



# 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 XV                      Santiago de Chile, Enero-Marzo de 1961                      Nº 75

---

## R E S U M E N

EDITORIAL: La Música Chilena y el Ballet . . . . .	5
YOLANDA MONTECINOS DE AGUIRRE: Historia del Ballet en Chile . . . . .	9
MALUCHA SOLARI: Ballet Nacional de la Universidad de Chile . . . . .	32
OCTAVIO CINTOLESI: El Ballet de Arte Moderno . . . . .	39
PATRICIO BUNSTER: Perspectivas de un Ballet Americano . . . . .	44
HANS EHRMANN: Temporada Internacional de Ballet 1960 . . . . .	48
EDUCACION MUSICAL:	
"La Educación Musical en el Grado Parvulario", trabajo de Comité realizado para el Primer Congreso de Educación Musical por Catalina Spinetto, Laura Rubilar y Carmen Santelices . . . . .	59
CRONICA:	
Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	64
Ballet Nacional en Viña del Mar y actuaciones en Santiago . . . . .	66
Temporada de verano de la Orquesta Filarmónica de Chile . . . . .	67
NOTICIAS . . . . .	70
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	72
LABOR CUMPLIDA EN 1960 POR EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA . . . . .	77
ACTIVIDADES DE LA SECCION EXTENSION MUSICAL EDUCATIVA EN 1960 . . . . .	81

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

## A NUESTROS LECTORES

*Desde el número actual (Nº 75) y durante todo el año 1961, la Revista Musical Chilena aparecerá en los meses de marzo, junio, septiembre y diciembre, o sea, cuatro números en vez de los seis que hemos estado editando hasta la fecha. Con gran pesar nuestro, hemos tenido que tomar esta decisión, debido al alto costo de impresión de nuestra Revista, pero esperamos que para 1962 podamos, nuevamente, volver a los seis números habituales.*

*Las suscripciones se mantendrán siempre por seis números, así es que nuestros suscriptores de 1961 recibirán los cuatro números de este año y dos de 1962.*

*Mantendremos la calidad lograda y continuaremos publicando artículos y estudios inéditos cubriendo todos los temas relacionados con la vida musical en Chile y el extranjero y en la sección CRÓNICA se continuará informando a través de las secciones estables.*

*En el número final de cada año (diciembre) se incluirá el índice general, que comprenda a los cuatro números editados durante el año.*

EL DIRECTOR

# EDITORIAL

## LA MUSICA CHILENA Y EL BALLET

El presente número de la "Revista Musical Chilena", dedicado, principalmente, a las actividades del ballet en Chile, pone a los músicos frente a una realidad que bien vale la pena examinar: sólo una mínima parte de los ballets creados en Chile lleva música de nuestros compositores.

Desde la creación del Instituto de Extensión Musical, mediante la Ley N° 6.696, existió en la mente de los impulsores de esta iniciativa el propósito de no restringirla únicamente a la organización de conciertos. Tal estrecho ámbito habría privado al Instituto de la necesaria perspectiva y de las proyecciones que, en sus veinte años ya cumplidos, le han permitido mostrar una gravitación de primera importancia en toda la actividad cultural del país. Fue por esto que la ley contempló en su artículo primero que el objeto del Instituto sería "atender a la formación de una Orquesta Sinfónica, de un Coro, un Cuerpo de Baile y de entidades adecuadas para ejecutar música de Cámara". El primer paso fue crear la Orquesta Sinfónica de Chile, que significó la estabilización de la actividad de conciertos y dio la base para impulsar la creación musical; el segundo fue la creación de la Escuela de Danza, que llevó a un plano de realizaciones superiores los esfuerzos dispersos que en el campo del ballet se realizaban desde diversos sectores.

Inoficioso sería repetir aquí lo ya conocido acerca del significado que los cuerpos artísticos ya mencionados han tenido para el desenvolvimiento cultural chileno de los últimos veinte años, y a los cuales cabe agregar la formación de conjuntos de Cámara y del Coro de la Universidad de Chile, como organismos básicos destinados a cumplir los fines de la Ley N° 6.696. Lo que nos interesa examinar ahora es si la formación de un conjunto estable de ballet influyó o no, y en qué medida, en el campo creativo de la música chilena. Si los compositores captaron la importancia que para su labor creadora tenía esta nueva vía, ese campo recién abierto para sus actividades creadoras, esto es: la composición de música para ballet, que habría significado el trabajo asociado de compositores y coreógrafos en una obra común.

Si hacemos un balance de lo logrado en este camino, el resultado es asombrosamente modesto. Del repertorio del Ballet Nacional, sólo un ballet completo ("Umbral del Sueño", Solari-Orrego Salas) y partes de

otro ("Milagro en la Alameda", Uthoff-Carvajal), pueden inscribirse junto a los fragmentos de las óperas "Caupolicán" (Uthoff-Acevedo) y "Sayeda" (Uthoff-Bisquerit), entre lo realizado. No menos escasa es la presencia de la música chilena en otros conjuntos coreográficos, surgidos, como es sabido, de la experiencia estimulante del Ballet Nacional. "Noche de San Juan" (Sulima-Candiani) y "Las Tres Pascualas" (Sulima-Acevedo), son también los únicos ballets completos que pueden mencionarse, junto a otros esfuerzos más modestos de coreógrafos jóvenes. (El Ballet "La Candelaria", de Cintolessi-Riesco, estrenado en Europa, no ha sido aún realizado en el país). Si pensamos que el Ballet Nacional Chileno posee una labor que supera los veinte títulos, y que el ex Ballet Sulima y el actual Ballet de Arte Moderno del Teatro Municipal, reúnen una cifra conjunta muy similar, la ausencia de música de compositores chilenos en nuestra creación coreográfica es, en verdad, sorprendente y bastante extraña. El hecho de que haya algunas partituras actualmente en trabajo, no disminuye la cifra anotada.

La falta de contacto profesional entre los creadores de música y danza que se observa en Chile, no guarda ninguna relación con lo realizado por ellos en otros países latinoamericanos, como Argentina, Perú, Brasil, Cuba y México, por ejemplo.

¿Cuál podría ser la causa de esta falta de trabajo conjunto, de una labor coordinada, que representara debidamente, en un resultado de síntesis, la realidad compositiva y coreográfica de nuestro país?

Nos atreveríamos a sostener que ello se debe, en primer lugar, a que no se trazó oportunamente una política de producción al Ballet Nacional, en relación con las obras musicales de autores chilenos. En segundo término, que los coreógrafos han elegido, en general, un camino que les presenta menos dificultades, al reponer un repertorio ya probado en otros conjuntos, a veces con títulos muy atractivos, antes que buscar en nuestra realidad ambiente nuevas posibilidades de creación.

Las peculiares condiciones en que se desenvuelve la creación de ballets hacen que el coreógrafo, sobre cuya imaginación recae lo fundamental en este tipo de creación escénica, busque, por natural sentido de autodefensa, cómo eliminar el mayor número de obstáculos. Uno de éstos ha sido y es, en todas partes y en todas las épocas, el de la relación música-danza. Para un coreógrafo siempre será preferible trabajar sobre una música ya conocida antes que arriesgarse frente a una partitura desconocida o en plan de creación, con cuyos pormenores rítmicos o dinámicos puede no coincidir la idea coreográfica.

Aquí incide también la parte de responsabilidad de nuestros compositores en cuanto a la creación de ballets con música de autores nacionales. Tomados por el impulso innovador del movimiento musical chileno del último cuarto de siglo, la gran mayoría de nuestros compositores buscó cómo ponerse rápidamente "al día" frente a las tendencias del "modernismo musical" europeo. Laudable y comprensible deseo, que se tradujo en numerosas obras que han podido ser apreciadas con interés en centros mundiales de la actividad musical. Pero —y es necesario decirlo con franqueza— gran parte de nuestra música del último tiempo sacrifica mucho de lo que podría llegar a ser "atractivo" desde el punto de vista del auditor no especializado, en busca del calificativo de "interesante". Ambos adjetivos no tendrían por qué chocar, y en el hecho no se excluyen en las grandes obras maestras de la música para Ballet. Pero en el caso de los músicos chilenos sí que se distancian, porque los compositores nuestros —y perdón, una vez más, por la generalización— no se distinguen por la vitalidad rítmica. Podrá ser interesante su armonización, el acento elevado de su expresividad (con cierto predominio de una vena trágica), lo bien logrado de su orquestación; pero es ciertamente excepcional una obra chilena en que el ritmo sea el factor decisivo. Muchas veces se observa que un movimiento que se inicia con un ambiente movido, incitante y bien logrado rítmicamente, no mantiene su pulsación hasta el final. Generalmente, nuestros compositores, a poco andar, caen en lo meditabundo, lo recargado de la elaboración lineal, cuando no en ciertos conocidos lugares comunes como el inevitable "fugato" o el "coral", que hacen descender el impulso hasta ese clima de quietud e introspección que nos es demasiado familiar.

Ahora bien, la música para ballet es, en última instancia, juego rítmico, sugerencia de movimientos, alternación de ambientes con un objetivo preciso: el resultado escénico. Es natural que el compositor debe atreverse a sacrificar algo de lo que considera "interesante", desde el punto de vista de la composición pura, frente a la necesidad del movimiento. Tal vez sea esto lo que hace tan escasas hasta ahora las partituras de ballet en la música chilena. Paradojalmente, ello sería el fruto de que nuestros compositores quieren más bien "resolver problemas" con vistas a un auditorio europeo, que escribir una música directa, con menos problemas y mayor efecto en el auditorio medio del país. De aquí que estimamos necesario iniciar con este número de nuestra Revista la discusión del por qué nuestros grupos de ballet, entre los cuales el Ballet Nacional cuenta ya con diecinueve años cumplidos, apenas si ocupan música chi-

lena en su repertorio, y el por qué no llegan a la decena las obras escritas para ballet por nuestros compositores. Una discusión en una tribuna como ésta puede servir para aclarar posiciones, descubrir nuevos rumbos y, en todo caso, ayudar a los compositores y coreógrafos jóvenes en sus inquietudes creadoras.

Los puntos apenas esbozados en las líneas anteriores no señalan ni con mucho, la amplia dimensión de un problema de orientación creadora que juzgamos necesario discutir. No es posible que organismos artísticos paralelos, como son los de la música y la danza de nuestro país, surgidos de una misma iniciativa legal, permanezcan sin la debida penetración y el mutuo apoyo que se deben en sus objetivos profesionales. Chile está produciendo ya coreógrafos y nuestros compositores deben pensar que bien vale la pena considerar la combinación de sus esfuerzos en un tipo de creación artística que cuenta un público cada vez más amplio. Si se llega a la discusión de estos problemas se habrá dado un paso hacia sacar de la etapa de mero proyecto muchos planes coreográficos y muchas partituras inconclusas y aun terminadas que, aunque destinadas al ballet, todavía no encuentran coreógrafo.

Se trata de abrir camino a una actividad llena de porvenir, capaz de traducir en imágenes y movimiento las más atrevidas concepciones musicales, siempre que ellas no se satisfagan con lo hermético del laboratorio sino que salgan al libre espacio, abierto y lleno de luz, en la escena teatral.

D. Q. N.

# HISTORIA DEL BALLE EN CHILE

p o r

*Yolanda Montecinos de Aguirre*

La trayectoria del ballet en nuestro país no ofrece momentos de extraordinario relieve, pero presenta sí ciertas peculiaridades que la hacen diferir de movimientos análogos en países europeos y americanos. La realidad de este arte en 1960 —año del sesquicentenario de nuestra Independencia, muestra a un grupo con 18 años de vida—, El Ballet Nacional Chileno”, de interesante línea estética y sólido prestigio dentro y fuera del país. Junto a él, comienza a perfilarse, desde hace más de un año, un conjunto joven, “El Ballet de Arte Moderno”, que viene a complementar la labor del grupo universitario y que se ha transformado en cuerpo estable del Teatro Municipal, subvencionado por la I. Municipalidad.

Un progresivo número de compañías y solistas extranjeros llegan hasta nuestro Teatro Municipal y en 1960, los conjuntos estables han recibido, en calidad de artistas huéspedes, a varios conocidos artistas coreógrafos, y maîtres de ballet extranjeros. Crece, día a día, el interés del público por este arte y las academias particulares proliferan al amparo de este desarrollo. Compañías particulares llevan una vida esporádica pero valiente, como el “Victory Ballet” y el “Ballet Experimental”.

Sin duda, el presente es, en muchos sentidos, auspicioso y su innegable florecimiento es el producto de todo un pasado histórico cuyas características básicas señalaremos en este ensayo.

## ANTECEDENTES PARA UNA PREHISTORIA DEL BALLE EN CHILE

Esta larga etapa comprende las manifestaciones aisladas surgidas del acervo nacional en forma de bailes populares y de salón que en diversos períodos de nuestra vida cívica han adquirido especial relieve. Los orígenes de tales danzas pueden encontrarse en Chile, en la época de la Colonia, con su doble fuente: las danzas religiosas araucanas (los gnillatunes o purums) y las danzas procesionales de los conquistadores. Ambas corrientes se fusionan y dan origen a ceremonias como las de la celebración de Corpus Christi, los bailes de los catimbaos y de las cofradías de chinos, alféreces de Quillota, Olmué, Andacollo e Isla de Chiloé,

ya en el siglo XVIII y que en algunos casos, se mantienen hasta nuestros días.

En los albores de la Independencia, el criollo ya ha concedido carta de ciudadanía a algunos bailes de raíces hispanas, peruanas y más tarde, argentinas. Las festividades y sucesos de interés colectivo son solemnizados por la diversión favorita, el baile en sitios al aire libre, plazas y ferias, o bien en los elegantes salones de aquellos años. Encontramos, entonces, dos formas bien definidas de bailes, los populares y los aristocráticos, que constituían uno de los mayores esparcimientos de los elegantes de esos años.

Los mejores salones de aquella época supieron de bailes como el paspié, el churrirín, minuet, gavota, contradanza; años después la compleja cuadrilla y, por último, el galante vals. Estos bailes serios, ceremoniosos, diferían notoriamente, en los primeros tiempos, de las danzas populares, de chicoteo o picarescas, entre las cuales destacaban, el abuelito, los coloniales fandangos, el bolero, la fantástica cachucha, la revoltosa, jurga, la solita, la coqueta cachupina, el cuando y la popularísima zamacueca.

Desde el Perú, que en esos siglos tenía un ambiente más liberal que el nuestro, llegó a los salones santiaguinos la lujuriosa zapatera que hizo verdadero furor antes de ser puesta en estricta prohibición por la Iglesia y junto a ella, hicieron su aparición también, la zamba y el gallinazo. El aporte argentino se hizo sentir a través de las tropas del Ejército Libertador que puso de moda, la sajuriana, el pericón, la perdiz y el encantador cielito. Este último, alcanza tal popularidad, que se transformó en número obligado en todos los festejos colectivos y en las ceremonias de interés general. Posee, además, una fuerte dosis de elementos teatral y escénico, factores que explican el que muy pronto subiera al escenario, junto con la zamacueca, creando el eslabón entre lo espontáneo y lo elaborado o danza teatral. Entre los años 1820 y 1840, los Cañetes, se hacen famosos en este género. En 1839, don José Joaquín de Mora propone al Gobierno la creación de una Escuela de Baile, con fines tanto pedagógicos, como moralizantes.

### UN ACONTECIMIENTO EXTRAORDINARIO

Cuatro compañías europeas llegaron desde Europa hasta Chile y mostraron a los santiaguinos, asombrados, las más hermosas creaciones del romanticismo lunar y exótico. Este milagro sucedió entre 1850 y

1862, fue algo fugaz, intenso y breve y su explicación está en el momento histórico-cultural que vivía el país cuando floreció la tan afamada generación del 42.

Las favorables condiciones político-sociales y económicas que hicieron realidad el movimiento intelectual del año 42, permiten señalar, en estos decenios, un momento extraordinario para las ciencias, las artes y las letras. Domeyko y Gorbea desde las aulas, formaban en las disciplinas científicas a las nuevas generaciones. Don Andrés Bello, en su multifacética actividad, defiende desde las columnas del "Araucano", al empresario teatral Arteaga, de los ataques eclesiásticos, traduce a Voltaire, Dumas, Scribe y Alfieri y prepara el advenimiento del romanticismo. Los emigrados argentinos Vicente Fidel López y Domingo Faustino Sarmiento, se engarzan en la tan bullada polémica del romanticismo, con los jóvenes José V. Lastarria y Jotabeche.

Es interesante destacar que este rebullir de inquietudes y de mentes jóvenes, bien alimentadas en las aulas por maestros excepcionales, se traduce en forma inmediata en creaciones artísticas nacionales y una prueba de ello son los estrenos de la pieza romántica y en clave "Los Amores del Poeta", de Carlos Bello, cuyo éxito marca el punto de partida para el Teatro Moderno en Chile, y de "Ernesto", de Rafael de Minvielle, el 28 de agosto de 1848 y el 9 de octubre del mismo año, en el Teatro Municipal. Idéntico impulso recibe la música a través de las brillantes temporadas líricas del Teatro Municipal, con un repertorio de gran calidad, interpretado por los grandes divos de la época. El público chileno puso de moda las temporadas líricas y de este modo se familiarizó con "Lucía", "Y Due Foscari", "Lucrecia Borgia", "Ana Bolena", y, en forma muy especial, "Hernani", estrenada el 17 de septiembre de 1857 en la función inaugural del actual Teatro Municipal. A este panorama tan completo del arte escénico bajo el período romántico vino a sumarse, en forma lógica, la actuación de cuatro conjuntos de ballet, organismos que difundían los preceptos de esta posición estética, en forma clara y tangible.

Hasta la fecha, los bailes populares con su dinamismo, picardía y gérmenes de elementos teatrales se han ido incorporando a la escena, como animadores de los fines de fiesta y veladas, con todo el brío derivado de su fuente hispana. El interés del público por el arte elaborado del ballet se despertó con la visita de cuatro "troupes" europeas, contratadas por empresarios del Teatro Municipal. El desbordante éxito alcanzado con las primeras funciones se explica, en gran parte, por el

favorable ambiente existente en la capital hacia los postulados del Romanticismo, cuyas dos ramas, la española y la alemana, encuentran en el ballet su máximo exponente escénico.

Por otra parte, el cese definitivo del interés por esta manifestación artística en el país coincide con la desaparición de esta moda, siendo barrida de los escenarios por la poderosa ópera, la liviana opereta y la popular zarzuela. Sin embargo, este período que va desde 1850 hasta 1870 no fue perdido, aun cuando su semilla venga a germinar hacia el cuarto decenio del siglo xx.

### “LA COMPAÑIA DE MONSIEUR PONÇOT”

En el mes de enero de 1850, se presenta en el Teatro Municipal la Compañía de Monsieur Ponçot, que fuera contratado junto con el grupo lírico para actuar en la temporada operética de ese año.

Integraban este pequeño conjunto, Mlles, Dimier y Soldini, como primeras figuras y, a la vez, como representantes de los dos estilos de danzas que disputan al ballet de la época romántica, esto es, el espiritual y etéreo a la Taglioni, y el recio, picaresco y de carácter, a la Elssler. Los jóvenes románticos nacionales, al igual que los exaltados europeos de comienzos del siglo xix, bien pronto llegan a dividirse en dos bandos irreconciliables, los “dimieristas” versus “los soldinistas”. Es así como la impresión provocada en el público de Santiago por este conjunto fue tal, que la presentación de “El Dios y la Bayadera”, debió ser suspendida porque dos jóvenes de la sociedad santiaguina se batieron a duelo a muerte, en el mismo teatro, defendiendo las excelencias de sus favoritas.

Por su parte, la prensa de la época haciéndose solidaria del extraordinario entusiasmo provocado por los artistas, aconseja fijar la atención en los detalles artísticos del espectáculo antes que en los meros atributos físicos de las intérpretes”.

Esta primera revolución social causada por el descubrimiento del mundo del ballet clásico en Chile ha quedado impresa en la revista “La Sífide”, dirigida por Francisco Fernández Rodella. La “Revista Católica”, se hace portavoz de los principios de la decencia y de la moral y planteó sesudos problemas acerca de la desnudez de las bailarinas. Esta cruzada mantenida, primero, desde la prensa y apoyada, más tarde, por encendidas pastorales, terminó por atemorizar a la población femenina y luego a la totalidad de los espectadores de ballet, siendo esta una de las causas de mayor peso que obrara en el repentino desfavor de este arte en nuestro medio.

El repertorio que da a conocer la Compañía de Monsieur Ponçot en Chile comprende, en gran parte, piezas del romanticismo lunar como "Giselle" y "La Sílfiide". Ambas causaron un verdadero revuelo, y "La Fille mal gardée" (Däuverbal-Auber), "La Estrella del Marino" (Lerouge), "Los Molineros" y "Joko, o el mono del Brasil", que pasaron casi desapercibidos, "El Dios y la Bayadera" (Auber), etc.

#### "LAS COMPAÑIAS ROUSSETS, COREOGRAFICA CORBY, MARTINETTI-RAVEL"

El público chileno se mantuvo fiel, en 1856, al segundo grupo que visitó el país, procedente de Europa y los Estados Unidos, el de los Roussets, integrado por Juan, Teresina, Clementina, Carolina y la bella Adelaida, que aportó la novedad de las "puntas" en sus intervenciones estelares. Después de actuar en Valparaíso, Copiapó, Huasco y La Serena, luego de haberse presentado con gran éxito en Europa y los Estados Unidos, ofreció en el Teatro de la República, "Giselle" y el mayor éxito de su temporada, "Carolina, reina de los ladrones". Esta última obra provocó una escandalizada requisitoria del obispo, que tuvo como efecto inmediato, la disminución del elemento femenino entre los espectadores.

La temporada de 1857 en el Teatro Municipal, se inicia con la "Compañía Coreográfica Corby", contratada en Francia, con Celestina Thierry y su esposo Oscar Bernadetti, en los papeles centrales. Este conjunto permaneció cuatro años en Chile presentando durante este lapso los siguientes ballets: "Esmeralda" (Pugni), "La Bella Jardinera", "El Enano Astuto" con argumento histórico de (Lope de Vega), "Ilusiones de un Poeta" (Perrots), "Bibbie o el Aeronauta" (Dumas), "El Zapatero Enamorado", "Los Cuatro Amantes", "Santanela o la Hija del Fuego", "Diana o el Triunfo del Amor", y con gran éxito, "Alcnée o el Sueño Oriental".

El cambio de gusto en el público es progresivo y va desde la espiritualidad de "Giselle" y "La Sílfiide" al exotismo, día a día menos artístico, de "El Dios y la Bayadera" hasta "Alcnée o el Sueño Oriental", El etéreo "tutú" de gasa blanca o de tonos suaves, va a ser desplazado por las exóticas y atrevidas tenidas "a la oriental", a la española, a la italiana, etc. y aun estas mismas formas de romanticismo sensacionalista, llegarán a ser dejadas de lado por las poderosas danzas populares que,

de su primitiva posición de bailes de chicoteo, llegarán a transformarse en parte importantísima en los espectáculos de la época.

Da fe de ello, el hecho de encontrarse en las programaciones de la Compañía Roussets un número progresivo de cachuchas, zamacuecas y polos, interpretadas por Celestina Thierry junto al profesor de baile, Francisco Orozco. En este terreno, ambos artistas llegaron a ser ampliamente famosos y, según testimonios peridísticos de esos años, los espectadores aceptaban con relativa paciencia el resto del programa en espera del fin de fiesta a cargo de ambos intérpretes.

Cuando el declinar del gusto por este arte era bastante evidente, llega al país la "troupe", "Martinetti-Ravel", que tenía como estrella a la hermosa y excelente intérprete Lidia Windel. El grupo estrenó "La Vivandière" (Saint Leon), "Le Diable a Quatre" (Adam) y "Godensko o las Plamas de Wilma", entre otros.

Aunque "El Ferrocarril" comenta las excelencias de las intérpretes, esta compañía no contó con una asistencia desbordante, hecho que determinó un acortamiento de su estada en el país, luego de una breve gira por el Norte y centro de Chile.

Con los "Martinetti-Ravel" se encuentra la existencia del ballet como arte independiente, quedando relegado a mero apéndice de las óperas, operetas y zarzuelas. Los empresarios del Teatro Municipal, Santa Lucía, Olimpo y Apolo, incluyen en los conjuntos de ópera, zarzuela y operetas que contratan en Italia o España y Argentina, a elementos profesionales de la danza, pero siempre dentro de un género más bien frívolo. Entretanto, los bailes populares continúan firmes en el aprecio del porcentaje más importante de chilenos, y los de salón se hacen tan complicados que precisan la asistencia de profesores de bailes, especiales.

### CONSECUENCIAS DE LAS VISITAS EXTRANJERAS

A través de la visita de las cuatro compañías europeas mencionadas, el público chileno tuvo su primera visión de lo que era el arte del ballet, género bastante evolucionado en Francia, Italia y Viena, en el período romántico. Los fervientes partidarios de la nueva doctrina socioliteraria, pudieron apreciar una forma de expresión artística que mereció el interés de individuos tan preclaros y admirados como Víctor Hugo, Theophile Gautier, Heine, Dumas, etc.

