

REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

MIEMBROS: René Amengual, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel y Vicente Salas Viu, Delegados de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Enrique López L., Administrador.—Victor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—Ernesto Garrido y Angel Ceruti. Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.—Patricio Bunster, delegado del Ballet.—Secretario: Alfonso Izzo P.

Composición y viñeta de la portada por Mariano Rawicz

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: JUAN ORREGO SALAS

AÑO 6.º Santiago de Chile, Primavera de 1950 N.º 39
 REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL

<i>Segundo Festival de Música Chilena</i>	5
DANIEL QUIROGA.— <i>Las Obras Sinfónicas en el Segundo Festival de Música Chilena</i>	14
VICENTE SALAS VIU.— <i>La Egloga, para soprano, coro y orquesta de Domingo Santa Cruz</i>	19
DOMINGO SANTA CRUZ.— <i>El Concierto para piano y orquesta en la obra de Juan Orrego Salas.</i>	33
JUAN ORREGO SALAS.— <i>El Concierto para arpa y orquesta de René Amengual</i>	54
NINO COLLI.— <i>Las Obras de Cámara en el Segundo Festival de Música Chilena.</i>	65
CARLOS RIESCO.— <i>Las Canciones Corales de Gustavo Becerra.</i>	84

MUSICA Y VIDA

<i>La crítica ante el Segundo Festival de Música chilena.</i>	89
---	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

EUGENIO PEREIRA SALAS.— <i>Festivales de Música en el Chile romántico.</i>	101
--	-----

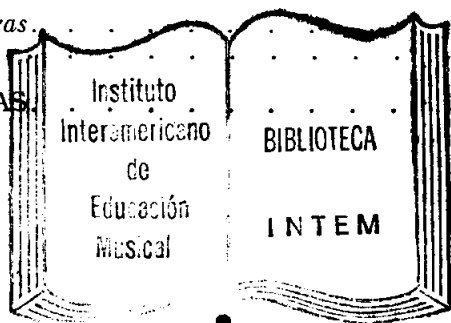
CRONICA

<i>Actividades chilenas.</i>	102
<i>Actividades extranjeras.</i>	107

EDICIONES

<i>Partituras.</i>	118
<i>Libros.</i>	119

REVISTA DE REVISTAS	123
---------------------	-----



EDITORIAL

SEGUNDO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

DURANTE los meses de Noviembre y Diciembre recién pasados, tuvo lugar el Segundo Festival de Música Chilena, iniciativa creada por decreto universitario N.º 1.128 del 22 de Agosto de 1947, y que fuera llevada a la práctica a fines de 1948 con la realización del Primero de estos Festivales en Santiago. Los años corridos desde entonces hasta la fecha y el acopio de experiencias reunidas durante la celebración de la primera de estas jornadas, han permitido corregir los defectos evidenciados entonces y enmendar el complejo mecanismo de votaciones en virtud del cual el público clasificado en tres diferentes categorías, de acuerdo con el grado de educación musical o capacidad de juicio de cada cual, es investido en jurado de las obras chilenas presentadas, con derecho a otorgar los premios que para cada Festival ofrece el Instituto de Extensión Musical.

Las reformas al reglamento pertinente, discutidas en varias de sus sesiones por la Junta Directiva de la Institución patrocinante, fueron sometidas al H. Consejo Universitario y aprobadas por éste con fecha 10 de Agosto de 1950 (Decreto N.º 1.701). Estas en muchos aspectos tendieron a la aplicación de un criterio más estricto para la selección de las composiciones presentadas, y en otros propiciaron una mayor elasticidad, especialmente en lo que se refiere a la clasificación del público inscrito y a la cantidad de premios que el jurado podía otorgar.

No es nuestro propósito el comentar en detalle, en el presente Editorial, las reformas introducidas por el H. Consejo Universitario en el referido reglamento. Es interesante, sin embargo, el subrayar algunos aspectos que, sin duda alguna, han significado un progreso en el mecanismo establecido por éste, como también el señalar algunos defectos que aún requieren estudio y enmienda.

Originalmente se clasificó al público inscrito en tres categorías,

las que fueron numéricamente mantenidas después de la reforma, variándose el significado de cada una de ellas. Mientras en el primer Festival la categoría *A*) correspondió exclusivamente a los compositores, la *B*) a los técnicos y profesores de música y la *C*) a los aficionados, en el segundo se amplió la *A*) a los «directores de orquesta reconocidos por el Instituto de Extensión Musical, a los miembros de la H. Junta Directiva de este Instituto y a los profesores del Conservatorio Nacional de Música»; en la *B*) se clasificaron a «todas las personas que desempeñan funciones docentes en academias particulares, en la educación musical, primaria y secundaria, a los ejecutantes de la Orquesta Sinfónica de Chile, a los alumnos de composición del Conservatorio Nacional, a los ejecutantes titulados en él, o que sin este título hayan dado conciertos públicos, a los críticos musicales y a las personas que desempeñen funciones técnicas o directivas en iniciativas públicas o privadas de cultura musical». Para ser incluido en la categoría *C*) no se exigieron requisitos especiales.

Se estableció también una Comisión Calificadora de Votantes para la revisión de las inscripciones, con facultad para resolver la promoción a una categoría superior a cualquiera persona inscrita en las letras *B*) y *C*).

El nuevo reglamento mantuvo los coeficientes asignados por el antiguo, para cada una de estas categorías como asimismo el procedimiento para determinar la nota obtenida por las diferentes composiciones. Conforme a lo expresado se estableció que a cada una de estas categorías se les confeccionaría un voto de diferente color, con la lista impresa de las obras y un espacio frente a cada una para que el votante ponga una nota de uno a diez. Para determinar la nota obtenida por cada composición, se calculó separadamente en cada categoría el término medio de las notas asignadas a ésta, luego se les aplicó el coeficiente 0,5 para la categoría *A*), 0,3 para la *B*) y 0,2 para la *C*). Finalmente, la suma de las cantidades resultantes para cada composición, determinó la nota definitiva de cada obra. Lo expuesto se mantuvo sin alteraciones en el nuevo reglamento.

El mecanismo de votaciones en los Conciertos de Premios sufrió, sin embargo, algunas alteraciones. En el Primer Festival sólo se votó con notas de uno a diez para seleccionar las obras que irían al Concierto de Premios y en éste se pidió solamente votar cuál de ellas merecía primero o segundo premio, expresado con un número «uno» y «dos» respectivamente en el lugar que el voto disponía para el efecto. Dentro de este sistema resultaba obligatorio el otor-

gar una recompensa a las obras incluidas en el Concierto de Premios, no existiendo la posibilidad de declararlos desiertos en los casos que el Jurado así lo estimare, como tampoco el dar recompensas de igual categoría a obras del mismo valor.

El defecto señalado se corrigió en la siguiente forma: se mantuvieron los diferentes grupos de obras para los efectos de establecer el monto de los premios, de acuerdo con los diferentes géneros de composición de cámara y sinfónico, con o sin solistas, formales o libres, etc.; pero no para hacer competir entre sí a las obras clasificadas en el mismo de cada uno de estos grupos. Se establecieron promedios mínimos para la obtención de los premios; $7\frac{1}{2}$ para el primero y $6\frac{1}{2}$ para el segundo. Ello permitió automáticamente que una o más obras obtuvieran la misma recompensa, como también la posibilidad que si ninguna alcanzaba el mínimo de $7\frac{1}{2}$ ó $6\frac{1}{2}$, se declararan desiertos el primero y segundo premios respectivamente. Se agregó también el Premio de Honor, el que se otorga a la composición que, habiendo recibido un Primer Premio, haya sido agraciada con el promedio más alto del Festival.

De acuerdo con esto, el Jurado público debió votar en la misma forma en los Conciertos de Selección y en los de Premio, o sea con notas de uno a diez. Una vez realizados los primeros, se confeccionó el programa del Concierto de Premios con las obras que hubieran alcanzado los más altos promedios, las que se repitieron para ser sometidas a una segunda votación, cuyas notas serían tomadas como definitivas para el otorgamiento de las recompensas establecidas.

* * *

El nuevo procedimiento funcionó bien, desde el punto de vista estrictamente mecánico. Lo mismo no podría decirse, en general, desde el punto de vista artístico, conforme al cual hubo de lamentarse la exclusión de algunas obras de mérito.

Esto último haría, sin embargo necesario, un estudio crítico especial, en que se pesaran con un criterio artístico bien severo, los factores que otorgan o niegan capacidad de juez de la obra de arte al público en general, problema que está fuera de los propósitos trazados en el presente editorial. Las razones que pudieran esgrimirse en contra de esta iniciativa en relación con el problema planteado, deben ser solamente consideradas para la formación de un sano criterio respecto a que el veredicto público puede en algunos casos favorecer a obras de valor, como también puede errar fundamentalmente en este sentido. En favor de la participación del pú-

blico en estas justas, hay muchas razones de significado moral y entre éstas insistimos en aquella que a nuestro modo de ver es la más importante: el hecho de dar al auditor capacidad de juzgar la música de su propio país, despierta su interés por ella, establece un contacto entre éste y el compositor, que es difícil de conseguir por otros medios y finalmente, promete un gradual desarrollo de sus facultades críticas frente a la responsabilidad de escoger aquellas composiciones que quiéralo o no, van a ser exhibidas como galardón de su propio veredicto, lo que al mismo tiempo lo impulsa a sobreponerse a los prejuicios que antes hacían difícil la comunicación entre los compositores chilenos y el público de este país.

* * *

Al igual que el primero de estos Festivales (1948), el segundo, celebrado recientemente, representó en sus programas un corte de la presente actividad creadora nacional, abarcando desde las tendencias más reaccionarias en música, hasta producciones de avanzada, situadas, sin lugar a dudas, junto a lo más nuevo de la música de hoy.

Cada una de las obras ejecutadas recibieron igual trato y cuidado en la preparación de los conciertos, cuyos ensayos de conjunto se iniciaron un mes antes de la fecha inaugural de estos Festivales, hecho que no es corriente en la vida musical de la actualidad.

El mecanismo de votaciones permitió resultados más ecuanímenes y equilibrados en cada una de las categorías de público, respecto a las mismas obras.

El haber incrementado la categoría A) con personas de cultura musical superior o de actividades esenciales en la vida musical, las que el reglamento reformado agregó a los compositores, suplió en parte el criterio apasionado y extraño con que muchos de estos últimos juzgaron las obras de sus colegas en el Primer Festival.

* * *

Otro aspecto digno de ser considerado a la luz de las cifras en el presente Festival, fué la gran afluencia de inscritos y especialmente la considerable asistencia de éstos a los conciertos. Es curioso constatar al respecto, que mientras el primero de estos Festivales superó al reciente en número de inscritos, el segundo, en cambio, se puso por encima del anterior en el promedio de personas que votaron en el total de los conciertos.

El número de inscritos en el Festival de 1948 fué de 981 personas; 25 de la categoría *A*), 224 de la *B*) y 732 de la *C*) y en el de 1950, de 737; 111 de la categoría *A*), 210 de la *B*) y 416 de la *C*). El promedio de votantes de los tres conciertos sinfónicos del año 1948 arrojó una cifra de 388 personas, 16 de la categoría *A*), 124 de la *B*) y 248 de la *C*). El mismo promedio en igual número de conciertos sinfónicos del año 1950, fué de 421 votantes, 19 de la categoría *A*), 162 de la *B*) y 240 de la *C*).

En los Conciertos de Cámara, bajó el promedio del último Festival con respecto al primero, pero es claro que debe considerarse que en 1948 se ofrecieron tres conciertos de este género, mientras en el de 1950 fueron cinco, incluyendo en ambos casos los conciertos de selección y el de premios. En 1948 votaron en estos conciertos un número de 262 personas; 15 de la categoría *A*), 90 de la *B*) y 157 de la *C*). En el reciente votaron 222; 26 de la *A*), 61 de la *B*) y 135 de la *C*).

A este respecto hemos recogido la opinión muy generalizada entre los asistentes a los Festivales en el sentido de que en el del presente año se ofreció un número excesivo de Conciertos de Cámara, la cual no podemos sino apoyar. Esto, además de alargar considerablemente la duración de estas jornadas, perdiéndose contacto en los últimos conciertos con las obras presentadas en los primeros, hizo incurrir en el grave inconveniente de ofrecer un relleno de obras poco maduras y de calidad discutible, cuya audición entorpeció la de las composiciones de verdadero valor. Tanto este defecto como el error de haber celebrado el Concierto de Premios de Cámara, un Domingo por la mañana, en un día y hora diferente a los del resto del Festival y en condiciones ciertamente desfavorables, en medio de un conjunto de feriados legales en una época en que el público aprovecha para salir de la ciudad, justifica la disminución en el promedio de asistencia, a lo que en gran parte se debe al escasísimo número de votantes que concurrió al Concierto final dentro de esta categoría.

* * *

Finalmente nos restaría hacer algunas consideraciones acerca de las creaciones presentadas al Segundo Festival una vez otorgado el pase del Jurado de Selección, cuya misión fué escoger las mejores obras inscritas y confeccionar los programas de acuerdo con los diversos géneros y tipos de composición. El Jurado referido, formado por don Vicente Salas Viu, en calidad de Presidente de éste, y por los señores Jorge Urrutia, Free Focke, Juan Casanova y Carlos

Riesco, seleccionó un total de veintisiete composiciones, ocho sinfónicas y diecinueve de cámara, representando éstas a dieciocho compositores diferentes. Todas ellas correspondían a los diferentes géneros de composición para los cuales se llamó a concurso, las que se agruparon en la siguiente forma:

Grupo A. Obras Sinfónico-corales, con un primer premio de \$ 20.000 y un segundo de \$ 10.000.

Grupo B. Obras sinfónicas sin solistas, con un primer premio de \$ 20.000 y un segundo de \$ 10.000.

Grupo C. Obras sinfónicas con solistas, con un primer premio de \$ 20.000 y un segundo de \$ 10.000.

Grupo D. Obras Sinfónicas breves, con o sin solistas, con un primer premio de \$ 12.000 y un segundo de \$ 8.000.

Grupo E. Obras para conjuntos de Cámara (Tríos, cuartetos, quintetos, etc.) con un primer premio de \$ 20.000 y un segundo de \$ 10.000.

Grupo F. Obras para Orquesta de Cámara con o sin solistas, con un primer premio de \$ 20.000 y un segundo de \$ 10.000.

Grupo G. Obras para instrumentos solistas, con un primer premio de \$ 10.000 y un segundo de \$ 6.000, y

Grupo H. Colección de trozos instrumentales, ciclos de canciones o coros, con un primer premio de \$ 10.000 y un segundo de \$ 6.000.

El total de obras seleccionadas por el Jurado fueron agrupadas en dos programas sinfónicos y cuatro de música de cámara, a los cuales debió agregarse los correspondientes a los Conciertos de Premios de cada uno de estos grupos. Con éstos, el segundo Festival de Música Chilena ofreció un total de ocho conciertos que se realizaron entre el 24 de Noviembre y el 10 de Diciembre de 1950.

Ofrecemos a continuación una lista separada de las obras sinfónicas y de cámara presentadas, con las correspondientes votaciones obtenidas en los Conciertos de Selección y en los de Premio.

Composiciones Sinfónicas

Santa Cruz. «Egloga» para coro, soprano y orquesta....	7,95
Amengual. Concierto para arpa y orquesta.....	7,32
Orrego Salas. Concierto para piano y orquesta	7,07
Puelma. Sinfonía Abajeña	5,55
Helfritz. Divertimento.....	5,16
Cotapos. Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón»....	5,13
Montecino. Obertura Concertante	3,75
Isamitt. Mito Araucano	3,42

Conforme a lo establecido las cuatro primeras obras de esta lista fueron incluidas en el Concierto Sinfónico de Premios y sometidas por lo tanto a una segunda votación, la que arrojó los siguientes resultados:

Santa Cruz. «Egloga»	8,14
Orrego Salas. Concierto para piano	7,24
Amengual. Concierto para arpa	6,88
Puelma. Sinfonía Abajeña	4,66

La «Egloga» de Santa Cruz obtuvo por lo tanto, un promedio superior a $7\frac{1}{2}$ y el más alto de todos los Festivales, lo que le adjudicó un Primer Premio y el Premio de Honor. Las obras de Amengual y Orrego Salas obtuvieron un segundo premio cada una, por el hecho de haber sobrepasado el mínimo de $6\frac{1}{2}$. Los otros premios fueron declarados desiertos.

Composiciones de Cámara

Becerra. Tres Canciones Corales y Quodlibet.....	7,16
Santa Cruz. Canciones de Primavera sobre coro mixto..	6,99
Amengual. Cuarteto de Cuerdas N.º 2.....	6,21
Santa Cruz. Cantares de Pascua para coro de voces femeninas.....	6,14
Botto. Variaciones para piano	6,13
Helfritz. «China Klagt» para voz y piano.....	6,07
Amengual. Preludios para piano	5,49
Soublette. Suite Pastoril, para soprano, tenor, flauta, viola y arpa.....	5,38
Montecino. Dúo para violín y piano.....	5,31
Quintano. «La Muerte de Mozart» para piano y orquesta de cuerdas	5,05
Becerra. Sonata para cello y piano.....	5,03
Alexander. Lieder para mezzo-soprano y conjunto de cámara	4,78
Quintero. Canciones para voz y piano.....	4,59
Letelier. Canciones Antiguas para voz y piano.....	4,17
Soro. Tres Preludios Elegíacos, para piano.....	4,13
Puelma. Cuarteto de cuerdas	4,10
Campbell. Trío para piano, violín y cello.....	4,04
Melo. Estampas Chilenas para piano.....	3,75
Campos. Estudios breves para piano.....	3,36

De la lista anterior, las seis primeras obras fueron incluidas en el Concierto de Premios, donde obtuvieron los siguientes promedios:

Becerra. Canciones Corales y Quodlibet	7,04
Botto. Variaciones para piano	6,46
Helfritz. «China Klagt»	6,44
Santa Cruz. Canciones de Primavera	6,36
Amengual. Cuarteto de Cuerdas N.º 2	6,01
Santa Cruz. Cantares de Pascua	5,41

Conforme a estos resultados y a lo establecido por el Reglamento de Festivales, la única recompensa que se otorgó a las obras de cámara, fué a las «Tres Canciones Corales y Quodlibet», de Gustavo Becerra, la que fué agraciada con un Segundo Premio por haber sobrepasado el promedio de $6\frac{1}{2}$.

* * *

Al comparar las cifras obtenidas por cada una de las obras en los Conciertos de Selección y los correspondientes de los Conciertos de Premios, se observará de que no fueron pocos los casos en que los promedios bajaron considerablemente en la segunda votación, en circunstancias que un buen número de composiciones habrían recibido premio si se les hubiera tomado en cuenta el primer veredicto y que fueron descartados de esta posibilidad en el segundo. Cabría preguntar entonces si tal variación de criterio en el Jurado Público, corresponde a los diferentes puntos de vista con que mira una obra escuchada dentro de un programa determinado, con respecto a la misma juzgada en comparación con otras. Puede ocurrir también que la misma composición descienda o ascienda en la estimación del auditor después de ser escuchada por segunda vez. Hacemos hincapié en esta otra posibilidad, puesto que aunque en menor número, hubo obras que subieron su promedio en el Concierto de Premios.

En todo caso, sería necesario estudiar el Reglamento de Festivales, en lo que se refiere a esta materia para ver si es necesario una emmienda en el sentido de establecer que para los efectos del premio, se compute el promedio más alto que hayan obtenido las obras sometidas a dos votaciones, o bien el volver al antiguo sistema, en que en el Concierto de Premios no se empleen votaciones de 1 a 10, sino que se indique la categoría de premio que deba asignarse a cada composición, o sí éste merece declararse desierto, estableciendo cifras mínimas de votos para la otorgación de cada

recompensa. Nos parecería más simple y directa la segunda de estas soluciones, la que consultando la posibilidad de poder votarse uno o más premios del mismo rango, como también ninguno de éstos, corrige los defectos en que incurrió el primer Reglamento de Festivales.

Junto con la expresada enmienda, debía también revisarse la escala establecida para la calificación de las obras. Las cifras de 1 a 10 traen como consecuencia una excesiva dispersión de notas, lo que se corregiría adoptando el sistema de votaciones de 1 a 7, expresando el significado de cada una de las notas de esta escala, de acuerdo con el sistema ya universalmente reconocido en que el 7 significa óptimo, 6 bueno, 5 más que regular, 4 regular, 3 menos que regular, 2 malo y 1 muy malo. Ello ofrecería una graduación más clara de calificaciones, dentro de la cual podría establecerse un promedio mínimo de 6 para obtener primer premio y de 5 para el segundo.

* * *

Puede decirse que pese a los defectos señalados y a las mejoras sugeridas, este Segundo Festival de Música Chilena, pone en evidencia de que la iniciativa llevada a la realidad en 1948 con la realización de la primera de estas jornadas, ha continuado en creciente desarrollo, y que con el interés ofrecido a ella por el público de Santiago, éste ha demostrado haberse sobrepuesto a los prejuicios que lo distanciaban de la creación musical de su país.

Y para terminar citaremos lo que el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales dice en el Editorial de esta Revista, publicado después del Primer Festival de Música Chilena (Diciembre 1948, N.º 32), refiriéndose a esta iniciativa y a la de Premios por Obras, organización destinada a recompensar a todas las composiciones calificadas, escritas por nuestros compositores y sometidas en cualquier momento al Jurado permanente elegido para el efecto. Dice el referido artículo: «...si esta política se mantiene, los compositores de Chile podrán presentar la acción que el Estado ejerce en su favor como un ejemplo; no les quita libertad, no excluye a nadie y todo el sistema funciona con una gran independencia de cualquiera especie de factores que sean ajenos a la técnica misma de la composición y a la apreciación estética de las obras. Lo ya hecho y constatado permite tener fe y sentir satisfacción por la inteligente y paternal acción de la Universidad de Chile».

J. O. S.

LAS OBRAS SINFONICAS EN EL SEGUNDO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

P O R

Daniel Quiroga

Comparativamente al resto de las composiciones presentadas a los Segundos Festivales de Música Chilena, celebrados en 1950, las obras sinfónicas ocuparon un número sensiblemente inferior. Mientras las obras corales y de cámara hicieron posible programar cuatro conciertos, las obras sinfónicas sólo alcanzaron para formar dos programas. Si convenimos en que la composición de obras sinfónicas representan para un compositor el haber alcanzado un dominio técnico mucho más amplio, ya que tiene a su disposición la rica gama sonora de la orquesta moderna, nos parece extraño este escaso número de obras seleccionadas para su presentación pública. ¿Acaso los compositores chilenos que, probadamente, son verdaderos creadores de obras orquestales no concurren a estos Festivales? ¿Acaso el Jurado de Admisión fué con éstos mucho más estricto que con los autores de obras de cámara, aunque muchas de éstas fueron sólo meros trabajos de alumnos de composición?

Pasando revista a las obras sinfónicas presentadas a los Festivales, iremos en un orden de menor a mayor, desde el punto de vista de su duración. Así, nos referiremos primero a las obras de Carlos Isamitt y Alfonso Montecino. Isamitt se hizo representar por *Mito Araucano*, un breve episodio sinfónico ilustrativo de un ritual aborigen, en el que el compositor es evidentemente menos afortunado que otras veces para dar vida al ambiente cargado de sugerencias que desea revivir. Usa, como es habitual en él, ritmos y giros melódicos tomados de la música araucana, revistiéndola con una armonización y orquestación que acusa un impresionismo decantado, por así decirlo. Pero esta vez el valor de su temática es débil, y más débil es todavía su rítmica, con lo cual la composición toda no adquiere un relieve suficiente como para satisfacer como música, considerada más allá de ser una ilustración de una escena araucana, de muy limitado alcance.

Una *Obertura Concertante* del joven compositor Alfonso Montecino, escrita mucho tiempo atrás, entregó una versión equivocada de la personalidad creadora de este músico,—que felizmente sus recientes obras de cámara rectificaron después,— ya que es uno de sus primeros trabajos orquestales, fruto de sus estudios en Estados

Unidos donde reside actualmente, y dista mucho de ser representativo de un reconocido talento musical. Su textura no posee fluidez y el revestimiento orquestal de sus ideas no está logrado con acierto, aparte de que las ideas no son apropiadas para un tratamiento orquestal en muchos casos. La obra se resiente por estos factores negativos, acumulados más por inexperiencia que por falta de condiciones musicales, que Montecino tiene de sobra, y no logra superar la sensación de laxitud y excesiva fragmentación que de esta Obertura se desprende.

Hans Helfritz, compositor que obtuvo primer premio en los Festivales de 1948, presentó esta vez una obra de menor alcance que su Concierto para saxofón y orquesta que le dió el premio señalado.

Su *Divertimento*, compuesto hace años, está concebido como una Suite Sinfónica que reúne estampas diversas en que hay una intención humorística o simplemente pintoresca. Para ello utiliza sus amplios conocimientos orquestales, su seguro manejo de las combinaciones timbrísticas, que el compositor reúne con el colorido que presta a su música el frecuente uso de las escalas orientales, uno de los campos en que Helfritz ha investigado a fondo como musicólogo. Por cierto que esta creación suya tiene menor trascendencia. Su temática trasparente un colorismo en cierto modo superficial aunque atrayente. Y su realización, que técnicamente es excelente, no encierra, empero, una calidad artística que eleve a la composición por sobre aquellas limitaciones impuestas por su propio humorismo y voluntaria intención pintoresca.

De Acario Cotapos, uno de los pocos autores que presentó obras escritas recientemente, se ejecutó la Sinfonía Preliminar de su ópera en preparación *El Pájaro Burlón*. Esta obra muestra al autor de «*Voces de Gesta*» en un terreno más temperado en esa arrogancia y audacia sonoras que son comunes en él. Siempre impulsivo y vigoroso, Cotapos es ahora también retenido, reposadamente expresivo y hasta lírico a veces. La originalidad que siempre rodea su trabajo se muestra quizá sacrificada en ocasiones para hacer ganar en otros aspectos a la composición. Hay, por cierto, mayor claridad discursiva, pero no se logra en este trozo sinfónico equiparar la fuerza imaginativa desbordante, que luce este músico como ninguno entre nosotros, con la disciplina de la realización. Por esto el total de la obra no guarda una trabazón orgánica clara, ni mantiene un equilibrio sonoro. Si esto es problema antiguo en Cotapos, en esta obra reciente late todavía con la misma fuerza de quien hace cuanto está de su parte por domeñar la violencia instintiva con la rigidez

de una escritura que tiene que ser regular para mejor servir el propósito ideado, y en esta lucha, que no se decide, transcurre el trozo sinfónico, con todo su brillo, su personalidad y su vigor; pero también con su insuficiente técnica sinfónica, su desmedida prolongación y su amplísima y exigente vestidura instrumental.

