer en el podium, intercambiando instrumentos, consultando al tablero central lo que les corresponde continuar. Una obra que, a pesar de haber sido estrenada en su totalidad sólo este año, creo que ya puede contarse entre las producciones clásicas de la historia de la música, es "Pli selon pli", de Pierre Boulez. En esta obra la indeterminación se encuentra en las figuras rítmicas y en distintas posibilidades de pulsos. El director es quien realiza estas indeterminaciones durante la ejecución.

Ahora hablemos del aspecto negativo de estas posibilidades: la indeterminación tomó vuelo y se ha hecho extensiva en algunos autores a todos los elementos musicales. Nos toca hablar ahora del aspecto negativo de estas posibilidades. Dentro de un determinado ámbito o registro, se puede tocar cualquier nota, con cualquiera duración, con cualquier intensidad, en un tiempo que es ahora marcado en segundos. La indeterminación ha inundado la partitura quedando a salvo sólo pequeños islotes de referencia que piden o un golpe o un efecto o un matiz determinado. La partitura en sí, no entrega datos específicos o indicaciones acerca del tipo de indeterminación, sino sugerencias de lo que el ejecutante tiene que inventar. Las partituras dedicadas a un solista (casi siem-

pre el pianista norteamericano David Tudor) devienen tan enigmáticas cual un secreto que parecen saberlo sólo el autor y el dedicado. Es bajo estas condiciones que ha nacido la idea de *música gráfica*: partituras que ya han perdido casi toda relación directa con la realización musical—sólo indican esotéricamente estados dinámicos, distribuciones en registros, formas puntuales o lineales— son más apropiadas para colocarlas en un marco y colgarlas como un cuadro de adorno que para atribuirles funciones musicales. La indeterminación encierra el grave peligro que es la disminución de la responsabilidad del autor en su sociedad creadora con el ejecutante. Cuando no se tenga talento será más fácil encargarle toda la responsabilidad al ejecutante, diestro y especializado, quien realizará la obra maestra a partir de los “secretos”, posiblemente inexistentes, de la partitura. En este terreno he sido testigo de muchos excesos, pero quizás no tantos como en la *acción sobre los instrumentos*.

La influencia de algunos músicos norteamericanos de avanzada, el grupo de John Cage, en la vanguardia musical europea, ha sido enorme. Una de las novedades que han introducido es la llamada acción sobre los instrumentos. La historia revela cómo continuamente se ha tratado de obtener el máximo provecho de las posibilidades sonoras de cada instrumento. El tope está dado por la limitación física del instrumento ejecutante y, en este terreno, se han superado barreras al parecer insalvables. Sin embargo, la acción sobre los instrumentos no es una nueva superación técnica o virtuosa de instrumentos e instrumentistas, sino, contrariamente, una degradación social de los conocimientos del instrumentista y de los fines para los cuales los instrumentos fueron construidos. John Cage, en su piano preparado, rara vez utiliza el teclado como recurso musical del instrumento. Su acción va directamente a las cuerdas, las que golpea con toda clase de baguetas y objetos metálicos, pulsa con la uña, procura armónicos, rasguea en sentido longitudinal o en largos y sostenidos arpeggios en todo su registro. Su acción la extiende a la caja de resonancia, al puente, a los apagadores, a las tapas, a los pedales, golpeándolos con las manos o las baguetas, buscando percusiones de la más variada índole, a las que sigue la resonancia simpática de las cuerdas. Esta descripción sobre la acción sobre el piano tiene su equivalente en los otros instrumentos: la madera de los instrumentos de cuerda es rico material para producir golpes, lo mismo que sus llaves de afinación. El choque de las válvulas en los instrumentos de viento también es utilizado al igual que el paso del aire por el tubo de los bronce sin boquilla. La voz humana proporciona material interminable en sonoridades fricativas, explosivas, guturales. Largo sería explicar todas las posibilidades percutidas de los

instrumentos; por lo demás, no se necesita ser un genio para imaginarlas, pero la acción sobre los instrumentos va más allá, al exigir, al instrumentista, en muchos casos, percusiones adicionales a su instrumento. Así se puede ver a un pianista, por ejemplo, que inclinado en la caja del piano buscando con una mano una cuerda sobre la cual debe actuar, con la otra mano debe golpear platillos, bloques de madera, crótalos, etc. Lo mismo ocurre con violinistas, flautistas, etc., que en determinados momentos abandonan sus instrumentos para pulsar un gong o cualquier otro juego de percusión. Estas exigencias traen consigo un continuo accionar del instrumentista frente al público, sentándose, levantándose, tomando y dejando instrumentos, etc. De aquí al *Teatro Musical* no hay mucho trecho. En el llamado Teatro Musical, el solista procura sorpresas y tensiones a los espectadores no sólo con la música, sino, además, con su actuación en la escena. No quiero profundizar esta forma, que no es nueva y cuyo futuro se puede fácilmente predecir. Ya me referí en un artículo anterior¹ a una obra de este género del coreano Nam June Paik, y no creo que sea necesario insistir más en este tema. Además, en la práctica, es un espectáculo donde hay mucho más de teatro (circo sería más apropiado) que de música, por lo que considero que no corresponde al tema de este artículo.

Sobre música experimental (ex concreta) y electrónica ya he hablado en otras ocasiones². Estos medios, a más de enriquecer el material sonoro con que cuenta el compositor, han introducido nuevos procedimientos compositivos en el montaje de planos sonoros y en la riqueza informativa interna de cada sonoridad. La vanguardia ha utilizado estos recursos sonoros procurando crearles un campo de acción propio donde no aparezcan contactos con música instrumental o sonoridades de la naturaleza, sino desarrollando un nuevo mundo musical en base a sonoridades propias. Sin embargo, últimamente han aparecido obras que han reunido sonoridades electrónicas junto a instrumentos musicales, especialmente percusiones. A mi entender esta asociación es debida a la necesidad de proveer una atracción visual —la presencia del ejecutante— más que a motivos puramente musicales, en este caso de dudoso gusto. Estas fuentes tienen su propia vivencia que las define y que, incluso, ha influenciado a la música instrumental que intenta lograr las complejidades sonoras capaces de ser obtenidas por los medios electrónicos. Técnicamente no son muchos los adelantos que se han conseguido; sin embargo, la realiza-

¹Revista Musical Chilena, Nº 72.

²Revista Musical Chilena. Nº 64, p. 11.
Revista Musical Chilena. Nº 69, p. 50.

ción se ha simplificado al introducir elementos aleatorios que no son determinados en la partitura. La partitura de contenido tiende a desaparecer debido al gran trabajo que supone hacerla y a su inutilidad en el caso de utilizarse elementos aleatorios. En este caso se deberá conformar solamente con el plano de realización en el laboratorio, el cual entrega un análisis masivo de los medios técnicos que fueron utilizados en la realización de cada momento de la obra. Al fin y al cabo, un cuadro tampoco necesita partitura. *Es*, y con eso es suficiente. En la música electrónica se presenta nuevamente el problema que, junto al de la forma, me parece ser el más preponderante en la música de avanzada: *Notación-realización; Determinación-azar*. Creo que de la evolución de estos conceptos, de la valorización y del significado que se les asigne, dependerá la música de los próximos años.

La *Estereofonía* no es un hallazgo de la actual vanguardia europea. Ya existe en los primitivos cantos antifonales y en muchas obras de la tradición musical occidental, pero últimamente ha sido empleada no sólo como medio de generar diálogos estereofónicos o hacer que sonidos recorran el espacio, sino para evidenciar la función de grupo o conjunto de la actual estética. De las obras orquestales de avanzada que he conocido no hay ninguna que no haya exigido una disposición espacial de los instrumentos para aclarar el contenido informativo. No tan sólo la utilización de varias orquestas ubicadas en distintos lugares de la sala de conciertos, sino aun en cada orquesta los instrumentos son localizados según sus funciones de grupo. Ya sea por afinidad colorística o de ejecución se disponen en puntos planos; diagonales o curvas de modo de evidenciar por medio de una exposición en relieve los grupos que son ejecutados. Como distintos grupos pueden estar constituidos parcialmente por los mismos instrumentos, entra en la orquesta de vanguardia una nueva proyección del empleo de varios ejemplares de un mismo instrumento. Ya no se trata de *duplicar* en el sentido de proveer una mayor intensidad o un distinto color, ni de *complementar* ideas que técnicamente son imposibles de ser realizadas por un solo instrumento, sino los instrumentos repetidos pueden o no alternar simultáneamente e incluso, en algunos casos, pueden ser ejecutados por un mismo instrumentista, un instrumentista que "muta" a distintos lugares del escenario. Podemos citar como ejemplos focos de percusión, focos de cuerdas pulsadas (guitarra, mandolina, arpa, etc.), focos de cuerdas o láminas percutidas (piano, celesta, xilófono, etc.), grupos de cellos y trombones con sordina, de flautas y flautines, etc. Naturalmente cada autor puede idear los grupos instrumentales que desee y que, según su constitución interna, pueden

dar origen a repeticiones de instrumentos solamente por motivos este-reofónicos.

Finalmente, llegamos a lo más nuevo y, sin embargo, hace tiempo esperado: la *Música Algorítmica* creada por cerebros electrónicos. Esta música es producto de un ingeniero francés: Pierre Barbaud y sus asesores: Roger Blanchard y Jeanine Charbonnier, quienes partiendo de una fuente aleatoria, imponiendo determinados vínculos y dotando a su cerebro electrónico de un "gusto" para decidir lo que debe dejar pasar, obtienen partituras de música producidas íntegramente por medios mecánicos. Estas partituras son traducidas al lenguaje habitual e interpretadas normalmente por una orquesta. Es el primer intento realizado, que yo tenga conocimiento, de música *creada* íntegramente por máquinas. Otras búsquedas en este campo habían sido dirigidas a *imitar* determinada música de algunos autores del pasado. ¿Los resultados? Escuché una obra llamada 7! (7 factorial), musicalmente de escaso valor, pero, en todo caso, más interesante que mucha música incidental de cine. Aunque parezca extraño, la estilística me pareció muy cercana a Milhaud, lo cual querría decir que la máquina se siente atada a una tradición nacional. En verdad, el resultado de lo que entregue la máquina dependerá de las características de su funcionamiento y de los vínculos que se le fijen a la fuente aleatoria, pudiendo así el técnico constructor o el ingeniero calculista producir música de la estilística que desee, desde una sencilla tarea de armonía escolar, hasta...? Después de escucharla, la reacción de los músicos fue unánimemente desfavorable, lo cual no dejó de producirme cierta gracia pues me hizo acordar el cuento del señor que visita a su vecino y lo encuentra jugando ajedrez con su perro: —¡Qué extraordinario. Qué perro inteligente tienes! —exclama asombrado. —¡Oh, no! —le contesta su vecino— ¡Siempre le gano! La obra escuchada es la primera que se ha hecho con este procedimiento; es lógico suponer que obras posteriores dejarán más contentos a los músicos y se obtenga un nuevo instrumento que altere las características de la creación. El compositor no tendrá que *componer* su música, en detalle o en conjunto, sino *calcular* los vínculos que debe imponer a la máquina para que entregue una información adecuada a sus propósitos. No diferirá, hasta cierto punto, con el compositor que escribe actualmente en función del azar o la indeterminación, y, en el caso de la máquina, los resultados podrán ser más auténticos que en el caso del ejecutante, cuya libertad de elegir al azar es absolutamente teórica. Además, si a cerebros electrónicos como el de la Música Algorítmica que *entregan* partituras musicales, los conectamos con instrumentos electrónicos que las *realizan*, como es el caso del

“Synthesizer”, de Olson y Belar, tendremos el ciclo completo en el que la intervención humana quedará circunscrita al cálculo previo de los vínculos y a sentarse a escuchar los resultados. Esta posibilidad no está muy lejos. Podemos completar la idea imaginando una estación de radio que transmita eternamente música producida de esta manera. Un antecedente de algo semejante existe actualmente en las emisoras alemanas en un programa titulado “Unterhaltungsmusik” (Música para la conversación). Son piezas de música semiligera, absolutamente intrascendentes, que se radiodifunden en horas de sobremesa como complemento a la conversación. La misión de los músicos que componen Unterhaltungsmusik es que jamás su música disturbe la conversación, o bien, que no llegue a ser tan interesante como para que los que conversan se interrumpan para escucharla. Es una triste misión para el compositor pero que da buen resultado económico. Tal como se ha ideado esta Unterhaltungsmusik, o música para no ser escuchada, esta música producida por cerebros electrónicos podría ser utilizada para decorar ambientes arquitectónicos (oficinas, exposiciones, antecorredores, etc.), como fondo sonoro en cine (televisión, radio) documental y científico, para complementar momentos de soledad o de lectura, etc. No sabemos las costumbres que existirán en algunos años más y seguramente nuestra imaginación es pobre al buscar las posibles proyecciones y aplicaciones de semejante música.

He aquí un noticiario de la actualidad vanguardista europea. Una actualidad en explosión. Nuevos terrenos se han presentado a los compositores y el afán de capturar plazas antes que los otros ha llevado a excesos y desviaciones. Músicos sin talento escudados en la irresponsabilidad de la indeterminación y el azar, o dibujando gráficos incomprensibles, han logrado renombre más por audacia que por música. Músicos de talento, asustados por la fuerza de la explosión, han quedado sin saber qué actitud tomar. ¿Qué dicen los “grandes” de la vanguardia? Nono fustiga abiertamente a los extremistas adoptando una posición “reaccionaria” frente a la extrema vanguardia. Boulez se sitúa en una trinchera intermedia. Aprovecha la indeterminación y el azar —bien entendido, siempre musicalmente— y acusa de libertinaje a algunos de los extremistas. Stockhausen es quien se ha situado en la punta de la vanguardia, codo a codo con los extremistas. Estas son las posiciones de hoy. Sean cuales sean las de mañana, creo que hay algo que, con o sin dolor, debemos aceptar: La desaparición de la obra maestra tal como la concebimos: un ciclo cerrado; un estado orgánico y formal; un todo unívoco y finito; una individualización de autor y obra. La tendencia es hacia una música li-

bre, abierta; siempre algo nuevo que no volverá nunca más; estados asociados en un transcurrir eterno del cual sólo viviremos una fracción.

Nuestra manera de escuchar y enjuiciar estará condicionada a este nuevo suceder musical: Si no existe una expectativa de lo que vendrá, y una asociación con lo que fue, o, en otras palabras, si no existe futuro ni pasado, el placer estético deberá encontrarse en el presente, en el suceder instantáneo. Vivir intensamente cada conjunto o constelación que topemos, con las infinitas sugerencias que trae consigo. El tiempo sólo efectuará un papel catalizador; creará la atmósfera para la percepción de cada uno de estos destellos sonoros. Nuestra audición estará incluida en una nueva dimensión donde se excluye el tiempo y se encuentran lo instantáneo y lo eterno. Sólo en la agitación y paz simultáneas del Universo podemos encontrar una analogía con este tipo de música, de ahí que nuestra imaginación salte continuamente a esta esfera para idealizarla. Nuestro auditor futuro podemos imaginarlo emprendiendo una aventura, tal como el cohete de Aniara, condenado a vagar eternamente, sin rumbo, en la inmensidad del espacio, envuelto en polvo estelar, cruzando astros, constelaciones, nebulosas. Esta es la ruta que ha emprendido la nueva vanguardia europea después de la Segunda Guerra Mundial, en una época en que la máquina tiende a desplazar al hombre aun en sus funciones más íntimas, en que política, social, económica, científicamente se tiende a alcanzar estados individuales, en que la tecnología ha abierto las puertas al espacio, a la conquista de velocidades y energías no imaginadas. ¿Cuál será el papel que juegue la música en este mundo que empezamos a vivir: Un decorativismo funcional derivado del suicidio del individualismo, o un nuevo arte sonoro, libre de convenciones y personalismos, más auténtico, más puro, más... individual?

Heidelberg, 19 de julio de 1960.

B I B L I O G R A F I A

- W. Meyer-Eppler*: Grundlagen und Anwendungen der Informationstheorie Springer, 1959.
- H. Zemanek*: Elementare Informationstheorie - Oldenbourg, 1959.
- P. Neidhardt*: Einführung in die Informationstheorie, Berliner Union, 1957.
- M. Girault*: Initiation aux processus aléatoires. Paris, Dunod, 1959.
- A. Blanc-Lapierre*: Théorie des fonctions aléatoire. Paris, Masson, 1953.
- Y. Xenakis*: Auf der Suche einer Stochastischen Musik. Gravesaner Blätter 11/12, 1958.

MUSICA Y DANZAS CON MASCARAS EN EL AFRICA OCCIDENTAL

por

Hans Helfritz

La música está profundamente arraigada en el alma del hombre. Esto vale no sólo para los pueblos de gran cultura, sino que también para los que llamamos pueblos primitivos, como los negros. Sólo hay una diferencia entre la música de cultura europea y aquella de los negros, a saber, que los negros no cultivan la música como finalidad, no es nunca ejercicio consciente de un arte. Para ellos la música tiene un significado práctico y está íntimamente ligada a la vida diaria. Por eso, el ritmo ocupa una posición primaria, y el instrumento rítmico es, por excelencia, el tambor. El negro es increíblemente virtuoso en la combinación de secuencias rítmicas, ya sea un tamborín de señales o de danzas.

La música y la danza siempre están unidas en la vida de los negros. Cuando no bailan, los asistentes se mueven al ritmo de la música con gestos de baile, ya sean éstos con la cabeza, los pies o con tremulaciones de todo el cuerpo. En Africa se canta y se baila por motivos de alegría, de duelo, de veneración o de entretención. En los pueblos primitivos la música es tocada tanto por los especialistas como por todo el pueblo. Todos los acontecimientos familiares, como nacimiento, boda y muerte dan motivo a su ejercicio. También existen en Africa trovadores, ¡sí, trovadores negros! Sus cantos nos iluminan sobre tiempos pasados, nos cuentan las migraciones de los pueblos del Norte, que llegaron hasta el gran codo del Níger; cuentan la formación de los grandes imperios negros y cantan sobre los tiempos en los que los hombres todavía convivían con los dioses.

Uno de los instrumentos más importantes del Africa Occidental es el xilófono, que allá generalmente se conoce bajo el nombre de balafono. Bajo cada tablilla sonora está colocada una calabaza vacía que actúa como caja de resonancia. Estos xilófonos el artista los lleva colgados al cuello mediante un soporte y son tocados durante la marcha. Los esclavos negros de la costa de Guinea llevaron el balafono a las Indias Occidentales y a América Central, donde se convirtieron en la marimba. Los balafonos del Africa Occidental se asemejan mucho a los xilófonos de Indonesia, no sólo por sus escalas pentatónicas, sino que, también, por

los valores absolutos de su sonido. Debido a estas y otras razones se les supone un lugar de creación común en el sudoeste de Asia.

Aunque la música y las danzas de los africanos tienen su origen en el juego, su segunda raíz e importancia reside en los actos del culto. Todos los pueblos ligados a la naturaleza se sienten influidos e incluso amenazados por fuerzas sobrenaturales. Su instinto de conservación los impulsa hacia la magia, la que siempre está unida a la música. La música tiene por fin avasallar las fuerzas sobrenaturales y benéficas y oponerse a las fuerzas enemigas. Los tambores e instrumentos de ruido son aptos para ahuyentar a los malos espíritus. Es así como una máscara ritual siempre es acompañada por un ruido infernal. Ella aparece repentinamente de la selva y, a pesar de su aspecto majestuoso y feroz, cae en movimientos acalabrados que aterran a los asistentes. Es por eso que es de importancia secundaria lo que baile y cómo lo baile. A menudo va tan adornada con fibras de rafia y otros objetos que es incapaz de moverse sola y debe ser ayudada. La piel del hombre que lleva la máscara no puede ser vista ni en una mínima extensión; nadie debe saber que bajo este atavío se oculta un ser humano. El bailarín mismo cae en un éxtasis cada vez más intenso, impulsado por la música, al punto que deja de sentirse hombre, y es solamente cuando lo desvisten que vuelve a la realidad. Las mujeres nunca pueden asistir a estos bailes que tienen lugar en un bosque sagrado y tampoco conocen el lugar donde se guarda la máscara.

La escultura de máscaras, en Africa Occidental, es una actividad del culto. El escultor trabaja en un bosque sagrado o una cueva en las montañas; usa la madera de un árbol masculino y un músico lo acompaña rítmicamente con un tambor mientras trabaja, o toca la melodía que más tarde ejecutará en la danza de la máscara. En cierto modo, el escultor es inspirado por la música. En el pueblo de los Surra, sobre el Altiplano Bautchi, en Nigeria, eran dos oboes los que sonaban mientras el escultor llevaba a cabo su misión sagrada. Estos instrumentos sólo pueden tocarse de diciembre a febrero; durante el resto del año son tabú y los indígenas les rinden culto "velándolos".

Muchos pueblos africanos, como los Toma de Guinea, donde vi danzas religiosas, usan cascos. Aquí también los bailarines estaban enteramente vestidos, de manera que era imposible ver un solo trozo de su piel. A pesar de que los espectadores sabían que se trataba de una ceremonia, muchos de ellos huían a sus casas, especialmente las mujeres. Los hombres bailan sobre zancos de 2 y 3 metros de alto, entre las casas que allí son redondas con techos cónicos de paja, y se convierten en los "espíritus de los muertos".

Otros pueblos negros, como los Tschokwe, en la parte meridional de Africa Central, consideran los zancos como el símbolo de un espíritu protector y los llaman Mbongo. "Se cree —escribe el Dr. Jensen— que los Mbongo se agigantan en la obscuridad y alcanzan a Kalunga, el amo del cielo, arriba entre las nubes. Además, los bailes con zancos desempeñan un papel importante en ciertos ritos de iniciación para hombres, cuyo significado aún no se ha podido averiguar".

En la tribu de los Toma, en N'zó, el solo hecho de que aparezcan los bailarines zancudos provoca un efecto extraordinario. Aquí representan los espíritus fetiches y rondan como gigantes entre las redondas casas de los negros; a veces, incluso, se sientan sobre el techo de una casa y tratan de alejar a los espíritus de los difuntos. Por eso se los convoca a menudo a las fiestas de entierro, las que pueden durar semanas en el caso de personas importantes y en las que el baile se torna pantomima con acentos acrobáticos.

Bajo el concepto de máscara la etnografía abarca, en un sentido muy amplio, todos los tipos de máscaras de cara, pinturas del cuerpo, disfraces y revestimientos de toda clase. El portador de la máscara se identifica totalmente con el ser que representa. En realidad, al ponerse la máscara se siente cambiado, creyéndose poseedor de fuerzas mágicas. Unicamente los hombres realizan este culto de las máscaras, nunca las mujeres. A veces las máscaras representan el espíritu de los muertos; otras, animales portadores del espíritu de los antepasados.

En Africa Occidental, las máscaras tienen una relación casi exclusivamente íntima con agrupaciones secretas como la "Liga de Poro" en Liberia, o la "Liga de los Leopardos", que se extiende a través de todo el Africa Occidental. A menudo se relacionan con los secretos de la "iniciación" religiosa. Las máscaras de estas agrupaciones secretas representan antepasados, demonios y diablos, o sea, seres espirituales. Estos espíritus de los antepasados, personificados por los portadores, pueden aportar la muerte a una persona determinada penetrándola con su sombra, o sea, con la imagen de su alma.

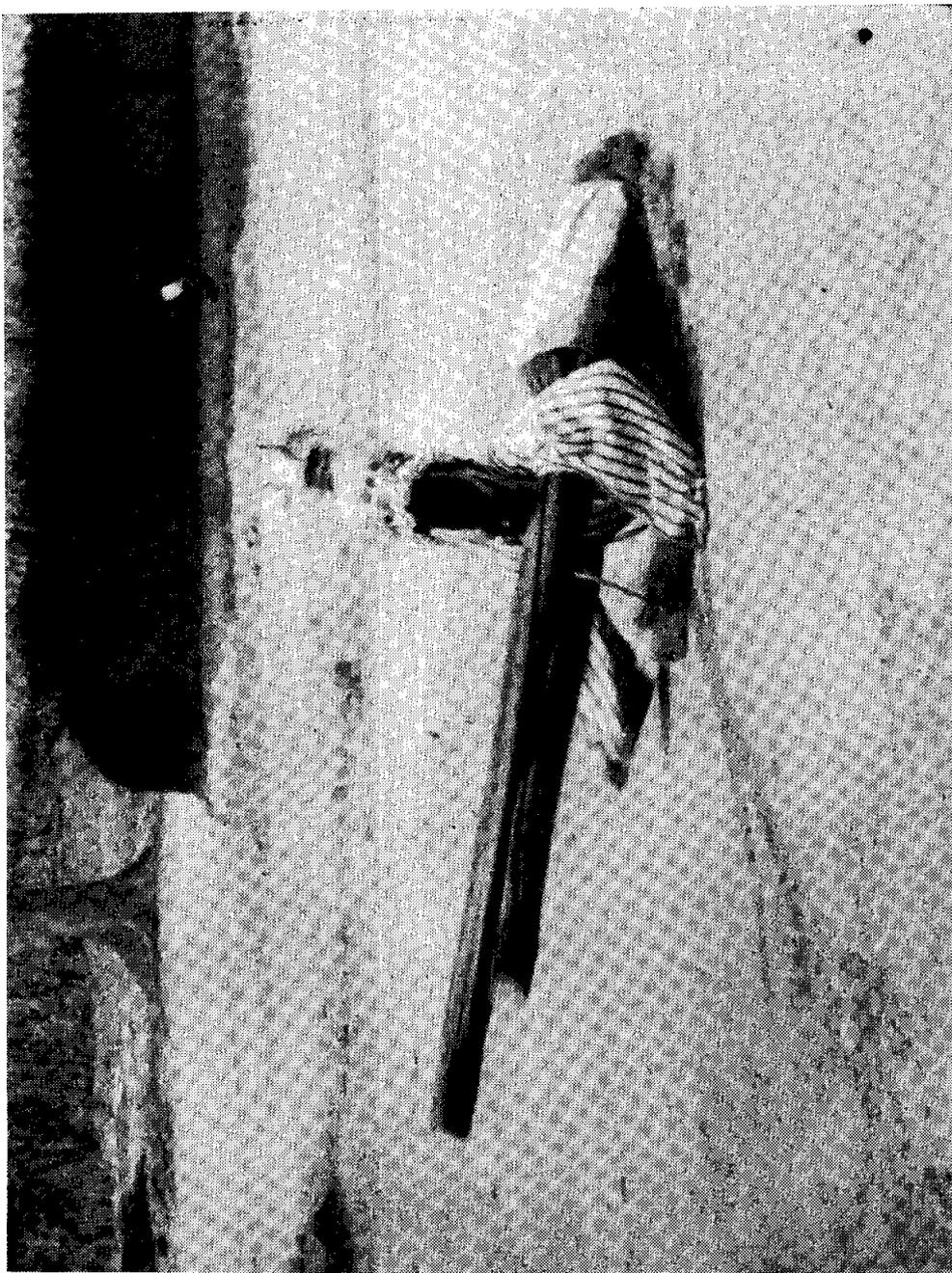
Aunque la cultura material del hombre primitivo es seguramente muy pobre, su cultura mental posee una originalidad y finura sorprendentes. El hombre primitivo es muy observador. Su don de observación, que se manifiesta tan claramente en la vida social, parece formarse y cristalizarse durante las largas horas que pasa solo en la selva. El hombre primitivo no suele analizar lo que ve; percibe cada fenómeno como



Bailarines zancudos de la tribu de los Toma en Guinea



Un bailarín zancudo realiza una danza simbólica para protegerse de los espíritus



Bailarín zancudo Toma, sobre sus zancos de dos y tres metros, en la danza que encarna los "espíritus de los muertos"

una totalidad, es decir, como una forma rítmica indisoluble. Esta forma se halla, generalmente, en un conjunto que podríamos denominar "polifónico". Constituye un "tenor", rodeado de ritmos secundarios (voces acompañantes), que resultan del ambiente sensorial y emocional en el cual se representan al objeto observado. En su mayoría, estos ritmos secundarios sólo reflejan el ambiente general, sin que tengan nada que ver con el ritmo específico del "tenor".

**EDUCACION
MUSICAL**

ANALISIS MELODICO Y RITMICO DEL HIMNO NACIONAL, CANCION NACIONAL O HIMNO PATRIO DE LA REPUBLICA DE CHILE

(Se le denomina de todas estas formas)

p o r

Sergio Barria,

Profesor de Educación Musical en Valdivia

Este análisis se hará acerca de la versión Oficial, de acuerdo a los Decretos Supremos N° 3.482 de 12 de agosto de 1909 y N° 3.737 de 24 de julio de 1941, que conoce el Ministerio de Guerra, conforme a su Decreto N° 2.271 de 4 de julio de 1920; y, al mismo tiempo, acerca de la versión que edita el Ministerio de Educación, mediante la asesoría de Educación Musical de Educación Primaria.

- 1º El Himno, en su original está escrito en el tono de FA MAYOR, con la indicación de MARZIALE, hecha por el propio Carnicer, que equivale, más o menos, a un TEMPO, de 100 la negra (METRONO MAENZEL) del comienzo al final, incluso la introducción y su término.
- 2º Esta versión original fue escrita para 2 voces la Estrofa y 3 voces el Coro.
- 3º El análisis tomará solamente la línea melódica que corresponde a la Primera Voz.
- 4º El Himno que se canta corrientemente está difundido en el TONO DE DO MAYOR.
- 5º Comenzaremos el análisis por incisos, de ambas versiones. El primero, letra a) corresponderá a la versión original, hecha la transposición al TONO DE DO MAYOR, por ser el aconsejable, de acuerdo a la tesitura de nuestros escolares y por lo general, el que se ajusta más a la tesitura normal de la voz humana adulta no educada especialmente.

ANALISIS DE LA ESTROFA

- | | | |
|-----------------------------|----------|---|
| 1. PRIMER INCISO: | Original | { a) Empieza con un salto de cuarta (sol-do) y desciende gradualmente siempre en saltillo (corchea-semi-corchea), terminando en una negra con punto (sol), una corchea y una negra (fa-mi). |
| | Adoptado | { b) Empieza con un salto de cuarta (sol-do) y desciende gradualmente, pero se ha cambiado el ritmo y así la melodía, al transformar en negras los saltillos del 1º y 3.er tiempo, terminando como la versión original. |
| 2. SEGUNDO INCISO: | | { a) No hay comentario.
{ b) Igual al original. |
| 3. TERCER INCISO: | Original | { a) Empieza con un salto de cuarta (sol-do) y desciende gradualmente siempre en saltillos (corchea-semi-corchea), terminando en una negra con punto (sol) una corchea y una negra (fa-mi). |
| | Adoptado | { b) Empieza con un salto de cuarta (sol-do) y desciende gradualmente; pero se ha cambiado la figuración métrica y así la melodía transforma en negras los saltillos del 1º y 3.er tiempo, terminando como la versión original. |
| 4. CUARTO Y QUINTO INCISOS: | | { a) Sin comentario.
{ b) Igual al original. |

Texto original transportado a Do Mayor
por el profesor Jorge Bonilla Vera (Esc.
Normal Superior "J. A. Núñez", Curso de
Perfeccionamiento).

HIMNO PATRIO DE LA REPUBLICA DE CHILE.

Texto
Eusebio Lillo

Musica
RAMON CARNICER

MARZIALE

1^º Inciso
Pu-ro, Chi - les tu cie - la-zu la - do,

2^º Inciso
pu - ras bri - sas — te cru - zan — tam - bién,

3^º Inciso
y tu cam - po de flo - res bor - da - do,

4^º Inciso
es la co - pia fe - liz — del E - dén,

5^º Inciso
Ma - jes - tuo - sa es la blan - ca mon - ta - ña,

6^º Inciso
que te dió por ba - luar — te el Se - ñor

7^º Inciso
que te dió por ba - luar — — te el — Se - ñor

8^º Inciso
y e - se mar — que tran - qui - lo te ba - ña

9^º Inciso
te pro - me - te lu - tu - ro es plen dor —

10^º Inciso
y — e - se mar — que tran - qui - lo — te ba - ña,

11^o Inciso
 te pro - - me - te - fu - tu - ras - plen - dor,

Coro 1^o Inciso
 Dul - ce Pa - tria, re - ci - be — los — vo - tos,

2^o Inciso
 con que Chi - le en tus a ras — ju - ró

3^o Inciso
 que, o la tum - ba se - rás de los li - bres

4^o Inciso
 o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión.

5^o Inciso
 que o la tum - ba se - rás — de los li - bres

6^o Inciso
 o el a - si - lo con - tra — la o - pre - sión

7^o Inciso
 que, o la tum - ba se - rás de los li - bres

8^o Inciso
 o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión

9^o Inciso
 o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión

10^o Inciso
 o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión.

5. SEXTO INCISO:
- a) Termina en una blanca (Si bemol).
 - b) Igual al original.
 - c) Dejo anotado que es corriente escuchar versiones que cambian el valor de esa blanca, transformándola en una negra con punto, una corchea y una negra, descendentes (Si bemol-la bemol y sol) y omitiendo el silencio de negra que aparece en el original.
6. SEPTIMO INCISO:
- a) No hay comentario.
 - b) Igual al original.
7. OCTAVO INCISO:
- a) Termina en una negra (sol) y una blanca acentuada (la).
 - b) Termina en dos negras (sol-la) y un silencio que no existe en el original.
 - c) En otras versiones aún se escuchan otras modificaciones en que aparece un saltillo (sol-la-la) y un silencio de negra .
8. NOVENO INCISO:
- a) No hay comentario.
 - b) Igual al original.
9. DECIMO INCISO:
- a) Termina con dos negras (sol-mi) acentuada la primera, igual que el final del inciso octavo (la blanca) y el final del inciso noveno (la negra).
 - b) Igual al original.
 - c) Hay versiones que se escucha un saltillo y una negra (sol-fa-mi) en lugar de las dos negras (sol-mi).

10. DECIMOPRIMER INCISO:

Original { a) Empieza con un saltillo (la-si), continúa con un tresillo descendente (do-si-la), nuevo saltillo (sol-do), cuatro tresillos continuados descendentes y termina con una negra (do), un silencio de negra y otro de blanca.
Es, posiblemente, el inciso más difícil, ya que en los 4 tresillos de corcheas hay que alargar las sílabas, lo que hace muy difícil su interpretación melódica y rítmica exacta. Esta dificultad (tresillos) es común a gran parte del Himno y podría ser ello el único verdadero defecto que puede responsabilizarse al compositor.

Adoptado { b) En la línea melódica y las figuras métricas, se mantiene igual al original. Pero en el texto hay error en la distribución silábica. El verso con que fue escrita es LA VICTORIA SE HUMILLA A SU PIE y nosotros adoptamos TE PROMETE FUTURO ESPLENDOR. Entonces tendríamos que cantar la sílaba PRO de PROMETE en la primera corchea (do) del tresillo (do-si-la) y no en la última corchea (la), del mismo tresillo (do-si-la), como actualmente lo hacemos.

c) Aparte de lo anotado, con respecto a los tresillos y ritmo del texto, hay que hacer presente que los tres tiempos de silencio con que finaliza el onceavo inciso deben ser respetados fielmente, a fin de no quitar el carácter marcial del Himno.

Versión Asesoría Técnica de Ed.
Primaria del Ministerio de Educa-
ción Pública.

HIMNO NACIONAL DE CHILE

Texto:
Eusebio Lillo

Musica
RAMON CARNICER

MARCIAL ^{1º Inciso}
Pu-ro Chi-le es tu cie-lo a-zu-la do

^{2º Inciso}
pu-ras bri-sas te cru-zan tam-bien

^{3º Inciso}
y tu cam-po de flo-res bor-da do

^{4º Inciso}
es la co-pia fe-liz del E-den

^{5º Inciso}
Ma-jes-tuo-sas la blan-ca mon-ta-na

^{6º Inciso}
que te dio por ba-luar-te el Se-ñor

^{7º Inciso}
que te dio por ba-luar-te el Se-ñor

^{8º Inciso}
y e-se mar que tran-qui-lo te ba-ña

^{9º Inciso}
te pro-me-te fu-tu-ra es-plen-dor

^{10º Inciso}
y e-se mar que tran-qui-lo te ba-ña^e

112 / *Inciso*

le - pro - me - te - fu - tu - ro es - plen - dor

CORO. 1º Inciso

Dul - ce Pa - tria re - ci be - los - vo - los

2º Inciso

con que Chi - le en tus a - ras - ju - ró,

3º Inciso
f *esc.*

que o la tum - ba se - rás de los li - bres

4º Inciso

o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión,

5º Inciso

que o la tum - ba se rás - de los li - bres

6º Inciso

o el a - si - lo con - tra - la o - pre - sión.