Los temas más celebrados por los públicos entusiastas de la Vieja y culta Europa, fueron conocidos en Santiago, Valparaíso y Norte de

Chile, en el extenso y bien montado repertorio de los conjuntos visitantes. Entre las piezas de las que dejan constancia los órganos periódicos de la época figuran:

Ballets presentados por el Ballet de Monsieur Ponçot, grupo contratado por el empresario Zegers: "La Fille Mal Gardée" (Dauverbal-Auber), "Giselle" (estreno que hasta desencadenó las musas patrias en ditirámicos versos, "en francés", aux willis des nuits chiliennes"), "La Estrella del Marino" (baile fantástico y pantomímico de M. Lerouge), "Los Molineros" (baile cómico en un acto), "Joko o el mono del Brasil" (que no gustó, a pesar de su éxito en España), "El Dios y la Bayadera" (Auber-Goethe), "Le Cheval de Bronze" (Auber; escenografía de Monvoisin), "La Sífide" (libreto de Adolfo Mount, música de Jean Schneritzheffer).

Ballets presentados por la compañía de los Roussets: "Catalina, reina de los Bandidos", "La Bayadera", "Giselle".

Obras presentadas por la Compañía Coreográfica Corby: "Esmeralda" (basada en "Los Miserables" de Víctor Hugo, con música de Pugnì), "La Bella Jardinera o el Violín del Diablo" (ballet fantástico y mágico), "El enano astuto o el Sargento Marco Bimba" (con argumento de Lope de Vega), "Bibi el aeronauta" (Alejandro Dumas), "Ilusiones de un Poeta" (Perrot), "La Joven Sevillana", "El Zapatero Enamorado", "Los Cuatro Amantes", "Santanela o la Hija del Fuego", "Diana, o el Triunfo del Amor" y "Alcnée sueño oriental", en un acto y cuatro cuadros.

Estrenos de la troupe Martinetti-Ravel: "La Vivandière" (Ch. V. Saint Leon), "Le Diable a Quatre", "Godensky o las palmas de Wilma".

La verdadera revolución desencadenada, en forma violenta y breve, por estas visitas, ha quedado impresa en la prensa. Así, sobre las presentaciones efectuadas en Copiapó da fe la pluma hábil y observadora de Jotabeche, y desde 1855 adelante, el serio y bien documentado diario "El Ferrocarril" dedica sus más importantes columnas a tales sucesos.

Intelectuales de la generación del 42 definen y analizan las formas del romanticismo etéreo y blanco, de raíces alemanas—"Giselle" y "La Sífide"— y del romanticismo púrpura, exótico con su españolismo, gitanas, bandidos y caballeros. Tal ocurre con José Fernández Rodella y Francisco de Paula Matta, primeros críticos de arte, quienes desde la "Revista de Santiago", "El Progreso" y "La Tribuna" defendieron, además, al ballet en nombre del arte, de las invectivas de la "Revista Católica" que le atacaba, en nombre de la moral y las buenas costumbres.

La celebrada intérprete, Celestina Thierry va a recibir alabanzas en "El Correo Literario", inspira a Eugenio de Montigni su estudio sobre la danza en "La Semana" y ocupará repetidas veces las columnas de "El Ferrocarril".

### IMPERIO DE LA OPERA

Respecto a la ópera de esos años dijo el escritor y ensayista, don Mariano Latorre, "personifica el atardecer del siglo XIX, como un nuevo romanticismo, pero sólidamente asentado en la realidad material".

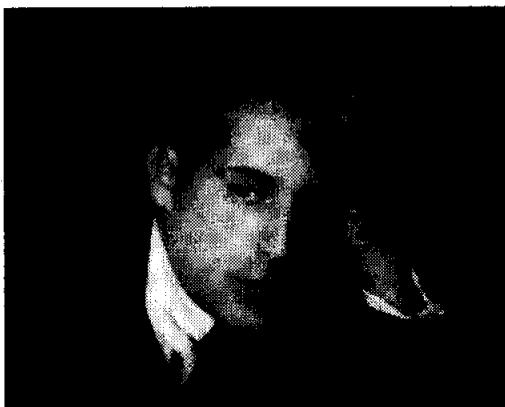
El género alcanza un auge extraordinario en las últimas décadas del siglo y se mantiene hasta las primeras del siglo XX, llegando a transformarse en un auténtico suceso social, incorporado a la vida del ciudadano chileno en forma, al parecer, inalterable. Este extraordinario esplendor que reproducen, aunque en grado menor, la opereta y la zarzuela, se debe, entre otras cosas, al gusto de la sociedad de entonces por la grandeza del espectáculo y la máquina escénica, que llegan a su apogeo en los primeros años de nuestro siglo.

Del gusto del público chileno por la ópera deja constancia Paul Treutler en su interesante libro, "Andanzas de un alemán en Chile" (1851-1853; Editorial Del Pacífico). "Nos dirigimos al Teatro de la Victoria en Valparaíso. Antes que se iniciara la ópera apareció en el proscenio la prima donna con una gran bandera chilena en los brazos y después de haber recitado un prólogo alusivo, todos cantaron el Himno Nacional, acompañados brillantemente por la Orquesta. La representación de "Hernani" fue muy buena..." (obra citada, página 37).

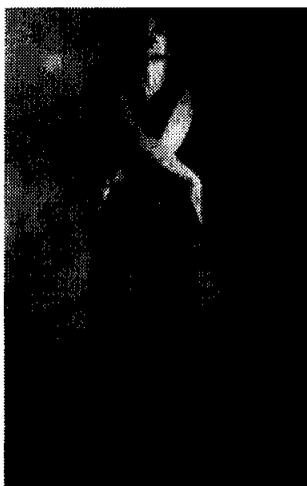
"Las hijas de la casa eran muchachas bellísimas y muy bien educadas. Más tarde, tocaron magistralmente una pieza a cuatro manos en el piano y una cantó la célebre aria de "Roberto, el Diablo". Después de haberse congregado varios otros caballeros y damas, no sólo se bailó la zamacueca nacional, sino que se ejecutaron con mucha gracia los bailes europeos como la cuadrilla, la polka y la mazurca"... (Obra citada, página 54).

Refiriéndose a Copiapó, dice: "... tiene un teatro que era bastante bueno. Durante algunos meses del año se representaban comedias, sainetes y tragedias españolas con excelente reparto y también actuó durante algún tiempo una ópera italiana, llegada de Valparaíso, que era buena". (Obra citada, página 81).

La ópera italiana dejará paso y compartirá el favor del público



Jan Kawesky



Andrée Haas



"La Mesa Verde" cuando fue estrenada en el Congreso Internacional de la Danza, en 1932, en París, obteniendo el Primer Premio del Congreso, con: Kurt Jooss en el papel de la muerte y Rudy Pescht, Elsa Kahl, Frieda Holst, Ernst Uthoff y Liesa Zobel.

con las producciones wagnerianas hacia el siglo xx. Los empresarios del Teatro Municipal viajan especialmente a Italia para contratar a los divos más sobresalientes y van dando a conocer todo el repertorio lírico a los entusiastas santiaguinos. En 1866 se estrena "Si yo fuera rey" (Adam); en 1877, la zarzuela "La Mascota"; en 1888, "Fra Diavolo"; en 1890, "Aída", "Carmen", "Cavallería Rusticana" y "Fausto". En 1900, "Mami-zelle Nitouche", "La Africana", "El Barbero de Sevilla", "Manon Les-cault" y "Andrea Chenier". En 1907, la empresa A. Padovani, estrena "Madame Buterfly"; en 1919, la Empresa Renato Salvati presentó el tríptico de Puccini, y en 1920, "Thais" de Massenet y "Parsifal" de Wagner, además de "Tosca", en 1921, a cargo de la Empresa Padovani.

Si bien la ópera desplazó al ballet y lo redujo a una dependencia y papel secundario dentro de su compleja estructura escénica, es ella quien llegará a señalar la necesidad de la creación de organismos estables para llenar sus necesidades inmediatas. No otro será el objetivo para el cual se fundará el Ballet Nacional en 1942. Sin embargo, antes de llegar hasta esta fecha, nos será preciso atender a la etapa intermedia de preparación de los elementos nacionales y figuras extranjeras precursoras que laboran en un medio económica y culturalmente adecuado, para recibir bien el advenimiento de un grupo nacional estable.

### PERIODO CRITICO DEL BALLE

Ante el dominio sin contrapeso de la ópera, el ballet busca su válvula de escape en el gusto de las gentes por bailar en fiestas y salones. Este hábito llegará a ser tan interesante como el asistir a la temporada lírica, naciendo de la complejidad de los bailes de salón un nuevo e importante tipo social, el profesor o maestro de danza. De su papel y atribuciones deja constancia don Juan Chacón Ustariz en su curiosa obra "Terpsícore o el Arte de Bailar" (1888), escrito por el autor, "para facilitar la comprensión de los bailes", ya que "no en todos los puntos de la República hay profesor de baile, ni todas las personas pueden sostener el gasto que ocasiona el profesorado".

En el primer capítulo, el autor se refiere al dominio de las Posturas (equivalentes a las cinco posiciones académicas), a los ejercicios divididos en: grandes, pequeños, arcos, flexiones, que coinciden con especies de "petites battements", "rondes de jambes", "glissades" y "pliés", realizados al compás de la música.

En el segundo capítulo, se refiere a los bailes gimnásticos como el

vals, la redowa, chotis, polca, mazurka, galopa, etc. En el tercero, analiza las diversas clases de cuadrillas, y en el cuarto, explica el cotillón mediante figuras y grabados.

Sería injusto desconocer la importancia de este auge de los bailes de salón, ya que él irá creando, en forma progresiva, el gusto latente por el arte complejo y elaborado del ballet, del mismo modo que el crecimiento desmedido de la ópera con su desfile de gastos, llegará a imponer la necesidad de un cuerpo de baile nacional, destinado en su primera fase, a las necesidades mínimas de este género lírico.

Durante este largo período, en que el siglo XIX se extingue, el paso de la prehistoria a la segunda etapa de la evolución del ballet se produce insensiblemente.

#### PREPARACION DE ELEMENTOS DIRECTIVOS E INTERPRETES NACIONALES O EXTRANJEROS, Y CONCURRENCIA DE FACTORES FAVORABLES AL ADVENIMIENTO DE UN CONJUNTO ESTABLE

El siglo XX determina una aceleración del ritmo evolutivo de las artes y un proceso, un tanto apresurado, del público chileno por adaptarse a las modalidades "modernas".

La vida musical que en el siglo XIX había realizado un proceso de segura evolución a través del canto, la música sacra, la enseñanza en el Conservatorio Nacional de Música y actividades en Valdivia, La Serena, Valparaíso e Iquique, avanza en el siglo XX a pasos agigantados hacia la nacionalización del género. La torturada y personal concepción de la belleza que sobreviene con el superindividualismo del siglo XX desencadena la coexistencia de las más diversas tendencias en la creación musical.

Lo tradicional, el atonalismo-contrapuntismo (schoenbergianos), Hindemith y la influencia multifacética del gran Stravinsky, coexisten en una vida musical que ya cuenta con escuelas neorromántica, expresionista y neoclásica. Con el correr de los años surgirá la "Sociedad Bach", se sentarán las bases para la "Orquesta Sinfónica Nacional", se reformará el Conservatorio Nacional de Música y ya hacia 1940 la vida musical chilena ha alcanzado su plena configuración.

El año 1929 se creará la Facultad de Bellas Artes para contener el movimiento plástico nacional, cuyo dinamismo le hacía acreedor a tal medida. El teatro, por su parte, luego de marcar el paso durante varias décadas, aprisionado como el ballet —aunque en grado menor— por la

invasión del género chico, se reducirá a sainetes de corte costumbrista y criellesco. Durante este período de dudosa calidad artística, conquista un público extenso y entusiasta, a la par que fiel, y logra despertar el interés de las autoridades por patrocinar grupos subvencionados como el Teatro Experimental (1941) y el Teatro de Ensayo (1942).

El diario "El Ferrocarril" nos informa acerca de la vida de espectáculos de esos años —albores del siglo xx—, en los que el arte del ballet está relegado a la posición de elemento de relleno en las presentaciones artísticas. La Compañía Tomba, con la popular Mademoiselle Lafon, actúa en el Teatro Santa Lucía con un repertorio que incluye las óperas "La Poupée" y "El Viejo de la Montaña". De esta obra, comentó este diario: "La Primera bailarina, señora Orlandi, con la celebrada zamacueca en el 2º acto...", y alabó ese mismo día —14 de enero de 1900— el "Cuadro fantástico del triunfo del Rey Tulipán, la gruta infernal, el tren relámpago que cruza el escenario y la apoteosis final".

En el mismo teatro se presenta la Compañía de Zarzuelas dirigida por Abelardo Barrera con "El Estudiante de Salamanca", y el 30 de marzo de ese año, actúa con éxito —entre dos actos de zarzuela— la bailarina Etna Wishons, presentada por "El Ferrocarril" como una rival de Loie Fuller en sus célebres "danzas serpentinadas, del fuego y el vuelo de mariposas".

En el Teatro Olimpo cosechaba éxitos el empresario Juan Ansaldo con sus presentaciones festivas y populares, que incluían obras como: "Caretas y Capuchones", "Traje de Boda", "El Cura del Regimiento", etc., con la inclusión, luego, del célebre cantante y actor, Pepe Vila.

El cómico Zapater triunfa en el Teatro Apolo, interpretando zarzuelas como "La Verbena de la Paloma", "La Revoltosa", "El Seminarista", "La Viejecita", etc. La I. Municipalidad envía a don Luis Ducci a contratar en Italia las figuras para la temporada Lírica Oficial y acoge en su escenario a la celebrada Compañía Tomba, con "La Poupée", "El Viejo de la Montaña" y el estreno de la opereta "D'Artagnan", con "fanfarrias, tambores y caballos en escena".

La compañía lírica contratada, incluye 12 primeras bailarinas y aun cuando de juicios particulares es posible colegir que su actuación fue muy celebrada, la prensa de la época no deja constancia de ella. Debido a la inexistencia de una academia, más o menos estable, de danza clásica, el empresario de ópera debía contratar siempre un cuerpo de baile de Europa.

Durante este largo período en que la ópera domina y el profesor

de baile hace milagros a domicilio, no existió nada parecido a una academia de danzas ni valores nacionales capaces de actuar en el coro de las óperas. Los empresarios con el consiguiente despilfarro de dinero debían contratar los bailarines en Italia y, a veces, en Argentina. Por ello, la estada de Jan Kawsy fue acogida con tanto beneplácito luego que las actuaciones de la gran Ana Pavlova habían preparado el terreno, una vez más, para este arte.

### VISITAS EXTRANJERAS DECISIVAS

Sin duda, la única importante fue la de Ana Pavlova con su "Compañía de Ballets Clásicos", que ofreció temporadas en el Teatro Municipal en 1917 y 1918. En la primera de ellas, Pavlova debió convencer y conquistar a un público reacio, por desconocimiento, y logró ambas cosas. Su regreso en 1918 fue todo un acontecimiento social y artístico, los comentarios de prensa encomiásticos y las funciones fuera de abono, numerosas. Desde las columnas de "El Mercurio" se la saluda como a "brisa renovadora de la monotonía del forzado aislamiento impuesto por Los Andes".

Sus actuaciones obraron como el más adecuado de los estímulos por su calidad de gran figura de la danza, la seriedad de sus acompañantes, la variedad del repertorio y riqueza de trajes y decorados. Presentó aquí, "La Bella Durmiente", "Giselle", "Raymunda". "Chopinianas", "Noches de Walpurgis", "Thais", etc, y sus famosas danzas: "Amarilis", "La Muerte del Cisne", "Gavota Pavlova", "La Libélula", "Momento Musical". Como era usual en esos años, la artista actuó en la capital, Valparaíso, Viña del Mar, Talca y Concepción.

La atemorizante barrera de Los Andes detuvo al grupo de Diaghilev que sólo se presentó en Buenos Aires, con lo cual Chile no contó con el estímulo más importante del ballet clásico que originaba a su paso movimientos nacionales y dejaba tras sí una fructífera semilla y un imborrable recuerdo.

Hacia 1928 pasan por Chile un grupo de bailarines clásicos encabezados por Nicolaeva y Massoqui cuya temporada en el Teatro Municipal se pierde, sin dejar mayor huella. La segunda guerra traerá hasta nosotros diversas compañías importantes, como el antiguo "Ballet de Montecarlo, el "Original Ballet Russe del Coronel de Basil", que realizó tres temporadas diversas, el "American Ballet" de Lincoln Kirstein, un grupo del "Ballet del Teatro Colón", de actuaciones no muy afortunadas y en

1940 la decisiva visita del "Ballet Jooss", punto de partida para la fundación de un conjunto nacional estable.

### JAN KAWESKY

Llegó a Chile a fines de 1920, llamado por el Dr. Amenábar una vez que se disolvió el conjunto de Ana Pavlova. A partir de 1921, inicia sus actividades frente a su academia en la que reinó hasta el momento de su muerte ocurrida en 1938. Su primera presentación en el Teatro Municipal se inicia con una exhibición de ejercicios en la barra clásica, con sus alumnas vestidas con túnicas a la usanza griega. Entre ellas figuraban jóvenes de la mejor sociedad santiaguina, hecho que dio a sus clases un brillo e interés especial, transformándolas en el obligado ornamento de la formación de toda hija de familia. Esta circunstancia determinó también el ritmo de su enseñanza y su orientación sólo hacia el cumplimiento de cuatro presentaciones anuales. A sus alumnas particulares les exigió, por lo general, sólo un mínimo de técnica, en tanto que con los grupos profesionales, que creó después, fue severo y cuidadoso del detalle. Dictaba sus clases, primero, en el Instituto de Educación Física de la calle Morandé y más tarde, en el Círculo Español de la calle Agustinas y en sus presentaciones supo siempre agradar a sus desbordantes públicos con el dominio del espectáculo, deslumbrantes escenografías, luces, ricos trajes que disimulaban la escasa técnica y conocimientos de las aficionadas y que destacaban su elegancia natural.

Entre el primer grupo de sus alumnas encontramos los nombres de María Luisa Amenábar, Cristina Ventura, Mercedes Vásquez, Tila, Estela e Inés Pizarro, Yolanda Breciani, Inés Moller, Zaira del Campo y Teresa Gilmont, entre otras.

Una labor ininterrumpida transforma a Kawesky en una autoridad en su género, destacándolo además como bailarín y pareja de la joven bailarina anglo-chilena, Doreen Young —radicada en esos años en Viña del Mar—, con singular éxito. Su época de oro sobrevino hacia 1935 cuando es designado por la dirección del Teatro Municipal, sucesor de Lucy Clark y de la célebre maestra La Bataille y Gina Maggi, llamadas con anterioridad, para cumplir el mismo objeto, sin mayor éxito.

Ese año, Kawesky presentaba ya un grupo de profesionales entre las que destacaban las hermanas Pizarro, Wotherspoon, la pequeña Lupe Serrano hoy estrella de la danza en el plano internacional, Bebé Tornero, Mónica Hurtado, las hermanas Saenz, Myriam Casanova, Bici Steel,

Inés Montero, las hermanas Mc Farlane y muchas otras. El grupo actúa como animador de los ballets de óperas y tiene su selecto repertorio a base de bailes rusos: "Tamara", "Chopiniana", "Petrouschka" en 4 actos, "Cuento Ruso", "Bodas de Arlequín", "Carmen" de Bizet, "Príncipe Igor" e innumerables "divertissements" presentados siempre con buen gusto y sentido del espectáculo teatral.

### NUEVAS INQUIETUDES Y TENDENCIAS

Mientras Kawesky desarrolla su labor en Santiago y Doreen Young en Viña del Mar en beneficio del conocimiento de la danza clásica, el año 1928 significa la llegada al país de la profesora Andrée Háas, formada en el método Dalcroze, quien ofrece interesantes recitales y abre una academia en la cual prepara a sus alumnas en los principios de rítmica auditiva. Es el primer paso, hacia la preparación del terreno para la llegada posterior de Ernst Uthoff y los bailarines de Kurt Jooss.

A la muerte de Jan Kawesky en 1938, ninguna de las academias existentes había sido capaz de realizar una labor perdurable ni de integrar un auténtico grupo profesional. Hay sí, alumnas o bailarinas con mayores condiciones que continúan a su manera la labor de su maestro, como Tona Engel, que se especializa en niños y cuyas matinés en el Teatro Municipal llegaron a ser tradicionales, hasta 1954, año en que este tipo de presentaciones debió pasar al Teatro SATCH. Igual ocurre con Inés Pizarro, quien luego de largas estadas en Buenos Aires junto al conjunto de Otto Werberg, al "Ballet Russe de Dasil" y a los Sakharoff, realiza cortas temporadas de clase en la capital.

El año 1939, en celebración del 90º aniversario del Conservatorio Nacional de Música, Andrée Háas y su eficaz colaboradora, Elsa Martín, presentan, en el Teatro Municipal, "Canción de la Tierra" con música de Bela Bartok y "Ma Mere l'oye" (Ravel) acompañadas por la Orquesta Sinfónica dirigida por Armando Carvajal, decorados de Marta Valencia y Héctor del Campo. Entre sus alumnas figuraban Yerka Luksic, Malucha Solari, María Luisa Matta, etc.

La fusión del sistema Dalcroze enseñado por Andrée Háas y la técnica expresionista de la discípula de Mary Wigman, Elsa Martín, se traduce en una escuela de corte gimnástico, en la que se otorgaba gran importancia al aspecto improvisación. Sus presentaciones mostraban mucho de pantomima sin música, estudios experimentales y ejercicios rítmicos ejecutados ante el público. El estreno de la "Boite a Joujoux"

con decorados de Isaías Cabezón y Marta Valencia es recibido por la crítica como "el primer intento serio de ballet realizado en Chile". Víctor Tevah dirigió, en esa oportunidad, la "Orquesta Sinfónica de Chile".

## FUNDACION DE UN CONJUNTO NACIONAL ESTABLE

Este hecho sobrevino como una consecuencia lógica dentro de la evolución cultural chilena, cuyos primeros atisbos arrancaban desde 1928 más o menos. Ese año se realizó una importante reforma del Conservatorio Nacional de Música, en 1929 se crea la Facultad de Bellas Artes y en 1940 —hecho de vital trascendencia para las actividades escénicas— una Ley de la República, crea el Instituto de Extensión Musical, dependiente de la Universidad de Chile, que vino a concentrar a las más altas manifestaciones musicales.

Esta institución representa la culminación de las aspiraciones de un núcleo de profesionales chilenos, quienes, mediante los recursos de una Ley, pudieron abocarse a una labor de gran valía cultural al permitir la creación de organismos de carácter estable. El Instituto de Extensión Musical funda en enero de 1941, la Orquesta Sinfónica de Chile, uno de los primeros conjuntos orquestales sostenidos por el Estado y cuya labor ha sido, desde entonces, considerable.

El interés palpable por la danza y su cultivo serio con miras a la profesionalización, es otro de los puntos que interesaban a los dirigentes del Instituto de Extensión Musical, Domingo Santa Cruz, su primer director y Armando Carvajal, director del Conservatorio Nacional de Música.

Cuando el "Ballet Jooss" actuó en la capital, su filiación artística era sobradamente conocida y respondía a los ideales que André Hâas, Elsa Martín y el chileno, Ignacio del Pedregal, habían inculcado a sus alumnos, años atrás. Ellos lograron crear una atmósfera propicia de novedad y experimentación que atraía a una "élite" culta que terminó por debilitar más aún las ya frágiles ramificaciones derivadas de las enseñanzas de Jan Kawskey.

Fue, entonces, algo lógico, la contratación de tres bailarines del conjunto Jooss para dirigir y enseñar en una escuela de Danzas, fundada con este objeto. Así llegaron a Chile, Ernst Uthoff, bailarín coreógrafo y director, Lola Botka, su esposa y bailarina, y el primer bailarín, hoy fallecido, Rudolf Pecht. Los tres abandonaron su compañía en Venezuela

y llegaron a Chile a fines de mayo de 1941. Las clases se iniciaron el 7 de octubre de ese año.

Ernst Uthoff asumió el triple cargo de director, coreógrafo y bailarín. Había nacido en Alemania, cursó sus estudios musicales y de danzas en su país natal y actuó en diversos centros artísticos. Se incorporó al Ballet Jooss desde 1927, en calidad de solista y asistente del director. Durante dos años actuó como coreógrafo en los Teatros Municipales de Duisburgo y Essen. Su esposa Lola Botka y el primer bailarín Rudolf Pescht actuaron como artistas, intérpretes y profesores de la nueva escuela a cuya planta fue pronto incorporada, Andrée Háas, frente al curso de rítmica.

Integraron la Escuela, luego de somero examen, alumnas de Ignacio del Pedregal, como Inés Pizarro —única profesional chilena salida de los estudios de Jan Kawesky— Elizabeth Wagner y Eliana Vidal y, en especial, alumnas de la Academia de Andrée Háas que ella traspasó a los nuevos profesores. Gracias a este hecho y a la tesonera labor de Ernst Uthoff y sus colaboradores ya en la temporada de 1942, durante la tradicional presentación de las Operas, los alumnos actuaron en "Rigoletto", "Traviata", "Aída" y "Hansel" y "Gretel". En 1943 completaron la presentación de la ópera chilena "Sayeda" con varios bailes a cargo de los alumnos más destacados, entre ellos, Blanchette Hermansen, Yerka Luksic, Carmen Maira, María Luisa Matta, Virginia Roncal, Malucha Solari, Ana y Lilian Blum, Martín Lande, Alfonso Unanue y Luis Cáceres.