Por primera vez se presentaba en Chile un *Concierto para arpa y orquesta*. También en la música universal es poco frecuente esta combinación que plantea difíciles problemas al compositor. René Amengual afrontó esta tarea y logró obtener un resultado exitoso. Su *Concierto para arpa* presenta, especialmente en sus dos primeros movimientos, una resolución hábil del problema fundamental que consiste en aliar la sonoridad débil de este instrumento, su escasa resonancia y, sobre todo, sus dificultades de modulación, a las posibilidades de la escritura sinfónica. Amengual resuelve esta situación con un trabajo profundizado de las posibilidades timbrísticas del instrumento, evitando, hasta donde es posible, abusar del acostumbrado «glissando» y de otros artificios convertidos en lugares comunes de la música romántica. Dentro de ello Amengual conduce sus ideas melódicas de una fina ascendencia raveliana en su mayoría, sin descuidar el interés rítmico, dando por resultado una composición movida, equilibrada y técnicamente muy satisfactoria. Decíamos que estas cualidades resaltan en los dos primeros movimientos; y esto porque, en el tercero, el compositor, buscando quizás un mayor relieve instrumental, utilizó temas demasiado cotidianos y de tan fácil manejo que hacen peligrar la unidad de la obra y la calidad general de ella. Con todo, la obra es un aporte de primera clase para nuestra música.

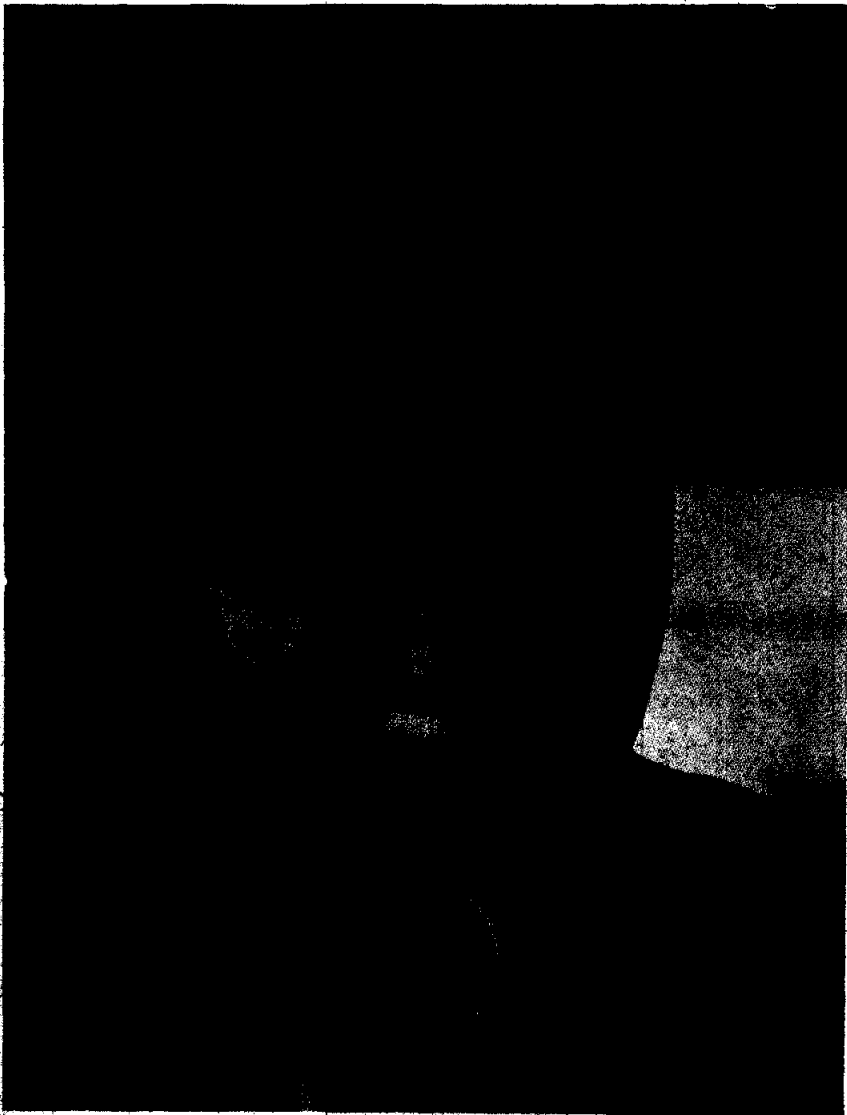
Un nuevo *Concierto para piano y orquesta* fué el entregado por Juan Orrego Salas a la música nacional. En oposición al grandilocuente bullir romántico de la obra similar de Soro, o al recargado expresionismo de *Las Variaciones de Santa Cruz*, el *Concierto de Orrego* es una contrapartida juvenil, ágil, rítmica y coloreada. Este compositor es quien, a nuestro modo de ver, encara con mejor éxito uno de nuestros endémicos problemas de la música nacional: su falta de interés rítmico. Si se nos permite la digresión, diremos que son muy escasos los compositores que, entre nosotros, logran mantener un movimiento rítmicamente interesante. Casi todos inician un desarrollo o un episodio y no quieren continuarlo, cayendo de inmediato en un lento y reflexivo caminar. Orrego Salas, desde la *Obertura Festiva*, «enseñó» que es posible mantener hasta el final, un clima de vivacidad y dinamismo; ahora en este *Concierto* reitera ese ejemplo, pero llevado a un plano superior. Los tres movimientos

de su Concierto consiguen un efecto sonoro cuya brillantez comparte por igual la escritura eminentemente virtuosa del instrumento solista y la atrayente escritura de la parte orquestal que se enlaza a él. Todo esto aparece movido por una dinámica jubilosa que surge al primer plano de sus cualidades. Quizá si el brillo de su escritura y su atrayente colorido orquestal revistan un excesivo eclecticismo en cuanto a la elección de los temas, pues Orrego Salas, partiendo de un concepto muy amplio en cuanto a tendencia estética, se apoya para su creación en alusiones a estilos y épocas muy dispares, lo que, por cierto, no quita originalidad a sus ideas, sino que contribuye a su necesaria «filiación» estilística. Pero lo más personal y a la vez lo que encontramos más saliente en esta obra es, ya lo dijimos, su concepción vibrante, su dinamismo, su realce instrumental concebido con todo dominio de la materia y la sensación de fresca belleza que desprenden algunos de sus pasajes.

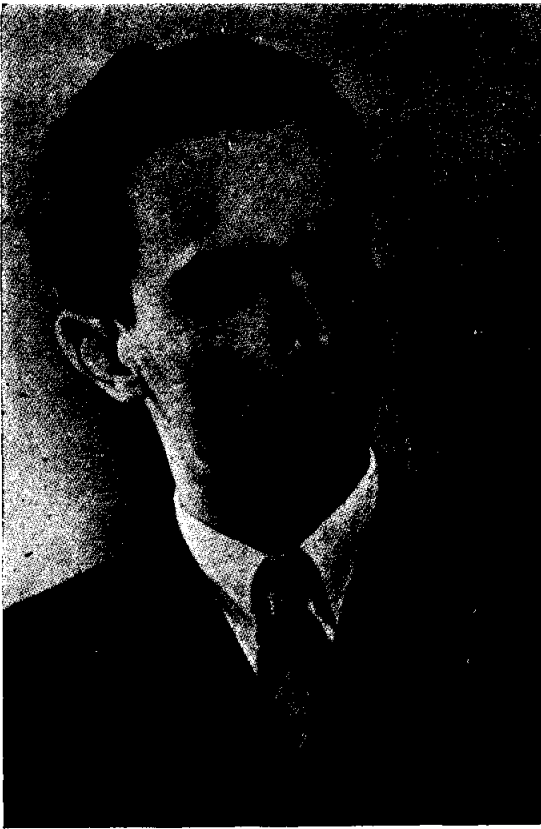
Roberto Puelma, premiado también en los Festivales pasados, estuvo representado en los últimos, con su *Sinfonía Abajeña*. En esta obra el músico muestra su habilidad y su manejo de la escritura orquestal, puesto al servicio de una estética que oscila desde lo tradicional, prewagneriano, hasta la ampulosidad sonora post-romántica, sin dejar de envolver en ella alusiones de un carácter nacionalista que significan un nuevo cariz de su labor. Esta Sinfonía quiere recoger ciertos aspectos del folklore de la costa norteña de Chile, y a este respecto, suele el autor usar dichos giros melódicos o recursos ambientales en su sinfonía. Pero la Sinfonía es, precisamente como tal, una construcción formalmente clásica, ampliada eso sí a dimensiones desusadas, mediante la reiteración desmedida de pasajes enteros. No se puede negar a Puelma su conocimiento de la Orquesta, puesto por demás en evidencia con su Concierto para violín y orquesta premiado en los anteriores Festivales, pero tampoco es posible dejar de objetar este sinfonismo que, encerrando muchas de sus buenas cualidades de compositor, las hace naufragar en un océano de grandilocuencias que, por muy clásicamente desarrolladas que estén, no se justifican artísticamente. Así ocurre con esas alusiones folklóricas, que llevan a Puelma al terreno tchaikovskiano con demasiada evidencia. Su temática abundante y en ocasiones afortunada, se pierde en medio de la frondosidad de los desarrollos y repeticiones que hacen fatigosa la audición y apagan el brillo de muchos de sus aciertos como orquestador. No se resuelve bien, entonces, la alianza entre folklore y construcción sinfónica. Ambos pierden lo propio de esta forzada unión.

La única obra sinfónico-coral llegada a los Festivales fué la

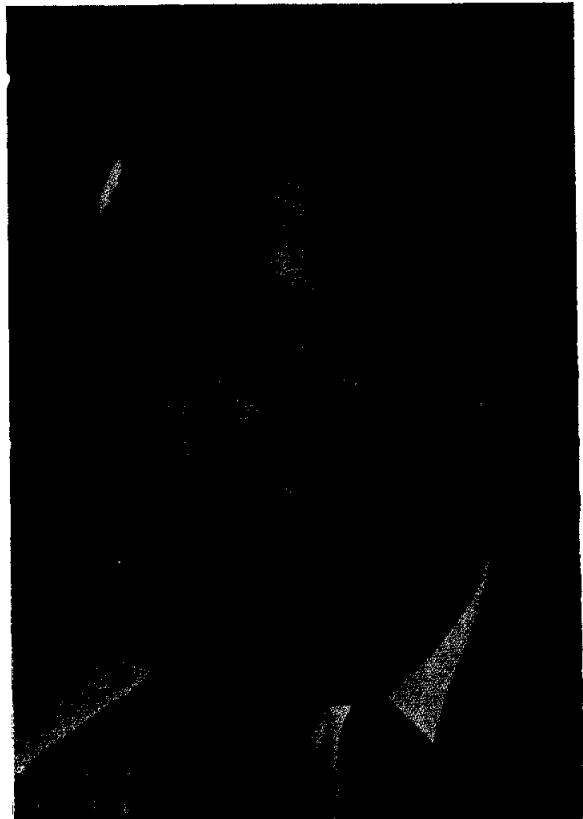
Egloga, de Domingo Santa Cruz, sobre texto de Lope de Vega. En esta obra se hace evidente, algo que también puede decirse se hizo presente en todas las obras presentadas en los Festivales. Esto es que algunos compositores nacionales han iniciado un vuelco hacia un lenguaje más accesible. Si pudiéramos decir, se nota como una reacción hacia un idioma de mayor espontaneidad y menos artificios de retórica musical. Tal vez varios de ellos hallan llegado a desprenderse de cierta voluntaria acritud sonora que muchas veces se confundía con originalidad, y que resultó ser cosa accesoría. Considerando, como lo hacemos, este hecho desde el punto de vista del auditor es muy perceptible, sobre todo en autores como Cotapos, Amengual, y Santa Cruz. En este último tal voluntario simplificarse de su expresión se deba quizás a que debía ilustrar un texto pastoril, cuyo depurado arcaísmo no se compadece con aquel convulsionado desgarramiento y complejidad sonora de otras obras suyas. En esta Egloga, el compositor parece haber alcanzado una etapa de serena y reposada expresividad en que se alían, sin embargo, sus reconocidas cualidades de vigorosa acentuación y complejidad contrapuntística. Santa Cruz inicia esta Egloga con una introducción instrumental que es una página maestra, a la cual sigue el texto encargado al coro mixto y la soprano solista. Se desprende de toda esta obra una sensación de grandeza que podría contradecir en determinados momentos la simplicidad eglógica que es su razón de ser, pero que no obsta para que, como música, sea de lo mejor surgido de la pluma del autor. La fluidez de su melodismo, la atrayente textura de sus partes corales, la robusta y elevada expresividad que desprenden sus páginas, a las que el soporte orquestal otorga mayor vigor y solidez, hacen de esta Egloga una obra por completo lograda, en la que la abundancia de recursos no empaña sino más elocuente su entrega de belleza.



DOMINGO SANTA CRUZ
Premio de Honor



JUAN ORREGO SALAS
Segundo Premio de Música
← Sinfónica.



RENE AMENGUAL
Segundo Premio de Música
Sinfónica. →

LA EGLOGA PARA SOPRANO, COROS Y ORQUESTA DE DOMINGO SANTA CRUZ

P O R

Vicente Salas Viu

Nació en La Cruz, Chile, en 1899. En 1921. recibió su título de abogado de la Universidad de Chile. Estudió composición en Santiago con Enrique Soro y luego en España con Conrado del Campo, mientras desempeñaba el cargo de Segundo Secretario de la Embajada de Chile en Madrid. En 1924 regresó a Chile y reorganizó la Sociedad Bach, fundada por él en 1917. Como director de esta institución promovió la reforma del Conservatorio Nacional de Música de 1928, año en que fué nombrado Profesor de Análisis y Composición del mencionado establecimiento. En 1929 tuvo destacada actuación en la creación de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. En 1932 fué elegido Decano de ésta, función que ha desempeñado desde entonces por reelecciones sucesivas. En 1948 pasó a ser Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, después de que la antigua Facultad de Bellas Artes se dividió en dos, una de Música y otra de Plástica. Fué uno de los fundadores de la Asociación Nacional de Compositores en 1936, y miembro de su directorio hasta la fecha. En 1940 participa activamente en la fundación del Instituto de Extensión Musical, creado en virtud de una Ley del Estado. En 1941 viajó a los Estados Unidos de Norteamérica invitado por el Gobierno de este país. En 1949 es nombrado miembro del Consejo para la Música de la UNESCO. Actualmente es Profesor de Composición del Conservatorio Nacional de Música, Vice-Rector de la Universidad de Chile, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Director del Instituto de Extensión Musical.

RARA vez en el estreno de una obra musical chilena se producen crítica y público con la unanimidad de pareceres,—y más aun de entusiastas y elogiosos pareceres.—que rodeó a la *Egloga* de Domingo Santa Cruz, al interpretarse en los recientes Festivales de Música Chilena. El triunfo de esta composición, Premio de Honor de los Festivales, ha sido, en todos los aspectos, rotundo. Un músico no siempre bien comprendido y discutido con pasión, a menudo ha llegado por esta obra a conmover incluso aquellos sectores del público que parecían menos aptos para asimilar las esencias de su estilo. Y sin embargo, el Santa Cruz de la *Egloga* no se aparta en modo alguno de los principios que informan toda su anterior producción; no desdice los atributos de su peculiar lenguaje. El fenómeno es, por tanto, difícil de explicar. Ya que la única explicación posible (el empleo en la *Egloga* de una técnica más concentrada y sobria, lo que influye en hacer más directos a los medios de expresión), se presenta como rasgo común en todas las últimas creaciones de este compositor, desde la *Sinfonía para cuerdas* y el *Segundo Cuarteto* hasta las *Canciones de Primavera* para coros.

Quede la adivinanza sin resolver. En todo caso, no seré yo quien pretenda hallar una razón lógica a las misteriosas que mueven la emoción musical y al fenómeno, todavía más inescrutable, de las reacciones colectivas ante una obra de arte. Con el éxito obtenido y sin él, la *Egloga* de Domingo Santa Cruz es una de las obras cumbres de la música chilena contemporánea. Con ello basta para que el lector y yo penetremos en su urdimbre, tratando de captar con objetividad, y sin respeto a ninguna cualidad accesoría, en lo que esta cantata es y significa por sí misma.

* * *

La *Egloga*, sobre versos de Lope de Vega, consta de una introducción orquestal que va indisolublemente unida, en técnica y expresión, a la que domina en las primeras estrofas, primera a quinta, confiadas al coro. En esta primera parte, llamémosla así, la cantata traza una pintura del escenario bucólico que servirá de fondo a las lamentaciones del pastor Lisardo. Desde la estrofa sexta, y sobre todo desde la octava a la undécima, confiadas a la soprano solista, la pintura ya no es tanto del idílico paisaje como del ánimo del contrariado Lisardo en el encuentro «con la causa de sus tristezas». Sirve así de puente, de continuo más intenso en patetismo, hacia la segunda parte (estrofas décimo tercera a décimo sexta) de la *Egloga*, por completo dramática, donde Lisardo da suelta a sus pesares, entre elogios al ser de quien recibe vida con muerte, amor y celos. Pues el pastorcico, en la buena tradición de la lírica española, a la vez lamenta y ensalza la pasión que sufre. Como ya, en los comienzos de aquella tradición, dijo Juan del Encina:

*Más vale sufrir
pasión y dolores
que estar sin amores.*

Y es que hay formas de morir que son de sobrevida. Suponiendo que de amor se llegue alguna vez a morir del todo.

La construcción musical de la *Egloga* de Santa Cruz no es tanto la de una cantata, como la de un madrigal ampliamente desarrollado, para soprano, coros y orquesta. No obedece esta *Egloga* a la división en una serie de arias, recitativos, dúos y otros pasajes concertados, coros y corales que caracterizan a la cantata, hermana gemela de la ópera del Barroco. Al contrario, todos los pasajes de la *Egloga* se suceden sin solución de continuidad y sobre el tejer de unos motivos característicos que fluyen con la interna trabazón

lógica de la técnica madrigalesca del Alto Renacimiento. La escritura misma de la *Egloga*, dentro de su lenguaje actual y de las peculiaridades del de su autor, tiene un parentesco más estrecho con la libre polifonía, rica en cromatismos, de la Edad de Oro del Madrigal, que con el contrapunto concertante de la cantata. Y en su espíritu, ¿qué hay de esencias más finamente madrigalescas que la fluctuación entre lo lírico y lo dramático que informa a esta composición?

No puede señalarse en la *Egloga* ni una sola aria, ni un solo recitativo que sólo esto sean. La solista canta siempre en un estilo arioso que participa de las cualidades de los dos géneros antes citados. Lo que le permite ceñirse en cada instante a la expresión buscada, con aquella flexibilidad que es la más alta excelencia en los madrigales que Monteverde escribió en «stilo concitato», como los «Madrigales Guerreros y Amorosos» de su última etapa veneciana.

En estos aspectos, como en muchos otros, la *Egloga* se vincula con la *Cantata de los Ríos de Chile*, su legítima antecesora, a distancia de varios años, en la producción de Santa Cruz. Ambas son grandes madrigales acompañados, con el mismo alternar y suma de recursos polifónicos y armónicos, de rica estructura coral y sinfónica. La *Egloga* actual es en cierta medida, nada despreciable, una superación de la *Cantata de los Ríos*, una definitiva conquista con más segura realización, de los objetivos que se persiguieron en aquella primera obra para coros y orquesta.

Así como el coro, por la esencial concentración buscada, está con frecuencia escrito en corto número de voces—abundan al comienzo pasajes en el que el coro sigue una sola línea melódica—la orquestación es nítida, a partes puras, sin más duplicaciones que las necesarias en los climax del final. E incluso en los «tutti», la orquesta no es abigarrada; está limpia de la a veces innecesaria acumulación de elementos que he señalado en otras ocasiones como defecto de la escritura sinfónica de este músico. La transparencia de la orquestación, el melodismo predominante en las partes corales, la dúctil expresión de la voz solista, la regularidad formal de toda la obra contribuyen a la frescura que impregna a la *Egloga*. Y uno llega a pensar si el proceso de íntima madurez de un músico, como el de cualquier otro creador de arte, no está en volver por las sendas previa y audazmente recorrida con una mirada más serena, por más cargada de experiencia, para ofrecernos lo sustancial de su estilo.

Expuesto en líneas generales nuestro criterio, podemos interiorizarnos paso a paso en el desarrollo de la *Egloga* de Santa Cruz.

La introducción orquestal se inicia con la presentación de una melodía ondulante en 6-8, que prestará todo su carácter a este prólogo sinfónico y, en general, a la *Egloga*. Como ya dijimos, con él se relacionan las principales ideas conductoras de la obra. En su primera aparición esta frase es ejecutada por las flautas sobre cuerdas en pizzicato, ocasionalmente apoyada por otras maderas y cuerdas.

Nº 1.

Flauta

cuerdas pizz

La frase ondulatoria se reparte entre maderas y cuerdas, con un relativo ensanchamiento de la orquesta y reafirmación del clima bucólico, diáfano y sereno de la introducción.

Un motivo, en realidad extraído de la frase comentada, asciende desde las cuerdas graves a otras partes de la orquesta, enérgico, en oposición a la blandura y gracia de la frase fundamental.

Un crescendo hacia el forte, en escalas ascendentes y descendentes, precede a la aparición, en los fagotes, de una frase rítmica, en 2/4, que es un motivo destacado en el final de la obra, cuando aparece en el coro con el texto «Madre, unos ojuelos vi». Al presentarlo los fagotes, los acentos rítmicos van reforzados por la percusión y armonías de maderas, bronces y arpas.

Nº 2.

Fagotes

La acentuación rítmica se mantiene al ofrecer los bronces una nueva idea de relieve: la del climax en la parte dramática de la *Egloga*. («¡Ay, que me muerdo por ellos!»). Aquí se muestra como una brillante fanfarria.

Nº 3.
Bronces

La frase de los bronces, pasa a maderas y cuerdas. Después de breves compases, el motivo recién presentado por los fagotes, ahora en imitaciones en las cuerdas, conduce a un forte, al que sigue uno de los más hermosos momentos orquestales de la obra; un diseño arpegiado de las flautas, con apoyos del arpa, triángulos y pizzicatos de cuerdas, sobre notas tenidas del fagot, sirve de base al canto por un corno de otra de las melodías principales («En esta sazón Lisardo»). La melodía es recogida a continuación por el corno inglés; pasa después al clarinete y, a la postre, a una trompeta.

Nº 4.
Flautas
Corno
Fagotes

Prácticamente concluye aquí la exposición de material temático que cumple, entre otros fines, este preludio orquestal. Un pasaje de mayor dinamismo y en crescendo, con el acrecentamiento consiguiente de los recursos sinfónicos, sirve como puente a la re-exposición del tema ondulante de un comienzo, en el clarinete, sobre acordes tenidos de flautas y fagotes. Es repetido por las cuerdas,

en forma similar a la de su presentación, antes de que las sopranos del coro inicien la primera estrofa («Corría un manso arrolluelo»).

La melodía coral, al unísono, está emparentada en espíritu con el tema ondulatorio y reafirma el ambiente creado por la introducción orquestal con el valor aclaratorio de las palabras. El «manso arrolluelo, entre valles al alba», es el que hemos estado sintiendo fluir con tan diáfana y ágil escritura sinfónica, desde que comenzó el prelude, entrelazándose a las alusiones reseñadas de las otras ideas fundamentales.

Hacia el final de la primera estrofa la melodía ondulante reaparece, como glosa, en el arpa y pasa en imitaciones a otros instrumentos, sobre armonías de fagotes y cuerdas, para servir de breve enlace con la segunda estrofa. En ésta («Las blancas y rojas flores»), el coro obedece a una escritura contrapuntística, apoyado por las cuerdas.

Los mismos elementos técnicos encadenan en la orquesta las estrofas segunda y tercera. («Ya se volvía el aurora»). Es cantada por el coro a cuatro voces reales en estricto contrapunto, con apoyo de las maderas. Hasta aquí, el sustento de todo el material presentado, su alma mater, es la melodía que calificamos de fundamental en la introducción. Las cantadas por el coro o confiadas a la orquesta son como libres variantes de aquella frase.

Precede a la cuarta estrofa un hermosísimo pasaje sinfónico. Un movido diseño, pastoril, en la trompeta es tratado en contrapuntos con diversos instrumentos, en escritura de orquesta muy abierta y clara, deliciosa combinación de timbres puros.

Nº 5.

The musical score for N° 5 consists of three systems of staves. The first system has two staves: the top one is for oboe and trumpet (labeled 'oboe Trpt.') and the bottom one is for Cello/Bass (labeled 'C.B.'). The second system has two staves: the top one is for oboe and trumpet and the bottom one is for Cello/Bass. The third system has two staves: the top one is for oboe and trumpet and the bottom one is for Cello/Bass. The music is written in a key with one sharp (F#) and a common time signature (C). The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings.

La estrofa, siempre en el coro («Las rosas, en verdes lazos»), tiene la sutileza de un madrigal muy ornamentado en sus líneas melódicas. La misma técnica, con cierto incremento de partes orquestales, se mantiene en la estrofa siguiente («Ya no bajaban las aves»). La sólida formación polifónica de Domingo Santa Cruz resalta en este pasaje, verdadero y sutil enjambre de contrapuntos entre el coro y la orquesta. La armonía es cromática, nutrida, rica. Un excelente ejemplo del estilo peculiar de este músico, sobre el que se advierte una lejana influencia de Bach, a través de Hindemith, concretamente en la quinta estrofa. Culmina en un tutti, donde la frase ondulante se superpone a la cadencia coral, en acordes prolongados, que apoyan las cuerdas. Al cesar el coro, la base armónica de cuerdas sustenta una codetta sobre las escalas ascendentes y descendentes del tema fundamental; en las maderas, primero, después, en las cuerdas, hasta recuperar la atmósfera traslúcida de un comienzo, con que termina la que calificamos de primera parte de la *Egloga*.

Ya expresé que así como la primera parte consta de dos miembros (el prelude orquestal y las cinco primeras estrofas corales), la segunda parte comprende una transición hacia el clima dramático final (estrofas de la soprano solista y de ésta con el coro) y la parte dramática misma (estrofas duodécima a décimo sexta).