7º Inciso

que o la tum - ba se - rás de los li - bres

8º Inciso

o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión,

9º Inciso

o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión

10º Inciso

o el a - si - lo con - tra la o - pre - sión.

Sugiero que para eliminar la dificultad y uniformar la interpretación exacta de los tresillos u otra dificultad melódica y rítmica se emprenda el estudio serio y responsable de nuestro Himno y los pasajes con dificultades se entonen primeramente con la sílaba LA sin hacer ninguna nota ligada. Por otra parte, para lograr la uniformidad deseada, debe ser el Profesor y nadie más quien enseñe y dirija en su Escuela el Himno Patrio, y en ningún caso algún alumno, porque éste no tiene la madurez necesaria para conducir un grupo, ni puede darle la interpretación, ni la jerarquía que merecen nuestros emblemas nacionales.

ANÁLISIS DEL CORO

1. PRIMER INCISO:

Original

- a) Se inicia con una blanca con punto (si) y una negra (do), que generalmente no son medidas exactamente. El segundo compás tiene una blanca (re) y dos negras (re-si) y comúnmente se escuchan dos negras (re-re), un silencio de negra y una negra (si). En el tercer compás aparece una blanca (do) y dos saltillos (la-sol sostenido-la-si). Termina el inciso con dos negras (sol sostenido) y un silencio, de blanca.

Adoptado

b) El primero y el segundo compás igual al original. Pero a partir del tercer compás debo llamar la atención. Comienza con una blanca (do) y sigue con los saltillos (do-si-do-re) que son las notas que corresponden a la segunda voz elevadas a la octava superior. Termina la frase (40 compases) con dos negras (si), que corresponden igualmente a las notas de la segunda voz (si), llevadas a la octava superior.

c) El ritmo de este inciso se ha cambiado, ya que generalmente se canta primero un compás de $\frac{3}{4}$ con una blanca (si) y una negra (do), en seguida, en compás de $\frac{4}{4}$, con una blanca (re) y dos negras (re-si) y finaliza con 2 saltillos, 2 negras y un silencio de blanca, que generalmente no se respetan.

2. SEGUNDO INCISO:

a) Melódica y rítmicamente es igual al primero, sólo que éste termina en una negra (sol sostenido) y dos silencios de negra.

b) El mismo análisis, melódico y rítmico.

c) Sólo habría que hacer presente que la sílaba "en" de la frase "con que Chile en tus aras juró", generalmente no se pronuncia.

3. TERCER INCISO:

a) No hay comentario.

b) Igual al original.

4. CUARTO INCISO:

- a) No hay comentario.
- b) Igual al original.
- c) Sólo hay que hacer notar que la blanca (si) en que termina, generalmente no se mide con exactitud y es sustituida por una negra y un silencio de negra.

5. QUINTO INCISO:

- a) No hay comentario.
- b) Igual al original.

6. SEXTO INCISO:

- a) No hay comentario.
- b) Igual al original.

7. SEPTIMO INCISO:

Original

- a) Empieza con dos corcheas (do-do), una negra (do), dos corcheas (do-do), sube a una blanca (do sostenido) y termina con 4 negras (re-do-re sostenido-re y un silencio de negra.

Adoptado

- b) Este inciso ha sufrido cambios tanto en su métrica como en la melodía. Empieza con 6 corcheas en escala ascendente (do-re-mi-fa-sol-la), que corresponden a la línea melódica de la tercera voz, para llegar a una blanca (si bemol) y terminar como en el original, 4 negras (re-do sostenido-re-re) y un silencio de negra.

8. OCTAVO INCISO:

a) Empieza con un saltillo al alzar (do-do) y se mueve melódicamente con: una negra (mi), un saltillo (do-do), una negra (re), un saltillo (si-si), y termina en una negra (do) y dos silencios de negra.

b) Igual al original.

9. NOVENO INCISO:

Original

a) Empieza con un saltillo al alzar (sol), se mueve melódicamente con una negra (do), un saltillo (do-do), una negra (si), un saltillo (si-si), termina con una negra (do), y dos silencios de negras. Aquí hay que hacer notar que ya este inciso adopta un movimiento descendente en carácter conclusivo, que, naturalmente se acentúa en el inciso décimo y final.

Adoptado

b) Aquí se ha uniformado la línea melódica y la forma rítmica del octavo inciso, lo que es un error, ya que le quita el carácter conclusivo de la obra.

10. DECIMO INCISO:

Original

a) Se mueve en la siguiente forma: saltillo al alzar (sol-sol), una negra (do), saltillo (do-do), negra (sol), saltillo (sol-sol) y termina en una negra (do, bajo la pauta), un silencio de negra y un silencio de blanca.

El movimiento melódico es de carácter descendente y definitivamente conclusivo, ya que va directamente a la fundamental del acorde de tónica (do mayor).

- Adoptado {
- b) Se ha uniformado la línea melódica con los incisos octavo y noveno, llevando la fundamental del acorde de Tónica a la octava superior.
 - c) Los 3 últimos incisos han sido uniformados de acuerdo al primero de ellos, aduciendo un mayor brillo y facilidad; con esto sólo hemos conseguido identificar la línea melódica y giro rítmico al que muestra la Canción Nacional Boliviana.

La versión que se canta con acompañamiento de las Bandas Militares se inicia con un tiempo muy rápido en la introducción que equivale más o menos a una negra en 138 Metrónomo Maënzl (M. M. = 138).

La estrofa y el Coro se llevan a una velocidad de 80 la negra aproximadamente con el M. M., para terminar con los tresillos de la Coda, otra vez a 138, en circunstancias que Carnicer anota al comenzar el Himno, en la Introducción, la indicación *MARZIALE*, que equivale, más o menos, a 100 la negra con el M. M., sin hacer presente ningún cambio de velocidad en todo el transcurso de la obra.

Desgraciadamente la última versión oficial, además del error de imprenta en la sexta frase del Coro, tercer tiempo, aparece un si corchea con punto, que en la parte de piano aparece como un la, que es la correcta; omite la indicación de Tempo, puesta por Carnicer, indicación que aparece en la edición impresa en Londres por el compositor, y en la edición de 1909, hecha en la anterior.

CONCLUSIONES

1. El Himno Nacional no es fácil. Tanto en su melodía como en sus ritmos, como se ha apreciado, contiene serias dificultades, las cuales se han agrabado por negligencia culpable de los que tenemos la obligación de conocerlas a fondo para enseñarlas. Sin lugar a dudas, el estilo tiene parentesco directo con el operístico italiano, ya que el compositor, al estudiar Organo y Contrapunto con los maestros Queralt y Baguer, se empapó del estilo y carácter operático italiano, que,

- sin lugar a dudas, influyó poderosamente en la composición de nuestro Himno.
2. El Himno Nacional es cantable ateniéndonos a la versión oficial, como lo prueba la experiencia de algunos de nosotros que hemos tenido la suerte de obtener la edición oficial, como lo prueba la interpretación que de él hizo el Coro del Curso de Educación Musical de la Escuela Normal Superior (1956).
 3. Se ha intentado adoptar una versión oficial, no de acuerdo a los originales de Carnicer y Lillo, sino, de acuerdo a lo que se dice, "es la versión que canta el pueblo". Nos parece difícil obtener esta versión, ya que es fácil comprobar que de uno a otro punto del país y aun, de una escuela a otra, de una misma ciudad, las versiones son diferentes. Prueba de lo que se afirma es la que ha impreso la Asesoría Técnica de Educación Musical de Enseñanza Primaria, de acuerdo en todas sus partes con las conclusiones a que llegó la Comisión de Profesores de Música, que se reunió en Santiago en el año 1949, y que dice reproducir la versión que se canta comúnmente y que como hemos probado en nuestro análisis, difiere en varios puntos.
 4. En atención a lo expuesto, creemos que la única posibilidad de conseguir uniformidad en la interpretación de nuestro Himno es, ateniéndonos estrictamente, con todos los esfuerzos que ello implica, a lo anotado en la última versión oficial del 24 de julio de 1941, que firman el Presidente don Pedro Aguirre Cerda y su Ministro de Educación don Raimundo del Río, haciendo presente que el tono de Fa mayor en que fue escrito para 2 voces la estrofa, y 3 voces el Coro, no se acomoda a la tesitura normal de un coro masivo, ya sea de niños o de adultos, por lo que recomendamos la transposición al tono de DO MAYOR y su interpretación al unísono, con lo cual no sufre alteraciones la melodía que escribió Ramón Carnicer.
Esta actitud nos permitiría también dar su justo mérito a las condiciones del talentoso compositor que por encargo del Gobierno chileno concretó tan felizmente en una canción el amor por nuestra Patria, sellado por los hermosos versos del gran poeta chileno Eusebio Lillo.
 5. No habría ninguna posibilidad de obtener la uniformidad en la justicia deseada, si no se usan todos los medios disponibles para la enseñanza y difusión de la versión oficial de nuestro Himno.
Las Bandas Militares y el Orfeón de Carabineros usan una versión instrumentada y revisada por la Jefatura de Bandas Militares de 1943, que adolece de gran cantidad de errores. Las grabaciones comerciales

que difunden las radioemisoras del país en los actos cívicos y en las festividades patrias, están hechas de acuerdo a la partitura de la Jefatura de Bandas Militares. Mientras esta Jefatura no ordene la adopción definitiva de una instrumentación ceñida estrictamente a la edición oficial del 24 de julio de 1941, será punto menos que imposible obtener la uniformidad que por respeto debemos a nuestro hermoso Himno Nacional.

El esfuerzo mancomunado de todo el Magisterio Nacional, aguerrido en sus luchas por la verdad, la justicia y la difusión de la cultura, cuyo crisol y expresión ciudadana de amor por este hermoso suelo, son precisamente nuestros emblemas nacionales: escudo de armas; glorioso e inmaculado tricolor, cuya estrella luminosa nos señala siempre el mejor camino; y nuestro maravilloso, marcial y optimista Himno, hará posible que uniformemos nuestro primer cantar.

Hacemos un fervoroso llamado a nuestras instituciones militares y educacionales, celosas y ponderadas guardadoras de nuestro más caro anhelo democrático, la LIBERTAD, para que en esta tarea, difícil, pero no imposible de emprender, marchemos como un solo cuerpo en función de una sola gran causa: *que Chile, de extremo a extremo y de mar a cordillera cante al unísono y vibre de recogida emoción esta tierra feraz, nunca por extraño rey regida, siempre respetada por fuerte, gallarda y belicosa.*

Por antecedentes históricos no nos cabe otra actitud.

COMENTARIO ILUSTRATIVO

La Comisión de profesores, reunida en 1949, a que alude el Prof. Sergio Barria, estuvo integrada por las señoras Inspectoras de Música de Educación Primaria y Secundaria, el Director General de Bandas del Ejército, los Asesores y Visitadores de Ramos Técnicos del Ministerio de Educación y un grupo de profesores de la asignatura en representación de las diversas etapas de enseñanza fiscal y particular. Fue consenso el uniformar una versión del Himno Nacional Patrio, respetando al máximo la forma original. A fin de obviar las dificultades de tesitura (Fa mayor), como las dificultades técnico-vocales que presentan las combinaciones métricas de muchos de sus incisos y la imposibilidad de respiraciones naturales al término de frases, que en el original se presentan con valores de larga duración, se adoptaron los siguientes acuerdos provisionales:

- a) *Tonalidad de Do mayor;*
- b) *M. M. $\text{♩} = 100$ para el Coro y M. M. $\text{♩} = 120$ para la estrofa;*
- c) *Los cambios métricos consignados en la Versión de la Asesoría Técnica del Ministerio de Educación, en ningún caso afectan a la unidad rítmica ni al espíritu del Himno; sólo contribuyen a sincronizar en forma natural el texto con las posibilidades de realización vocal;*
- d) *Conservar la parte final del Coro en la forma establecida en la Versión del Ministerio, por cuanto la reiteración del último giro melódico en la forma dicha, significa una mayor fuerza expresiva y subjetiva.*
- e) *Finalmente, se solicitó de la Dirección General de Bandas del Ejército que adoptaran estas indicaciones a fin de obviar las dificultades de interpretar el Himno Patrio en actos cívicos.*

Informo que éstos son acuerdos provisorios, por cuanto, implantar una Versión Única del Himno Patrio, es materia de Ley de la República, lo que se hará a su debido tiempo, después de comprobar que la Versión entregada por la Asesoría Técnica de Educación Primaria es la más adecuada en su enseñanza y está más cerca de la posibilidad de todos los ciudadanos.

ELISA GAYÁN,
Secretaria del Comité Técnico
"Himno Nacional"

NOTICIAS

EDUCACION MUSICAL

XIV FESTIVALES CORALES EN HOMENAJE AL SESQUICENTENARIO

Circular del señor Subsecretario del Ministerio de Educación, don Emilio Pfeller:

“Es muy grato para el Subsecretario que suscribe, comunicar a usted la participación directa de este Ministerio en las festividades del 150 Aniversario Patrio. Entre los diversos actos conmemorativos figura la celebración de un Festival Coral Escolar y Universitario de carácter nacional, que se celebrará en Santiago, bajo la organización del Departamento de Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación, de la Asociación de Educación Musical —Persona Jurídica con catorce años de Festivales Corales en forma ininterrumpida—, el Coro de la Universidad de Chile, el Instituto de Extensión Musical y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile”.

JURADO DE HONOR

Señora *Cora Bindhoff de Sigren*, vicepresidente de la Asociación de Educación Musical.

Señorita *Elsa Calcagno*, becada de la OEA, representante oficial de la Asociación Argentina de Música de Cámara.

Señor *Adolfo Allende Saron*, compositor, profesor jubilado de Ed. Musical en Enseñanza Normal y crítico de arte.

Señor *Armando Carvajal*, profesor y Director jubilado del Conservatorio Nacional de Música y ex Director de la Orquesta Sinfónica de Chile.

PRESIDENCIA DE LOS FESTIVALES

Señorita *Brunilda Cartes*, jefa Depto. Cultura Ministerio de Educación Pública.

Señor *Alfonso Letelier*, Decano Facultad

Ciencias y Artes Musicales y Vicerrector de la Universidad de Chile.

Señor *Gustavo Becerra*, Director Instituto de Extensión Musical.

Profesores *Marco Dusi* y *Hugo Villarroel*, por el Coro de la Universidad de Chile.

El Directorio de la Asociación de Educación Musical.

BASES FESTIVALES CORALES 1960

OBJETIVO DE LOS FESTIVALES CORALES

De acuerdo con el criterio dado a conocer el año 1948 —fecha inicial de los Festivales Corales organizados por la AEM— su razón de ser sería: dar a conocer la labor realizada dentro de la actividad coral en los diversos establecimientos educacionales, fomentar la espontánea participación en la actividad musical colectiva, la creación y conocimiento de nuevos grupos corales y favorecer las iniciativas de los profesores de música en su proyección y servicio de la comunidad.

REGLAMENTO

1. *Categorías:* Podrán participar en estos Festivales: a) Los establecimientos de enseñanza preescolar (parvularia fiscal y particular); b) De educación primaria fiscal y particular (primaria común, anexas, experimentales, parroquiales, rurales, vocacionales y técnicas); c) Liceos (tradicionales y experimentales) fiscales y particulares; d) Escuelas Normales (fiscales

y particulares) y sus escuelas anexas de aplicación; e) Escuelas de Enseñanza Profesional y Técnica (agrícolas, industriales, comerciales y técnicas propiamente); f) Escuelas de Enseñanza Especial (escuelas de cultura artísticas); g) Conjuntos particulares de adultos (instituciones, colonias) y conjuntos universitarios (fiscal y particular).

II. *Programas:* a) Canto a capella (exceptuando preescolares y preparatorias); b) Conjuntos instrumentales (infantiles, juveniles, adultos) con música selecta o folklórica (nacional o extranjera).

III. *Clasificación conjuntos:* Habrá dos formas de presentación: a) Coros Masivos (cursos completos) y Coros Seleccionados.

Se dará un puntaje especial al establecimiento o grupo que presente las dos formas de trabajo.

IV. *Interpretaciones:* a) Los Coros Masivos deberán presentar tres canciones, una de ellas de autor chileno o del folklore nacional; b) Los Coros Seleccionados deberán presentar tres canciones a varias voces, una de ellas de autor chileno o del folklore nacional. El total de estos programas de tres canciones no podrá exceder de CINCO MINUTOS, y c) Todos los coros deberán presentar como Canto Asamblea en el presente año *El Cantar Eterno* (folklore chileno).

Fecha Festivales: 1º al 8 de octubre, en las tardes, de 16 a 20 horas.

ACTO INAUGURAL XIV FESTIVALES CORALES SESQUICENTENARIO PATRIO

Sábado 1º de octubre

P R O G R A M A

I

Palabras del Director del Instituto de Extensión Musical y profesor del Conservatorio Nacional de Música, don Gustavo Becerra Schmidt.

Palabras de la vicepresidente de la Asociación Educación Musical, señora Cora Bindhoff de Sigren.

Palabras de la asesora de Educación Musical en Educación Primaria y Normal

del Ministerio de Educación, señora Norah Pezoa.

II

Coro del Liceo de Hombres "Luis Barros Borgoño", de Santiago. Director: profesor *Pedro Núñez Navarrete*.

Coro Escuela Normal Nº 1 de Niñas, de Santiago. Directora: profesora *Georgina Guerra Vial*.

Coro Mixto de la Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica. Director: profesor *Ricardo Rosales*.

PROGRAMA DE ACTIVIDADES DE LA SEMANA

Domingo 2. Concierto música de cámara del Conservatorio Nacional de Música y programa folklórico, celebración Sesquicentenario con Violeta Parra.

Lunes 3. Coros de Puente Alto, profesor Pérez White, en visita al Hospital Psi-

quiátrico. *A las 19 horas:* "Ciento cincuenta años de estudios folklóricos en Chile": conferencia del profesor Manuel Danemann en la "Agrupación Folklórica de Chile" (Providencia 755, subterráneo).

Martes 4. 15.30 horas. Biblioteca Nacio-

nal: Presentación conjuntos de Educación Primaria.

Miércoles 5. 15.30 horas. Biblioteca Nacional: Presentación conjuntos instrumentales y corales de Educación Preescolar, Primaria y Secundaria.

Jueves 6. 19 horas. Salón de Honor: Presentación conjuntos universitarios y extraescolares.

Viernes 7. 15.30 horas. Salón de Honor:

Presentación conjuntos Educación Secundaria y Normal.

Sábado 8. 19 horas. Solemne Acto de Clausura y entrega de Diplomas Sesquicentenario en el Salón de Honor. Actuarán los conjuntos venidos de las provincias del Sur y el Coro de la Universidad de Chile.

*

Todos los actos se iniciarán con el Himno Patrio entonado por todos los asistentes.

COROS INSCRITOS Y PARTICIPANTES

MARTES 4: Sala Biblioteca Nacional — 15.30 horas. Presentación Grupos Educación Primaria (Santiago).

Coro Escuela Superior Nº 154.

Profa. Srta. *Luisa Notari Rodríguez.*

Coro Escuela Superior Nº 259.

Prof. Sr. *Sergio Fuentealba Rodríguez*

Coro Escuela Vocacional Nº 36.

Profa. Sra. *Hortensia Soto Figueroa.*

Coro Escuela Superior Nº 80.

Profa. Srta. *Carmen Sepúlveda.*

Coro Escuela Hogar Nº 1 "Japón".

Profa. Srta. *Mireya Montes Peña.*

Coro Escuela Superior Nº 178.

Profa. Srta. *Julia Fuentes Lagos.*

Coro Escuela Superior Nº 45.

Prof. Sr. *Emilio Morales Corbet.*

Coro Escuela Vocacional Nº 42.

Profa. Sra. *Violeta Miranda González.*

*

MIÉRCOLES 5: Biblioteca Nacional — 15.30 horas. Presentación Grupos Educación Primaria (Rurales).

Orquesta Rítmica Escuela Anexa Nº 1 (Kindergarten).

Profa. Sra. *Carmen Santelices.*

Coro Escuela Nº 12, de Talagante.

Prof. Sr. *Mozart Martínez.*

Coro Escuela Superior Nº 211, Pte. Alto.

Profa. Srta. *Alicia Rojas Rojas.*

Coro Escuela Nº 182, de Las Condes.

Profa. Srta. *Marta Correa.*

Orquesta Rítmica Casa Socorros, Puente Alto.

Profa. Srta. *Laura Rubilard.*

Coro Escuela Superior Nº 2, de San Bernardo.

Profa. Srta. *Haydée Aburto.*

Coro Escuela Superior Nº 187 — Quinta Normal.

Prof. Sr. *Raúl Arias Bravo.*

Coro Escuela Superior Nº 183 — VII Sector.

Prof. Sr. *Raúl Arias Bravo.*

Conjunto Acordeones Instituto M. León Prado.

Profa. Srta. *Honorina Arredondo.*

Orquesta de Música Antigua con instrumentos antiguos del Liceo de

Hombres de San Bernardo.

Prof. Sr. *Gastón Uribe.*

*

JUEVES 6: Presentación grupos extraescolares — Salón de Honor de la Universidad de Chile — 19 horas.

- Coro Polifónico de Puente Alto.
 Director: Sr. *Werner Arias*.
- Coro Escuela de Obstetricia, Universidad de Chile.
 Director: Dr. *Zambra*.
- Coro Escuela Dental, Universidad de Chile.
 Director: Dr. *Guido Minoletti*.
- Coro Profesores Escuela Centralizada, Puente Alto.
 Director: Prof. *Hugo Pérez White*.
- Coro Escuela Artes Aplicadas, U. de Chile.
 Director: Prof. *Sergio Barria*.
- Coro Hogar Santa Lucía (no videntes).
 Directora: Profa. *Rebeca Catalán* (Q.E.P.D.).
- Coro Cía. Teléfonos de Chile.
 Director: Sr. *Iván Verdugo*.
- Coro de Profesores del VII Sector.
 Director: Prof. *Raúl Arias Bravo*.
- Coro Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.
 Director: Prof. Sr. *Hugo Villarroel*.
- Coro Sociedad "Amigos del Arte", de Puente Alto.
 Director: Prof. Sr. *Hugo Pérez White*.
- Coro de la localidad de Lo Espejo.
 Director: Sr. *N. Saavedra*.
- Coro de la ENDESA (Empresa de Electricidad).
 Director: Sr. *Jaime Constantino*.
- Coro Escuela Pedagogía, Universidad Católica.
 Director: Prof. Sr. *Ricardo Rosales*.
- Coro Conservatorio Nacional de Música.
 Director: Prof. *Hernán Barria*.
- Coro Cía. Manuf. Papeles y Cartones, de Puente Alto.
 Director: Prof. *Rafael Vidales*.
- Coro Selec. Prep. Liceo M. de Salas.
 Profa. Sra. *Berta Valenzuela*.
- Coro Colegio "La Maisenette".
 Prof. Sr. *Luis Gastón Soubllette*.
- Coro Colegio Santa Cecilia.
 Prof. Sr. *Ricardo Rosales*.
- Coro Liceo N° 3 de Niñas (Externado), de Santiago.
 Profa. Sra. *Alicia Miranda de Jara*.
- Coro Colegio Padres Franceses.
 Prof. Sr. *Ricardo Rosales*.
- Conjunto Guitarras Plan Variables Esc. Cons. Pob. Dávila.
 Profa. Sra. *Matilde Baeza*.
- Coro Enseñanza Media Esc. Centralizada, Puente Alto.
 Prof. Sr. *Hugo Pérez White*.
- Coro Liceo Experimental N° 6 de Niñas de Santiago.
 Profa. Sra. *Berta Valenzuela*.
- Coro Liceo Hombres de la ciudad de Quilpué.
 Prof. Sr. *Hernán Molina*.
- Coro Santiago College.
 Profa. Sra. *Sylvia Soubllette*.
- Coro Colegio The Grange.
 Prof. Sr. *Hugo Villarroel*.
- Coro Liceo de la ciudad de San Fernando.
 Prof. Sr. *Carlos Cepeda Guyot*.
- Conjunto Guitarras Plan Variables Liceo Manuel de Salas.
 Profa. Srta. *Eliana Breittler*.
- Coro Liceo Hombres "Manuel Barros Borgoño".
 Prof. Sr. *Pedro Núñez Navarrete*.
- Coro Interescolar Internado Barros Arana y Normal N° 1.
 Profesores Sr. *Luis Vilches* y Sra. *Georgina Guerra*.
- Coro Colegio Alianza Francesa.
 Prof. Sr. *Hugo Villarroel*.
- Coro Liceo Experimental Manuel de Salas.
 Prof. Sr. *Carlos Kroeger*.

*

VIERNES 7: Salón de Honor U. Chile —
 15.30 horas. Presentación conjuntos Educación Secundaria y Normal.

*

ACTO DE CLAUSURA DE LOS XIV FESTIVALES CORALES

Sábado 8, a las 19 horas, Salón de Honor
de la Universidad de Chile

P R O G R A M A

I

Discurso de clausura por el señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Vicerrector de la Universidad de Chile, don *Alfonso Letelier*.

Breves palabras de agradecimiento por la presidenta de la Asociación de Educación Musical, Profa. *Elisa Gayán*.

II

Coro Polifónico de Temuco (venido especialmente).

Directora: Profa. *Lucía Hernández*.

Grupo Folklórico integrado por profesores de Educación Primaria bajo la organización de la Asesoría de Educ. Musical.

Director: Prof. *Rolando Alarcón*.

Coro de la Universidad de Chile.

Director: Prof. *Hugo Villarroel*.

BREVE COMENTARIO SOBRE LOS FESTIVALES 1960

Se caracterizó esta Jornada por el espíritu de chilenidad que primó en los programas ofrecidos. No sólo actuaron buenos conjuntos folklóricos, sino se evidenció la presencia de repertorio coral con canciones autóctonas y de músicos cultos nacionales. Desde luego, las Bases así lo establecieron y los profesores trataron de cumplir con este requisito en forma por demás honrosa. Salvo algunas repeticiones de algunos cantos que obtuvieron la categoría de "favoritos" (Opa-Opa, Huinchahonal, Mi Casa de Campo, Mi Caballo Blanco), se pudo apreciar muy buenas interpretaciones de corales de los compositores Pedro Núñez N., Juan Amenábar, Gloria López, Alfonso Letelier, José Vicente Asuar, René Amengual, etc.

Asimismo se pudo evidenciar la *extensión del área coral*, vale decir, el auge de las manifestaciones corales en medios rurales y pueblos cercanos a Santiago. Como un ejemplo se puede citar a Puente Alto (con cinco grupos corales y una Orquesta Rítmica) y al VII Sector de Santiago (Quinta Normal) que concurrió con cinco grupos corales, incluyendo hasta un Coro integrado por profesores del sector.

Igualmente la presencia de muchos *directores de estreno*, destacándose: Gastón Uribe, con su magnífico conjunto de instrumentos antiguos del Liceo de Hombres de San Bernardo; Hugo Pérez White, Raúl Arias, Mireya Montes, Sergio Fuentealba, Matilde Baeza, con su conjunto infantil de Folklore (Plan Variable Escuela Consolidada Pobl. Dávila); Honoraria Arredondo, con su conjunto de acordeones del Instituto Miguel León Prado (Cisterna); Sergio Barría, Hernán Barría e Iván Verdugo, con los coros de la Escuela de Artes Aplicadas, Conservatorio Nacional y Cia. de Teléfonos de Chile, respectivamente.

La alta calidad coral *de grupos venidos*, por su propio esfuerzo, a colaborar a estos Festivales, destacándose: Hernán Molina (Liceo Coeducacional de Quilpué), Carlos Cepeda Guyot (Liceo Niñas San Fernando), Mozart Martínez (Escuela Superior de Talagante), Lucía Hernández (Coro Polifónico de Temuco).

El *evidente progreso* que han alcanzado la mayor parte de los conjuntos corales que una vez más nos han brindado su presencia, destacándose: Liceo Manuel de

Salas, Liceo Barros Borgoño, Niñas Nº 6, Internado Barros Arana, Escuela Normal de Niñas Nº 1, Santiago College, Alianza Francesa, Grange, Padres Franceses, Maissonette, Colegio Santa Cecilia, Escuela de Pedagogía de la Universidad Católica y Coro de la Escuela de Hombres Nº 45.

Finalmente y es materia de orgullo —tanto para la AEM como para el Coro de la Universidad de Chile— la formación de *nuevas masas corales de colectividades universitarias y de la comunidad*, tanto en el terreno civil como en el medio trabajador. En este caso hay que nombrar a los Coros del Conservatorio Nacional de Música, Escuela de Artes Aplicadas, Escuela de Obstetricia, Escuela Dental, Instituto Pedagógico de la U. de Chile; Coro de la ENDESA, Cía. de Teléfonos, Manufacturera de Papeles y Cartones de Puente Alto, Coro de Lo Espejo, Polifónico de Puente Alto, Sociedad "Amigos del Arte" de Puente Alto, Profesores del VII Sector, Profesores de las Escuelas Centralizadas de Puente Alto y el magnífico Coro del Hogar Santa Lucía, bautizado en estos festivales con el nombre de su profesora y fundadora —colega *Rebeca Catalán*— fallecida durante la semana de Festivales. Gran parte de estos Coros está dirigida por integrantes del Coro de la Universidad de Chile.

Votos de agradecimiento presentados por la presidente de la AEM. Por la colaboración prestada y el entusiasmo lleno de fe en la misión que cumple la AEM.

Al señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Vicerrector de la Universidad de Chile, don *Alfonso Letelier*;

Al señor Subsecretario del Ministerio de Educación, don *Emilio Pfeffer*;

Al señor Secretario General de la Universidad de Chile, don *Alvaro Bunster*;

Al señor Director del Instituto de Extensión Musical, don *Gustavo Becerra*;

Al señor Secretario General de la Biblioteca Nacional, don *Ernesto Galliano*;

Al Jefe de Misiones y Actos Culturales de la U. de Chile, don *Luis Arenas*;

Al señor Director General de Educación Primaria y Normal, don *Luis Moll Briónes*;

Al señor Visitador General de Ramos Técnicos del Ministerio de Educación, don *Leonidas Pizarro*;

A la señora Asesora de Educ. Musical en Educ. Primaria, doña *Norah Pezoa*;

Al señor Asesor de Ed. Musical en Educ. Secundaria, don *Luis Margaño*;

A los señores rectores y señoras directoras de los establecimientos educacionales asistentes;

A todos y cada uno de los profesores y directores de conjuntos corales e instrumentales;

A los alumnos e integrantes de grupos corales e instrumentales;

A los señores Miembros del Jurado de Honor;

A la señorita Jefe del Dep. de Prensa y Publ. de la Facultad, doña *María Aldunate*;

Al Técnico en Impresiones y Publicaciones, don *Julio Deramond*;

A todos y cada uno de los copistas y calígrafos del Departamento de Impresiones del Instituto de Extensión Musical;

A la prensa y estaciones radiales, en forma muy señalada a doña *María Teresa Femenias* y señor *Juan Arenas*, de Radio Técnica del Estado; a don *Jorge Quinteros* y a la *Agencia "Orbe"*;

Al personal subalterno de la Universidad de Chile y de la Biblioteca Nacional, especialmente a los compañeros *Gálvez*, *Cerón* y *Jiménez* (U. Chile) y *Kaidt* (B. Nacional).

En forma muy señalada al Coro de la Universidad de Chile, por su ayuda material y artística; en forma muy especial a los colegas *Rolando Venegas*, *Iván Verdugo*, *Hugo Villarroel*, *Sergio Escobar* y señora *Vivina Díaz*.

Y en párrafo aparte y con los sentimientos más cálidos de agradecimiento compañeril a los colegas profesores que por catorce años consecutivos han concurrido a estos Festivales: *Carlos Kroeger*, *Eliana Breitter* y *Berta Valenzuela* (Liceo Manuel de Salas), *Pedro Núñez Navarrete* (Liceo Barros Borgoño), *Luis Vilches* (Internado Barros Arana y Padres Franceses anteriormente), *Georgina Guerra* (Escuela Normal N° 1 de Niñas), *Hugo Villarroel* (Alianza Francesa, Grange e Instituto Pedagógico), *Laura Rubilard* (Casa de Socorros de Puente Alto) y a *Raquel Hassan* (Escuela Salvador Sanfuentes), que en el presente año no actuó como directora de grupo, pero fue la incansable colaboradora de cada día, con su trabajo personal y como pianista acompañante del Himno Nacional Patrio.

*Argentina premia a conjuntos
Participantes*

*La Sociedad Argentina de Música de
Cámara de Buenos Aires, por intermedio*

de su representante oficial, profesora *Elsa Calcagno*, ha intervenido directamente en estos Festivales como una forma de intercambio cultural y de honra a nuestra patria en estos homenajes corales, al premiar a muchos de los coros y conjuntos participantes. Estos premios que llegarán próximamente a Santiago, serán entregados en una Velada Solemne, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, por el Excmo. señor Embajador de Argentina.

*Radiodifusión de los Festivales en
Argentina*

Completando la labor anterior, los conjuntos corales participantes grabarán sus programas en colaboración con el Departamento de Grabaciones del Depto. de Cultura del Ministerio de Educación, con el fin de seleccionar los mejores que han sido solicitados para radiodifundirlos en todos los centros educacionales y culturales de Argentina. Asimismo, se tiene petición similar para Bolivia, Perú, Brasil y Uruguay.

FE DE ERRATAS EN LA REVISTA MUSICAL Nº 72

En "Importancia de los Instrumentos de Cuerdas punteadas y sus tablaturas", por Isolde Pfennings:

PÁGINA	LÍNEA	SE LEA	DEBE LEERSE
36	1	...va pareciéndose cada vez más...	...va perfeccionándose cada vez más...
37	18	El copudo laúd	El copudo laúd
38	5	...encontradura de 10 divisiones sin afinación...	...encontradura de 10 divisiones. Su afinación...
38	7	...entre la II y IV cuerdas.	...entre la III y IV cuerdas.
42	14	frottdas	frótolas
42	16	frottdas	frótolas
43	16	...la música de vidones".	...la música de violones."

En "La interpretación de la música Barroca", por Kurt Rottmann:

PÁGINA	LÍNEA	SE LEA	DEBE LEERSE
49	4	...—El signo C—	...—el signo ♯
51	5	...valor por medio de la ornamentación.	...valor o por medio de la ornamentación.
52	16	...en vista de la valorización mecánica...	...en vista de la desvalorización mecánica...

Como complemento al artículo del señor Rottmann, en el número 72 de la Revista Musical, publicamos:

Acentos y "tempo" (metronomización) a base de las investigaciones de Fritz Rothschild					
Signo de tiempo	cuadro general de las notas	M. M.	Signo de tiempo	cuadro general de las notas	M. M.
C		40 ^d 60	$\frac{3}{4}$		80 ^d 120
C		80-120	$\frac{3}{4}$		80 ^d 120
C		80-120	$\frac{6}{4}$		80 ^d 120
Alla Breve sistema de la semibreve.		40-60	$\frac{6}{4}$		40 ^d 60
		20-30	$\frac{3}{8}$		80 ^d 120
C		40-60	$\frac{3}{8}$		40 ^d 60
C		20-30	$\frac{3}{8}$		40 ^d 60
Alla Breve		20-30	$\frac{3}{8}$		80 ^d 120
		40-60	$\frac{6}{8}$		80 ^d 120
2		40-60	$\frac{6}{8}$		160-240
$\frac{2}{4}$		40-60	$\frac{9}{8}$		80 ^d 120
$\frac{2}{4}$		40-60	$\frac{9}{8}$		160-240
$\frac{3}{2}$		40-60	$\frac{12}{8}$		160-240
$\frac{3}{2}$		80-120	$\frac{12}{8}$		80 ^d 120
3		80-120	$\frac{3}{16}$ $\frac{6}{16}$ $\frac{12}{16}$ $\frac{24}{16}$	siempre movimiento rápido	160-240
		40-60	V = Acento		

CRONICA

CONCIERTOS DE PRIMAVERA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE

El 16 de septiembre se inició en el Teatro Alameda la temporada de primavera de la Orquesta Sinfónica de Chile, de carácter eminentemente popular y que constó de cinco conciertos. Las principales características de estos conciertos es que se han realizado en distintos teatros de barrio y a precios muy bajos, todos ellos dirigidos por jóvenes maestros de la batuta y en los que se han incluido obras chilenas en primera audición de compositores jóvenes y obras americanas.