El 18 de mayo de 1945 es una fecha de gran importancia para el ballet chileno como organismo profesional diferente de la Escuela de Danzas. En ella se ofreció el primer espectáculo completo con el estreno de "Coppelia" en versión de Ernst Uthoff con coreografía y libretos originales, música de Leo Delibes, decorados de Hedi Krasa, con Lola Botka como Coppelia, Malucha Solari, Swanilda, Rudolf Pescht como Franz y Patricio Bunster como Coppelius. El éxito de este ballet fue enorme y significó la consagración de los principios de Kurt Jooss entre nosotros y la popularización del ballet en el país.

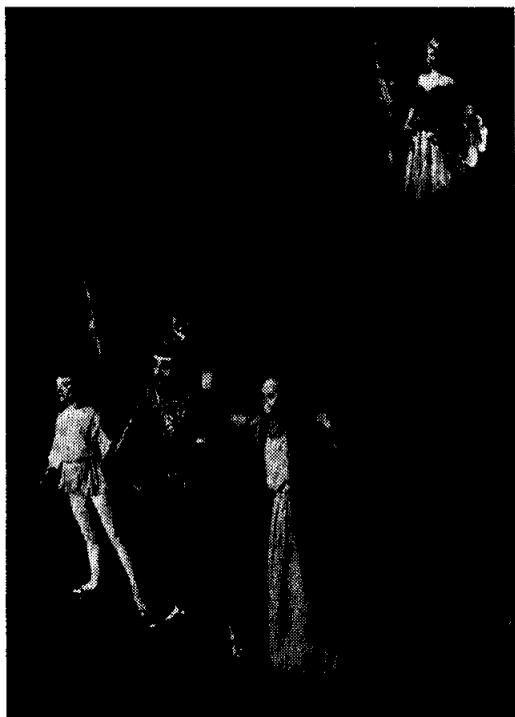
El estilo cultivado en esos años por el ballet de Uthoff, no perseguía el virtuosismo en sí, sino en función de la danza como expresión artística diferenciada, buscando en sus coreografías la esencia real de la vida. Los bailarines eran adiestrados en una técnica bastante parecida a la académica, con excepción de la utilización de recursos como las puntas, las "batterie", y elementos complejos que hacen del virtuoso un "atleta refi-

Virginia Roncal  
el hada de "Milagro en la Alameda"



Ernst Uthoff

Kurt Jooss



Virginia Roncal y Patricio  
Bunster, en "Coppelia"



"Carmina Burana" (primer cuadro)



Heinz Poll y Virginia Roncal, el príncipe y la princesa en "El Príncipe Mendigo".

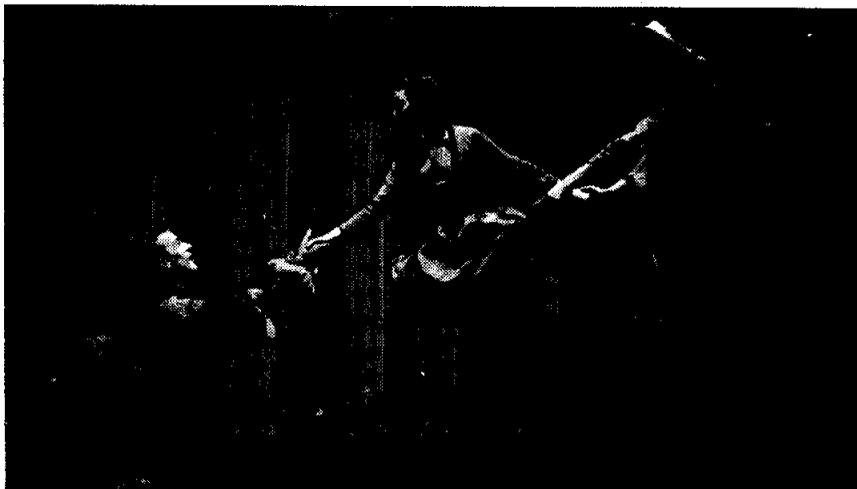


Escena de "Calaucán", los dioses derriban a los indios

"Czardas en la Noche"



Heinz Poll, el dueño de la Juguetería, con María Elena Aránguiz, "Meche", y José Uribe "Juanito", en "Milagro en la Alameda"



nado”, no existen las estrellas, esto es, hasta la última bailarina del coro es una solista que aparece sólo cuando la acción del ballet así lo precisa. Esta modalidad de danza dramática conquista otro gran éxito con el estreno del cuento coreográfico, el 13 de noviembre de 1946, “Drosselbart o el príncipe mendigo” basado en un cuento de los hermanos Grimm, con libreto de Kurt Jooss, música de Mozart, decorados de Méndez y Errázuriz, trajes de Hedi Krasa, con Lola Botka o Elizabeth Wagner como la princesa, Andréé Háas, como el Rey y Rudolf Pescht como el príncipe mendigo.

El año 1945 el grupo había efectuado su primera gira por provincia (Concepción y Talca) con enorme éxito y en 1947 estrena otro ballet de Uthoff, “La leyenda de José”, libreto de Hugo von Hoffmannsthal, decorados de Ramón Franco y trajes de Hedi Krasa. Lola Botka obtiene un suceso personal en el papel de la Mujer de Putifar, Luis Cáceres encarna a José y Malucha Solari a la Sulamita.

1948 es un año notable en muchos aspectos para el nuevo ballet que ya se ha profesionalizado, al recibir la visita de su maestro alemán Kurt Jooss. Su trabajo fue fructífero y gracias a él se incorporan al repertorio del conjunto, “La Mesa Verde”, “Gran Ciudad”, “Pavana”, “Baile en la Antigua Viena” y, en noviembre de ese mismo año, la creación de un ballet de Jooss, “Juventud” con Luis Cáceres, Lissy Wagner, y Blanchette Hermansen, con libreto original de Kurt Joos, música de Haendel, en arreglo de Juan Orrego Salas, decorado de José Venturelli y trajes de Bouchene y Patricio Bunster.

En 1949 se estrena “Czardas en la Noche” coreografía y libreto de Ernst Uthoff, música de Zoltan Kodaly, decorados y trajes de Hedi Krasa. En 1950 llegan a Chile tres solistas alemanes contratados por el Instituto de Extensión Musical, Willy Maurer, que deja el grupo en 1953, Joachim Frowim y Heinz Poll. Este último actuó en el papel protagónico del estreno de 1950, “Don Juan”, con coreografía y libreto de Uthoff, música de Gluck, en arreglo de Víctor Tevah, decorados de Tomás Roessner y trajes de Hedi Krasa. En 1951, la bailarina y profesora Malucha Solari estrena, de regreso de su viaje de estudios a Essen y Londres, su primer ballet “El Umbral del Sueño” con una partitura original de Juan Orrego Salas, escenografía y vestuario de Fernando Debesa, utilizando los elementos jóvenes surgidos de la Escuela de Danzas del Conservatorio.

## FRUTOS DE UNA LABOR DE 16 AÑOS

Fueron estos 16 años de labor intensa y progresiva los que les valieron al conjunto una justa fama a lo largo de todo el territorio nacional. Sus mayores sucesos lo constituían obras como "Coppelia", "Drosselbart", "Mesa Verde" y "Gran Ciudad" y sus presentaciones habituales de los días miércoles en el Teatro Municipal, le granjearon un público fiel y entusiasta.

Se han formado varios valores chilenos como Malucha Solari, Blanche Hermansen, Patricio Bunster, Alfonso Unanue, Luis Cáceres —prematuramente fallecido— y Virginia Roncal. La disciplina y perfecta sincronización del conjunto en su totalidad, así como el cuidado de luces y elementos técnicos, garantizaban a los asistentes la calidad de los espectáculos ofrecidos y daban fe del valor de Ernst Uthoff, en el campo de la dirección artística del grupo. Abdulia Bath, asesora musical del conjunto, desempeña una interesante labor en este terreno y en el campo de la iluminación lo hace Irma Valencia. El ballet cuenta con el acompañamiento de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la experta batuta de Víctor Tegah no sólo en sus actuaciones independientes sino en las óperas y giras por provincias del norte y sur.

El año 1949 la planta de profesores se amplió con la incorporación del bailarín soviético Vadim Sulima, en calidad de profesor de danza clásica, por un breve lapso. Este cargo fue llenado después por Madame Hélène Poliakowa, con Heinz Poll y Octavio Cintolessi para los cursos de la Escuela.

En 1952, Uthoff crea su versión de "Petrouschka", con gran despliegue de colorido folklórico, género en el cual obtiene siempre sus mayores aciertos. Los trajes y escenografía corresponden a Hedi Krasa, con libreto y música de Igor Stravinsky, Malucha Solari como la Muñeca —utilizando por primera vez, las puntas en un ballet de este conjunto—, Willy Maurer como Petrouschka, Octavio Cintolessi como el Moro y con enorme éxito personal, el bailarín francés, Jean Cebron, en el papel del titiritero. Ese mismo año, el profesor y bailarín Octavio Cintolessi presenta su primer ballet, "Redes", música de Scarlatti, libreto y coreografía originales, escenografía y vestuario de Emilio Hermansen. Blanche Hermansen en el papel de la Sirena y Oscar Escauriaz como el muchacho. Es este un ballet de corte neoclásico, en el cual la danza académica hace su irrupción en forma incontenible. Luego de este estreno, Octavio

Cintolessi parte a Europa, donde reside por espacio de seis años y funda a su regreso, el "Ballet de Arte Moderno" en el Teatro Municipal.

Heinz Poll estrena ese mismo año, "Orfeo" también en la línea neoclásica, con música de Stravinsky, con Virginia Roncal y él mismo en los papeles centrales. El año 1953 significa el estreno de la obra maestra de Ernst Uthoff, "Carmina Burana" cuyo éxito, tanto en Chile como en el extranjero, le reservan un sitio de honor entre los creadores de la danza contemporánea. Este ballet-oratorio de Karl Orff se presentó con escenografía y trajes de Tomás Roesner y la contribución brillante de varias figuras jóvenes como María Elena Aránguiz, creadora del papel de la Doncella, Heinz Poll, el muchacho, Nora Salvo, la mujer de rojo, Nora Arriagada, Julia Pérez, y Oscar Escauriáza, entre otros. Los coros de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica dirigida por Víctor Tevah cumplen una labor de equipo excelente, junto al ballet, complementándose con las voces de Genaro Godoy, Victoria Espinoza y Marta Rose.

A estas coreografías fueron agregándose, con el transcurso de los años, varias otras. Entre ellas, "Alotria" de E. Uthoff en 1954, "Façade" (Walton-José Gutiérrez) de Malucha Solari; "El Hijo Pródigo" de Uthoff en 1955 con el bailarín contratado Rolf Alexander, en el papel central, María Elena Aránguiz como la seductora y, el mismo año, "Ensueño" de Heinz Poll. Al regresar de Alemania, Patricio Bunster estrena en 1957 —año en que el ballet, por desgracia, debe abandonar el Teatro Municipal y pasar al Teatro Victoria— el ballet "Bastían y Bastiana" sobre la ópera de igual título de Mozart, como homenaje al bicentenario de su nacimiento, con escenografía de Irma Valencia, trajes de Betty Alcalde, con Alfonso Unanue, Noelle de Mosa y Rolf Alexander.

El bailarín y coreógrafo invitado, Hans Züllig monta en 1957 y en 1958, respectivamente, "Fantasía" y "Las Travesuras de Cupido". En el Teatro Victoria, Uthoff estrena "Milagro en la Alameda" música de Bayer-Carvajal, libreto de E. Uthoff, escenografía y trajes de Hedi Krasa con Patricia Aulestia y María Elena Aránguiz, Graciela Gilberto y José Uribe, y Virginia Roncal con Heinz Poll en los papeles centrales. Este cuento coreográfico incorpora algunos elementos folklóricos nuestros a la temática de Uthoff, sin abandonar su línea de la danza dramática.

El año 1956 el conjunto realiza su primera gira al extranjero denominándose entonces, "Ballet Nacional Chileno" y conquista laureles, premios y un público que celebra sus temporadas anuales, tanto en Montevideo como en el Colón de Buenos Aires. Si en 1956 obtiene el Premio de la Crítica en Uruguay, en 1958 viaja con éxito a Lima y al

Norte grande de Chile siendo, considerado en el país hermano, el acontecimiento artístico del año.

En 1959 este grupo estrena "Calauacán" breve pero interesante ballet de Patricio Bunster sobre la Toccata para Percusiones de Cárlos Chávez, con escenografía y vestuario de Julio Escámez, y Joan Turner, Hilda Riveros, Oscar Escauriza y José Uribe en los papeles centrales. Este ballet representa un paso hacia adelante en las enseñanzas Jooss-Uthoff y una interesante búsqueda en un terreno más nuestro.

"Drosselbart" uno de los mayores sucesos de la compañía es repuesto en 1960 entre los afanes de giras y compromisos en el extranjero y en octubre de este año del sesquicentenario, el "Ballet Nacional Chileno" ha estrenado su primer ballet de corte estrictamente académico, en un estilo musical y abstracto montado por su propio autor, el coreógrafo norteamericano invitado, John Taras, "Diseño para Seis".

#### TENTATIVAS EN EL TERRENO DE LA DANZA CLASICA

Mientras el "Ballet Nacional Chileno" se integraba como conjunto oficial conocido en el interior y respetado en el extranjero, el ballet clásico realiza entre 1949 y 1957 una tentativa, aparentemente fallida, de integración. Ella provino de Vadim Sulima, graduado en la Escuela de Leningrado como bailarín y coreógrafo, quien, desde la Academia del Teatro Municipal, enseñó de acuerdo con el sistema de Agripina Vaganova adaptado a 4 años de estudios. Desde 1952 ofreció presentaciones en el Teatro Municipal con coreografías y arreglos personales. Entre ellas recordamos: "Ser o no ser", "Bolero", "Danzas Ukranianas" "Chopinianas" (con trajes y escenografía de Raymundo Larraín). Después de una prematura gira : Lima como ballet de la Opera y en cuanto a grupo independiente, produce obras de mayor interés como "Las Tres Pascualas" (música de Remigio Acevedo, escenografía y trajes de Raymundo Larraín), los ballet en cuatro actos "Noches de San Juan" (música de Salvador Candiani) de temática chilena y el ballet neorrealista de gran suceso en la URSS., "La Fuente de Bachsisaray" (música de Asafiev) con Nina Grivzova y Vadim Sulima más Jeanette Durrels en los papeles centrales. Uno de sus mayores éxitos fue "Concerto de Bach", "Baile de los Graduados" con Xenia Zarcova y "Mascarada" de Jachaturian. Invitado Vadim Sulima por el marqués Jorge de Cuevas a dictar clases en París, llegó a la capital traído por la I. Municipalidad que intentaba seriamente crear un organismo estable de ballet, el coreógrafo Dimitri

Rostoff. Su trabajo se tradujo en una laboriosa presentación de "Paganini" con él mismo y Xenia Zarcova y un poco feliz intento de ballet chileno. Ese mismo año, el grupo bailó en la temporada del primer centenario del Teatro Municipal. "Lago de los Cisnes" y "Las Sífides" con Beryl Grey, del Royal Ballet de Londres.

La falta de apoyo oficial permanente, la nota de improvisación y dudoso gusto de sus presentaciones, malograron su aporte, lleno de posibilidades. Bailarinas como Xenia Zarcova, Eliana Lira, Jeannette Durrels, Eliana Azócar, entre otras, hicieron pasar casi inadvertidos las capacidad y oficio de concertador de danzas y conocedor de su trabajo del excelente bailarín que es Vadim Sulima y su interesante iniciativa de incorporar motivos y música chilenas a la temática del Ballet.

El problema de la ausencia de un apoyo oficial ha afectado también al conjunto creado por Doreen Young con el nombre de Victory Ballet, grupo que, realizó también periódicas giras por todo el país y tímidas tentativas en Lima y el extranjero. En el Victory Ballet, figuras formadas en la seria academia de Ludmila Gretchaninoff y Doreen Young, como Berta C. Aguayo, no han tenido el campo suficiente para desarrollar totalmente su talento y capacidad y han pasado, pronto, al anonimato.

Un caso similar es el del "Ballet Experimental" fundado en 1954 por Charles Zsédenyi, maestro húngaro llegado a la capital en 1952. Este grupo independiente se abastece con los alumnos de la academia particular de su director y realizaba presentaciones en el Teatro Marconi. Viajó también por el país aun por centros tan apartados como Sewell y otros, mostrando obras clásicas en versiones de su director. Labor similar había desarrollado durante 1958, año crítico para el ballet chileno, el "Ballet Santiago", conjunto fundado y dirigido por quien escribe estas líneas, con fines de difusión cultural en centros de primera y segunda enseñanza.

En 1958, disuelto el ballet de los esposos Sulima, el "Ballet Nacional Chileno" se reponía en giras por el extranjero de su cambio de casa escénica y los bailarines chilenos quedaron sin sus actividades rutinarias. Mientras la Comisión de Teatro y Cultura que presidía el Regidor don Osvaldo Márquez tomaba las medidas para encontrar un nuevo director para el ballet del Teatro Municipal, el pequeño "Ballet Santiago" recorrió el país de Norte a Sur efectuando representaciones en colegios y escuelas y tomando contacto directo con la realidad del profundo interés y al mismo tiempo, evidente abandono en que viven ciudades florecien-

tes de nuestra patria año a año. Luis Hinojosa, Rocío López, Adriana Singer, Gastón Bravo, Xenia Zarcova, Gina Giordano y el pianista Galo Bravo, viajaron largos meses en esta misión y colaboraron más tarde en la breve experiencia de la fundación de un "Ballet de Cámara de Viña del Mar".

#### UNA NUEVA ETAPA, EL "BALLET DE ARTE MODERNO"

El año 1958 llegó al país, llamado por la I. Municipalidad, Octavio Cintolessi. Formado en el "Ballet Nacional Chileno", había desarrollado intensa labor en Europa junto a Janine Charrat y luego como maître de ballet en la Opera de Zagreb. En torno a él, en una pequeña salita de ensayos de la calle Almirante Montt surgió el "Ballet de Arte Moderno", que en breves tres meses, preparó sus primeras producciones "El Lobo" (coreografía Cintolessi, música de Dutilleux, escenografía y trajes de Emilio Hermansen) y "Ballet Concerto" (Cintolessi, Vivaldi, Hermansen).

Un sistema de trabajo intenso, entusiasmo y fe movieron a elementos jóvenes, dispersos y desorientados, a reunirse a este nuevo movimiento y a integrar en su mayoría el que es hoy, cuerpo estable y subvencionado de la I. Municipalidad de Santiago, con sede en el Teatro Municipal. Este mismo programa presentó el conjunto con acasión de la velada celebratoria del ascenso al poder del Excmo. señor don Jorge Alessandri R., y pronto agregó a ellos, el "pas de deux" clásico, según Fokine, "El espectro de la Rosa" con Patricio Guiloff. El grupo animó toda la temporada de ópera de ese año, con bastante éxito (1959).

Una pequeña subvención les permitió forjar planes, esbozar sueldos y realizar un intenso año 1960 con seis estrenos: "Redes" (Cintolessi-Scarlatti-Hermansen), "Noche de Walpurgis" (Cintolessi-Gounod-Hermansen), "Pasión" (Cintolessi-Elgard-Hermansen), "Erase una vez" (primer intento del bailarín Raúl Galleguillos) "Sífides" montado especialmente por Nicolás Beriosof, contratado como repositor y "Canciones de Francia" montado por otro coreógrafo invitado, Roger Fenonjois. El grupo actuó, además, en la breve temporada de ópera y prepara su primera gira al sur del país, ha efectuado diversas presentaciones al aire libre y en beneficios y funciones especiales. Cuenta con una primera bailarina, Irene Milovan, graduada en la Opera de Zagreb, a quien secundan, Raúl Galleguillos y Jaime Yory, en los papeles centrales. Ha formado y desarrollado algunas figuras, entre las cuales varias iniciaron

sus trabajos junto a Vadim Sulima. Así tenemos a Xenia Zarcova, Ximena Hernández —solista del conjunto— Natacha Barreto, Karin Bruno, Bessie Calderón, formada en la Escuela de Danzas de la Universidad de Chile, Fernando Cortizo, formado por Octavio Cintolessi y Adriana Singer, entre otras.

Mientras Octavio Cintolessi crea, en función de incorporar el ballet chileno al movimiento de la danza contemporánea, Ernst Uthoff y en especial, Patricio Bunster han dado un paso decisivo con "Calaucán". Hay varios valores jóvenes que comienzan a perfilarse y a probar sus fuerzas con éxito vario como Hernán Baldrich con su "Il Combatimento de Tancredo y Clorinda" y en ellos y en los nuevos solistas chilenos que se están formando está el porvenir de un arte que ya cuenta con un público entusiasta y fiel y que espera nuevos impulsos para continuar su lenta pero continua evolución.

# BALLET NACIONAL DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE

p o r

*Malucha Solari*

Este trabajo ha sido motivado por dos preguntas que son materia de frecuentes discusiones e incomprensiones. La primera tiene que ver con el carácter universitario de nuestro ballet, lo mismo que otros conjuntos artísticos. La segunda, con la denominación de nacional, que más por la fuerza de las cosas, que por designio, se ha otorgado a nuestra institución.

Veamos el primer aspecto. ¿Por qué la Universidad es el hogar del Ballet Nacional? Una manera de enfocar esta cuestión sería analizando las experiencias que ofrecen otros países, en lo que se refiere a su desarrollo artístico y sobre todo a la formación y mantenimiento de centros institucionalizados, que sirven de punto de apoyo y de irradiación para el desenvolvimiento de artes como la música, el teatro, el ballet, la pintura, etc.

En algunos países, no en todos como debería ser, gracias a la subvención del erario público, se desarrolla la música, el teatro y el ballet, a través de organizaciones que se preocupan de renovar, de difundir y de hacer el papel de museo, en cuanto a la conservación de obras clásicas. En una palabra, mantienen o tratan de mantener (o ese debe ser su papel en último término) el nivel más alto de su correspondiente arte dentro de su país.

Como ejemplos sobresalientes de esa orientación (no en todos los períodos de su desarrollo...) pueden citarse casos tan conocidos como el Old Vic y el Royal Ballet de Inglaterra; Francia, con el Ballet de la Opera y la Comedia Francesa; Dinamarca, con su Royal Ballet, y así muchos otros ejemplos de la misma tendencia.

No es nuestro tema describir en detalle cómo están organizadas cada una de estas instituciones nacionales y de qué rama del sector público dependen. Bástenos decir que, algunas de ellas, la mayoría tal vez, dependen de las Municipalidades, otras directamente del Estado, otras de Ministerios educacionales o Consejos de Cultura. Pero el factor común y esto es lo más importante, es que, gracias a esta protección instituida, los movimientos artísticos pueden desenvolverse en un terreno más amplio y más fértil en el plano general de la cultura del país.

Otra modalidad prevaeciente es aquélla que descansa sobre la ayuda e iniciativa de personas o grupos privados y que se ha extendido especialmente en países como Estados Unidos, donde abundan mecenas y filántropos. Pero cualquiera que sea la modalidad o fórmula que se adopte y el éxito que se alcance, lo cierto es que en ninguna de las experiencias de estos centros de irradiación artística y cultural, se ha logrado hacerlas vivir y desarrollar dentro de normas estrictamente comerciales, o si se quiere, se ha conseguido que se financien por sí solas.

Toda la diferencia estriba en que, en un caso, el primero, es la comunidad la que subvenciona, y en el otro, son personas o grupos particulares. No se trata de discutir las ventajas e inconvenientes respectivos del subsidio público o la ayuda privada, por una razón muy evidente: porque en nuestro país, a la inversa de lo que pueda ocurrir en Estados Unidos, no hay mecenas ni filántropos particulares dispuestos a mantener iniciativas artísticas de calidad y permanencia. En otras palabras, en la medida en que se quiera contar con esos centros, tendría que ser bajo la tutela y con ayuda pública.

Aceptado este principio queda por dilucidar el punto más específico, relacionado con las instituciones que deben realizar aquella función artística. Como dijimos anteriormente, son varios los conductos que utiliza el Estado para mantener las organizaciones de esta naturaleza. ¿Cuál sería el ideal en nuestro país? ¿El Municipal? Nuestras Municipalidades, en general, no tienen ni el desarrollo ni el poder económico de las Municipalidades europeas o de Norteamérica. ¿Qué otro conducto, entonces? ¿Los Ministerios de Educación o de Cultura? Las instituciones artísticas no deben estar expuestas a cambios políticos que provocarían en ellas existencias temporales. Los distintos criterios y regulaciones poco flexibles que pueden emerger de las autoridades de ministerios o municipalidades, que son en último término, las que deciden la línea a seguir, pueden quebrar el cauce de la fluencia del arte que, al ser interrumpida, no logra la formación, crecimiento y expansión de ese fenómeno.

Hemos visto entonces que:

- a) Las instituciones artísticas no se autofinancian;
- b) Sólo logran desarrollarse a través de subvenciones estatales o privadas;
- c) En Chile es casi inexistente la ayuda privada para tales empresas, por lo que, al eliminarla, quedaría solamente la protección pública, y
- d) Las entidades formadas por decisiones políticas no son las más

indicadas para fomentar las artes de un país. Ellas no deben estar sujetas a continuos cambios en su desarrollo, a favoritismos, ni a reglamentaciones puramente burocráticas.

Los reglamentos de las instituciones de arte deben emerger del fenómeno artístico en sí. Deben nacer espontáneamente de "adentro hacia afuera", en relación a la suma de la necesidad interior de cada artista de crear, de interpretar, de investigar o de difundir. Los artistas, en su conjunto, al no estar manejados oscuramente por conveniencias políticas deben estar reglamentados más por la disciplina interior y sincera de sus vocaciones, que por reglamentos fabricados de "afuera hacia adentro", que nacen y se hacen para ser quebrados y encontrar la forma de excepción.