Sobre la prolongación del acorde con que se cierra la parte primera, un solo de corno propone la melodía de la estrofa sexta («En esta sazón Lisardo»), ya aludido en la introducción. Entra la soprano e inicia su canto con una inversión de la melodía del corno. El coro vuelve a recoger la melodía en su posición real y la desarrolla como un canon, entre tenores y bajos, al que hace contrapunto su inversión, en cornos y violoncellos. Entran las otras dos voces corales en contrapunto libre y la solista, acompañadas por la orquesta. Una onda de tristeza se cierne sobre la claridad anterior, como presagio del ambiente fuertemente dramático de más tarde.

La estrofa séptima («Por las mal enjutas sendas») la toma el coro, con una liviana orquesta como sustentación. Es un canon a cuatro voces, de las sopranos a los bajos, sobre un identificable y rítmico diseño. Se transforma éste al tomarlo la solista. En el forte con que se cierra la estrofa, maderas y cuerdas, duplicándose, ejecutan una alternación de escalas ascendentes y descendentes, que recuerdan a la frase fundamental de la primera parte.

Una digresión melódica en el clarinete, apoyada por los fagotes y, después, por el arpa, conduce al gradual remanso melancólico que representan las estrofas octava a undécima, confiadas a la soprano solista. Un obstinado orquestal, obtenido por los más simples medios (flautas, violas, cellos), sirve de fondo al canto de la solista («Por otra parte venía»).

Nº 6.

Soprano

Flautas

Violas

Por o _ tra.por.te _ ve _ ni - a

La línea vocal, blanda, dúctil, es una de las más hermosas y expresivas melodías de Santa Cruz. Desde el sencillo arioso con que principia, el canto va ganando en vuelo lírico y expresión, que resplandece ya al atacar la estrofa consecutiva («Leyendo viene una letra»).

Nº 7.

Soprano

Maderas.

Le - yen.do vie.ne u. na le _ tra

La orquesta va incrementándose sobre los mismos elementos acompañantes, hasta que en el final de la estrofa novena el acompañamiento obstinado se funde con una ondulación de escalas ascendentes y descendentes que, de nuevo, aluden al tema fundamental de la composición.

A la última estrofa (oncena) de la soprano solista sucede un interludio sinfónico,—quizás demasiado largo para el sentido del texto,— que enlaza los dos miembros que hemos señalado en esta segunda sección de la *Egloga*.

A partir de aquí, la *Egloga* cobra un acento dramático, más y más pronunciado hasta el final, que la aparta del estricto sentido del texto y también de su carácter bucólico. El músico se siente arrastrado por su fuerte temperamento dramático; las ideas musicales se imponen a la simple interpretación del texto literario. Digámoslo con mayor claridad: mientras el desarrollo musical conserva una lógica poderosa y llega a un climax de pasión ya presentado en pasajes anteriores; mientras la música, objetivamente considerada, en nada violenta su proceso e intensifica hasta la angustia el espíritu que la animaba, el texto queda rebasado. Por paradójico que parezca, esta divergencia respecto del texto aumenta el contenido de la música y le abre perspectivas más dilatadas. Puede argüirse que la música agrega una intensidad trágica al poema de Lope que en él no estaba implícita. Pero también es justo resaltar que si en ello hay error, no lo es por defecto.

En el interludio sinfónico, como en el prelude de la primera parte, el compositor presenta las ideas fundamentales que desarrollará después en la totalidad de elementos de su obra, solista, coros y orquesta. Un motivo rítmico, que va como empujando el discurso sinfónico hacia el climax de la entrada del coro, presenta el tema de esas exclamaciones corales («¡Madre, madre!»). Contrasta este enérgico motivo, como en el canto coral, con el de los versos finales de la estrofa («¡Ay, que me muero por ellos!»).

Sobre acordes del coro y los bronces es iniciada la estrofa duodécima. Arpas y flautas ofrecen un diseño en escalas, que agita lo recio de la otra frase. La armonía cobra aquí su pleno valor expresivo.

N.º 8.

Org.

Coro

Ma - - - - - dre!

Ma - - - - - dre!

N.º 9.

Coro

Ma - dre!, Ma - dre!, Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre,

Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre, Ma - dre, Ma - - - - - dre - - - - -

Esta frase, ampliado el apoyo orquestal, pero siempre sobre los mismos elementos, enlaza con el motivo que se escuchó en la introducción, y ahora canta el coro en imitaciones («Unos ojuelos vi»). Es un breve fugato,—las voces duplicadas por maderas,—mientras la armonía en acordes detenidos se confía a los bronce. El tutti con que se cierra la estrofa («¡Ay, que me muero por ellos!»), otra vez de escritura armónica, es seguido por una frase languideciente en imitaciones contrapuntísticas («Y ellos se burlan de mí»).

Nº 10.

Coro.

y e - llos se bur.lan de mi.

ye - llos se bur.lan de mi.

ye - llos — se bur.lan — de mi ye - llos se bur.lan — de mi.

ye - llos se bur.lan — de mi.

Todo este momento,—la estrofa duodécima es una de las más elaboradas,—se encalma hacia un pianissimo cuya expresión resalta por la enseñadora melodía que los violines toman de las flautas como enlace con la estrofa décimotercera. La canta la solista en contrapunto con las contraltos del coro («Las dos niñas de sus cielos»). Siempre en pianissimo, sobre un mínimo acompañamiento de cuerdas y maderas, que duplican el canto, la masa acompañante crece levemente, en una escritura a cuatro partes, ya al final de la estrofa. Como el lector habrá podido observar, las estrofas suelen ir apareadas. Así, la siguiente («Yo pienso madre que vi»), tiene un parecido carácter. La intepreta el coro, en imitaciones canónicas, al que luego se une la solista, sobre una orquesta más nutrida, pero siempre en piano y con una transparencia a que contribuye el color de las cuerdas en sordina. El apagamiento de esta estrofa, coro solo, en escritura armónica, con un mínimo apoyo orquestal, forma una transición natural con la estrofa décimo quinta («¿Quién pensara que el color?»), donde la solista canta con retenido lirismo. El comentario orquestal, más que acompañamiento, envuelve a la voz cantante en una fina armonía, rica en cromatismos. Un rápido crescendo orquestal, sobre fragmentos de escalas ascendentes, lleva al fortissimo con que se inicia la última estrofa, sobre las apasionadas exclamaciones que fueron ya cúspide dramática de la obra («¡Madre, en ellos me perdí!»). Ahora las exclamaciones imadre!, imadre!, van alternadas entre la solista y el coro. La orquesta apoya, en bronces y maderas, los acordes producidos en las voces,

mientras las cuerdas sostienen una base en continua imitación de motivos en escalas ascendentes. La orquesta,—por la que corre, en la armonía como en la instrumentación, cierto aliento wagneriano,—intensifica el clima dramático, con abundancia de progresiones, una variada fluctuación tonal y animada e irregular acentuación rítmica. Repite solista y coro, en disposición semejante a la anterior, el versículo primero de esta estrofa («¡Madre, en ellos me perdí!»). Tras de este pasaje se inicia el fugato final por las sopranos y contraltos del coro al unísono («Y es fuerza buscarme en ellos»). Los clarinetes, oboes y flautas, sucesivamente, trazan el contrasujeto al tema del fugato.

Nº 11.
Orquesta

Coro.

Yes fuer - - - za bus - car

El contrasujeto pasa a las cuerdas y clarinetes, al ser tomado el sujeto por las voces graves del coro (tenores y bajos). El fugato es desarrollado con bastante extensión y brillantez orquestal, hasta el tercer versículo de la estrofa, donde el ritornello literario («¡Ay, que me muero por ellos!») obliga a la repetición, ligeramente variada, de la correspondiente frase musical. La repetición de esta frase,—presentada primero por las voces graves del coro, a la postre por el coro entero y la solista,— lleva hacia la coda, de enérgico ritmo, en tutti y fortissimo. En este pasaje de cierre de la obra, no falta una última alusión, al motivo básico de la obra,— la frase ondulatoria de la introducción,— ampliados sus valores melódicos, en escalas ascendentes y descendentes y sujeto al ritmo ternario, que le es característico. Sobre este motivo se llega a la culminación señalada y sobre él también, como si su espíritu se impusiese, se deslizan hacia el acorde final los seis últimos compases en un decreciendo que reimponen la serenidad bucólica de la iniciación.

Egloga de Lope de Vega

I

*Corría un manso arroyuelo
entre dos valles al alba,
que sobre prendas de aljófar
le prestaban esmeraldas.*

II

*Las blancas y rojas flores
que por las márgenes baña
dos veces eran narcisos
en el espejo del agua.*

III

*Ya se volvía el aurora,
y en los prados imitaban
celosos lirios sus ojos,
jazmines sus manos blancas.*

IV

*Las rosas en verdes lazos
vestidas de blanco y nácar,
con hermosura de un día
daban envidia y venganza.*

V

*Ya no bajaban las aves
al agua, porque pensaban,
como daba el sol en ella,
que eran pedazos de plata.*

VI

*En esta sazón Lisardo
salta de su cabaña,
¿quién pensara que a estar triste
donde todos se alegraban?*

VII

*Por las mal'enjutas sendas
delante el ganado baja
que a un mismo tiempo paciendo
come hielo y bebe escaroha.*

VIII

*Por otra parte venía
de sus tristezas la causa,
hermosa como ella misma,
pues ella sola se iguala.*

IX

*Leyendo viene una letra
que a sus estrellas con alma
compuso Lisardo un día,
con más amor que esperanza.*

X

*Vióle, admirado de verla,
y de unas cintas moradas,
para matalle a lisonjas
el instrumento desata.*

XI

*Y por dos hilos de perlas,
que dos claveles guardaban,
dió la voz al manso viento,
y repitió las palabras:*

XII

*«Madre, unos ojuelos ví,
verdes, alegres y bellos:
¡Ay, que me muero por ellos
y ellos se burlan de mí!*

XIII

*«Las dos niñas de sus cielos
han hecho tanta mudanza,
que la color de esperanza,
se me ha convertido en celos:*

XIV

*«Yo pienso, madre, que ví
mi vida y mi muerte en vellos.
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí!*

XV

*« ¿Quién pensara que el color
de tal suerte me engañara?
Pero, ¡quién no lo pensara
como no tuviera amor?*

XVI

*« Madre, en ellos me perdí
y es fuerza buscarme en ellos:
¡Ay, que me muero por ellos,
y ellos se burlan de mí! »*

Lista de obras de Domingo Santa Cruz

- PIANO.—Tres Preludios (1918) op. 1. Viñetas (1925-27) op. 8. Cinco Poemas Trágicos (1929) op. 11. Imágenes Infantiles (Series Primera y Segunda, 1932) op. 13.
- CANTO Y PIANO.—Dos canciones (Poesías de Tagore, 1919) op. 2. Pensées Poétiques (Cuatro Canciones sobre versos de Tagore, 1920) op. 15. Cuatro Canciones (1921) op. 6. Cuatro Poemas de Gabriela Mistral (1927) op. 9. Cantos de Soledad (1927-28) op. 10.
- CÁMARA.—Tres piezas para violín y piano (1937) op. 15. Cuarteto N.º 1 (1930) op. 12. Cuarteto N.º 2 (1947) op. 24.
- COROS.—Nisi Dominum y Ave María, para voces solas; Libera me Domine, para coros y órgano (1919-20) op. 3. Te Deum, para solos, coros y orquesta de cuerdas (1919) op. 4. Dos Canciones Corales (Texto de Max Jara y Gabriela Mistral), (1926) op. 7. Cinco Canciones a cuatro voces mixtas (1940) op. 16. Tres Madrigales a cinco voces mixtas (1940) op. 17. Tres Canciones a cuatro voces iguales (1941) op. 18. Cantares de la Pascua para voces iguales (1949) op. 27. Canciones de Primavera para voces mixtas. (1950) op. 28.
- ORQUESTA.—Cinco piezas para orquesta de cuerdas (1936) Op. 14. Cantata de los Ríos de Chile, para coros y gran orquesta (1941) Op. 19. Variaciones en tres movimientos, para piano y orquesta (1943) Op. 20. Sinfonía Concertante, para flauta y orquesta (1945) Op. 22. Preludios Dramáticos (1946) Op. 23. Segunda Sinfonía para orquesta de cuerdas (1948) Op. 25. Egloga para solista, coro y orquesta (1949) Op. 26.

EL CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA EN LA OBRA DE JUAN ORREGO SALAS

P O R

Domingo Santa Cruz

Juan Orrego Salas nació en Santiago de Chile, en 1919. Hizo sus estudios humanísticos en el Liceo Alemán de Santiago, recibiendo su título de bachiller en Historia y Letras en 1935. Ingresó a la Escuela de Arquitectura y se tituló arquitecto en 1943, profesión que abandonó para dedicarse totalmente a la música. Paralelamente a esto, realizó sus estudios de música como alumno de las cátedras de piano de Alberto Spikin y de composición de Pedro Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, en el Conservatorio Nacional de Música. Como becado de las Fundaciones Rockefeller y Guggenheim, perfeccionó sus estudios de música en los Estados Unidos como alumno de los profesores Randall Thompson, Aaron Copland y Paul Henry Lang. Desde 1942 ocupa el cargo de profesor de Historia de la Música y Análisis en el Conservatorio Nacional. En 1940 fundó el coro de la Universidad Católica. Actualmente ocupa los cargos de director de la Revista Musical Chilena y Secretario de la Asociación Nacional de Compositores, filial chilena de la S. I. M. C.; es además crítico musical de «El Mercurio» de Santiago. En 1949 viajó por Europa como invitado del British Council y del Gobierno de Francia y asistió al Festival de Palermo de la S. I. M. C. como delegado chileno, donde dirigió el estreno de sus Canciones Castellanas.

ES muy frecuente oír la afirmación de que los compositores son malos críticos de la obra de sus colegas. Se supone que el creador, endilgado en una determinada ruta, pierde la objetividad y sólo puede dar juicios limitados, apasionados y hasta absurdos. No faltan, por desgracia, pruebas de esto último; y cuando Wagner o Berlioz dicen cosas manifiestamente arbitrarias, o cuando Debussy se burla de Parsifal o Saint Saenz de las «roulades» de Haendel, la conclusión generalizadora enrostra casi un poco de debilidad mental sobre el criterio del compositor en frente de la música ajena. ¿Y los tremendos desatinos que se leen a menudo en los que oficialmente se erigen como críticos sin ser compositores?; ¿no es la historia de la crítica, en una parte más que considerable, la historia de los disparates que se han ido escribiendo a medida que las obras se estrenaron? Dios entregó el mundo a las disputas de los hombres, se ha dicho, y en estas querellas y juicios todos han errado, compositores y no compositores. La aptitud para aquilatar el valor de la obra de arte no es atributo ajeno a las funciones del compositor, como tampoco lo es a las del ejecutante o del musicólogo (para no citar al vulgar y simple charlatán que tanto abunda y pontifica), sino que es una cualidad que ciertas personas tienen y que ejercen con provecho, cuando lo hacen con conocimiento de causa y con espíritu limpio de manías y de fobias. Cicerón definió al orador diciendo que era el «hombre bueno perito en el hablar» (vir bonus dicendi

peritus). Yo diría, parodiándolo, que el crítico debe ser el mismo buen hombre con capacidad de juzgar: «vir bonus iudicandi peritus».

Por toda esta tranquilizadora argumentación y porque no me anima ningún propósito de proselitismo, me he sentido inclinado a aceptar el encargo de ocuparme de una obra como el «Concierto para piano y orquesta» de mi amigo y colega Juan Orrego Salas. He leído últimamente varios estudios hechos por compositores, como el excelente libro sobre Strawinsky, que publicó Alexander Tansman y pienso que es útil empezar ya a hablar de los jóvenes valores de nuestra patria, y de uno de los que de un modo más auténtico nos permite esperar mucho en el futuro musical de este país. El encargo que recibí fué de ocuparme del Concierto, nada más que de eso, pero la lectura y audición de otras obras del compositor, me ha llevado a este pequeño ensayo de conjunto, en que su más reciente creación aparece engastada en el total de lo que hasta ahora ha hecho oír.

* * *

Juan Orrego Salas empezó a dar que hablar como compositor durante el último año de su permanencia en los Estados Unidos, en donde obtuvo, cosa poco frecuente, sucesivamente dos de las mejores becas que en ese país se otorgan a los artistas, una de la Fundación Rockefeller y otra de la Fundación Guggenheim. Una tarde, en 1946, en una muy agradable reunión, en casa del compositor Alfonso Letelier, otro de nuestros mejores creadores jóvenes, Alfonso Montecino, leyó unas *Variaciones sobre un pregón*, de Orrego Salas, para piano y los que estábamos presentes tuvimos la sensación de haber visto bruscamente aparecer un compositor, con un lenguaje diferente de todos, con una técnica sin reparos y en una concepción de la música perfectamente clara y equilibrada. Poco después nos llegó la *Sonata para violín y piano*, admitida en Nueva York en las audiciones de la S. I. M. C., obra que nos reafirmó en el aprecio al joven músico, que entraba con atrayente expresividad en un camino de refinamiento y de depurado gusto.

Algunos meses después, en 1946, es decir, apenas el compositor cumplía los 26 años de edad, recibimos unos malísimos discos, junto con la música de la *Cantata de Navidad*, que se acababa de estrenar en un «Symposium» de música contemporánea en Rochester, N. Y., bajo la dirección del compositor Howard Hanson, director del Conservatorio Eastman. Poco después, nuestro buen amigo Fritz Busch llegó a Santiago deseoso de estrenar esta obra, que había conocido en Nueva York, y la programó con la soprano Adriana

Herrera de López y luego con la hermana del compositor, Teresa Orrego, que la había cantado en Rochester.

Con la *Cantata de Navidad* y las otras obras ya pudimos apreciar que el compositor poseía un estilo muy personal y que las trabas escolásticas que todavía se advertían serían lastre pasajero en su creación.

Juan Orrego Salas regresó a Chile a fines de 1946 y, fuera de obras menores y algunas obras corales, nos hizo conocer una *Suite* para piano de factura valiente y de mucho mérito y lo que podría ser su examen final del curso de orquestación, las *Escenas de Cortes* y *Pastores*, que se ejecutó bajo la dirección de Víctor Tevah el 16 de Mayo de 1947, en el segundo concierto sinfónico de la temporada. Quedaba con esto presentado el compositor en obras de diversa magnitud, que la crítica acogió con elogios y formuló al mismo tiempo excelentes votos para lo que debía venir.

Si las obras presentadas y creadas hasta 1946, significan la toma de posesión de un estilo y la orientación musical clara de Orrego Salas, el año 1947 es el momento en que la facilidad creadora y la mano segura se ensayan y logran un primer acierto enteramente definitivo. Casi conjuntamente, y trabajando en dos planos distintos, el compositor escribe la *Obertura Festiva*, para orquesta, y las magníficas *Canciones Castellanas*, para soprano y un conjunto de nueve instrumentos (flauta, corno inglés, clarinete, corno, viola, violoncello, arpa y percusión). La *Obertura Festiva* realizaba lo que la brevedad de los números que componen las *Escenas de Cortes* y *Pastores* no habían permitido mostrar; una construcción sinfónica un poco en la forma de las oberturas italianas, con una vivacidad en el género de Mendelssohn y con verdaderos desarrollos de elaborada trama. Junto a esta obra, nuestro músico, en un proceso de creación castiza que será muy sostenido en él, trabaja la serie de cinco trozos que tituló *Canciones Castellanas* y en que ya no hay nada que no sea exacto y definitivo. Estas composiciones no sólo obtuvieron las más altas calificaciones en los «Primeros Festivales de Música Chilena» de 1948, sino que mereció ser incluida como la única composición americana en los Festivales Internacionales realizados en Palermo, Italia, en Abril de 1949, por la S. I. M. C. (Sociedad Internacional de Música Contemporánea).

El año 1948 lo ocupa el compositor en varias obras menores y en el bosquejo de una breve ópera *Retablo del Rey Pobre*, como las *Canciones Castellanas* también sobre poesías antiguas españolas y en el bosquejo de su *Primera Sinfonía* que interrumpe por el viaje a Europa que hace en Enero de 1949, para asistir al estreno de su obra en los Festivales de Palermo.

El 26 de Octubre de 1949, «a las 0,45 de la madrugada», según reza la partitura, ya estaba terminada la *Primera Sinfonía*; nueva creación en grande que el compositor dedicó a la conmemoración del centenario de la fundación de nuestro Conservatorio Nacional, que se cumplía exactamente ese mismo día. A esta dedicatoria asoció mi nombre con un afectuoso reconocimiento que mucho me honra. La siguiente obra de envergadura fué la que motiva el presente artículo, el *Concierto para piano y orquesta*, terminado en el mes de Julio último y estrenado en los recientes «Segundos Festivales de Música Chilena».

He creído indispensable señalar así, muy escuetamente, las obras principales del compositor, omitiendo composiciones de menor aliento, como, por ejemplo, los *Cantos de Advenimiento* para soprano, violoncello y piano y la colección de canciones recientes, titulada *El Alba del Alhelí* sobre textos de Rafael Alberti; asimismo, no menciono obras corales, para dar una impresión de lo que ya significa la carrera de un músico que ha tomado resueltamente el paso de su actividad y que escribe, como dijo Hindemith, «con la naturalidad con que el peral da sus peras», sin creer que en cada obra debe reformar el mundo o vaciar amarguras pasionales o metafísicas. Algunos han solido decir que Orrego Salas escribe demasiado. Yo no participo de ese juicio; lo que hay es que en Chile los compositores, por razones diversas, componemos o hemos compuesto menos de lo que habría sido de esperar, y sucede que cuando ya llega una generación que tiene músicos capaces de escribir con naturalidad fácil, nos parece que se dejan llevar en exceso de esa vena que ojalá muchos tuvieran.

No hay que olvidar, en todo lo que digo en este artículo, que nos estamos ocupando de un compositor joven, de una carrera recién comenzada y naturalmente todos nuestros juicios y vaticinios, son como los que podría formular el catador de minas que descubre una rica veta y de la cual ya ha podido extraer dos o tres muestras de auténtica riqueza. En poco más de cinco años, Orrego Salas ha entregado por lo menos tres composiciones escritas con mano maestra: las *Canciones Castellanas*, la *Primera Sinfonía* y el *Concierto para piano y orquesta*; obras que hasta uno puede predecir algo, representan la primera floración de un músico de mérito auténtico y dotado de condiciones poco comunes. Son, por añadidura, obras contemporáneas que pueden estar frente a frente de cualquiera composición excelente de hoy día y sin que influya en su aprecio ninguna cortesía internacional.

* * *

Antes de entrar al estudio del Concierto, me parece indispensable hacer un pequeño balance del estilo que Orrego Salas presenta hasta hoy y de los rasgos que se advierten en su personalidad musical.

¿Qué orientación tiene nuestro joven músico?, ¿es neo-clásico?, ¿neo-romántico? ¿o pertenece a alguna rara combinación de estas dos cosas? Los aficionados a las clasificaciones lo pondrán un día aquí y un día allá, según el compositor vaya enfocando sus obras y cargándolas hacia lo objetivo o lo subjetivo. El músico es ante todo un hombre, y un hombre de la época en que le toca vivir y en este sentido diría que Orrego Salas es, ante todo, un músico joven de este momento de nuestra historia, un músico que emprendió el vuelo hacia 1945, en el comienzo de la aparente tregua, o como se dice ahora, del «cese del fuego», de la segunda guerra mundial que va pareciendo el prelude fatal de la próxima. Este músico, compone premunido de una bagaje cultural completo, de una disciplina universitaria llevada hasta su término, y de un oficio musical acabado y sin lagunas. Es decir, es un músico que hace y puede hacer lo que le da la gana.

No es un romántico porque no se ha interesado por un individualismo expresivo, no nació contando sus dramas ni los desencantos que todo hombre y sobre todo un artista sufre inevitablemente desde joven. Tiene una naturaleza serena, equilibrada e inteligente y rehuye las cosas complicadas para situarse en un estilo musical sano, que yo diría higiénico, que parte no de una raíz determinada sino de muchas raíces que se entroncan en el pasado.

Nuestro compositor pertenece ya a la generación chilena que conoció un gran repertorio desde su infancia, y que muy pronto supo que la música no la había inventado ni Bach ni Beethoven y que nuestros antepasados artísticos iban a incrustarse en la Edad Media y en el canto llano de los primeros siglos del cristianismo. Nuestros compositores jóvenes, también, han aprendido desde un principio, que el Occidente, y que el oído occidental, no es el único en el planeta. Todo este bagaje previo, permitió a Orrego Salas formar sus preferencias, es decir su estilo; y lo que en este momento los críticos tratan de desentrañar buscando parecido con algún compositor, aproximaciones que ahorren el trabajo de estudiar a fondo la música. Strawinsky se ha reído mucho de este afán de hallarle parecidos, comodín muy absurdo que se explota como si un músico en 1950 pudiera no asemejarse a nadie; como si alguna vez los grandes maestros no se hubieran parecido a todo lo que se hizo en el momento histórico en que vivieron. Las preferencias estéticas de Orrego

Salas, le permiten asimilar elementos gregorianos, lenguaje y procedimientos del Ars Nova del siglo XIV, riquezas polifónicas renacentistas, y no poco del discurso claro y animado de Bach y de Haendel. Nuestro compositor tiene una poco disimulada preferencia por Mozart, una distancia hacia Wagner y anafilaxia por el impresionismo francés; sus objetos de admiración contemporánea están en Strawinsky, Bártok, Hindemith, Prokofieff, Copland, Britten, es decir, que se mueve en todo el terreno actual, excepción hecha de los maniáticos dodecafónicos que han enfermado a tanta gente. De todo este variado panorama nace un estilo muy personal y muy asimilado, al cual se añaden raíces y giros españoles (por ende chileno), y una marcada preferencia hacia lo pastoril, como si las fiestas de Navidad familiares y los pesebres, hubiesen dejado una huella indeleble que el compositor ha continuado en el pesebre hogareño, que alberga el tierno conjunto de la pequeña tribu de su esposa y de sus hijos.

La primera característica que indudablemente atrae en la obra de Orrego Salas es la riqueza rítmica, la vivacidad y la fluidez de su discurso. Recuerdo que una vez en Nueva York, en casa de nuestro buen amigo Carleton Sprague Smith, estábamos oyendo música chilena en compañía de Aarón Copland y Roy Harris, y después de escuchar diversas obras, el compositor Harris me preguntó: «Are you always so sad in Chile?», (¿Son siempre Uds. tan tristes en Chile?). Un conjunto de obras nuestras, que partían desde Soro y llegaban hasta mis propias obras y las de Alfonso Letelier, los «Sonetos de la Muerte», habían acongojado a nuestros ilustres colegas hasta hacerlos pensar que en Chile vivíamos en una especie de llanto permanente. Recuerdo también que Paul Hindemith me observó una cosa parecida en 1941, y, confieso, que estas observaciones me impresionaron mucho y creo que en gran parte procedían de la preferencia que hasta entonces tenía la música chilena por lo tranquilo, lo nostálgico y estático, unido a nuestra marcada tendencia (que muchos no hemos adjurado), hacia la riqueza cromática de filiación indudablemente wagneriana.