Primer Concierto

Bajo la dirección del maestro Ricardo Kistler y actuando como solista Mariano Frogioni en el *Concierto para clarinete de Aaron Copland*, se realizó el primer concierto de esta temporada en el Teatro Alameda. Además de la obra del compositor norteamericano, el programa incluyó la *Sinfonía 104 ("Londres")* de Haydn y *Sinfonía en Re*, de César Franck, y *Tres Aires Chilenos*, de Enrique Soro.

Ricardo Kistler de origen suizo, es director del "Santiago Kammerchor", agrupación coral que ha logrado destacarse en los sectores de habla alemana. Nacido en 1930, hizo sus estudios musicales en su país, en los Conservatorios de Laussane y Zurich, donde dirigió orquestas hasta 1957, época en que se radicó en Chile. Este concierto ha sido su primer contacto con la Sinfónica de Chile y puede afirmarse que los resultados fueron muy satisfactorios.

El concierto se inició con una versión muy correcta de la Sinfonía "Londres" en Re mayor, de Haydn y continuó con la

primera audición del *Concierto para clarinete y orquesta*, de Aaron Copland, obra de gran atractivo en la que se asocia a un apacible ambiente impresionista, un extrovertido movimiento apoyado en ritmos jazzísticos. Mereció especial aplauso la revelante actuación del solista, profesor Mariano Frogioni.

Los "Tres Aires Chilenos", del compositor Enrique Soro, fueron revividos con escasa calidad sonora. El serio trabajo realizado por el maestro Kistler de la "Sinfonía en Re menor", de Franck, redundó en una buena versión de esta obra.

Segundo Concierto

El viernes 23 de septiembre, en el Teatro Hollywood, tuvo lugar el concierto que dirigió el maestro Armando Carvajal frente a la Sinfónica de Chile. La música chilena de dos generaciones se escuchó reunida en el programa de este segundo concierto de primavera: *Fantasia para piano y Orquesta*, de Alfonso Leng (1884) y el estreno de las dodecafónicas *Variaciones para Orquesta*, de Fernando García (1930). Se completó el programa con *Concierto Grosso*, en *Fa menor*, de Vivaldi y *Danzas Polovetsianas*, de Borodin.

La fluida e inspirada "Fantasia para piano y orquesta", creada por Alfonso Leng en 1936, volvió a cobrar vida bajo la experimentada batuta de Armando Carvajal. La partitura muestra a un Alfonso Leng con resabios románticos dotado de extraordinaria imaginación creadora, de mano segura en el manejo de los recursos orquestales y de un acertado equilibrio del instrumento solista con la orquesta. Hugo Fernández demostró notable dominio de la difícil parte pianística, revelándose como un ejecutante en la plenitud técnica y musical, ofreciendo una versión altamente satisfactoria.

Las "Variaciones para Orquesta", de Fernando García, escuchadas en primera audición, muestran a un compositor dotado, sensitivo, poseedor de recursos técnicos que le permiten penetrar la complejidad del lenguaje orquestal dodecafónico. Surgen de este ensayo conocimientos precisos de orquestación, imaginación colorística y un lenguaje armónico de singular riqueza. La interpretación de ambas obras chilenas por parte de la orquesta y su director fue muy meritoria.

Se completó este programa con buenas versiones del "Concierto Grosso", de Vivaldi, y de las Danzas Polovetsianas de "El Príncipe Igor", de Borodin.

Tercer Concierto

Este concierto fue dirigido por el joven director Agustín Cullel, con la participación de Rudy Lehmann, en el *Concierto para piano K. 456, en Si bemol Mayor de Mozart*. El concierto se realizó en el Teatro Alameda, el 30 de septiembre, y en él se estrenó *Tríptico*, de León Schidlowky, completándose el programa con *Música del Agua*, de Haendel, y *Rapsodia Española*, de Ravel.

Juan Orrego Salas, al comentar el estreno de "Tríptico", de León Schidlowky, dijo en su crítica de "El Mercurio": "Tal vez el hecho más significativo de este concierto lo constituyó el estreno del "Tríptico", de León Schidlowky, por cuanto, siempre la obra de creación es la que deja rastros e imprime huellas que tanto responden a la continuidad de la historia como despeja el camino de las realidades futuras del arte. Esto aún se acentúa cuando se trata de una obra de calidad, lo que con justicia cabe decir de la que se nos dio a conocer de Schidlowky. Hay en este "Tríptico", además de los méritos de su maestra realización orquestal, un contenido dramático, una imaginación y

dinamismo que la colocan en un plano de primerísima importancia dentro de la creación musical de Chile, como también acredita a su autor como artista de singular talento y profundidad.

"La experiencia de escuchar esta obra después de algunas creaciones anteriores de Schidlowky, nos demuestra el desarrollo de una personalidad que con marcha segura y convicción de ideas se dirigía hacia una meta artística plenamente lograda en su "Tríptico" y, a la vez, pletórica de elementos capaces de generar rumbos de gran interés futuro.

"La vitalidad rítmica de Schidlowky, expresada en un empleo abundante de las percusiones, aparece bien dosificada en su reciente obra, seleccionada con imaginación y sentido del color orquestal y acentuada por una vena dramática que parece ser el rasgo que define su temperamento. Cuanto en esta misma órbita, o por lo menos parecida, habíamos escuchado antes en composiciones de Focke, maestro de Schidlowky, o en Falabella, a cuya memoria el compositor dedicó su "Tríptico", aparece aquí perfeccionado y en una esfera de proyecciones estéticas ciertamente valiosa."

Con respecto al joven director Agustín Cullel, este mismo crítico escribe: "En la totalidad de este programa, Cullel demostró poseer una base técnica de gran solidez, una escuela de dirección que maneja con seguridad, aunque no aún con la soltura y naturalidad que necesariamente le irá dejando la experiencia... No obstante, frente a las cualidades que irá conquistando con el correr del tiempo, hay otras que hoy posee en forma positiva y que abren ante él un camino de insospechadas proyecciones. Entre otras, debemos señalar la de su minuciosidad y constante control de la partitura, lo que redundará en interpretaciones de gran transparencia y claridad, como también el de su honesto y cabal estudio de las obras abordadas."

Cuarto Concierto

El 14 de octubre, en el Teatro Hollywood, se realizó el cuarto concierto de la Temporada de Primavera, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. El programa de este concierto incluyó: *Beethoven: Primera Sinfonía, Op. 21, en Do mayor*; *Botto: Siete cantos al Amor y a la Muerte, para tenor y orquesta de Cuerdas, Op. 8*, solista: Hernán Würth; *Morel: Grottesca* (primera audición) y *Liszt: "Los Preludios", poema sinfónico*.

La finalidad de realizar estos conciertos de primavera ha sido presentar a un grupo de jóvenes directores y compositores, poniéndolos en contacto con el público. Esto le ha permitido a la joven generación de músicos chilenos demostrar su madurez y talento, tanto en el campo de la creación como en el de la dirección orquestal.

Juan Pablo Izquierdo hizo su debut en este concierto como director de orquesta. Formado en el Conservatorio Nacional de Música completó sus estudios en Alemania, con Scherchen y Schiske.

Samuel Claro, en "La Nación", al juzgar su actuación dice: "Pese a su juventud, Izquierdo posee sólidos conocimientos y preparación básica de indiscutible mérito que bien pudieron apreciarse en su primera presentación como director de orquesta."

Dos obras chilenas fueron ejecutadas en este programa. Con respecto a los "Cantos al Amor y la Muerte, para tenor y cuerdas", de Carlos Botto, este mismo crítico escribe: "Esta obra, que en su versión original para cuarteto de cuerdas y tenor obtuviera un Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena de 1956, dio la oportunidad de comprobar la interpretación de Hernán Würth... La autoridad de este cantante y su reconocido prestigio resultaron ampliamente comprobados en la ejecución de las Canciones de

Botto, superando, sin duda, su actuación de hace cuatro años."

Al referirse a "Grottesca", de Marcelo Morel, escribe: "Originalmente escrita para piano y orquestada con posterioridad por su autor, es ésta una obra ágil y liviana, que gana en calidad en esta nueva versión, donde se realiza el fino humor con que fueron concebidas sus partes. Morel se revela en este primer ensayo orquestal como un compositor de gran talento, que une a su rica vena musical sólidos conocimientos de la técnica de orquestación y composición."

Quinto Concierto

El 21 de octubre, en el Teatro Alameda, bajo la dirección de Agustín Cullel, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó el siguiente programa: *Brahms: Obertura "Festival Académico"*; *Falabella: "La Lámpara en la Tierra"* (primera audición); *Gershwin: "Rapsodia en azul"* y *Tschai-kowsky: Suite "Cascanueces"*.

Juan Orrego Salas, al comentar este concierto en "El Mercurio", dice: "En una clara versión de la Obertura "Oberon", de Weber, minuciosa y cuidada en sus detalles, como también de un gran vuelo expresivo, Cullel demostró la sólida base técnica en que apoya su desempeño como director, tanto como la imaginación que pone al servicio de la idea musical para que ésta trascienda con el brillo y emotividad que requiere... Puede decirse además que el joven maestro encontró en la Orquesta Sinfónica a un cuerpo disciplinado que siguió con interés y concentración sus dictados musicales y conceptos estéticos..."

Con respecto al estreno de "La Lámpara en la Tierra", cantata para barítono y orquesta, de Roberto Falabella, basada en textos de Pablo Neruda, este mismo crítico dice: "En esta creación, la última de su autor, surgen los elementos característicos de su lenguaje, los que confirman la

existencia de un estilo muy personal a la vez que libre e imaginativo. En cambio no se nota aquí aquel espíritu de síntesis que anima en general a sus demás obras; aquella precisión de planteamientos que, por ejemplo, en su Sinfonía, en sus Estudios Emocionales, o en sus Adivinanzas para coro "a capella", trasciende en un equilibrio perfecto entre la extensión de cada episodio y las posibilidades de desarrollo de sus ideas, entre el contenido sonoro y la esencia emotiva de la música. En la Cantata que comentamos hay una cierta monocromía de timbres repetidos con demasiada insistencia, como también

una extensión determinada seguramente por el largo del texto seleccionado, pero que no encuentra en la música material suficiente como para sostenerlo con interés en su desarrollo total. El barítono Manuel Cuadros, solista encargado de la interpretación se desenvolvió con gran acierto y absoluto dominio de las exigencias de su parte, lo que sumado al hermoso timbre que posee hizo de su actuación un aporte de elevada jerarquía artística.

"Completó el programa una versión de la "Rapsodia en Azul" de Gershwin, que contó con la participación de la refinada y seria pianista, Diana Pey..."

TEMPORADA DE CAMARA DE PRIMAVERA

El Instituto de Extensión Musical ha organizado cinco conciertos de cámara de primavera, el primero de los cuales tuvo lugar el 17 de octubre, en el Teatro Antonio Varas. En estos conciertos que continuarán los días 31 de octubre, y 7, 14 y 21 de noviembre, intérpretes nacionales ejecutarán obras de los compositores chilenos Miguel Aguilar, Tomás Leffever y Juan Orrego Salas, además de obras del repertorio clásico, romántico y contemporáneo.

Primer Concierto

Se inició este concierto con *Sonata para violín y piano en Mi menor, K. V. 304*, de Mozart, interpretada por César Araya y Eliana Valle, continuando con *Tres Piezas*

Breves para instrumentos de viento de Ibert, que fueron ejecutadas por el Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música; *Trio para flauta, oboe y clarinete*, de Esteban Eitler, interpretadas por Heriberto Bustamante, Gaetano Girardello y Orlando Gutiérrez, y el concierto terminó con *Cuarteto en Fa*, de Ravel, a cargo del Cuarteto del Conservatorio.

En este variado concierto, los intérpretes realizaron un trabajo serio y de calidad, destacándose el Cuarteto del Conservatorio integrado por Jaime de la Jara, Francisco Quezada, Abelardo Avendaño y Jorge Román. Estos cuatro artistas evidenciaron madurez musical, penetración, y una minuciosa matización y equilibrio en la ejecución del bello "Cuarteto en Fa", de Ravel.

CONCIERTOS Y RECITALES

Orchestra d'Archi di Milano

Los días 31 de agosto y 2 de septiembre actuó en el Teatro Municipal de Santiago el famoso conjunto italiano, Orchestra d'Archi di Milano, bajo la dirección del

maestro Michelangelo Abbado, en dos programas a base de música barroca. Estos conciertos contaron con el alto patrocinio de la Ilustre Municipalidad de Santiago y de la Embajada de Italia.

La Orquesta de Arcos de Milán, es un conjunto de fama internacional que está formado por 15 ejecutantes, muchos de ellos destacados solistas, y dirigido por su fundador el violinista Michelangelo Abbado, profesor de violín en el Conservatorio de Milán. Otra de las particularidades de esta aplaudida orquesta es que se ha especializado en la ejecución de obras del siglo XVII, reestrenando composiciones poco conocidas de la época barroca.

Primer Concierto

El programa de este primer concierto incluyó las siguientes obras: *Vivaldi: Las Estaciones; Gambini: Concierto en Sol mayor, para piano y orquesta*, solista: Octavio Minola; *Vivaldi: Concierto en La menor para dos violines y orquesta*, solistas: Michelangelo Abbado y Teresa Pasquali, y *Vivaldi: Concierto en Si menor, Op. III, Nº 10, "Estro armónico" para 4 violines*, solistas: Michelangelo Abbado, Dora Piat ti, Teresa Pasquali y Ana Bonomelli.

Puede considerarse a este conjunto italiano entre las mejores agrupaciones de cámara que nos haya visitado en los últimos años. Representan una tradición de la época barroca que desarrolló, precisamente en Italia, el género de "Concerto" instrumental, ese tipo de música para pequeños conjuntos palaciegos, que siempre ha sido cultivado con amor por toda una pléyade de músicos italianos. Para servir esa riquísima producción se precisa, antes que nada, el espíritu de la época, la precisión técnica e interpretativa y una musicalidad sin virtuosismo, pero de altísima categoría intelectual y humanística. Estas son las virtudes que posee este conjunto y es por eso que nos dieron la sensación de disciplinada vitalidad, de elevado sentido del oficio musical que, desde el director a cada uno de sus integrantes, distingue a la Orquesta de Milán.

Segundo Concierto

El programa ofrecido por la Orchestra d'Archi, en su segundo concierto, contó con las siguientes obras: *Corelli: "Concerto Grosso" en Re mayor, Op. Nº 1*, concertino, Michelangelo Abbado; Teresa Pasquali, violín, y Paolo Salvi, violoncello; *Torelli: Concierto en Mi menor, Op. 8, Nº 9, para violín y orquesta*; *Vivaldi: Concierto en La menor, Op. 3, Nº 8, "Estro armónico" para dos violines y orquesta*, solistas: Michelangelo Abbado, Teresa Pasquali; *Concierto en Si bemol mayor para cuatro violines, violas y violoncellos*, solistas: Michelangelo Abbado, Dora Piat ti, Teresa Pasquali y Anna Bonomelli, y *Concierto en Sol menor para orquesta*; *Bach: Concierto en Re menor para piano y orquesta*, solista: Octavio Minola.

Nuevamente, los intérpretes italianos ofrecieron un concierto esencialmente musical, en el que cada uno de ellos dio pruebas de su extraordinaria preparación técnica, revelando una común disciplina y extraordinaria compenetración de las obras. Michelangelo Abbado demostró ser un director de probada responsabilidad y oficio, además de ser un excelente violinista.

Especial mención merece, entre los solistas, el pianista Octavio Minola, a cargo del solo del Concierto en Re menor para piano y orquesta, de J. S. Bach. Con equilibrado concepto estilístico de la obra, fluidez y vigor, el solista coordinó con las cuerdas la parte pianística de este Concierto. El cuarteto de violinistas, de excepcional jerarquía, también merece ser distinguido en forma muy especial.

Estreno de "El Matrimonio Secreto"

El 5 de septiembre, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile y la I. Municipalidad de Santiago presentaron la ópera de cámara "El Matrimonio

Secreto", de Doménico Cimarosa, con Helga Engdahl, Sylvia Wilckens, Ana Rubilar, Ignacio Bastarrica, Renato Gómez y Luis Gastón Soubllette. Fue director general de la obra el maestro Juan Matteucci, quien contó con la asesoría musical de Clara Oyuela, escenografía y vestuario de Sergio Zapata y regie de Alfonso Unanue.

Aunque la Municipalidad de Santiago olvidó invitar a la *Revista Musical Chilena* al estreno de esta ópera, asistimos a una de sus representaciones, porque no pareció inadecuado silenciar su estreno, cuya importancia es innegable, dada las cualidades de esta hermosa ópera, de Cimarosa, aparte del significado que tiene el hecho de que se aborda con ella obras nuevas que no pertenecen al ya muy socorrido repertorio que año a año vuelve al escenario del Teatro Municipal.

El esfuerzo realizado al montar "El Matrimonio Secreto", quedó plenamente comprobado por la seriedad con que se abordó cada uno de los detalles: concertación general, escenografía, vestuario, "regie" y la cuidadosa selección de las voces. Fue un espectáculo de calidad artística, por el que la Orquesta Filarmónica y su director Matteucci merecen una entusiasta felicitación, pues su iniciativa será de gran valor para la vida musical del país.

Las cantantes Helga Engdahl, Sylvia Wilckens y Ana Rubilar demostraron su musicalidad, hermosas voces y serio dominio escénico en los papeles de Carolina, Elisetta y Fidalma, respectivamente. Ignacio Bastarrica y Renato Gómez dieron pruebas de musicalidad y buen progreso vocal, destacándose el primero por sus dotes histriónicas. La sorpresa la constituyó Luis Gastón Soubllette, quien, a pesar de sus deficiencias técnicas como cantante, se destacó por la gracia y humor con que desempeñó el papel de Jerónimo, a través de una mímica muy apropiada a la farsa dieciochesca y una musicalidad muy ajustada al estilo de la obra.

Frente a la Orquesta Filarmónica, Mat-

teucci dio pruebas, una vez más, de ser un experto conductor de ópera, cuidando con minuciosidad todos los detalles del discurso dramático-musical, y la Orquesta, por su parte, respondió magníficamente a las indicaciones de su director titular.

Concierto de despedida de Pedro D'Andurain

Pedro D'Andurain, que acababa de cumplir una exitosa gira al norte del país, actuando en catorce ciudades, en las que ofreció veintiséis conciertos, se presentó en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal el 9 de septiembre, en un concierto de despedida antes de dirigirse a Bogotá, donde, invitado por la Orquesta Sinfónica de Colombia, estrenará el Concerto en Re de Stravinsky, bajo la dirección de Olav Roots; posteriormente, estrenará en ciudad de México, el Concerto de Alban Berg, junto al maestro Luis Herrera de la Fuente, para después seguir a Estados Unidos, Canadá y Europa, países en que ofrecerá una serie de recitales.

En su concierto de despedida, Pedro D'Andurain estrenó la *Segunda Sonata, de Gustavo Becerra* y los *Cuatro Estudios, Op. 7, de Anton Webern*, completando su programa con *La Follia, de Corelli*, y la *Sonata en Re menor, de Brahms*.

Este recital de D'Andurain confirmó la opinión unánime de la gran jerarquía musical y artística que ha logrado el joven violinista chileno. A las probadas cualidades que surgen de su natural talento y a cuantas se desprenden de su eficiente escuela y seria posición profesional, se ha sumado en los últimos tiempos una madurez artística, que constituye un complemento valiosísimo a su brillante personalidad, la que hoy se vuelca con la mayor precisión, profundidad y equilibrio en los diferentes estilos que aborda, desde las expresiones más propias al barroco hasta las tendencias más avanzadas de la música actual.

Cada una de las obras escuchadas en este programa constituyó una buena prueba de lo afirmado. En Corelli, D'Andurain supo medir con habilidad el vibrato, manteniéndose en el plano de equilibrio que prescribe un estilo donde el virtuosismo instrumental, todavía en ciernes, comienza, no obstante, a ensanchar sus exigencias. En Brahms, en cambio, logró la amplitud y la extroversión lírica requerida, sin perder contacto con la substancia misma de la obra, donde se unen la tradición clasicista al arrastre subjetivo de la estética romántica.

La Segunda Sonata, de Gustavo Becerra, de elevada madurez idiomática, es el

vehículo a ideas de legítima belleza. Puede considerarse esta obra como una de las destacadas composiciones chilenas de los últimos años y su interpretación fue una demostración ejemplar de la capacidad de D'Andurain para servir la música nacional. Otro tanto puede afirmarse de su ejecución de los Cuatro Trozos, Op. 7, de Webern, obra cuyo refinamiento y ascetismo sonoro dejan una impresión de atmósfera, de clima atrayente que vive más allá del tránsito real de la obra y cuyo embrujo envuelve y transporta.

Eliana Valle, quien lo acompañó al piano, se desempeñó con mesura, precisión y la competencia que la caracterizan.

SEGUNDO FESTIVAL DE ARTE UNIVERSITARIO

Entre el 5 y el 10 de septiembre se realizó el Segundo Festival de Arte Universitario, iniciado el año pasado, el que esta vez contó con la participación de las escuelas universitarias de la Universidad de Chile, Universidad Católica y Universidad Técnica del Estado. Constituye este Festival una tradición de las necesidades artísticas del estudiante chileno y una demostración de su dedicación al cultivo de los valores que hacen al hombre universal y lo liberan de una excesiva deformación profesional.

Organizaron este Festival de música, teatro, artes plásticas, literatura y fotografía la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y la Federación de Estudiantes de la Universidad de Chile, con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, la Asociación de Educación Musical, las Escuelas de Artes Aplicadas y todas las escuelas universitarias. Toda la actividad musical de este torneo la adhiere a las "Juventudes Musicales Chilenas", que este año tomó parte activa como público y jurado de las realizaciones musicales de sus compañeros, otorgando por votación los

premios a los mejores conjuntos y ejecutantes que actuaron durante el Festival.

Todas las actividades del Festival de Arte Universitario se realizaron en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en el Teatro Lex de la Escuela de Leyes y en los patios de la Casa Central de la Universidad de Chile.

Grupos corales que actuaron durante el Festival

Coro de la Universidad Técnica del Estado, director: Mario Baeza; Coro de la Universidad Católica, director: Waldo Aránguiz; Coro de las Escuelas de Ingeniería y Química y Farmacia, director: Mario Baeza; Coro de Pedagogía de la Universidad Católica, director: R. Rosales; Coro del Conservatorio Nacional de Música, director: H. Barría; Coro del Instituto Pedagógico, director: H. Villarroel; Coro de la Escuela de Derecho, director: Mario Baeza; Coro de la Escuela Dental, director: G. Minoletti; Coro del Instituto de Educación Física, director: Mario Baeza; Coro de la Universidad de Chile, director: Hugo Villarroel.

Conjuntos instrumentales

Orquesta de la Escuela de Derecho; Dúo de violines de la Escuela Dental, señores García y Vargas; Trío del Conservatorio Nacional de Música, señores Urrutia, Bravo, Alsina, violín, cello y piano, respectivamente; Dúo de Fagots del Conservatorio Nacional, señores Villablanca y Bravo; Dúo de Fagot y Clarinete del Conservatorio Nacional, señores Villablanca y Herrera; Recital de violín y piano, señores Saavedra y González, del Conservatorio Nacional; Octeto Vocal de la Universidad Técnica; Trío de clarinete, cello y piano, señores Escobedo, Simeck y Alarcón, del Conservatorio Nacional; Cuarteto de Cuerdas y Quinteto de la Escuela de Ingeniería y Medicina; Conjunto de Cuerdas del Conservatorio Nacional, director: A. Cullel.

Recitales

Recital de piano, de Hernán Ramírez, de la Escuela de Medicina; Recital de guitarra, de Luis F. Avendaño, de la Escuela de Medicina; Recital de piano, de Eduardo Medina, de la Escuela de Medicina; Recital de piano, de Horacio Thomas, de la Escuela de Derecho; Recital de piano, de Ruby Ried, del Conservatorio Nacional de Música; Recital de piano, de Ximena Gautier, de la Escuela de Química y Farmacia; Recital de piano, de L. Tarragó, de la Escuela de Química y Farmacia; Recital de piano, de C. L. Cárdenas, de la Escuela de Educadores de Párvulos; Recital de piano, de L. Farre-ras, de la Escuela de Periodismo.

Folklore

Participaron en el recital folklórico las escuelas de Derecho e Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile; las escuelas de Agronomía e Ingenieros Industria-

les de la Univesridad Técnica del Estado; el Grupo Folklórico Universitario y el Instituto de Educación Física de la U. de Chile.

Premios

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical y la Asociación de Educación Musical donó premios, que fueron otorgados por votación pública a los mejores conjuntos e instrumentistas que se presentaron al Festival, divididos en dos categorías: a los estudiantes universitarios de escuelas no artísticas y a los estudiantes de las escuelas artísticas.

Dentro de la primera categoría se donaron tres premios: Primer Premio al Coro de la Escuela Dental de la Universidad de Chile, dirigido por Guido Minoletti; Segundo Premio, al Octeto Vocal de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por Mario Baeza, y Tercer Premio, a la pianista Clara Luz Cárdenas, de la Escuela de Educadores de Párvulos.

Para la categoría de estudiantes de Escuelas Artísticas, hubo cinco premios, que se otorgaron como sigue: Primer Premio, al Conjunto de Cuerdas del Conservatorio, dirigido por Agustín Cullel; Segundo Premio, a la pianista Ximena Gautier, del Conservatorio Nacional de Música, y un Segundo Premio a la pianista Ruby Ried, también del Conservatorio Nacional; Tercer Premio, al Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirigido por Hernán Barría, y otro Tercer Premio, al Trío de cello, violín y piano, del Conservatorio Nacional, integrado por Ximena Bravo, Osvaldo Urrutia y Elisa Alsina.

Dentro de la categoría del Folklore, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y el Instituto de Extensión Musical otorgó dos premios: Primer Premio, al Grupo Folklórico del Instituto de Educación Física, de la Universidad de Chile, dirigido

por Mario Baeza, y un Segundo Premio, al Grupo Folklórico de la Universidad Técnica del Estado, dirigido por Mario Baeza.

En la sesión de clausura, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 10 de septiembre, Gustavo Becerra, Director del Instituto, destacó la importancia de este Festival y la categoría que le da al estudiante universitario la práctica de las artes, y el Decano de la Facultad, Alfonso Letelier, en alguno de los párrafos de su discurso de clausura, dijo: "Es virtud del arte la forma porque nos descubre un pensamiento o una pasión, es virtud suya el estilo que nos revela épocas, idiosincrasias, formas de vida; también es una de sus virtudes el poder que ejerce sobre el hombre obligándolo a estirar su espíritu y sus anhelos más allá de la limitación en que los sume la vida diaria; virtud suya es encerrar en reducidos espacios o en breve tiempo la inmensidad metafísica o el estremecimiento pasional. Para todo esto y mucho más, sirve el arte, el conocimiento de épocas, países, acontecimientos, filosofías que en gran medida le proporciona la expresión artística y, por consiguiente, la historia del hombre va pegada a la del arte desde los primeros balbucesos culturales de la humanidad... Los servicios musicales de la Universidad, y vaya si se ha comprendido bien en este último confín del mundo la significación de las artes en la vida del país, se orientan a descubrir las virtudes del arte, para que actúen sobre la comunidad con toda eficacia. Encarnan nuestra profunda justificación las Facultades de Bellas Artes y de Ciencias y Artes Musicales, los Institutos de Extensión Musical y el de Artes Plásticas, las Escuelas Artísticas; Conservatorio y Escuela de Bellas Artes con sus departamentos. No sólo la enseñanza sino que también la extensión son los medios de que disponemos en Chile para hacer llegar la acción del arte a todas partes... Hoy clausuramos el Segundo Festival de Arte Universitario, ampliado con la invi-

tación que hemos hecho a la Universidad Católica y a la Universidad Técnica del Estado... Miles de estudiantes y público en general han concurrido a actuar y a observar en los ilimitados campos de la música, del teatro, de la pintura, de la escultura, de la poesía; y no a la manera corriente de quien asiste al concierto o a la exposición. No, han acudido los estudiantes de todas las Facultades llenos de un entusiasmo, de un calor, de un interés que ha rebasado por completo no sólo nuestras expectativas sino que nuestras posibilidades materiales... Este Festival nos está diciendo que debemos proponernos la tarea de continuar fomentando el amor por las artes. Así lo han comprendido la Facultad de Bellas Artes, el Instituto de Extensión Musical, la Asociación de Educación Musical y, por cierto, la persona que intencionadamente cito en último lugar, la señora Carmen Orrego, Secretaria de Extensión Artística de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Es a ella a quien debemos, en su mayor parte, el haber hecho realidad estas jornadas. Su dedicación tan valiosa como su fe en la importancia de este trabajo merecen un reconocimiento de autoridades, público y estudiantes, el que difícilmente podrá manifestárselo en forma adecuada... Esperamos que el Festival del año próximo, ya constituido en tradición nuestra, tenga una proyección continental, como se lo merece el esfuerzo realizado."

Margot Loyola y el folklore pascuense y araucano

Dos presentaciones tuvo Margot Loyola y sus conjuntos folklóricos durante el mes de septiembre: el primero en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, titulado "Evocación de la Isla de Pascua", en el que actuó el Conjunto Pascuense, formado por Gariel Tuki, Guillermo Nahoe, José Abimereka y Rodolfo Paoa, sus gui-

tarras y sus voces, quienes interpretaron Canciones de Amor pascuenses y Margot Loyola, quien dio a conocer canciones de cuna y canciones religiosas y narrativas "a capella", terminando el concierto con la Fiesta Pascuense Sau-Sau.

En el Teatro Municipal, la folklorista Margot Loyola presentó a sus alumnos, demostrando que el folklore nacional es algo vivo. En este recital destacaron los conjuntos pascuenses y araucanos.

Conciertos del "Plan Relaciones Humanas"

Domingo por medio, bajo el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, la Asociación de Educación Musical ha estado realizando, en el Salón de Honor, una serie de recitales que revisten gran interés artístico, desde el punto de vista cultural y mucha importancia como medio de dar a conocer nuevos valores.

Hasta el momento ha habido catorce conciertos, con programas preparados especialmente y que cuentan con un público entusiasta, que repleta la sala. En estos conciertos han actuado jóvenes pianistas, cantantes, grupos corales, grupos folklóricos y grupos instrumentales de todo orden. El éxito de público y la calidad de los participantes es la mejor recompensa que puede alcanzar la Asociación de Educación Musical, que efectúa así una labor positiva en beneficio de la colectividad.

Ultimos dos Conciertos de la Temporada de Cámara del Departamento de Música de la Universidad Católica

El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica tuvo a su cargo el penúltimo Concierto de la Temporada de Cámara, y se presentó con un interesante programa instrumental y vocal.

Este Conjunto, integrado por destacados artistas nacionales es, en la actualidad, una agrupación de extraordinaria jerarquía artística e interpretativa, que es capaz de encarar con seriedad cualquier programa de música de los siglos XIV al XVII. En este concierto, por ejemplo, dieron a conocer, en primera audición, seis obras de Guillaume Dufay, entre las que debemos destacar la interpretación de "Par Droit Je Puis" para dos sopranos, viola, flautas alto y bajo y teorba, y "Pour l'Amour de ma Douce Amie", para soprano, alto y tenor; viola, flauta alto y teorba. Al abordar el madrigal cantaron, también, en primera audición, cinco madrigales para cinco voces "a capella", de Gesualdo, Príncipe de Venosa, obras que por sus cromatismos, retardos y disonancias son un verdadero compromiso para los cantantes. El quinteto vocal, formado por Clara Oyuela, Sylvia Soubllette, Pina Harding, Hernán Würth y Luis Gastón Soubllette, a pesar de ciertas deficiencias sin mayor importancia, lograron una interpretación digna y muy musical.

El conjunto instrumental, integrado por Juana Subercaseaux, Pina Harding, Edmundo y René Covarrubias, Kurt Rottmann y los cantantes antes mencionados, ofrecieron versiones dignas de la Suite de Danzas instrumentales con percusión de Tielman Susato y el concierto terminó con música española de Luis Milán y del Cancionero de Upsala.

Dada la calidad artística de cada uno de los integrantes del Conjunto de Música Antigua, el concierto constituyó un espectáculo de alta jerarquía.

Recital de Flora Guerra

La distinguida pianista chilena se presentó con un hermoso programa el 27 de septiembre, en el Teatro Camilo Henríquez, finalizando así la serie de conciertos organizados por el Departamento de

Música de la Universidad Católica. La primera parte del programa incluía *Estudios Nos 4, 1, 5, 7 y 8, de Pedro Humberto Allende*, y *Prole do Bêbé de Villa-Lobos*, ambas figuras destacadas de la música latinoamericana. La belleza de los estudios postimpresionistas del compositor chileno fue plasmada con musicalidad e imaginación por la pianista y en *Prole do Bêbé* su magnífica técnica hizo resaltar las búsquedas rítmicas del compositor brasileño. La *Sonata, Op. 31, No 3, de Beethoven*, y *Le Tombeau de Couperin, de Ravel*, pusieron fin al programa. En estas dos últimas obras, aunque no podemos menos que recordar el extraordinario talento y musicalidad de Flora Guerra, no estuvo tan feliz como en la primera parte.

Cuarteto Otvös en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

El miércoles 28 de septiembre, el Cuarteto Otvös, integrado por Magdalena Otvös, Mirka Silva, Sofía González e Inés Lobo, ofreció un interesante concierto, a base de los *Cuartetos, Op. 20, No 4, en Re mayor, de Haydn; K. 387, en Sol mayor, de Mozart*, y *Op. 18, No 5, en La mayor, de Beethoven*. Este espléndido cuarteto femenino demostró sus extraordinarias condiciones, de seriedad, afinación, musicalidad y perfecta compenetración en el difícil programa que supieron plasmar con alta calidad artística. Podemos destacar con orgullo a este nuevo conjunto de cámara chileno, que seguramente cosechará grandes triunfos.

Recital de Robert Soëtens

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura se presentó el violinista francés Robert Soëtens, acompañado al piano por Eliana Valle. Este distinguido artista, alumno de Ysaye, Capet y Thibaud, para quien Prokofieff escribió su Segundo Concierto pa-

ra violín y orquesta, ofreció un recital a base de música francesa. El programa se inició con *Le Tombeau de Jean-Marie Leclair*, en el más puro estilo del siglo XVIII, siguiendo con el *Poeme, de Chausson*, y terminando la primera parte con una hermosa versión de la *Sonata, de Debussy*. Puso fin al programa con *Sonatina, de Jean Martinon*, para violín solo y con *Tzigane, de Ravel*.

Recital de Rayen Quitral

El 7 de octubre, en el Teatro Municipal, se presentó la soprano chilena Rayén Quitral en un recital, el primero después de su regreso de Alemania, donde estuvo estudiando durante varios años. En este recital fue acompañada al piano por Josefina Almarza.

Concierto Coral en San Agustín

El 20 de octubre, en la Iglesia de San Agustín, el Coro Argentino de Rosario, dirigido por Cristián Hernández Larguía y el Coro del Instituto de Educación Física, bajo la dirección de Mario Baeza Gajardo, ofrecieron un concierto de música coral "a capella", como acto de clausura de la Semana Coral, organizada por la Federación de Coros de Chile, que se celebró entre el 6 y el 18 de octubre.

Los coros argentino y chileno presentaron una serie de obras religiosas de los siglos XVI y XVII.

Concierto Sinfónico-Coral en el Teatro Municipal

La Federación de Coros de Chile organizó, como acto oficial de clausura de la Semana Coral, un concierto en el Teatro Municipal, que contó con la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, el Coro

Estable de Rosario, dirigido por Cristián Hernández Larguía, y los Coros Singkreis de Santiago y Valparaíso, bajo la dirección de Arturo Junge.

En este concierto se ejecutaron las siguientes obras: Cimarosa: Obertura de la Opera "El Matrimonio Secreto"; Haydn: Sinfonía N° 48, en Do mayor; Schubert: Misa en Sol mayor, con los solistas: Fanny von Kiesling, Oscar Kleinhempel y Pablo Somer. El Coro de Rosario interpretó obras de Palestrina, Marzenio, Donati, Bach, Graub y Letellier.

Primer Concierto de la Agrupación de Música Contemporánea en el Salón Filarmónico

El 19 de octubre inició su labor musical la Agrupación de Música Contemporánea (AMCA), nacida hace dos meses bajo la iniciativa de un grupo de compositores y ejecutantes jóvenes, cuya meta es dar a conocer la música contemporánea y, con la colaboración de ASIMET, realizar una cruzada de divulgación musical entre el personal de esa empresa y, en general, en sindicatos, agrupaciones obreras y estudiantes.

El directorio de AMCA está integrado por los compositores Marcelo Morel, presidente, Samuel Claro, León Schidlowsky, Juan Lemann y Darwin Vargas, directores.