De este resumen hemos llegado a nuestro primer punto y pregunta. ¿Por qué nuestro ballet depende de la Universidad? Porque en Chile es la mejor fórmula. La Universidad como entidad independiente y apolítica, promotora de la cultura en general y poseedora de un financiamiento estatal, cuyos fondos son manejados en forma autónoma, es el vehículo ideal para llevar las artes exitosamente hacia el futuro. La Universidad de Chile tiene el mérito, fenómeno único en el mundo, de estar a cargo de la formación profesional, técnica y artística del país.

Una vez contestada nuestra primera pregunta, entraríamos a analizar el segundo punto.

¿Por qué nos llamamos Ballet Nacional? Antes de contestar la segunda pregunta de este trabajo, sería interesante e indiscutible describir lo que se entiende por ballet nacional y aclarar el concepto. ¿Qué es ballet nacional? o ¿qué es lo que debería ser o representar? Hay varias opiniones al respecto. Bástenos citar una, un tanto incompleta y discutible, de Arnold Haskell<sup>1</sup>, para darse cuenta que no es tan obvia la respuesta. El señor Haskell dice que los requisitos esenciales para construir un ballet nacional son: un domicilio fijo en el cual se pueda trabajar constantemente. Una escuela anexa a la compañía de ballet. Los bailarines y personal técnico deben ser de la nacionalidad del país del domicilio.

El concepto de ballet nacional puede analizarse bajo dos puntos de vista. Un ballet puede ser nacional, por el hecho de ser subvencionado por dineros públicos, es decir, se refiere a la institución en sí misma. En esos casos es el grupo más desarrollado y el que alcanza un nivel

<sup>1</sup> Arnold Haskell es el director de la Royal School of Dance de Inglaterra (antes, Sadler's Wells School) autor de varios textos de danza y gran promotor en la formación del Royal Ballet. crítico destacado,

artístico mayor, el que será destacado como nacional bajo determinadas circunstancias. Por otro lado, existiría el concepto de ballet nacional, desde el punto de vista de "estilo nacional", ya sea cimentando sus raíces en el folklore existente, en una larga tradición de valores culturales propios del país o representando profundamente a la vida nacional en sus múltiples aspectos espirituales y materiales. Resumamos: a) entidades llamadas nacionales por ser protegidas por el Estado y por poseer las mayores cualidades artísticas en el momento de ser instituidas; b) organizaciones denominadas nacionales porque representan al país en sus creaciones artísticas inspirándose en el folklore, tradición, costumbres, idiosincrasia y desarrollo cultural. Es indudable que la meta de las primeras sea justamente lo que se dice en el punto b).

Hagamos nuevamente una analogía con otros países para aclarar nuestra posición. Países europeos como Inglaterra, Francia, Italia, Alemania, Dinamarca, etc., son poseedoras de una larga tradición. Durante siglos han experimentado el renacimiento de nuevas ideas, desarrollos culturales importantes, reformas, revoluciones, influencias. En Europa el ciclo dialéctico de la historia de: nacimiento, crecimiento y muerte (nuevas ideas-desenvolvimiento, apogeo-decadencia, crisis-revolución, reformas) se ha repetido innumerables veces.

A través de cada ciclo se fue formando lentamente una academia sólida, con los toques propios de cada país, pero enriquecida con las conexiones e influencias de otros. Hay que destacar también que las artes, desde tempranos siglos, estuvieron fuertemente protegidas y fue preocupación predominante de las clases gobernantes, mantenerlas en el más alto nivel. Con este proceso, el crecimiento del arte ha sido continuo y ha tenido el tiempo necesario para empaparse de las raíces populares. Los valores folklóricos han ido penetrando lentamente, en forma estilizada, en el fenómeno artístico. Todos los sectores sociales de estos países, de una manera u otra, se ven representados y observan como algo propio y natural sus artes. No es algo sofisticado, postizo, despegado de la realidad. Es un fenómeno que por tradición les pertenece.

No hemos analizado el proceso artístico ocurrido en Estados Unidos, de una fuerza potente, casi renacentista, por ser materia suficientemente interesante para exponerla en un trabajo dedicado a este fin. Asimismo, el proceso por el cual ha atravesado el arte de las repúblicas socialistas. Estos países, en su mayoría, de una riqueza folklórica extraordinaria y de una tradición anciana, con sus cambios tan hondos en la vida social, política y económica, entran en otro tipo de análisis sobre esta materia.

Veamos ahora lo que ha ocurrido en nuestro país, donde la tradición es muy joven, donde no hemos experimentado la formación lenta de una academia y de valores arraigados, sino que más bien hemos copiado experiencias extranjeras. En ese aspecto no somos ni representamos un ballet nacional. El proceso en Chile ha sido corto y con nuestra existencia estamos justamente formando una tradición, que con el devenir de los años estará profundamente encarnada en el país. Se producirán experimentaciones y contradicciones, se crearán nuevos grupos, se educará a un público y las fuentes de inspiración irán creciendo y se irán descubriendo en la misma medida en que nuestros artistas crezcan y descubran la verdad nacional.

En un comienzo existió en Chile un grupo de artistas que sentía la necesidad de organizarse colectivamente. Era urgente encontrar la forma de condensar los esfuerzos individuales en una función artística coordinada que comprometiera la vida cultural chilena. Por ello, se trató de darle forma en organizaciones que dependieran de la Universidad, por ser nuestro plantel el más idealmente equipado para ser el "mecenas" de nuestras artes (¿Por qué la televisión ha ingresado y nacido en la Universidad? ¿No es acaso también sintomático?).

Es así, entonces, como la Universidad dio su espaldarazo a los primeros "grupos nacionales". De este modo vemos que estas agrupaciones no fueron instituidas en lo que son, después de un largo desarrollo y labor, sino que se convirtieron en nacionales por la necesidad de prestarles una protección oficial para que las artes en Chile pudieran desenvolverse. Los elementos que integraban estos grupos no eran numerosos. No había realmente de dónde hacer una selección. Se partió con todos los que quisieron tomar parte en esta interesante experiencia.

Ahora, para cerrar el análisis del ballet nacional, tenemos que tocar su variación autóctona.

Sería un error pensar que se puede hacer "arte nacional" en el más puro sentido de la palabra, en un país pobre de folklore propio y sin tradición artística. ¿Por qué?

a) Nuestras mejores y más interesantes manifestaciones folklóricas provienen de la cuenca andina norte (con esto no se pretende afirmar que no existan en otras regiones de Chile), donde la influencia de la gran civilización incaica dejó sus profundas huellas. Por lo tanto, no son absolutamente propias;

b) No hay que olvidar que los indios, que juegan un papel fundamental en nuestra historia, descollaron en la guerra y no en el arte;

c) En Chile no hubo una influencia negra predominante, la que, por lo general, ha enriquecido los elementos primitivos y populares del arte;

d) Durante la Colonia, nosotros no fuimos un centro del Reino Español. El Virreinato estaba situado en el Perú, país fabulosamente rico en civilización indígena, en metales, rico en influencias negras, chinas, etc. Constituimos una Capitanía General que tuvo que luchar con indios aguerridos y combativos, diestros en la pelea, pero no en el arte, y

e) Por este mismo hecho de no ser un centro donde se acumuló la mejor influencia artística española, tampoco esta huella fue tan profunda, interesante y rica como en otros países latinoamericanos de fenómenos parecidos. No nos dejó legados tan plenos en la música, la danza, el teatro, la pintura, la cerámica, como los recibidos por los países limítrofes a las civilizaciones incaica, azteca, maya y sus derivaciones.

Este resumen nos demuestra cómo nuestras creaciones deben más bien inspirarse en otros elementos, tan ricos en lo fundamental, pero de carácter distinto. Nuestro apoyo y énfasis deben basarse en lo latinoamericano, en nuestra geografía prodigiosa, de la que emerge, por contraste, toda una psicología distinta a la de otros países que no la poseen.

“El contraste y la antítesis están presentes en la geografía chilena.

“De Norte a Sur una distribución climática determina el paisaje, que de latitud a latitud cambia de rostro y condiciona los recursos naturales, las actividades, las viviendas y las costumbres.

“Y así, desde los platanales del Valle de Azapa y las arenas del desierto, hasta los hielos patagónicos, Chile representa una síntesis del continente.

“Es una tierra de mar y de montañas, de desiertos, de serranías y altiplanos ásperos, de valles risueños y fértiles, de bosques y lagos, de archipiélagos y glaciares” (Descripción aparecida en la última exposición fotográfica de A. Quintana y R. Montandón).

De todo esto emergen nuestros chilenos y, por lo tanto, ello debe ser una de nuestras grandes fuentes de inspiración; de esa psicología que es producto de este contraste y antítesis. . . Nuestra poesía, literatura y pintura nos han dado en cierto modo el ejemplo.

Pero volvamos a nuestro punto inicial. Se ha tratado de explicar por qué somos de la Universidad y por qué instituciones como las nuestras, a través de su conducto, deben ser preocupación del Estado.

En los países sudamericanos donde no ha habido subvención estatal

no existen las agrupaciones artísticas profesionales. Sólo una que otra organización temporal que perece junto con los pocos idealistas y entusiastas que las crean. Podríamos agregar inclusive que en aquellos países donde existe la ayuda oficial comandada por entidades dependientes de la política, también perecen, por no tener la estabilidad, continuidad y autonomía que establecen un devenir ininterrumpido que asegura un porvenir artístico. Hemos visto que:

a) Somos de la Universidad y tenemos conciencia de lo que esto significa, y

b) Nos llamamos Ballet Nacional porque fuimos la primera institución que trabajó como centro organizado y profesional, con maestros y directores diestros, con experiencias ricas y maduras, las que, al igual que otros, en otras artes, han servido de punto de irradiación y de impulso para la aparición y desarrollo de muchos otros grupos que, sin aquel soporte, seguramente ni siquiera habrían podido aflorar a la superficie.

Esperamos sí, con el tiempo, empaparnos cada día más en nuestros verdaderos valores espirituales y materiales para volcarlos en un arte viril, constructivo y representativo de Chile, para así contribuir a la futura tradición chilena. Sólo así podremos estar a la altura de nuestra Universidad con respecto a sus tres grandes principios: Formación profesional, difusión e investigación. Inspirados por estas tres motivaciones no sólo se logrará formar artistas más completos. Se creará un movimiento cultural correlacionado, asociado e integrado profundamente en la vida nacional, al realizar una labor de difusión con elementos propios y al ampliar sus posibilidades a través de la investigación.

Por el hecho de pertenecer a la Universidad hemos contraído una responsabilidad nacional y social, ya que formamos parte integral de una gran institución y estamos ligados a la vida chilena. No se puede olvidar que los derechos adquiridos involucran también deberes que deben cumplirse. Al gozar del privilegio de ser "universitarios", con todas las ventajas de ecuanimidad, autonomía y regalías, hemos firmado un contrato ante nuestra conciencia y ante Chile de responder en forma adulta y honesta a la demanda nacional.

# EL BALLET DE ARTE MODERNO

p o r

*Octavio Cintolessi*

El Ballet de Arte Moderno nació de una necesidad impostergable. Pero muchos de nosotros creemos más todavía: nació el Ballet de Arte Moderno de la desesperación. Un grupo de jóvenes —toda una juventud— metido en un subterráneo. Transpirando ocho a diez horas diarias para algo que aún no sabíamos si se haría merecedor a la ayuda que permite materializar una posición estética, una fe, llevando al grupo a un escenario.

Pero había algo más fuerte que las esperanzas. Era la necesidad irrenunciable de expresarnos por medio de nuestro arte, en la forma cómo nosotros lo entendíamos. Estábamos decididos a bailar en las calles, aun fuese sin música ni decorados.

“Nació este Ballet de Arte Moderno de una necesidad impostergable”, afirmaba una nota del programa de nuestra primera presentación pública. Así lo entendimos quienes consideramos imperioso integrarnos a las fuentes, a la tradición clásica del Ballet, para —nutriéndonos de ellas— extraer una expresión realmente contemporánea, activar la búsqueda de un modo nacional y americano.

Como base, y sin que aún supiésemos dónde los íbamos a representar, montamos tres ballets de distintos estilos e intenciones. Con uno de ellos nos remontábamos a la tradición; el segundo representaba el camino intermedio hacia las expresiones actuales del ballet, y el tercero era ya la representación íntegra de una forma moderna.

Así nos encontró nuestra suerte. Una amiga abnegada, Mónica Bordeu, organizó un grupo de personas dispuestas a ayudarnos. Luego, la Municipalidad de Santiago —a través del regidor Osvaldo Márquez, Presidente de la Comisión de Espectáculos y Difusión Cultural de la Corporación—, nos facilitó la sala de ensayo del Teatro Municipal y la colaboración inestimable de la Orquesta Filarmónica de Chile.

Nuestras esperanzas, de este modo, se vieron ampliamente colmadas. Tuvimos teatro, orquesta, sala de ensayo y una primera subvención de mil quinientos escudos para dar realización a medio año de labor. Era julio de 1969.

El grupo se vitalizó en su actitud de trabajo, ya que el esforzado quehacer anterior ahora tendría cristalización en un escenario.

En nuestro primer medio año de vida realizamos tres ballets: *El Espectro de la Rosa*, música de Weber y coreografía de Fokine; *Ballet Concerto*, música de Vivaldi y coreografía de Cintolessi; y *El Lobo*, música de Dutilleux, libreto de Anhouil y coreografía de Cintolessi (Director Artístico del conjunto).

Pese a la juventud del grupo, el fin de ese primer año nos encontró con unas cincuenta funciones realizadas y una participación en la Temporada Lírica Oficial del Teatro Municipal. Gran parte de esas funciones tuvieron la calidad de extensión artística en sindicatos y poblaciones.

Actualmente nuestras relaciones con la Municipalidad de Santiago son las siguientes: sesenta y cinco mil escudos, orquesta y teatro. A cambio, debemos efectuar cinco estrenos con sus correspondientes repeticiones, seis espectáculos de primavera y veinte de difusión en sindicatos y al aire libre, y participación en la Temporada Oficial de la Opera, auspiciada por la I. Municipalidad de Santiago.

Somos una entidad con personalidad jurídica y un Directorio rige nuestro destino en lo administrativo y artístico.

Con la experiencia ganada en nuestro primer medio año de vida, en 1960 delineamos una programación teniendo en cuenta varios factores. En primer lugar, el grado de desarrollo profesional y artístico de nuestros bailarines. La necesidad de formación de un repertorio vasto que pueda llegar a todos los públicos. Reposición de las obras clásicas del ballet como forma efectiva de contribuir a la divulgación íntegra del arte de la danza. Representación de obras modernas, a fin de poder ir cristalizando —sin sólo el devaneo teórico— una expresión nuestra, actual. Y ofrecimiento de oportunidades a los coreógrafos jóvenes para la representación de sus creaciones.

Otra experiencia valiosa de nuestro primer año fue el de la creación de un equipo y su trabajo de provechosa interdependencia. De la intención coreográfica a la versión musical; de aquélla al color y diseño de trajes y decorados; de este conjunto, a la iluminación para lograr una necesaria unidad artística. También fue calificado por categorías el cuerpo de baile y fue de provecho para la organización del conjunto y la divulgación de su obra un pequeñísimo órgano administrativo y de relaciones públicas.

Nuestra firme creencia de que es imperiosa la necesidad de mantener siempre presentes las obras clásicas del repertorio, nos llevó a otra conclusión importante: la impostergabilidad de traer a nuestro conjunto, anualmente, coreógrafos extranjeros. Una obra de ballet, la misma tra-

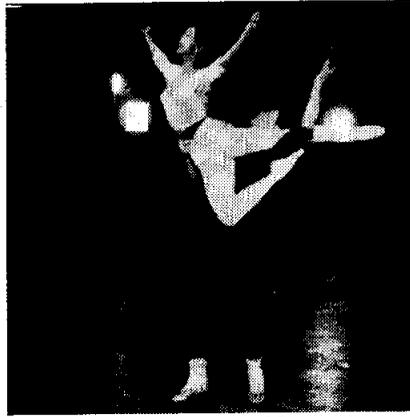


"El Lobo", coreografía de Cintolessi



Octavio Cintolessi,  
Director Artístico del  
Ballet de Arte Moderno

Irene Milovan y Raúl Galleguillos,  
en "Las Sífides"



Margot Fonteyn y Michael Soames,  
en "Pas de Deux", de "Sylvia"

El "Corps de Ballet", en "Las Sífides"



dición danzante, no se puede escribir íntegramente en un libro o colgársela como un cuadro para enseñanza de las nuevas generaciones.

La tradición, la cultura viva del ballet se va transmitiendo personalmente. Sus portadores son y han sido los maestros de baile y los coreógrafos.

Pensamos, que para nuestra precaria tradición balletómana, sería del mejor provecho —tanto para bailarines y público— la traída de maestros de baile y coreógrafos extranjeros lo más altamente representativos en sus respectivas especializaciones. ¿Por qué el ballet no habría de seguir en nuestro país la provechosa y regular actitud demostrada por nuestros conjuntos sinfónicos y teatrales?

Con estas perspectivas tuvimos especial cuidado en seleccionar obras para nuestra segunda temporada y —con ello— reafirmar nuestros principios danzantes que nos habían llevado a formar un grupo y aspirar, como tal, a realizarnos artísticamente, ayudando a la vez a la cultura balletómana del público chileno.

Es así como pudimos realizar una segunda temporada de acuerdo a la ayuda recibida, a los planes delineados y a nuestros principios danzantes. De una *Silfides* —ballet romántico— pasamos a *Pasión*, obra que representa estados anímicos y formas del drama de la convivencia humana que exige del intérprete una entrega total, como una penetración del momento actual que rodea al hombre. En contraposición a “*Pasión*” luego representamos *Canciones de Francia*, ballet ligero y vodevilés en que se entrelazan el actor y el bailarín; *Redes*, una obra seminarrativa y de diseño claro y, finalmente, *Erase una vez...*, con la que iniciamos la tradición de dar regularmente oportunidades de creación a los jóvenes coreógrafos, escenógrafos y artistas que deseen trabajar en favor de nuestro arte.

La temporada fue iniciada con “*Redes*” (Música de Scarlatti, libreto y coreografía de O. Cintolessi). Esta obra nos prepararía para la empresa de mayor aliento de nuestra temporada “*Las Silfides*” (música de Chopin, coreografía de Fokine y remontada para el Ballet de Arte Moderno por el maestro invitado, Nicolás Beriosoff).

Con “*Las Silfides*” pudimos dar materialización a una de nuestras aspiraciones. Un ballet romántico, entroncado al más puro desarrollo del ballet, montado para nuestro conjunto —y por lo tanto, para el público chileno— por un maestro clásico, reputado en los grandes centros balletómanos de Europa como continuador de la más depurada tradición.

En un tiempo relativamente corto de trabajo, el maestro Beriosoff

declaró al conjunto como convenientemente preparado para servir de acompañante a dos grandes figuras de la danza contemporánea: Margot Fonteyn y Michael Somes. En julio de 1960, el Ballet de Arte Moderno servía de *corps de ballets* a sus dos estrellas invitadas.

El segundo maestro-coreógrafo invitado fue Roger Fenonjois, quien montó para nuestro conjunto su ballet "Canciones de Francia", con música de Lucien Mora.

Con "Pasión" (música de Elgar, coreografía de Cintolessi), nos acercamos a las formas nuevas de expresión. La quinta obra, "Erase una vez...", música de Toch-Steckel y coreografía de Raúl Galleguillos (primer bailarín del Ballet de Arte Moderno), inició en nuestro conjunto lo que será una política habitual: dar posibilidades de estreno a las creaciones de los jóvenes coreógrafos.

Nuestra primera etapa aún continúa su estado de realización. Hasta que nuestro conjunto no conforme un completo repertorio, los estrenos anuales deberán irnos ayudando a llevar al escenario una visión más o menos completa del vasto panorama del ballet. No es selecticismo, ni cosmopolitismo el resultado de esta actitud. La necesidad de cubrir distancias, quemar etapas para llegar a la nuestra, y descubrir de ella —con entusiasmo nuevo, fe en el hombre y conciencia de nuestro destino— nuestra versión del hombre y de la vida.

Creemos firmemente que una escuela o compañía que posea una base académica de danza, una aprehensión de una cultura del arte dirigidas a vivir una clara conciencia del momento y el avance de su época, realizará, cabalmente, una obra que sea reflejo de su ambiente, espejo de su desarrollo y una ayuda para develar su destino. Creemos en la academia en cuanto pertrecha al bailarín con todos los elementos necesarios para expresarse mejor. Creemos en lo moderno, cuando tras de él hay una cultura danzante vasta.

Ahora, en cuanto a americanos, no creemos en la simple fábula criollista, ni el poncho y la guitarra. En cambio, como raza nueva que está despertando a su realidad y hacia el logro de sus realizaciones, sí creemos que nuestro quehacer artístico tendrá que representar la grandiosidad de nuestra naturaleza y su colorido, así como la inherente rebeldía, sagacidad y actitud libertaria del hombre americano. Cualquiera obra artística que realicemos y que refleje estos atributos, será una obra americana de trascendencia universal.

Hablando también de ayudar a la cultura balletómana de nuestro país, en diversas mesas redondas, foros y actividades ajenas al escenario

en que se nos ha requerido, hemos planteado el problema de la creación coreográfica. Hemos luchado porque sea comprendido que la creación de un ballet es una realización tan compleja y de tanto valor artístico como el de dar a luz un libro o una sinfonía. Respecto de los intérpretes, el estreno de un ballet no solamente significa un desgaste interpretativo, memorización de sus roles, sino que además un esfuerzo físico importante, además del aspecto netamente artístico de la interpretación.

La complejidad de la realización de un ballet la indica el hecho de que en él intervienen todas las artes reunidas. De ahí su universalidad, su falta absoluta de traductores para que "llegue" a cualquier clase de público. De este mismo su trascendencia, su importancia, como factor de educación, de cultura y de arte para las grandes masas de público y, por ello, la ineludible función social que de él se espera deba realizar. El producto artístico llamado ballet, más costoso que otros, de más difícil preparación, tiene —por esta misma razón— deberes más claros de entrega hacia la colectividad.

Así lo han comprendido nuestros bailarines, los H. Regidores de la Municipalidad de Santiago y nuestro Directorio, lo que nos permitió terminar una nueva temporada con alrededor de cien espectáculos realizados para bien de nuestro arte y de la cultura de nuestro pueblo. Es así como queremos dejar constancia de nuestros agradecimientos a la I. Municipalidad; al señor Alcalde de la ciudad, don Ramón Alvarez Goldsack; a Mónica Bordeaux, Presidenta del Directorio del Ballet de Arte Moderno; Olivia Bunster de Heiremans, Vicepresidenta; Pablo Llonas Barros, Administrador General; Manuel Bianchi Gundián, Director; Silvia Alessandri, Directora; María Bianchi Gundián, Directora, y Arturo Edwards, Director.

# PERSPECTIVAS DE UN BALLET AMERICANO

p o r

*Patricio Bunster*

Durante la última gira del Ballet Nacional Chileno a Buenos Aires, me entrevistaron en la Radio Municipal. La pregunta básica se refería a las posibilidades de un futuro ballet de inspiración americana.

El solo hecho de que se formule esta pregunta revela, por una parte, que la creación coreográfica en nuestro continente presenta todavía un desarraigo penoso de nuestra atmósfera americana y, por otra, expresa la naciente inquietud por buscar caminos propios.

Lo primero es una manifestación del cosmopolitismo cultural característico de nuestra época agudizado en nuestros países dependientes, los cuales siguen servilmente las corrientes dictadas por los grandes centros culturales. Lo segundo es el reflejo del momento latinoamericano que vivimos en tantos aspectos y que significa redescubrir nuestras riquezas y tomar conciencia de la necesidad de luchar por ellas.

En este proceso general, es preciso que los coreógrafos también participemos.

Una temática riquísima y variada es la que espera dormida como fuente generosa de inspiración, tan espléndida y múltiple como nuestro paisaje, nuestro folklore, nuestra poesía, nuestra historia, nuestra formación racial y cultural.

Debemos volcar nuestros ojos y nuestro corazón en esas fuentes, pero nada haremos de valadero si ese interés no es genuino y si no nos adentramos en nuestra América con un impulso realmente inquisitivo, amante y creador. Para mí, el "Canto General" de Neruda, no sólo marcó un vuelco importante en su poética, sino que señaló al artista americano una conducta. Ante la ruina muda e inmóvil de Macchu Pichu, siente el deber de roer la piedra, descubrir al hombre allí enterrado, interrogarlo, amarlo y renacer con él. Esa debe ser nuestra postura ante América. Sólo así nacerá un Ballet Americano.

Aquellos que elijamos esta meta, enfrentamos una tarea ardua y difícil, pues ante todo tendremos que discernir entre los elementos útiles que nos entrega la tradición mundial de la danza y aquellos que signifiquen un lastre para realizar una labor genuinamente creadora. Desde

un comienzo tengamos conciencia clara de que necesitamos herramientas nuevas para cavar en este suelo de América. Guardémosnos de pensar que se trata solamente de renovar la temática del Ballet; no creamos que para expresar este mundo diferente podremos usar el mismo lenguaje, aplicar las mismas fórmulas y soluciones que nacieron para otros fines. No caigamos en aquellos engaños y aberraciones estéticas —desgraciadamente tan frecuentes en la historia del ballet—, que consiste en simular estilos o adoptar tendencias por la mera repetición o imitación de la apariencia de las formas, desconociendo su esencia originaria, su razón expresiva.