Desde hace unos diez años, sin embargo, consciente o inconscientemente, la constante quietud de nuestra música montañesa, ha cambiado y Orrego Salas es uno de los músicos que seguramente ha contribuido a presentarnos, si no en el derroche rítmico que para mucha gente europea es sinónimo de las obras latinoamericanas (nos creen a todos mestizos de indios o de negros), por lo menos en una riqueza y variedad agógica y dinámica, que no habíamos tenido sino en algunas obras por desgracia poco conocidas fuera de

Chile. Orrego Salas trabaja casi siempre con temas muy claros o con vehículos temáticos que se prestan para todo y para dar una gran unidad a la composición. Emplea constantemente lo que es común a todos los músicos de nuestros días: el desplazamiento de los acentos y la métrica irregular sin que sea necesario cambiar en cada momento el compás. Esto viene desde antiguo y pasa por Bach y por Strawinsky. Esta constante riqueza métrica permite al compositor servirse de las formas clásicas sin que éstas aparezcan forzadas ni convencionales. Emplea todos los tipos que nosotros conocemos, desde las canciones simples y dobles hasta las formas abiertas y desarrolladas emanadas de la sonata. Sería inútil aquí detallar todos los casos y volveremos sobre ellos al hablar del *Concierto para piano*.

La melodía de Orrego Salas es de raíz diatónica, parte de tonalidades claras y casi siempre a poco andar, se desriela y se colorea de equívocos que le dan una gran novedad y la hacen ser muy expresiva. Usa el arabesco y la vocalización, cosa que sorprendió mucho cuando presentó su *Cantata de Navidad*, en que encontramos pasajes tan bellos como éste:

N.º 1.

Cantata de Navidad, 1.º Cantar

The image displays a musical score for the first song of the Christmas Cantata. It features two systems of music. The first system includes a Soprano line and an Orquesta line. The Soprano part has the lyrics: "y que - dó el ver - bo en car - na do en el" with a "(cuerdas)" annotation below the first measure. The Orquesta part consists of two staves with various musical notations including notes, rests, and dynamic markings like "p". The second system continues the Soprano line with the lyrics: "vien - tre de Ma - ri - a" and the Orquesta part with more complex rhythmic patterns and notes.

Aquí hay gregoriano y hay español. Es curioso que en nuestros músicos, junto con tomar Chile personalidad definida, reaparezcan raíces españolas y no en el terreno folklórico, sino que, simplemente, nuestro canto se parezca más al de nuestros antepasados, que a las influencias alemanas o inglesas que recibimos por la educación. Esta es una veta nueva y cautivante y un camino que no debe forzarse ni tampoco combatirse. Hablamos español, no tenemos la cara diferente de Europa, pensamos como descendientes de España; de ahí que nada raro tenga que cantemos también como cantan en Navarra, en Castilla o en Andalucía. En la obra de Orrego Salas la raíz española surge a cada paso, no sólo en las deliberadamente hispánicas como las *Canciones Castellanas*, sino que en la *Cantata de Navidad*, en la *Obertura Festiva* (segundo tema que es el de la Canción Castellana «Dicen que me case yo»), en la *Sinfonía* y en el *Concierto*.

Si nuestro joven compositor usa raíces tradicionales en cuanto a forma, su lenguaje contrapuntístico es también otro entroncamiento con el pasado, pero revitalizado por una libertad polifónica que le permite desafiar cualquier dureza por agria que sea. Orrego Salas escribe en un contrapunto de raíces arcaicas, diría yo «blanco», sembrado de cuartas y de resoluciones inesperadas. Eso chocó al principio, pero ya nos hemos acostumbrado a él y no nos parece, como en un comienzo, ser inexpresivo. La fuga y la escritura fugada tienen una enorme importancia en la obra de nuestro compositor. Las *Variaciones para piano*, la *Suite* para ese instrumento, la *Sonata para violín y piano*, la *Obertura Festiva*, la *Sinfonía* y el *Concierto*, todas ellas, tienen o fugas completas o partes fugadas que ocupan, como en el caso del último movimiento de la Sinfonía, todo el desarrollo. Los temas de estas fugas o fugados, casi siempre transformaciones de los motivos principales, son dinámicos, ágiles y ricos de posibilidades. Véanse en el siguiente ejemplo:

Nº 2.

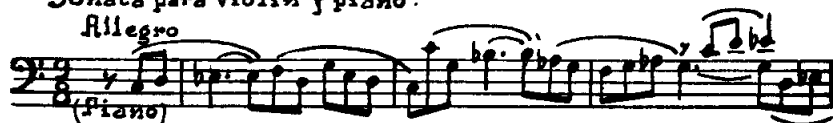
Suite para piano.

Fuga.



Sonata para violín y piano.

Allegro



Obertura Festiva.

Allegro vivace.



Primera Sinfonía

Allegro vivace.



Concierto para piano y org.

Allegro.



En el terreno de la armonía es donde las primeras composiciones que escuchamos a Orrego Salas nos sorprendieron más. Las *Variaciones sobre un pregón* y la *Cantata de Navidad* nos hicieron en un momento creer que el joven compositor se había ido a colgar demasiado de lo que, según lo que llamamos «armonía moderna», teníamos por abandonado. Podríamos haberle preguntado como el maestro Scherchen, cargado de dodecafonía, que le dijo en francés: «A quoi bon ce tonalisme?» (¿Con qué objeto este tonalismo?)... Sin embargo, «este tonalismo» se encajó pronto en una cosa muy libre, mitad arcaica y mitad moderna, que han dado por resultado el actual lenguaje armónico del compositor, con reposos claros, pero con una frecuentísima modulación que va sistemáticamente a desembocar al punto menos esperado y menos convencional. Orrego Salas tiene preferencia por las armonías vacías que lo emparentan a la época de Guillaume de Machaut, como en el siguiente ejemplo del comienzo de las *Canciones Castellanas*, tan bello y evocador

y semejante por otra parte al comienzo también de las *Escenas de Cortes y Pastores*.

Nº 3.

Canciones Castellanas.
«*Recuerdate de mi vida.*»

Lento. Flauta

Corno Inglés

Clarinetto

Viola.

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Canciones Castellanas' with the subtitle 'Recuerdate de mi vida.' The tempo is marked 'Lento.' The score is written for four instruments: Flauta (Flute), Corno Inglés (English Horn), Clarinetto (Clarinet), and Viola. The music is in a 3/4 time signature and features a melodic line with some chromaticism and a steady accompaniment.

Este arcaísmo aparece muy frecuentemente en las series de cuartas, como las que comienzan el *Concierto para piano* y el primer tema transformado, de la *Obertura Festiva*.

Nº 4.

Obertura Festiva
Allegro vivace

Trompetas

Detailed description: This musical score is for a piece titled 'Obertura Festiva' with the tempo marking 'Allegro vivace'. The score is written for Trompetas (Trumpets). The music is in a 3/4 time signature and features a rhythmic, march-like melody with frequent eighth and sixteenth notes.

Las mismas cuartas y quintas, sustituyendo las terceras tradicionales, forman a menudo el tejido interno de las líneas contrapuntísticas y les comunican una sonoridad que, pese a la apariencia gráfica, no tiene nada que hacer con lo antiguo. El compositor, también emplea con gran libertad superposiciones duras y bastante agresivas de raíz politonal, como los compases iniciales del *Concierto*.

Nº 5.

Concierto para piano y orquesta.
Introducción

Piano *ff marcato.*

Detailed description: This musical score is for the introduction of a Concerto for piano and orchestra. The piano part is marked 'Piano ff marcato.' The score is written for piano and orchestra. The music is in a 3/4 time signature and features a complex, polychordal texture with multiple chords and intervals stacked vertically, creating a dissonant and aggressive sound.

Indudablemente uno de los terrenos en que Orrego Salas se mueve con mayor soltura es en lo tocante a la escritura instrumental y vocal. No sólo conoce muy bien su oficio, sino que tiene una paleta ágil y ocurrente y una gran vivacidad, que dan por resultado que su orquesta le suene muy bien y que, hasta donde más se puede, se oigan todos los dibujos escritos. No es muy aficionado a usar muchas partes reales, ni tampoco a duplicar innecesariamente, a «faire l'orgue», como dice Strawinsky. Destaca los instrumentos con timbres puros y contrastes bruscos de «tutti» bien equilibrados y claros. Este estilo que en la *Obertura Festiva* parece un poco fragmentario, se enriquece y perfecciona en la *Sinfonía* y el *Concierto* y es como una combinación de la música de cámara con la sinfónica, una especie de lenguaje emanado del Concerto grosso. Es claro que un sistema así necesita excelente orquesta y bien dispuesta colocación de los instrumentos, ya que no debemos olvidar que la composición tradicional de la orquesta, es una de las cosas más arbitrarias y antojadizas que pueden concebirse, hecha como para que la música tuviera que quedarse sonando como Beethoven.

Es muy curioso y particular el estilo como Orrego Salas subraya con instrumentos de madera o con trompetas los puntos importantes de una melodía que, si se duplicara, resultaría pesada. Véase el siguiente ejemplo del comienzo de la *Sinfonía*.

N.º 6.

Primera Sinfonía

Allegro

The image shows a musical score for two parts: Trompeta (Trumpet) and violines (Violins). The music is in 2/8 time and begins with a key signature of one sharp (F#). The trumpet part starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The violin part starts with a dotted quarter note followed by an eighth note, then a quarter note, and continues with a series of eighth and sixteenth notes. The score is written on two staves, with the trumpet part on the top staff and the violin part on the bottom staff.

Este procedimiento es el que emplea tan acertadamente en la reexposición del motivo principal en el tiempo lento del *Concierto*, cuando el piano va subrayando nada más que las notas importantes de la melodía que llevan las cuerdas (compases 91 y siguientes del segundo movimiento).

Otras veces el compositor se lanza a crear ambientes sonoros y entonces discurre magníficas combinaciones, que dan la impresión como de cortinas leves y vibrantes, de armonías diáfanos y suspendidas que uno no acierta a comprender bien, sin mirar la

partitura, cómo el efecto está conseguido. En el N.º 183 del primer movimiento de la *Sinfonía* hay una página deliciosamente escrita a este respecto, en que aparece casi una citación de la *Obertura Festiva*, y para mi ver, el segundo movimiento entero de la *Sinfonía* es una magistral dosificación de sonoridades, que no podemos citar, porque habría que copiarlo íntegro: tan bellos son su perfecta distribución y logrado su equilibrio. Estos ambientes orquestales, en que la percusión está dosificada como las gotas de alíño que pone un hábil cocinero, aparecen ya en las *Escenas de Cortes y Pastores* y, en la música de cámara, llenan de poesía, por ejemplo, la que es tal vez la más atrayente de las Canciones Castellanas, *El Ganadico*.

Finalmente, para referirnos al último aspecto que nos queda por tocar en este análisis general, debo señalar el poder dramático que consigue Orrego Salas con los medios más simples, casi con lo esquemático. La *Cantata de Navidad* ofrece ejemplos de primera clase a este respecto. Todo el Cantar primero sobre la poesía de San Juan de la Cruz, *Un Angel anunció a María*, es la expresión de este simple anuncio, mitad recitativo, mitad pregón, que sirve de vehículo temático a todo el trozo. Nuestro compositor trabaja sirviéndose de las formas, pero no desdeña ninguna de las oportunidades de hacer su pequeña pintura. En el «Cantar segundo», también de San Juan de la Cruz, *Natividad en Belén*, pese a una como aria con oboe obligado, no puede dejar de subrayar muy claramente el contraste cuando el texto dice: «los hombres dicen cantares, los ángeles melodía», frente a: «pero Dios lloraba y gemía». Tan deliberadamente puso el compositor algo áspero que, en la partitura, algún director de orquesta se creyó en la necesidad de subrayar con lápiz azul un gran becuadro frente a un re bemol; becuadro que el compositor borró con indignados trazos negros. Iguales refinamientos dramáticos encontramos en el *Villancico a la Vigen* (Cantar tercero) en que el texto de Lope de Vega alude a los «airados vientos, furiosos» que el compositor subraya con airadas figuras instrumentales y a los «rigurosos hielos», que armonías vacías, evocan en contraste con la bellísima y tierna sección de este Villancico en que se habla de que el Niño Divino está «cansado de llorar en la tierra». El final de la Cantata de Navidad es todo él un melisma de gloria, con bastante aire haendeliano que se desriela a cada paso y que habría hecho que el gran Jorge Federico arrojase lejos su peluca si hubiera escuchado a su lejano pariente de los siglos futuros.

He señalado adrede esta capacidad expresiva y dramática de la *Cantata de Navidad*, porque la volveremos a encontrar nuevamente; junto a textos ante-clásicos españoles, en las *Canciones Cas-*

tellanas, y con mayor refinamiento y perfección y sin referencia a ningún texto, en las obras formales. En el tiempo final de la *Sinfonía* a que he aludido y en algunos momentos del *Concierto*, como en el comienzo del movimiento lento, el violento pedal superior del piano (compases 73 y siguientes) del mismo movimiento y sobre todo la dramática transición (Interludio), que liga desde el compás 122 en adelante, el tiempo lento hasta que desemboca en el tercer movimiento, representan no al músico que tiene sólo la cuerda amable y pastoril, sino a quien sabe también manejar lo tumultuoso, lo vacío y lo desgarrado.

Con todo lo anterior, podemos ya mirar fácilmente el *Concierto para piano y orquesta*, que no es sino el último eslabón de una cadena de obras y el hermano gemelo, hoy por hoy inseparable, de la *Primera Sinfonía*, con la cual tiene una estrechísima relación.

* * *

La producción contemporánea para piano y orquesta ha tentado de remozar el repertorio de que se sirven los pianistas a través de todo el planeta, los inevitables conciertos clásicos, más el repertorio romántico que viene a desembocar en Rachmaninoff, partiendo de dos posiciones en cierto sentido antagónicas: o el tipo de sinfonías con piano, como ya suele anunciarse en Beethoven y llega a la plena realización en Brahms, o la línea típicamente solista en que el piano se destaca, si no con una orquesta acompañante, por lo menos en un plano de realce en el conjunto equilibrado del virtuosismo con orquesta. Ejemplos claros de este último tipo los tenemos en los conciertos de Ravel y en los de Prokofieff, cuyo número 3 es, sin lugar a dudas, una de las joyas ya clasificadas en el género. Orrego Salas aborda precisamente este tipo de creación y es curioso notar que, en la reducción para piano, ha titulado la obra «Concierto para piano *solista* y orquesta», lo que quiere decir que enfoca el piano como figura de primera línea.

La obra que comentamos consta, como casi todos los conciertos de piano y orquesta, de tres movimientos que, en este caso, se presentan sin solución de continuidad. Entre el primero y el segundo movimientos basta la prolongación de una equívoca segunda, repetida por el piano (fa sol), para establecer el cambio de ambiente; entre el segundo y el tercero, existen unos trece compases lentos del dramático interludio a que he hecho referencia antes. La obra, pues, se oye como un solo cuerpo, pero dejando muy en claro que se trata de tiempos añadidos y no embutidos uno en otro, conforme

al idealista e incómodo sistema que utilizó Liszt, de la forma dentro de otra forma, como paréntesis grandes que comprenden otros menores.

El primer movimiento Allegretto es un característico primer tiempo de sonata. 25 compases de una introducción (Ejemplo N.º 5) bastan para ponernos en presencia de los dos participantes en el torneo: la orquesta, subrayando el final de los acordes duros citados, y el piano realizando un animado dibujo progresivo con las características cuartas de Orrego Salas. La exposición del primer tema se inicia en el compás 26, en la orquesta, con un tema muy claro en sol mayor y muy en el género de la *Cantata de Navidad*, que pronto toma el piano en mi menor y se desriela en el acto en modulaciones que desembocan en un breve puente, brillante, que permite llegar a una apariencia de do mayor, superpuesto a una fundamental re. En el compás 45, aparece, sobre un arpeggio de do mayor, una elegante y ágil melodía del piano solo, que es, no sabemos si con o sin intención del compositor, una derivación del motivo fundamental. En este segundo tema es muy agradable la presentación arpegiada descendente y muy elegantemente dispuesta que acompaña esta idea un tanto mozartiana. Véase en el ejemplo siguiente ambos temas principales con su parentesco.

N.º 7.

Allegretto
(1.º tema)

The musical score consists of two staves. The first staff is labeled '(1.º tema)' and shows a melodic line in G major. The second staff is labeled '(2.º tema)' and shows a descending arpeggiated accompaniment in E minor. The key signature changes from one sharp (F#) to two flats (Bb, Eb).

Un puente virtuosístico en que interviene un pequeño motivo español, nos conduce al desarrollo, que se inicia en el compás 68, haciendo oír la misma serie de cuartas que al comienzo de la obra.

El desarrollo, que llega hasta el compás 146, consta de tres secciones muy definidas. La primera de ellas vuelve a presentar el tema en sol mayor, en la orquesta, y en un cánon sobre un acorde que es la tónica en que el segundo grado sustituye a la tercera del acorde; luego, el mismo tema con giros invertidos se empieza a mover en modulaciones rápidas. Un pasaje más expresivo nos lleva al tema principal, ahora en el piano, en un animado diálogo con la orquesta, que llega a la tonalidad de mi mayor. En esta tonalidad tenemos un interesante desarrollo modulante seguido de una presentación del segundo tema, sobre trémolos de violines, violas y flautas y una diáfana cortina figurada en el piano. Este segundo tema tiene por base las trompetas duplicadas con maderas. En el compás 119, vuelve el primer tema, ahora empezando en una especie de tonalidad de la mayor o fa sostenido dórico, con elegantes progresiones y un discurso muy animado que es la cumbre de este movimiento. Rápidos dibujos del piano permiten llegar a los compases de introducción, a los que sigue una especie de cadencia solística muy breve. Orrego Salas ha explicado que esta cadencia tiene un poco el sentido de poner en solfa las cadencias. Debo confesar que este humorismo le resultó muy expresivo y atrayente en el propósito de caricaturizar la cadencia romántica y virtuosística, pero muy pobre cuando introdujo una demasiado banal progresión cromática a lo Liszt, que no encuentro que se justifique ni esté en su sentido.

Después de esta cadencia, el primer tema reaparece como estaba en un comienzo y el piano parece también mantenerlo en sol menor, tonalidad que se sostiene hasta la coda que, en el doble del movimiento, adquiere un extraordinario brillo mediante una de esas ingeniosas y diáfanas distribuciones instrumentales sobre ritmos obstinados y de gran sonoridad.

Los mismos ritmos marcados y diseños ágiles del piano, con su obligado glissando, caen en el segundo movimiento. Este segundo tiempo, lento, está construido con gran sencillez y consiste en tres presentaciones de dos elementos, uno que es melódico y el otro, un coral, de naturaleza armónica.

N.º 8.

Lento.

Coral.

En la primera presentación, el elemento melódico está confiado a las cuerdas y se mantiene una cierta sensación de dominante de do, que no llega nunca al punto convencional de su resolución. Una breve modulación conduce al coral, en las maderas, coral cuya melodía fluctúa entre fa y la.

La segunda sección del lento vuelve a tomar el tema primero melódico, pero esta vez en una larga elaboración lírica del piano, sobre acordes repetidos que le comunican una expresión muy distinta del comienzo y que vienen a concluir enharmónicamente en un mi bemol de cuartas superpuestas. El coral reaparece ahora en el piano, entre sol bemol y si bemol, extendido y con unas glosas instrumentales en los puntos de reposo. Estas glosas o interpolaciones se asemejan al sistema empleado por Béla Bartók en el Concierto para piano y orquesta N.º 3. Un dramático puente, áspero, con un pedal superior inamovible, conduce a la última parte en que, nuevamente, el tema inicial aparece en las cuerdas y subrayado, como ya dijimos en otra parte de este artículo, con breves toques del piano en los puntos culminantes de la melodía. Luego reaparece el coral, esta vez en los bronce y como siempre en un ambiente modal entre do y mi. Las interpolaciones reaparecen ahora en el piano. Con todo esto ha podido verse que el tiempo lento está construido en una forma sumamente lógica y basada más que todo en desplazamientos armónicos. Las tres reapariciones del coral, cada una en un color instrumental diverso, hacen que se amarren las dos últi-

mas entre sí, por las glosas e interpolaciones; en cambio, el motivo melódico idéntico, liga la primera sección con la tercera, lo que haría el esquema trabado siguiente:

Nº 9.

$$\overbrace{(A - B) (A' - B') (A - B')}^{\quad}$$

El interludio fogoso y como desesperado del compás 123 (emparentado a una figuración de la cadencia del primer movimiento, compás 152 y siguientes, y aún con el puente del compás 39 y 41 del mismo movimiento), nos conduce en medio de una gran tensión y de una magnífica sonoridad orquestal, a una nota, la, obstinada, que cae en un sol sostenido, acordes nuevamente de cuartas con fundamental la sostenido re natural.

Un rápido diseño del piano nos lleva al movimiento final, que es en la forma de un rondó con una fuga intercalada y de acuerdo con el siguiente esquema.

Nº 10.

$$\underbrace{(A - B) \overbrace{A' - C - A'' - D - A'''}^{\quad} - (E - C - E) (A - B)}^{\quad}$$

El elemento A, elemento dinámico en el habitual estilo de 9/8 de Orrego Salas, emparentado con la *Sinfonía*, en su primer movimiento, y con la *Obertura Festiva*, nos trae a un dibujo muy característico, muy animado y gracioso que comunica a este movimiento Allegro-Vivace, toda su agilidad y riqueza. El tema A se expone en el piano y luego en la orquesta con modulaciones desde la partida y rápidamente llega, en el compás 34 al elemento B, de marcado acento español y presentado con un hábil equívoco de armonías.

N.º 11.

Allegro vivace.

Tema A.

Tema B.

Meno mosso.

(oboe)

Reaparece A en las maderas, brevemente para pasar a otro elemento que hemos llamado C, en el compás 74 en una clara armonización de mi que modula hacia tonalidades lejanas en un gran crescendo. Este tema, «dedicado a los palcos», según el compositor, es de naturaleza lírica, romántica y con un cierto aire a la Tchaikowsky o Rachmaninoff, aire que en Orrego Salas no alcanza la terrible banalidad del tema sentimental incrustado en el último movimiento del Concierto N.º 3 de Prokofieff.

N^o 12.*Meno mosso.*

Piano.

Nuevamente el ritmo de A reaparece en trozos cromáticos del piano, que preparan una forma diferente de sus elegantes arabescos, esta vez encadenados a un nuevo motivo, de breve aparición y de sabor también un tanto español.

N^o 13.*Allegro vivace.*

Corno Inglés

Otra vez A irrumpe vigorosamente en una serie de modulaciones luminosas, por tonalidades mayores alejadas, algo en el sistema de Prokofieff, pasaje que es uno de los más atrayentes de este movimiento.

Bruscamente en el compás 176 se interrumpe el discurso y se expone un tema de fuga en el oboe (Ejemplo N.º 2) que, otra vez, aparece construído en una serie de cuartas que podrían emparentarlo al comienzo del Concierto, si no fuera que Orrego Salas usa las cuartas por todas partes. El tema es nuevo, variado, y rico en posibilidades, se expone en las maderas, corno, trompeta, piano y pasa luego a toda la orquesta en un desarrollo libre lleno de riqueza

contrapuntística y de colorido instrumental. La fuga se interrumpe para dar paso nuevamente al tema romántico, C, esta vez en la orquesta, tema que se encadena con una reexposición de la fuga en el piano seguida de otro desarrollo.

A partir del compás 349 se prepara la nueva entrada de A en la misma forma como al principio, pasaje que se repite idéntico, fuera de los cambios de orquestación, hasta llegar a la repetición del tema B, ahora en el piano, que se deriva a una serie de cambios modulatorios que preparan la coda. Esta coda no es sino una serie de variantes de A que conducen a una obstinadísima repetición de armonías, armonías vacías de tónica y dominante de mi, que bruscamente resuelven a un acorde de mi bemol fortísimo de los cornos con sordina. Dos golpes bruscos restablecen la tonalidad y concluye el Concierto en mi, naturalmente en el acorde vacío sin la tercera.

La rica construcción de este movimiento final, con la fuga intercalada y las dos secciones repetidas del comienzo y del fin, y la sucesión tan rápida de los estribillos y coplas del rondó y el inquieto discurso que constantemente vuelve al ritmo de 9/8, comunican al final del concierto una animación y un brillo que indudablemente cautiva e impresiona. Tenemos aquí al compositor en el perfecto dominio de su estilo, sin tanteos y sin escribir nada que necesite añadidos ni cortes. Este último movimiento pudo fácilmente resultar fragmentado, pero Orrego Salas ya aprendió en la *Obertura Festiva* que los temas intercalados no deben quebrar la unidad, y aquí no la rompen.

Todo este análisis, mitad descriptivo y mitad estético necesita, como toda música que se describe, de la audición de la obra o por lo menos de la consideración de la partitura. La descripción de un viaje, el itinerario y el mapa no significan nada sin haber visto la sucesión de los paisajes y las luces del día o de la noche con que éstos han sido coloreados. Así es también nuestro arte, viaje sonoro por las regiones indescriptibles con palabras de la armonía, de la simultaneidad polifónica y del timbre orquestal. Nada se puede transmitir con las consideraciones técnicas que son frías y esquemáticas. «La música no se explica sino con la música», dijo Wagner, y nunca uno siente más verdadero este aserto que cuando se tiene que abordar esta especie de partidas detalladas de nacimiento que son los artículos analíticos. ¿Qué sacamos con decir que el niño tiene nariz pequeña y ojos azules o negros, que pesa tanto, si no lo vemos sonreír? Es nuestro destino y en fe de esto cumplo con este artículo, rindiendo mi testimonio de admiración a la obra de un músico joven

a quien, estoy cierto, espera un destino ilustre y honroso para nuestro país.