El primer concierto de la Agrupación de Música Contemporánea en el Salón Filarmónico del Teatro Municipal constituyó uno de los grandes acontecimientos musicales del año. Este concierto contó con el auspicio del Instituto de Extensión Musical, la Caja de Compensación de ASIMET y la I. Municipalidad de Santiago.

La extraordinaria importancia de este primer concierto la constituyó, en primer término, el hecho de que se escucharan cinco obras de compositores chilenos en primera audición y la segunda audición de *Cantata Negra*, de León Schidlowsky, y

que algunos de estos mismos compositores fueron quienes interpretaron sus propias obras, como fue el caso de Marcelo Morel y Samuel Claro.

Las obras escuchadas en primera audición fueron: *Canciones de la Soledad para soprano y piano*, de Marcelo Morel, solista Yvonne Herbos; *Invenções Cromáticas*, de Samuel Claro; *Música para cuatro* (soprano, violín, clarinete y piano) de Tomás Lefever, interpretada por Yvonne Herbos; Jaime de la Jara, violín; Mariano Frogioni, clarinete, y Juan Lemann, piano. *Cuarteto Invenções para flauta, oboe, clarinete y fagot*, de Abelardo Quinteros, interpretado por Guillermo Bravo, flauta; Gaetano Girardello, oboe; Mariano Frogioni, clarinete, y Fritz Bergman, fagot, y *Sonata para arpa*, de Juan Lemann, interpretada por Arlette Bezdechi. La *Cantata Negra*, de León Schidlowsky, fue ejecutada por Susana Schidlowsky, Yvonne Herbos, Ramón Hurtado, J. Manuel Valcárcel, Jorge Canelo y Hugo Espinoza, bajo la dirección de Agustín Culler.

Por tratarse de obras chilenas escuchadas en primera audición, la REVISTA MUSICAL CHILENA se complace en citar la opinión de la crítica sobre tan importante evento. En "El Mercurio", dice Juan Orrego Salas: "Cabe, en primer lugar, aplaudir la existencia de esta institución y felicitar a sus promotores por la feliz iniciativa de formar un grupo destinado al apoyo del arte vivo en el terreno de la música y de su difusión entre nuestro público... Entre las obras, la que, a nuestro criterio, se destacó por su fuerza, inventiva y muy cuidada realización fue la "Cantata Negra", de León Schidlowsky, compositor que una vez más nos da pruebas de su gran talento y preparación. Corresponde, además esta obra, a las señales de un lenguaje de gran individualidad y siempre de una verdadera intensidad dramática y emotiva.

"Junto a ésta, la "Música a Cuatro", de

Tomás Lefever, escrita para soprano, violín, clarinete y piano, reveló la presencia de otro espíritu de grandes condiciones naturales y serios conocimientos, aunque aún en esta obra no totalmente identificado por un contacto profundo con su propio yo y por una orientación precisa de sus ideas dentro de la órbita estética buscada.

"La Sonata para arpa de Juan Lemann reveló conocimientos minuciosos del instrumento e incluso una explotación exhaustiva de sus posibilidades, preocupación que le hace perder por momentos el contacto con la verdadera materia artística. Es en su segundo movimiento donde los aspectos técnicos revelan servir con mayor claridad a los dictados emotivos del compositor y, por lo tanto, lo definen como la parte más atractiva de su obra.

"De las "Canciones de Soledad" sobre textos de García Lorca, de Marcelo Morel, trascienden la sensibilidad y vena poética de un joven músico, sincero y libre de toda limitación conceptual "a priori", quien busca aún su camino apoyado en un sano lirismo, en líneas melódicas claras y en una economía de medios que poco a poco irán definiéndose con más individualidad y, por lo tanto, apartándose de los modelos ajenos que inconscientemente afloran todavía en su expresión.

"Las Tres Invenciones", para piano, de Samuel Claro, constituyen un buen ejemplo de dominio técnico en un terreno donde se inicia el proceso de desprendimiento académico para lanzarse al desarrollo de un lenguaje artístico en que los acontecimientos se pongan al servicio de las ideas.

"En las "Invenciones" para cuarteto de instrumentos de viento, de Abelardo Quinteros, hay, sin duda, una búsqueda sincera que no logra plasmarse dentro de una estética definida; oscila entre lo tonal y lo atonal sin conseguir la definición de un lenguaje que responda a esta alternación. Tampoco es definida como música

temática o puramente colorística y tampoco lo es en su tratamiento instrumental; nada característico ni individual surge de la participación de cada uno de los instrumentos que integran el conjunto. En suma: una obra sin raíces claras y de escaso relieve."

Daniel Quiroga escribe en "La Nación": "Canciones de la Soledad", de Marcelo Morel, expresión de un franco neoclasicismo tienen la virtud de un idioma directo, que elige recursos del pasado para entregar expresión, con nobleza, por mucho que los recursos del autor no tengan la amplitud o elaboración que le permitirían un acento más individualizado. "Tres Invenciones Cromáticas", de Samuel Claro, son todavía un eco de experiencias teñidas de escolasticismo, en las que, no obstante, asoma una incisiva personalidad creadora que superaba el forzado marco elegido. Tomás Lefever nos pareció, en "Música a Cuatro", un creador que ya logra plenamente exponer su lenguaje, no sólo dominando los medios sonoros, sino originando, por la consciente y artística combinación de ellos, un clima expresivo de fuerte convicción. Abelardo Quinteros no parece dominar todavía las posibilidades sonoras en la combinación de los instrumentos de viento, y en sus "Invenciones para Cuarteto", la monocromía y falta de distinción entre lo principal y lo secundario, se hicieron por demás evidentes. Juan Lemann mostró un serio sentido constructivo en su "Sonata para Arpa", cuyo idioma, claro y lógico, evita con acierto todo lugar común sonoro en el instrumento elegido. La "Cantata Negra", de León Schidlowsky, sobre la cual opinamos ya en su estreno, hace algún tiempo, es ciertamente una obra que señalaba entonces y ahora lo ratificó, un buen camino para un legítimo talento, muy bien dotado para la expresión dramática."

Toda la prensa alabó la actuación de los intérpretes de este concierto.

OPERA

*Temporada Lírica en el
Teatro Municipal*

El 1º de octubre se inició en el Teatro Municipal la Temporada Lírica Nacional, organizada por el Teatro Lírico Experimental bajo la dirección de la Sra. Marta de la Quintana, con la Orquesta Filarmónica de Chile, dirigida por el maestro Juan Emilio Martínez, del Teatro Colón de Buenos Aires, y con "regie" de Mario Troisi. Contó esta temporada lírica con el auspicio de la Ilustre Municipalidad de Santiago.

Las óperas presentadas fueron: *Madame Butterfly*, *La Traviata*, *Andrea Chenier* y la ópera chilena *Sayeda*, del maestro Próspero Bisquertt.

Madame Butterfly fue cantada por la soprano Liliána Silva en el papel protagonista con Carlos Clerc como Pinkerton y Delia Durán como Suzuki; en *Traviata*, Clara Stock tuvo a su cargo el papel de Violeta; el tenor argentino Renato Sassola el de Alfredo Germont y el barítono Eduardo Cittanti el de Monsieur Ger-

mont; en *Andrea Chenier*, Mario Pasquetto encarnó el papel del romántico poeta Chenier, secundado por Gloria Alcázar en Magdalena de Coigny; y *Sayeda* tuvo como intérpretes a María Glode, Mario Pasquetto y Mario Plazaola.

*Concierto en el Instituto
Chileno-Alemán
de Cultura*

El 26 de octubre en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se realizó un concierto de cámara con obras de Johannes Brahms. El programa incluyó: *Sonata Nº 1, Op. 120 para clarinete y piano en Fa menor y Sonata Nº 2, Op. 120 para clarinete y piano en Mi bemol mayor*, interpretadas por Mariano Frogioni, clarinete, y Elvira Savi, piano; y *Trio para clarinete, violoncello y piano en La menor, Op. 114*, ejecutado por Mariano Frogioni, Hans Loewe, cello, y Elvira Savi.

El concierto tuvo la alta calidad interpretativa habitual en los artistas a cuyo cargo estuvo este Festival Brahms.

*GIRA A LA REPUBLICA ARGENTINA DEL CUAR-
TETO SANTIAGO*

Bajo el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Cuarteto Santiago, integrado por los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, Stefan Terzt, Ubaldo Grazioli y Raúl Martínez, y del profesor Hans Loewe, de la Orquesta Filarmónica de Chile, realizó una importante gira por la República Argentina en la que cosechó grandes éxitos.

Debutó el Cuarteto Santiago en Buenos Aires, el 25 de agosto, dentro de los programas 1960 de la Asociación de Concier-

tos de Cámara, con la audición integral de los Cuartetos y Quintetos con piano de Gabriel Fauré, los que se realizaron con la colaboración de la pianista argentina Lia Cimaglia-Espinosa, en el Teatro Cómico, en dos conciertos, el segundo de los cuales tuvo lugar el 1º de septiembre.

En estos dos conciertos tocaron los *Cuartetos Nº 1 en Do menor, Op. 15 y Nº 2 en Sol menor, Op. 45* para piano, violín, viola y violoncello y los *Quintetos Nº 1 en Re menor, Op. 89 y Nº 2 en Do menor, Op. 115*, para piano, dos violines,

viola y violoncello. Estos conciertos fueron repetidos en Mar del Plata los días 28 y 29 de septiembre.

La prensa bonaerense comentó muy halagüefamente las actuaciones del Cuarteto Santiago. Mencionaremos, a continuación, algunos juicios críticos:

La Nación, 28 de agosto de 1960

El crítico, R. G. M., al referirse al primero de estos conciertos escribe: "Habían sido inscritos en esta oportunidad del Cuarteto Nº 1 en Do menor, Op. 15 (1879) y el Quinteto Nº 1, en Re menor, Op. 89 (1906). Ambas composiciones, en las que coinciden la expresión más depurada con la mayor delicadeza de matices, encontraron en el Cuarteto Santiago intérpretes perfectamente identificados con el espíritu que las anima. Las versiones presentadas, emotivas y coloridas, obtuvieron el caluroso aplauso del auditorio asistente al concierto."

La Prensa, 27 de agosto de 1960

"Esta primera sesión estuvo a cargo del Cuarteto Santiago, conjunto de cámara chileno que nos visita por primera vez, con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, completado con la pianista Lia Cimaglia-Espinosa... El Cuarteto Santiago demostró formar un conjunto bien disciplinado, homogéneo, con mucho sentido de la música de cámara; pero los honores de esta audición recayeron principalmente en la pianista Lia Cimaglia-Espinosa. Es bien sabido qué importancia da Fauré al piano en su música de cámara escrita con este instrumento; puede decirse que son obras para piano con acompañamiento instrumental... el diálogo entre la cuerda y el piano se desarrolló en una suave e in-

interrumpida corriente sonora. Todos los participantes fueron muy aplaudidos.

Le Quotidien, 31 de agosto de 1960

El crítico Henry Larroque, en este diario en lengua francesa, escribe: "El programa fue ejecutado con extraordinaria maestría por los instrumentistas chilenos de primer orden que integran el Cuarteto Santiago... Los intérpretes dieron prueba de una perfecta comprensión de lo instrumental y del estilo de Fauré. Son artistas nobles que estuvieron a la altura de su tarea y que a través de su ejecución dieron un sentido preciso a esta definición de Fauré, que el papel de la música "consiste en elevarnos lo más posible por sobre de lo que es."

La Prensa, 3 de septiembre

Con respecto al segundo de los conciertos dedicados a la obra de Fauré, este diario dice: "... Si se pudieron notar las características de estilo, la forma que en cada uno de los tiempos de estas composiciones toma el pensamiento de Fauré, es porque su ejecución puede señalarse sin lugar a dudas como de gran acierto y fina musicalidad. Ajuste en las cuerdas del cuarteto chileno, que conservan la calidad de sonido en los varios ataques de arco, en todas las intensidades y grata transparencia en el acorde y oportunidad para sobresalir o mezclarse con los demás instrumentos por parte de la pianista, fueron los principales méritos que señalaron este concierto con una nota de seriedad y dignidad musical."

Otros conciertos en Buenos Aires

El 26 de agosto, el Cuarteto Santiago actuó en los "Conciertos de Mediodía", en el

Cine Ambassador, con una asistencia de mil quinientas personas y con comentarios a cargo de Ernesto Epstein. En estos conciertos, que son absolutamente gratuitos, el conjunto chileno tocó las siguientes obras: *Schubert: Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 125, Nº 1* y *Wolf: Serenata Italiana*.

En el Mozarteum Argentino, en el noveno concierto del ciclo de 1960, el 5 de septiembre, los miembros del Cuarteto Santiago, conjuntamente con los artistas Stanislav Heller (clave), Pedro di Gregorio (oboe), Efrain Guigui (clarinete) y Gerardo Levy (flauta) actuaron en un programa que incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Cuarteto Op. 18, Nº 2 en Sol mayor*; *Mozart: Cuarteto Nº 30, K. 370, en Fa mayor*; y *Manuel de Falla: Concierto para clave, flauta, oboe, clarinete, violín y cello*. El programa se completó con la *Suite Inglesa Nº 2, de Bach*, interpretada por Stanislav Heller.

Para Juventudes Musicales Argentinas actuó el Cuarteto Santiago en el Teatro Smart, el 14 de septiembre, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2*; *Bartok: Cuarteto Nº 1, Op. 7*. Comentó este concierto el musicólogo Dr. Ernesto Epstein.

La Prensa, 16 de septiembre de 1960

"Con un concierto dado en el teatro Smart, puso término a su breve actuación entre nosotros el Cuarteto Santiago (Chile) que con tanto éxito se ha presentado en varias salas de esta capital... Los componentes del cuarteto demostraron una vez más su sentido de la música de cámara y su notable homogeneidad de estilo y de concepto."

La Nación, 16 de septiembre

"Ya nos hemos referido en forma elogiosa sobre las satisfactorias cualidades de esta agrupación chilena... Dicho conjunto, que actúa patrocinado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, suma a los valores individuales de sus componentes, un excelente grado de cohesión y mutuo entendimiento. Para su nueva presentación habían formulado un programa equilibrado y de interés, que se inició con el Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2, de Brahms, una de las realizaciones más importantes en el género durante la segunda mitad del siglo pasado. La misma fue objeto de una versión de notable mérito, ajustada y expresiva. Completó el programa el Cuarteto Nº 1, Op. 7, de Bela Bartok, que, a pesar de tratarse de una obra de juventud, ostenta ya algunas de las mejores cualidades que se manifiestan en el estilo del talentoso maestro húngaro. El Cuarteto Santiago presentó una excelente traducción de esta difícil partitura, en la que coincidieron la emotividad con el vigor rítmico, en una versión impecable como estilo."

En la Embajada de Chile en Buenos Aires, con motivo de las Fiestas Patrias y de la celebración del Sesquicentenario de la Independencia, el Cuarteto Santiago ofreció un concierto en la sede de nuestra Embajada, con el siguiente programa: *Schubert: Cuarteto en Mi bemol, Op. 125, Nº 1*; *Letelier: "Lento", del Cuarteto Nº 1*; *Orrego Salas: "Presto Enérgico", del Cuarteto, Op. 46*, y *Mozart: Cuarteto en Re menor, K. 421*.

Con motivo de las actuaciones en Argentina del Cuarteto Santiago, el Embajador de Chile en Buenos Aires, señor Sergio Gutiérrez Oliva, envió una nota al Ministro de Relaciones Exteriores de Chile, en uno de cuyos párrafos dice: "La actuación del Cuarteto Santiago en este país constituye, ciertamente, una demostración

del alto nivel cultural de Chile y contribuye a prestigiar en el exterior el nombre de la Universidad de Chile y del Instituto de Extensión Musical."

Conciertos en las provincias

El 8 de septiembre, en Bahía Blanca, el Cuarteto Santiago ofreció un concierto para la Asociación Cultural de dicha ciudad, a base del siguiente programa: *Schubert: Cuarteto en Mi bemol mayor, Op. 125, Nº 1; Orrego Salas: Cuarteto Nº 1, Op. 46 (1957), y Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2.*

A propósito de este concierto, la prensa dijo: "Tiene una modalidad propia; el Cuarteto Santiago y sus componentes revelan una comunicativa identificación entre sí, lo cual da al conjunto esa unidad técnica, estilística y espiritual que constituye la esencia misma del género, entre las pequeñas formas de la música de cámara. En el Op. 125, Nº 1 de Schubert, se entregaron a una labor de tanta hondura íntima que alcanzaron por momentos los grados más puros de la música... El juego entre los cuatro instrumentistas es siempre de transparencia en los detalles de los arcos y de las formas de expresión...".

Festival Internacional de Música de Tucumán

El "Septiembre Musical" es un festival internacional permanente que ha sido organizado por el Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán y colaboran en su realización todas las instituciones de esta provincia vinculadas con la cultura.

El 16 y 18 de septiembre actuó el Cuarteto Santiago en el Teatro San Martín, con programas que incluyeron las siguientes obras:

Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2; Bartok: Cuarteto Nº 2; Mozart:

Cuarteto en Re menor K. 421; Orrego Salas: Cuarteto Nº 1, Op. 46, y Bartok: Cuarteto Nº 1.

La prensa de Tucumán dice a propósito de estas actuaciones: "La serie de conciertos de cámara del festival "Septiembre Musical Tucumano" tuvo muy buen comienzo con la primera actuación del Cuarteto Santiago... El grupo es realmente de primera categoría. Así lo demostró, ante todo, con su forma de encarar las dos obras que integraban el programa de la presentación... Estos chilenos simplemente ignoran las dificultades técnicas, pero hicieron algo más que eso: transmitieron con pulcritud la música misma, con un resultado de emocionante belleza, Mostraron de paso que la homogeneidad del conjunto es fabulosa, como lo es la impecabilidad de sus conceptos estilísticos. Y según lo es también el acuerdo de cuatro personalidades entre las cuales se pueden distinguir distintas formaciones y escuelas, pero un solo nivel de calidad. Pues señalar —como se siente la tentación— que Raúl Martínez es el mejor viola de cuarteto que se haya escuchado en mucho tiempo, no implica decir que se destaca del conjunto como podría hacerlo un solista, sino que se destaca en la peculiar y delicadísima manera en que debe hacerlo el integrante de un conjunto de cámara."

II Festival de Santa Fe

El 22 de septiembre, el Cuarteto Santiago se presentó en el Festival de Santa Fe, en el Teatro Municipal de esa ciudad con el siguiente programa: *Schubert: Cuarteto en Mi bemol, Op. 125 Nº 1; Orrego Salas: Cuarteto Nº 1, Op. 46, y Bartok: Cuarteto Nº 6.* Este mismo programa fue tocado el 22 de septiembre, en el ciclo de Música de Cámara que organiza la Dirección General de Cultura de Córdoba.

Por no tener críticas de Santa Fe, citaremos la de Córdoba sobre este programa.

Con respecto a la interpretación de la obra de Schubert, dice la crítica: "Los cuatro movimientos de esta obra, el cuarteto los virtió con singular ajuste, afinación, armoniosa resonancia, equilibrio rítmico y sonoro, dignidad interpretativa y propiedad en el estilo del autor y del género, revelándose como un notable conjunto de cámara..." Con respecto al Cuarteto de Orrego Salas, obra escuchada en primera audición, el crítico J. V. E., escribe: "El Cuarteto de Orrego Salas escrito con soltura y con frecuentes imitaciones contrapuntísticas, como en la primera parte, es una obra fresca, ágil, moderna, especialmente la última parte, la mejor lograda y trasunto del talento del autor y dominio técnico en este género de composición. El Cuarteto Santiago virtió los cuatro movimientos con notable precisión, ajuste, musicalidad y estilo, en un alarde de ejecutantes expertos en el género."

Bela Bartok ocupó la parte final del recital con su VI Cuarteto... el conjunto chileno virtió el cuarteto con muy buena soltura, equilibrio, sonoridad y ajuste, venciendo las frecuentes dificultades técnicas de ejecución y acústica de esta colorida obra expresiva de las actuales tendencias creadoras en el campo de la música. En toda su actuación, el Cuarteto Santiago demostró poseer las condiciones de un excelente conjunto de cámara..."

Ciclo completo de los Cuartetos de Bartok en Mendoza

El Cuarteto Santiago terminó su gira por la Argentina con tres conciertos en la Escuela Superior de Música de la Universidad Nacional de Cuyo, los días 26, 27 y 28 de septiembre. Estos recitales se realizaron en el Teatro Independencia de Mendoza. Los días 26 y 28 de septiembre

tocaron los seis conciertos de Bela Bartok, con comentarios del profesor Eduardo Grau, y el correspondiente al día 27, tuvo el siguiente programa: *Mozart: Cuarteto en Re menor, K. 421; Letelier: Cuarteto, y Brahms: Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2.*

"El Tiempo de Cuyo" 30 de septiembre de 1960

Con respecto al Ciclo de los Seis Cuartetos de Bartok, dice este diario: "El Cuarteto Santiago, conjunto de cuerdas chileno que venía precedido de juicios muy ponderables acerca de su capacidad artística, tuvo en sus actuaciones la oportunidad de ofrecer una muestra de arte serio con una jerarquía poco común. Por sobre el mérito de abordar obras de dificultades obvias, tanto en el sentido técnico como en el interpretativo, con relevancia de los valores individuales del conjunto, cabe destacar la sobriedad y la pureza puestas al servicio de un equilibrio sonoro digno del mejor juicio y del mejor aplauso."

Futuros compromisos en Argentina

En 1961 el Cuarteto Santiago volverá a ofrecer recitales a las siguientes ciudades: en Tucumán fue contratado para ofrecer cuatro conciertos, en los que se incluirá el ciclo de los seis cuartetos de Bartok; en Córdoba ofrecerán una serie de recitales, como también en toda la región sur de Bahía Blanca, además de los conciertos que darán en esta ciudad. Aunque todavía no han concretado sus compromisos para Buenos Aires, son muchos los conciertos que les han solicitado distintas entidades musicales de la capital argentina.

BALLET

Ballet Moderno de José Limón

Los días 17, 20 y 21 de septiembre actuó en el Teatro Municipal el Ballet Moderno de José Limón, como homenaje al Sesquicentenario de la Independencia de Chile, con el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago y la Embajada de los Estados Unidos.

Los 22 bailarines que integran este conjunto realizaron la gira latinoamericana bajo los auspicios del Programa de Intercambio Cultural del Presidente Eisenhower. Durante su visita a Chile José Limón presentó algunos de los ballets más importantes de su repertorio, precisamente aquellos que mejor representan su posición estética: "Pavana del Moro" (Purcell-Limón), inspirada en "Otello"; "El Emperador Jones" (Villa-Lobos-Limón), basada en la obra del mismo nombre de Eugene O'Neill; "Missa Brevis" (Kodaly-Limón); "El Apóstata" (Krenek-Limón), que reflejan sus preocupaciones religiosas; "El Traidor" (Schuller-Limón), de tema dramático-social; "Passacaglia y Fuga en Do menor" (Bach-Humphrey); "Ritmo Jondo" (Surinach-Humphrey), estilización de danzas hispanas; "Embrujo Nocturno" (Rainer-Humphrey); "Hay un tiempo" (Dello Joio-Limón) y "Concierto en La mayor" (Pergolesi-Koner).

La prensa santiaguina, al referirse a esta importante embajada de la danza moderna, dijo:

"La Nación"

"Denso y sin concesiones, el primer programa de la compañía de danza moderna de José Limón —comenta H. Ehrmann. En "Passacaglia y Fuga en Do menor" Doris Humphrey creó hermosos paralelos estructurales con Bach, pero no logró equiparar en la danza la calidez humana

que surge de la arquitectura musical. "Passacaglia" sirvió, fundamentalmente, para mostrar el nivel de disciplina del elenco, su plena formación técnica y, también, para ambientar al espectador en el estilo de la compañía. "Embrujo Nocturno" fue la obra de esta coreógrafa que se vio anoche... Aunque interesante, la coreografía en sí pasa a segundo plano frente a la intensa y matizada interpretación de Limón. Esta misma obra, en manos de un intérprete menor, correría serio peligro de convertirse en un lugar común. El hermoso dúo entre el protagonista y una de las figuras nocturnas fue la mejor secuencia de la obra."

Al referirse a "Missa Brevis", H. Ehrmann agrega: "Obra densa, casi abrumadora, difícil de comentar después de verla una sola vez". Con respecto a "La Pavana del Moro" este mismo crítico afirma: "con toda justicia tiene fama de ser la obra maestra de José Limón. Reduce el tema de "Otello" a sus esencias y lo desarrolla valiéndose del simétrico rigor de una danza cortesana. Con una sencillez y economía de recursos casi milagrosas, el tema se desarrolla hasta sus últimas consecuencias, mientras el cerco se va cerrando alrededor de aquel hombre cada vez más enmarañado en su pasión. La coreografía logra un crescendo emocional que va a la par con ese proceso, desde el juego inicial hasta la tragedia final. La interpretación (Limón, Hoving, Pauline Koner, Betty Jones) alcanzó un altísimo nivel.

"Todas estas obras se presentaron sin escenografía, pero con una iluminación de gran calidad. La Orquesta Filarmónica, dirigida por Simon Sadoff, cumplió una labor muy superior al acompañamiento que habitualmente brinda a los conjuntos de danza que nos visitan. La disciplina del conjunto, la calidad de sus solistas, la musicalidad de las coreografías y la serie-

dad creadora de las obras ofrecidas, fueron las características básicas de esta primera presentación de la compañía de José Limón."

"El Mercurio"

Juan Orrego Salas, al referirse a la primera presentación de este ballet, escribe: "Una experiencia desbordante de emoción, por cuanto belleza, individualidad y técnica implicaba... En el Ballet de José Limón cada uno de los movimientos empleados penetran en lo más hondo de las posibilidades expresivas del cuerpo humano y en base a éstos, que se expanden dentro de una rica y variada gama de posibilidades, se realizan composiciones coreográficas plélicas de emotividad, limpias y seguras de diseño y estrechamente relacionadas con la esencia misma de la música. A todo esto se agrega un vestuario y una iluminación concebidos con similar seguridad y poder de sugerencia y una escuela de tan clara orientación y recia disciplina, la que cada uno de los bailarines domina en forma completa y han logrado incorporar a su espíritu y reacciones corporales con profundidad, que nada queda entregado a la improvisación y, a pesar de ello, recibimos constantemente el impacto de algo que parece surgir espontáneamente en el momento mismo de la interpretación."

Al referirse a las obras de este programa, el crítico apunta: "En la "Passacaglia" de Bach, aparte de cuanto en todo instante la composición coreográfica y los movimientos individuales adoptaban a la música dentro de los conceptos más objetivos, existía un poder de sugerencia que nos hacía ver en todo momento un órgano barroco en operación, con toda la complejidad de sus mecanismos, fuelles, registros, pedalera y tubería, acentuando la minuciosidad del concepto contrapuntístico de esta música y las dimensiones generales de

toda su estructura. En la "Pavana del Moro", vimos precisamente expresada esa natural fusión de la pantomima con la danza pura, en que nunca se cedió el paso a lo meramente anecdótico por debilitamiento del contenido danzable, y al mismo tiempo, dentro de esta objetividad de enfoque, el asunto trascendía con precisión y naturalidad. La vena expresionista de "Embrujo Nocturno" marcha muy de acuerdo con la obra de Rainier, acertadamente interpretada por el Cuarteto Knickerbocker, que acompaña a esta agrupación en su gira sudamericana. La "Missa Brevis", de Kodaly, constituye una de las más bellas y emocionantes concepciones coreográficas que hayamos presenciado, donde a la hondura de conceptos que realzan cada una de las partes de la Misa, se suma un sentido de la composición y del movimiento tan perfectamente adaptado al espíritu de la obra, que la osadía que constituye el poner al servicio de la danza una creación de esta especie, no sólo aparece plenamente justificada, sino que merece señalarse como una creación maestra de José Limón."

"El Diario Ilustrado"

Yolanda Montecino de Aguirre, al referirse a la primera presentación de la Compañía de José Limón, escribe: "El arte ofrecido, tanto en las obras de José Limón, como en las de su maestra Doris Humphrey, muestra varios aspectos diferentes y extraños, para nuestro público habituado a la línea del ballet clásico o a la danza dramática al estilo Jooss. En el caso del grupo norteamericano, existe la manifiesta intención de conferir a la danza un papel más amplio que el habitual y, en especial, el utilizarla para expresar verdades y problemas de índole metafísico, un profundo sentido psicológico y, a la vez, mostrar una atmósfera altamente dramática. El intento es en sí interesante y

está realizado en forma digna, aun cuando el éxito alcanzado es sólo parcial y desvirtúa en gran parte el auténtico papel de este arte."

Al referirse al programa mismo, dice Yolanda Montecino: "Una bella excepción a estos afanes extradancísticos lo constituye el breve ballet de corte sinfónico "Passacaglia" con hermoso vestuario de Pauline Lawrence —valioso elemento de esta compañía— en el que el color y desplazamiento plásticos de los bailarines reproducían fielmente el complejo diseño de la música... En "Embrujo Nocturno", de Doris Humphrey, se da también la característica al parecer básica de esta creadora, esto es, su musicalidad y pureza en el fraseo coreográfico, así como su riqueza de movimientos. Realiza en esta obra incursiones en el campo onírico y freudiano y aun cuando resulta por momentos bastante incomprensible, posee fuerza y belleza plástica. En "Pavana del Moro" hay instantes en los que se bordea la pantomima y se invade el terreno del teatro... "Misa Brevis", de José Limón, consigue pasajes de gran dramatismo como el Gloria, Credo, Crucifixus y Resurrexit, en especial el Hosanna... Obra un tanto larga, adolece de diversas repeticiones que pueden conducir a confusión."

"La Última Hora"

El crítico Jorge Drago en su crítica de esta misma representación escribe: "Siguiendo el enunciamiento de su maestra "el cuerpo pesa", Limón crea una danza adulta y casi antipopular a "ras de tierra", que en lucha con la gravedad trata de elevarse. Su danza además es una expresión dramática y emocional de los sentimientos humanos, como en especial se nota en el ballet "Pavana del Moro". Esta obra trágica inspirada en "Otelo" y que fue interpretada por el vital Limón, el expresivo Lucas Hoving, la impagable Paulina Ko-

ner y la sensible Betty Jones, puede considerarse en efecto una pieza fundamental de la Danza-Drama. Pero fue "Misa Brevis", con música de Zoltan Kodaly, bailada por el conjunto, que produjo el impacto de la noche. Limón se reveló con una capacidad genial para los desplazamientos de grupos y figuras. Y la musicalidad coreográfica y la belleza plástica de esta "Misa Cantada" es tan conmovedora que es como una revelación. De los otros dos ballets de la función, sólo se puede citar al abstracto "Passacaglia" por sus interesantes formaciones de figuras.

"El conjunto demostró disciplina, buena técnica y fuerza dionisíaca..."

"El Siglo"

Al enjuiciar el primero de los espectáculos presentados por Limón, el crítico Egmont, dice: "El Ballet Moderno de José Limón, en primer lugar, actúa con mucha disciplina y precisión; en seguida se destaca por su homogeneidad, sobresaliendo solamente la personalidad del director en razón de que tres de los argumentos en que participó ("Pavana del Moro", "Embrujo Nocturno" y "Misa Brevis") se centran en una figura principal, mientras las otras o el conjunto colaboran en su desarrollo. Los recursos dancísticos utilizados son de una gran austeridad; asumen la jerarquía de lenguaje dotado de excepcional poder de expresión y de transmisión de mensaje; son de notable plasticidad y belleza. Una particularidad más, digna de ser enumerada, es la iluminación que está manejada con mucho acierto y que con sus cambios de tonalidad, dirección e intensidad, colaboran a la creación del ambiente escenográfico adecuado. La tónica de la actuación es de carácter altamente dramático y hasta angustiado. Unas veces porque es drama psicológico ("Pavana del Moro", inspirada en la leyenda de "Otelo", enteramente lograda por el

"climax" ascendente que se obtiene; o "Missa Brevis", con su salida mística); otras, porque es una objetivación terrorífica del subconsciente en el trance onírico ("Embrujo Nocturno"). Con excepción del primer ballet ("Passacaglia" y "Fuga en Do menor") cuyo propósito es poner en evidencia aspectos técnicos y plásticos del conjunto, los otros tres abordan la plasmación de una temática a la que es particularmente afecto el arte occidental moderno, incapaz de trascender a soluciones de orden social, pero al cual es imposible negarle ser trasunto de una realidad existente en el individuo e ingenio para otorgarle jerarquía artística.

"La música que sustenta y anima los argumentos de los ballets es de calidad sobresaliente y ha sido elegida con mucho acierto."

SEGUNDO PROGRAMA

"La Nación"

"La risa, la sonrisa o el lirismo apenas existen en el mundo de la danza de José Limón, quien prefiere cargar sobre sus hombros la angustia y el sufrimiento del hombre", escribe H. Ehrmann en su crítica del segundo programa del Ballet de Danza Moderna. "Su inquietud es cósmica —continúa diciendo— y trata de atrapar toda la vida en su danza, de abarcarlo todo de golpe. Eso sucedió en la "Missa Solemnis" del primer programa, y nuevamente, anoche, en "Hay un tiempo". Ambas obras están ligadas a un ritual y ambas traslucen un sereno sentido religioso. "Hay un tiempo" es como un sermón sobre la vida humana. Toma por textos algunos de los ocho primeros versículos del hermoso tercer capítulo del libro "Eclesiastés", los que le permiten mostrar la multiplicidad de la vida humana. Lo logra Limón, creando secuencias de danzas de serena belleza, magníficamente interpretadas por su conjunto... El Hombre,

en las danzas de José Limón, se parece a un complemento directo. Lo mueven fuerzas que lo llevan a su destino. Hay más resignación que rebelión. Se echa de menos un anhelo del hombre por forjar su destino. Está preso en el círculo cerrado del rito que es su vida. Es posible que así sea y que Limón esté en lo cierto...

"Como intérprete, José Limón es un fenómeno curioso. En "La Pavana del Moro" no interpreta a Otelo, o sea, a un ser humano determinado, sino a todo-hombre. Estiliza y hace abstracción del juego emocional involucreado. Como intérprete de "Embrujo Nocturno" nuevamente hace abstracción, esta vez de la angustia. Esta tendencia del artista, seguramente es uno de los factores que tienden a dar cierto aire intelectualizado a su obra. Donde Limón más se acercó a la interpretación de un ser humano específico fue en "El Emperador Jones", versión libre de la obra de O'Neill y la más teatral de las obras presentadas hasta la fecha. El creciente terror del Emperador que huye, va desatando su subconsciente, rompiendo sus defensas, destrozando el tiempo como factor externo, dándole una dimensión subjetiva, en que el pasado revive angustiosamente y se desatan las fuerzas atávicas encerradas en aquel ser. El fuerte impacto de la obra es indiscutible, así como la calidad del trabajo de Limón y de Hoving. Pero faltó la fuerza demoníaca inherente a la escena del hechicero y, a pesar de la buena partitura de Villa-Lobos, faltó algo de la angustia "in crescendo" de la obra teatral, indispensable para que esta versión danzada pueda estimarse plenamente lograda. "Concierto en La Mayor" fue un descanso liberador en medio de la densidad del resto del programa."

"El Diario Ilustrado"

"Hay un tiempo" —dice Yolanda Montecino de Aguirre—, pone de manifiesto el humanismo y preocupación por el destino

que mueve al hombre en una órbita al parecer inamovible. Un acento de fatalismo, dolor y agonía, sin concesiones, campear en esta obra densa, por momentos torturante, que sólo en escasas secuencias muestra el esbozo de una sonrisa. Es un friso de la vida del hombre proyectado en la dimensión de un mundo áspero y hostil, con breves, pero emocionantes momentos de fuerza contenida, lirismo y poesía. José Limón luce en ella una riqueza de vocabulario enorme, dominio y originalidad en el desplazamiento de los grupos en el espacio y, en especial, una rara habilidad en el fraseo coreográfico que siempre coincide con el musical... "Concierto en La mayor" resultó un interludio amable, en medio del mundo atormentado de las creaciones de José Limón, y tiene en el gracioso allegro su momento más efectivo. "El Emperador Jones"... es la más lograda de las obras ofrecidas por el conjunto. En ella José Limón logra fusionar el resultado de sus búsquedas de mayor expresividad y voces del cuerpo humano, con sus afanes de ampliación del campo de inspiración y temas abordados por la danza... José Limón, como el emperador Jones revela, una vez más, su extraordinario talento dramático y la práctica de uno de los principios básicos de su escuela nueva, el dominio total de todo el cuerpo y la profunda sinceridad con que aborda cada uno de sus trabajos. La tragedia del hombre que podrían ser todos los hombres o cualquier hombre —que lleva en sí el germen de su destrucción— fue vivido, paso a paso, con el apoyo inmejorable de sus compañeros de interpretación..."