La meta no es la creación de “pastiches” americanos. El camino no es pedir elementos prestados —sea de los distintos estilos predominantes o de la danza folklórica americana— sin discernimiento, sin análisis y reelaboración previos.

En resumen, no afrontamos solamente la búsqueda de una temática americana, sino que a ella va aparejada necesariamente la formación de un lenguaje dancístico diferente.

De las consideraciones anteriores emana mi convicción de que el problema del Ballet Americano se liga indisolublemente al problema general de *el movimiento como medio de expresión del hombre*.

No me cansaré de repetir que antes de una discusión sobre estilos, escuelas o tendencias es imprescindible que volquemos nuestra atención en el movimiento natural, puro y simple, base de toda danza; que nos capacitemos para descubrir los elementos que lo definen y caracterizan, así como su motivación primaria. Sólo entonces se nos abrirá el mundo inagotable de belleza y expresión que el movimiento humano significa.

Todos nos hemos detenido a constatar, cuando miramos a nuestro alrededor, que la fuente de la danza está en nosotros mismos y frente a nuestros ojos, en cada segundo de la existencia. Conocemos el mundo, lo conquistamos y nos expresamos en él a través del movimiento y del sentido kinético. En la Naturaleza todo fluye, todo se mueve, impulsado por una razón, desde algo hacia algo, en distintas trayectorias, con mayor o menor ímpetu, con mayor o menor urgencia. Al moverse, los seres crean un tiempo y un espacio junto con establecer una intención. El movimiento es un medio de comunicación del hombre y con él exterioriza su mundo interior, creando las relaciones con el mundo exterior.

Es por eso que afirmo que nuestro interés fundamental debiera residir en el análisis de aquellos elementos básicos que integran el movimiento y que determinan su significado y singularidad.

Desgraciadamente, en el mundo de la Danza —mejor dicho, en el del Ballet— bailarines, coreógrafos y hasta el público mismo, olvidan o no exigen como debieran el contenido emocional que fatalmente debe poseer todo movimiento, ya se esté en el plano del naturalismo absoluto o en el de la más alta estilización. Es por eso que nos ahogamos en toda suerte de academismos, en la repetición “ad nauseam” de modelos conocidos y mal digeridos; se juega con formas vacías de todo contenido real o bien nos hundimos en lo puramente literario.

Es así como la coreografía se rebaja frecuentemente al nivel de un recetario y deja de ser un gran arte creador. El ámbito de la creación coreográfica queda reducido, por lo tanto, a los límites del gimnasio; el ballet se inspira en el ballet, alejándose cada vez más de la vida. Se manipulea con el cuerpo humano sin piedad, exigiéndole las más extrañas cosas, mientras más desusadas y difíciles, mejor. Vemos también cómo el espejo —fiel enemigo del bailarín— es testigo del diario progreso en estas complicadas contorsiones y proezas. Este juego muscular y tecnicista sería útil siempre que no lo desconectáramos de su intención expresiva y siempre que fuera posterior a la conquista de las más elementales funciones del cuerpo humano. Es triste comprobar que no siempre es así.

Hace algunos días meditaba sobre esto al ver a un caballo de raza escaparse corriendo del control de su dueño. Frente a tan hermoso espectáculo que todos, alguna vez, nos hemos detenido a contemplar, pensé cuánto me gustaría ver más a menudo a un bailarín capaz de correr con tanta gracia, con tanta vitalidad y libertad de movimientos, con esa coordinación y elegancia. Ayer mismo observaba en el Parque Forestal a un grupo de jóvenes gitanas retozando con ánimo de vacaciones. No pude dejar de admirar sus movimientos libres y simples, sin manierismos, sin escrúpulos, si se me permite la expresión. ¿Y ese vigor, ritmo y coordinación de los obreros que manejan el combo en las calles de Santiago?

Bastaría, tal vez, con que observáramos el infinito despliegue de los seres que nos rodean, pero no olvidemos las nubes, los astros, las plantas; escuchemos el canto del hombre, descubramos el ritmo, el color y la estructura en su obra poética, plástica y musical; adentrémosnos en sus actitudes, en sus ideas, en su drama, en su comedia, en el sencillo rito del vivir cotidiano o en la resonancia de su gran historia.

Descubramos en todo esto el movimiento o su huella, tanto en lo que es dinámica rotunda como en lo que es aparentemente estático. Seamos capaces de absorberlo, de asir su esencia y devolvámoslo en mo-

vimiento humano; actuemos bajo estos estímulos y creemos la danza; el hombre frente al hombre, expresándose a través de relaciones de energía, tiempo y espacio. Para mí, eso es coreografía.

Todo esto podría parecer un mero llamado lírico a una danza libre y natural, pero es algo más. Este es el espíritu que ha animado a todo el movimiento de reforma de la Danza que este siglo ha visto nacer y fructificar de mil maneras; liberándola de academismos estrechos, ampliando su lenguaje, dotando al bailarín y al coreógrafo de nuevos sistemas de trabajo que amplían su horizonte. De este espíritu han derivado las leyes de la armonía del espacio, de la dinámica corporal, de las implicaciones psicológicas del movimiento y, por consecuencia, se han ampliado enormemente las técnicas corporales; la imaginación y la observación de la naturaleza ha tomado su sitio como base de la creación coreográfica; se deducen leyes de la composición, se renueva el concepto de la danza teatral de acuerdo a las demandas del teatro contemporáneo y se profundiza en el análisis del movimiento al extremo de permitir la invención de una escritura válida para todo movimiento.

No creo, por lo tanto, que podamos abocarnos a la tarea de crear un Ballet Americano ignorando esas conquistas que este siglo ha logrado en el campo de la ciencia y del arte del movimiento humano. Debemos apoyarnos en ellas para poder traducir nuestra realidad americana en forma de danza.

No será, entonces, ilusorio pensar que nuestra arquitectura, nuestra historia, nuestro folklore, nuestra idiosincrasia, nuestra poesía, la música, las costumbres, el arte plástico y el paisaje de América puedan penetrar en nuestra sangre para florecer luego en nuevas formas.

Estaremos en el camino de crear un lenguaje de danza propio, el del Ballet Americano.

# TEMPORADA INTERNACIONAL DE BALLET, 1960

p o r

*Hans Ehrmann*

La cantidad de espectáculos de danza que llegaron al Teatro Municipal en 1960, fue la mayor de los últimos años y sólo es comparable con aquel otro año en que ese teatro celebró su centenario.

Se vio al "Festival Ballet" de Londres, al Ballet del Marqués de Cuevas, a Margot Fonteyn y Michael Somes (con el Ballet de Arte Moderno), al Ballet de la India "Ranga Sri", al Ballet Moderno de José Limón y al Conjunto Folklórico de la URSS. Si se compara con las grandes capitales artísticas del mundo, esa enumeración resulta ínfima; pero debemos tomar en cuenta que nuestra posición geográfica tiende a aislarnos del exterior, a lo que se añade un elevado impuesto al espectáculo, que dificulta la venida de compañías de calidad por vía de los empresarios.

El problema de la cantidad y calidad de los espectáculos extranjeros que nos visitan, tiene considerables proyecciones en nuestra vida cultural. No se trata simplemente de proveer de una agradable diversión a unas pocas personas que puedan pagar los precios del Teatro Municipal, sino de vincularnos con las corrientes artísticas del exterior, en lo referente a trabajo creativo y nivel de interpretación.

Esa vinculación, a su vez, tiene un doble efecto: contribuir a la formación y madurez de nuestro público y de los propios artistas nacionales que acudan a los espectáculos y también proporcionar una vara que, comparativamente, permita medir lo realizado por las dos compañías de ballet chilenas.

En la apreciación de los conjuntos visitantes, todo depende de la posición en que se ubique el crítico. El mismo espectáculo puede conducir a veces a conclusiones muy diferentes: Festival Ballet, por ejemplo, impresionó en Chile por su disciplina y efectivamente se distinguió en ese sentido, si comparamos con las compañías de ballet clásico que nos habían visitado anteriormente. Un crítico londinense, en cambio, sonreiría irónicamente si se le hablase de la disciplina de ese conjunto, porque en tal sentido desmerece rotundamente frente al Royal Ballet.

De lo anterior se desprende que cada una de las compañías a que

deberemos referirnos tiene un valor y sentido en un plano internacional y otro, en lo que se refiere a nosotros. Ese último dependerá fundamentalmente de lo que sus espectáculos nos traigan de nuevo.

La crítica periodística, que enjuicia una función inmediatamente después de realizada, pocas veces tiene la posibilidad de abarcar un espectáculo bajo ese doble punto de mira, limitación que afortunadamente no existe en una revista especializada.

### FESTIVAL BALLET

En Londres, al Festival Ballet se le considera como de segunda categoría, por la inevitable comparación con el Royal Ballet, que le supera rotundamente en calidad de repertorio, de bailarines y, asunto extraartístico, pero no por eso menos importante, en recursos económicos.

El Royal Ballet es una entidad subvencionada estatalmente. El Festival Ballet suele recibir subsidios sólo para sus giras internacionales. Durante las temporadas londinenses, básicas para su supervivencia, debe financiarse mediante la contribución que el espectador hace diariamente en la boletería. Esas temporadas tienen lugar en el Royal Festival Hall, una hermosa sala de conciertos que no dispone de escenario idóneo para espectáculos de ballet.

La necesidad de asegurarse un público numeroso y constante, por fuerza ha influido en las determinaciones del director artístico Anton Dolin, conduciendo a concesiones de facto y concesiones por omisión.

Las primeras se manifiestan en la cantidad de obras agradables a la vista, pero intrascendentes y artísticamente inocuas; la segunda, por la limitada cantidad de obras de importancia creadas para la compañía durante sus diez años de vida. Por los motivos señalados, su finalidad ha sido la de entretener, olvidándose aquella otra que consistiría en la marcación de rumbos artísticos.

Las posibilidades de una solución intermedia fueron desaprovechadas.

Desde el punto de vista chileno, el juicio no puede ser tan severo. En las últimas dos décadas apenas hemos visto al Ballet Ruso del Coronel de Basil, Ballet Caravan (Balanchine), Ballet Jooss, la compañía de Alicia Alonso (tres veces), la del Marqués de Cuevas (dos veces) y Ballet Theatre.

Evidentemente, entonces, nuestras posibilidades comparativas son

mucho más limitadas que las de capitales mundiales de la danza, como Londres, Nueva York o París. En ese marco, Festival Ballet resultó una buena compañía que, como toda entidad artística, ofreció aspectos positivos junto a otros criticables.

Disciplina y trabajo de equipo fueron dos factores que efectivamente impresionaron en forma muy favorable. En el repertorio presentado, se destacaron nítidamente "Etudes" de Lander, "El Niño Brujo" de Jack Carter y, en un plano menor, "Symphony for Fun" de Michael Charnley. Sin embargo, obras como "Las Sifides", "El Lago de los Cisnes" (2º Acto) y "Pas de Quatre", sólo alcanzaron un nivel discreto y, sobre todo, faltó repertorio de calidad suficiente para darle jerarquía a los cuatro programas presentados por la compañía británica.

En lo referente a bailarines, la visita de Festival Ballet tuvo la importancia de darnos a conocer a Toni Lander, brillante en "Etudes", y a John Gilpin, artista y virtuoso de primera magnitud; también impresionó el lirismo de Belinda Wright y la brillante potencialidad de André Prokovsky.

"Una mañana en Londres", con argumento y música de Noël Coward y coreografía de Jack Carter, presentó el fenómeno más curioso de todas las obras que nos dio a conocer el conjunto británico, lo que nos induce a extendernos sobre el tema.

Cuando se estrenó en Londres fue un fracaso de crítica no sólo rotundo, sino virulento. Nuestros colegas británicos agotaron su stock de adjetivos peyorativos y todo su talento para la ironía y aún el vituperio directo.

En Chile (y América Latina en general) este ballet no sólo agradó al público sino también recibió un trato muy amable de parte de la crítica que, en general, estimó que se trataba de una obra liviana, que se ajustaba al estilo que los antecedentes teatrales de Noël Coward hacían esperar, a lo que se añadía su colorido local que, para nosotros, resultaba pintoresco.

El contraste entre la crítica británica y latinoamericana no podría haber sido mayor. Tuve la oportunidad de discutir el tema con algunos de los más destacados críticos londinenses, sin que lográsemos ponernos de acuerdo. Desprendí, sin embargo, que en la reacción inglesa influyó una prolongada y desorbitada campaña publicitaria que anunciaba esta primera incursión de Coward en el ballet como uno de los grandes acontecimientos del siglo veinte. También influyó que el (para nosotros) colorido local de la gente que se reúne frente a Buckingham Palace no

tenía nada de novedoso para los londinenses, por haber sido explotado durante años por las compañías de revistas.

Las diferencias en la apreciación del ballet parecen emanar fundamentalmente de la circunstancia de que tema y ambiente constituían toda una novedad para nosotros, mientras en Inglaterra resultaron trillados.

### BALLET DEL MARQUÉS DE CUEVAS <sup>1</sup>

Una diferencia análoga de apreciación se suscitó con el Ballet del Marqués de Cuevas, que nos visitó después de una temporada triunfal en el Colón de Buenos Aires, en que no sólo batió records de taquilla, sino también obtuvo entusiastas críticas.

La reacción chilena, en cambio, fue apenas tibia tanto en materia de público como de crítica.

En Europa el centro de actividades del ballet del Marqués es París, donde suele ser bien acogido. Sus temporadas londinenses distan mucho de tener el mismo éxito y hace muchos años que la compañía no se arriesga a programar espectáculos en Nueva York.

La supervivencia de la compañía se debe básicamente a tres factores:

a) Los dineros con que el Marqués de Cuevas la subvenciona y mantiene;

b) El talento propagandístico del Marqués, quien —después de Serge Lifar— es el mejor autopublicista del mundo de la danza, y

c) Las estrellas con que el Marqués ha sabido dotar a su elenco.

Hay conjuntos que se caracterizan por su repertorio o trabajo de equipo; no es ése el caso del Ballet del Marqués de Cuevas, quien jamás ha sabido imprimirle una línea artística definida a su compañía. En cambio, siempre ha sabido disponer de un buen "stud" de estrellas, cuyo nombre sirve de efectivo imán para el público.

Esa característica de la compañía —que esta vez nos visitó encabezada por Rosella Hightower, Nina Vyroubova, Genia Melikova y Georges Golovine—, tal vez explique en parte las diferentes acogidas que le fueron dispensadas en Buenos Aires y Santiago.

En líneas generales, puede afirmarse que el público argentino acude a un espectáculo de danza para ver *estrellas* y el chileno, para ver *ballets*. Trátase sólo de una tendencia general con las excepciones que tiene

<sup>1</sup> Este artículo fue escrito antes del deceso del Marqués de Cuevas. (N. de la R.)

toda regla, no de una norma. Pero serviría como explicación parcial del fenómeno que nos ocupa.

El virtuosismo de Hightower, el cálido lirismo de Vyroubova y la elevación de Golovine no bastaron como compensación por el indisciplinado cuerpo de baile y la pobreza de un repertorio en que sólo satisfizo "Trampa de Luz", de Taras, que también fue el mayor éxito de la primera gira de la compañía.

En cambio, hubo que sufrir "El Amor y su Destino", sobre un libreto pretensioso y oscuro de Serge Lifar, que utilizó nada menos que la sinfonía "Patética" de Tschaikowsky. Hubo un divorcio estilístico entre música y coreografía y este intento de revivir el tipo de ballet sinfónico, en boga durante la década del treinta, estuvo condenado al más rotundo fracaso. "Noir et Blanc" (Lalo-Lifar), dentro del mismo estilo que "Etudes", desmerece en la comparación. "La Forêt Romantique" de Taras, no fue más que una mala imitación de "Las Sílfiges".

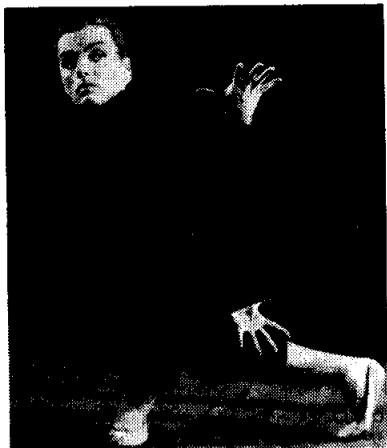
Sólo la más inepta de las direcciones artísticas podría servir de explicación para un repertorio tan mediocre. La pobreza del material coreográfico también trabó la efectividad de las estrellas y la falta de cohesión en el cuerpo de baile contribuyó aún más a debilitar el espectáculo.

Esta compañía fue el aporte más pobre a la temporada internacional de ballet de 1960.

### MARGOT FONTEYN Y "LAS SILFIGES"

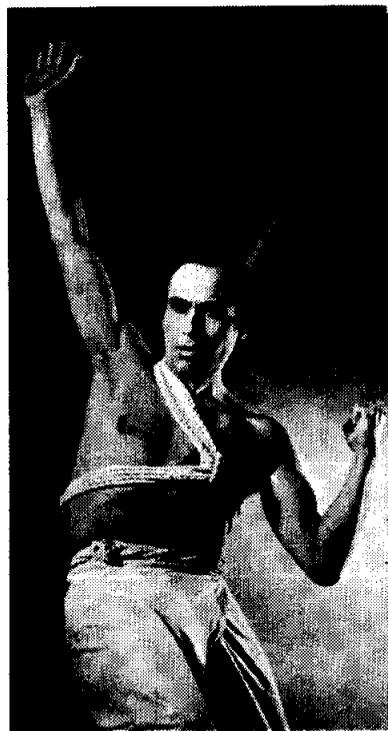
Margot Fonteyn y Michael Somes bailaron "Las Sílfiges" con el Ballet de Arte Moderno (BAM) en el mes de junio. Por fuerza, tengo que comentar este evento en forma poco ortodoxa. Vi el estreno de "Las Sílfiges" el 15 de junio en el Municipal, con las solistas nacionales del BAM. Luego, el 15 de agosto vi a Margot Fonteyn en esa misma obra, pero en Covent Garden y con el Royal Ballet.

En verdad, Margot Fonteyn no es la intérprete ideal para la romántica y delicada coreografía de Fokine; es muy probable que ella misma tenga conciencia del hecho, porque sólo la baila en muy contadas oportunidades. Como el público chileno verá en 1961, cuando se exhiba la película del Royal Ballet, la gran reputación de Margot Fonteyn está mercedamente basada en su capacidad de lograr caracterizaciones danzadas en ballets que, junto a sus exigencias técnicas, tengan otras de creación y desarrollo de personajes.



John Gilpin, en "The Witch Boy"

Rosella Hightower



José Limón en "Redes"



Margot Fonteyn  
con Octavio Cintolessi

Por consiguiente, ver a la bailarina en "Las Sílides" no proporciona una base suficiente para emitir juicios críticos generalizados sobre la artista. Bailó muy bien pero, para ser una gran intérprete de este ballet le falta esa cualidad romántica o, si se quiere, poético-etérea, de una Markova. No obstante, pudimos apreciar algunas cualidades de su técnica y, en especial, la ausencia de todo color exhibicionista. Lo ostentoso *per se* no existe en Margot Fonteyn; sólo lo funcional. En eso se distingue de tantas primeras bailarinas que, en algún momento u otro, convierten el brillo y la bravura técnicas en objetivo.

El contraste de los dos cuerpos de baile que vi en "Las Sílides" no podría haber sido mayor. En el Royal Ballet, disciplina y estilo absolutos, desde la punta de las zapatillas hasta la de los dedos. Una disciplina y homogeneidad tan fenomenales que dolía; tan absolutas que tendían a eliminar el factor humano y transformar el cuerpo de baile en una máquina perfecta; seguramente, demasiado perfecta.

La función del Ballet de Arte Moderno fue muy diferente. Gracias al trabajo de Nicholas Beriosoff, quien montó el ballet, el cuerpo de baile alcanzó un nivel de homogeneidad bastante aceptable; no obstante, quedaba enteramente exento de toda acusación de perfección excesiva. Sin embargo, se trataba de una ocasión especial: casi todas las bailarinas vestían por primera vez el tutu blanco; desde la platea se sentía el nerviosismo colectivo y el esfuerzo de todos y cada uno por rendir su máximo. Asimismo, dio resultados el criterio de Beriosoff quien, al darse cuenta que no disponía de un cuerpo de baile técnicamente fuerte, puso especial énfasis en lograr el clima de la obra a través del estilo.

Los factores anteriores confluyeron a darle emotividad a este estreno nacional de "Las Sílides". Una emotividad muy grata que se justificó, porque la ocasión señaló un marcado progreso del BAM.

### JOSE LIMON

Deberé pasar por alto en esta reseña al Ballet de la India, por hallarme en el extranjero cuando se presentó en Santiago. Una información crítica sobre esa compañía apareció en el N° 72 (págs. 128-130) de la "Revista Musical Chilena".

La visita de José Limón y su compañía tuvo especial importancia por que, con excepción de los recitales de Dore Hoyer, es el único conjunto de danza moderna que nos ha visitado en muchos años.

La labor de Limón es ampliamente respetada en Estados Unidos, pero la base económica sobre la cual se desenvuelve la danza moderna en el país del Norte suele ser inestable. Los espectáculos de esta índole se desenvuelven en algunos festivales dedicados al género, y, principalmente, en recitales. Sólo en muy pocas oportunidades un conjunto de danza moderna logra realizar una temporada en Nueva York, en la misma forma que el New York City Ballet, o una obra de teatro. Hay un público fiel para estos espectáculos, pero es reducido. Alcanza para recitales, pero no para temporadas continuadas.

Limón queda exento de críticas a la dirección artística, como las que debimos hacer a las dos compañías de ballet clásico a que nos referimos anteriormente. Estructuró espectáculos de calidad, sin hacer concesiones al público y obedeciendo exclusivamente a necesidades artísticas y creativas.

De las nueve obras presentadas, las coreografías de Doris Humphrey, pionera de la danza moderna en Estados Unidos, sólo alcanzaron un interés de índole histórico. La importancia de la temporada residió en las cinco obras del propio Limón, a saber: "La Pavana del Moro", "El Traidor", "El Emperador Jones", "Hay un Tiempo" y "Missa Solemnis".

En todas ellas, Limón dio prueba de la misma capacidad de estilización, de eliminación de lo accesorio, para alcanzar la depuración y decantación de esencias.

La personalidad creadora de Limón dio unidad a una serie de temas muy diferentes como el proceso de los celos (La Pavana del Moro), amor que se transforma en odio y traición (El Traidor), o el terror subconsciente y atávico que se desata en "El Emperador Jones". Esas tres obras abarcan temas específicos y claramente delimitados. Comparativamente, "Missa Solemnis" y "Hay un Tiempo", serían los equivalentes de grandes murales que tratan de captar una amplísima imagen del ser humano, en toda la diversidad de sus emociones y existencia.

En la obra de Limón, la vida tiene mucho de rito, las más de las veces, angustioso. Lo que a veces se echa de menos es un mayor vuelo lírico y una actitud ante el destino, en que la resignación no prime sobre la rebelión.

Trajes e iluminación no sólo fueron cuidados, sino excelentes. Los bailarines del conjunto revelaron disciplina, eficiencia técnica y comprensión del sentido de las danzas que interpretaban. Especial mención merece el muy buen grupo de solistas encabezado por Pauline Koner y Lucas Hoving.

Limón llegó a Chile como un desconocido para el gran público. No obstante, la calidad de su trabajo fue debidamente apreciada y los claros en la platea desaparecieron apenas se divulgó la calidad de la compañía.

## CONJUNTO FOLKLORICO DE LA URSS

Tanto en 1958 como en 1959 llegaron hasta Chile pequeños conjuntos de bailarines soviéticos, en cuyos recitales primara la danza clásica. Este año no sólo aumentó la cantidad de bailarines a más de veinte; también, por primera vez, el espectáculo fue de índole folklórica.

La medida fue acertada. El éxito alcanzado anteriormente por los recitales clásicos había sido relativo; si bien permitieron apreciar la calidad técnica de algunos bailarines, mostraron las limitaciones del estilo coreográfico soviético sin lucir aquellas virtudes que se aprecian, no en aislados pas de deux, sino en ballet completos, presentados por compañías completas.

Por cierto que los recitales folklóricos que ahora se vieron en el Teatro Municipal tampoco representaron lo mejor que la Unión Soviética puede ofrecer en ese campo (Conjuntos Moyseyev, Georgiano, etc.). En cambio, resultaron una útil introducción a la variedad del folklore de las repúblicas soviéticas. Y, dentro de lo que se puede exigir a un "recital", los espectáculos fueron muy satisfactorios.

Algunas danzas, de las regiones más remotas de la URSS, tuvieron características que las acercaban a la danza de la India (movimientos de brazo y cabeza); los números moldavianos, en cambio, estuvieron emparentados con el folklore yugoslavo y aun checoslovaco. Las danzas lituanas fueron las más ingenuas; las rusas y georgianas, las más vigorosas.

Lo valioso del espectáculo fue la fuerza y espontaneidad de la interpretación. Los artistas bailaron como olvidándose del público; como si lo hiciesen por el gusto mismo de bailar. En esa forma, las danzas presentadas se transformaron en una vital expresión de la alegría de vivir que contagió y entusiasmó al público.

Frente a ese fenómeno general del espectáculo tuvo escasa importancia el sabor a music-hall de algunos números. Además, resulta difícil saber si ese efecto se debía a la naturaleza de las danzas mismas o a arreglos realizados para su presentación escénica.