Lista de las obras de Juan Orrego Salas

- PIANO.**—Minueto op. 2. Suite op. 14 (1945). Variaciones y Fuga sobre un Pregón op. 18.
- CANTO Y PIANO.**—Dos Canciones op. 4 (soprano). Villancico op. 7 (soprano). Romancillo op. 23 (alto). «El Alba del Alhelí» op. 29 (10 canciones para soprano). Song op. 15.
- CÁMARA.**—Dos piezas para violín y piano op. 1. Poema para flauta y piano op. 5. Sonata para violín y piano op. 9. Sonata a dúo para violín y viola op. 11. Canciones en tres movimientos op. 12 (soprano y cuarteto de cuerdas). Canciones Castellanas op. 20 (soprano y ocho instrumentos). Cantos de Advenimiento op. 25 (soprano, cello y piano).
- COROS.**—«No lloréis mis ojos» op. 3 (4 voces mixtas). 4 Canciones Corales op. 6 (voces mixtas). Let down the Bars op. 8 (voces mixtas). Romances Pastorales op. 10 (voces mixtas). Romance de don gato op. 16 (voces iguales). Cánones y coros escolares op. 17. Cánticos de Navidad op. 22 (voces femeninas).
- MÚSICA DRAMÁTICA.**—Cantata de Navidad op. 13 (soprano y orq.). Juventud op. 24 (ballet basado en música de Haendel). El Retablo del Rey Pobre op. 27 (ópera en un prólogo y dos cuadros).
- MÚSICA SINFÓNICA.**—Escenas de Cortes y Pastores op. 19 (Suite). Obertura Festiva op. 21. Primera Sinfonía op. 26. Concierto para piano y orquesta op. 28.

EL CONCIERTO PARA ARPA Y ORQUESTA DE RENE AMENGUAL

P O R

Juan Orrego Salas

René Amengual nació en Santiago en 1911. Estudió en el Conservatorio Nacional de Música, como alumno de piano de Alberto Spikin y Rosita Renard y de composición de Pedro Humberto Allende. Terminados sus estudios fué nombrado profesor-ayudante del Curso de Opera de este plantel educacional y luego profesor titular de Piano y de Análisis de la Composición. En 1941 se le designó Secretario del Instituto de Extensión Musical. Este mismo año fundó, en unión a otros jóvenes músicos la Escuela Moderna de Música, de cuyo directorio forma parte. En 1943 viajó a los Estados Unidos como becado del Instituto Internacional de Educación. En 1947 fué nombrado Director en propiedad del Conservatorio Nacional, cargo que ocupa hasta la fecha.

UN curioso cambio experimenta el estilo de René Amengual después del viaje que realiza a los Estados Unidos de Norteamérica. El joven músico había egresado del curso de composición de Pedro Humberto Allende, donde por un lado el dogmatismo de cátedra y por otro el lastre de una tradición armónica impresionista, resultaban ser galardones que el maestro necesariamente transmitía a sus discípulos. No había aún logrado desprenderse de aquellos elementos heredados por natural consecuencia de estas aulas, cuando fué sorprendido por una invitación a foráneas tierras donde iba a establecer contactos, ignorados hasta el momento, con muchos aspectos de la creación contemporánea. Mientras algunos de éstos habían aflorado a su estilo con anterioridad al viaje, sin justificar conscientemente su presencia, otros permanecían ocultos por la falta de oportunidades que el músico había tenido para penetrar en la obra de aquellos maestros que a un paso de la sistematización los empleaban desde hacía ya algunos años. De los primeros, sin duda estaba llamado a subsistir y aún a asegurar su presencia en la música de Amengual un cierto neo-clasicismo latente ya en su *Introducción y Allegro para dos pianos* y en una *Sonatina para piano* que tanto deriva de Ravel en lo que ésta tiene de impresionista, como en lo que plantea de revitalización de los cánones constructivos de Haydn y Mozart.

Entre las nuevas adquisiciones se registra un aparente divorcio de Debussy y un mayor acercamiento, sobre todo en el terreno armónico, a los principios de una politonalidad que tanto toma en su empleo de los «Seis» como de algunos expresionistas alemanes. Esta mezcla de elementos solicitados de extremos tan opuestos como el impresionismo y el expresionismo, lo arrastran a moverse temporalmente en un campo donde el intelecto domina abiertamente a la sensibilidad.

En el Amengual de este período se percibe una ordenación de principios estéticos que más tienden a lo experimental que a lo definitivo, sin dejar por ello de tener los méritos de una búsqueda que antes permaneció aletargada por la resignación ante imposiciones estilísticas de cátedra. Uno de los ejemplos más completos de esta época es su *Sonata para violín y piano*, cuya estructura básica se aparta de tal manera de sus obras anteriores, que nos muestra al compositor en una posición que prescribe moldes absolutamente consecuentes con su estilo ulterior, y libre de aquel lastre académico que coartó el desarrollo de un lenguaje musical bien personificado. Ya dijimos que mayores méritos podrían establecerse en la posición experimentalista del Amengual de esta época que en todo aquello que pudiera significar conquistas definitivas para su estilo. En esta premisa basa su *Sonata para violín y piano* todo ese acopio de verdades artísticas que imprimen valor a la obra como punto de apoyo en el salto que su autor hubiera de dar de una ribera a otra del tempestuoso torrente que han debido surcar quienes evolucionaron gradualmente desde el impresionismo a un lenguaje más libre y propio de nuestro tiempo.

Y si a tal proceso pueden adaptarse todas las obras de cámara de René Amengual, desde las escritas para piano, ya nombradas, y sus composiciones vocales hasta la *Sonata para violín y piano*, como punto terminal de una época, otro tanto podría decirse de su muy limitada pero valiosa producción sinfónica, partiendo de un *Preludio* escrito a la sombra de la influencia de Allende, pasando por su *Concierto para piano y orquesta* y rematando en su *Concierto para arpa y orquesta*.

El *Preludio* nombrado es alma y vida de su época impresionista, donde se resume todo el colorismo de una orquesta que aunque en sus bases numéricas corresponde a la usada por los clásicos del siglo XVIII, en su sonoridad no es más que una réplica del estilo sinfónico debussyano pasado por el tamiz de un cierto chilenismo, más refinado y menos evidente que el que podría defenderse en una posición abiertamente folklórizante. La sugerencia orquestal envuelve aquí a todo proceso de desarrollo temático, alejando por lo tanto a la obra de ese espíritu constructivista neo-clásico, que ya en el *Concierto para piano* comienza a vislumbrarse como una de las características en el camino hacia la plena madurez de este compositor. El empleo del término neo-clásico, implica en el presente ensayo un significado puramente técnico, que se refiere al uso particular de los diferentes elementos de la composición, y no debe ser identificado con posiciones estéticas que prescriban un culto apo-

líneo de las artes. Hacemos esta salvedad por cuanto Amengual, apareciendo en sus últimas obras como un defensor de principios estructurales adoptados en razón de una posición perfectamente objetiva frente a la música, es a la vez un romántico que contrapone a los anterior, y no sin forzarse a ello, un mensaje personal que se traduce en un lirismo buscado en los modelos más sentimentales de la música, seleccionados eso sí con una cierta sensibilidad que le ayuda a distinguir en parte, lo refinado de lo banal.

Si el proceso evolutivo antes expuesto proyecta sus resultados en el Concierto para arpa y orquesta, se debe tal vez al extenso período de gestación de esta obra, el que se inicia precisamente en su permanencia en Estados Unidos (1943) y se prolonga hasta el año 1950, en que da por terminada esta partitura. Es claro que el espacio de siete años que éste abarca no puede tenerse como un período dedicado exclusivamente a esta composición, puesto que tanto las múltiples ocupaciones administrativas de este autor como también la creación de un *Cuarteto para cuerdas* y otras obras menores, lo llenan con sobrecargo de actividades. No obstante, es interesante constatar que esta partitura cubre en su totalidad la última época de su estilo, desde el momento en que se registra el expresado cambio en éste, hasta el presente. El hecho de que el primer movimiento de esta obra haya sido escrito en Nueva York y el que los dos últimos se hayan completado después del retorno del compositor a su patria, no se traduce exactamente en la ausencia de una necesaria unidad de estilo, la que existe y se revela en una obra concebida como un total indivisible. No por ello deja de percibirse en la misma esa diversidad de elementos que expresan claramente la trayectoria seguida por su autor desde sus años de Conservatorio hasta la actualidad.

Recursos de un claro neo-clasicismo se presentan en cada uno de sus movimientos, predominando ellos en los dos primeros, a la vez de ser mucho más convincente su empleo en los mismos. Ya no teme Amengual a la melodía desnuda de todo relleno acompañante o escuetamente subrayada por pequeños ornamentos imitativos en otras voces, como se deja ver en la iniciación misma de este Concierto, en que con un clarinete solo expone en forma directa uno de los temas del primer movimiento (Ejemplo N.º 1), agregándose en el tercer compás el corno y el arpa solista. Resume en ello su nueva posición, empleando recursos de esta especie, lo que antes se habían visto ensombrecidos por armonías acompañantes de una densidad que ahora aparece notablemente aliviada. Su expresión se torna entonces, a ser más directa y para ello se sirve de una econo-

mía de medios expresivos cuya presencia es característica en esta obra.

Ej. 1

Lento $\text{♩} = 60$

clar. sib

Si hay otro aspecto en relación con este mismo trozo inicial que deba ser recalcado, es el hecho de que la citada melodía del clarinete, desempeña el papel de una introducción lenta a base del mismo tema que inmediatamente después tomará el arpa en «allegro», iniciando así la exposición de la primera idea. Luego maderas y cuerdas se agregan a ésta en duplicaciones de octavas o unísonos, lo que también actúa en consecuencia, con esa economía de medios aludida anteriormente.

El proceso formal de este movimiento se adapta con naturalidad al de la Sonata clásica, cuya exposición se completa con el apareamiento de la segunda idea en re bemol (Ejemplo N.º 2) en un solo del arpa, estableciendo así una tensión armónica entre sol bemol, tonalidad predominante en la primera de éstas, y su quinto grado. No se ha buscado un contraste temático entre los dos elementos básicos de este movimiento, y muy por el contrario, podría argumentarse la similitud de caracteres de ambos temas. Sin embargo, es curioso observar que mientras el primero deriva de un concepto que se acerca más al tipo de melodía infinita planteado por Beethoven, especialmente en sus últimos cuartetos y desarrollado hasta la saciedad por Wagner, el segundo se adapta más bien a un tipo de melos neo-románticos, lírico en sus raíces y de un sentimentalismo algo asociado a Rachmaninoff. Como melodía en sí mismo podría decirse que esta última es más fiel a la definición que un tratado de fin de siglo podría ofrecer como básica al problema, y es precisamente eso lo que le da un carácter algo añejo o al menos impropio a una obra genuinamente actual. En cambio, la primera sin ofrecer un terreno muy propicio a la variación ni al desarrollo por su fisonomía algo divagadora y poco caracterizada rítmicamente, es de inspiración más fresca y de mayor novedad en su contenido.

Ej. 2
♩ = 100

La sección central de este movimiento sobresale por la presencia de un muy ajustado tratamiento del solista y de las posibilidades propias a su técnica, lo que en el total de la obra, constituye sin duda, uno de sus mayores méritos, y que en esta parte del concierto no logra aún cansar con el tal vez excesivo uso de «glissando» y de ciertas figuraciones armónicas, de las que sin duda se desprende el carácter arpegiado del primer tema de este movimiento y del segundo del siguiente.

Los repetidos unísonos o duplicaciones en octavas de las maderas y cuerdas, no dejan de empobrecer a una escritura instrumental que por razones de equilibrio con el solista, ha debido atenerse a una constante dialogación entre éste y el conjunto, lo que en sí mismo es perjudicial a la continuidad del discurso. Ello justificaría la presencia de «tuttis» orquestales de mayor riqueza armónica, o bien, elaborados a base de un juego contrapuntístico que contraste con las figuraciones del arpa y equilibre en parte la obligada pobreza que implica por un lado el diatonismo del solista y por otro la escasez de volumen del mismo. De esto último, se registran meritorias tentativas en el N.º 8 de la partitura, donde las tres entradas sucesivas de oboe, flauta y piccolo con la primera idea, anuncian un desarrollo contrapuntístico de cierto vuelo, aunque muy pronto anulado por el paralelismo de simples acordes, formados a base de agregaciones del resto de la orquesta.

La reexposición de este movimiento constituye una de sus

partes más interesantes, especialmente por el reaparecimiento del primer tema, que surge desde el registro grave de violas, cellos, clarón y fagot, constituyendo ello un pasaje de gran atractivo sonoro, para levantarse hasta el agudo del arpa, maderas y cuerdas, alcanzando después de esto un «tutti» que se interrumpe para dejar a la flauta sola parafrasear el segundo tema en una especie de recapitulación de éste y de interludio entre el primero y segundo movimiento.

El segundo movimiento no sólo es lo mejor de este Concierto, sino que debe situarse entre las páginas más plenas de contenido y belleza escritas por René Amengual. La atmósfera de serenidad y dulzura que lo rodea, está finamente acentuada por una instrumentación bien matizada y una elaboración temática expresiva y de buen gusto, formando todo ello un total perfectamente armonioso y equilibrado. El comienzo mismo en que el arpa sola nos enfrenta a esa extensa y reposada melodía que sirve de base a este movimiento (Ejemplo N.º 3), sobre acordes acompañantes que se suceden en obstinada pulsación, da la pauta de todo cuanto ha de suceder enseguida, respondiendo a esta sola idea ambiental que es germen y razón de todo posterior desarrollo. Si de tal pasaje pueden encontrarse referencias en otras obras de René Amengual, probablemente lo sea en el Aria de su *Suite para flauta y piano*, donde incluso un acompañamiento armónico obstinado, nos recuerda el carácter de su reciente creación.

Ej 3

Lento 1/2 = 50

The image shows a musical score for arpa, labeled 'Ej 3' and 'Lento 1/2 = 50'. The score is written for a single instrument, the arpa, and consists of two systems of music. The first system begins with a treble clef, a key signature of one sharp (F#), and a 3/4 time signature. The tempo is marked 'Lento' with a metronome marking of 1/2 = 50. The dynamic is marked 'p' (piano). The first system contains three measures of music, with the instruction 'cresc poco a poco' written below the second measure. The second system contains four measures of music, with the dynamic 'p' marked at the beginning. The music features a steady, rhythmic accompaniment in the bass line and a more melodic line in the treble line.

Exquisita sensibilidad revela la agregación sucesiva de oboe, flauta, corno inglés y cuerdas al susodicho pasaje, los que en suaves lineaturas se suman al instrumento solista, llegando así a la plenitud del «tutti» que sirve de puente armónico entre la primera y la segunda idea. Esta última nace de un simple arpeggio del arpa sobre un pedal sostenido por otros instrumentos (Ejemplo N.º 4). La fisonomía ascendente de este tema le imprime un carácter interrogativo, que a través de insistentes repeticiones presentadas en ingeniosas combinaciones orquestales que emergen del registro grave de fagotes hasta dos notas agudas de flauta y piccolo, parecen obstinadas preguntas que no encuentran respuesta sino que en la vuelta a la primera idea, quien en comprimida recapitulación nos conduce a una breve coda basada en el tema arpegiado antes aludido y ahora ensombrecido por un grave pedal de contrabajos y cellos.

Ej. 4.

The musical score consists of two systems. The first system is for the Arpa (Harp), with a treble clef and a common time signature. It features a series of arpeggiated chords that ascend in pitch from left to right. The second system is for the Orq. (Orchestra), with a treble clef and a common time signature. It shows a series of sustained bass notes, with a dynamic marking of *pp* (pianissimo) for the first two notes and *mf* (mezzo-forte) for the last two. The notes are connected by a long horizontal line with a curved underline, indicating they are sustained.

Hay sin duda en este segundo movimiento más poesía e ingenio orquestal que lo que pueda existir en el total del concierto, a la par que un refinamiento armónico y temático que en su ausencia no corresponde al tono superficial del último de sus movimientos.

Amengual demuestra una marcada inclinación por el empleo de ciertos recursos rítmicos del «jazz». Ejemplo de esto encontramos no sólo en el movimiento final de su *Concierto para arpa*, sino

que algo de ello en el Scherzo del *Concierto para piano* y en la *Suite para flauta*. Si en las obras de años anteriores estos recursos corresponden a ciertas citas de carácter pintoresco, como en el *Ragtime* de la *Suite* nombrada, o al empleo objetivo de ritmos sincopados que después de todo pueden contarse como una de las características de nuestra época, en el *Concierto para arpa* éstos aparecen rodeados, de una concepción armónica de esencia romántica, que en cierto sentido evoca el recuerdo de algunas obras de Mac Dowell o del Gershwin de la *Rapsodia en Azul*, quienes al tratar de incorporar los ritmos de la músicaailable negra al terreno más culto de lo que ellos llamaron el «jazz sinfónico», no hicieron más que desvirtuar la esencia misma del género popular, revistiéndolo de un «pathos» lírico-sentimental que no le corresponde. En tal situación está el motivo central del tercer movimiento de este concierto (Ejemplo N.º 5), el que no alcanza en realidad a ser un tema por la brevedad de su extensión, sino que un verdadero inciso que hace las veces de estribillo en el total de su desarrollo, el que en repetidas apariciones se alterna con diversas coplas basadas en general en un melos que algo tiene que ver con lo que se ha dado en llamar la «canción melódica» en nuestra época.

E, 5
Presto d. 96

Maderas ff

sf

La primera de estas coplas, si como tal pudiera considerarse, deriva de la idea sincopada ya aludida, resultando sólo una variación aumentada de ésta, expuesta por los clarinetes (Ejemplo N.º 6), la que conduce directamente a un nuevo tema (Ejemplo N.º 7) que luego de ser presentado por la orquesta es tomado por el arpa con un acompañamiento arpegiado en el bajo.



Después de una breve incursión por el estribillo, aparece una nueva copla cuyo tema (Ejemplo N.º 8) más notoriamente que el del ejemplo anterior nos sorprende por su manifiesto descenso a un terreno que no dice relación con el refinamiento y buen gusto de otras obras de Amengual, incluyendo los dos primeros movimientos de este concierto. No sería objetable en éstos el lirismo que les es característicos, el que el compositor ha buscado y no sin razón para contrastar con el carácter jocoso del estribillo. Se respira en estas dos coplas, la atmósfera de una abdicación al tono de sobriedad mantenido hasta el momento en este Concierto, donde todo concurre,—armonía acompañante, instrumentación e ideas melódicas— a la formación de un ambiente de categoría muy inferior e inesperada de un músico que le conocemos refinado en la mayor parte de sus creaciones.



Una vuelta más o menos prolongada al estribillo, sobre cuyo tema el arpa ejecuta una larga «cadenza» para luego insistir en el de la copla inmediatamente precedente, conduce a una especie de «fugato» basado en una idea que no es totalmente nueva, puesto que algo toma de las coplas anteriores y que restituye al movimiento el tono de sobriedad perdido en los pasajes anteriores (Ejemplo N.º 9). Se extiende éste al través de un «tutti» que remata en otra «cadenza» del arpa, basada en este mismo tema. Al fin de ésta se

produce una especie de reexposición en que al igual que al comienzo la orquesta vuelve sobre el tema inicial y luego el arpa sola sobre el de la primera copla. Esto le imprime una clara estructura de rondó—sonata, similar a la que puede encontrarse en muchos movimientos finales de obras clásicas. Una corta «cadenza» basada en la primera idea que alterna con amplios «glissandi» del arpa cierra el movimiento.

Ej. 9.

ob. viol II

cor. violas

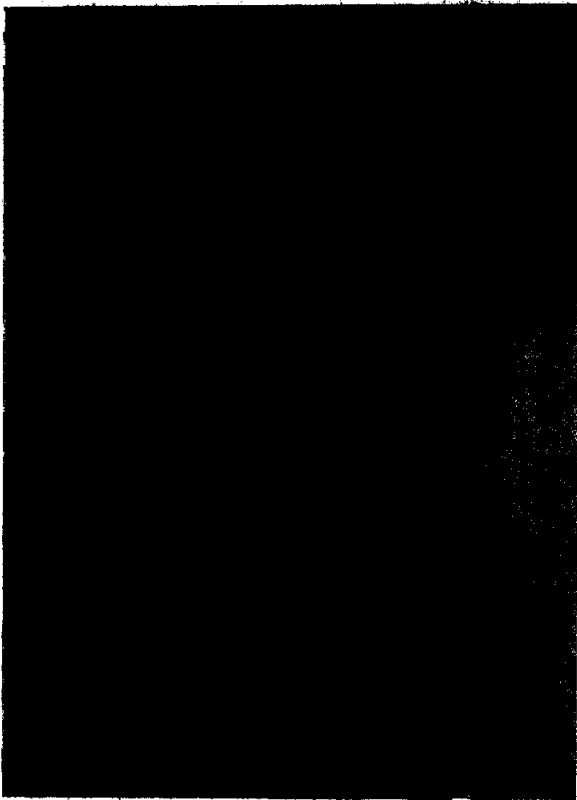
fl. viol. I.

Hay en este tercer tiempo superabundancia de elementos, y entre éstos el que sirve de eje temático es excesivamente comprimido para lograr establecer la necesaria separación entre cada una de las coplas. A ello se debe el fragmentarismo de su desarrollo, que se acentúa por la marcada cuadratura que imprimen los fines cadenciales de cada una de sus partes. Si la obligada alternación de solista y orquesta fué satisfactoriamente solucionada en los movimientos anteriores, en el último sufre de las rígidas demarcaciones impuestas por las cadencias armónicas que innecesariamente recalcan los fines y comienzos de cada parte, como si se tratara de entidades independientes caprichosamente ordenadas y enlazadas por reincidencias temáticas que no bastan para dar un sentido unitario a esta parte de la obra.

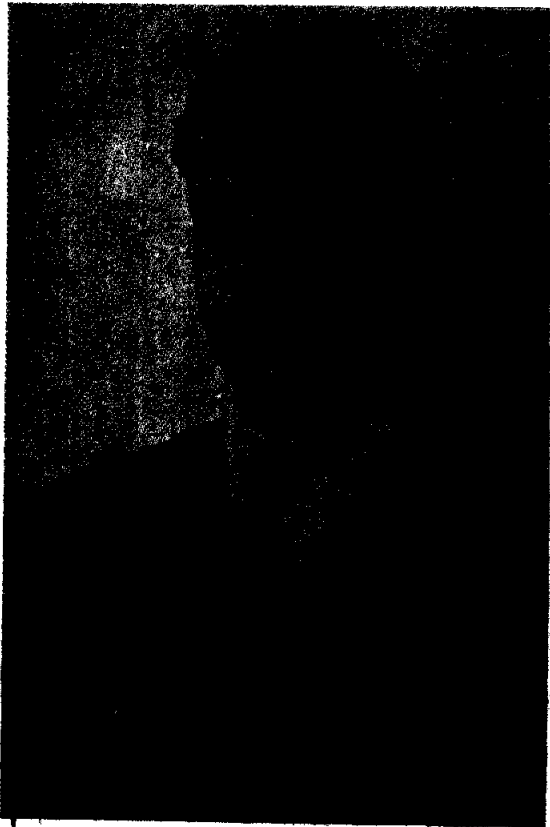
Resulta entonces evidente de que los defectos del movimiento final restan mérito a una obra como el *Concierto para arpa y orquesta* de Amengual, que alcanza momentos tan excelentes como los de su segundo movimiento. Podría decirse al respecto, que si la parte recién aludida de este concierto puede tenerse entre las mejores vertidas de su pluma, el total de la obra no alcanza el nivel de excelencia ya establecido por este compositor en sus creaciones anteriores como tampoco acredita la destacada posición que ocupa en el panorama actual de la música chilena.

Lista de obras de René Amengual

- PIANO.—Tres Estudios. Album Infantil. Burlesca. Berceuse Trágica. ~~Transparencias.~~ Tonada. ~~Suite.~~ Homenaje a Ravel. ~~Sonatina.~~ Seis Preludios. Introducción y Allegro para dos pianos. ~~Diez Preludios.~~
- CANTO Y PIANO.—Caricia. Poema de Amor. Manos de Mujer. ~~Canción de Otoño.~~ ~~Ano Amor.~~ ~~Me gustas cuando callas.~~ ~~El Vaso.~~
- CÁMARA.—Cuartetos para cuerdas N.º 1 y N.º 2. ~~Sonata para violín y piano.~~ Suite para flauta y piano.
- COROS.—Motete para Coro mixto. Madrigal, para coro mixto. Ocho Canciones y cánones para niños. Cinco Canciones de Navidad. ~~— 10 Canciones.~~
- ORQUESTA.—Preludio Sinfónico. X
- SOLOS Y ORQUESTA.—Concierto para piano y orquesta. ~~«El Vaso»,~~ poema para voz y pequeña orquesta. Concierto para arpa y orquesta. X



VICTOR TEVAH
Director de la Orquesta
Sinfónica de Chile.



GUSTAVO BECERRA
Segundo Premio de Música
de Cámara.





La Orquesta Sinfónica de Chile durante los Festivales.

LAS OBRAS DE CAMARA EN EL SEGUNDO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

P O R

Nino Colli

DESPUES de dos años de haberse realizado el Primer Festival de Música Chilena, que dejó en el público un recuerdo altamente favorable, se efectuó el Segundo, en medio de la más auspiciosa de las expectativas.

La modalidad de realizar una justa de compositores es algo enteramente nuevo en los anales de la historia musical. Envuelto en las nieblas de la leyenda, se sabe que en Provenza, en los tiempos de la Edad Media, se estableció la costumbre de las competencias poéticas bajo la denominación de Juegos Florales; costumbre que ha persistido hasta nuestros días y que daban lugar a las más pintorescas escenas. En los *Maestros Cantores* de R. Wagner hallamos también una vívida pintura de lo que fueron las competencias poético-musicales en la época del artesanado alemán. Retrocediendo aún más en el tiempo, la historia nos suministra el antecedente de mayor valor en este tipo de competencias: los Juegos Olímpicos griegos, que eran todo un acontecimiento en la vida de ese pueblo y marcan una etapa importante en la evolución cultural de la humanidad.

La práctica de las justas artísticas, instauradas por la antigua Grecia y hecha tradición principalmente en los dominios de la literatura, llega hasta nosotros con una modalidad característica: la de un jurado de «élite», que en última instancia discierne y otorga el premio a la mejor obra. Las condiciones especiales en que se desenvuelve la vida artística de nuestro ajetreado siglo XX, han multiplicado el número de premios más o menos importantes que se conceden como estímulo al neófito, o como reconocimiento definitivo de la obra creada por un artista.

En el terreno del arte musical se ha seguido a este respecto los mismos procedimientos que en el de las otras actividades artísticas, salvo en el caso de tratarse de concursos de ejecutantes, en los que el público es admitido a escuchar, sin otorgárseles, no obstante, derecho a voto.