"La Última Hora"

Jorge Drago al comentar este programa dice que José Limón "trabaja con música y temas de su tierra. Es americano... Nosotros precisamos incorporar estas experiencias a nuestro Ballet Nacional por

medio de becas e intercambio de bailarines y coreógrafos. A los bailarines "modernos" chilenos les hace falta espiritual y físicamente el contacto con José Limón".

Al referirse a las obras de este programa escribe: "Hay un tiempo" fue un cálido ciclo de vida como en un espiral. En 12 "tiempos" Limón revela con simplicidad otras tantas etapas de la vida y con fuerte y lógicos desarrollos dinámicos, manifiesta una poesía evocadora, gracias también a la música de Dello Joio... "Concierto en La mayor" con sólo un trío de bailarinas y 12 minutos, la Koner presentó un "divertimento" delicioso, especialmente gracias a su brillante "solo". "El Emperador Jones" describe en movimientos de danza la desintegración del ser humano. Su coreografía de fuerte contenido dramático, representa una profunda evolución con respecto a "Pavana del Moro"... José Limón como "El Emperador Jones" y Lucas Hoving, "El Hombre Blanco", estuvieron insuperables."

TERCER PROGRAMA

"La Nación"

Dice H. Ehrmann: "Ritmo Jondo", obra agradable, pero sin mayor importancia, de Doris Humphrey, y "El Traidor", de Limón, fueron las dos novedades del programa de despedida de la compañía norteamericana en que además se repitió "Pasacaglia" y "El Emperador Jones".

"El Traidor" confirmó las observaciones que hicieramos sobre la obra de Limón. En esta nueva "versión libre" se desmenuza el amor que se transforma en odio y da lugar a la traición, valiéndose de Cristo y Judas como arquetipos para desarrollar el tema. Como siempre, Limón alcanzó una dinámica plasticidad con los desplazamientos de sus bailarines y merece especial mención la delicada evocación de la "Última Cena". El excelente trabajo

de Limón (Traidor) y Hoving (Líder) fue una clara demostración de lo sostenido por el director del conjunto sobre el aprovechamiento global del cuerpo humano y sus multifacéticas posibilidades expresivas."

"El Diario Ilustrado"

"El Traidor" —dice Yolanda Montecino— muestra la destrucción del hombre por el complejo odio-amor que le lleva a destruir y traicionar al objeto de su afecto. Con el profundo misticismo con que el artista comenta temas trascendentales que atañen al individuo frente a las fuerzas matrices del universo, esta vez logra crear la atmósfera de violencia que se desprende del pasaje de "El Nazareno", de Sholem Asch: "Mira, yo desciendo al abismo más profundo; para que tú puedas elevarte a lo más alto, a Dios". "Ritmo Jondo" resultó interesante, pero al mismo tiempo, intrascendente..."

"La Última Hora"

"Definitivamente José Limón parece ser el representante de la angustia del hombre moderno —comienza por decir Jorge Drago. Sus mejores ballets expresan siempre un drama... "El Traidor", aquí nos encontramos frente a una verdadera obra maestra, superior a "Pavana", "Missa" y "Jones". Hay en el trabajo casi siem-

pre momentos conmovedores, inspirados, contenidos en unos movimientos de una integración completa, absoluta. El ballet basado en la traición a Jesús por Judas, y danzado con trajes actuales, quiere simbolizar al eterno traidor del hombre: el hombre... Limón cuando creó el ballet explicó: "La tragedia de Judas Iscariote me ha interesado mucho en los últimos años, porque nos rodean tantos traidores... Esos infelices me inspiran compasión, por la angustia espiritual que deben de experimentar y el tormento en que han de vivir. Y cuando siento algo intensamente, tengo que expresarlo en forma de baile". En efecto, con gran poder de síntesis y con una técnica reducida, Limón logra profundizar, tocar el fondo del abismo de la desesperación y pincelar un lienzo digno de El Greco. El pasaje de la cena misma, representada con un mantel sostenido por los bailarines, es la apoteosis de la danza-drama y de la creación coreográfica...

"Con "Ritmo Jondo" volvimos a una obra de Doris Humphrey, que con música basada en canciones y danzas gitanas evoca en tres tiempos el sentido y la atmósfera del folklore español... Pero sólo Limón y Lucy Vanable, su pareja, parecieron interpretar un "ritmo jondo"... Por lo que conocemos de Martha Graham, de Jerome Robbins y ahora, de José Limón, ya no podemos dudar que la danza moderna norteamericana es la más significativa y vital del momento..."

GIRA DEL BALLETO NACIONAL CHILENO A ARGENTINA

Para solemnizar las festividades del Sesquicentenario de la Independencia y en adhesión a los 150 años de la Revolución de Mayo, el Ballet Nacional Chileno, bajo la dirección de Ernat Uthoff, fue especialmente invitado para actuar en el Teatro Colón de Buenos Aires, La Plata, en el

Festival Musical de Santa Fe y en Rosario.

En una función de gala, que tuvo lugar en el Colón de Buenos Aires el 17 de septiembre, el Ballet Nacional debutó con "Milagro en la Alameda" y "Calauacán". Posteriormente ofreció cinco funciones más en el mismo teatro, la última de las



José Limón, en "El Emperador Jones", ballet con música de Héitor Villa-Lobos y coreografía de José Limón, basado en el drama de Eugene O'Neill



La Compañía de Ballet Moderno Norteamericano de José Limón, en una escena de "Hay un tiempo" ("There is a Time"), con música de Norman Dello Joio y coreografía de José Limón

cuales tuvo lugar el primero de octubre al regreso del Festival de Santa Fe. Se presentaron además de los ballets mencionados: "Mesa Verde", "Alotria", "Travesuras de Cupido" y "Carmina Burana", con los coros y orquesta del Teatro Colón. El 12 de octubre volvió el Ballet Nacional al Colón de Buenos Aires para ofrecer cinco funciones más de "Carmina Burana".

Además de las funciones en Buenos Aires hubo dos presentaciones en La Plata, tres en los Festivales de Santa Fe y una en Rosario.

Con el Ballet del Colón, el Ballet Nacional se presentó en una función conjunta, en ese teatro, en la que el primer conjunto mencionado bailó el "Bolero", de Ravel, y "El Cisne Negro" y el Ballet Nacional, "Milagro en la Alameda".

El éxito artístico y de público fue extraordinario durante esta gira, como se desprende de las críticas, algunas de las cuales pasamos a glosar:

"Democracia", 18 de septiembre de 1960

"Con dos gratas realizaciones coreográficas reapareció el Ballet Nacional Chileno, conjunto al que mucho se le aprecia entre nosotros, a juzgar por las salas llenas en que transcurre cada una de sus funciones, entusiasmo que el magnífico y por muchos conceptos extraordinario grupo transandino justifica por su alta calidad artística y con elevado índice de profesionalidad.

"El encantador "Milagro en la Alameda", con coreografía de Ernst Uthoff, y el vigoroso "Calaucán", de Bunster, fueron las obras elegidas para esta función. El hecho de haber sido comentadas hace apenas unos meses, cuando su estreno, nos exime de referirnos nuevamente a ambas; en cambio su reposición nos da oportunidad para señalar y elogiar una vez más la precisión y vitalidad con que el Ballet de Chile mantiene sus obras de repertorio,

cosa que no siempre se da en los conjuntos profesionales, quienes, a costa de repetir, van dejando perder las cualidades primeras —sea la gracia, la ligereza, la exactitud, la fuerza expresiva, etc.— de sus ballets."

"Crítica", 18 de septiembre de 1960

"Cada vez que se escribe sobre un espectáculo del Ballet Nacional Chileno no se puede menos que comenzar con un saludo de bienvenida y gratitud a Ernst Uthoff, fundador, director artístico y coreógrafo de este conjunto, uno de los más sobresalientes que han de existir en el mundo de la danza, y el más disciplinado, homogéneo y serio de estas latitudes.

"Es a este artista probo y digno, exigente y respetado, formado en la escuela de Kurt Jooss y repositor de sus más grandes éxitos ("La mesa verde", "La Gran Ciudad"), que se debe este "milagro chileno" en materia de ballet..."

"La Razón", 18 de septiembre de 1960

"... Volvióse a apreciar el ajuste, la cohesión, la disciplina del conjunto y su entusiasmo comunicativo, a través de esa estampa fina y agradable que es "Milagro en la Alameda"... que permite a los integrantes del grupo una labor individual muy atrayente, destacándose la agilidad y excelente técnica de Virginia Roncal, Heinz Poll y Armando Contador y la gracia juvenil y espontánea de Patricia Aulestía y Chela Gilberto..."

"La Nación", 18 de septiembre de 1960

Al referirse al ballet "Calaucán", dice el crítico R. G. M.: "Esta personalísima y lograda evocación de la América preco-

lombina y de las luchas de los indígenas contra los conquistadores españoles, así como el mensaje final de esperanza en el renacimiento de la raza americana, constituyen una de las más atrayentes creaciones coreográficas que se han llevado a efecto en nuestro continente, tanto por su concepción como por la lógica y jerarquía de su realización técnica.

"En su interpretación tuvieron oportunidad de lucimiento Nora Salvo, José Uribe, Armando Contador, Ramón Prieto, Hilda Riveros, Nora Arriagada y Lily Ruiz (indios); Bárbara Uribe, Graciela Gilberto y Max Zomosa (dioses) y Joachim Frowin, Osvaldo Geldres, José Verdugo y Oscar Escauriza (conquistadores)".

"Clarín", 18 de septiembre de 1960

"En otras ocasiones se dijo desde estas mismas columnas que los chilenos lograron en su Ballet Nacional el éxito que sólo proporciona el trabajo disciplinado. En efecto, verlo actuar con la regularidad con que nosotros lo estamos afortunadamente viendo, nos revela que allí la improvisación ha sido barrida por afanes que sólo conocen el rigor de un orden armónico como único instrumento eficaz.

"Nuevamente aquí, este maravilloso conjunto que obedece las órdenes de una autoridad mundialmente reconocida como es el maestro Ernst Uthoff, volvió a sorprender por la flexibilidad y el dominio con que actúa, la seriedad profesional con que trabaja y el entusiasmo evidente con que afronta su tarea."

"Buenos Aires Musical", 1º de octubre de 1960

"... el Ballet Nacional Chileno ha vuelto a demostrar las excelencias de un conjunto entusiasta, dúctil y homogéneo que, bajo la experimentada dirección de Ernst

Uthoff, sigue dando pruebas de un sabio quehacer en la danza y el ballet. Es lamentable que el repertorio no se modifique y ello no constituye una acusación sino un deseo: de ver nuevas obras del conjunto transandino.

"Esperamos ver, eso sí, la excelente "Carmina Burana" que tantos aplausos cosechó en su presentación y últimamente en el Festival de Santa Fe donde, según las crónicas, ha constituido un suceso.

"El conjunto sigue siendo el respetuoso y disciplinado grupo de bailarines y su nota más elevada es la seriedad con que encara la realización de sus espectáculos, seriedad que tanto escasea entre nosotros."

"La Prensa", 18 de septiembre de 1960

"Ahora a la distancia y superado el peligro que trae aparejado el apresuramiento, podemos decir que "Calaucán" sigue siendo uno de los ballets con argumento indoamericano más logrados que recordamos, y que "Milagro en la Alameda" tiene todavía el encanto de un espectáculo ingenuo y refinado."

"El Día", de La Plata, 29 de septiembre de 1960

"El "ballet oratorio" de Carl Orff ("Carmina Burana") con la coreografía y bajo la propia dirección de Ernst Uthoff, volvió a impresionar poderosamente, como en la ocasión anterior, a un público que colmó con exceso la capacidad de la sala y que tributó al plantel sostenidas ovaciones, especialmente al final... Los méritos del "Ballet Nacional Chileno" son fundamentalmente de equipo. Considérese, por lo tanto, una dirección inteligente y autorizada y todo un ordenamiento general, una mentalidad, incluso, permeable a esta clase de trabajos de disciplina colectiva.

Naturalmente los grandes aplausos producidos ante la presencia de Uthoff en el escenario, al término de la obra, no sólo premiaron al creador de la magnífica coreografía, sino, también, al talentoso director del organismo actuante...”

“La Capital” de Rosario, 24 de septiembre de 1960

“La presentación del Ballet Nacional Chileno en nuestra ciudad ha permitido, ante todo, confirmar la fama de que venía precedido al mostrarse como un conjunto de alta calidad, capacitado para las más exigentes interpretaciones coreográficas y en el que se evidencia, como virtud que no suele ser frecuente en estos conjuntos, una inteligente dirección. La capacidad individual de sus integrantes se advierte hasta en los menores detalles y la labor de conjunto se desarrolla dentro de una armonía, igualdad y sincronización de movimientos que revela disciplina y dedicación...”

“Carmina Burana” constituyó un espectáculo original y creado con un gran sentido de la estética teatral... La labor coreográfica y plástica está lograda con generoso sentido teatral. Se renuevan en ella aspectos tradicionales sin caer en un exagerado realismo, y menos en un surrealismo, conservando el ritmo clásico del movimiento y dando a la mímica y la plástica un papel similar al que le otorga a la danza según las exigencias del desarrollo; la interpretación, por su parte, ha sido impecable...”

“El Litoral” de Santa Fe, 20 y 21 de septiembre de 1960

“Anoche, ante un público que colmó totalmente las instalaciones de nuestro tradicional Teatro Municipal 1º de Mayo, se llevó a cabo la primera reunión del II Festival de Santa Fe, que contó con la

participación del Ballet Nacional Chileno, con la dirección artística y coreográfica de Ernst Uthoff.

“El Ballet Chileno dio una versión magistral de “Carmina Burana”, con coreografía de Ernst Uthoff. Los valores de esta coreografía son extraordinarios. En ella está constantemente presente el espíritu de la obra cuyo “moto” es la fortuna con sus caprichosos designios y se exaltan aspectos sensuales y mundanos, oponiéndolos con cínico desprejuicio y agudo simbolismo a las figuras estáticas, contemplativas y místicas de los monjes que permanecen a ambos lados de la escena.

“La escenografía, ajustada a las limitaciones impuestas por el escenario, tuvo grandes aciertos y destacó el profundo simbolismo de la obra... El público ovacionó al cuerpo de baile y a sus primeras figuras, así como al gran director y extraordinario coreógrafo que es Ernst Uthoff. El Ballet Nacional Chileno imprimió al II Festival de Santa Fe en su inauguración, su sello artístico de elevadísimo culto y auténtica jerarquía estética.”

Por su parte, el crítico Jorge D’Urbano, invitado especialmente al II Festival de Santa Fe, al comentar la segunda presentación del Ballet Nacional Chileno, escribe: “La Mesa Verde”, de Kurt Jooss, que anoche fue ofrecida por el Ballet Nacional Chileno, es al mismo tiempo una obra de arte y un documento histórico... No es uno de los menores títulos del Ballet Nacional mantener intacta esta creación de Jooss y exhibirla con la decantada precisión y la renovada vitalidad de una experiencia siempre fascinante. Les he visto bailarla muchas veces, en distintas épocas y lugares. Nunca he advertido el más leve cambio, la más mínima desviación del original. En materia de danza esto es, de por sí, importante logro. Pero constituye inagotable fuente de sorpresa comprobar que en cada ocasión, los resultados tienen la frescura de una espontánea creación y el desgarrante valor de algo vivido. Esto

es, supongo, la marca distintiva de los grandes intérpretes y el índice más alto en la difícil disciplina de transmitir al público una obra de arte: unir la fidelidad a la intención original con la permanencia de su espíritu."

En este programa también se bailó "Las travesuras de cupido", con coreografía de Züllig, y "Alotria" con coreografía de Uthoff. Al comentar esta obra, D'Urbano dice: "Ernst Uthoff, director del conjunto y artista capaz de mantener la sagacidad y refinamiento necesarios como para mostrar una escena de circo sin caer en el circo; mantener el interés del público sin hacer concesiones mayores que las sugeridas por el tema y unir toda la acción pintoresca con un sentido poético y una definición de caracteres que constituyen permanente placer para el espectador. No voy a mencionar nombres aislados de los intérpretes. Por dos razones. La primera, es que cada uno en lo suyo puso en evidencia la preparación, responsabilidad y talento que han hecho justamente célebre el nombre de este conjunto. La segunda, porque sería traicionar en algo el sentido profundo del Ballet Nacional Chileno, donde la tradición del trabajo en equipo es con mucho más importante que el brillo de los individuos. El de ellos es un cielo donde no hay estrellas de distinta magnitud sino una continuada y luminosa que ya va siendo el orgullo de América."

*"La Prensa" de Buenos Aires,
29 de septiembre de 1960*

A su regreso de Santa Fe, el Ballet Nacional volvió al Colón donde presentó "La Mesa Verde" y "Alotria". El crítico O. F., de "La Prensa", escribe sobre este espectáculo: "...A pesar del tiempo transcurrido desde su creación, 1932, la obra maestra de Jooss tiene una lozanía que es motivo de asombro: su forma y contenido

poseen tremenda actualidad. El conjunto chileno debe, seguramente, sentirse orgulloso de poseerla en el repertorio, y creemos también que, si Jooss presenciara el espectáculo, sentiría amplia satisfacción por la propiedad con que la compañía lo realiza..."

Las funciones del Ballet en Buenos Aires fueron acompañadas por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, quien, como es habitual en él, demostró su extraordinaria pericia como director.

*"Carmina Burana"
en el Colón de Buenos Aires*

El 15 de octubre, el Ballet Nacional inició una nueva temporada en el Colón de Buenos Aires, con la presentación de "Carmina Burana", de Orff, la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, bajo la dirección de Víctor Tevah, y los Coros estables del Colón, preparado por Tino Boni. Hubo cinco funciones de "Carmina Burana", en el Colón, la última, el 22 de octubre, todas ellas con un éxito de público desbordante y una crítica unánimemente halagüeña para el conjunto chileno y su director Ernst Uthoff.

Pasamos a glosar algunas de las críticas de la prensa bonaerense:

*"El Mundo", 18 de octubre de
de 1960*

Dice Jorge D'Urbano, en esta ocasión: "El Ballet Nacional Chileno, que el sábado por la noche presentó en el Teatro Colón "Carmina Burana", de Orff, es una realidad artística de la que pueden estar orgullosos Chile y América Latina. Tiene, por sobre todo, lo que siempre falta en los conjuntos artísticos de esta parte del continente: disciplina. Esto no quiere decir fría automatización, sino cons-

ciente sentido de la responsabilidad y acendrado amor por el trabajo de equipo... Este conjunto tiene, por supuesto, otras virtudes. Pero la señalada antes es la más ejemplar, porque es la más rara entre nosotros. De los resultados que pueden obtenerse con un enfoque de tal naturaleza es testimonio admirable la perfección de sus espectáculos y la extraordinaria comunicación que consiguen establecer con el público. Buenos Aires no se cansa de admirarlos con algo de esa melancólica actitud de quien ve en otros algo de lo que le falta...

"El trabajo coreográfico de Ernst Uthoff, director artístico del Ballet Nacional Chileno, era conocido en Buenos Aires por representaciones anteriores que tuvieron lugar en salas poco adecuadas a la magnificencia de la concepción. Trasladada a la amplitud y posibilidades técnicas del escenario del Colón, la versión de Uthoff cobró su significación plena... La concepción estética de Uthoff combina la simplicidad de una plástica de notable sutileza con una intensidad expresiva que en el segundo cuadro, alcanza proporciones extraordinarias. El movimiento individual de las figuras y el equilibrio del conjunto forman una combinación de apasionante belleza. La anécdota, de carácter simbólico, es relatada con el mínimo de efectos y recursos estrictamente plásticos de gran nobleza. Uthoff no recurre a ninguna posición esotérica o de hermética comprensión. Sin embargo, todo tiene un aire de apasionante levedad, como el relato de un cuento mágico. Y la atmósfera es irreal a fuerza de imaginativa... Los simples y adecuados decorados, los espléndidos trajes y el manejo sumamente inteligente de las luces contribuyen al esplendor de un espectáculo que quedará entre las más logradas realizaciones de una temporada tan pródiga en exhibiciones de buen ballet..."

"La Nación", 18 de octubre de 1960

El éxito del Ballet Nacional en la presentación de clausura del Ciclo Internacional de Ballet en el Teatro Colón, en el que también actuaron el Ballet del Marqués de Cuevas, el Ballet de José Limón, el London Festival Ballet y Margot Fonteyn, les mereció el aplauso unánime de la crítica. El crítico R. G. M., dice en "La Nación": "... Ya nos hemos ocupado en otra oportunidad sobre la excelente realización escénica presentada por el Ballet Nacional Chileno de la famosa partitura de Orff, que comenta detenidamente y con toda elocuencia los distintos fragmentos que integran la obra... Muy atrayente fue la traducción presentada por el Ballet Nacional Chileno, agrupación que se caracteriza por su entusiasmo y disciplina, y sobre cuyas satisfactorias cualidades nos hemos ocupado con frecuencia..."

"Democracia", 21 de octubre de 1960

"Que coreográficamente "Carmina Burana" es una concepción de gran solidez ha quedado demostrado en esta primera reposición en Buenos Aires, cuando, una vez aplacado el impacto primero, sus valores plásticos han vuelto a surgir a los ojos del espectador con toda nitidez. Obra madura del coreógrafo, tan descarnada como la música misma a la que acompaña, "Carmina Burana", bien puede contarse entre los mayores aciertos coreográficos de los últimos tiempos... De la actuación del excepcional conjunto chileno es muy poco lo que podríamos agregar a lo ya apuntado en numerosas ocasiones, como no sea aplaudir una vez más la precisión perfecta de sus movimientos y la vitalidad y calor que siguen poniendo en cada nueva presentación."

"Correo de la Tarde", 17 de octubre de 1960

"...la cantata-ballet impresionó como uno de los espectáculos más coherentes y logrados del mismo tipo visto en Buenos Aires desde la revelación de "Jeanne d'Ar aux bucher", de Honneger y Margarita Wallman. La coreografía de Ernst Uthoff, elude deliberadamente los alardes de técnica y reclama de sus intérpretes honda identificación con el estilo de la época, visualización sutil de lo gótico en una forma greco-romana, llena de ácidos anacronismos. Simple en su faz danzante, puede parangonarse sin desmedro con los mejores modelos del género... Todos los integrantes del extenso reparto actuaron con idéntica eficacia y merecen iguales elogios. Hay que destacar, no obstante, la actuación de Oscar Escauriaza, de preponderante importancia, cuya línea y sentido satírico se ponen en evidencia en el complejo papel del bufón... En síntesis: otro gran triunfo del ejemplar Ballet Nacional Chileno y de su director coreográfico Ernst Uthoff."

"La Razón", 18 de octubre de 1960

"...Uthoff ha compuesto los cuadros danzantes con un sentido de jocunda exaltación, sobre todo en la segunda parte, donde acierta constantemente en los movimientos de la gente ebria, en la composición de las figuras, en el clima frenético y lujurioso del figón. Además, con excelente criterio, se limita a comentar los motivos del texto, sin que el baile interfiera de una manera excluyente sobre el espíritu musical de la obra, formando un todo cohesivo y ensamblado con visión artística y equilibrio de sus diversos plazos. Todos los componentes del ballet chileno se destacaron por su justeza y entusiasmo —¡qué ejemplo para los nuestros!—, a las órde-

nes de un director tan calificado como el maestro Víctor Tevah..."

"Clarín", 18 de octubre de 1960

"El Ballet Nacional Chileno, al que apreciamos sin reservas por su admirable disciplina y compacta homogeneidad, reeditó la excelente creación coreográfica de su director: Ernst Uthoff, quien ha logrado aquí una categórica demostración de habilidad con mezcla dosificada de cultura, ingenio e inventiva..."

"Crítica", 20 de octubre de 1960

"El Ciclo Internacional de Ballet que se ha llevado a cabo en el teatro Colón, llega a su término con la presentación de "Carmina Burana", de Carl Orff, por el Ballet Nacional Chileno. De esta manera, al admirable conjunto transandino le toca cerrar un ciclo que ha contado con compañías internacionales de nombre y jerarquía, con figuras y coreógrafos de primera magnitud, y que nos ha dado representaciones de variada calidad, desde el espectáculo de rutina hasta la nota de asombro y perfección.

"El Ballet Nacional Chileno pertenece a esta última categoría, la del asombro y la perfección. Para nosotros, constituye un motivo de asombro constante que una compañía actúe siempre con tal perfección... En ninguna de sus presentaciones hemos notado la menor falla de disciplina, de rigor, de entusiasmo en el trabajo; jamás se ha podido decir que se ha improvisado en el escenario un solo paso... Esto no significa, desde luego, que sean autómatas ni seres sobrenaturales. Ni lo uno ni lo otro. Simplemente, gente que ama a su arte y respeta a su director. En este sentido, Ernst Uthoff, maestro y director, es un caso poco frecuente por estas

latitudes. Se sabe imponer, se sabe hacer respetar y sabe hacer trabajar a los que de él dependen. Y, por su parte, los componentes del Cuerpo de Ballet, responden con idéntica convicción a ese temperamento. El es en síntesis, la explicación de lo que nosotros hemos llamado una vez "el milagro chileno". Un "milagro" que obedece a la lógica y a la disciplina...".

La actuación del maestro Víctor Tevah también fue unánimemente aplaudida por la prensa en cada una de sus actuaciones con el Ballet Nacional Chileno y lo que dice el diario "La Nación" es el tenor general de todos los comentaristas: "El maestro Víctor Tevah brindó traducciones realmente magistrales..." y al refe-

rirse a la partitura de "Carmina Burana", agrega: "...su ejecución orquestal se caracterizó por la riqueza de matiz, la expresión y la variedad de acentos, en hábiles oposiciones de sonoridad y movimiento..."

Ballet de Arte Moderno

El Ballet de Arte Moderno, que dirige Octavio Cintolessi, inició el 17 de octubre una temporada de primavera en el Teatro Municipal y una serie de 30 funciones populares al aire libre, las que se realizarán en poblaciones obreras y sindicatos a base de los cinco ballets que estrenó este año.

JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS

"PANORAMA DE LA MÚSICA ORGANÍSTICA DESDE EL SIGLO XV HASTA NUESTROS DÍAS"

Entre las actividades organizadas para Juventudes Musicales Chilenas merece destacarse muy especialmente el ciclo de música de órgano "Panorama de la Música organística desde el siglo XV hasta nuestros días", ofrecido por el maestro Julio Perceval, profesor del Conservatorio Nacional e intérprete organista de fama internacional.

Este ciclo de conciertos ha sido posible gracias a la labor combinada de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y al Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, quienes, como primera medida, costearon la permanencia en Chile del técnico organero argentino, señor Carlos Heuse, quien reparó algunos de los mejores órganos de las iglesias de Santiago y Valparaíso. Además, la Facultad y el Instituto apoyaron financieramente la labor de organización y publicidad de este ciclo de conciertos.

Dado el carácter histórico y académico de este ciclo, Juventudes Musicales preparó un programa de índole didáctico, con un magnífico estudio del maestro Perceval sobre "El Órgano: su historia y su estética" y las biografías de todos los autores cuyas obras fueron tocadas en este ciclo. Este programa fue impreso gentilmente por la Editorial Universitaria como contribución a la labor de Juventudes Musicales Chilenas.

El ciclo de conciertos se realizó en la Iglesia de los Padres Carmelitas los días 18, 20, 25 y 27 de octubre y el 3 y 8 de noviembre, frente a un público juvenil y de adultos que llenó por completo el templo.

Primer Concierto

El primer programa incluyó las siguientes obras: *Guillaume du Fay: Alma Redemptoris Mater*; *Josquin des Prés: Benedictio qui venit*; *Paulus Hofhaymer: Fantasia sobre la canción: "On freudt verzer"*; *Antonio de Cabezón: diferencias sobre el "Canto del Caballero"*; *Andrea Gabrieli: Canzona*; *Jan Pieter Sweelinck: "Fantasia*

en eco"; John Bull: *Preludio sobre la canción flamenca: "Laet ons met herten Reijne"*; Jean Titelouze: *Ave Maris Stella*; Girolamo Frescobaldi: *Toccatà e Canzona*; Samuel Scheidt: *Variaciones sobre la canción inglesa: "Fortunae my Foe"*; Nicolas le Begue: *Villancico: "Une Vierge pucelle"* y "*Les Cloches*"; François Couperin: *Fuga sobre el "Kyrie"*; Henry Purcell: *Preludio*; Domenico Zipoli: *Pastorale* y André Raison: "*Oferte du Ve ton*".

Segundo Concierto

Obras tocadas en este concierto: Franz Tunder: *Preludio-Coral: "Her Gott, Dich loben wir"*; Buxtehude: *Preludio y Fuga en Fa mayor* y *Preludio-Coral: "Herzlich thut mich verlangen"*; Pachelbel: *Preludio y Fuga en Re menor* y *Preludio-Coral: "Von Himmel hoch"*; Muffat: *Toccatà en Do menor* y Juan Sebastián Bach: *Preludios Corales y Triple Fuga en Mi bemol mayor* (Del Dogma en música).

Tercer Concierto

Obras dadas a conocer en el tercer concierto de este ciclo: Haendel: *Preludio y Fuga en Fa menor*; Louis-Claude d'Aquin: "*Noel sur les flotes*"; Johann Ludwig Krebs: *Pequeño Preludio y Fuga en Do mayor*; Padre Giambatista Martini: *Aria y Gavota de la duodécima sonata*; Baltazar Galuppi: *Sonata*; Mozart: *Seis Sonatas "Da Chiesa"* (para dos violines, violoncello, contrabajo y órgano). Colaboraron con el maestro Perceval en estas obras los siguientes intérpretes: Jaime de la Jara, primer violín; Francisco Quesada, segundo violín; Jorge Román, cello, y Adolfo Flores, contrabajo. Alexandre-Pierre, François Boëly: *Preludio sobre el Pange Lingua* y *Fantasia y fuga en si bemol menor*; Mendelssohn: *Primera Sonata en Fa menor*.

Cuarto Concierto

En este programa el maestro Perceval tocó obras de autores de los siglos XIX y XX, en el siguiente orden: Liszt: *Fantasia y Fuga sobre las letras musicales BACH*; Brahms: *Tres Preludios Corales*; Franck: *Coral N° 3, en La menor*; Reger: *Introducción y pasacalle*; Alexandre Guilmant: *Pastorale de la 1ª Sonata*; Saint-Saens: *Rapsodia N° 3* (sobre melodías bretonas); Vierne: *Berceuse* y *El Carillon de Westminster*; Bossi: *Scherzo en Sol menor* y Charles Marie Widor: *Final de la Quinta Sinfonía (Toccatà)*.

Quinto Concierto

Dedicado a la música contemporánea para órgano, el programa incluyó: Gustavo Becerra (chileno): *Sonata*; Charlesournemire: *In Festo Pentecostés* (De la obra "El año místico"); Ginastera (argentino): *Tocata, villancico y fuga*; Hindemith: *Tercera Sonata*; Messiaen: *Dos piezas del "Libre d'orgue"*; Langlais: *Coral en Fa mayor*; Juan Améndbar: *Tocata y Jehan Alain: Letanías*.

Sexto Concierto

El último concierto de este ciclo de órgano, desde el siglo XV hasta nuestros días, el maestro Julio Perceval lo dedicó a la improvisación, haciendo gala de una inventiva realmente prodigiosa. En este concierto dio amplias pruebas de su profundo conocimiento de la armonía, el contrapunto, la fuga, el Canto Llano, la composición y la orquestación.

Toda la prensa alabó este ciclo de conciertos de órgano en forma entusiasta. Nos limitaremos a mencionar lo dicho por algunos de estos comentaristas: Samuel Claro, dice: "La labor que Juventudes Musicales ha realizado en sólo tres meses de existencia, es, desde todo punto de vista, encomiable, y el esfuerzo que significa la organización de esta serie de conciertos y

el educativo programa que lo acompaña, merecen nuestra más sincera admiración. En otra oportunidad hemos comentado la recia personalidad del maestro Perceval como artista. Esta vez tuvimos la ocasión de verlo trabajar de cerca, junto a la consola del instrumento, que reúne registros manuales y pedalera. Es aquí cuando se aprecian en toda su extensión la excelencia técnica, la seriedad y el vuelo interpretativo de Julio Perceval, al resolver no sólo los problemas inherentes a cada partitura, en dedajas, dificultades manuales y pedales e interpretación, sino, también, la acertada elección de los registros, con que enriquece notablemente el contenido timbrístico de la obra. Igualmente, la elección de las composiciones que integran este panorama histórico del órgano, revela al artista y al maestro, conocedor profundo de la extensa literatura para su instrumento..."

Y Daniel Quiroga, escribe: "El maestro Perceval, dueño de una técnica capaz de servir en su amplitud el mensaje estético contenido en esta música, logró, mediante una registración adecuada al marco de época de cada autor, el relieve de sus distintivas estilísticas..."

Alejandro Gumucio comenta: "El maestro Perceval demostró una vez más sus excepcionales cualidades interpretativas en el manejo de tan complejo instrumento... Con toda justicia este ciclo de música organística ha despertado un verdadero interés entre los amantes de la música porque ofrece un amplio panorama de lo más significativo que se ha escrito para el instrumento desde las primeras épocas en que comenzó su verdadera jerarquía hasta los tiempos actuales. El maestro Perceval merece un especial elogio por su esfuerzo de gran calidad artística y didáctica."

JUVENTUDES MUSICALES DE ARGENTINA Y URUGUAY

Entre el 12 y el 20 de septiembre pasado, tuvimos la oportunidad de realizar un breve viaje en misión de intercambio, a Buenos Aires y Montevideo, en el que aprovechamos de establecer los primeros contactos directos entre la filial chilena de Juventudes Musicales, establecida recién el 21 de julio del presente año, y las filiales argentina y uruguaya.

Como representante de mi país, sentí en repetidas ocasiones legítimo orgullo al ver con qué admiración y respeto fue recibido el novel movimiento musical chileno, que ofrecía excepcional calidad en sus presentaciones y en su organización, frente al breve lapso de su existencia. Igualmente, pudimos corresponder esta admiración al apreciar personalmente la madurez y el alto nivel a que ha llegado este movimiento en el país hermano.

En Argentina, lamentamos no haber podido dedicar más que dos de las contadas horas de nuestra permanencia a Juventudes Musicales. Fui recibido por el señor Gordin, simpática y excelente persona que dedica su vida a Juventudes y que partía en esos momentos a inaugurar una nueva filial argentina: Santa Fe. Gracias a él, conocí aunque someramente, la organización y las proyecciones con que trabajan al respecto en Argentina. Salí de su oficina, portador de los mejores augurios de éxito, toda la documentación pertinente y detalles importantes que sólo la experiencia enseña, que transmití posteriormente al Directorio de Juventudes Musicales Chilenas.

El estrecho margen de este comentario y la brevedad de mi estada, me impiden informar con propiedad sobre este movimiento, vigoroso y excelentemente organi-

zado. Esa tarde, recuerdo, actuaba en el Teatro Smart para Juventudes Musicales, el Cuarteto "Santiago", de Chile.

Montevideo fue la segunda y última etapa del viaje, donde conocimos a fondo tanto la labor, como a los dirigentes y socios de las Juventudes uruguayas, personas de gran vitalidad juvenil, agradables y que atendieron al emisario chileno incluso sacrificando descansos y días festivos.

Nuestro primer contacto musical con el ambiente uruguayo, consistió en el ensayo de dos óperas de Menotti y la presentación de ellas al día siguiente en el Teatro del Círculo, por el Conjunto Estable de Juventudes Musicales. Este conjunto estable, reúne jóvenes socios cantantes de primera categoría y una orquesta de cámara, también compuesta por jóvenes, bajo la dirección de Silvio Aladjem. La impresión que produce al visitante este grupo juvenil, es notable y emocionante. Vimos en el ensayo cómo trabajan estos artistas en medio de gran alegría, espíritu de grupo y cooperación. El que no actúa, sirve de acomodador, pinta los telones del decorado, reúne entre sus amistades los elementos que requiere la escenografía, las muchachas cosen los vestidos y estropean sus dedos clavando clavos, y además, no aceptan remuneración. Con este entusiasmo, debidamente recompensado por el público y la crítica, ha sido posible el montaje de una Temporada de Ópera de Cámara, con *El Teléfono* y *La Médium*, de Menotti; *Cambiale di Matrimonio*, de Rossini; *Il Filosofo di Campagne*, de G. Luppi y *Comedia sobre el puente*, de Martinu (estreno en Sudamérica).