La calidad técnica de los integrantes del conjunto fue buena.

## CONCLUSION

La amplitud y variedad de la temporada internacional de ballet de 1960, no puede impedir conclusiones pesimistas para el futuro.

Todas las compañías que nos visitaron, lo hicieron merced a subvenciones; estatales en la mayoría de los casos, privada en el del Marqués de Cuevas. Sin tales subsidios difícilmente habríamos visto los espectáculos materia de este artículo.

En un plano comercial es casi imposible para los empresarios traer grandes compañías no subvencionadas; el costo en sí alto de tales iniciativas sufre además el fuerte impacto del impuesto a los espectáculos.

En 1961, de cada mil pesos que el espectador pague en boletería por ver un espectáculo extranjero independiente 460 corresponderán a impuestos.

Esa circunstancia bien podrá repercutir en la cantidad y calidad de las compañías que nos visiten y el futuro en esa materia, dependerá del interés de gobiernos extranjeros por subvencionar las visitas de sus conjuntos artísticos a nuestro país.

No es una perspectiva del todo hermosa.

EDUCACION  
MUSICAL

# LA EDUCACION MUSICAL EN EL GRADO PARVULARIO

Trabajo de Comité, realizado para el Primer Congreso de Educación Musical, por *Catalina Spinetto*, Prof. Primaria; *Laura Rubilar*, Prof. Kindergarten; *Carmen Santelices*, Prof. Escuela Anexa Normal.

## 1. FINALIDADES MUSICALES DEL GRADO PARVULARIO:

- a) Propender al desarrollo armónico de la personalidad del niño proporcionándole experiencias musicales graduadas y placenteras, de acuerdo con su desarrollo físico, psíquico e intelectual;
- b) Fomentar el principio de actividad en el párvulo de tal manera que sea siempre, en las actividades musicales, el sujeto activo y la educadora, el sujeto pasivo;
- c) Estimular en cada párvulo el goce por la buena música y desarrollar en él las actividades latentes de expresión y apreciación a través de las experiencias y actividades musicales;
- d) Proveer oportunidades y experiencias musicales para todos los párvulos y para cada uno de ellos, combinando las actividades rítmicas, corales y de apreciación y creación musical;
- e) Procurar que las primeras experiencias musicales sean de buen gusto, agradables y reales de manera que puedan sentir, vivir y accionar todo lo que cantan y escuchan;
- f) Desarrollar la capacidad de interpretación musical a través de la orquesta rítmica y de juegos diversos, y
- g) Capacitar al párvulo para que goce de la interpretación de música de calidad artística, desarrollando habilidades y formando actitudes deseables.

## 2. TEMARIO:

- a) *Análisis de la etapa psicológica del párvulo, su desarrollo psicofísico y sus intereses:*

Al hablar de actividades de cualquier naturaleza relacionada con el párvulo es necesario —en primer término— ver lo que entendemos por tal. En efecto, párvulo es la etapa comprendida entre los tres y seis años.

Felizmente estamos en una época en que se le da importancia a este período fundamental del ser humano por ser la etapa esencialmente for-

mativa en el individuo. Día a día hemos ido comprobando los beneficios que indiscutiblemente la educación parvularia reporta al niño e indirectamente a los padres que al no poder atenderlos, porque trabajan permaneciendo lejos del hogar la mayor parte del día, delegando en el Jardín Infantil el cual soluciona y suple esta atención en la formación de esta pequeña personalidad. Pero no sólo a este tipo de niño es recomendable la asistencia parvularia, sino también —sin excepción— a todos, ya que la finalidad del Jardín Infantil es la formación de hábitos, desarrollo de personalidad, carácter, exploración y realización de todas las cualidades latentes que el niño trae consigo, las que muchas veces se pierden por falta de atención.

Al compartir el diario vivir con los niños se ha comprobado una vez más que la música es el medio ideal para la formación del párvulo. Muchos se preguntan el por qué. La respuesta la tendremos si nos detenemos a pensar en su naturaleza, ya que este es un arte que no recurre a formas como las demás para expresarse: la música es vibración, es palpitación de la más pura realidad, es vida que se traspasa directamente sin necesidad de lucubraciones intelectuales de unos a otros”, de tal manera que como medio educativo es obvio.

La música puede contribuir eficazmente a la educación física y psíquica. En la parte física organiza y vitaliza con los ejercicios de acuerdo con la capacidad biológica del niño. En el aspecto psíquico le da una motivación sana y poderosa. Continuamente se oye decir a los niños: “Cantemos, por favor”. “Vamos a música”. “Toquemos orquesta”. “Corramos saltemos. . . , etc.”. En un comienzo el grupo está desasosegado, se oyen los primeros acordes musicales y esta inquietud desaparece tornándose en actividad coordinada. Impulsados por la música se lanzan a la actividad, se agita la imaginación y además se le da satisfacción al cuerpo con el ejercicio organizado.

Durante esta edad los niños necesitan cariño, ternura, y como la música nos brinda diversas posibilidades para alcanzar un mayor acercamiento humano, podemos conseguir un camino para hacer al niño adaptado y social.

Mediante hermosas rondas, cantos, juegos melódicos, actividades rítmicas hemos hecho sentir al niño, amor por el prójimo, por la naturaleza y por todo lo que les rodea.

Asimismo la música contribuye a la corrección de gestos groseros, morisquetas y reacciones posturales o de posición indeseables.

Pero una de las actividades de gran importancia que el niño capta

sin mayor trabajo es la formación de diferentes clases de hábitos; formación que sin grandes conferencias los niños gustan a través de una simple melodía o canto que dirá todo lo que se desea realizar.

Mediante la educación rítmica, con sus enormes posibilidades y variantes, que mueve a los niños a la acción se podrá conseguir prácticas de expresión espontánea entre cara y cuerpo, soltura de los miembros, libertad y gracia en los movimientos, elasticidad, vencimiento de la torpeza, de la timidez, etc.

Después de esta pequeña reseña de la importancia de la música en el desarrollo del párvulo veremos algunas actividades aconsejables en esta etapa.

b) *Actividades musicales aconsejables en esta etapa.*

I. *Juegos de coordinación auditivo-motora:*

A. Juegos de coordinación auditiva por imitación: Imitar e identificar diversos ruidos de la vida diaria (autos, locomotoras, aviones, ametralladoras, viento, neumático que se desinfla, tambor, bombo, corneta, etc.);

B. Juegos auditivos de reconocimiento: Reconocer las voces de los compañeros con los ojos vendados;

C. Juegos auditivos de localización: Encontrar a compañeros escondidos que producen determinados ruidos, y

D. Juegos auditivos de percepción: Imitación del canto de las aves, animales, pregón de los vendedores ambulantes. Imitación de notas musicales (pueden hacerse con botellas, instrumentos, etc.).

II. *Juegos Intelectuales:*

A. Repetir pequeños cantos o rondas en coro por grupos e individualmente;

B. Juego de atención dirigida: Aprovechar ciertas canciones para en un momento determinado suspenderla atendiendo al mandato de un instrumento;

C. Juego para la percepción creadora: Escuchar cierta música seleccionada y pedir al grupo que exprese lo que les ha sugerido ese trozo;

D. Inventar libremente una historieta, por un niño, a la cual los demás le colocarán los instrumentos que ellos crean que estén de acuerdo con los personajes, y

E. Narrarles historietas y que ellos la armen con los instrumentos de percusión adecuados; eligiendo libremente el niño el instrumento que considere el mejor.

### III. *Juegos para la coordinación neuromuscular.*

Saltar, trepar, colgarse, correr, deslizarse, equilibrarse, marchar, galopar, etc. (inventar ritmos).

Participación de rondas: cantadas y con mímica, cantadas y danzadas, cantadas, danzadas y con mímica.

### IV. *Juegos para diferenciar altura tonal.*

Agudos; graves; medio graves; fuerte y suave (Esto hacerlo con movimiento del cuerpo o con instrumento elegido por el niño), etc.

### V. *Juegos de formación de hábitos.*

Con pequeñas canciones los niños adquirirán diferentes hábitos que sin insistirles intelectualmente les impulsara hacia las mejores actitudes y actividades de una vida organizada.

#### c) *Material de Enseñanza para el desarrollo de estas actividades.*

Dadas las observaciones de muchos Jardines Infantiles se ha comprobado la falta de conocimiento musical en las educadoras y lo más serio son las escasas actividades musicales que se realizan. ¿Se puede culpar a las Escuelas Formadoras de Educadores de Párvulos que no insistan en el conocimiento y práctica de un instrumento al ingresar a la Institución o en su defecto, en la no insistencia que durante la permanencia en ella practiquen dicho instrumento de tal manera que al finalizar el período de estudio que dura la carrera puedan tener conocimientos musicales suficientes como para desempeñarse en dichas actividades?

No sólo el piano, la guitarra, el acordeón, son los instrumentos más necesarios; tenemos también la música de boca, tan popular en los niños del pueblo; el tonette, la marimba, etc. Todos ellos servirán como medios para el mejor desarrollo de estas actividades. Ciertamente es que se puede valer de instrumentos de percusión que serían mucho más sencillos, pero el niño también necesita escuchar el sonido puro y verdadero

que le puede brindar un instrumento dado y que contribuirá al perfecto desarrollo de las actividades enunciadas.

Cabe también destacar lo referente a la construcción de los instrumentos de percusión. Debe tenerse especial cuidado en seleccionar aquellos instrumentos que posean buenas cualidades de sonidos.

Además se fomentará la invención de instrumentos caseros contruidos por los niños.

Finalmente, en cuanto a material didáctico, cabe sugerir: *Las rondas* de Matilde Bilbró (americana contemporánea).

*Ensamble de canciones antiguas* de las Islas Británicas y *Ensamble de selecciones de Schubert*.

# C R O N I C A

## CONCIERTOS SINFÓNICOS EXTRAORDINARIOS

Los días 14, 15 y 16 de diciembre se llevaron a efecto tres Conciertos Sinfónicos Extraordinarios, en que la Orquesta Sinfónica de Chile actuó bajo la dirección del maestro Juan Peyser. El último de estos Conciertos se realizó en el Teatro Alameda, con el siguiente programa: Obertura de "La Novia Vendida" y "De los Prados y Bosques de Bohemia", de Smetana; Concierto para violoncello y orquesta, en Si menor, de Dvorak (solista Enrique Sienkewicz) y "Obertura 1812", de Tchaikowsky. Este concierto, que se realizó a precios populares, contó con una muy numerosa asistencia.

Partes del programa anterior formaron los programas ofrecidos por el maestro Peyser los días 14 y 15 de diciembre, en el Parque del Agua Potable y en la Plaza de Armas de la capital, respectivamente. Estos últimos conciertos fueron gratuitos.

### *La Orquesta Sinfónica en Viña del Mar*

El festival artístico de verano, organizado por la I. Municipalidad de Viña del Mar, fue inaugurado el 3 de enero, con la actuación de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Jacques Bodmer.

En esta oportunidad, el señor Alcalde de Viña del Mar, don Gustavo Lorca, hizo entrega oficial del nuevo escenario al aire libre, construido en la Quinta Vergara. Se trata de un escenario desmontable, con 12,50 mts. de boca, en el cual pueden presentarse conjuntos orquestales, de Teatro y Ballet. El escenario está ubicado frente a un anfiteatro natural, rodeado de antiguos árboles. Tanto las sillas de platea, como las bancas rústicas instaladas en las laderas, permiten una capacidad de público superior a tres mil personas.

La Orquesta Sinfónica interpretó en esa ocasión la Obertura "Egmont", Op. 84, de Beethoven, y, en seguida, el "Concierto N° 1, para piano y orquesta", del mismo autor y en el que actuó como solista el joven ejecutante Roberto Bravo. Finalizó el concierto con la Segunda Sinfonía de Johannes Brahms.

El numeroso público asistente a la inauguración del nuevo escenario al aire libre, aplaudió con entusiasmo el programa desarrollado por la Orquesta, bajo la dirección del maestro Bodmer, y muy especialmente al solista Roberto Bravo, un precoz talento de sólo diecisiete años de edad. La prensa y la crítica local recogieron y reiteraron este aplauso.

### *La Orquesta Sinfónica en el Teatro Municipal*

El jueves 5 de enero se efectuó, en el Teatro Municipal, un Concierto Sinfónico Extraordinario, organizado por el Instituto de Extensión Musical, en colaboración con la Embajada de España. La Orquesta Sinfónica de Chile interpretó en esa ocasión la Sinfonía N° 39, en Mi bemol mayor, de Mozart, y de este mismo autor el Concierto en La mayor para piano y orquesta, K. V. 488, en el que actuó como solista la pianista María Inés Chávez. En la segunda parte del programa se interpretó, en primera audición en Chile y América, "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", del compositor español contemporáneo Mauricio Ohana, sobre el poema del mismo nombre de Federico García Lorca, obra que contó con la participación del barítono Manuel Cuadros, del Coro Femenino de la Universidad de Chile y de Oscar Gacitúa, en la parte de clavecín.

Acerca de este Concierto escribió en "El Mercurio" el crítico Juan Orrego Sa-

las: "Aunque con fallas menores, especialmente en los instrumentos de maderas, provenientes tal vez de la falta de ensayos necesarios, resultó la parte orquestal del Concierto en La mayor para piano y orquesta, de Mozart, el que contó con la colaboración de la muy dotada pianista María Inés Chávez, quien actuaba por primera vez junto a la Orquesta Sinfónica y cuya iniciación sorprendió por la serenidad con que abordó la obra y la seguridad con que dominó sus a veces considerables exigencias mecánicas."

Respecto de la obra en estreno, dijo el mismo crítico: "El punto culminante de este Concierto lo constituyó el estreno de "Llanto por Ignacio Sánchez Mejías", del joven compositor español Mauricio Ohana, obra de un profundo dramatismo, de gran calidad emotiva y original lenguaje musical, realizada con maestría en todos los aspectos técnicos y dentro de una economía de medios y simplicidad que no hacen sino elevar su gran categoría artística"... "El barítono Manuel Cuadros, tanto en el papel de cantante como de recitador, se desempeñó con gran acierto, con aquella calidad artística y seriedad profesional que han hecho de él un músico de muy elevada categoría."

"Voces femeninas del Coro de la Universidad de Chile se sumaron en calificada actuación, al solista y a la Orquesta Sinfónica ...".

El público, que completó todas las localidades del Teatro Municipal, aplaudió calurosamente el desarrollo de este Concierto, con el cual la Orquesta Sinfónica de Chile volvía a actuar en esa sala después de varios años de ausencia.

### *La Orquesta Sinfónica visita Arica y Antofagasta*

Con el auspicio de la Junta de Adelanto de Arica y del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile,

la Orquesta Sinfónica viajó al extremo Norte del país, a fin de ofrecer tres conciertos en Arica y uno en Antofagasta.

Bajo la dirección de Agustín Culléll, la Orquesta actuó en Arica los días 11, 12 y 13 de enero, ofreciendo programas con obras de Weber, Haendel, J. Strauss, Borodin, Rossini, Mendelssohn, Tchaikowsky, Brahms y Soro. Una concurrencia superior a cinco mil personas se reunió alrededor de la Orquesta Sinfónica en presentaciones al aire libre en Arica, y los juicios de la prensa local coincidieron en describir esta visita de la Orquesta como un acontecimiento de significativa trascendencia cultural en el desarrollo de esa ciudad.

El 14 de enero, la Orquesta Sinfónica se presentó en un Concierto al aire libre en el Estadio Green Cross, de Antofagasta. Bajo la dirección de Agustín Culléll fue interpretado un programa con obras de Weber, Haendel, Tchaikowsky y Soro. Un numeroso público aplaudió la actuación de la Orquesta.

Esta breve visita al Norte del país, superando los problemas económicos y de organización que supone el traslado de casi un centenar de ejecutantes y varias toneladas de material, abre amplias posibilidades de extensión artística hacia el Norte en el futuro. La labor cumplida por la Junta de Adelanto de Arica es ejemplar en este sentido, ya que ella refleja el crecimiento cultural que acompaña la intensa actividad productora y comercial de ese Departamento.

### *Conciertos de la Temporada de Verano*

El Instituto de Extensión Musical programó una temporada de cuatro conciertos entre el 18 y el 31 de enero. Esta Temporada de Verano fue dirigida por Agustín Culléll y contó con la participación de jóvenes solistas que fueron seleccionados

entre los alumnos de los últimos años del Conservatorio Nacional de Música después de un Concurso especial.

El 18 de enero, la Orquesta Sinfónica de Chile se presentó en Rancagua, en el Estadio de la Braden Copper Company, con un programa formado por obras de Rossini, Franck, Mendelssohn y Soro. La joven pianista Elizabeth Rosenfeldt actuó como solista en las "Variaciones Sinfónicas", de César Franck. Una concurrencia extraordinaria, que la prensa local estimó en más de siete mil personas, asistió a este Concierto, que fue recibido en medio del mayor entusiasmo.

El 20 de enero, la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Agustín Culléll, realizó un Concierto en el local del Sindicato Mademsa. El programa estuvo compuesto por obras de Rossini, Mozart, Strauss, Brahms y Soro. Como solista en el "Concierto en Sol mayor para violín y orquesta", de Mozart, actuó el violinista Sergio Prieto. Una concurrencia cercana a las tres mil personas asistió a este Concierto y premió al solista y a la Orquesta con calurosos aplausos.

Un Concierto nocturno fue realizado en el Parque Forestal, el 24 de enero. Estos conciertos al aire libre, realizados frente al Palacio de Bellas Artes, son ya tradicionales en la vida de la Orquesta Sinfónica, que los inició pocos años después de entrar en actividad. La numerosa concurrencia, que es habitual en estos Conciertos, aplaudió a los solistas Ximena Bravo, intérprete del "Concierto para violoncello y orquesta", de Vivaldi, y Guillermo Villablanca, solista en el "Concierto para fagot y orquesta", de Weber. El maestro Agustín Culléll completó el programa de este concierto con la Obertura de "Guillermo Tell", de Rossini y las Danzas de "El Príncipe Igor", de Borodín.

El último Concierto de la Temporada de Verano se realizó el 31 de enero, en el

Parque Bustamante. Este Concierto contó con la participación del violinista Patricio Salvatierra, quien tuvo a su cargo la parte de violín en la "Sinfonía Española", de Lalo. Obras de Mendelssohn y Rimsky-Korsakoff completaron el programa, que fue dirigido, como los anteriores, por el maestro Agustín Culléll.

### *El Ballet Nacional en Viña del Mar*

Dos representaciones del Ballet "Carmina Burana" ofreció en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el 2 de enero, el Ballet Nacional Chileno. Al día siguiente, el conjunto que dirige Ernst Uthoff participó en los actos de inauguración del nuevo escenario al aire libre, construido en la Quinta Vergara. En esa oportunidad, el Ballet Nacional presentó "Primavera" (Primer Cuadro de "Carmina Burana") y, en estreno para Viña del Mar, "Diseño para seis", ballet del coreógrafo norteamericano John Taras, sobre música de Tchaikowsky, que fuera estrenado en 1960 durante la Temporada del Ballet en el Teatro Victoria de Santiago.

### *Funciones de ballet en barrios populares*

Del 20 de diciembre de 1960 al 14 de enero de 1961, el Ballet Nacional Chileno participó en los programas artísticos presentados en diversos barrios de esta capital, organizados por la Junta Coordinadora de Extensión Artística Universitaria. En estos programas tomaron parte el Instituto del Teatro (ITUCH), el Ballet Nacional, La Escuela de Teatro, el Depto. Audio-Visual, el Coro de la Universidad de Chile y varios conjuntos e intérpretes folklóricos. Las actuaciones de los Conjuntos Universitarios se efectuaron en el Teatro-Carpa de la Universidad de Chile, instalación de amplia capacidad, que

fue llevada sucesivamente al Parque Lo Franco, en Quinta Normal; a la Población Dávila, San Miguel; Población Quinta Bella, Conchalí, y Población "Juan Antonio Ríos", N° 1. Se presentaron en estas funciones los ballets "Primavera", "En el País del Sueño" (Segundo Cuadro de "El Milagro en la Alameda") y "Alotria".

Esta nueva modalidad de extensión artística iniciada por la Universidad de Chile, permitió el contacto de muchos miles de habitantes de las comunas de Santiago con los organismos artísticos dependientes de la Universidad, ampliando así el marco tradicional, ya estrecho, de sus presentaciones en salas de espectáculos del centro de la ciudad.

### *Temporada de Verano de la Filarmónica*

La Orquesta Filarmónica, dependiente de la I. Municipalidad de Santiago, efectuó durante el mes de enero una serie de conciertos al aire libre, bajo la dirección de su director titular, maestro Juan Matteucci y, como director invitado, del joven músico chileno Juan Pablo Izquierdo. El 16 de enero, la Filarmónica ofreció un concierto en Villa Las Rejas, en el que actuó como solista la pianista de doce años de edad, Ariadna Colli; el 18 realizó un concierto en Plaza Bogotá; el 20 en el Parque Forestal, y el 23 en la Población "Javier Carrera". La Filarmónica finalizó sus actividades de enero con dos conciertos, realizados los días 25 y 28, en la Plaza Balmaceda y el Parque Bustamante, respectivamente.

### *Funciones populares del Ballet de Arte Moderno*

El Ballet de Arte Moderno, que dirige Octavio Cintolesi, realizó, en enero, una serie de representaciones al aire libre,

con acompañamiento de la Orquesta Filarmónica y de grabaciones en cinta magnética. Las presentaciones se realizaron en el Estadio Yarrur, en el Parque Bustamante, en el Hipódromo Chile y en la Plaza Ercilla, entre el 17 y el 24 de enero.

### *Conciertos al aire libre dio la Sinfónica de Viña del Mar*

En el Teatro al Aire Libre, recientemente inaugurado en la Quinta Vergara de Viña del Mar, la Orquesta Sinfónica de Viña, que dirige el maestro Isidor Handler, realizó durante la temporada veraniega una serie de conciertos al aire libre, que contó con la participación de su director titular y de los maestros argentinos Simón Blech y Olguert Bistvins, especialmente invitados, junto a destacados solistas nacionales.

### *Actividades del Coro de Cámara de Valparaíso de la Universidad de Chile, durante el año 1960*

Intensa actividad artística desarrolló, durante el año 1960, el Coro de Cámara de Valparaíso, dependiente del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Como es ya tradicional, el prestigioso conjunto coral, que fundó y dirige el maestro Marco Dusi, desde 1953, ofreció un amplio plan de presentaciones tanto de carácter oficial como de extensión.

La crítica reconoció, una vez más, las bondades y características musicales y técnicas de este conjunto de cámara, que lo han colocado entre las más logradas expresiones musicales y artísticas del país.

Conviene destacar que, paralelamente a su constante superación técnico-musical, ha cimentado su aspecto institucional con la obtención de su personalidad jurídi-

ca, y el arriendo de una sede con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, que siempre ha impulsado la actividad del Coro de Cámara. Ello ha permitido desarrollar un plan de trabajo artístico, sin alteraciones de ninguna especie.

Dentro del plan de actividades oficiales de 1960, merece destacarse, en primer plano, sin lugar a dudas, la confección de las matrices del primer disco estereofónico grabado por un conjunto chileno. De la misma manera, se grabó en sistema monofónico. Este long play estereofónico y monofónico, se debió, en gran parte, al interés demostrado por el Coro de Cámara y su rendimiento musical, por parte del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, don Alfonso Letelier, y por la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical, que dirige el señor Gustavo Becerra.

Equipos técnicos venidos especialmente de Santiago, durante varias sesiones de grabación, bajo la dirección del Jefe de Grabaciones del I.E.M., señor Santiago Pacheco, y del Ingeniero señor Fernando Cerutti, hicieron posible la grabación en el Aula Magna de la Universidad Técnica Federico Santa María, de este disco de escogidas obras de este conjunto, consagrado internacionalmente.

La firma Odeón, ha aprobado las matrices grabadas que comprenden composiciones de autores clásicos, modernos, chilenos y del folklore internacional, y lanzará próximamente al mercado este disco estereofónico, primero en su género en Chile.

Junto a su actividad musical, el Coro de Cámara realizó importantes gestiones tendientes a proyectar a Valparaíso la labor musical de la Universidad, mediante la unión de los esfuerzos de la I. Municipalidad de Valparaíso y la Universidad de Chile. Con tal objeto, se efectuó una entrevista entre el Alcalde, señor Guillermo Winter, y el Decano, se-

ñor Alfonso Letelier. Posteriormente, se realizó un almuerzo oficial en el Club Valparaíso, al que asistieron regidores, autoridades municipales, universitarias y representantes del Coro de Cámara.

En estos actos, se dieron las bases de lo que podría ser el Instituto Municipal de Música de Valparaíso, dependiente de la Universidad de Chile, que tendría por finalidad la formación de instrumentistas, especialistas en docencia musical y programaría conferencias y conciertos en Valparaíso.

Con el objeto de considerar detalles de organización, de esta importante iniciativa, visitó Valparaíso la Secretaria de Artes Musicales y Presidenta de la Asociación de Educación Musical, señorita Elisa Gayán.