Sin embargo, por primera vez en la historia de la música, un país que vive, desde el punto de vista geográfico, un poco apartado

del resto del mundo, pero que sigue con el máximo interés todas las vicisitudes de los movimientos artísticos que se agitan más allá de sus fronteras, rompe con la tradición y establece como norma de un torneo de compositores, la del público oficiante de jurado. Esta iniciativa tomada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que coloca a la música por primera vez en la delantera con respecto a las innovaciones en el terreno de las prácticas artísticas, revela en los músicos una mentalidad ágil y una flexibilidad de espíritu dignos del mayor encomio, y ponen de manifiesto varios aspectos que merecen reflexión de parte del que los juzga objetivamente.

En primer término, generalizando, puede decirse sin ambages que la organización de los Festivales de Música Chilena no hubiera sido posible sin la previa e inmensa labor cultural desarrollada durante largos años por el cuerpo dirigente de las actividades musicales de Chile, puesto que son la culminación y fruto de tal labor, y exteriorizan el grado de capacitación a que ha llegado el aficionado a la música en el país. Luego dichos Festivales coinciden con la madurez de un conjunto notable de compositores, lo que es índice muy sugestivo y revelador de la seriedad y prestigio de que goza este aspecto superior de la actividad creadora humana.

Por otra parte, si bien la concesión de derecho a voto otorgada al público puede dar lugar a injusticias—como ha ocurrido con alguna de las obras presentadas en la sección música de Cámara—, éste es un medio muy eficaz para acicatear el interés de las masas que asisten a los conciertos por la música moderna, estimulando su sentido crítico y lo que es más importante de todo, rompiendo la muralla de hielo que desde hace cincuenta años, aísla al compositor del hombre que busca en esta manifestación de arte su solaz espiritual.

Como es natural, el Jurado Público no descarta un Jurado de Selección, cuyo papel es el de examinar previamente las obras que se presentan y rechazar aquellas que no reúnen el requisito mínimo para ser ejecutadas, como es el de que el que escribe conozca su oficio. A este respecto, creemos que en los últimos festivales el Jurado de Selección ha observado una línea excesivamente liberal en la aceptación de obras cuyo lenguaje no está de acuerdo con la época en que vivimos. Nada se gana, en efecto, con escuchar obras que bien podrían haberse escrito en 1850, y aun habrían pasado por anticuadas. La observancia de tal criterio lleva implícito el peligro de que la formación excesivamente clasicista y románticista de gran parte del público, haga pesar la balanza en favor de la música

escrita en un lenguaje sencillo y directo, en detrimento de la compuesta por músicos que persiguen un ideal estético más elevado.

También tenemos que formular reparos por la aceptación de obras de música de cámara con textos literarios en ediciones extranjeras. Estamos seguros que tanto en Alemania como en Francia, se hallaría totalmente absurdo en un concurso, la presentación de obras musicales cantadas en castellano u otro idioma que no sea el propio. ¿Por qué razón ha de ser diferente en los países de habla hispánica? Esta es la condición mínima para que una obra con texto literario pueda ser justipreciada con equidad. Todos sabemos por lo demás, una de las cualidades de la poesía castellana es su extraordinaria facilidad para adaptarse al canto; y lo dicho es desde luego, sin incidir mucho en el hecho de que actualmente pasa por un período tal de esplendor, que honraría las letras de cualquier otro idioma.

La tarea del crítico, en justas de esta naturaleza, es harto difícil. Por más ecuaníme y ecléctica que pretenda ser la opinión del que escribe sobre música recién estrenada, jamás podrá desprenderse de los conceptos estéticos que forman su propia personalidad, a lo que debe sumarse las diferentes tendencias de cada uno de los compositores, y el grado de madurez alcanzado por algunos de ellos con respecto a otros más jóvenes. Por último, la calidad de la ejecución no deja de tener trascendencia en la correcta y justa apreciación de una obra nueva, ya que una excelente interpretación, realizada en el convencimiento profundo de que la obra es buena, puede contribuir en gran parte a realizar el interés de la misma, y viceversa, una obra mal ejecutada o vertida sin la convicción indispensable de que es música que vale, puede ser la causa de una opinión desfavorable e injusta.

La función del crítico no descarta, pues, del todo, ciertas consideraciones. En efecto, entre los que presentaron obras al concurso de música de cámara existe un grupo que aún realiza sus estudios de composición, y que podemos personificar en Sylvia Soublette, Leni Alexander y Carlos Botto.

Sylvia Soublette se presentó con una *Suite Pastoril*, escrita hace dos años con otros propósitos que los de ser ejecutada en concierto, y que no dan en verdad la medida del talento y capacidad de la compositora. Leni Alexander nos hizo escuchar *Tres Lieder*, también trabajo de hace algún tiempo, y que si bien revela condiciones interesantes para la creación musical, no podría calificársele como obra plenamente lograda. Carlos Botto es, sin duda, el que dió la nota más alta de los tres con unas *Variaciones para piano*,

la mejor y más valiosa de las obras para ese instrumento presentadas en el concurso de música de cámara.

Otro grupo podría establecerse con Gustavo Becerra y Alfonso Montecino, compositores de la misma edad, dueños ya de su oficio. Gustavo Becerra cultiva con inteligencia, sensibilidad y profundo saber la composición, sin haber logrado todavía crearse un lenguaje propio. Sin duda no está lejano el día en que su producción significará un verdadero aporte musical para Chile. Alfonso Montecino, en cambio, se nos parece con una personalidad definitivamente formada en su *Dúo para violín y piano*, obra que bajo todo punto de vista es sencillamente admirable.

René Amengual, Hans Helfritz y Alfonso Letelier pertenecen a la categoría de los compositores que poseen una técnica definitivamente formada, y una larga experiencia en el manejo de los recursos de la composición. René Amengual se presentó con un *Cuarteto y Diez Preludios para piano* en los que muestra aún una personalidad oscilante entre diversos estilos. Después de varias incursiones por diferentes campos de la música moderna, cabe constatar que tanto en su Cuarteto como en los Preludios para piano, vuelve a un tipo de escritura derivada del impresionismo musical francés, que cultiva con buen gusto.

De Hans Helfritz escuchamos un interesante grupo de canciones que llevan por título «*China Klagt*», en los que revela, como siempre, su talento y sólida formación de compositor.

Alfonso Letelier dió a conocer *Tres Canciones Antiguas para voz y piano*, obra que si bien posee sus méritos, no pertenece a lo más valioso de la producción de este compositor. Recordamos a este respecto las *Variaciones para piano en fa* con que se presentó en el Primer Festival de Música de Cámara realizado en 1948, que es una de las más notables contribuciones hechas a la composición pianística en Chile.

Aparte y solo, se destaca la figura de Domingo Santa Cruz entre los creadores que han pasado de media centuria. En el apogeo de sus facultades creadoras, todo lo que brota de su pluma lleva el sello de una personalidad inconfundible. A nuestro juicio, sus *Canciones de Primavera* fueron las mejores composiciones corales que se escucharon en los últimos Festivales.

Hasta ahora, sin embargo, los Festivales de Música Chilena, con todo el interés que ofrecen como panorama documental del estado de la composición musical en el país, no han logrado todavía reunir a todas las figuras destacadas en este aspecto de su vida artística. Hay compositores conocidos que no se han presentado nunca

como Alfonso Leng y Humberto Allende. Otros como Urrutia Blondel y Carlos Riesco se presentaron en el primero y no en el segundo. Por último, hubo quienes prefirieron medirse en el terreno sinfónico y no en el de cámara, como es el caso de Juan Orrego Salas, que posee un talento especial para este último género musical.

En los Festivales de 1948, en lo que a su música de cámara se refiere, tuvimos la oportunidad de escuchar algunas obras que podrían considerarse capitales dentro de la producción musical chilena. A este respecto acuden a nuestra memoria las *Canciones Castellanas* y la *Sonata para violín y piano* de Orrego Salas; el *Cuarteto N.º 2 para cuerdas* de Domingo Santa Cruz y las *Variaciones para piano* de Alfonso Letelier.

En la sección música de Cámara de los Festivales de 1950, no hubo más que dos obras excepcionales: el *Dúo para violín y piano* de Alfonso Montecino y las *Canciones de Primavera* de Domingo Santa Cruz. En cuanto a las *Variaciones para piano* de Carlos Botto, a las *Tres Canciones Corales* de Gustavo Becerra y a «*China Klagt*» de Hans Helfritz, puede y debe considerárselas como obras excelentes bajo todo punto de vista, pero de ningún modo fundamentales en la creación musical del país.

El primer concierto de selección de música de Cámara se realizó el lunes 20 de Noviembre, en el Teatro Municipal.

Entre otras obras se escuchó en éste, una *Sonata para cello y piano*, de Gustavo Becerra, que consta de tres movimientos: Mosso, Lento, Rubato y Veloz Festivo.

El primer movimiento es el mejor estructurado en cuanto a su aspecto formal. El segundo movimiento se inicia con un tema en acordes que da lugar a cinco variaciones de carácter ornamental, conservando siempre la misma armonía. Este tipo de variación que se utilizó con profusión durante el siglo XVII, hoy resulta de escaso interés si no se las contrasta con otro tipo. El tema posee toda la sugestión necesaria para variarlo de las demás diferentes maneras. El tercer movimiento es el de menos contenido musical de los tres. Creemos que está destinada a rematar con un trozo brillante y movido una obra escrita en tres movimientos.

La escritura instrumental tanto del piano como del cello, es excelente. Predomina en toda la obra un tono romántico y en general, el lenguaje empleado revela la influencia de los compositores franceses de la primera época impresionista, tales como Duparc, Fauré y otros. También hay rastros de Humberto Allende en la manera de manejar la armonía, camino por donde puede haber llegado la influencia mencionada anteriormente.

Cabe agregar, sin embargo, que esta Sonata constituye uno de los trabajos serios y de envergadura, oídos en los recientes Festivales.

La versión ofrecida por Arnaldo Fuentes en el violoncello y Lola Odiaga en el piano, fué deficiente.

La *Suite Pastoril* de Sylvia Soublette, para soprano, tenor, flauta, viola y arpa, consta de una pequeña Obertura y seis Canciones. Fué compuesta hace dos años como música incidental para una comedia de Moli re. Tanto la estructura de la obra como el lenguaje musical empleado, se resienten de los propósitos para lo que fué escrita, que no son los de una obra de concierto. Numerosos ejemplos podríamos citar de música incidental de grandes autores, que al ser transformada en Suite de concierto, pierden su verdadero significado e interés.

Está escrita en el estilo de las Bergeretes y Pasteurelles francesas del siglo XVIII, con ciertos toques de armonía modernista. Podrían señalarse como defectos notorios de composición, las repeticiones «da capo» sin ninguna variación, y la poca fantasía desplegada por la compositora en la utilización del conjunto instrumental escogido. Este defecto debe ser menos evidente, sin duda, cuando la obra se ejecuta como música incidental.

En términos generales, podría decirse de esta obra, «C'est de la musique charmante, mais pas non plus».

Se expidieron discretamente la soprano Carmen Barros, el tenor Hernán Würth y Juan Bravo, Nachman Gorodecki y Teresa Hoefter en flauta, viola y arpa respectivamente.

Los *Tres Lieder* para mezzo-soprano y conjunto instrumental, de Leni Alexander resultaron en el primer momento, sorprendentes por el tipo de sonoridad que los ubica dentro de la escuela dodecafónica, sin estar por ello enmarcados en las normas que rigen la mencionada tendencia.

Un recitativo poco expresivo, si se toma en cuenta la apasionada dramaticidad de texto del poeta Tagore y una orquestación de color gris, son sus principales características. Sin embargo la compositora revela tener talento, el que no cabe duda habrá de ponerse en evidencia en un futuro próximo.

La mezzo-soprano Margarita Valdés, y un conjunto instrumental bajo la dirección de Víctor Tevah, vertieron la obra en buena forma.

La *Muerte de Mozart* para piano y conjunto de cuerdas, de José Quintano, representa una repetición de lo que genial y originalmente han escrito otros compositores de fama internacional, entre

los que es fácil reconocer a R. Strauss. Peca de un excesivo lirismo sentimental, que entre 1870 y 1900 habría entusiasmado a la burguesía, y que hoy está totalmente fuera de lugar. Las constantes progresiones empleadas en los desarrollos, la hacen difícilmente aceptables a oídos que reclaman procedimientos más variados.

Elma Miranda al piano, y la orquesta de cuerdas dirigida por Víctor Tevah, hicieron cuanto pudieron por realzar el interés de la obra.

El Segundo Concierto se efectuó el Jueves 23 de Noviembre, en el Salón Auditorium.

En el programa figuró un *Cuarteto para Cuerdas*, de Roberto Puelma, que consta de un Allegro giusto, un Andante patético y una Introducción, Scherzo y Final.

Desde los primeros compases se advierte que el compositor sigue en su posición conocida, la de un neo-romanticismo muy escaso de originalidad. La obra está escrita con todos los recursos y prescripciones que dan los tratados de armonía y contrapunto, lo que es insuficiente para escribir buena música. Es un ejemplo de las consecuencias nefastas que produce un absurdo academismo.

Para el autor de este Cuarteto, todo lo que los compositores crearon antes de la época romántica, y después de ella, parece no existir, puesto que en su música no hay huella de otras influencias, ni de la preocupación por el estudio de obras que no sean las que se escribieron entre Schubert y Tchaikowsky

Veamos, por ejemplo algunos de los procedimientos utilizados por Roberto Puelma en su Cuarteto:

Nº 1.

Nº 2.

The image displays two systems of handwritten musical notation. Each system consists of four staves. The top staff of each system is in treble clef with a key signature of one sharp (F#). The first system includes tempo markings: 'p a tempo' on the second staff, 'a tempo' on the third staff, and 'a tempo' on the fourth staff. The notation is dense, featuring various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The second system continues the piece with similar notation, including a 'p' marking on the second staff.

La progresión armónica, como medio de modular y procedimiento de desarrollo, ha sido descartada casi totalmente por los compositores de la actualidad. Esto no quiere decir que no pueda echarse mano de ella y en algunas ocasiones los compositores modernos no la hayan utilizado eficazmente. Como recurso, puede adquirir vitalidad siempre y cuando no se la utiliza como procedimiento mecánico, lo que significa variar cada una de sus repeticiones.

Sorprende, además, la ausencia casi absoluta de acordes secundarios, tal como si no existieran en la música, y no tuvieran hoy tanta y más importancia que los principales. Es lógico pues, que una composición escrita en base a los acordes principales, usados generalmente en su estado fundamental, con el acorde de séptima de dominante y la progresión armónica como sistema de modulación y desarrollo, tiene que resultar de una monotonía abrumadora, aún cuando momentáneamente aparezca el acorde de novena u otros.

Nº 3.

Musical score for N° 3, featuring four staves. The first staff (treble clef) has the instruction "a tempo sostenendo un poco". The second staff (treble clef) has "arco a tempo sostenendo un poco" and "Pizz" later. The third staff (treble clef) has "a tempo" and "arco". The fourth staff (bass clef) has "a tempo" and "arco".

O el romanticismo cursi del Lied del Andante Patético:

Nº 4.

Musical score for N° 4, consisting of two systems of four staves each. The first system includes instructions: "a tempo pp" (top staff), "a tempo" (second staff), "a tempo" (third staff), and "pp Pizz" (bottom staff). The second system includes: "pp aspas." (top staff), "simila" (second staff), and "simila" (third staff).

Desde el punto de vista formal, el Cuarteto está bien escrito, y los problemas emanados de las proporciones de la obra, así como los de equilibrio instrumental, han sido bien resueltos.

Fué bien interpretada por el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical integrado por Alberto Dourthé, Ernesto Ledermann, Zoltan Fischer y Angel Ceruti.

El *Dúo para violín y piano* de Montecino consta de cinco movimientos: Allegro, Andante, con moto, Scherzando, Con libertad, misterioso Andantino y Allegro enérgico y giocoso. Es la obra instrumental de mayor interés e importancia que escuchamos en los Festivales de Música de Cámara.

Por primera vez nos enfrentamos a una composición escrita con gran seguridad técnica, extraordinaria, lógica en el desarrollo de las ideas, y notable variedad de los recursos sabia y prudentemente dosificados, expuestos en un lenguaje expresivo y de actualidad. La personalidad del compositor se halla libre de influencias externas, y si a alguien pudiera asemejarse, es más bien por la similitud de tendencias y de orientación impresa a su voluntad creadora. En efecto, se observa en Alfonso Montecino, marcada predilección por una escritura contrapuntística afín a la de Hindemith; por otro lado los interesantes elementos rítmicos y temáticos que afloran en el *Dúo*, delatan cierta proximidad con Béla Bartók; su lenguaje armónico lo emparentaría con una multitud de compositores centro-europeos.

Comprendemos perfectamente bien la actitud del público con respecto a esta obra y la baja votación que le otorgó; no está acostumbrado al lenguaje un tanto agrio, pero siempre altamente expresivo y dramático, utilizado por Montecino.

Desde el primer momento el compositor plantea su posición estética en el breve prelude con que comienza el Allegro. Mientras la mano derecha ejecuta cuartinas de semicorcheas con arpeggios cortos, que son una reminiscencia remota de la manera de prelude de Bach, la izquierda apoya con un bajo de novena menor.

Nº 5.

Allegro

The image shows a musical score for the beginning of the fifth movement, marked "Allegro". The score is written for violin and piano. The violin part (top staff) begins with a series of eighth-note arpeggiated chords. The piano part (bottom staff) provides a bass line with a prominent ninth interval. The tempo is marked "Allegro" and the performance instruction "ben ritmato" is written below the piano staff.

Las segundas mayores y menores, los acordes de octavas aumentadas o novenas disminuídas, los formados por cuartas superpuestas, etc., son elementos constitutivos básicos de su personalidad armónica. Véanse algunos ejemplos entresacados al azar:

N.º 6.

Musical score for N.º 6, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a forte (f) dynamic marking.

N.º 7.

Poco a poco avivando

Musical score for N.º 7, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a staccato (stacc.) marking and a "Poco a poco avivando" instruction.

N.º 8.

Allegro enérgico e giocoso (M.º)

Musical score for N.º 8, showing a piano accompaniment with a treble and bass clef. The music features a series of chords and melodic lines, with a forte (f) dynamic marking and a "deciso" marking.

El ejemplo N.º 7 de acordes de paso, es altamente ilustrativo en lo que se refiere a las preferencias armónicas del compositor. Asimismo en una sección del primer movimiento, de una expresiva y bella efusión lírica, la línea melódica ejecutada por el violín se apoya sobre la siguiente armonía:

Nº 9.

The musical score for piece Nº 9 consists of two systems. The first system has a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece, with the piano part marked 'Perdendo' and the bass part also marked 'Perdendo'. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

Tanto en el aspecto melódico general, como en la organización de los temas, se observan las mismas características de todos los compositores de tendencia expresionista: son modulantes y en el caso de Montecino hay un marcado gusto por los intervalos de séptima mayor y menor, de octava aumentada o novena disminuída, como puede verse en estos ejemplos:

Nº 10.

The musical score for piece Nº 10 consists of two systems. The first system has a piano staff with a treble clef and a bass staff with a bass clef. The piano part begins with a treble clef and a key signature of one flat. The bass part starts with a bass clef and a key signature of one flat. The second system continues the piece, with the piano part marked 'p = f sempre' and the bass part marked 'ten.'. The piece concludes with a final cadence in the bass staff.

N.º 11.

Al tempo

p

poco a poco cresce.

En el transcurso de la obra no existe ningún momento que pudiera tacharse de superficial o efectista: todos los recursos empleados están destinados a lograr la máxima eficacia expresiva en la sensibilidad del oyente.

Sin embargo, no cabe sino lamentar que una composición tan hábilmente estructurada en el aspecto formal, y de tan admirable cohesión estilística, contenga en el último movimiento un aire chileno que está en abierta pugna con las premisas estéticas que le sirven de sustento.

Tanto el violinista César Araya como la pianista Edith Fischer, ejecutaron correcta y comprensivamente la obra.

El *Trío para piano, violín y violoncello* de Ramón Campbell, consta de los movimientos *Allegro moderato*, *Andante-variaciones*, y *Rondó-Vivace assai*. Revela la mano inexperta de un compositor que no domina el conjunto instrumental para el que se propuso escribir música. Es notorio el desequilibrio sonoro entre el piano,— que ejerce casi todo el tiempo el papel de solista,— y el violín y el violoncello. Es pobre en contenido musical y revela toda una gama de influencias, que van desde la música romántica hasta el folklorismo impresionista de Allende.

El *Trío*, integrado por Elvira Savi al piano, el violinista César Araya y el violoncellista Adolfo Simek, vertió con corrección la obra.

El *Cuarteto N.º 2 para cuerdas* de Amengual, consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Lento* y *Tema con variaciones*. Posee aspectos positivos y negativos. Entre los primeros tenemos que mencionar el primer movimiento, *Allegro moderato*, de una escritura contrapuntístico-armónica interesante por su sonoridad emanada de la utilización de una armonía de tipo impresionista francés, de muy buen gusto. Es el movimiento construido y logrado. Un breve intermedio también muy interesante en su despliegue de imi-

taciones y en su trama armónica, conecta el segundo movimiento (Lento) con la exposición del tema con variaciones.

Entre los aspectos negativos cabe señalar la sensación de desequilibrio y desarticulación, originada probablemente por la desproporción que existe entre un primer movimiento muy largo, y los siguientes que son breves.

El Lento (2.º movimiento) es un aire de tonada chilena estilizada. Siempre se ha dicho, y es a nuestro juicio una gran verdad, que el folklorismo por su carácter predominantemente armónico y colorista, es incompatible con el cuarteto. Todo el nacionalismo musical europeo no ha logrado producir sino unos pocos cuartetos que se cuentan como excepciones dentro de este género; y aún así, no sin los correspondientes reparos. Sin embargo, cualquier fuga de Bach suena bien en dicho conjunto instrumental; y es porque la estructura del Cuarteto se aviene mejor con la música pura, de escritura contrapuntística.

Por lo demás, la tonada estilizada ha sido tan explotada por los compositores chilenos, desde que Allende le dió color y forma definitiva, que se hace muy difícil ahora obtener alguna novedad con ella, a menos que se intenten otros caminos. Quizás lo realizado por Béla Bártok en los dominios del folklore húngaro pudiera servir de experiencia para los que se interesan por la utilización de ese recurso como material de composición.

Finaliza el Cuarteto con un Tema con variaciones, bien escritas, sin lograr por ello la perfección e interés del Allegro.

En resumen es una composición que no logra satisfacer plenamente al oyente, e inferior en todo caso al Cuarteto N.º 1 de Amengual, que es un buen exponente de la capacidad creadora de su autor en este género musical.

La versión de la obra fué correcta y estuvo a cargo de los componentes del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical.

El Tercer Concierto se realizó el Jueves 30 de Noviembre, en la Sala Auditorium.

El programa se inició con *Pequeños Preludios para piano* de Amengual, que son una serie de piezas breves, escritas en estilo impresionista, con fines pedagógicos, en los que el talento del compositor y la experiencia del profesor instrumental, se complementan para obtener un excelente resultado.

Fueron bien ejecutados al piano por Edith Fischer.

Las *Canciones Antiguas* para voz y piano de Alfonso Letelier

no son, como lo hemos expresado anteriormente, lo mejor vertido de la pluma de este compositor, que es uno de los más destacados músicos de Chile. Sin embargo nunca deja de hacerse presente la calidad de este creador, aún en sus obras menos logradas. En efecto, la segunda de las Canciones, que es la mejor del grupo, evidenció ser de una exquisita finura armónica y de una gran sinceridad de expresión.

Fueron bien interpretadas por la contralto Margarita Valdés y Free Focke al piano, que ha revelado ser un magnífico acompañante de música moderna.

«*China Klagt*» para voz y piano de Hans Helfritz, es una colección de tres Canciones, compuestas con una inspiración de la mejor ley. Predomina en ellas un ambiente poético y expresivo derivado del impresionismo alemán. Están finamente trabajadas, tanto desde el punto de vista melódico como armónico, terreno en el que el compositor se mueve con gran libertad, y en el que se observa su predilección por la politonalidad. Texto y música se funden armoniosamente para conseguir su máxima eficacia expresiva y cada una de estas breves canciones es un modelo de obra bien terminada.

La interpretación, a cargo de la contralto Ría Focke y del pianista Free Focke, fué de excelente calidad.

Con las *Seis Canciones para voz y piano* de Abelardo Quinteros, nos encontramos nuevamente frente a una obra en la que hay evidentes reminiscencias de la música romántica, entre las que podríamos destacar la influencia ejercida por la ópera pucciniana. Es indiscutible que dicha influencia tiene un aspecto favorable, que se refleja en el buen tratamiento de la voz humana; pero esta tendencia, además del significado negativo que tiene como regresión a un pasado caduco y agotado, se compagina muy mal con los textos de Juan Ramón Jiménez, poeta de íntimo y refinado romanticismo, y de exquisito lenguaje preciosista.

Es francamente sorprendente que un joven compositor escriba con una armonía y jiros melódicos que fueron superados por el mismo Puccini en su última etapa de compositor. Tales preferencias musicales denotan una falla importantísima en la formación de su personalidad, pues comprueban poco conocimiento y escaso contacto con la música creada después del siglo XIX.

Estas Canciones fueron bien interpretadas por la soprano Laura Krahn y el pianista Free Focke.

Escuchando los *Tres Preludios Elegíacos* de Soro, no sabríamos decir a ciencia cierta si fueron escritos o improvisados en el momento, tal es la vacuidad de su contenido musical. Preferimos creer lo último, y pensar en todo caso que es música que pertenece a un pasado muerto e imposible de resucitar. Por lo demás estas composiciones están muy lejos de lo que a calidad musical se refiere, del *Andante Apassionato* y otras creaciones del mismo autor, que tienen plena justificación en la etapa de la evolución musical de Chile en que fueron escritas.

El autor ejecutó al piano con la fogosidad que le es característica.

Dos Estampas Chilenas para piano de Héctor Melo, constituyen música de pretensiones modestas e intrascendente, en la que se hace presente el motivo folklórico, y la influencia impresionista. Estas fueron ejecutadas por la pianista Edith Fischer.

El Cuarto Concierto fué el que dió la nota más elevada y sería de estos Festivales. Se efectuó el Jueves 7 de Diciembre en la Sala Auditorium, iniciándose éste con *Estudios Breves* para piano de Guillermo Campos, los que si no hubieran sido tantos, habrían agrado más. La repetición de ciertas fórmulas pianísticas conocidas y utilizadas genialmente por los compositores románticos, así como un lenguaje armónico en el que existen rastros tanto de la música del siglo pasado, como del presente, restaron interés al conjunto de la obra. Algunos de ellos, escuchados por separado, o reunidos en un pequeño grupo de tres o cuatro a lo sumo, lograrían posiblemente interesar. Estos fueron ejecutados al piano con gran musicalidad por la pianista Elvira Savi.