Tuve oportunidad de conversar largamente con algunos directores de Juventudes uruguayas, entre ellos el Secretario General, señor Armando Diez, y la Tesorera, señorita Tania Siver, aparte del Presidente, que es el distinguido profesor Hugo Balzo. Cuentan actualmente con dos mil socios activos y siete filiales en el interior, habiendo iniciado su trabajo hace

nueve años. Hago especial mención de la actividad de cada socio, que podrá apreciarse en el episodio de la temporada de ópera recién narrado.

En cuanto a las actividades generales de las Juventudes Musicales Uruguayas, se pueden resumir en conciertos educacionales comentados, cine educativo, conferencias y charlas y en la realización periódica de congresos nacionales de Juventudes en los cuales participan todas las filiales del país. También realizan congresos latinoamericanos, especialmente con Argentina y esperan que pronto Chile participe activamente en ellos. Todas estas actividades las realizan en siete u ocho teatros, contando con el auspicio de 101 socios benefactores, que aportan generosas donaciones, el Ministerio de Instrucción Pública y el SODRE, que según palabras de ellos "ha colaborado en todo: atriles, cine, partituras, copias, locales de ensayo, teatro, estudio auditorio, transmisiones radiales y grabaciones".

Especial mención merece el aspecto organizativo de Juventudes Musicales Uruguayas. Aparte de la reglamentación propia de la central y sus filiales y del archivo bien documentado, por medio de concursos realizados entre los mismos socios han reunido más de 200 intérpretes estables, que han sido divididos en tres categorías según sus méritos. En la primera, participan los jóvenes en espectáculos de gran responsabilidad como profesionales del arte. En la segunda, se les destina a actos más secundarios y se les estimula en sus estudios. La tercera, es una etapa de formación de futuros intérpretes.

He regresado con varios kilos de sobrepeso motivados por los abundantes folletos, reglamentaciones y documentos en general que reuní en ambos países y con mucho más que eso, de entusiasmo y admiración, y confianza en que el movimiento de Juventudes Musicales Chilenas acentuará cada día más la brillante línea que ha marcado su iniciación. Samuel Claro.

NOTICIAS

Cruzada de extensión cultural en los sectores obreros

La Caja de Compensación de ASIMET ha desarrollado gestiones para obtener una colaboración de las más destacadas instituciones y personalidades del mundo de la música, con miras a desarrollar un programa de jerarquía cultural en los centros obreros metalúrgicos.

La Agrupación de Música Contemporánea AMCA, recién establecida y vinculada directamente al Instituto de Extensión Musical, a la Asociación Nacional de Compositores, a la Asociación Nacional de Concertistas y otras entidades de igual prestigio, ha servido de relacionadora en esta iniciativa obteniendo la aceptación del Instituto y de Asociaciones afines con el fin de iniciar, de manera experimental, un programa de educación y difusión musical.

Transcribimos a continuación algunos de los párrafos de la carta respuesta de ASIMET a AMCA, en los que se resumen la finalidad de estos programas:

"Constituye fin primordial de las actividades de esta Caja de Compensación, poner de manera normal al alcance de las poblaciones obreras, en especial en el sector metalúrgico, todos aquellos valores que dignifican al hombre y que nuestras estructuras, costumbres o limitaciones restringen sólo a grupos muy pequeños, casi siempre los mismos y hacen de Chile y de la obra de los chilenos algo no participado y por lo mismo no querido de la nación.

"En el aspecto preciso de la educación musical, nos parece indispensable ilustrar la iniciativa de los obreros en este campo, sobre la base de conversaciones, charlas, conferencias o cursos desarrollados de manera principal por ejecutantes que proporcionen esa simpatía humana funda-

mental de todo interés permanente. Creemos que los trabajadores y sus familiares aprenderán a apreciar mucho mejor una grabación en disco o cinta magnética, o un programa radial, o incluso un concierto sinfónico, si pueden relacionar al músico y su ejecución con compositores y ejecutantes que hayan personalmente conocido o a quienes puedan identificar en la grabación o ejecución.

"Finalmente consideramos que la Caja estaría en condiciones de asociarse con Uds. a una verdadera cruzada de Extensión Cultural en el campo de la música, patrocinando conciertos a base, muy principalmente, de la intervención personal de compositores y concertistas, que al ser repetidos en centros obreros, locales sindicales o barrios populares, permitirán aprovechar varias veces y ante nuevo público un mismo esfuerzo de preparación y rebajar proporcionalmente el costo."

Pianista René Reyes, becado por Italia

René Reyes, pianista de nota y profesor de Teoría y Solfeo del Conservatorio Nacional de Música, ha sido becado por el Gobierno de Italia, para perfeccionar sus estudios superiores en el Conservatorio Santa Cecilia de Roma.

Además de músico, René Reyes es egresado del Instituto Pedagógico en matemáticas y en el Conservatorio Nacional obtuvo su licenciatura en Interpretación Superior con mención en Piano y con la más alta calificación. También es egresado del Departamento de Musicología y Pedagogía musical. Como pianista obtuvo los premios "Orrego Carvallo" y "Rosita Renard".

La Universidad de Chile lo comisionó para estudiar en Italia las nuevas orienta-

ciones de la pedagogía musical y las técnicas que allí se aplican.

Orrego Salas recibe comisión de la Fundación Koussewitzky

Con fecha 1º de septiembre, el Consejo Técnico de la "Fundación Koussewitzky", afiliada a la Biblioteca del Congreso de Washington, acordó encargar al compositor chileno Juan Orrego Salas una obra sinfónica que, como todas las solicitadas por esta institución, deben dedicarse a la memoria del que fuera por más de veinte años director de la Orquesta Sinfónica de Boston, maestro Serge Koussewitzky, y de su esposa Natalia. El manuscrito de la obra ingresará a la valiosa colección de originales que mantiene la Biblioteca del Congreso y el estreno de ésta le corresponderá a la Sinfónica de Boston.

Desde que Natalia Koussewitzky creara la fundación que hoy lleva su nombre y el de su esposo, ésta ha realizado una labor de apoyo y protección de la música contemporánea que no tiene parangón en el mundo. Obras como la orquestación de "Cuadros de una Exposición" de Mousorgsky hecha por Ravel, la Sinfonía de los Salmos y la Oda de Stravinsky, el Concierto para Orquesta de Bartok, la Sinfonía en Mi bemol de Hindemith, la Tercera Sinfonía de Honegger, el Concierto para piano de Schoenberg y otras muchas, han sido encargadas por esta institución, la que hoy ingresa a su catálogo al compositor chileno, quien junto a Heitor Villa-Lobos, de Brasil; a Carlos Chávez, de México; a Alberto Ginastera, de Argentina, y a Héctor Tosar, de Uruguay, representan al grupo de músicos latino-americanos que figuran junto a la distinguida pléyade de compositores de Europa y Norteamérica, desde Ravel hasta la actualidad.

Gustavo Becerra invitado a Argentina

Invitado por las autoridades musicales argentinas, Gustavo Becerra, Director del Instituto de Extensión Musical, viajó a Santa Fe, para asistir al Congreso de Pedagogía Musical.

Durante este congreso que se celebró entre los días 17 y 25 de septiembre, Gustavo Becerra dio a conocer los avances que sobre pedagogía musical se están realizando en Chile, impulsados principalmente por la Asociación de Educación Musical, organismo que desde hace más de diez años efectúa una intensa labor en los establecimientos educacionales del país.

Festivales Corales "Sesquicentenario"

En la semana del 1º al 8 de octubre se celebró en Santiago los Festivales Corales "Sesquicentenario", organizados por la Asociación de Educación Musical, y bajo los auspicios del Ministerio de Educación, las autoridades universitarias y la I. Municipalidad de Santiago.

En esta oportunidad se presentaron 60 coros de diversas categorías, entre los que se cuentan grupos de escuelas parvularias, de escuelas primarias, secundarias y de educación universitaria, además de coros extraescolares. Los conciertos se realizaron en el Salón de Honor de la Universidad de Chile y en el Auditorio de la Biblioteca Nacional.

Carlos Heuse, vino desde Argentina a revisar los órganos de las Iglesias

El distinguido organero argentino señor Carlos Heuse vino invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la

Universidad de Chile, para revisar y arreglar algunos de los órganos de las iglesias de Santiago y Valparaíso.

El señor Heuse es el único fabricante de armonios de Argentina y además representante de la firma E. F. Walker y Cía. de Ludwigsburg, de Alemania, la que desde hace dos siglos construye órganos en esa ciudad alemana. Desde 1910 la familia del señor Heuse se dedica a construir armonios y a montar órganos en los países de Latinoamérica y a la antiquísima profesión de organero, tan famosa en los siglos XIV al XVIII.

En Santiago, revisó y arregló los órganos de las iglesias de los Padres Franciscanos Belgas y los Padres Carmelitas, y en Valparaíso el órgano de la iglesia de los Padres Franceses. También revisó el órgano de la Catedral y el del Union Church, de Valparaíso.

Dada la extraordinaria importancia de la organería, el señor Carlos Heuse escribirá un artículo para la *Revista Musical Chilena* sobre tan interesante tema, el que será publicado en 1961.

Angélica Montes vuelve después de exitosa gira por los países del continente

La destacada soprano Angélica Montes regresó a Chile después de una larga gira por diversos países americanos en los que obtuvo extraordinario éxito. En Montevideo actuó en el Teatro Solís y la prensa de ese país la calificó de "artista prácticamente perfecta. En ella se reúnen cualidades preciosas: una hermosa voz, musicalidad penetrante..."

En Bogotá actuó como solista con la Orquesta Sinfónica de Colombia, bajo la dirección de Olav Roots, y cumplió compromisos en la radiotelevisión colombiana y en el Teatro Junín de Medellín, donde interpretó "Madame Butterfly".

Durante su estada en los Estados Unidos actuó en Nueva York realizando una serie de presentaciones radiales, interpretando canciones chilenas y latinoamericanas.

Jacques Bodmer dirigirá durante dos meses a la Orquesta Sinfónica de Chile

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha contratado al joven director español Jacques Bodmer, para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile, en los Festivales de Música Chilena que se realizarán durante el mes de noviembre de este año.

Bodmer, nacido en Barcelona, en 1924, inició sus estudios musicales en España y desde 1945 a 1948 estudió dirección orquestal con Hermann Scherchen, en Zurich. Debutó en España en 1948, dirigiendo numerosos conciertos a base del repertorio clásico, romántico y contemporáneo.

En 1952 realizó una gira por Suiza, como director de la Orquesta de Cámara Catalana y entre 1955 y 1958 fue asistente director musical de Radio Zurich. Actualmente es director de la Orquesta Filarmónica de Barcelona.

Victor Tevah invitado a dirigir en el Festival Panamericano de México

El destacado director de orquesta chileno Víctor Tevah, que tantos éxitos obtuviera en Buenos Aires, dirigiendo las funciones del Ballet Nacional Chileno en el Teatro Colón, ha sido invitado por los organizadores del Festival Panamericano de Música, Pablo Casals —que se realizará en diciembre próximo en Ciudad de México y Acapulco— para que dirija varios conciertos.

La Orquesta Filarmónica de Chile, en gira por Argentina, Uruguay y Brasil

El 29 de octubre, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, partió en una gira auspiciada por el Supremo Gobierno y la I. Municipalidad de Santiago, a Argentina, Uruguay y Brasil.

Los días 30 y 31 de octubre ofrecieron conciertos en Córdoba y Mendoza, el 3 y 4 de noviembre actuaron en Montevideo, el 5, 6 y 7, en Porto Alegre, y el 10 y 11 en Sao Paulo. La fecha de actuación en Buenos Aires no había sido fijada al enviarse esta publicación a la imprenta.

Esta primera gira de una orquesta chilena al extranjero reviste una importancia histórica. La Orquesta Filarmónica de Chile, compuesta de 76 músicos, ha sido invitada por las ciudades y empresas teatrales de las ciudades que visitaron, y todos los contactos los efectuó la empresa de conciertos "Artex", que dirige Mario Matteucci.

Durante la gira, la Orquesta Filarmónica tocaron dos programas básicos a base de obras de compositores chilenos y obras de Beethoven, Dvorak, Strauss, Glinka, Tchaikowsky, Ginastera y el Concierto en Mi menor, de Mendelssohn, para violín y orquesta; solista Alberto Dourthé; concierto de la Filarmónica de Chile, y el Concierto para cello y orquesta en Si bemol de Boccherini, solista Hans Loewe.

Vigésimo Aniversario del Instituto de Extensión Musical

El lunes 24 de octubre se iniciaron las festividades del vigésimo aniversario de la creación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, con una exposición fotográfica "20 Años de Ex-

tensión Musical", verdadero documental histórico del desarrollo musical chileno.

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile se realizó un acto académico el martes 25, en el que hicieron uso de la palabra el Rector, don Juan Gómez Millas; don Eugenio Pereira Salas, y el Director del Instituto, don Gustavo Becerra.

El Conjunto de Cuerdas de la Orquesta Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad finalizaron este acto, interpretando obras de compositores nacionales.

Don Juan Gómez Millas, Rector de la Universidad de Chile, en brillante improvisación, recaló la importancia de la música en la vida de los pueblos y para subrayar sus palabras leyó un texto de Polibio, Libro IV-20, especialmente traducido por él para esta ocasión, palabras eternas, tan válidas hoy día como hace dos mil años, que ensalzan la benéfica influencia de la música. Transcribimos a continuación el texto de Polibio en traducción del señor Rector:

"Me pregunto ¿por qué los Cyneteos, que forman parte del grupo de los arcadios, se mostraron tan salvajes, sobrepasando a todos los griegos en maldad y crueldad? Creo que el verdadero motivo se encuentra en el hecho de que fueron los únicos que abandonaron algunos hábitos que habían introducido sus antepasados con el objeto de superar las condiciones de vida que les había impuesto la naturaleza del paisaje en que vivían.

Esos hábitos se refieren a la práctica de la música, de la verdadera música, benéfica a todos los hombres y que para los arcadios en particular es de una absoluta necesidad...

No es correcto pensar que los antiguos cretenses y lacedónicos actuaron por mera casualidad cuando sustituyeron la flauta y el movimiento rítmico por el uso de la corneta en la guerra o que los arcadios primitivos no tuvieron buenas razones para incorporar la música a todas sus activi-

dades públicas en tal grado que no sólo los niños, sino los jóvenes hasta los 30 años estaban obligados a estudiarla constantemente sin perjuicio de que en otros aspectos sus vidas fueran extremadamente austeras.

Es un hecho que todos conocemos el de que los niños de Arcadia, desde tierna edad, sean entrenados en cantar al unísono los peanes e himnos tradicionales que celebran las hazañas de los héroes y dioses locales; más tarde aprenden los compases de Philoxenus y Timoteo... y cada año compiten distribuidos en grupos de edades en el teatro en cantos corales acompañados por flautistas profesionales. Y aún más, durante el curso de toda la vida se distraen en los banquetes escuchando no a músicos profesionales, sino cantando ellos mismos y por turno, unos tras otros.

No se avergüenzan de ignorar otros estudios; pero en el caso del canto saben que están obligados a aprenderlo y que de ello no pueden excusarse; es considerada una gran desgracia el no adquirir habilidad musical.

Además de todo esto, los jóvenes acúan en festivales militares al son de la música de las flautas, se perfeccionan en la danza y hacen representaciones periódicas en los teatros, bajo la vigilancia de los poderes públicos de la ciudad y financiados por ésta.

Todas estas costumbres fueron establecidas por nuestros antepasados no como un lujo o algo superfluo, sino porque ellos buscaron cómo vencer la dureza del trabajo manual y lo aburrido de la vida humana, como, asimismo, las condiciones frías y pesadas que les imponía el clima que prevalece en el país, condiciones a las cuales se asimila fácilmente el carácter de los hombres y que impone la naturaleza. Por esto, los arcadios, para suavizar y atemperar la pesadez de la naturaleza introdujeron las costumbres mencionadas y

habituaron a hombres y mujeres a participar en frecuentes festivales, en danzas de jóvenes y niños y recurrir a todos los medios artísticos que dulcificaran y atenuaran la excesiva hosquedad del carácter nacional.

Al descuidar totalmente los Cyneteos estas instituciones, a pesar de que tanto necesitaban de su benéfica influencia... y entregarse exclusivamente a sus asuntos locales y a las rivalidades y pugnas políticas, se convirtieron en tan salvajes y brutales que en ninguna ciudad griega se cometían más grandes crímenes y con mayor frecuencia como en la de ellos."

A continuación transcribimos los discursos del profesor Pereira Salas, primero, y el del Director del Instituto de Extensión Musical, en seguida:

Señor Rector, señor Decano, señor Director, señores profesores, señoras y señores:

No acudimos hoy día a festejar un hecho, un acontecimiento más en la densa cronología de la Universidad de Chile, cuyas horas van marcando con aceleración rítmica progresiva los destinos intelectuales del país; venimos a meditar sobre un pensamiento fecundo, puesto en marcha por personalidades avisoras, sobre un concepto sociológico que incorporó la música a la estructura universitaria permanente y le dio los medios para estimular una conciencia musical en el ambiente patrio.

Hereditaria de las nobles y señeras tradiciones de la filosofía y del espíritu de la Ilustración, las Universidades hispano-americanas en el correr del siglo XIX conservaron las formas seculares, y en la ordenación espiritual de lo múltiple del acervo cultural, en géneros y especies que abarcaran la totalidad de los fenómenos intelectuales, dedicaron por un lado sus esfuerzos al cultivo de las ciencias en su rigurosa clasificación cuantitativa, y, por el otro, a perfeccionar los valores del humanismo, entendido preferentemente en

el fomento de las bellas letras y de las bellas artes. Dentro de este esquema, la música quedaba relegada a una especie de limbo, y se la concebía en su parte didáctica como un ramo de adorno que prestaba su nota elegante en la formación de la personalidad. Aunque en fecha temprana del calendario republicano, en 1847 su estudio fue incorporado al plan de enseñanza de las escuelas normales, por obra del infatigable músico don José Zapiola y, a pesar también de la fundación del Conservatorio Nacional de Música, en 1849, por el triple esfuerzo de tres filántropos: Pedro Palazuelos, José Miguel de la Barra y José Gandarillas, el campo de su acción sociológica permaneció restringido al nivel técnico y a la interpretación de obras de intención cívica y religiosa ocasionales.

Sin embargo, espíritus señeros iban enfocando con mayor claridad conceptual el problema, comprendiendo que la Universidad debía aspirar en un plano superior, a conocer la totalidad de las formas en que se despliega la vida humana, para formar la cultura. Este nuevo concepto lo intuyó el benemérito Rector de la Universidad de Chile, don Ignacio Domeyko, quien al incorporarse a los trabajos académicos de la Facultad de Filosofía habló en términos profundos de las conexiones íntimas entre la naturaleza, las ciencias y las artes. Este pensamiento teórico comenzó a cobrar forma en 1877, época en que el distinguido historiador y Ministro don Miguel Luis Amunátegui, dándose cuenta del progreso de las artes musicales en Chile quiso organizar una Academia Nacional de Música, en cuyo seno debían debatirse los problemas de su organización y proyección hacia el público. Cupo al egregio investigador, don Diego Barros Arana, la idea de concebir en 1892, una Facultad de Bellas Artes, integrada por la Arquitectura, la Música, la Pintura y la Escultura.

No es ahora el momento propicio para un recuento prolijo de todas las iniciativas que condujeron a la incorporación definitiva de la ciencia de la música al seno de la Universidad de Chile; estos pensamientos precursores iban a ser llevados a la realidad de nuestra época por la inteligente tenacidad, el dinamismo y los profundos conocimientos de Domingo Santa Cruz, fundador de la Facultad en 1929, e intérprete de la inquietud juvenil.

La renovación de la enseñanza lograda en 1928 por la reforma llevada a cabo en el Conservatorio Nacional de Música por otra de las personalidades anticipadoras, Armando Carvajal; el fervor logrado en el ambiente por la cruzada emprendida por la Sociedad Bach; la creación de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, indicaba la urgente necesidad de conectar ahora la labor formativa y didáctica, con la colectividad nacional.

En 1937 comenzaron los esfuerzos para asentar sobre sólidas bases la estructura musical aludida; el día 27 de julio, un grupo de jóvenes diputados, Guillermo Echenique Correa, Benjamín Claro, Fernando Durán, Gregorio Amunátegui, Fernando Maira, Rudecindo Ortega, Carlos Contreras, Julio Barrenechea y Manuel Eduardo Hübner, patrocinaba un proyecto de ley destinado a crear la Orquesta Sinfónica Nacional y a estimular la labor creativa de los músicos chilenos. Largas y dilatadas fueron las discusiones que sufrió en ambas Cámaras esta ley musical, la primera en su género en el continente, pero la firme resolución de sus promotores y el ecuaníme proceder del senador Maximiano Errázuriz, autor de un contraproyecto, permitieron la promulgación de esta ley que lleva el número 6.696, el día 2 de octubre de 1940, durante la Presidencia de don Pedro Aguirre Cerda y el Rectorado de don Juvenal Hernández J.

El alma de la empresa realizadora ha-

bían sido Domingo Santa Cruz y el escogido grupo de sus colaboradores. Las bases económicas para la vida musical estaban echadas y sucesivamente fueron surgiendo los organismos ejecutores de los ideales acariciados tan largo tiempo. En 1941, el día 7 de enero, en el Teatro Municipal, la Orquesta Sinfónica de Chile se presentó por primera vez ante el público, bajo la dirección del maestro Armando Carvajal, quien hasta fines de 1947 dirigió estas actividades, para ser reemplazado por un nuevo valor artístico, el joven director Víctor Tevah y, posteriormente, por el Subdirector Héctor Carvajal y varios maestros nacionales, Agustín Culliel y diversas celebridades extranjeras que han dirigido las temporadas oficiales.

En febrero del mismo año surgió la Escuela de Danzas que había apadrinado André Haas, y que fue dirigida con ejemplar dedicación y talento artístico por Ernesto Uthoff y Lola Botka, creadores del magnífico Ballet Nacional. En 1945 empiezan a trabajar los conjuntos de Música de Cámara y el Cuarteto que anima el culto violinista Enrique Iniesta. Y en 1947 toman forma los Festivales de Música Chilena, destinados a dar a conocer las creaciones nacionales. El Instituto fundó en 1943 la *Revista Musical Chilena* y en 1947 el Instituto de Investigaciones Musicales; por último, nació el simpático Coro de la Universidad de Chile que expresa el entusiasmo musical de la juventud chilena.

¡Qué de reflexiones surgen de la mera enumeración de estas realizaciones positivas! Si redujéramos a tablas estadísticas el contenido de las obras interpretadas por la Orquesta Sinfónica, los conjuntos de Cámara y el Ballet Nacional, veríamos que han llegado hasta el público de Chile los

nombres más representativos de la historia de la música, los valores permanentes del arte. Es ésta una tarea de alto nivel universitario y el Instituto de Extensión Musical puede estar satisfecho de la labor cumplida en estos fecundos veinte años. Ha sabido, bajo la experta y desinteresada dirección de Domingo Santa Cruz, Vicente Salas Viú, Juan Orrego Salas y Gustavo Becerra Sch., actualizar en concierto, las tradiciones musicales que nos unen a la América y a la Europa; ha dado a conocer las producciones contemporáneas, en ese diálogo de pasado y presente, historia y actualidad tan vital en el proceso de la creación. Ha estimulado la creación en niveles superiores. Ha incorporado a la vida musical a valiosos intérpretes en sus respectivas especialidades. Ha sabido dignificar al artista. Ha sabido transmitir el sentido de la letra y el espíritu de la ley nacional que lo creara. Quedan, por cierto, vastos terrenos para la metódica exploración de las nuevas generaciones, pero en estos momentos de meditación es justo pagar tributo a los que nos precedieron en esta obra trascendente y repetir las palabras del filósofo medieval: "El panorama es vasto y más amplia nuestra visión, tal vez no únicamente por que sea mejor nuestra vista, sino por estar sentados sobre los altos hombros de nuestros antecesores."

La Universidad de Chile hace votos para que las voces auspiciosas del ayer artístico-musical, fecunden las realizaciones actuales en que todos estamos empeñados y así en la armonía del pasado inmediato y del presente, podamos penetrar confiados en las incógnitas del mañana...

E. P. S.

*DISCURSO DEL DIRECTOR DEL INSTITUTO DE
EXTENSION MUSICAL CON OCASION DE LA
CELEBRACION DEL 20 ANIVERSARIO DE
LA PROMULGACION DE LA LEY
Nº 6.696 QUE LE DIO VIDA*

SEÑOR RECTOR, SEÑOR VICERRECTOR Y DECANO DE LA FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES, PROFESORES DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE, ARTISTAS DEL CUERPO DE BALLET NACIONAL, MIEMBROS DEL CORO DE LA UNIVERSIDAD, FUNCIONARIOS EN GENERAL, CATEDRÁTICOS, SEÑORAS Y SEÑORES:

Es para mí un altísimo honor participar en esta ocasión, de las festividades que recuerdan una de las batallas más importantes en la profesionalización del músico en Chile. No me referiré a las individualidades que en ella tomaron posiciones espectables, que de ellas se ha hecho oportuna historia. Permitidme, en cambio, dedicar mis palabras al conjunto de grupos sociales, que originó la función que hoy cumple el Instituto de Extensión Musical, y que fundamentó históricamente su establecimiento.

Recordamos que, hace poco más de 20 años, había una floreciente profesión de músico, que se desarrollaba al amparo del cine mudo. Pero toda la vocación madurada a su calor se vio desheredada por la aparición del cine sonoro que, al igual que otros medios mecánicos, rara vez se han utilizado en su origen para el bien común, destinándoseles principalmente al lucro de unos pocos, con la más absoluta despreocupación por el futuro de los que hasta el instante anterior les sirvieron como piezas fundamentales en la producción. El mandoble despreocupadamente lucrativo ejecutado a mansalva por la naciente industria cinematográfica-sonora

creó una situación desesperada para los ejecutantes de este país, siendo ésta el punto de partida para una gesta que, sin ambages, podemos considerar como ejemplarmente heroica.

Los compositores vieron la gravedad de la situación y se sumaron a las fuerzas orientadoras de un movimiento que tendería a garantizarles posibilidades de ejecución. Dos gremios así, cerraron filas y, con el ejemplo abnegado y reiterado de presentaciones que nadie jamás pudo y podrá evaluar en dinero, se convenció a la opinión pública del valor que representa el desarrollo de una cultura musical para un pueblo que pretende ser digno de la condición humana. Porque, recordemos que, lo que nos separa de las especies inferiores es un campo estrecho e inestable que se puede resumir en actividades como las culturales, científicas y políticas. Sabemos que hay hombres que merecen apenas su calificación de tales, por la reducción que hacen de sus actividades a niveles que de igual manera desarrollan, tal vez en mejor forma, otras especies sociales. Así, defendiendo la esencia misma de nuestra especie, ejecutantes y creadores lucharon por dotar a nuestro país de un Instituto de Extensión Musical.

En un proceso histórico se destacan individualidades, pero ninguna de ellas puede atribuirse los méritos de la colectividad. Una personalidad singular sólo puede tener un valor histórico en la medida en que interprete y represente las nece-

sidades y anhelos de la colectividad, contribuyendo al planteamiento y resolución de sus problemas. Por lo tanto, es sólo la suma de las relaciones individuales, esa totalidad insustituible, la que determina el curso de la historia.

Empecemos por uno de los factores más importantes en la modelación de un servicio público: la opinión pública. Esta constituyó la primera base real en el desarrollo del Instituto de Extensión Musical, movida por la actividad promotora de la Asociación Nacional de Concierptos Sinfónicos que posteriormente pasara a llamarse Orquesta Sinfónica de Chile. Una vez en funciones el mecanismo de participación del ciudadano en un contacto regular con la música, los profesionales contaron con la ayuda de los compositores de la Asociación Nacional de Compositores, que prestó oportunamente su asistencia en un nivel que permitió dar cabal formulación a los deseos comunes que la práctica heroica había evidenciado. El resultado de estos esfuerzos se conoce con el nombre de Ley Nº 6.696, que manifiesta su razón de ser en la satisfacción de las necesidades culturales que puso en evidencia a través de una campaña sostenida y llena de esfuerzo. Aquí permítasenos recordar que no es la letra y quienes la redactan, lo que hace buenas a las leyes, sino que las situaciones reales a que aluden con oportunidad y justicia. Podemos afirmar que los pueblos van formando instituciones, es decir, van congregándose en torno a funciones como las que dieron origen a la Orquesta Sinfónica de Chile y a la Asociación Nacional de Compositores, que se vieron unidas en la defensa de intereses comunes y complementarios. Los unos defendían su derecho a mostrar la literatura musical universal a nuestra ciudadanía, y, los otros, sabían que al defender a los ejecutantes defendían su única primera trincherera en la lucha por el desarrollo de la profesión de músico en nuestro país. Las colectividades que acabo

de citar sabían, además, que sus gestiones tendían a satisfacer un imperativo social de desarrollo cultural. Así es como se llegó a sentir más que a saber que la permanencia de las causas que generaron el proceso que acabo de aludir constituyeron y constituyen nuestra razón de existir y regulan, según su importancia y desarrollo, la oportunidad y calidad de nuestros deberes.

La Universidad de Chile, alma madre y rectora de los destinos civiles de nuestro país, ha mantenido su importante ingerencia en la vida nacional, basada en su capacidad siempre renovada de analizar las necesidades de nuestro pueblo. De ahí su madurez para acoger en su seno a nuestra institución que, antes que nada, desempeña una labor docente en el importantísimo campo de la extensión universitaria. Esta constituye una de las motivaciones más trascendentales en el desarrollo nacional, al cual estimula y orienta sin pretender sustituirlo.

Dentro de la Universidad, los servicios musicales han desarrollado una labor, cuyo crecimiento los llevó a una crisis que, una vez superada, nos ha demostrado que nuestras relaciones internas eran precarias y nuestra relación con la vieja casa de Bello tampoco era tan fervorosa y efectiva como las circunstancias lo requerían. Este estado de cosas fue lo que, como era de esperar, destruyó nuestro equilibrio, afectando especialmente a nuestras funciones, porque su espíritu no aunaba nuestros propósitos ni ideas. Nuestra suerte ha mejorado en el tiempo presente de manera notable. Por todas partes se nota un fervor que nos permite ir modelando, poco a poco, un todo orgánico que nos permita poner en funciones un conjunto profesional activo y sano, poseedor de esas armas que son origen de eficiencia y capacidad y que están representadas por la práctica de la crítica y sobre todo de la autocrítica. Ahora que estamos disfru-

tando de los beneficios de estar incorporados a una familia, hemos adquirido la conciencia de ser más fuertes, porque se ha evidenciado en nosotros una capacidad de ser más responsables, de ser más humanos.

A lo largo de 20 años hemos tomado contacto con muchos hechos, de los cuales algunos, los más fundamentales, han ido revelando la esencia misma de nuestra profesión.

En los primeros tiempos era tal la inseguridad que pesaba sobre el ejercicio de nuestra profesión, que hasta los más dotados y afortunados no podían evitar pensamientos de asombro ante el cobro de los emolumentos con que se asentó regularmente nuestra profesión por medio de la Ley Nº 6.696. Pero ahora la racionalización sobre el valor que nuestro aporte representa en el campo de la cultura nacional nos da la confianza que emana de la dignidad que se origina en la utilidad y cumplimiento de un servicio.

Hubo tiempos en que la presión circunstancial llevó a muchos a actitudes de deserción, tal vez demasiado fácil, de nuestra profesión, disminuyendo y disgregando nuestro naciente gremio. Los tiempos han cambiado y la conciencia se ha despertado y, a la luz de la perspectiva que han dado los años, podemos ver que sólo el oportunismo puede decidir, en una mente angustiada, de una manera trivial, la suerte de una actividad, que entre otras superiores, distingue en forma esencial a la humanidad.

Cuántas veces no se vio nuestra profesión aquejada por ataques que provenían de dudas sobre el lugar que corresponde a la música dentro de la enseñanza superior. Pero el avance y la difusión del humanismo, en su lucha incesante contra la creciente confusión a que se expone frente a la hipertrofia de la técnica, nos ofreció la evidencia de que, desde el principio más remoto, la música integró, junto

a las ciencias exactas o naturales, el saber académico.

Razones hubo para pensar, en tiempos oscuros, que la música carecía de importancia ante las actividades materiales que sustentan la parte vegetativa de la humanidad, pero pocos habrá ahora que estimen en forma automática la vigencia del adagio "primero vivir, luego filosofar", pues nos asiste la certeza de que sólo su última parte constituye un ejercicio legítimamente humano.

Sabemos en suma, que atendemos a las necesidades de una forma superior de la vida y que, todas las técnicas y ciencias que la hacen cada día más posible no serían propias de nuestra especie si no condujesen a una proporción cada vez mayor, en calidad y cantidad, de horas libres para el ejercicio de las actividades que nos definen como humanidad.

Todo esto nos lleva a ofrecer a nuestra madre Universidad, nuestro aporte juicioso a su labor infinitamente trascendental y apostólica, cual es la de interpretar nuestra realidad y forjar los medios técnicos e intelectuales para modificarla y llevarla hacia su madurez, medida como estatura civil, es decir, medida en términos de civilización.

Todo esto, lo podemos ofrecer porque existe un ejército de profesionales que, rota su torre de marfil, exaltan con sus sonos la sensibilidad de nuestro pueblo y la auscultan, según sus reacciones, de acuerdo a una conciencia que sabe cuál es el origen y el destino de su técnica.

Recordemos a aquellos que una vez que nuestra profesión fue por los caminos del auspicio estatal, se sumaron con su aporte al contacto que actualmente mantenemos con el público. El humanismo alerta permitió acoger el clamor que había hace 15 años por atender a la formación de un movimiento de promoción de la Danza en Chile, que iba perdiendo sus valores abandonados a la vera del ca-

mino, sin una organización que los respaldara. Así tuvo su origen el Ballet Nacional, cuyos esforzados integrantes siempre revelaron un espíritu de sacrificio rayano en el fanatismo y que ha sido la base moral de sus realizaciones, las cuales han podido llegar a lugares apenas compatibles con las condiciones mínimas para representar.

La Universidad no poseía hace poco más de un lustro un Coro, el cual se fundó acogiendo un espíritu que, hasta entonces latente, se refugiaba en otras corporaciones similares ajenas a nuestra casa. Así fue como se congregó una colectividad, cuyo espíritu representa como un embrión, un verdadero modelo de democracia y ética en la extensión universitaria, apoyado en el respaldo casi místico con que la actitud estudiantil lleva a sus componentes al sacrificio en el cumplimiento de sus importantísimas y ejemplares funciones que salvan habitualmente todo tipo de dificultades materiales, entre las cuales cabe destacar las económicas.

Para terminar, deseo rendir un homenaje a los héroes anónimos que con su esfuerzo hicieron posibles y oportunas las gestiones que crearon al Instituto de Extensión Musical y contribuyeron a su desarrollo. Deseo, además, recordar con respeto y afecto entrañables a los compañeros de trabajo que desaparecieron en el cumplimiento de sus funciones y exhorto a nuestros colaboradores actuales a cumplir con el ejemplo que hasta aquí nos obliga a una nobleza que se nos presenta más sublime cuanto menos se exalte, en los actos de la vida, la posibilidad del reconocimiento individual. Os doy las gracias a todos por lo que hasta aquí ha llegado a ser el Instituto de Extensión Musical, pero no lo hago a las personas, que sois cada uno de vosotros, sino que me dirijo a esa conciencia que determina vuestras relaciones porque es ella la que ha operado el milagro.

GUSTAVO BECERRA

Festival artístico con motivo de la celebración del 20º aniversario del Instituto de Extensión Musical

Continuando con las festividades del vigésimo aniversario de la promulgación de la Ley Nº 6.696, el 27 de octubre, los conjuntos estables del Instituto de Extensión Musical: Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Culle; el Ballet Nacional Chileno, que dirige Ernst Uthoff, y el Coro de la Universidad de Chile, dirigido por Marco Dusi, ofrecieron en el Teatro Victoria una velada, en la que el Coro cantó obras de los compositores chilenos Amengual, Becerra, Orrego Salas, Santa Cruz, Letelier y Pedro Humberto Allende. El Ballet Nacional presentó "Calaucán", con coreografía de Patricio Bunster y música de Carlos Chávez y la Orquesta Sinfónica de Chile puso término al acto, ejecutando obras de Tschaikowsky y Soro.