Por último, enunciaremos las más importantes actuaciones cumplidas por el Coro de Cámara de Valparaíso, de la Universidad de Chile, en el pasado año:

1. Concierto en la Temporada Oficial de Cámara del Teatro Antonio Varas de Santiago.
2. Concierto en la Casa Central de la Universidad de Chile.
3. Concierto en Radio Minería de Santiago.
4. Concierto Pro-Damnificados del Sur, Aula Magna de U. Santa María.
5. Concierto Sociedad Mozart, Aula Magna, U. Católica de Valparaíso.
6. Iglesia St. Paul, Oratorio Dettinger Te Deum, de Haendel.
7. Iglesia Padres Franceses, Oratorio Dettinger Te Deum, Haendel.
8. Concierto en el Teatro Municipal de Viña del Mar.
9. Concierto en la Sociedad Israelita, de Viña del Mar.
10. Concierto en el Museo de Bellas Artes de Valparaíso.
11. Concierto en Plaza Victoria de Valparaíso.

12. Concierto en el Parque Italia de Valparaíso.
13. Concierto en el Sindicato de Astilleros Las Habas, Valparaíso.
14. Concierto en el Instituto Pedagógico.
15. Concierto en la Escuela de Enfermería.
16. Concierto en la Escuela Normal de Viña del Mar.
17. Concierto en la XIII Escuela Internacional de Verano.
18. Concierto para Pro Arte, en Viña del Mar.
19. Concierto para Pro Música, en Quilpué.
20. Concierto en Peña Blanca.
21. Concierto para el centenario de Peña Blanca.
22. Concierto en Villa Alemana.
23. Concierto en Calera.

Tal es el resumen de la fructífera labor musical que desarrolla en Valparaíso, el Coro de Cámara que dirige Marco Dusi. Deseamos a este joven conjunto el mejor de los éxitos, y que continúe siempre por la ruta de responsabilidad, superación y seriedad musical que lo ha caracterizado desde su aparición en la vida musical de Chile.

# NOTICIAS

## *Alfonso Montecino en gira de conciertos por Europa*

El pianista Alfonso Montecino partió, a mediados de marzo, con rumbo a Caracas, para ofrecer allí dos conciertos, los días 19 y 26 de marzo, antes de emprender una larga gira por Europa.

Nuestro distinguido pianista ofrecerá recitales en Londres, Berlín, Oslo, Munich y Génova, entre el 8 y el 30 de abril. Los programas de estos conciertos serán a base de música contemporánea en Londres y Berlín, donde tocará la Serenata de Stravinsky, las Variaciones de Aaron Copland y 10 Preludios del chileno Carlos Botto, además de un nutrido número de obras modernas.

Montecino volverá a Chile en mayo. Durante la primavera volverá a tocar el Clave Bien Temperado, de Bach, en los conciertos de cámara que ha organizado para este año el Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

## *Pedro D'Andurain regresa a Chile*

A fines de diciembre regresaron al país los destacados músicos chilenos Pedro D'Andurain y Pablo Garrido, poniendo fin a una gira artística que durante tres meses les permitió visitar nueve países americanos.

El violinista Pedro D'Andurain tuvo gran éxito de público y crítica al actuar como solista en los Conciertos de Stravinsky, Alban Berg y Brahms, con las Orquestas Sinfónicas de Colombia, México y Venezuela. D'Andurain quedó invitado para inaugurar la próxima temporada de conciertos en la Unión Panamericana de Washington, y estrenará con la Orquesta Filarmónica de Nueva York, dirigida por Leonard Bernstein, el Concierto

para violín del compositor panameño Roque Cordero.

El compositor y crítico Pablo Garrido dictó conferencias en las Universidades del Perú, Colombia, Venezuela y México. Su Opera de Cámara "La Sugestión", sobre texto de Cipriano Rivas Cherif, será estrenada en mayo, en el Palacio de Bellas Artes, de Ciudad de México. El Fondo de Cultura Económica de México, editará sus últimos libros: "Magia y Superstición" y "El Artista y la Vida Social".

## *Premio "Fundación Olga Cohen de Pení"*

En 1960 correspondió realizar el Concurso de Composición Musical "Fundación Olga Cohen de Pení". Pueden participar en este certamen todos los compositores chilenos y los extranjeros con más de cinco años de residencia en el país. El Reglamento respectivo señala una duración mínima de diez minutos para las obras que el Jurado debe examinar, entre las cuales incluye, por derecho propio, a las composiciones presentadas en los Festivales de Música Chilena que cada dos años realiza el Instituto de Extensión Musical. El Reglamento deja también plena libertad para el conjunto de voces o instrumentos que el compositor desee emplear. El Jurado, que este año debió pronunciarse sobre las obras escritas durante los dos últimos años en la música chilena, estuvo formado por Marcelo Morel, en representación de la Asociación Nacional de Compositores; Juan Orrego Salas, por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica, y Daniel Quiroga, por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Después de revisar un total de veintiséis composiciones, el Jurado estimó merecedora del Premio "Fundación Olga Cohen de Pení" a la obra "Poemas de Amor y Soledad",

ciclo de canciones del compositor chileno Carlos Botto Vallarino, escrita en 1959, voz y piano, sobre textos de James Joyce.

Carlos Botto, compositor que destaca entre la nueva generación musical chilena, ha recibido en dos oportunidades el Premio de Honor en los Festivales de Música Chilena. Sus obras se han ejecutado frecuentemente en el extranjero, aparte de las numerosas ocasiones en que se incluyen en los conciertos sinfónicos y de cámara dentro del país.

### *Premio "Hernando Adriaola Cruz" al compositor Ocario Cotapos*

Por segundo año consecutivo, la directiva de la Sociedad Nacional de Bellas Artes hizo entrega del Premio instituido por el filántropo don Hernando Adriaola Cruz.

Los premios en dinero establecidos por la Fundación Adriaola distinguen la mejor obra musical y pictórica del año, a juicio de la Sociedad Nacional de Bellas Artes. Los premios correspondientes a 1960 recayeron en el pintor don José Carracci y en el compositor Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte de 1960 ("El Pájaro Burlón", ejecutado bajo la dirección de Jacques Bodmer en la Temporada de primavera del I. E. M.).

Los premios Fundación Hernando Adriaola Cruz, ascendentes a la suma de E° 450,00, fueron entregados a los favorecidos por el Presidente de la Sociedad Nacional de Bellas Artes, don Manuel Casanova Vicuña, durante una ceremonia realizada en la casa habitación del compositor Cotapos, quien aún no está completamente restablecido de las consecuencias del accidente automovilístico que sufrió en 1960.

# NOTAS DEL EXTRANJERO

## PUERTO RICO

### *II Asamblea General del Centro Interamericano de Música y Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical*

Entre el 8 y 12 de diciembre pasado, en San Juan de Puerto Rico, se celebró la II Asamblea General del Centro Interamericano de Música (CIDEM), creado en Washington en 1956 por recomendación de la II Reunión del Consejo Interamericano Cultural en México.

Asistieron a esta reunión destacados miembros activos y observadores de toda América. Las reuniones fueron presididas por Héctor Campos Parsi (Puerto Rico), Andrés Sás (Perú) y Andrés Pardo Tovar (Colombia). Los delegados de los países americanos fueron: Brasil: H. J. Koellreutter y H. B. Soares; Canadá: J. M. Beaudet; Colombia: Andrés Pardo Tovar y Fabio González Zuleta; Chile: Brunilda Cartes y Cora Bindhoff de Sigren; Estados Unidos: Harold Boxer, Gilbert Chase, Samuel R. Rosenbaum y Carleton Sprague Smith; Guatemala: Salvador Ley; México: Jesús Dorón; Panamá: Roque Cordero; Perú: Andrés Sás; Puerto Rico: Héctor Campos Parsi, Luis M. Rodríguez Morales, Alfredo Matilla, María Luisa Muñoz, Montserraté Déliz, Carmelita Figueroa, Francisco López Cruz y Angel Fonfrías; Venezuela: Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz.

La Asamblea estudió los proyectos sobre la creación de organismos especializados como el Archivo Interamericano de Música Tradicional, el Instituto Interamericano de Educación Musical, el Archivo Interamericano de Documentación Musical y el Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales. También se

analizó la ejecución de una serie de programas en colaboración con el Consejo Internacional de Música, que patrocina la UNESCO en París.

Inmediatamente después de la II Asamblea General del CIDEM se reunió la Conferencia de Especialistas en Educación Musical, entre el 13 y el 17 de diciembre, en la Universidad Interamericana de San Germán de Puerto Rico. Patrocinó la Conferencia, la propia Universidad, el Instituto de Cultura Portorriqueña, el Departamento de Estado, el Departamento de Instrucción Pública de Puerto Rico, el Centro Interamericano de Música y el Festival Casals Inc.

El programa incluyó el análisis de los siguientes trabajos presentados por los delegados: "La Educación Musical como Factor del Desarrollo Integral de la Persona", por Andrés Sás (Perú); "La Educación Musical como Complemento Indispensable de la Cultural General", por Ernesto Epstein (Argentina); "Posibilidades de la Educación Musical como fuente del desarrollo de las capacidades creadoras", por H. J. Koellreutter (Brasil); "La Música como factor de cohesión Social", por Andrés Pardo Tovar (Colombia), y el "Instituto Interamericano de Educación Musical, Escuelas Normales", por Cora Bindhoff de Sigren (Chile).

Otros de los temas presentados fueron: "La Educación Musical en Puerto Rico", por María Luisa Muñoz (Puerto Rico); "La Educación Musical en Chile", por Brunilda Cartes (Chile); "La Educación Musical en México", por Luis Sandi (México), y "La Educación Musical en el Estado de Kansas", por Cecilia de Uribe (Estados Unidos).

La Conferencia también se preocupó de los problemas de publicación de material de enseñanza y la traducción al castellano y al portugués de textos de canciones en otros idiomas.

## Comisiones

Para estudiar los distintos problemas sobre educación musical emanados de la Primera Asamblea General del CIDEM y la Tercera Reunión del Consejo Interamericano Cultural, se crearon ocho comisiones que actuaron paralelamente:

*Educación Musical:* Cora Bindhoff de Sigren (Presidenta); Brunilda Cartes, Carmelina Figueroa, Fabio González Zuleta, Salvador Ley y María Luisa Muñoz.

*Música Folklórica:* Luis Felipe Ramón y Rivera (Presidente); Isabel Aretz, Monserrate Déliz y Francisco López Cruz.

*Musicología:* Andrés Sás (Presidente); H. J. Koellreutter, Gilbert Chase y Carleton Sprague Smith.

*Archivo de Documentación:* Luis Manuel Rodríguez Morales (Presidente); Jean Marie Beaudet, Harold Boxer y Héctor Campos Parsi.

*Estatutos:* Jesús Dorón (Presidente); Alfredo Matilla y Andrés Pardo Tovar.

*Finanzas:* Samuel Rosenbaum (Presidente); Gilbert Chase y Carleton Sprague Smith.

*Consejo Internacional de Música:* Roque Cordero (Presidente); Gilbert Chase, Guillermo Espinosa y Angel I. Fonfrías.

*Estilo:* Alfredo Matilla (Presidente), y Andrés Pardo Tovar.

## Recomendaciones

Los delegados presentes en la Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical llegaron a la conclusión de que como los problemas de la cultura musical en el hemisferio presentan notables analogías, para su solución técnica y planificación conviene una acción

conjunta, coordinada en el plano de la cooperación panamericana.

También decidieron, por unanimidad, cambiarle el nombre al Centro Interamericano de Música, y de ahora en adelante designarlo como Consejo Interamericano de Música.

Entre las recomendaciones aprobadas en esta conferencia de especialistas, se cuentan las siguientes:

1. Solicitar a la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos y de la Secretaría General del Consejo Interamericano de Música, que interpongan sus buenos oficios en el sentido de obtener que los respectivos gobiernos patrocinen la fundación y faciliten el funcionamiento de los organismos cuya creación acordó la Segunda Asamblea General, a saber: el Instituto Interamericano de Educación Musical, con sede en Santiago de Chile; el Instituto Interamericano de Música Experimental y Estudios Estéticos, con sede en la Universidad de Bahía, en Salvador, Brasil; El Instituto Interamericano de Investigaciones Musicales, con sede en Nueva Orleans; el Centro Interamericano de Información y Documentación Musical, con sede en San Juan de Puerto Rico, y el Instituto Interamericano de Música Tradicional, con sede en Caracas.

2. Requerir de la Secretaría General que gestione ante la Secretaría General de la Organización de los Estados Americanos la consecución de los servicios de expertos en educación musical para aquellos países que, en desarrollo de los programas interamericanos de asistencia técnica directa, así lo soliciten.

## *Informes sobre la situación de la educación musical en los países de América*

Después de haber escuchado los reportajes presentados por los delegados antes

mencionados sobre la actual situación de la educación musical en los países de América, se llegó a las siguientes conclusiones:

1. En muy pocos países existe la asignatura como parte integrante del plan de estudios de la educación primaria, secundaria y profesional.

2. En algunos de ellos, es parte integrante del plan de estudios de la educación primaria y figura como electiva en la enseñanza secundaria.

3. En otros existe, en parte, figurando como una actividad especial, en manos de instituciones o agrupaciones privadas.

4. En otros, se nota una completa ausencia de la asignatura en los planes de estudio del Ministerio de Educación.

### *Formación de maestros*

Con respecto a la formación de maestros de educación musical, se vio que solamente en contados países reciben preparación completa para poder realizar sus labores y que en los países restantes, la formación del maestro no se atiende debidamente, quedando incompleta o bien siendo inexistente.

### *Planes de estudio*

También pudo constatar que los planes de estudio y de programas están sujetos a las mismas irregularidades notadas en el punto primero, ya mencionado, agravándose la situación por la escasez de material, especialmente en América Latina, donde se deja sentir con mayor fuerza.

### *Actividades Complementarias de carácter extracurricular*

Otras de las comprobaciones fue el hecho de que en muy pocos países existe la preocupación por complementar la edu-

cación musical de la escuela con un programa sistemático de conciertos, audiciones y conferencias, actividades indispensables para el enriquecimiento cultural de la juventud.

### *Consideraciones que se desprendieron de la anterior situación*

1. La mayoría de los delegados coincidió en reconocer la importancia de la música como factor determinante en el desarrollo de la personalidad del educando como finalidad a la que todos nuestros países aspiran.

2. Que después de oídos los informes se corrobora el hecho de que la situación existente en la mayoría de los países no corresponde en el plan general de estudios.

3. Que para realizar cualquier labor efectiva en la educación, es necesario atender, en primer término, a la formación del profesor.

4. Que los pueblos de América tienen ideales comunes que pueden ser fomentados por la educación musical a través de los diversos aspectos de su programa, en especial de repertorio.

5. Que el Consejo Interamericano de Cultura, reunido en San Juan de Puerto Rico en diciembre de 1959, en su Recomendación Nº 30, formuló una serie de solicitudes básicas en materia de educación musical; solicitudes que fueron elevadas a sus respectivos gobiernos por los representantes de los países allí reunidos y que la presente conferencia acoge con entusiasmo.

### *Acuerdos de la Conferencia Interamericana de Especialistas en Educación Musical de 1960*

1. Solicitar de los Ministerios de Educación de los diversos países americanos,

donde la Educación Musical no forme parte obligatoria de la Educación Pública, su pronta inclusión en los respectivos planes de estudios o programas generales de Educación.

2. Solicitar de las autoridades educacionales de los países hispanoamericanos que se interesen, de inmediato, en la formación completa del educador musical, tanto para la enseñanza primaria como secundaria.

3. Solicitar al presidente del CIDEM que, a través de la Secretaría General, se sirva disponer, dentro de sus posibilidades, la consecución de becas de estudios para educadores de música, para que puedan asistir a instituciones especializadas.

4. Recomendar al profesorado de música de los países del Hemisferio la formación de Asociaciones Nacionales, integradas por maestros, músicos profesionales y personas interesadas en la educación musical.

5. Recomendar la adopción de medidas tendientes a realizar continuos intercambios de educadores musicales y de material de enseñanza.

6. Recomendar la utilización de los bailes y canciones folklóricas como parte integrante del material didáctico en la educación musical primaria y secundaria.

7. Solicitar la colaboración de los compositores en el sentido de escribir, para el uso de las escuelas, breves y sencillas melodías al unísono en el lenguaje musical contemporáneo.

8. Recomendar a los gobiernos del Continente que, a fin de estimular el desarrollo de grupos musicales juveniles, organicen conciertos escolares con la mejor música y los mejores intérpretes y utilicen la radio y la televisión como medio de difusión de programas educativos.

9. Solicitar de la OEA que adelante todo lo que esté a su alcance para que los gobiernos de los Estados Miembros, en la medida en que lo permitan sus respec-

tivos sistemas constitucionales, procedan cuanto antes a desarrollar los puntos incluidos en las resoluciones 22 y 30 de la Tercera Reunión del Consejo Interamericano Cultural.

10. Después de haber escuchado con suma complacencia el informe de la Delegación Colombiana y el contenido del proyecto de decreto que en ese país se ha presentado al Ministerio de Educación para organizar la profesión musical e incorporar la enseñanza de la música como materia básica en los planes generales de educación primaria y secundaria, recomendar a la Secretaría General del CIDEM se sirva colaborar, dentro de sus posibilidades, con el Comité Nacional de Música de Colombia a fin de conseguir que dicho proyecto de decreto sea adoptado en ese país.

11. Felicitar cordialmente a la Segunda Asamblea General del CIDEM por la iniciativa de crear el Instituto Interamericano de Educación Musical, con sede en Santiago de Chile, para que en su calidad de organismo consultivo del mencionado Consejo, fomente la educación musical en el hemisferio, atienda a la formación de especialistas y proporcione asistencia técnica en general.

San Germán, 15 de diciembre de 1960.

### *Nuevo Consejo Directivo*

El Consejo Directivo del Consejo Interamericano de Música para el período 1961-1962, quedó integrado por: Gilbert Chase (Presidente), EE. UU.; H. J. Koellreutter (Brasil), primer Vicepresidente, y Sir Ernst McMillan (Canadá), segundo Vicepresidente; Vocales: Luis Sandi (México), Fabio González Zuleta (Colombia), Cora Bindhoff de Sigren (Chile), Héctor Campos Parsi (Puerto Rico), Ernesto Epstein (Argentina) y Lauro Ayestarán (Uruguay). Secretario General: Guillermo Espinosa.

## ESTADOS UNIDOS

*Exitosa gira pianística de  
María Inés Becerra*

La pianista chilena María Inés Becerra, becada por la Organización de Estados Americanos para estudiar con Claudio Arrau y Rafael de Silva, en Nueva York, realizó recientemente una gira de conciertos por Costa Rica, Honduras, Guatemala y México, obteniendo en sus actuaciones elogiosas críticas. Ha repetido así el éxito que tuviera en anteriores recitales en Washington y Filadelfia.

En su gira por los países mencionados, María Inés Becerra actuó como solista con orquesta y en recitales. En estos últimos incluyó la Sonatina (1958) de Carlos Botto y Tonadas, de Pedro Humberto Allende.

Reproducimos a continuación algunos juicios críticos sobre la actuación de la destacada pianista chilena:

*Prensa Libre* (San José, Costa Rica): "El absoluto dominio de María Inés Becerra sobre el instrumento fue realidad innegable...; en su ejecución del Concierto en la Mayor de Mozart reveló una

gran musicalidad, una digitación perfecta y un acabado manejo del pedal".

*La Hora* (Ciudad de Guatemala): "La pianista chilena hizo gala de una excelente base técnica y de una musicalidad sensible muy bien orientada".

*Excelsior* (Ciudad de México): "Pueden admirarse en María Inés Becerra su extraordinaria destreza digital, su gran firmeza y vigor en el ataque y el particular empeño que pone en sacar del instrumento las sonoridades más variadas y hermosas de que es susceptible... Ojalá pudiéramos escucharla de nuevo".

*Diario de la Tarde* (Ciudad de México): "Muy acertado fue su concepto interpretativo de Debussy... Una excelente intérprete de las nada fáciles Variaciones Serias de Mendelssohn".

*Novedades* (Ciudad de México): "María Inés Becerra ofreció un magnífico concierto en la Sala Manuel Ponce. Con gran dominio de técnica, vigor y exquisita sensibilidad ejecutó las Variaciones Serias de Mendelssohn... Su actuación fue muy aplaudida".

# LABOR CUMPLIDA EN 1960 POR EL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

Las características del Año Académico 1960, residen principalmente en las modificaciones a los Planes y Programas de Estudio de diferentes asignaturas, introducidas por la Dirección, previa consulta a la Comisión de Docencia, organismo que colaboró a estos fines en forma colectiva y mediante subcomisiones elegidas en su seno.

Digno de consideración ha sido el incremento de las solicitudes presentadas por diversas instituciones culturales para que alumnos del Conservatorio actuaran en ceremonias académicas o de naturaleza similar. En este aspecto, se ha sobrepasado el centenar de actuaciones, debidamente controladas por la Dirección.

Nuestros alumnos, instrumentistas, cantantes, intérpretes en general y estudiantes de Pedagogía, han sido cada vez más solicitados para participar activamente en la Vida Musical, ya sea en actuaciones profesionales, integrando las Orquestas Sinfónicas del país, u ocupando cátedras de Educación Musical en Liceos Fiscales los egresados de Pedagogía y en los particulares, aquellos que aún no completan su preparación.

Profesores y alumnos del Conservatorio colaboraron activamente en toda clase de iniciativas para aliviar la situación de los miles de damnificados por los terremotos del sur.

Los alumnos de los últimos años fueron solicitados con frecuencia por el Instituto de Extensión Musical, para desempeñarse en las Temporadas de Cámara del año recién pasado. Puede decirse que gran parte de la responsabilidad de dichas temporadas fue encargada, con éxito notorio, a nuestros estudiantes.

Algunos nuevos profesores han iniciado

labores en nuestras aulas; otros, se han acogido a la jubilación, en medio de la gratitud de la institución. Finalmente, se han incorporado cuatro nuevos miembros a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

*Herminia Racagni O.*

Directora

La actividad del año docente se detalla a continuación, en la siguiente forma:

## a) *Profesores*

En el año 1960 presentaron su expediente de jubilación los siguientes antiguos profesores:

*Sr. Luis Mutschler,*  
*Srta. Maria Aldunate,*  
*Sr. Zoltan Fischer.*

Se incorporaron los siguientes nuevos profesores:

*Srta. Mariana Grisar (Análisis); Srta. Gloria López (Armonía); Sr. Hernán Barria (Coro).*

Aceptaron dictar nuevos cursos, los siguientes:

*Sra. Sonia Wilson (Armonía), Sr. Marco Dusí (Dirección coral).*

Fueron contratados durante 1960, en calidad de profesores especiales:

*Sr. Mariano Frogioni (Clarinete); Sr. Ignacio Verrotti (Trompeta); Sr. Salvador Vescovo (Corno); Sr. Julio Perceval (Organo); Sr. Rafael de Silva (Perfeccionamiento piano), Sr. Sigurd Leeder (Danza).*

Se incorporaron a la Facultad:  
*Sra. Maria Luisa Solari. Señores Arnal-*

do Fuentes, Jorge Román y Agustín Culléll.

b) *Comisión de Docencia*

Importantes acuerdos se adoptaron en el seno de la Comisión de Docencia; entre éstos, se debe mencionar preferentemente los que se refieren a modificaciones en los Cursos de Análisis e Historia de la Música, los cuales se dictarán en el futuro como un solo curso de Análisis Histórico (en tres años), para los alumnos de Instrumentos y Canto, quedando separados para los especialistas en Musicología. Asimismo, se ha establecido que los instrumentistas de Teclado, los de Cuerdas y los de Vientos, tendrán programas separados de esta materia, e igualmente los Cantantes, a fin de que reciban una información más acorde con su especialidad. (El curso de Análisis Histórico se hará en dos años, precedidos por uno de Historia General de la Música.)

Se está preparando una similar dosificación del curso de Teoría y Solfeo, para lo cual, los profesores de la materia efectúan reuniones con los de Instrumentos.

Se acordó la supresión de los cursos de Fisiología e Italiano para los cantantes.

En principio, se acordó el funcionamiento del Departamento de Formación de Organistas y Maestros de Capilla, a cargo del Prof. J. Perceval, el que quedó pendiente de un acuerdo de Facultad.

Está en marcha la reestructuración del Departamento de Danza, labor que está confiada al Prof. Sigurd Leeder.

c) *Licenciatura y Premios*

Obtuvo su Licenciatura en Piano, la Sra. *Nora Bierwirth*.

La Srta. *Helia Saldías* obtuvo el premio del Concurso "Fundación Orrego Carvallo", para Piano.

d) *Matricula, 1960*

Elemental . . . . .	137
Secundario . . . . .	300
Superior . . . . .	79
Libres . . . . .	5
	521
Total . . . . .	521

e) *Actuaciones de Alumnos*

Considerando únicamente aquéllas no profesionales, solicitadas por Escuelas Universitarias, Liceos, Colegios, Clubes, instituciones culturales y por el Departamento de Extensión Musical, de la Facultad, tanto en Santiago como en localidades vecinas, nuestros alumnos han sobrepasado el centenar de actuaciones.

Ciclos importantes de estas actuaciones, fueron los ocho Conciertos que, como todos los años, se ofrecieron para los socios del Club de la Unión y público en general.

La Asociación de Educación Musical, solicitó en varias ocasiones la participación de nuestros alumnos en los conciertos del Plan de Relaciones Humanas, ofrecido en el Salón de Honor de la Universidad.

En el II Festival de Arte Universitario, obtuvieron Premio el Coro del Conservatorio, un conjunto de Cámara y una solista. Incluso algunos de nuestros alumnos que estudian simultáneamente en otra escuela universitaria, obtuvieron honores representando a dicha otra escuela. El primer premio de este certamen lo obtuvo el Conjunto de Cuerdas del Conservatorio.