Las *Variaciones para piano* de Carlos Botto, fueron sin duda, la mejor obra escrita para este instrumento, que tuvimos oportunidad de escuchar en los conciertos de selección de música de cámara.

El autor revela una notable imaginación en el uso de los recursos más variados de la composición; y saca extraordinario partido de las posibilidades sonoras del piano. La composición no está exenta de influencias externas, como fruto primerizo nacido de la pluma de un novel compositor; pero apunta, no obstante, a través de ella, una interesante y sugestiva personalidad musical.

Obsérvese el nobilísimo empaque del tema, sustentado por una armonización escueta e interesante:

Nº 12

Tema

Lento 1 = 88

Este tema, metamorfoseándose de las más diversas maneras, da origen a once complejas variaciones de diferentes caracteres y sentido expresivo, en las que han sido estudiadas cuidadosamente y muy bien logrados los efectos de contraste.

Las variaciones para piano de Carlos Botto, pueden figurar honrosamente entre las buenas composiciones pianísticas escritas en este país.

Estas fueron vertidas por la pianista Elvira Savi, con el dominio y musicalidad que le son característicos.

Los *Cantares de Pascua* op. 27 para voces iguales, de Santa Cruz, pertenecen a una colección de diez coros de pascua «posibles de ser utilizados en escuelas y colegios» según reza la indicación del autor. De ésta se seleccionaron cuatro. Son obras sencillas si se tiene en cuenta el estilo complejo que es propio de este autor, escrita sobre textos populares y otros creados por él mismo. Santa Cruz adopta aquí un lenguaje en el que predomina el diatonismo y la homofonía armónica. Sin embargo no se descarta la búsqueda de armonías interesantes y novedosas, así como los artificios propios de la composición contrapuntística. La obra será, sin duda, muy bien recibida por todos aquellos directores de coro que rehuyen la rutina de un corto y vulgar repertorio escolar, repetido hasta el cansancio.

Ejecutó con notables deficiencias en materia de afinación y calidad sonora, el coro Ana Magdalena Bach, bajo la dirección de Marta Canale

Las *Cuatro Canciones Corales y Quodlibet* de Gustavo Becerra, llevan cada una de ellas por título, Paisaje; Secreto; Baile y Madri-

gal. Están bien concebidas para coro y el compositor hace gala de una gran sinceridad de expresión y una notable fantasía en el tratamiento de las voces. Estas fueron bien ejecutadas por el Coro de Madrigalistas Haendel, bajo la eficaz dirección del propio autor.

De las *Seis Canciones de Primavera para coro mixto*, op. 28 de Santa Cruz, sólo se ejecutaron tres; «De las montañas baja la nieve» (Canción), «En la tierra arada del invierno» (Madrigal) y «En medio de las pajas suaves» (Villancico para el Pesebre de la Novena del Niño). En estas obras volvemos a encontrar al Domingo Santa Cruz de siempre, personalísimo en su perpetua búsqueda de novedad armónica y de sonoridades que rehuyen los caminos ya explotados. A cada paso podrían citarse ejemplos de hallazgos dentro de este campo, como los transcritos más abajo, y en los que el lector puede observar el grado de depuración y variedad alcanzado en la escritura armónica de este compositor.

N.º 13.

"De las montañas baja la nieve" (canción)

Movido, con sencillez. M. J. 60.

Soprano: *pp* De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Alto: *pp* De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Tenore: *pp* De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Bajos: *pp* De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

a cau-ces yer-tos

rue-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

rue-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

rue-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

Tanto en el Madrigal como en el Villancico, se advierte que las preferencias del compositor están por una libre escritura de sinuoso cromatismo contrapuntístico. Sencillamente admirable la honda emoción que fluye del madrigal. «En la tierra arada del invierno», de tinte marcadamente expresionista.

N.º 14.

«En la tierra arada del invierno.» (Madrigal)

Lento y triste M. J. 56.

Sopr. *pp* En la tie-rraa-ra-da del in - vier - no

Altos *pp* En la tie-rraa-ra-da del in - vier - no ya -

Tenores *pp* En la tie-rraa-ra-da del in vier.no ya-ce -

Bajos *pp* En la tie-rraa-ra-da del in - vier - no

A nuestro modo de ver, las Tres Canciones de Primavera escuchadas en los festivales de Música de Cámara, por lo original y personal de su escritura contrapuntística y armónica, por la potente emoción que se desprende de ellas, constituyen la obra coral más interesante escuchada en los Festivales de Música de Cámara de 1950.

El Coro de Madrigalistas, bajo la dirección de Sylvia Soubllette ejecutó excepcionalmente bien esta composición.

El Quinto Concierto se realizó con las obras que recibieron el más alto puntaje en las etapas de selección. En el programa figuraron los *Cantares de Pascua*, op. 27 para coro a voces iguales, de Domingo Santa Cruz, *Cuatro Canciones* para coro a voces mixtas, de Gustavo Becerra, *Seis Canciones de Primavera* op. 28, para coro a voces mixtas de Domingo Santa Cruz, *Variaciones para piano* de Carlos Botto, «*China Klagt*» para voz y piano, de Hans Helfritz y *Cuarteto N.º 2* para cuerdas de René Amengual.

El Jurado Público adjudicó un solo segundo premio a las *Cuatro Canciones para coro a voces mixtas*, de Gustavo Becerra.

LAS CANCIONES CORALES DE GUSTAVO BECERRA

P O R

Carlos Riesco

Nació en Temuco en 1925. Hizo sus estudios humanísticos en esta ciudad y en Santiago. Su educación musical se desarrolló en el Conservatorio de Temuco y como alumno de piano de Alberto Spikin, de violín, de Ernesto Lederman y de composición de Humberto Allende y Domingo Santa Cruz, en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago. En 1942 fué agraciado con el tercer premio en la Sección Música de Cámara del Concurso de Composición Musical efectuado con motivo de la celebración del Cuarto Centenario de la Fundación de Santiago. En 1946 y 1947 realiza giras artísticas a la Argentina, Uruguay y Perú. Actualmente desempeña el cargo de Profesor asistente en el curso de Análisis y Composición del Conservatorio Nacional de Música y Profesor titular de Armonía.

EN los Festivales de Música Chilena que se acaban de llevar a efecto en Santiago, las «Tres Canciones Corales y Quodlibet» de Gustavo Becerra, lograron alcanzar el puntaje necesario para obtener un Segundo Premio. Este hecho, honra en alto grado a su autor, por tratarse de un músico de extrema juventud, el cual acaba de egresar del Conservatorio Nacional de Música, donde actualmente desempeña el cargo de Profesor Auxiliar en la Cátedra de Análisis de la Composición Musical.

A pesar de sus años, Gustavo Becerra cuenta con un bagaje técnico-cultural de primer orden, lo cual le ha permitido desenvolverse con bien cimentada soltura en los diferentes géneros que ha abordado. Este joven músico, ya tiene escrito un buen número de composiciones, entre las que se destacan principalmente, *Diez Piezas para piano*, *Suite N.º 2 para piano*, que obtuvo Tercer Premio en un concurso de 1942, *Dos Tríos para cuerdas*, *Suite para orquesta de cuerdas*, *Sonata para violín y piano*, *Sonata para piano*, *Sonata para cello y piano*, *Sonata para viola y piano*, *Concierto para violín y orquesta* y una *Sinfonía*, en la cual se halla trabajando.

En la obra de Becerra, forman un capítulo muy especial, las *Cuatro Sonatas* mencionadas. La primera de éstas, es la Sonata para violín y piano, tal vez la más libre de todas ellas, especialmente en lo que concierne a la forma, cualidad que se hace presente, con mayor evidencia, en el primer movimiento. La música se mantiene a través de toda su extensión, dentro de un marco lírico, cayendo a ratos en un franco romanticismo, de sana inspiración.

La *Sonata para piano*, que le sigue en orden cronológico, ya presenta nuevas tendencias y una mayor madurez. Estilísticamente

se sitúa en un neo-clasicismo de corte moderno y se podría afirmar que esta obra carece de influencias extramusicales. Aquí, como en la casi totalidad de sus Sonatas, Becerra emplea el tipo de melodía estrófica en las partes expositivas y reexpositivas del material, mientras en los desarrollos tiende a un tipo de melodía infinita. La técnica pianística, es de carácter percusivo, donde el autor emplea a fondo la repetición de acordes, no con el fin de explotarlos en sus valores tonales o funcionales, sino con el propósito de lograr producir efectos rítmicos y dinámicos.

Las otras dos *Sonatas*, para cello y viola, escritas casi a un mismo tiempo, presentan una serie de características comunes en su tratamiento. Ambas son también, de corte neo-clásico y coinciden además, en una reexposición general del material temático al final de cada una. Esto no obedece a razones cíclicas propiamente tales, sino que el autor se ha visto obligado a recurrir a esta recapitulación conjunta, con el fin de lograr una mayor amarra formal.

Todas las *Sonatas* en general, con excepción de la Primera, para violín, son más bien armónicas en sus exposiciones, tomando una fuerte tendencia contrapuntística en los desarrollos para resolver en una superposición temática en las reexposiciones, especialmente aquellas de carácter conjunto o general al final de las obras. Este plan constructivo, sigue de cerca la huella de los conciertos para viola y violín de William Walton, de quien el joven músico chileno es un indiscutible admirador.

Desgraciadamente, todavía no hemos tenido la oportunidad de escuchar las obras sinfónicas de Gustavo Becerra, lo que dificulta hacer un comentario a fondo de ellas. Sin embargo, quisiera referirme al Concierto para violín y orquesta, composición que he conocido en detalle.

Este *Concierto* emplea una pequeña orquesta de tipo mozartiano, la cual es tratada en forma concertante, evitando el autor al máximo, los rellenos y el exceso de líneas, de manera que el violín solista pueda desarrollar con máxima facilidad la melodía conductora. Probablemente ésto constituya, a veces, un vacío; pero me inclino a creer que, en esta obra, Becerra ha querido buscar conscientemente la sonoridad reservada de los conciertos de cámara, guardando el tratamiento sinfónico solamente para los climaxes de los diferentes movimientos. La alternancia entre el solo y los tutti está bien lograda, habiendo inclusive algunos tutti, cuya parte principal está a cargo del solista, el cual es explotado en su registro más agudo.

conseguir una mayor lógica formal, mediante recapitulaciones musicales, por falta de repetición de texto al final.

Las tres primera canciones están basadas sobre textos de Juan Guzmán Cruchaga. La primera, denominada «*Paisaje*», es una canción simple ternaria, en cuanto a la organización de su contenido solamente, evitando caer en lo estrófico. Se caracteriza por su sentido pastoril y por la simpleza del material presentado. La canción que sigue, titulada «*Secreto*», es un trozo de carácter alternante, similar a un rondó, pero donde conscientemente se evita la cuadratura formal. La tercera, «*Baile*», es una canción compuesta de entidades musicales de distinta longitud e importancia, determinado esto, naturalmente, por el texto. En total se distinguen cinco secciones: pero de todas éstas sólo las dos últimas merecen una consideración especial. La primera de éstas, transforma los temas iniciales, sirviendo de enlace entre las partes anteriores y la última, la cual repite en una voz, la totalidad de la melodía conductora de la primera parte del trozo, dándole así una apariencia equívoca de canción ternaria.

El «*Quodlibet*», está basado sobre dos canciones de Pascua yugoslavas. En cuanto a su forma se puede considerar a «grosso modo» como una canción doble ternaria, con una coda. Esto es en cuanto a su organización periódica y, en parte, de acuerdo a su apariencia melódica. Como todo quodlibet, consiste en la combinación entre sí de dos o más canciones; combinaciones que pueden ser consideradas en el sentido horizontal o melódico y en un sentido vertical o de artificios contrapuntísticos; como ser, estrechos, imitaciones, inversiones, etc.

La parte inicial consulta una canción solamente, cuyo primer período, al repetirse, soporta algunas imitaciones en estrecho. Aquí se produce una cadencia que modula a una tonalidad vecina, en la cual aparece expuesta la segunda canción, de ritmos mucho más vivos que la anterior y cuyo encabezamiento está acompañado de contrapuntos en el resto de las voces. La misma canción es presentada en estrechos, cada vez más cercanos hasta llegar a un compás de distancia, simultáneamente con lo cual, la tercera voz presenta el período inicial de la primera canción, el cual va apareciendo sucesivamente en las otras voces, hasta desembocar en el «tempo primo». Aparece el primer período, en mayor y menor, modulando hacia la tonalidad inicial, en la cual aparecen simultáneamente, toda la primera canción en las dos voces superiores, mientras la segunda canción, en aumentación, es cantada por la tercera voz. Debido a que esta aumentación resulta más larga que la primera canción,

las dos voces superiores, al concluir su parte, acompañan isócronamente a la tercera voz constituyendo la coda.

A pesar de que Gustavo Becerra todavía no ha alcanzado su madurez como compositor, podemos asegurar que su nombre enriquecerá el prestigio del medio musical chileno.

Lista de obras de Gustavo Becerra

PIANO.—Suite. Trozos para niños. Diez piezas para piano. Sonata N.º 1 y N.º 2.

CÁMARA.—Tres trozos para violín y piano. Sonata para violín y piano. Pequeño Cuarteto para flauta, corno inglés, viola y piano. Dos trozos para flauta, clarinete y cuerdas. Sonatina en trío para violín, viola y violoncello. Trío N.º 1 para violín, viola y violoncello. Cuarteto de Cuerdas N.º 1. Sonata para viola y piano. Sonata para cello y piano. Suite para orquesta de cámara.

COROS.—Cuatro Canciones Corales y Quodlibet.

ORQUESTA.—Concierto para violín y orquesta. Obertura. Suite para el Teatro. Primera Sinfonía.

MUSICA Y VIDA

LA CRITICA ANTE EL SEGUNDO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

Transcribimos sin comenarío diversos juicios críticos emitidos acerca de las principales composiciones ejecutadas durante el Segundo Festival de Música Chilena, celebrado en Santiago en Noviembre y Diciembre de 1950.

Sobre la «Egloga» para soprano, coro y orquesta de Santa Cruz:

«... comunicativa, directa y espontánea. Frescura lírica en la primera mitad y fuerza dramática en la última. Cuerpo y espíritu en esta obra están indisoluble y armoniosamente unidos».

(S. V. EL MERCURIO, 5-XII-1950).

«... la obra de mayor trascendencia, en todos los aspectos de la creación musical chilena. Representa un cambio violento en la trayectoria de su autor. Santa Cruz ha sabido, en un inesperado proceso de transformación psicológica y de erupción emocional, desprenderse de aquel lastre intelectualista, rebuscado y logicista, de sus obras anteriores. Esta es de una madurez y sugerencia espiritual, de una consistencia en la ideación y de una imaginación, que realmente representa algo desconocido en nuestro medio musical».

(A. G. LA HORA, 26-XII-1950).

«... muestra un gran paso adelante en la obra de este compositor, pues representa una síntesis entre su dramaticidad fundamental y su preocupación contrapuntística, expresividad y formalismo. Esta Egloga con su acentuación dramática sentada en una sonoridad tan robusta hace olvidar a menudo la simplicidad pastoril del texto. Interesa por lo logrado de su suceder melódico, por la lógica de su textura y la belleza y expresividad que de ellos desprende».

(D. Q. LA NACIÓN, 8-XII-1950).

«La Egloga de Santa Cruz es una composición de mérito excepcional, tanto por su contenido como por la perfección de su estructura. Fondo y forma alcanzan una unificación tan perfecta como sólo se encuentra en las obras de los grands maestros».

EL ESTANQUERO, 9-XII-1950).

* * *

Sobre el Concierto para arpa y orquesta de René Amengual:

«Amengual salió por completo triunfante del escollo que representa la combinación con una nutrida masa orquestal

de un instrumento solista como el elegido. También soslayó con habilidad el caer por completo en un impresionismo raveliano, a que fatalmente se inclina todo género musical donde el arpa se destaca».

(S. V. EL MERCURIO, 3-XII-1950).

«Es una música de notable refinamiento que prueba gran disciplina y dominio en estilo para armonizar y orquestar, en forma transparente y fluida, y elaborar a conciencia una idea concertante notoriamente virtuosística, con gran ductilidad entre solo y parte orquestal. Esta obra es una feliz fusión entre un moderado impresionismo y un amplio romanticismo».

(A. G. LA HORA, 18-XI-1950).

«...su estructura y delineamiento representan un espectacular avance en relación a las obras que anteriormente le habíamos escuchado a Amengual. Entre sus progresos pueden anotarse la mayor liviandad y lógica en la orquestación, y una mucho mayor consistencia de contenido».

(EL ESTANQUERO, 24-XI-1950).

«El Concierto de Amengual tiene el mérito de mostrar un acierto notable en la utilización concertante de un instrumento de tan difícil técnica, problema que muestra superado con todo éxito; pero además es una creación musical muy bien lograda, fina y expresiva, con interesantes sonoridades y hábil revestimiento orquestal».

(D. Q. LA NACIÓN, 4-XII-1950).

* * *

Sobre el Concierto para piano y orquesta de Orrego Salas:

«Es la obra más sabiamente resuelta y más rica de música que este joven valor nos ha ofrecido. Las excelencias de las *Canciones Castellanas* o de la *Obertura Festiva* o de la *Primera Sinfonía*, se dan en este Concierto con creces, porque el espíritu de éstas, médula del propio espíritu y estilo del compositor, campea en el Concierto y se ensancha, dentro de un trabajo de mayor responsabilidad y perspectiva».

(S. V. EL MERCURIO, 5-XII-1950).

«... hay notoria concentración en los medios técnicos, una estructura formal muy clara como sólido tipo de concierto moderno y sobre todo la parte del piano en relación con la orquesta está muy bien trabajada, es dúctil e inteligentemente alternada».

(A. G. LA HORA, 26-XI-1950).

«... una verdadera realización de música grande en gran estilo. Hay en ella aliento, originalidad y numerosos aciertos de creación musical. El piano está tratado con gran maestría en cuanto a recursos, sonoridad y timbre».

(EL ESTANQUERO, 9-XII-1950).

«Representa esta obra uno de los resultados mejores en el estilo del joven compositor, cuyo dinamismo, agilidad y fluidez son sus características sobresalientes. Prima en ella un sentido virtuosístico conducido con talento dentro de una orquestación brillante y coloreada».

(D. Q. LA NACIÓN, 8-XII-1950).

* * *

Sobre la Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón» de Cotapos:

«La Sinfonía Preliminar de *El Pájaro Burlón* de Cotapos, nos sitúa una vez más ante el caso de un músico de fantasía exuberante; de rico, sobremanera rico, temperamento, cualidades ambas a que no pueden servir los medios técnicos de que dispone el compositor. Tiene mucho de colosal mosaico, en el que abundan aciertos parciales. Algunos de éstos, sobre todo en cuanto a la disposición armónica y sinfónica, deslumbrantes por su intuición genial».

(S. V. EL MERCURIO, 3-XII-1950).

«...es innegable que en esta obra Cotapos aprendió a dominarse en el oficio, mostrando ahora mayor equilibrio formal, sentido de gravitación mejor conseguido, continuidad; pero se le fué mucho de lo propio al adherir en forma tan incondicional a la manera de concebir el poema Sinfónico de Richard Strauss».

(A. G. LA HORA, 18-XI-1950).

«... agilidad rítmica, manifiesta brillantez y capacidad expresiva indudable».

(EL ESTANQUERO, 24-XI-1950).

«...muestra cualidades de fantasía y velo creador que distinguen a este músico chileno, las que se resienten, aunque en menor escala que otras veces, por la falta de dominio técnico que las dirija y oriente».

(D. Q. LA NACIÓN, 4-XII-1950).

* * *

* **Sobre la Sinfonía Abajeña de Roberto Puelma:** *

* «... aleación de lo sinfónico post-romántico con lo folk-
* lórico nuestro; un poco al modo de Tchaikowsky. La obra
* posee carácter sinfónico, una cierta dinámica natural, una
* tectónica clara, pero excesivamente dilatada, con repeticio-
* nes inútiles y con cosas de gusto discutible».

* (C. C. PRO ARTE, 9-I-1951). *

* «La obra se resiente de la pobreza de contenido, la opa-
* cidad predominante, su evidente falta de impulso interior».

* (S. V. EL MERCURIO, 3-XII-1950). *

* «... gran versado en el oficio tradicional de organizar una
* obra de talla, al tratar los medios con marcada concentración
* y formar una factura equilibrada».

* (A. G. LA HORA, 18-XI-1950). *

* * *

* **Sobre la Obertura Concertante de Alfonso Montecino:** *

* «...¿por qué Concertante? Es su primera obra para or-
* questra; tan primeriza que se llega a dudar la clase de orquesta
* de que ha querido servirse el joven músico. Lo intelectualizado
* y frío de sus ideas, sin apenas relieve, agrava lo insubstancial
* del contenido por una escritura sinfónica que no pasa de
* inexpertas aplicaciones de fórmulas de escuela».

* (S. V. EL MERCURIO, 5-XII-1950). *

* «No es una obra definida en su estructura, ni está todavía
* lograda artísticamente más allá de un trabajo escolar».

* (D. Q. LA NACIÓN, 8-XII-1950). *

* «...sucesión deshilvanada de momentos de orquestación
* grande y de paréntesis solísticos; pero tanto los unos como los
* otros, sin interés, artificiales y no reflejan la sensibilidad ni la
* imaginación creadora de que Montecino está dotado».

* (C. C. PRO ARTE, 9-I-1951). *

* * *

* **Sobre el Divertimento para orquesta de Helfritz:** *

* «...hace una incursión hacia el campo más reñido con
* sus peculiares dotes: el de la ironización grotesca, la cruda
* máscara de tópicos folklóricos, españoles, además. Recrear una
* española, con fuertes tintas, precisa de un conocimiento

profundo de la música que va a ser estilizada y de condiciones de humor poco común. Helfritz carece de lo uno y de lo otro».

(S. V. EL MERCURIO, 5-XII-1950).

«...segura ordenación del sonido orquestal, empleo de medios instrumentales, sencillos y bien equilibrados. Aparte de esto no hemos encontrado mayor substancia en esta música que declina a pesar de su liviandad espontánea, hacia un nivel imitativo de fragmentos románticos tardíos».

(A. G. LA HORA, 26-XI-1950).

«... estampas exóticas y en cierto modo humorísticas, que están realizadas con talento y eficiencia técnica, aunque no expresan mayores ambiciones».

(D. Q. LA NACIÓN, 8-XII-1950).

* * *

Sobre el «Mito Araucano» de Carlos Isamitt:

«... la estilización de motivos araucanos, base de la obra, se diluye en una atmósfera sinfónica, pálida y fría; la trabazón, rítmica y formal se deshace en una inconexa tonalidad gris, donde los mejores propósitos naufragan».

(S. V. EL MERCURIO, 3-XII-1950).

«...no hemos podido encontrar una fusión feliz entre los elementos modernos y autóctonos, aunque la estilización motívica, incluso los ritmos de colorido indígena, no carecían de cierta atracción; pero la sucesión orquestal de elementos invertidos y tan strawinskianos, no pueden servir para cimentar un estilo auténtico».

(A. G. ZIG-ZAG, 2-XII-1950).

«Su libertad tonal aparece más como una tendencia de alto valor intelectual, pero sin relación íntima con el tema de su auténtica fórmula de expresión».

(C. C. PRO ARTE, 9-I-1951).

* * *

Sobre las Cuatro Canciones Corales de Gustavo Becerra:

«La tercera de éstas es tal vez uno de los trozos más logrados que se presentaron en este Festival».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«...representan una de las composiciones mejores para este conjunto que se han escrito en nuestra música. Revela en su autor un manejo consciente de las posibilidades de la voz humana, de su registro y sonoridad y del interés propio de la composición coral. Todo está en estos cuatro trozos entregado bellamente con fluidez y personalidad».

(D. Q. LA NACIÓN, 17-XII-1950).

«...advierten inventiva y natural imaginación, aparte del dominio formal en el trato de las cuerdas corales; en ritmos, armonía y contrastes polifónicos».

(A. G. LA HORA, 8-XII-1950).

«La obra de Becerra es una fresca y limpia creación, de excelente escritura y de gran interés melódico».

(C. C. PRO ARTE, 9-I-1950).

* * *

Sobre el Cuarteto de Cuerdas N.º 2 de René Amengual:

«Todo se reúne en este Cuarteto para hacer de él una obra maestra en su categoría: invención, originalidad, técnica, estilo, contenido y equilibrio formal».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«...obra de gran interés desde todo punto de vista, pero inferior al Cuarteto N.º 1 de este mismo autor».

(C. C. PRO ARTE, 9-I-1950).

«...escritura predominantemente homófona, lo que resta interés a un género que debe caracterizarse por su esencia contrapuntística».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre el Dúo para violín y piano de Alfonso Montecino:

«...una de las mejores creaciones presentadas en la sección música de cámara. Obra de extraordinario interés, tanto en su aspecto técnico como también en lo emotivo, lo que unido a una eficaz escritura instrumental, sitúa a esta composición entre los más valiosos exponentes vertidos de su pluma. Hay aquí seguridad de intenciones expresivas, interesante búsqueda de elementos temáticos y rítmicos inteligentemente dosificados, finamente tratados y bien comprimidos, todo lo cual recibe el impulso de una inspiración de buena estirpe y verdadera novedad».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre las Variaciones para piano de Carlos Botto:

«...constituye una obra interesante; hay originalidad y trabajo en cada una de las variaciones y algunas están concebidas para una técnica virtuosística; hay aciertos y buen gusto».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«...obra hecha con conocimiento, talento e imaginación personal. Hay en ella una visión profunda de lo que forma, textura contrapuntística, muy bien llevada en un moderado polifonismo moderno de gran variedad y clara discriminación».

(A. G. LA HORA, 8-XII-1950).

«...composición concebida con seguridad de intenciones y conocimientos técnicos; revela una sana orientación moderna, bien equilibrada y refinada en sus soluciones».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre «China Klagt» para voz y piano de Helfritz:

«...son ejemplo magnífico de imaginación, riqueza y expresividad melódica y sabiduría armónica».

(C. C. PRO ARTE, 9-I-1951).

«...relaciona la voz con el piano en forma orgánica y moderna; su escritura es bastante difícil, lo que hoy por hoy sigue siendo un defecto bastante común debido a la herencia wagneriana, a través de Strauss y Mahler».