Concurso Nacional de Piano "Año Chopin"

Los días 24, 25, 26 y 27 de octubre, en el Salón de la Biblioteca Nacional, tuvo lugar el Concurso Nacional de Piano "Año Chopin", celebrado con motivo de los 150 años del nacimiento del gran compositor polaco. Este Concurso fue organizado por el Centro Amigos de Polonia, en colaboración con el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Formaron el jurado: Gustavo Becerra, Germán Berner, Nino Colli, Oscar Gacitúa, Flora Guerra, Federico Heinlein, Rudi Lehmann, Alfonso Montecino, María Pemjean, Arabella Plaza y Elena Waiss. Este jurado estuvo presidido por el pianista Alfonso Montecino.

Se inscribieron para el concurso 16 jóvenes pianistas, entre los 15 y 25 años, cuyos nombres damos a continuación: Eli-

sa Alsina, Roberto Bravo, Lucila Amalia Broughton, Hugo Gianini, Carla Hübner, María Luisa Yrarrázaval, Mireya Ithurria, Iván Joui, José Larrahona, Gladys Mariana Mujica, Patricia Parraguez, Lionel Par-ty, Paulina Riegger, Lourdes Ruzsa y Lionel Saavedra Pantoja.

Los premios del Concurso fueron cinco y dos especiales, los que fueron ganados por los siguientes jóvenes pianistas: primer premio, Roberto Bravo González; segundo, José Larrahona Pantoja; tercero,

Lionel Saavedra Pantoja; cuarto, Patricia Parraguez Vera, y quinto, Elisa Alsina Urzúa. Los premios especiales al mejor Estudio y a la mejor Mazurka fueron otorgados a Roberto Bravo y a José Larrahona, respectivamente.

El acto de entrega de los premios se realizó en el Salón de la Biblioteca Nacional. Hicieron uso de la palabra: Alfonso Montecino, presidente del Jurado, y el secretario del Centro Amigos de Polonia, Miguel Lawner.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

O V A L L E

Conciertos de la Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lanas"

Intensa actividad musical ha tenido la Sociedad Musical de Ovalle durante los últimos meses: con la participación de la Orquesta de Cámara de la Sociedad J. S. Bach, de La Serena, bajo la dirección de Jorge Peña, se realizó un concierto en el Club Social de esa ciudad, el 14 de julio. Este conjunto tocó un Concierto para violín y orquesta de cuerdas, de Vivaldi, con Mario Prieto como solista, y "Ma Mere L'oye", de Ravel. El programa se completó con la Sonata para violín y piano, de César Franck, en la que actuaron Manuel Bravo y Nella Camarda.

El pianista Sergio Valenzuela ofreció un recital el 22 de julio, con un programa que incluyó obras de Scarlatti, Mozart, Schubert, Allende y Brahms.

El 15 de agosto, el Coro Polifónico mixto ENDESA, bajo la dirección de Constantino Jaime, ofreció, en el Salón de Actos del Liceo de Hombres, un concierto a base de coros tradicionales anónimos belgas, ingleses y españoles y canciones del folklore americano.

Durante una extensiva gira por el norte del país, el violinista Pedro D'Andurain, acompañado por Arturo Medal, se presentó en el Club Social el 17 de agosto con un programa que incluyó la *Chacona, de Vitali; Concierto N° 3, K. 216, en Sol mayor, de Mozart; Sonata 1945, de Orrego Salas; Sonatina, de Paganini; Valse Triste, de Vecsey y La Capricciosa de Ries.*

El pianista Alfonso Montecino actuó en Ovalle el 2 de septiembre, en un recital cuyo programa incluyó las siguientes

obras: *Mozart: Fantasía en Do menor, K. 396; Chopin: Sonata, Op. 58, en Si menor; Orrego Salas: Variaciones y Fuga sobre el tema de un pregón; Debussy: Jardins sous la pluie, Reflets dans l'eau y Danse; Brahms: Capriccio, Op. 76, N° 8, Intermezzo, Op. 118, N° 6, y Capriccio, Op. 76, N° 5; Liszt: Au bord d'une source y Estudio trascendental en Fa menor.*

Otro importante recital de piano fue el ofrecido por Cirilo Vila, el 12 de septiembre, con un programa que incluyó: *Bach: Toccata en Re mayor; Beethoven: 32 Variaciones en Do menor, Op. 191; Chopin: Scherzo en Do sostenido menor; Schumann: Arabescos; Brahms: Scherzo; Debussy: Suite "Pour le piano" y La Cathédrale engloutie, y Carlos Botto: Dos preludios.*

A N T O F A G A S T A

Recitales de Alfonso Montecino

El primer recital de Alfonso Montecino tuvo lugar en el Hotel Antofagasta el 23 de agosto, con un programa que incluyó obras de Mozart, Chopin, Orrego Salas, Debussy, Brahms y Liszt. *El Mercurio*, de Antofagasta, publica al día siguiente una crítica de Mario Gómez Vignes, en la que este crítico dice: "Asombra su maestría en el dominio del teclado en los más dificultosos problemas técnicos de pura cepa lisztiana y, al mismo tiempo, su justa ambientación estilística en el tratamiento de cada escuela y cada autor."

En el Salón de Honor de la Municipalidad tuvo lugar el segundo recital de Alfonso Montecino, el 31 de agosto. En esta ocasión, el pianista tocó: *J. S. Bach: Partita N° 2, en Do menor; Beethoven: Sona-*

ta, Op. 7, en Mi bemol mayor, y Chopin: Dos Mazurkas, Tres Estudios, Op. 10, N.os 9 y 6, y Op. 25, N° 10, Nocturno en Do sostenido menor, Impromptu, Op. 51, N° 3, y Balada N° 1, en Sol menor.

Recital de Siri Garson

La mezzosoprano Siri Garson se presentó acompañada al piano por Alfonso Montecino, en el Salón de Honor de la I. Municipalidad de Antofagasta, el 30 de agosto, con un programa que incluyó obras de Galdara, Caccini, Durante, Schubert, Montecino, Strauss y los noruegos Alf Hurum, D. M. Johansen y Grieg.

Mario Gómez Vignes escribe, en *El Mercurio*, de Antofagasta, el 31 de agosto: "Escuchando a Siri Garson podemos imaginarnos el merecido éxito que ha causado en Norteamérica una voz como la suya, de timbre cálido, de gran expresividad; una voz llena, entera, de perfiles redondeados y de un registro amplísimo de matices, que le permite trabajar autores tan dispares como los antiguos compositores del barroco italiano hasta los lieder de Richard Strauss, amén de su personalidad artística, que es una extraordinaria simpatía."

Recital de Pedro D'Andurain

El 24 de agosto actuó en Antofagasta el eximio violinista Pedro D'Andurain, acompañado al piano por Arturo Medal, en el Salón de Honor de la I. Municipalidad. El programa de este concierto incluyó obras de: Vitali, Mozart, Orrego Salas, Paganini, Vecsey y Ries.

Todos los conciertos mencionados anteriormente, con excepción del de Siri Garson, fueron repetidos a precios muy bajos para estudiantes secundarios y universitarios, en el Teatro Latorre.

ARICA

Recitales de Montecino, D'Andurain y Dourthé

El pianista Alfonso Montecino, en una gira por el norte del país, ofreció un recital en el Aula Magna del Grupo Escolar el 24 de agosto.

El violinista Pedro D'Andurain, acompañado por Arturo Medal, se presentó en Arica el 30 de agosto, interpretando, entre otras obras, el Concierto N° 3, en Sol mayor, de Mozart; una Sonatina, de Paganini, y la Chacona, de Vitali. El estilo, dominio técnico y la sensibilidad del concertista impresionaron mucho al público ariqueño.

El 5 de octubre actuó el violinista Alberto Dourthé, acompañado por Arturo Medal, ejecutando una Sonata, de Haendel, y el Concierto N° 1, de Mendelssohn.

Actuaciones del Coro Popular, Coro Arica y de la Sociedad Coral del Magisterio

Una de las más simpáticas actividades culturales de Arica es el Coro Popular, formado por ex trabajadores de la pampa salitrera y desplazados de ciudades del norte de Chile, que dirige Sergio Puente García. Este Coro, compuesto por dieciocho voces mixtas, ofreció un concierto en la Plaza 1° de Mayo, de esa ciudad, el 24 de septiembre.

Por su parte, el Coro Arica celebró el noveno aniversario de su fundación, el 9 de septiembre, con un concierto dirigido por Sergio Puente García, en el que cantó canciones populares europeas y americanas.

La Sociedad Coral del Magisterio, dirigida por Guillermo Cárdenas, de la Sociedad Coral, ofreció el primer concierto oficial del año 1960 en el Aula Magna

con un programa, que incluyó obras de Haendel, Millet, Cárdenas, Sánchez, Málaga y corales chilenos. Este grupo, formado por 37 voces mixtas, ha alcanzado un alto nivel técnico dentro de los Coros del norte del país. Este mismo grupo viajó a Iquique, donde repitió el programa cantado en Arica, obteniendo un éxito rotundo.

Recital de Oriana Ostornoll

La joven pianista de quince años, Oriana Ostornoll, discípula de Blanca Fuentes, directora del Conservatorio de Arica, se presentó por primera vez en público con un programa que incluyó obras de Bach, Mozart, Kuhlau, Mendelssohn, Bela Bartok, Amengual y Casella.

VALDIVIA

Formación de una Orquesta en la región sur

El profesor Sigisfredo Erber, de la Universidad Austral, se entrevistó con el Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, señor Gustavo Becerra, para estudiar la colaboración del Instituto en la creación de una orquesta profesional en el sur, la que sería patrocinada por la Municipalidad de Osorno.

Alemania acaba de obsequiar a la región sur del país un instrumental orquestal completo, por valor de treinta mil escudos, y se están realizando gestiones para formar, a la brevedad posible, un conjunto orquestal en esa región.

PUNTA ARENAS

Conciertos de Mario Miranda

Bajo los auspicios de la Sociedad Pro ARTE y con un éxito extraordinario en cuanto a asistencia y aplausos del público de esta ciudad, Mario Miranda dio dos recitales, los días 10 y 11 de agosto, en el Teatro Municipal.

Precedido de críticas altamente elogiosas, después de actuar ante públicos que se estiman conocedores y exigentes, su actuación no hizo sino confirmar estas apreciaciones por demás merecidas. Miranda continúa superándose como intérprete, sobre todo, en lo intelectual, lo sensible y no por esto menos en lo técnico.

Sus versiones de Bach, Mozart, Chopin, Debussy, Ravel, todas magníficas, estimando, sin embargo, con muchos auditores, que es de Beethoven de quien extrae siempre matices nuevos, siempre algo más en cuanto a contenido profundo. Esta apreciación nace de su versión de la Sonata Appassionata, ejecutada tantas veces ya en sucesivos conciertos ante este público y que el artista hizo revivir de una manera diferente.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ARGENTINA

Actividades musicales de la Universidad de Buenos Aires, para celebrar el Sesquicentenario

Un amplio programa musical destacó la actividad del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires con motivo del Sesquicentenario de la Revolución de Mayo.

Entre los importantes ciclos de conciertos realizados, debemos mencionar el dedicado a la Música de Órgano, a cargo del maestro Héctor Zeoli, ciclo en el que se escuchó en primera audición integral de Sudamérica de la obra para órgano de Juan Sebastián Bach y se dieron a conocer destacadas obras de los maestros Mozart, Brahms, Franck, Vidor, Schoenberg, Duprez, Messiaen, Alain, Reger y Zeoli.

Otro de los importantes ciclos organizados por la Universidad de Buenos Aires fue el dedicado a la música de los siglos XVII y XVIII, a cargo de destacados artistas, en los que se tocaron obras de Leclair, Bull, Farnaby, Neusidler, Frescobaldi, Narváez, Buxtehude, Rameau, Scarlatti, Freixanet, Telemann, Haendel y Albeniz. Además de los ciclos mencionados hubo un concierto dedicado a la obra de Paul Hindemith, a cargo de la Agrupación "Eufonia".

Tercer Congreso Nacional de Jazz

Entre el 22 y el 29 de mayo se celebró, en Buenos Aires, el Tercer Congreso Nacional de Jazz, con la participación de los más importantes grupos jazzistas de la capital y grupos de las ciudades de Rosario, Córdoba, Mendoza, Jujuy, Santa Fe, Mar

del Plata, y de Uruguay y Chile. Nuestro país fue representado por el joven pianista Ronnie Knoller.

En ocho sesiones, en que alternaron conferencistas, conjuntos de jazz, pianistas y cantantes, se dio a conocer las últimas tendencias del jazz en América y Europa.

Agrupación Nueva Música

La Agrupación Nueva Música de Buenos Aires, con el auspicio del Departamento de Actividades Culturales de la Universidad de Buenos Aires inició el 8 de agosto una serie de ocho conciertos de música contemporánea, que durarán hasta el 14 de noviembre inclusive.

El primero de estos conciertos fue dedicado totalmente a la obra de Anton Webern; en seguida, hubo conciertos en que se tocaron obras de Koc, Rausch, Davidovsky, Moretto, Supervielle, Boulez, Stokhausen, Juan Carlos Paz, Eitler y del joven compositor chileno León Schidlowsky. Entre los autores actuales, cuyas obras también fueron dadas a conocer en estos conciertos, debemos mencionar los nombres de Perle, Nahle, Schoenberg, Jolivet, Barraqué, Nilsson y Stockhausen.

El concierto del 17 de octubre estuvo dedicado a las experiencias electroacústicas realizadas en Chile por Juan Amenábar, Samuel Claro y José Vicente Asuar, y el último de la serie, o sea, el 14 de noviembre, a las experiencias electroacústicas realizadas en la Rai de Milán por Maderna y Berio.

Obras de Anton Webern en Agrupación Nueva Música

El 8 de agosto, la Agrupación Nueva Música organizó un concierto a base de las obras de Anton Webern, en el que se tocó: Piezas para violín y piano, Op. 7; Piezas para violoncello y piano, Op. 11; Vñ

riaciones para piano, Op. 27, y Cuarteto para clarinete, violín, saxo, tenor y piano, Op. 22. Actuaron en esta ocasión los intérpretes: Carlos Gaivironsky (violín); Victoriano Sierra (clarinete); Tito Rausch (saxo tenor); Tibertio Kertetsz (cello); Gerardo Gandini, Carlos Roqué Alsina y Alcides Lanza (piano).

"Mes de Chile" en Argentina

En homenaje al Sesquicentenario de la Independencia y en adhesión al 150 aniversario de la Revolución de Mayo, la Embajada de Chile en Buenos Aires organizó una serie de actos culturales con la participación de artistas chilenos.

Este homenaje se inició con las presentaciones del Ballet Nacional Chileno en el Teatro Colón de Buenos Aires, los días 17 y 18 de septiembre, en que se presentaron "Milagro en la Alameda", "Calauacán" y "Carmina Burana", con coros y orquesta del Teatro Colón. Este conjunto también participó, posteriormente, en el Festival de Santa Fe.

El Cuarteto Santiago, integrado por los profesores: Tertz, Grazioli, Martínez y Loewe, ofrecieron conciertos en Buenos Aires, Mar del Plata, Bahía Blanca, Santa Fe y Mendoza.

Además de estas manifestaciones musicales hubo exposiciones de pintura chilena, xilografía de Chile, audiciones por radio y televisión de música folklórica y la presentación del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile en el Teatro Nacional Cervantes.

El director Víctor Tevah dirigió la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón en conciertos especiales y en las presentaciones del Ballet Nacional y el pianista Mario Miranda dio recitales en Buenos Aires y el interior del país.

Festival de Santa Fe

Entre el 19 de septiembre y el 8 de octubre se celebró el II Festival de Santa Fe, organizado por la Universidad Nacional del Litoral, el Ministerio de Educación y Cultura de la Provincia y la Municipalidad de Santa Fe, y contó con la colaboración de las distintas entidades musicales y culturales de la región.

Inauguró este Festival el Ballet Nacional Chile; en la sección Ballet informamos detalladamente sobre sus actuaciones en esta ocasión, y el Cuarteto Santiago, en la crónica sobre la gira del Cuarteto Santiago también nos referimos a sus actuaciones en este Festival. Además de los dos conjuntos chilenos, actuaron los siguientes: Coro "Niños Cantores de Muriel"; Orquesta Sinfónica de Santa Fe con Luis La Vía; Cuarteto Haendel; Quinteto de Vientos de la U.N.L.; Ballet de José Limón; Orquesta Sinfónica de Córdoba con Zvi Zeitlin; Ballet del SODRE; Orquesta Sinfónica de Rosario y el Cuarteto Rosario; Coro Polifónico de Gálvez; Cuarteto La Plata; Coro Polifónico de Resistencia; Orquesta Sinfónica de Santa Fe y los artistas Juan Suñé Sintés (órgano), Jorge Fontelana (piano) y Stanislav Heller (clave).

El éxito de este II Festival de Santa Fe, tanto por su espléndida organización como por sus resultados artísticos, se destaca como uno de los acontecimientos musicales más importantes realizados últimamente en la Argentina.

"Septiembre Musical" 1960 de Tucumán

El Festival Internacional "Septiembre Musical", fue celebrado en Tucumán entre el 15 y 30 de septiembre. Este festival permanente es organizado por el Consejo Provincial de Difusión Cultural de Tucumán.

mán y colaboran en su realización todas las instituciones de esta provincia vinculadas con la cultura. Su meta es proporcionar a creadores, intérpretes, crítica y público la oportunidad de un encuentro anual con la música y una expresión de cordialidad y entendimiento entre los pueblos.

Participaron en este Festival la Orquesta Sinfónica de la Universidad Nacional de Tucumán, bajo la dirección de los maestros Eaktay Ahn, Jean Constantinesco y Juan José Castro, actuando como solistas Antonio de Raco, piano, y Zvi Zeitlin, violín. Entre los conjuntos de cámara actuó el Cuarteto Santiago de Chile; Los Madrigalistas Castellazzi, Luis Castellazzi, director; Cuarteto del CPBC, con Marta Pariente, y Antonio De Raco, pianistas, y Achille Spornazzati, fagot; los conjuntos corales: Coro Alter, bajo la dirección de Salvador Rimaudo; los coros universitarios de Cuyo, Córdoba, Tucumán y La Plata y el Coro Veritas, bajo la dirección de Antonio Della Rocca. Además de presentaciones de óperas y del Ballet del SOBRE (Uruguay), hubo recitales de María Teresa Garzón Savid, soprano; Pablo Bondorevsky, piano; Mario Magliani, piano; María Mercedes Luna (Uruguay), piano; y conferencias sobre distintos tópicos musicales dictadas por eminentes musicólogos argentinos y extranjeros.

B É L G I C A

Concurso Internacional de Composición de 1961 Reina Isabel de Bélgica

Un concurso internacional de composición tendrá lugar en Bruselas, en 1961, dentro de las normas de los Concursos Internacionales Reina Isabel de Bélgica. Este concurso está abierto a los compo-

sitores de todas las nacionalidades sin límite de edad. El concurso se divide en dos categorías: Categoría A) Obras para orquesta sinfónica de duración entre 15 y 30 minutos, escrita estrictamente para orquesta sin solista (instrumental, de canto, coral o parte concertante). Puede presentarse una sinfonía, suite, poema sinfónico o ballet, sin límite de instrumentos; B) Obras para orquesta de cámara con una duración entre 15 y 30 minutos y para un grupo mínimo de 15 instrumentos y un máximo de 30 instrumentos. Los concursantes pueden participar en ambas categorías.

Las obras deben ser escritas especialmente para este concurso y no pueden haber sido ejecutadas antes. Las partituras deben ser enviadas antes del 15 de febrero de 1961 al Director General del Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica, Palais des Beaux-Arts, rue Baron Horta, Bruselas, Bélgica.

El envío debe ser hecho en forma anónima. Debe enviarse la partitura manuscrita firmada con un pseudónimo e indicando la categoría en la que se participa. Además, debe enviarse un sobre sellado que contenga el nombre completo y dirección del concursante, certificado de nacionalidad, categoría elegida, declaración firmada del concursante que la obra fue especialmente escrita para este concurso, una corta biografía y una fotografía de 9 x 12. El sobre en que se envíe la partitura debe llevar la dirección del Director General del Concurso, el pseudónimo del concursante y la categoría en la que concursa.

Habrán tres premios para las obras sinfónicas; el primero de 150.000 francos belgas; un segundo con 75.000 francos y un tercero de 50.000 francos. Para la categoría obras para orquesta de cámara también habrá tres premios: el primero de 100.000 francos, un segundo de 60.000 francos y el tercero de 40.000 francos.

I T A L I A

*Ballets en el Teatro Eliseo de Roma**Informa Irma Godoy Tapia*

"El Unicornio, la Gorgona y la Manticora", fábula madrigalesca para coro, instrumentos y bailarines, de Gian Carlo Menotti, ha sido presentada con la coreografía de Ivonne Georgi, en el Teatro Eliseo durante la temporada 1959-1960 de conciertos y ballet de la Sociedad Filarmónica Romana. En esta divertida sátira del snobismo las cuatro partes en que se divide la partitura están separadas entre sí por interludios instrumentales. En cuanto a la acción balletística, ésta se desarrolla como una visualización danzada de lo que el coro va narrando.

*

Otra de las novedades en materia de ballet de la presente temporada del Teatro Eliseo fue "Evoluciones", suite electrónica del compositor holandés Henk Badings, autor que, alejándose de las experiencias realizadas hasta ahora en los laboratorios electrónicos de Milán y de Colonia, no aplica a la materia fónica electrónica procedimientos seriales abstractos, sino que se orienta más bien hacia la libre creación de imágenes sonoras susceptibles de ser relacionadas con fenómenos acústicos naturales. La fantástica coreografía de esta versión de "Evoluciones" fue también de Ivonne Georgi. La partitura del ballet ofrece un interés especial que radica en las sonoridades que el compositor produce mediante una sugestiva contraposición de timbres: los llamados sonidos blancos se oponen a vibraciones más "cantantes" que el músico obtiene con diversos instrumentos eléctricos.

*

El programa de esa misma "Soirée", de danza del Teatro Eliseo incluyó el ballet de Roman Vlad "Masques Ostendais", cuyo subtítulo "Homenaje a Ensor", evidencia la intención fantástico-imaginativa de la obra, la cual después de haber sido estrenada en el "Festival de los Dos Mundos" 1959 de Spoleto, pasó de la pequeña ciudad umbra a Alemania y, de allí, a Roma. Aquellas telas del pintor James Ensor (algunas máscaras demoníacas) que inspiraron a Vlad, movieron realmente su fantasía creadora, pero no impresionaron con igual intensidad la imaginación del coreógrafo, ya que el interés de la acción danzada no superó en ningún momento el de la composición, obra serial que se presenta como una música de atrayentes sonoridades y de claro rigor estructural.

Algunas importantes reposiciones operísticas

"Los Troyanos", ópera de Héctor Berlioz, fue incluida en el cartel de la última Temporada Lírica del "Teatro alla Scala" de Milán, donde fue presentada en una excelente versión, inmediatamente después de haber sido exhumada y presentada en el Covent Garden de Londres bajo la experta dirección de Rafael Kubelik, director que tuvo también a su cargo, en el gran teatro milanense la dirección y concertación de esta ópera, cuya ejecución (en la revisión de Kubelik, que consulta acertados cortes que reducen la gran extensión de la partitura, haciendo posible de esta manera su ejecución en una sola función en vez de las dos funciones de rigor que esta ópera exigía según la partitura original) ha destacado los efectivos méritos que bien podrían asegurarle un importante lugar en la historia del teatro musical. Notable en el campo orquestal es la sabiduría instrumental con que el compositor plega eficazmente la orquesta a las exigencias

dramáticas y narrativas del texto. No menos interesante es el tratamiento de la parte vocal, brillante y perfectamente funcional.

*

A propósito de exhumaciones de obras musicales, la ópera de Cherubini "Elisa" (o "El Monte S. Bernardo"), que fuera estrenada en el teatro Feydeau, de París, en 1794, fue elegida para abrir el Festival 1960 del "Maggio Musicale Fiorentino". Nótese que esta presentación de "Elisa" ha señalado la primera puesta en escena durante el siglo XX de la romántica y discutida ópera de Luigi Cherubini.

*

Durante el último Festival de Estrasburgo, la Orquesta de la RAI de Turín, dirigida por Mario Rossi, tuvo una destacada actuación que la impuso plenamente a la atención de la crítica, especialmente por su excelente ejecución de la "Misa de Réquiem", de Verdi, que tuvo lugar en la hermosa catedral de la histórica ciudad.

*

Una ópera de rarísima ejecución integró el cartel de la reciente Temporada Lírica del Teatro de la Opera de Roma: "La leyenda de la ciudad invisible de Kitesh", de Rimsky-Korsakoff, ópera cuya primera presentación se efectuó en San Petersburgo en 1907, o sea, un año antes de la muerte de su autor.

*

Entre los voces que se han revelado últimamente al público italiano del "Teatro alla Scala" merece mencionarse la de Leontyne Price, joven cantante norteamericana de color, quien con su actuación

como intérprete principal en "Aída", de Verdi, ha recibido en el máximo teatro de ópera italiano el espaldarazo que la incorpora definitivamente a la orden de las damas de la lírica mundial.

*

"El Especial", ópera de Haydn que ha viajado casi por toda Italia, ya que ha sido presentada en los principales teatros líricos del país, llegó también al Teatro Eliseo de Roma, donde fue llevada a escena por el excelente conjunto del Teatro de Villa Olmo, por el joven director de orquesta Gianfranco Rivoli y por el "regisseur" Filippo Crivelli.

*

En el encantador teatro de cámara "La Cometa", de Roma, construido hace más o menos dos años, solamente para hacer música y teatro de cámara del más alto nivel, el cual es propiedad de la condesa Mimi Pecci-Blunt, apasionada y gran conocedora de música y uno de los pocos mecenas con que cuenta este siglo XX, tuvo lugar la presentación del "Orfeo" de Monteverdi en una hermosa y cuidada versión y en una excelente ejecución (conforme a una fiel revisión de la partitura efectuada por Alceo Toni), en la que casi todo el instrumental empleado estuvo constituido por piezas antiguas de la época monteverdiana: mándolas, laúdes, archi laúdes, violas soprano, violas contralto, "violette", guitarrones, cornetas, pequeñas flautas, clavicembalos, un pequeño órgano con un reducidísimo número de registros muy difundido en el siglo del autor, etc. La concertación y dirección de dicha ópera estuvo a cargo de Nicola Rescigno, joven maestro que dirigió el "Complesso dei Menestrelli", formado por treinta elementos y el cual no ahorró esfuerzos tratando de evocar los áureos tiempos del melodrama monteverdiano y, sobre to-

do, de hacer revivir en el escenario de "La Cometa" el estilo casi perdido de aquella recitación cantada característica de la época. La feliz participación del joven "regisseur" Franco Zeffirelli y de Marcel Escoffier, ideador de los trajes, decidió la suerte de esta versión del "Orfeo", cuya presentación constituyó un verdadero acontecimiento musical y artístico.

Tres óperas contemporáneas en primera audición

Tres óperas en un acto, de autores italianos contemporáneos fueron presentadas en el último Festival de 1960 del "Maggio Musicale Fiorentino": *La Danza de Salomé*, de Roberto Lupi; *El Paletó*, de Luciano Chailly y *Cantafábula*, de Valentino Bucchi. La obra de Lupi, ópera hasta ese momento inédita en su versión escénica, aun cuando ya había sido ejecutada algunos años atrás en forma de oratorio, se basa en el texto de una "Sacra Rappresentazione Umbra" del siglo XIV. El autor renuncia esta vez a las experiencias teosoficocientíficas que caracterizan el ultra modernismo de su peculiar lenguaje musical (ver crítica del segundo concierto sinfónico del Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, que se publicará en diciembre, en esta misma Revista), a fin de poner su léxico a tono con el texto sacro que ha inspirado esta ópera de tema religioso, y, para ello, recurre tanto al antiquísimo y tan conocido "Himno de San Juan" ("Ut quent laxis...", etc.), como a una temática propia de los "laudi", de los siglos XIII y XIV, con lo cual da a su música una arcaica fisonomía diatónica que responde notablemente al gusto de Ildebrando Pizzetti. La partitura de Chailly, por su parte, se basa en "Il Mantello" ("El Paletó"), drama en un acto, de Dino Buzzati, obra en la que se narra

la historia de un soldado caído en el frente de batalla, a quien la Muerte, magnánima y piadosa por excepción, le permite volver a reunirse por última vez con sus familiares, de los cuales deberá, sin embargo, separarse definitivamente tan pronto como el más pequeño de sus hermanos lo despoje del paletó que cubre sus heridas mortales. Diversísimos son los procedimientos que el compositor ha empleado para trazar el carácter dramático-musical de la obra, para lo cual ha recurrido a todos los medios aptos para obtener los necesarios efectos dramáticos. Pasa, así, Chailly, en esta breve partitura, con "nonchalante" eclecticismo, de la dodecafonía al diatonismo tonal; de los cuartos de tono al jazz; de los instrumentos tradicionales a aquellos eléctricos; de una especie de emisión del sonido hablado a la palabra misma y al abierto canto; en fin, se sirve de todos aquellos procedimientos y recursos susceptibles de ser asimilados hoy por un joven compositor empeñado en alcanzar a cualquier precio resultados que se propone obtener, todo lo cual se traduce, en este caso, en una tensión dramática plenamente lograda. "Cantafavola" ("Cantafábula") es el título del otro de los tres actos únicos de música contemporánea presentados en el "Maggio Musical Fiorentino". En esta breve ópera, que Bucchi ha compuesto inspirándose en el "libretto" que Luigi Barzini ha elaborado, basándose, a su vez, en una de las "fábulas italianas" de Italo Calvino, se relata la extraña aventura de un campesino que sigue al cielo a un amigo muerto, pensando estar allí sólo un día sin imaginarse que en realidad estará trescientos años, después de lo cual regresa a la tierra, pero únicamente para morir, sin haber alcanzado a revelar los secretos del "más allá". Planteada y desarrollada con un lenguaje simple, en el que abundan los elementos de sabor popular, "Cantafavola" se caracteriza por su tono de alegre broma, que el autor mantiene en

justo equilibrio, aunque al borde de un precipicio de banal superficialidad.

María Callas, canta "Norma"

Después de casi dos años de ausencia de las tablas ha regresado al teatro la famosa soprano María Callas, presentándose a fines de agosto con gran éxito en el Teatro Griego de Epidauró en la "Norma", de Bellini, ópera que fue dirigida y concertada por el maestro Tullio Serafin.

Música francesa antigua en Perugia

Música francesa antigua de rarísima ejecución ha sido programada en uno de los conciertos de la Temporada 1959-1960 de los "Amigos de la Música" de Perugia. Se trata de hermosas páginas de J. B. Lulli (el músico florentino que dominó la vida musical francesa en los días del Rey Sol): "Suite de "Les Amants magnifiques"; de Jean Marie Leclair: "Concierto para flauta y orquesta"; de Destouches: "Chaconne des Eléments"; de François Couperin le Grand: "L'Apothéose de Corelli" (uno de los célebres "Portraits" del maestro francés) y de Jean Philippe Rameau: Suite de la ópera-ballet "Les Indes Galantes", la obra maestra del más grande de los músicos franceses del siglo XVIII.

*

Notas sobre el Jazz

Summer's Day es el título de un óptimo documental de largo metraje sobre el Festival de Jazz de Newport de 1958, que ha sido presentado en Roma en la segunda quincena de agosto. El mayor de los méritos de este film jazzístico en colores que

dura una hora y media y en el cual participan no menos de cincuenta de los mayores y más célebres solistas norteamericanos (tales como Jack Teagarden, Louis Armstrong, Art Farmer, Thelonious Monk, Buck Clayton, Sonny Skitt, George Shering, Bob Bruckmayer, Chico Hamilton, Jimmi Giuffré, Gerry Mulligan, etc., entre los que figuran no sólo un par de ancianos del jazz, sino también algunos de sus más jóvenes reformadores), es —sin duda—, el de la fidelidad con que aquí es presentada la música a la cual ha sido dedicado este documental musical que no es traicionado en ningún momento ni en su espíritu ni en su forma. Además, "Summer's Day" no se limita a ser la presentación filmada de un célebre festival de jazz, sino que reconstruye en un modo vivo, inteligente y con sentido del humor el peculiar ambiente jazzístico de un gran festival, evocándolo con todas sus excentricidades en sus más típicos, extravagantes y auténticos aspectos. Intérpretes vocales tales como Mabel Smith, Diana Washington, Mahalia Jackson, Chet Berry —cantantes de color—, además de Anita O'Day, se agregan al elenco de los excelentes elementos que intervienen en este film valorizándolo plenamente.

*

La prensa europea y las publicaciones especializadas han revelado un interminable sucederse de polémicas en torno al jazz del último momento, polémicas que han surgido a raíz de la presentación del quinteto de Miles Davis, cuyo saxofonista tenor —John Coltrane— es considerado por algunos como un genial innovador mientras que para sus detractores no es sino un blufeador desprovisto de talento. Lo peor es que tales divergencias, que han introducido la discordia en las hasta ahora cerradas filas de los amantes del jazz,

dividiéndolos en dos fracciones, parecen no tener cuándo terminar, porque John Coltrane, además de ser un exponente de una corriente que día por día se hace más agresiva, es sobre todo el creador de un estilo jazzístico que presenta todas las trazas de querer y poder provocar una verdadera revolución en la sintaxis del jazz.

*

Obras de cultura musical en una nueva Colección Ricordi

A doce llega ya el número de los volúmenes de la "Pequeña Biblioteca Ricordi", nueva colección de obras de divulgación y cultura musical, cuyo reducido precio las pone al alcance de todos los bolsillos. Esta interesante iniciativa de la antigua y conocida Editorial Ricordi, de Milán, responde al propósito de hacer llegar al mayor número posible de lectores y de difundir al máximo, obras en las que se tratan materias de permanente interés musical, cada una de las cuales es desarrollada a fondo y en forma completa teniendo en consideración los últimos estudios efectuados sobre los diferentes temas que constituyen los argumentos presentados en los volúmenes de la "P. B. R.", argumentos que sus autores exponen en ensayos de fácil comprensión y de amena lectura aun para el lector profano. Conocidos compositores, musicólogos, críticos y estudiosos italianos forman el elenco de los autores de los doce volúmenes aparecidos hasta el momento presente. Señalamos las firmas que exhiben algunos de dichos ensayos —preparados expreso para la "P. B. R.", a fin de que el lector se forme una idea del material que puede encontrar en esta colección que prestigian nombres tales como los de Gian Francesco Malipiero ("Antonio Vivaldi il Prete rosso" — "An-

tonio Vivaldi el Cura rojo"), Luigi Pestalozza ("La scuola nazionale russa"), Giampiero Tintori ("La opera napoletana"), Niccolò Castiglioni ("Il linguaggio musicale dal Rinascimento a oggi" — "El lenguaje musical desde el Renacimiento hasta hoy"), Pietro Montani ("Viaggio intorno al pianoforte" — "Viaje en torno al piano"), Giuseppe Marchioro ("Momenti e aspetti della messa in scena" — "Momentos y aspectos de la puesta en escena"), etc. La colaboración de los autores que han hecho posible la realización de esta nueva iniciativa Ricordi, se traduce casi sin excepciones en efectivos aportes al estudio de los diversos temas por ellos tratados y, por lo tanto, en el incremento —mediante nuevos y serios documentos de información y consulta— del correspondiente material bibliográfico ya existente.

Roberto Leydi: "Los héroes y los fuera de la ley en la balada popular americana"

("Eroi e fuorilegge nella ballata popolare americana"). Vol. N° 1. "Pequeña Biblioteca Ricordi" (Milán, Ricordi).

La firma de R. Leydi invita a recorrer de inmediato las páginas de esta antología en la que el autor ha incluido algunos de los más significativos ejemplos de baladas inspiradas por héroes y bandidos que la tradición popular norteamericana ha inmortalizado a través de canciones que relatan hechos heroicos de personajes históricos y legendarios o fechorías de bandidos —que la voz del pueblo interpreta como gestos de rebelión contra un orden injusto de cosas—, que han impresionado vivamente la imaginación popular y que son recordados en textos musicales y poéticos (simples o más evolucionados) que forman parte por derecho propio de una de las más genuinas ramas del folklore musical norteamericano, aun

cuando —según explica el autor— el arquetipo de las baladas norteamericanas dedicadas a los “hombres malos” está constituidos, en cierto modo, por aquellas inglesas que cantan las gestas de Robin Hood. Un breve texto explicativo acompaña en cada caso el material que Leydi ha seleccionado para ofrecer al lector, el cual se concreta en veinte baladas. De ellas figura aquí su música y su texto original inglés con la correspondiente traducción italiana. Completa el presente volumen un índice de los nombres citados y una discografía esencial relativa a las principales grabaciones de las baladas recogidas en esta antología, grabaciones que Leydi ha seleccionado entre aquéllas de más seguro interés documentario.