En el Concurso Nacional de Piano "Año Chopin", organizado por el "Centro de Amigos de Polonia", nuestros alumnos obtuvieron los cuatro primeros lugares. El ganador fue el joven Roberto Bravo.

Se llevó a cabo el acostumbrado Ciclo de Conciertos de Fin de Año, en las salas de Honor de la Universidad, de Actos de la Biblioteca y Gran Salón del Club de la Unión. En este Ciclo se realizaron impor-

tantes y variados programas, a cargo de alumnos de años avanzados. Conviene destacar los homenajes rendidos a Chopin por alumnos de las profesoras Flora Guerra (a principios de año) e Ida Vivado. También, las presentaciones del Coro del Conservatorio, el Conjunto de Cuerdas y la audición de lieder por el curso de la Prof. Lila Cerda.

En el Concurso para Solistas de la Orquesta Sinfónica de Chile en la Temporada de Verano 1961, merecieron ser seleccionados los siguientes jóvenes intérpretes:

*Ximena Bravo* (Cello); *María Inés Chávez* (Piano); *Roberto Bravo* (Piano); *Sergio Prieto* (Violín); *Héctor Delpino* (Piano); *Elizabeth Rosenfeld* (Piano); *Patriocio Salvatierra* (Violín); *Guillermo Villablanca* (Fagot). La pianista *Margarita Herrera* quedó seleccionada para la Temporada de Otoño.

Siguieron funcionando, a base de estudiantes del Conservatorio, el *Cuarteto de Cuerdas del Conservatorio*, el *Quinteto de Vientos del Conservatorio*, e hizo sus primeras presentaciones el *Conjunto Vocal Cantantes de Cámara de Santiago*, integrado por estudiantes de Canto, quienes actúan en forma profesional, con un amplio repertorio solístico y polifónico.

El Curso de Opera realizó su presentación anual, con fragmentos de óperas de Gluck, Verdi y Mozart.

f) *Servicio Social*

*Prestaciones en el año 1960.*

<i>Origen de los fondos</i>	<i>Nº Becas</i>	<i>Vales Casino</i>	<i>Préstamos</i>
-----------------------------	-----------------	---------------------	------------------

Bienestar Estudiantil . . .	9	2	16
Fondo de Becas	16		1
Centro Coope-			

ración Social	3	11
Ministerio de Educación .	5	
Liga de Estudiantes . .	4	
<i>Matricula</i>		
Exenciones .	11	
Facilidades .	105	

*OTROS SERVICIOS*

De colaboración Pedagógica;  
 Problemas económicos de los alumnos;  
 En relación con la salud;  
 Problemas residenciales;  
 Colaboración con Centro de Alumnos (Damnificados del Sur);  
 Orientación en problemas de adaptación, conflictos personales, problemas jurídicos, servicios asistenciales;  
 Investigaciones sociales: Encuesta socio-económica.

*Ingresos y Egresos*

Centro de Cooperación Social .	Ingresos	E°	576,65
	Egresos		522,00
	Saldo		34,65
Fondo Becas . .	Ingresos	E°	4.012,40
	Egresos		3.540,00
	Saldo		472,40

g) *Adquisiciones*

*Arpa "Erard", N° 2.807, de segunda mano, en perfectas condiciones.*

*Epidascopio, de la fábrica "Leitz", para auxiliar en las clases de Historia, Análisis y otras, que precisan de proyecciones de láminas.*

Libros (métodos):	<i>Percusión</i> . . .	12
	<i>Piano</i> . . .	26
	<i>Opera</i> . . .	78
	<i>Violín</i> . . .	43
	<i>Corno</i> . . .	150
	<i>Flauta</i> . . .	10
	<i>Solfeo</i> . . .	275
	<i>Trompeta</i> . .	7
	<i>Arpa</i> . . .	20
	<i>Clarinete</i> . .	14
	<i>Trombón</i> . .	9
	(Lectura) . . . . .	3
Suscripción a Revistas:		
	Musical America	
	Musical Quarterly	
	Music Letters	
	The Music Review	
Discos . . . . .		41

# ACTIVIDADES DE LA SECCION EXTENSION MUSICAL EDUCATIVA EN 1960

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a través de su Sección de Extensión Musical Educativa, ha desarrollado durante el año 1960, su labor de difusión artística y cultural para estudiantes, en un vasto plan que abarcó todas las manifestaciones musicales, además de otros aspectos artísticos y culturales en general.

Esta labor, que se ha venido realizando en forma continuada y ascendente durante los últimos nueve años, culminó, como en el año 1959, con la gran manifestación artística colectiva del Festival de Arte Universitario. Este Festival resumió y dio a conocer los frutos de una sistemática extensión educativa, en la demostración de las diferentes expresiones artísticas del estudiante universitario de distintas profesiones.

En el transcurso de dicho Festival, que tuvo lugar en la semana del 5 al 10 de septiembre de 1960, el estudiante demostró sus capacidades plásticas en una gran exposición, montada en la Casa Central; sus capacidades teatrales en funciones consecutivas realizadas en la Escuela de Derecho; sus talentos musicales en sucesivos conciertos, llevados a efecto en el Salón de Honor; sus aptitudes de creación literaria en un concurso de Poesía, Cuento y Teatro; y, además, sus condiciones selectivas como público entusiasta y numeroso, capaz de comprender y estimular la creación de sus compañeros y de apreciar sus diferentes manifestaciones artísticas.

Esta apreciación del público joven, no fue sólo pasiva, como en ocasiones anteriores. En este Segundo Festival de Arte Universitario el estudiante auditor tuvo la oportunidad de participar activamente en el resultado de los cómputos mediante una

votación pública que le permitió dar su opinión sobre sus compañeros ejecutantes y elegir a aquellos (grupos o solistas) que merecerán ser premiados.

El cómputo de estos votos se realizó al término del Festival y los premios fueron otorgados por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical y la Asociación de Educación Musical.

Esta innovación, que tuvo como objeto estrechar los vínculos de interés entre intérpretes y auditores estudiantes, dio un destacado dinamismo a los conciertos y despertó inmenso entusiasmo en la masa estudiantil.

Este trabajo, que está orientado a enriquecer la personalidad y el desarrollo humano del estudiante universitario, además de evitar los excesos de una deformación profesional, ha estado distribuido durante el año 1960 en la siguiente forma: Ciclo de Conciertos de Música de Cámara en la Sala Valentín Letelier, del Departamento de Extensión Cultural; en las escuelas universitarias; ciclo de cursos sobre Apreciación Musical con audiciones de discos en diferentes centros universitarios; formación de grupos corales; cursos y funciones de música folklórica; diferentes franquicias a precios especiales a las temporadas de conciertos públicos; distribución de materiales de consulta y sesiones semanales de trabajo con los estudiantes delegados representantes de todas las Escuelas Universitarias.

La realización de este plan de Extensión Educativa se efectuó con la colaboración del Instituto de Extensión Musical, Coro Universitario, Conservatorio Nacional de Música, Departamento de Extensión Cul-

tural y conjuntos solistas extrauniversitarios. Los programas fueron los siguientes:

### *Sala Valentín Letelier*

Abril 28, Cuarteto Santiago; mayo 5, recital de cello y piano, Hans Loewe y Elvira Savi; mayo 12, cuarteto del Conservatorio Nacional de Música; mayo 19, recital de canto y piano, Hanns Stein, Ruby Ried; junio 2, recital de piano, René Reyes; junio 9, recital folklórico, Margot Loyola; junio 23, recital de canto y piano, Manuel Cuadros, Eliana Valle; junio 30, recital de piano, Elvira Savi; agosto 4, Introducción al jazz, José Hosiasson; agosto 11, recital de piano, Iris Sangüesa; agosto 25, recital de piano, Roberto Eyzaguirre; octubre 6, recital de oboe, violín y piano, Adalberto Clavero, Norma Koshich y Eliana Valle; octubre 13, Agrupación Folklórica Chilena, Dir. Raquel Barros; diciembre 14, recital de alumnas de la Escuela Moderna de Música; diciembre 19, recital de alumnos de la Escuela Moderna de Música.

Total, 15 conciertos. Asistencia media: 100 estudiantes. Total: 1.500 estudiantes.

### *Escuelas Universitarias*

*Escuela de Agronomía.* Reuniones semanales del Grupo Folklórico; Esquinazo a profesores de la Universidad de Coronel en visita, por el Grupo Folklórico; Acto de clausura del Curso Internacional de Comercialización Agrícola; Acto de clausura del período Académico de 1960, con la actuación del guitarrista Luis López y del Grupo Folklórico.

*Escuela de Ciencias Políticas y Administrativas.* Coro de la Universidad Católica, Dir. Waldo Aránguiz; Cine Informativo de la Embajada de los EE. UU.

*Escuela de Economía.* Dirección Coral;

recital de guitarra, Luis López; Cine Documental de la Embajada de los EE. UU.

*Instituto de Educación Física.* Recital de Fagot y Clarinete, Bravo-Espinoza; recital de piano, Ruby Ried; Coro del Instituto de Educación Física.

*Escuela de Medicina.* Coro de la Universidad de Chile, Auditorium de Anatomía Patológica del Hospital J. J. Aguirre; Teatro Lex: Cine Club Universitario; Club de Jazz de Santiago: Cuarteto de Omar Nahuel; Orquesta del Conservatorio Nacional de Música; Grupo Escuela de Teatro del ITUCH; Grupo de teatro de la Escuela de Medicina; Grupo Folklórico del Instituto de Educación Física; Mimos de la Escuela de Medicina

*Instituto Pedagógico.* Coro Madrigalistas. Dir. Manuel Cuadros.

*Escuela Química y Farmacia.* Presentación del S.A.U. —Coro de la Escuela Dental; Cine; formación conjunto folklórico; organización del coro de la Escuela Química y Farmacia con la Escuela de Ingeniería; conferencia sobre "Terremotos del Sur"; ciclo de conciertos en la Embajada Británica.

*Pensionado Belisario Torres.* Recital de guitarra, Luis López; Conferencia de Música, Prof. Fernando García.

*Escuela Experimental de Cultura Popular Pedro Aguirre Cerda.* Cine con comentarios: dos funciones semanales a cargo de los siguientes institutos: Cinematografía Educativa del Ministerio de Educación, Cinoteca de la Universidad de Chile; Chileno-Soviético de Cultura, Servicio Informativo y Cultural de la Embajada de los EE. UU., Embajada del Canadá, Chileno-Alemán de Cultura, Dirección de Deportes del Estado; dos conciertos a cargo de

la Orquesta Sinfónica de Profesores; Presentación del Coro de Profesores de Puente Alto; Recital de guitarra, Luis López; Concierto de cámara con alumnos del Conservatorio Nac. de Música: dos cellos, dos clarinetes y un fagot; Presentación de la Escuela Superior de Arte Escénico: coro, teatro, bailes, conjuntos folklóricos e intérpretes de música popular; Conjunto "Los Huainas", del Grupo Folklórico de la Escuela Superior de Música; Función de teatro del C. E. T.; Sesiones de charla ilustrada con diapositivos en color sobre la pintura alemana del siglo xx; Presentación de la obra "El Caracol", de Juan Guzmán; Exposiciones de pintura, Biblioteca; Club de Ajedrez.

## Segundo Festival de Arte Universitario

5 al 10 de septiembre

Lunes:

Salón de Honor: Inauguración: Coro Universidad Técnica del Estado, Dir. M. Baeza; Breves palabras, de la Sra. Carmen Orrego Montes, Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Recital de piano, Hernán Ramírez, Escuela de Medicina; Breves palabras, Sr. Carol Pinto (FECH); Coro Universidad Católica, Dir. W. Aránguiz; inauguración, Exposición Artes Plásticas, Patios

C. Central.

Martes:

Teatro Lex: Teatro, Escuela de Medicina: "La Gota de Miel", Chancere!; Orquesta, Escuela de Derecho; Teatro, Centro de Estudios, Quinta Normal: "El Hombre que se convirtió en perro", Dragón.

Martes:

Salón de Honor: Recital de guitarra Luis F. Avendaño, Esc. de Medicina; Recital de piano, Eduardo Medina, Esc. Medicina; Dúo de Violines, García-Vargas, Esc. Dental; Recital de piano, Horacio Thomas, Esc. Derecho; Trío, Violín-Cello-Piano, Urrutia, Bravo, Alsina; Conservatorio N. de Música; Coro, Ingeniería y Química y Farmacia, Dir. M. Baeza.

Miércoles:

Salón de Honor: Coro Pedagogía, Universidad Católica, Dir. R. Rosales; Dúo Fagot, Villablanca-Bravo, Conservatorio N. de Música; Recital de piano, Ruby Ried, Conservatorio N. de Música; Dúo Fagot-Clarinete, Villablanca-Herrera; Conservatorio N. de Música; Coro Conservatorio Nacional de Música, Dir. H. Baeza; Coro Instituto Pedagógico, Dir. H. Villarroel.

Miércoles:

Teatro Lex: Recital Folklórico; Escuela Derecho-Instituto Pedagógico; Escuela Agronomía-Escuela Ingenieros Industriales U. T. E.; Grupo Folklórico Universitario; Instituto de Educación Física.

Jueves:

Salón de Honor: Coro Escuela Derecho, Dir. M. Baeza; Recital de piano, Ximena Gautier, Esc. Química y Farmacia; Coro, Escuela Dental, Dir. G. Minolatti; Recital, Violín y Piano-Saavedra-Gozález, Conservatorio N. de Música; Octeto Vocal, Universidad Técnica del Estado; Recital de piano, L. Tarragó, Esc. Química y Farmacia; Coro Instituto de Educación Física, Dir. M. Baeza.

Jueves:

Teatro Lex: Teatro, Escuela Derecho: "El Ahorcado bajo la Luna Llena", Fo-

renkrautz; Títeres, Escuela Química y Farmacia; Teatro, Instituto de Educación Física.

**Viernes:**

Salón de Honor: Trío, Clarinete-Cello-Piano, Escobedo, Simeck, Alarcón; Conservatorio N. de Música; Recital de piano, C. L. Cárdenas, Esc. Educadores de Párvulos; Cuarteto de Cuerdas y Quinteto, Escuela de Ingeniería y Medicina; Recital de piano, L. Farreras, Esc. Periodismo; Conjunto de Cuerdas, Conservatorio N. de Música, Dir. A. Culléll.

**Viernes:**

Teatro Lex: Escuela de Teatro de la Universidad de Chile: "Las grandes penas", G. Courteline, 3.er año; "La larga Cena de Navidad", Th. Wilder, 2º año.

**Sábado:**

CLAUSURA. Salón de Honor: Discurso, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, señor Alfonso Letelier; Discurso, Director Instituto Extensión Musical, señor Gustavo Becerra; Entrega de premios; Coro, Universidad de Chile, Dir. Marco Dusi.

*Auspicios.*

Recital Folklórico de Violeta Parra, Julio 6, Biblioteca Nacional; Presentación de alumnos de la Escuela Moderna de Música, Sala Valentín Letelier, diciembre 14 y 19, 19 horas.

*Franquicias.*

Durante el año 1960, los estudiantes han tenido las siguientes franquicias:

Instituto de Extensión Musical: Conciertos Sinfónicos días viernes: 387 fran-

quicias; Conciertos Sinfónicos, repetición: 732 franquicias; Ballet: 149 franquicias; Concierto de Cámara: 2 franquicias.

ITUCH: se repartieron 2.000 entradas rebajadas a estudiantes.

TEATRO DE CÁMARA: se repartieron 1.964 entradas rebajadas en los diferentes teatros de Santiago.

*Sesiones de Trabajo.*

27 sesiones de trabajo semanal, en la Sala Septiembre, del Departamento de Extensión Cultural, con la asistencia total de 1.350 estudiantes delegados, de abril a octubre inclusive.

*Juventudes Musicales Chilenas.*

El trabajo de 10 años consecutivos de Extensión Musical Educativa ha ejercido permanentemente, pero sin el nombre, y con un público exclusivamente universitario, la labor para lo que están destinadas las Juventudes Musicales Internacionales.

Este año ha visto enriquecidas sus posibilidades con la creación de las Juventudes Musicales Chilenas, que abarcan no sólo al público universitario sino a todos los jóvenes, entre los 12 y 30 años, que se interesan por incrementar su cultura musical y artística, y participar activamente en ella.

El Segundo Festival de Arte Universitario fue una demostración de estas capacidades artísticas de la juventud chilena y los seis conciertos de música de cámara más los de música folklórica, participaron de la actividad de Juventudes Musicales, que además realizó para sus socios, 2 funciones de Ballet en el Teatro Victoria, presentando "Calauacán" y "Milagro en la Alameda", y un Ciclo de 6 Concursos, de un panorama de la música para órgano, desde el siglo xiv hasta el xx, a cargo del maestro Julio Perceval.

*1.er Concierto — Octubre 18, 1930 horas.*

Obras de Guillaume du Fay — Josquin des Prés — Paulus Hofhaymer — Antonio Cabezón — Andrea Gabrieli — Jan Pieter Sweelinck — John Bull — Jean Titelouze — Girolamo Frescobaldi — Samuel Scheidt — Nicolás le Begue — Francios Couperin — Henry Purcell — Doménico Zipoli — André Raison.

*2º Concierto — Octubre 20, 1930 horas.*

Obras de: Franz Tunder — Dietrich Buxtehude — Johann Pachelbel — Georg Muffat — Juan Sebastián Bach.

*3.er Concierto — Octubre 25, 1930 horas.*

Obras de: G. F. Haendel — Louis Claude d'Aquin — Johann Ludwig Krebs — Padre Giambatista Marttini — Baltazar Galuppi — W. A. Mozart — Alexandre-Pierre Francios — Boëly — Félix Mendelssohn.

*4º Concierto — Octubre 27, 1930 horas.*

Obras de: Franz Listz — Johannes Brahms — César Franck — Max Reger — Alexandre Guilmant — Camille Saint-Saens — Luois Vierne — Enrico Bossi — Charles-Marie Widor.

*5º Concierto — Noviembre 3, 1930 horas.*

Obras de: Gustavo Becerra — Charles Tournemire — Alberto Ginastera — Paul Hindemith — Olivier Messiaen — Jean Langlais — Juan Amenábar — Jehan Alain.

*6º Concierto — Noviembre 8, 1930 horas.*

Improvisaciones.

Total de asistencia: 3.000 miembros de Juventudes Musicales Chilenas.

A la fecha cuenta con un número de 10.000 socios.

CARMEN ORREGO MONTES

Jefe Extensión Musical Educativa

# MÚSICA

## Margarita Friedemann

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

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

- KOECHLIN, CHARLES "Compendio di Regole, per il Contrapunto", versione italiana.
- MONTEVERDI, C. "12 Composizioni vocali. Profane e Sacre" (Inedite) con e senza Basso continuo a cura di Wolfgang Osthoff.
- SCARLATTI, A. "4 Cantate" (Inedite) per canto e Piano-forte a cura di Giampiero Tintori.
- ZANON, S. "4 Momenti di Polifonia Gregoriana", per coro a voci miste.
- SANCAN, PIERRE "Concerto pour piano et Orchestre". Partitura de bolsillo.
- MALIPIERO, G. F. "Sonata a cinque", per flauto, violino, viola, violoncello ed arpa.
- DEBUSSY, C. "Pelléas et Mélisande". Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux. Partitura de bolsillo.
- SCHOENBERG, A. "Cuarteto N° 4", op. 37. Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto N° 1". Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto N° 3". Partitura de bolsillo.
- BRITTEN, B. "Rapto de Lucrecia". Partitura de piano y canto.
- HINDEMITH, P. "Mathis der Maler". Opera completa para piano y canto.
- ORFF, C. "Catuli Carmina". Partitura para piano y canto.
- ORFF, C. "Orpheus". Favola in musica di Claudio Monteverdi 1607. Partitura canto y piano.



## Discos de Música chilena

- CRL-4. ALFONSO LETELIER. *LA VIDA DEL CAMPO, para piano y orquesta.*  
Flora Guerra, *solista.*
- GUSTAVO BECERRA. *CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.*  
Enrique Iniesta, *solista.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

- CRL-5. JUAN ORREGO SALAS. *CANCIONES CASTELLANAS, para soprano y conjunto instrumental.*  
Clara Oyuela, *solista.*  
Robert Whitney, *director.*  
*EL ALBA DEL ALHELI.*  
Clara Oyuela, *soprano.*  
Elvira Savi, *piano.*

- CRL-7. ALFONSO LENG. *LA MUERTE DE ALSINO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

*SIETE CANCIONES.*  
Yvonne Boulanger, *mezzosoprano.*  
Elvira Savi, *piano.*

*Por aparecer:*

- CRL-6. PRÓSPERO BISQUERTT. *NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO.*
- JORGE URRUTIA BLONDEL. *PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS DE ESTE SELLO

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



# Obras corales de compositores de Chile

## JUAN ORREGO SALAS, "ROMANCES PASTORALES"

Nº 1. Las flores del Romero . . . E°	0,15
Nº 2. De los montes vengo . . .	0,18
Nº 3. En un pastoral albergue . . .	0,21

## ALFONSO LETELIER, "TRES CANCIONES CORALES"

Nº 4. Umbral de la noche . . . E°	0,48
Nº 5. La Cabra . . . . .	0,24
Nº 6. Del cielo a tu corazón . . .	0,24

## DOMINGO SANTA CRUZ, "CINCO CANCIONES PARA CUATRO VOCES MIXTAS"

Nº 7. El alcanfor . . . . . E°	0,12
Nº 8. Primavera . . . . .	0,18
Nº 9. Canción de cuna . . . . .	0,18
Nº 10. Romance del Nogal . . . . .	0,36
Nº 11. Romance del peñón . . . . .	0,30

## ALFONSO LENG, "SALMO"

Nº 12. Salmo, Coral Nº 1 . . . . . E°	0,12
---------------------------------------	------

## GUSTAVO BEGERRA, "TRES ROMANCES ANTIGUOS" Y "LEJANA"

Nº 13. Romance de la Rosa fresca E°	0,21
Nº 14. Romance de Fonte Frida . . .	0,24
Nº 15. El enamorado y la muerte . . .	0,48
Nº 16. Lejana . . . . .	0,24

## JUAN LEMANN, "ALELUYA"

Nº 17. Aleluya . . . . . E°	0,15
-----------------------------	------

## ROBERTO FALABELLA, "ADIVINANZAS"

Nº 18. Adivinanza I . . . . . E°	0,15
Nº 19. Adivinanza II . . . . .	0,15
Nº 20. Adivinanza III . . . . .	0,15
Nº 21. Adivinanza IV . . . . .	0,15
Nº 22. Adivinanza V . . . . .	0,15
Nº 23. Adivinanza VI . . . . .	0,15
Nº 24. Adivinanza VII . . . . .	0,15

## SYLVIA SOUBLETTE, "CANCIONES"

Nº 25. No es porque te quiero . . . E°	0,21
Nº 26. Del rosál vengo . . . . .	0,21

## MARTA CANALES PIZARRO, "MADRIGALES TERESIANOS"

Nº 27. Nada te Turbe . . . . . E°	0,12
Nº 28. Véante mis ojos . . . . .	0,12

## JUAN ORREGO SALAS, "CANCION CORAL"

Nº 29. Romance a lo divino . . . E°	0,18
-------------------------------------	------

## ALFONSO LETELIER, "OCHO CANCIONES CORALES"

Nº 30. Villancico Primero . . . . . E°	0,18
Nº 31. Villancico Segundo . . . . .	0,18
Nº 32. Villancico Tercero . . . . .	0,18
Nº 33. Villancico Pinares . . . . .	0,18
Nº 34. Villancico Corderitos . . . . .	0,18
Nº 35. Villancico Canción de los Pinos . . . . .	0,24
Nº 36. Villancico La Palomita . . . . .	0,24
Nº 37. Villancico Hallazgo . . . . .	0,24

*En preparación:*

Obras corales de JORGE URRUTIA, RENÉ AMENGUAL, JUAN AMENÁBAR y ROBERTO ESCOBAR

Estas obras pueden pedirse directamente al

♦ INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL de la  
Universidad de Chile, Agustinas 620,  
Santiago de Chile

SUBSCRIBASE A LA

# REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación bimensual de la Facultad de Ciencias  
y Artes Musicales y el Instituto de Extensión  
Musical de la Universidad de Chile

## PRECIOS EN CHILE

Subscripción por un año (seis números) . . .	E° 9.00
Subscripción por dos años (doce números) . . .	E° 16.00
Subscripciones por un año para estudiantes secundarios y universitarios y Profesores de Educación Musical . . . . .	E° 4,60

## PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por un año (seis números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 12.00
Subscripción por dos años (doce números), incluyendo franqueo . . . . .	US\$ 20.00
PRECIO POR NÚMERO, EN CHILE . . . . .	E° 1,50
PRECIO POR NÚMERO, EN EL EXTRANJERO . . . . .	US\$ 2.00

*Toda Subscripción debe hacerse directamente a la Redacción de la REVISTA MUSICAL CHILENA, Casilla 2100, Santiago de Chile.*

Cheques deben enviarse a nombre de:  
**INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**



# ESCUCHE LA ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE



el programa cultural que se ha mantenido  
en el aire ininterrumpidamente por más tiempo.

LA ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE

lleva a los hogares chilenos conocimientos  
de todo tipo y del más alto interés.

Continúe escuchando la  
**ENCICLOPEDIA BRADEN DEL AIRE**  
por Radios Soc. Nac. de Minería  
de Santiago y Viña del Mar y Radio  
La Serena de La Serena, los días  
Martes, Jueves y Sábado a las 20.35 horas.