Giovanni Mancini: “Breve historia de la sinfonía”. Vol. N° 2. “Pequeña Biblioteca Ricordi” (Milán, Ricordi).

En esta síntesis histórica de la sinfonía el autor traza a grandes rasgos el panorama de la sinfonía desde sus orígenes hasta nuestros días, deteniéndose, lógicamente, en las figuras de Haydn, Mozart y Beethoven. Se ocupa también de los grandes músicos románticos que asimilaron la lección del maestro de Bonn y que, a su vez, han hecho un significativo aporte a esta forma musical (Schubert, Schumann, Brahms, Mendelssohn, Bruckner) y de Berlioz en Francia, sin olvidar tampoco a los cultivadores del poema sinfónico. Dedicó otro de los capítulos de este pequeño volumen a la sinfonía cíclica y moderna y después de haber recordado rápidamente a algunos de los músicos rusos y bohemios ya desaparecidos que han hecho sentir su voz como sinfonistas (Borodin, Tchaikovsky, Smetana, Dvorak), de haber dirigido su atención hacia la obra de Mahler y de haber pasado a vuelo de pájaro sobre los nombres de Sgarabati, Bossi y Giuseppe Martucci, entra a ocuparse, en un capítulo asignado enteramente al sinfonismo de la época actual, de Strawins-

ky y Schostakowich, indicando de paso en lo que toca a la Italia, a compositores tales como Ildebrando Pizzetti (Sinfonía en la), Alfano (Primera sinfonía en Mi menor, Segunda sinfonía y Sinfonía breve) y A. Casella (Sinfonía), nombres a los que se agrega el de Gian Francesco Malipiero, a cuya obra sinfónica el autor se refiere con mayor detención. Si bien es cierto que no se puede pretender que en este breve estudio se agote la materia tratada, no es menos cierto que algunas omisiones del capítulo final no pueden menos que producir perplejidad. “Olvidos” como los de los nombres de Jean Sibelius, Serge Prokofieff y Paul Hindemith, cuya obra es del todo ignorada, son inconcebibles. El silencio en este caso no se puede aceptar, así como se imponía, en cambio, allí donde el autor emite ciertos juicios desprovistos de objetividad sobre los más grandes maestros de la pintura moderna, sobre Schoenberg y la escuela dodecafónica: “La falta de un *credo* los induce a destruir los modelos humanos o aquéllos de la naturaleza (Picasso) o a refugiarse en el mero juego de las fórmulas geométricas o del color (Klee, Mondrian, Kandinsky (!!!) y otros en lo que toca a las artes figurativas; Schoenberg y la escuela dodecafónica en lo que dice relación con la música)”!!! Integran este volumen un índice completo de las sinfonías de los mayores maestros del pasado, además de una bibliografía esencial y un índice de los nombres citados.

Roma, agosto, 1960.

I. G. T.

ALEMANIA

La Opera en los Escenarios Alemanes Estrenos de la temporada 1960-61

Las óperas y teatros de Alemania occidental abren sus puertas para la nueva

temporada y anuncian en sus programas un gran número de óperas para la temporada que se avecina. Los directores artísticos intentan dar a sus programas mayor interés y atractivo, incluyendo en ellos reposiciones de obras de repertorio clásicas y románticas, del gran teatro lírico italiano y de la ópera bufa o hallazgos de obras más o menos perdidas u olvidadas. Una animación complementaria prestan las representaciones de numerosos conjuntos extranjeros, directores y solistas que atraídos por el nivel relativamente elevado de los escenarios alemanes, lo enriquecen en fructífera reciprocidad. Como retribución, durante esta temporada, la Opera del Estado de Hamburgo actuará en Copenhague, la Opera Municipal de Berlín en Viena, y Werner Egk estrenará en América, en la New York City Opera, su ópera "El revisor".

Durante esta temporada se proseguirá en los escenarios de Alemania occidental la experimentación con nuevas óperas. A este respecto destaca la tendencia a promover la moderna ópera bufa, renovada con éxito por Werner Egk y Rolf Liebermann. El Teatro Municipal de Essen pondrá en escena "Mirandolina", de Bohuslav Martinu, la Opera de Düsseldorf, "El servidor de dos señores", de Jan Hanus, ambas obras según textos de Goldoni. Mientras que la Opera del Estado de Hamburgo prepara el estreno en Alemania del "Sueño de una noche de verano", de Benjamín Britten, y Düsseldorf proyecta el estreno de la nueva versión de "Alí Babá y los 40 ladrones", de Cherubini, y el Teatro del Estado de Stuttgart el estreno en Alemania de "Un turco en Italia", de Rossini.

Otros compositores modernos han recurrido a extraños textos dramáticos: así Boris Blacher ha puesto música a "Rosamunde Floris", de Georg Kaiser (libreto de Gerhardt von Westermann) —estreno en la Opera Municipal de Berlín—, Marcel Mihalevici a "Krapp o la última cinta

magnetofónica", de Beckett —estreno en Bielefeld—, Theodor Hiltersdorf a "Alexander", de Forster —estreno en Bremen—, y Heinrich Rietmüller a "Los cómplices", de Goethe, estreno en Wurzburg.

En el Teatro Municipal de Nüremberg se estrenará la ópera burlesca de cámara "El viaje al infierno del Dr. Fausto", de Hans Ulrich Engelmann. Winfried Zillig se presentará al público con la ópera "Los esponsales en Santo Domingo", en Bielefeld. El "Auto de Navidad" de Carl Orff se estrenará en el Teatro del Estado de Stuttgart.

Otras novedades en el campo de la ópera son: "Las aventuras de Hary Janos", de Zoltan Kodaly, en Francfort y Heidelberg; "Ariadna", de Bohuslav Martinu, en Gelsenkirchen y Friburgo; "La garza plateada", obra japonesa en un acto de Ikuma Dan, en Kiel; "Down in the Valley", y "El camino largo", ambas de Kurt Weill, en el Teatro del Estado de Karlsruhe y en el Teatro Municipal de Nüremberg.

Como en casi todos los teatros de habla alemana se ha representado "Kiss me Kate" de Cole Porter, numerosos escenarios intentan introducir en sus repertorios de modo permanente el "musical". Ya se han anunciado nuevas obras de este género. Así, en el Teatro del Kurfürstendamm de Berlín se estrenará "La dulce Irma", de Breffort y Monnot —de gran éxito tanto en París como en Londres—, bajo la dirección de Helmut Käutner; en el Teatro Gärtnerplatz de Munich, "La banda delicada", de Peter Greenwell, y en Krefeld, "Peter Voss", de Kurt Longa y Bernhard Eichhorn. El "musical" de Kurt Weill, "The Knickerbocker Holiday", será adaptado para los escenarios alemanes por Günther Penzoldt, y el Theater am Dom de Colonia quiere estrenar "Grab me a Gondola", de More y Gilbert.

También el ballet se presentará en la temporada próxima con algunas novedades. Dignos de especial mención son los

estrenos de "El Golem", de Francis Burt, en el Landestheater de Hannover, y "Segmentos", de Robert Rehans, en Krefeld. El Teatro Municipal de Coblenza estrenará la composición balletística de Janos Kómives, "Abstracción 11" basada en una escala de 11 tonos, escrita para 11 instrumentos e interpretada por 11 bailarines según una coreografía abstracta.

Dos compañías extranjeras de ballet, el "Ballet de los dos mundos", americano, y el "Moissejew-Ballet" de Moscú, actuarán en diversas ciudades alemanas.

*

LA TEMPORADA DE CONCIERTOS 1960-61 EN ALEMANIA OCCIDENTAL

Estrenos y primeras audiciones en Alemania

En Alemania occidental y Berlín actúan más de 60 orquestas que proporcionan una rica e intensa vida musical a las grandes ciudades y también a otras más pequeñas. De esas orquestas, algunas, como la Orquesta Filarmonica de Berlín, dirigida por Herbert von Karajan, la Sinfónica de Bamberg y la Filarmonica de Munich son famosas en el extranjero por sus "tournées" o su participación en renombrados festivales internacionales.

En la vida musical alemana ocupan un sitio especial las emisoras de radio porque disponen de excelentes orquestas. Dos de esas emisoras, la Radio del Oeste de Alemania (Westdeutscher Rundfunk) en Colonia y la Radio del Norte de Alemania (Norddeutscher Rundfunk) de Hamburgo, han fomentado la música contemporánea.

Para la próxima temporada se han anunciado numerosos estrenos y primeras audiciones en Alemania. Además de la

primera audición alemana de la "2ª Sinfonía" de William Walton en uno de los conciertos sinfónicos ordinarios, la Radio del Oeste de Alemania estrenará en los cuatro conciertos especiales de "Música contemporánea" las siguientes obras: Dieter Schönbach: Colores y sonidos en memoria de Wassily Kandinsky; Bernd Alois Zimmermann: Concierto para dos pianos y orquesta (composición encargada por la Radio del Oeste de Alemania); Roman Haubenstock-Romati: Liaisons: Sylvano Bussotti: Due voci per soprano, ondes martenot e orchestra; Jacques Callonne: Pages pour orchestre. Como primeras audiciones en Alemania se han previsto: Tadeusz Baird: Espresioni varianti per violino e orchestra; Ingvar Lifholm: Mutanza per orchestra; Luigi Dallapiccola: Dialoghi per violoncello e orchestra; Mauricio Kagel: Sonata para guitarra, arpa, contrabajo y veinte instrumentos de percusión.

La Radio del Norte de Alemania presenta en uno de sus conciertos sinfónicos el estreno de los "Cuatro cánticos sobre poesías del Doctor Jiwago de Pasternak", de Nicolás Nabokov, y en los seis conciertos de la serie "La nueva obra", además de música electrónica de Eimert, Berio y Kagel, se estrenarán las dos obras encargadas "Carré para 4 orquestas y coro", de Karlheinz Stockhausen y el "Concierto per flauto e orchestra", de Goffredo Petrassi, así como "Qaesttio Temporis", de Ernst Krenek.

La Orquesta Filarmonica de Berlín ha abierto un abono de cinco conciertos bajo el título "Música del siglo xx" en los cuales los compositores Hindemith, Boulez, Zillig, Blacher y Henze dirigirán junto a obras propias, composiciones de músicos contemporáneos.

Por lo demás, el programa de las orquestas alemanas está integrado, principalmente, por el legado musical del medioevo, del barroco, de los clásicos y de

los románticos. Este año se destacará especialmente la obra de Gustav Mahler, con motivo del centenario de su nacimiento el 7 de julio de 1960, y el cincuentenario de su muerte el 18 de mayo de 1961. En numerosos conciertos especiales y conmemorativos se rendirá homenaje a la creación del maestro.

Las orquestas municipales y del Estado se han aventurado también hacia la ejecución de algunas novedades. La Sinfónica de Bamberg ha incluido en su programa el estreno de la "Symphonietta op. 27", de Koessier, y la Filarmónica de Hamburgo presenta como primera audición, en Alemania, el "1.er Concierto de violín", de Béla Bartók. La Orquesta municipal de Dortmund estrena "2 tiempos para orquesta de la obra póstuma" de Max Reger y "4 cánticos graves" de Hans Klaus Langer. En un concierto de cámara se ejecutará además, por primera vez, el "Concierto para piano, batería, y arco", de Joachim Blume. En Düsseldorf se estrenarán la cantata "Orfícas palabras primigenias de Goethe" de Franz Alfons Wolpert y "Tres motetes sobre proverbios de Angelus Silesius" de Jürg Baur. La Orquesta municipal de Bielefeld interpretará por primera vez en Alemania "Concierto", de Claude Pascal; la Orquesta Sinfónica Nordmark, de Flensburg, estrenará la "Cantata para barítono y orquesta", de Theodor Warners y la Orquesta Sinfónica de Gelsenkirchen, un concierto con música barroca brasileña del siglo XVIII, que

se interpretará por primera vez en Europa.

Entre los músicos y orquestas alemanas y extranjeros existe un animado intercambio. Es imposible enumerar la gran cantidad de solistas y directores de orquesta extranjeros que se presentarán en la próxima temporada frente a las orquestas alemanas. Algunos ya son familiares para el público alemán y otros son nuevos. De las orquestas y conjuntos de cámara que se presentarán en Alemania, citemos únicamente al Cuarteto Juilliard, de Nueva York, al Cuarteto italiano de Roma, los solistas de Zagreb y el Cuarteto húngaro de arco de Nueva York. Las orquestas extranjeras que vendrán a Alemania son la Royal Philharmonic-Orchestra de Londres, la Orquesta Filarmónica de Tokio y la Orquesta Filarmónica de la Radio de Hilversum. A su vez, algunas orquestas alemanas irán al extranjero: la Sinfónica de Bamberg a París, Holanda y Bélgica, la Filarmónica de Berlín a Austria, Suiza, Italia y Londres, y la Orquesta Sinfónica de la Radio del Norte de Alemania a Rusia.

Los llamados conciertos para la juventud, que persiguen una finalidad principalmente didáctica, se han convertido en una institución permanente. En conciertos especiales, dedicados a los jóvenes y exclusivamente frecuentados por ellos, se intenta acostumbrarlos a la audición de la música clásica y familiarizarlos con las diferentes corrientes musicales.

*

Las "Berliner Festwochen"

Informa José Vicente Asuar

Los festivales artísticos anuales de Berlín occidental, llamados *Berliner Festwochen*, debido a que la duración del Festival abarca varias semanas, son una muestra del deseo de los berlineses de mantener el contacto con el mundo occidental y, al mismo tiempo, de tener la oportunidad de mostrar ante sus ojos la interesante labor artística que se desarrolla normalmente en esta ciudad.

La angustiosa situación de Berlín occidental, cultural, económica, política, socialmente aislada en medio de la República Democrática Alemana, y en un estado de tensión permanente, producto de los vaivenes políticos de las grandes potencias, haría pensar que las actividades artísticas no tienen un terreno apropiado donde desarrollarse, y que la eterna incertidumbre acerca del futuro de la ciudad afectaría la planificación de temporadas y programas artísticos. Se podría pensar en una ciudad en proceso de absorción por el mundo comunista que la rodea, sin embargo, lo contrario es acertado. Berlín occidental se ha convertido en un bastión de avanzada del mundo occidental, donde, artísticamente, se da cita anualmente lo mejor de este mundo: una verdadera constelación de creadores e intérpretes que exponen los numerosos lenguajes y técnicas de la concepción artística occidental. Los Festivales de Berlín tienen, evidentemente, un fondo político, pero no hay que olvidar que Berlín, antes de la guerra, ha sido también una de las principales capitales del mundo artístico europeo. En el Berlín oriental las *Festwochen* tienen su respuesta. Los *Festtagen* o Festival que, en este caso, tienen una duración de algunos días. Frente

a la cita, en Berlín occidental, de lo mejor del mundo occidental, aproximadamente en la misma época, en Berlín oriental, se reúne lo mejor del mundo artístico oriental. El espectador imparcial podrá asistir sin compromiso a ambos eventos y conocer lo más significativo de todo el mundo. Berlín, considerada ahora como una unidad, pasa a ser, de este modo, posiblemente el punto de mayor interés cultural y artístico del mundo; el escenario donde ambas ideologías exponen sus frutos.

Nos referiremos en esta ocasión exclusivamente al Festival artístico del Berlín occidental. Hagamos un poco de historia. Los fines de este Festival son claros: "Berlín, la ciudad del Teatro, la ciudad de la Música, la ciudad del Arte, no debe quedarse en el pasado sino volver a ser nuevamente una realidad presente. Estos Festivales deben ser un elocuente testimonio que muestre al mundo tanto occidental como oriental, que la desgracia, la destrucción, las ruinas, no son suficientes para agotar la eterna fuente que en Teatro, Música, Arte Plástico, es parte de los berlineses y que ha hecho y hará su vida más hermosa y valiosa." Con estas palabras, el ex alcalde de Berlín, Ernst Reuter, inauguró en 1951 la creación oficial de estos Festivales. En sus comienzos, el financiamiento fue posible gracias a la ayuda de las potencias aliadas, las que, a más de disponer gruesas sumas para su materialización, aportaron la participación de conjuntos de sus respectivos países sin que significaran gastos para las autoridades berlinesas. En el Festival de 1951 participaron en estas condiciones la "Comédie Française" y la "Orchestre National" de Francia. De Inglaterra, el "Old Vic Theatre". De Estados Unidos, el coro "Hall-Johnson", el conjunto completo de la revista musical "Oklahoma" y la actriz Judith Anderson, con un conjunto de actores.

En los primeros años, las potencias

aliadas apoyaron fuertemente el Festival para posibilitar su implantación, pero desde 1953 el estado de Berlín ha absorbido sólo el financiamiento de este Festival y el Festival internacional de Film y los ha estabilizado dentro de los acontecimientos artísticos mundiales que se desarrollan oficialmente.

Si bien en los primeros Festivales el mayor peso de la programación corrió a cargo de conjuntos extranjeros, desde 1953 se ha buscado que las *Festwochen* estén basadas en conjuntos berlineses a los cuales se sumen conjuntos foráneos especialmente invitados para darle a este Festival un carácter internacional. En la planificación del programa se consideran todas las disciplinas artísticas: Opera y Teatro, Música, Danza y Arte Plástico. Al lado de los valores de la tradición se presenta lo más nuevo en todos los aspectos artísticos. Estas características son básicas en la orientación estética de las *Festwochen*: La polifacética actividad artística berlinesa complementada con los mejores valores extranjeros, y, junto a la presentación de lo mejor de la tradición, la valorización de lo más moderno y vanguardista de nuestro mundo occidental. Aparte de estas exigencias fundamentales, los organizadores de este Festival buscan imprimirle un continuo espíritu de renovación, introduciendo cada año nuevas ideas acerca de ampliaciones laterales del Festival a otros terrenos, como ha sido el caso de la Varieté, la Opereta, el Jazz, la lectura de poemas, etc. Una participación activa del Festival en la creación artística se consigue, a través de encargos a músicos y dramaturgos, para montar en estreno mundial obras especialmente escritas para el Festival. Entre estos encargos se puede mencionar en Teatro, el "Salto Mortale", de Günter Neumann (1951) o "Badewanne" (La banera), de Schendell; en Opera "Tagebuch eines Irren" (Diario de un loco), de Searle (1958), y, en Ballet, las coreografías de Tatjana Gsovsky, sobre

música de variados compositores: H. W. Henze "Der Idiot" (El idiota), Max Baumann "Pelleas y Melisandre", Boris Blacher "Hamlet", etc. Al lado de conjuntos o solistas de renombrada fama, el Festival da la oportunidad de participar a elementos de talento, poco conocidos, algunos de los cuales han escalado posteriormente gran altura en la cotización internacional, como es el caso de Marcel Marceau, que actuó en el Festival de 1951, cuando aún era poco conocido, o, más recientemente, el ballet de Maurice Béjart, en 1957, siendo este Festival uno de sus primeros pasos para el prestigio con que cuenta actualmente.

Una mirada retrospectiva a los puntos más altos conseguidos en los 10 años de vida del Festival de Berlín, nos hará ver con especial atención: "Porgy and Bess", con William Warfield y Leontyne Price; el Sadler's Wells Ballet con Margot Fonteyn; Gérard Philipe como "Príncipe de Homburgo", en el conjunto del "Théâtre National Populaire"; la escenografía de Strehler para "Servitore di due Padroni", de Goldoni; el "Piccolo Teatro", de Milán; "I prigionieri", de Dallapiccola, bajo la dirección de Hans Rosbaud con Eberhard Waechter, en el papel principal; la escenografía de Barlog para "Anne-Kranc"; el Balanchine New York Ballet; el coro irlandés "Our Lady's Choral Society"; Leonard Bernstein con la Filarmonía de Nueva York; la interpretación de "Lucía", por la Scala de Milán, con María Callas en el papel de Lucía, y Karajan, de director, etc. . . .

Una costumbre introducida en el Festival es citar cada año a varios compositores jóvenes y darles la oportunidad de presentar sus obras en conciertos dedicados exclusivamente a ellos. Cada compositor selecciona obras de su producción hasta conformar un concierto, en el cual él tendrá activa participación, tanto como intérprete o director de sus propias obras. En estos conciertos se ha tenido, en los

últimos años, oportunidad de ver y escuchar a compositores como Henze, Boulez, Nono, Stockhausen, Klebe, Fortner, que han ofrecido un muestrario de su producción, aun cuando estén todavía en plena evolución. En solistas, el Festival ofrece al público desde los nombres más consagrados hasta curiosidades, como pueden constituir un concierto con el "arpa de vasos" o con armónicas de boca.

Las mejores orquestas del mundo se dan cita en Berlín. A más de las anfitrionas: la Orquesta Filarmónica de Berlín y la Orquesta Sinfónica de la Radio, se tiene la oportunidad de escuchar conjuntos sinfónicos como la Orquesta Filarmónica de Nueva York, la Orquesta Sinfónica NHK de Tokio, la Real Orquesta Filarmónica de Londres, etc., a más, naturalmente, de las mejores orquestas sinfónicas alemanas, bajo la batuta de renombrados directores, como Karajan, Karl Böhm, Bernstein, Feren Fricsay, Paul Hindemith, Lorin Maazel, Malcon Sargent, Schmidt-Isserstedt, etc.

En el terreno de la Opera han sido estrenadas muchas obras modernas en el curso de los Festivales. Baste citar de Blacher, "Cuento prusiano", "Opera Abstracta" y "Rosamunda Floris"; de H. W. Henze "El Rey Ciervo" y "El Principe de Homburgo", de Schönberg el "Moisés y Aron". También los Festivales han reactualizado óperas olvidadas del pasado, como, por ejemplo: "La coronación de Po-

pea", de Monteverdi; el "Medea", de Benda, o el "Polifemo", de Bononcini.

En Ballet son numerosos los conjuntos extranjeros que visitan Berlín con ocasión de su Festival. Entre ellos, podemos citar a: Maurice Béjart; Jerome Robbins; el Ballet de los dos mundos, de Enrique Pimentel; el cuerpo de Ballet del Teatro de Basilea; el ya nombrado Sadler's Wells Ballet; Antonio*, etc. El ballet berlinés de Tatiana Gsovsky, complementa esta contribución extranjera presentando muchos ballets modernos, a más de los de encargo, los de temporada, como el "Agon", de Stravinsky; "El moro de Venecia", de Blacher; "Ondine", de Henze; "Paean", ballet electrónico, de Sala, etc.

Baste ya de citar obras y conjuntos. Podemos decir, en resumen, que tener ocasión de presenciar el Festival de Berlín, es poder tener una síntesis de lo más valioso de nuestro mundo artístico. Los ideales de los organizadores han sido, por ende, cumplidos, y... *Berlin bleibt immer Berlin!* (Berlín sigue siempre igual), la ciudad del Teatro, de la Música, del Arte, cuya eterna fuente sigue haciendo la vida de los berlineses más hermosa y valiosa.

J. V. A.

*El dúo Cunningham y Brown, de Nueva York, danza abstracta junto a música de integrantes del grupo de John Cage, etc.

DISCOS

por Luis Gastón Soublette

Las grabaciones aparecidas últimamente y de las cuales daremos cuenta en estas líneas, presentan un mayor interés que las comentadas en el número anterior. En primer lugar, cabe destacar la magnífica labor realizada por Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, a quien debemos la mayor parte de los nuevos discos y el repertorio más valioso.

Comenzaremos mencionando una interesante grabación de los Conciertos Nº 1, en Re menor, y Nº 5, en Fa menor, para piano y cuerdas, de Juan Sebastián Bach, por Robert Casadesus con la Orquesta del Conservatorio de París, bajo la dirección de André Vandernoot. Disco Long Play de doce pulgadas, sello Angel, que contiene, además, una Toccata y Fuga en Do menor, también de Juan Sebastián Bach.

En sello Odeón apareció una interesantísima grabación con un Concierto para Viola y Contrabajo, de Carl Ditters von Dittersdorf, el Konzertstueck para violín y orquesta, de Schubert, y el Concierto en Re mayor para clavecín y orquesta, de Joseph Haydn, en una versión en piano de Grete Scherzer, con la Orquesta Barroca de Londres, bajo la dirección de Carl Haas.

En sello Angel, destacamos también una grabación de la hermosa Sinfonía Nº 34, en Do mayor, de Mozart, que en su otra cara trae la Sinfonía Nº 104, "Londres", de Haydn, versión de la Orq. Filarmónica, bajo la dirección de Rudolf Kempe.

Otra valiosa grabación en sello Angel, disco de 10 pulgadas, nos trae el "Septimino", en Mi bemol, de Beethoven, en una excelente versión del Conjunto de Cámara de la Filarmónica de Berlín. La grabación de esta obra, en su forma original, para septeto, es uno de los más valiosos aportes a la difusión de la música de cámara, hechos últimamente. Junto a

ella mencionaremos también la grabación del Cuarteto en Re menor "La Muerte y la Doncella", de Schubert, por el Cuarteto de Cuerdas del Estado de Armenia, también en sello Angel.

Otra obra de Beethoven, aparecida últimamente, es la Sinfonía en La mayor Nº 7, en una excelente versión de la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Otto Klemperer. Sello Angel.

En mismo sello anterior, han aparecido también gran cantidad de obras para piano. En primer lugar, mencionaremos el Carnaval, Op. 9, y la Kreisleriana, de Robert Schumann, por Geza Anda. También el Libro II de Preludios para piano, de Claude Debussy, y el primer volumen de la Obras Completas para piano, de Maurice Ravel, por el difunto pianista alemán Walter Gieseking. Este primer volumen de obras para piano, de Ravel, contiene tres discos Long Play, de doce pulgadas; y entre otras obras trae las siguientes: Sonatina en Fa sostenido menor, Le Tombeau de Couperin y Gaspar de la Nuit. Otro disco de sello Capitol, dedicado a la música sinfónica de Ravel, trae La Valse, el Bolero y Pavana, para una Infanta Difunta, por la Orquesta Sinfónica de Pittsburg, bajo la dirección de William Steinberg.

Dentro del repertorio sinfónico menos selecto, mencionaremos tres grabaciones. En primer lugar, la Suite Sinfónica de la sinfonía dramática Romeo y Julieta, de Héctor Berlioz, por la Orquesta de la Opera de París, bajo la dirección de André Cluytens. En segundo lugar, "La Boutique Fantasque", de Ottorino Respighi, música de ballet con temas de Rossini, versión de la Filarmónica Real, bajo la dirección de Eugenio Goossens. Y en tercer lugar, la Sinfonía en Mi menor, "El Nuevo Mundo", de Anton Dvorak, por la

Orquesta Filarmónica de Los Angeles, bajo la dirección de Erich Leinsdorf. Este es todo el aporte de Industrias Eléctricas y Musicales Odeón.

En sello RCA Victor destacaremos una grabación realizada por la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Pierre Monteux, de la Sinfonía Nº 2, de Jan Sibelius. También una grabación de la Primera Sinfonía de Brahms, por la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Herbert von Karajan.

En lo que respecta a la música de cámara, RCA Victor ha editado la Sonata

Nº 3, para violín y piano, de Brahms, y la Partita Nº 3, para violín sólo, de Bach, en una versión del joven violinista boliviano Jaime Laredo.

En sello Deutsche Grammophon ha aparecido una notable versión de la Sinfonía Nº 4, en Re menor, de Robert Schumann, por la Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Wilhelm Furtwaengler. Y en sello Phillips, el Concierto Nº 3, para violín y orquesta, y otras obras para violín, de Camille Saint Saens, por el violinista Arthur Grumiaux, con la Orquesta de Conciertos Lamoureux, bajo la dirección de Jean Fournet.

HEMOS LEIDO...

CAPELLAE SIXTINAE CODICES, con un prólogo del curador de los Archivos Musicales, Josephus M. Llorens, de la "Escuela Española de Historia y Arqueología en Roma". Edición de la ciudad del Vaticano, Biblioteca Apostólica Vaticana, 1960.

Este texto de estudio contiene el índice de los libros y partituras manuscritas y editadas que se encuentran en los archivos de la Capilla Sixtina, recopilación realizada por orden de su Santidad el Papa Pío IX. Además, incluye reproducciones de Intrositos, Antifonas y Misas de los siglos XV, XVI y XVII.

MELOS. Julio-agosto, 1960, con interesantes colaboraciones de Stuckenschmidt, Stockhausen, Karl-Birger Blomdhal y Ernst Krenek, además de noticias musicales de Alemania y el resto de Europa.

FONTES ARTIS MUSICAE. Vol. VII, 1960. Órgano de la Asociación Internacional de Bibliotecas Musicales, publicado bajo los auspicios del Consejo Internacional de la Música, con ayuda de UNESCO. Contiene un interesante artículo sobre el Departamento de Música de la Biblioteca Pública de Leningrado, de L. N. Pavlova-Sil'Vanskaja y A. A. Rackova y otro sobre "Las Bibliotecas de Música en Polonia", por María Prokopowicz. Incluye una bibliografía de las más importantes revistas musicales de Europa oriental y una lista selectiva internacional sobre teatro, películas, música instrumental, música vocal, folklore, libros sobre música y obras didácticas.

NEUE MUSIK, 1959-60, en Alemania. Con amplia documentación sobre la labor de difusión de la música contemporánea en Alemania occidental, a través de sus orquestas sinfónicas y las radioemisoras.

MUSIQUE ET LITURGIE. Mai-Juin, 1960. Contiene dos interesantes artículos sobre

el órgano, uno del Padre Henri Doyen y otro de Jean Van de Cauter, además de diversas partituras de obras litúrgicas con sus respectivos comentarios.

LA RESSEGNA MUSICALE. Año 30, Nº 1, 1960. Recomendamos el artículo de Luigi Nono, sobre "Presenza storica della musica d'oggi y el de Carlo Marinelli, sobre la renovación en la vida musical italiana. Este número incluye, además, amplias noticias sobre la vida musical en Varsovia y Roma.

MUSICAL BRANDE. Revista Piemontesa, junio, 1960. Con buenos artículos, sobre los músicos piemonteses y un magnífico estudio sobre "Las antiguas canciones piemontesas de Leone Sinigaglia, por Andrea Della Corte.

SANTA CECILIA. Junio, 1960. Contiene el programa general de las actividades musicales del verano de 1960.

MÚSICA D'OGGI. Ricordi. Mayo, 1960. Merece destacarse el artículo de Egon Kraus y Werner Kaupert, sobre la enseñanza musical en las escuelas de Alemania occidental. Interesantes los artículos de Jos Wouters, sobre compositores holandeses de hoy y el de Michelangelo Abbado, sobre "Cincuenta años de enseñanza". Incluye noticias sobre la vida musical en Italia, en Austria e Inglaterra.

MUSIC IN EVERYDAY LIVING AND LEARNING. Preparado por Roberta McLaughlin para "The Music in American Life Commission", sobre la enseñanza de la música en el Kindergarten y la Escuela Elemental.

THE CHESTERIAN. Verano, 1960. Incluye la primera parte de un estudio de Henry Raynor, sobre "The Composer as Critic"; y el final del artículo sobre "Great Tragic

Music-Drama", de R. W. S. Mendl. Además, informaciones sobre dos prominentes jóvenes compositores: Thea Musgrave y Nicholas Maw.

THE MUSICAL TIMES. Julio y agosto, 1960. Con artículos sobre Gustav Mahler, Leonard Bernstein y noticias sobre los Festivales de la SIMC en Colonia y el Festival de Zürich.

ARTE MUSICAL. Abril, 1960. Órgano oficial de las Juventudes Musicales Portuguesas con noticias sobre la música portuguesa contemporánea y un artículo de Jean Paul Sarraute sobre este mismo tema y varios estudios sobre compositores portugueses.

MÚSICA de la Fundación de la Orquesta Filarmónica de Sao Paulo. Abril-mayo, 1960. Incluye importantes noticias sobre la vida musical en Brasil.

BALLET Y TEATRO. Lima-Perú, junio de 1960. Dirigida por Alejandro Yori. Felicitamos a los redactores de esta espléndida revista, que abarca el movimiento teatral y de ballet en el mundo, a través de interesantes crónicas. Se trata de una publicación periodística de alta calidad informativa. Los lectores de la *Revista Musical Chilena*, que se interesen por esta publicación, pueden dirigirse directamente a nosotros, pues somos los representantes de "Ballet y Teatro" en Chile o, bien, directamente a Alejandro Yori, Buenos Aires 280. Miraflores. Lima-Perú.

THE WORLD OF MUSIC. August, 1960. En este número, con noticias musicales de todas partes del mundo, se incluye un buen artículo sobre "The American Opera Workshop", por Hans Busch, el que demuestra el creciente interés que existe en los Estados Unidos por la ópera.

PARTITURAS

SONATAS TRITEMÁTICAS, de Luciano Chailly. Acompañadas de un extenso "curriculum vitae", sobre el autor, hemos recibido cuatro Sonatas Tritemáticas, de Luciano Chailly, editadas por Ahn & Simrock, de Berlín, Le Chant du Monde de Milán y A. Forlivesi, de Florencia.

Nacido en 1920, Chailly realizó sus estudios de violín con Antonio Boscoli, y de composición, con Carlo Righini y Renzo Bossi, realizando luego intensa labor como compositor, director de orquesta y crítico de arte.

Las Sonatas que comentamos, demues-

tran un compositor de recursos, de imaginación colorista en el empleo de una armonía, que deslinda el romanticismo y lo atonal. Dos de ellas, han sido escritas para piano, una para violín y piano y la última para orquesta de cámara. En todas ellas, encontramos cierta indecisión formal que no alienta el interés expresivo de muchas de sus frases. La Sonata Nº 3, para orquesta de cámara, revela al orquestador de oficio que maneja con soltura los elementos elegidos, en una escritura ágil, plena de vitalidad rítmica.

S. C.

REVISTA DE REVISTAS

- AUDIOMÚSICA. N.os 17, 18, 19, 20, 21 y 22. México, 1960.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Nº 194. Septiembre, 1960. Bogotá-Colombia. René Dumesnil: En el sesquicentenario de Chopin / El segundo centenario de Salvatore Cherubini / Paul Collaer: Igor Stravinsky / Samuel Marti: Música Aborigen Americana.
- BOLÍVAR. Vol. XII. Julio-diciembre, 1959. Colombia.
- CULTURA Y VIDA. Moscú. Nº 6. Año 1960.
- CARNET MUSICAL. Agosto, 1960. Esperanza Pulido: Los grandes organistas.
- CARNET MUSICAL. Septiembre, 1960. Kurt Pahlen: El poeta y el músico.
- GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. Lisboa, Nº 11, 1960. Louis Sagner: Portugaliae Musica.
- GACETA. Año VI, Nº 71. Julio, 1960. México.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 239. Julio, 1960. Hilda Diana: Orfeo y la Música Concreta / Martin Cooper: Compositores británicos.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 240. Julio, 1960. Juan P. Franze: Mahler, 100 años de una figura polémica.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 241. Agosto, 1960. Enzo Valenti Ferro: Gesualdo, la culminación del madrigal.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 242. Agosto de 1960.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV. Nº 243. Septiembre de 1960. René Dumesnil: Nuevo oratorio de Delannoy.
- EUTERPE. Nº 39. Buenos Aires. Abril-mayo, 1960.
- JOURNAL OF THE INTERNATIONAL FOLK MUSIC COUNCIL. Volume VIII, 1956.
- MUSIC INDEX. Volume 12, Nº 3, 1960.
- MUSIC EDUCATION FOR ELEMENTARY SCHOOL. Washington 6, D. C.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. June-July, 1960. Novak y Barnett Are Music and Science Compatible?
- MUSICAL COURIER. September, 1960.
- MÚSICA. Boletín Interamericano Unión Panamericana. Washington, D. C., Nº 16. Marzo, 1960. Compositor canadiense Robert Turner.
- MÚSICA. Boletín Interamericano Unión Panamericana. Washington, D. C., Nº 17. Mayo, 1960. Compositor estadounidense Elliot Carter.
- MÚSICA. Boletín Interamericano Unión Panamericana. Washington, D. C., Nº 18. Catálogo compositor canadiense Healey Willan.
- MUSIC. Bulletin. May, 1960, Nº 17. Latin-american performing Arts, 1957-58.
- MIDWEST FOLKLORE. Volume X, Nº 2. Summer, 1960.
- MUSIQUE ET LITURGIE. N.os 76-77. Juillet-October.
- SCHOLA CANTORUM. N.os 257-258-259. Mayo-junio-julio, 1960.
- RITMO. Año XXX, N.os 311-312. Madrid-España.
- REVISTA MENSUAL. Literatura Soviética, Nº 5. Moscú.