(A. G. LA HORA, 3-XII-1950).

«...obra interesante, aunque de solo relativa trascendencia».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«Su elaboración, auténticamente vocal no se pierde en subterfugios puramente virtuosísticos, produciéndose una natural adaptación entre canto y espíritu dramático del texto».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre los Cantares de Pascua de Santa Cruz:

«Es una obra bella, grande en su sencillez y que en muchos momentos logra conmover profundamente».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«...son intencionalmente simples, pero no tanto como para poder ser captadas con facilidad por conjuntos de aficionados. No forman parte de la música de gran categoría de su autor».

(A. G. LA HORA, 8-XII-1950).

«...por su destinación implican renunciamiento a la complejidad de ese cromatismo característico a su estilo, y a tantos recursos contrapuntísticos cuya ausencia nos hicieron añorar ese calor emotivo de otras de sus composiciones».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre las Canciones de Primavera de Santa Cruz:

«Son breves páginas que encierran muchas de sus mejores cualidades, uniéndola la sapiencia técnica, el interés de su escritura, a la intensa expresividad obtenida con recursos sonoros de una madurez musical inobjetable».

(D. Q. LA NACIÓN, 17-XII-1950).

«...lo más serio en cuanto a composición coral presentado en estos Festivales. Entran aquí elementos de alta polifonía y cromatismo, lo que corresponden a su especial posición en materia de estilo».

(A. G. LA HORA, 8-XII-1950).

«Nos encontramos aquí con el verdadero Santa Cruz, dramático y atormentado, si se quiere, pero lleno de un calor y emoción que rebasa los límites de lo puramente técnico para llegar a formar una entidad que guarda perfecta relación entre propósitos y resultados».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre las Canciones Antiguas de Alfonso Letelier:

«...representan un estilo moderno no muy accesible a la tesitura normal de una voz baja».

(A. G. LA HORA, 3-XII-1950).

«Su voluntario arcaísmo no aparece resuelto con la soltura y flexibilidad suficiente para lograr unir la realización musical y el ámbito del texto».

(D. Q. LA NACIÓN, 17-XII-1950).

«Hay en estas canciones una discutible unidad de música y texto. Muestran, no obstante, el temperamento refinado y serio del compositor y esa honestidad que siempre ha servido de impulso a sus creaciones».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre los Tres Preludios Elegíacos de Enrique Soro:

«La obra posee más valor por su forma que por su contenido. No es muy profunda y tiene un aspecto hasta cierto punto convencional».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«Elegíacos en su más amplia aplicación de los grandes ejemplos, de lo que el autor mismo ofreció una versión de legítima ampulosidad».

(D. Q. LA HORA, 3-XII-1950).

«...hacen gala del ya pasado arte de la improvisación».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

* * *

Sobre Tres Lieder de Leni Alexander:

«...revelan tan excesiva falta de técnica que todos los valores de otro orden que pueda contener la obra, pasan inadvertidos bajo la áspera corteza de su estructura».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«En esta música se vislumbra una sustancia creadora auténtica y de nota temperamental interesante, aunque ésta no ha podido aún abrirse paso en lo que se refiere a su realización».

(A. G. LA HORA, 21-XI-1950).

«Hay una acentuación dramática que surge de esta música, pero es todavía demasiado precario su bagaje técnico para juzgarla como algo definitivo».

(D. Q. LA NACIÓN, 9-XII-1950).

* * *

Sobre el Cuarteto de Cuerdas de Roberto Puelma:

«Desmerece en cuanto al contenido y proporción. En lo que se refiere a estilo hay cierta curiosa inestabilidad».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

* * *

Sobre la Suite Pastoril de Sylvia Soublette:

«...débil incursión por los terrenos pastoriles, propiedad de muchos músicos actuales orientados hacia un neo-clasicismo o neo-barroquismo, de un decorativismo fácil y tierno».

(D. Q. LA NACIÓN, 9-XII-1950).

«Acusa la factura instrumental un estilo de acompañamiento muy simple, de puro acorde, sin alusión alguna a algo contrapuntístico, mientras las partes vocales son de mayor variedad y movimiento melódico».

(A. G. LA HORA, 21-XI-1950).

* * *

Sobre «La Muerte de Mozart» de José Quintano:

«...sucesión agonizadora de un romanticismo virtuosista de mala calidad, imitador y epigónico de Tristán e Isolda, Brito, Lizst y Strauss, en infinitas secuencias».

(A. G. LA HORA, 21-XI-1950).

«...prima un sentimentalismo de escasa originalidad sobre el cual se emplea como único medio de desarrollo, constantes progresiones».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre el Trío para piano, violín y cello de Campbell:

«...algunos momentos de belleza, de inspiración, se ven empañados por el mal aprovechamiento de los instrumentos y por las reminiscencias abundantes que el autor o no se decidió a sacrificar o no supo reconocer».

(EL ESTANQUENRO, 16-XII-1950).

«...las honradas intenciones de su autor, no logran cubrir el escaso interés musical de la obra como tampoco las deficiencias de su escritura instrumental».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre la Sonata para cello y piano de Gustavo Becerra:

«...no satisface como realización, a pesar de su interés instrumental, técnicamente bien conseguido, por estar demasiado sujeta a cierto formalismo que le quita espontaneidad».

(D. Q. LA NACIÓN, 9-XII-1950).

«...no satisface del todo las esperanzas puestas en la labor de un músico de tanto talento».

(A. G. LA HORA, 21-XI-1950).

«...obra de mérito que prueba el talento de su autor y las buenas herramientas técnicas de que dispone».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre los Diez Preludios para piano de René Amengual:

«...su falta de trascendencia y pobreza, no guarda relación con otras de sus obras ejecutadas en estos Festivales».

(EL ESTANQUERO, 16-XII-1950).

«...muy logrados y expresivos dentro de las simples estructuras buscadas por el compositor».

(J. O. EL MERCURIO, 14-XII-1950).

* * *

Sobre las «Dos Estampas Chilenas» para piano de Melo Gorigoitía:

«... Su orientación no deja de ser original, por su sencilla captación de motivos folklóricos desarrollados en variación a la manera norteamericana, cerca de las ideas rítmicas y melódicas de Gershwin».

(A. G. LA HORA, 3-XII-1950).

* * *

Sobre los «Estudios Breves» para piano de Campos:

«...repetición de «clichés» románticos seleccionados con absoluta falta de imaginación y medida, y circunscritos a los más pobres recursos de una estructura instrumental reaccionaria en espíritu y forma».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

«Es música de fórmulas, que parten de la anulación de una imaginación propia, superficial serie de ideas sin meta interna, sin consistencia y sin siquiera dominio técnico».

(A. G. LA HORA, 8-XII-1950).

* * *

Sobre Seis Canciones para voz y piano de Quinteros:

«Demuestran estas Canciones que su autor se satisface muy pronto con lo que le dicta su fácil inventiva melódica. No se preocupa por evitar alusiones a giros estilísticos muy frecuentados por otros autores, pero hay en él material que puede dar sin duda mejores frutos».

(D. Q. LA NACIÓN, 8-XII-1950).

«...ingenuas y sentimentales, aunque en su aspecto técnico reveladoras de un cierto dominio de la materia musical; son exponentes de la posición algo reaccionaria en que se mueven muchos jóvenes músicos de nuestro país».

(J. O. EL MERCURIO, 15-XII-1950).

EL RINCON DE LA HISTORIA

FESTIVALES DE MÚSICA EN EL CHILE ROMÁNTICO.

Allá por los tiempos en que mecenas románticos fundaban el Conservatorio Nacional de Música, por los mismos años en que la Pantanelli hacía llorar a la juventud con los trinos de Donizetti y de Bellini y Monvoisin levantaba con su diestra paleta el inventario del mundo social y artístico, un grupo de filántropos obtuvo del Gobierno y de la Municipalidad de Santiago, el establecimiento de Premios de Arte, medallas de oro y de plata y diplomas de primorosa caligrafía. El espíritu que animaba a estos hombres era sociológico. Pedían al arte servicios ciudadanos. Las musas debían poner su granito de sal en la monotonía de lo cotidiano. Se abrieron entonces exposiciones de arte, en cuyas vitrinas se exhibían por igual las primeras manufacturas nacionales, las enjalmas y aperos de los hermanos Triviño, los reyes del estribo forjado de Peñaflor; los cuadros de crines, los daguerrotipos, todo bajo el signo del arte.

Los premios se otorgaban, a la «música religiosa de acción de gracias a la Divina Providencia por los beneficios que dispensa o a la pintura o dibujo en escala mayor de un hecho notable y ejemplar de la historia de la República en los últimos veinte años». La repartición de ellos formaban uno de los números más importantes de la celebración cívica del 18 de Septiembre. Las bandas de las milicias se reunían en el Fuerte Hidalgo para tocar algunos trozos de las obras recomendadas. Un inmenso público acudía a esta ceremonia, que remataba en el quiosco de la Plaza de Armas, donde las autoridades hacían entrega de las medallas.

En estos primeros festivales de música fueron agraciados don José Zapiola, el autor de la Canción de Yungay, por su Himno a la Bandera, con letra del poeta Francisco Bello. El canónigo de la Catedral Miguel Mendoza; don Tulio Eduardo Hempel, por sus composiciones para canto y Nicolás Castillo, por sus tonadas a la guitarra.

Hasta 1856 se prolongó esta ceremonia. La Medalla de Oro tuvo para esta época el valor del Premio Nacional de Arte.

E. P. S.

CRONICA

ACTIVIDADES CHILENAS

PRIMER CONCIERTO DE SORO

Con acento romántico y ese orgullo patrio tan característico de los artículos de prensa de hace cincuenta años, *El Sur* de Concepción comenta el primer concierto que Enrique Soro ofreció el 18 de Junio de 1905, en la que fué su ciudad natal. El «maestro» tenía entonces veintiún años y acababa de regresar de Milán donde había conquistado merecidas glorias para su patria. Era un músico de esos años, que arrastraba todo el acervo de una tradición romántica en una época en que Chile ignoraba en absoluto los primeros triunfos de Schoenberg, el ya conquistado prestigio de Strauss y el aporte que significaba el impresionismo de Debussy para el arte de comienzos de siglo. Soro vivía en un mundo que lo acogía con calor y veneración. Se valorizaba con ello a la persona del primer compositor chileno dispuesto a dar rango profesional a sus funciones de artista. Este solo hecho significaba a sus actuaciones y ennoblecía con sello de honestidad a su trabajo.

Pero el público de entonces no era capaz de valorizar tales aspectos, reaccionaba ante él con cariño patrio y tal vez con el sentimiento inconsciente de todo lo que había de sólido en su formación musical y de sincero en su arte.

El comentario periodístico reza así:

«El teatro estaba lleno. Se presentó brillantemente con el concurso de su hermana doña Cristina Soro, soprano admirable, y de los profesores Guillermo Navarro, Pablo Olivares y Julio Guerra. El público ovacionó su ejecución, sus composiciones y sus improvisaciones».

Un año después, el 6 y 7 de Enero de 1906, Soro volvió a Concepción. Esta vez se presentó acompañado de los profesores Giarda, Fornoni, Palma y Rossel. «Varias de sus composiciones, dice esta vez el mentado diario, fueron aclamadas y entre ellas su inolvidable *Andante Apasionado*, cuyas notas vibran con ese llamamiento al pasado que hallamos en la *Serenata de Schubert*».

La nota romántica de su música encontró un eco correspondiente en el comentario periodístico bañado en términos de ese lirismo que en los años que corrían entonces, era natural consecuencia de toda la atmósfera de sentimentalismo que imperaba en todo lo relacionado a la música.

Los años han pasado desde entonces y hoy el maestro Soro portando el galardón del Premio Nacional de Arte que le fué conferido en 1948 (*) inserta su personalidad romántica en el medio

(*) Número especial de la *Revista Musical Chilena* (N.º 30 Agosto-Septiembre 1948) dedicado a Soro con motivo de habersele conferido el Premio Nacional de Arte.

artístico chileno que con el correr de estas cinco décadas, se ha puesto al día con el resto del mundo y exhibe compositores que son expresión de los lenguajes más avanzados de la actualidad.

TEMPORADA DE PRIMAVERA DE LA ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE

Llegada la primavera, la Orquesta Sinfónica de Chile, abandona el interior de los teatros, para perpetuar la ya mantenida tradición de los *Conciertos al aire libre*. Con ello recorre los diferentes barrios y comunas de la capital, llevando la música a las clases humildes, a los obreros y trabajadores, ávidos de reposar bajo el follaje de los árboles de un parque o en los prados de un jardín municipal, escuchando los programas que el Instituto de Extensión Musical, confecciona para el efecto. Cumple con ello la importante obligación de hacer llegar la música al pueblo, desarrollando en éste la afición por ella y formando un público capaz de comprender lo más destacado del repertorio clásico-romántico y contemporáneo.

Si a ello se agregan los Conciertos Educativos destinados a los estudiantes de primaria, secundaria y universitaria, esta empresa se completa en excelente forma y es esto lo que persigue la entidad organizadora; cubrir la más amplia esfera en el desarrollo de su labor de difusión musical.

Una nota de especial interés en estas Temporadas de Primavera, significa el hecho de la participación en ella de destacados solistas, seleccionados por concurso entre los alumnos más aprovechados del Conservatorio Nacional de Música. Se llena así la necesidad de dar a conocer a los ejecutantes jóvenes y de permitirles actuaciones públicas que son de un gran valor pedagógico y les sirven de inapreciable estímulo.

Hasta el momento la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, ha ofrecido cuatro programas dentro de esta temporada, en sitios diferentes de Santiago, dos en el Parque Forestal, uno en la Plaza Lillo y otro en la Plaza Ñuñoa. En éstos se han presentado nueve solistas jóvenes; los pianistas Lola Odiaga (Variaciones Sinfónicas de C. Frank), Galvarino Mendoza (Concierto en re menor de Mozart), Yuta Mathei (Concierto en re mayor de Mozart), Elma Miranda (Concierto en la menor de Grieg), el violinista Jorge Arellano (Concierto de Wieniawsky), los cantantes Ida Saavedra, Marta Rose, Hernán Würth y Genaro Godoy en *El Mestás* de Haendel, presentado el 24 de Diciembre con la participación del Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza.

Si algún reparo puedan hacerse a estos programas, estriba éste en la casi total ausencia de música chilena y contemporánea, factor que no debe descuidarse en una labor como la comentada.

JIRA AL NORTE DE LA ORQUESTA SINFÓNICA Y DEL BALLETO.

Por primera vez la Orquesta Sinfónica de Chile realizará una extensa jira al Norte del país, complementando así la labor de extensión musical emprendida hace años con viajes al Sur y Norte

chico. Ofrecerá quince conciertos sinfónicos y seis espectáculos de ballet, llegando así a un total de 21 presentaciones en diez ciudades diferentes del territorio nacional. Paralelamente el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, realizará Conciertos de Cámara, en las ciudades más importantes donde se haga escala.

Los programas sinfónicos comprenden obras de Mendelssohn, Wieniawsky, Barber, Rimsky Korsakoff, Mozart, Saint Saens y de los chilenos Alfonso Leng, Jorge Urrutia y Enrique Soro.

El Cuerpo de Ballet ha preparado para esta jira, *Coppelia* de Delibes y *Don Juan* de Gluck, ambas realizaciones coreográficas de Ernst Uthoff.

La expresada jira se extenderá a lo largo de un mes (8 de Enero al 9 de Febrero), donde la Orquesta Sinfónica de Chile, el Ballet y el Cuarteto de Cuerdas, experimentarán su primer contacto directo con un público a quien sólo habían conocido a través de las transmisiones radiales de los conciertos sinfónicos de las Temporadas de Invierno en Santiago.

LABOR DEL JURADO DE PREMIOS POR OBRAS.

Con gran actividad ha funcionado a lo largo del año 1950 el Jurado de Premios por Obras, creado por decreto universitario N.º 1.128, del 22 de Agosto de 1947. Dentro de su misión de estudiar las partituras sometidas a su consideración para otorgarles las recompensas establecidas conforme a los requisitos prescritos en el reglamento correspondiente, ha debido este Jurado analizar más de cincuenta composiciones, a treinta de las cuales ha conferido premios de diferentes categorías, de acuerdo con su calidad, género y clasificación.

Las composiciones agraciadas por su veredicto y recompensadas con diferentes premios en dinero, son las siguientes: Amengual, *Concierto para arpa y orquesta*, *Cuarteto N.º 2* y *Diez Preludios para piano*; Becerra, *Sonata para cello y piano*, *Sonata para viola y piano* y *Concierto para violín y orquesta*; Campbell, *Nocturno Sinfónico*, *Trio para violín, cello y piano*, *Sonata para violín y piano* y *Suite para cello y piano*; Candiani, *Suite N.º 1*; Cotapos, *Sinfonía Preliminar de «El Pájaro Burlón»*; Helfritz, «*China Klage*» para canto y piano, *Divertimento para orquesta* y *Sonata para violín y piano*; Isamit, «*Mito Araucano*» para orquesta; Junge, *Misa Brevis* para coro «a cappella»; Letelier, Alfonso, *Canciones Antiguas* para voz y piano; Letelier, Miguel, *Coros «a cappella»*; Montecino, *Canciones Populares Chilenas*, para voz y piano y *Dúo para violín y piano*; Orrego Salas, *Concierto para piano y orquesta* y «*El Alba del Alhelí*», diez canciones para canto y piano; Rivera, *Concierto para trombón y orquesta*; Riesco, *Serenata para orquesta*; Santa Cruz, *Cantares de la Pascua* para voces iguales y *Seis Canciones de Primavera*, para voces mixtas.

La presente lista es índice de que en Chile la producción musical ha experimentado una creciente actividad en los últimos años, de que comienzan a sobresalir nuevos talentos entre nuestros compositores y de que la labor creadora obtiene recompensas, despren-

didadas de exigencias estatales o imposiciones ideológicas de cualquiera especie.

CANTANTES CHILENAS EN EL EXTRANJERO.

Tres cantantes chilenas han actuado últimamente en diversos países americanos, conquistando por igual, éxitos que ponen muy en alto el nombre del país y refuerzan el prestigio que nuestros ejecutantes comienzan a ganar en el extranjero.

Blanca Hauser, ha sido elogiada por la prensa peruana, después de algunas actuaciones en Lima, donde se presentara en dos recitales y como solista de un programa de la Orquesta Sinfónica Nacional bajo la dirección de Theo Buchwald. Carlos Raigada, crítico musical de *El Comercio* escribió: «A Blanca Hauser ha debido nuestro público el placer de vivir momentos emocionales de un tipo ciertamente excepcional. Su voz de claro y vibrante timbre, de amplitud y fiato poco comunes, se lanzó vigorosa y fresca en el impetuoso arranque inicial de una aria de Tanhauser, para luego expandirse jubilosa y apasionada en Lohengrin y matizar con dulzura, sincera emotividad y dramaticidad lindante con lo patético en *Tristán e Isolda*».

Por su lado la joven soprano Olinfa Parada triunfó en Montevideo como intérprete de las Cuatro Últimas Canciones de Richard Strauss, bajo la dirección de Erick Kleiber. No menos elogiosa fué la crítica para esta dotada artista chilena. «Olinfa Parada — dijo *El País*— demostró una notable solvencia musical y un sentido interpretativo profundo, inteligente, serio y un definido concepto del estilo del autor». A esto *El Diario* agregó que la soprano chilena «es cantante de perfecta escuela y evidente buen gusto, que logra en todo momento una exacta compenetración con las páginas a su cargo y una adecuada fusión con la parte orquestal».

El triunfo de Olinfa Parada superó todas las expectativas y su actuación se puso por sobre cuantas esperanzas podían cifrarse en ella, hasta el punto de que el diario *La Plata* llegó a afirmar de que Olinfa Parada «demostró estar a la altura de muchas buenas cantantes alemanas, intérpretes de obras líricas de Strauss».

Tan halagador como los éxitos anteriores, fué el que conquistara Inés Pinto en su jira a Buenos Aires y Montevideo. La mezzosoprano chilena recibió también las recompensas que merecía su talento y la seriedad puesta al servicio de su carrera musical. La prensa extranjera fué entusiasta en sus apreciaciones, llegando a decir que, «su timbre suave, de agradables matices y la excelente pronunciación, muy bien articulada, realzaron la interpretación de su programa». Agregó también de que unas canciones de las islas Hébridas constituyeron «el momento de mayor nobleza artística de su programa».

Con opiniones de esta categoría se premiaron sus diferentes actuaciones, las que se distinguieron por la confección de sus programas, expresión del buen gusto y cultura de esta artista.

MÚSICA CHILENA EN LA B. B. C.

En el curso del año 1950, han sido varias las oportunidades en que la música chilena ha figurado en los programas del Servicio Latinoamericano y «Third Program» de la British Broadcasting Corporation. A la ejecución de las *Semblanzas Chilenas* para piano de Carlos Riesco, del *Canto de Invierno* y *Fantastías para piano y orquesta* de Leng, de las *Variaciones y Fuga* para piano y *Sonata para violín y piano* de Orrego Salas, de la *Sinfonía para Cuerdas y Cuarteto N.º 1* de Santa Cruz, se han agregado en los últimos meses algunos otros.

Entre éstos mencionamos la *Sonata para violín y piano* de René Amengual, interpretada por el violinista Fredy Wang y la famosa pianista británica Harriet Cohen. Posteriormente en un programa especial del 24 de Diciembre, Nancy Evans actuó como solista en la *Cantata de Navidad* para soprano y orquesta de Juan Orrego Salas, con la participación de la London Chamber Orchestra, bajo la dirección de Anthony Bernard. De este mismo compositor se interpretaron el 12 de Enero de 1951 las «*Canciones Castellanas*» para soprano y conjunto de cámara. La solista en esta oportunidad fué Sophie Wyss, secundada por la misma agrupación instrumental nombrada y el mismo director.

Por intermedio del maestro Eric Simon, la B. B. C. ha solicitado otras partituras chilenas para incluir en futuros programas, entre las que se cuentan la *Suite Grotesca* para orquesta y las *Variaciones para piano* de Alfonso Letelier.

OBRAS CHILENAS AL FESTIVAL DE FRANKFURT.

El Jurado nacional formado por el musicólogo Vicente Salas Viu, el director Víctor Tevah y el compositor Federico Heinlein, se reunió recientemente para seleccionar las seis obras solicitadas por la S. I. M. C. para ser sometidas al Jurado Internacional que escogerá las composiciones que figurarán en los programas del Festival de Frankfurt (Junio de 1951).

De un total de veinticinco creaciones sometidas por los miembros de la Sección Chilena de la S. I. M. C., el Jurado dió el pase a las siguientes: en primer lugar a la *Sinfonía N.º 2 para Cuerdas* de Domingo Santa Cruz, *Concierto para piano y orquesta* de Juan Orrego Salas y *Variaciones en Fa* de Alfonso Letelier. En seguida seleccionó, *Sonata para violín y piano* de René Amengual, *Canciones sobre textos de Tagore* de Free Focke y *Serenata para orquesta* de Carlos Riesco.

En conformidad a este veredicto, se escogieron tres obras sinfónicas y tres de cámara, las que aún no han podido ser remitidas al Jurado Internacional, por desconocerse el lugar donde éste se reunirá. Constituye ello otro de los aspectos censurables en la actual organización de la S. I. M. C. que no estaría de más decirlo, no comunicó a la Sección Chilena el sitio y fecha de reunión del Jurado que debió escoger las obras para el pasado Festival de Bruselas y debido a ello esta filial hubo de abstenerse de participar en éste.

ACTIVIDADES EXTRANJERAS

PRESENTACION DE LA MISA DE STRAWINSKY

Conforme a lo expresado por Walter Rubsamen de Los Angeles, California, «Uno de los hecho más memorables dentro de la temporada pasada, fué la primera presentación litúrgica de la Misa de Igor Strawinsky, en la Iglesia Católica de San José».

El estreno de esta obra se llevó a efecto en La Scala de Milán, bajo la dirección de Ansermet en 1948, en la primavera siguiente se ejecutó en Nueva York y luego en la B. B. C. de Londres en Febrero de 1949.

De todas estas ejecuciones, sin duda la más apropiada ha sido aquella que se realizó en el interior de una Iglesia, puesto que el lugar corresponde al corte austero y monacal de esta música, concebida principalmente con fines litúrgicos y desprovista de esa teatralidad tan común a muchas composiciones de este género. El comentarista citado más adelante, no sólo hace hincapié en la perfección artística de la ejecución realizada por el Coro UCLA de Los Angeles, bajo la batuta de Roger Wagner, sino que también en las magníficas condiciones acústicas y ambientales del lugar donde se realizó. «La distancia entre los auditores y los cantantes e instrumentistas, propia de una sala de conciertos, fué suplida aquí por las voces de la congregación y del órgano situados en contacto directo con el público e inmediatamente detrás de éste, lo que junto a la simultaneidad esplendorosa del espectáculo del oficio, rezado en uno de los interiores góticos más perfectos de América, constituyó una experiencia sin igual». «La sonoridad envolvió en tal forma a los oyentes, que cada detalle expresivo fué captado con perceptible claridad, lo que desmintió en forma categórica aquella aseveración de que la obra de Strawinsky estaba desprovista de emoción. Lo contrario se hizo presente en la meticulosa versión de Roger Wagner, la que en todo momento conmovió intensamente al auditor».

Strawinsky, que asistió al oficio religioso con su esposa, escuchó con devoción, permaneciendo de rodillas hasta el término de éste, desentendiéndose de las genuflexiones y movimientos de la congregación.

Otro detalle curioso expresado por el comentarista, es «la extraña coincidencia de que el fraile Franciscano que ofició el servicio, se llamara Hobrecht, quien vocalizó la cantilena strawinskyana antes del Gloria y del Credo». A no haber mediado el hecho de que el primer nombre del Padre Hobrecht era Bertrand y no Jakob, se habría podido pensar en una reencarnación de almas, puesto que Strawinsky ha señalado con insistencia el siglo XV como punto de partida de su Misa.

El propio compositor vigiló los ensayos e incluso tomó la batuta en muchos de ellos. Se le preguntó en una de estas oportunidades cuál era la razón que había tenido para tratar el «Gloria» en

la forma de una oración contenida y lenta en vez de concebirla con el carácter jubiloso con que se acostumbra a hacerlo, a lo cual respondió: «En este momento entramos en la presencia de Dios y debemos ser humildes. Delante de El nada somos». Otra pregunta acerca del «Credo» y de por qué había tratado en éste el *Et Incarnatus*, *Crucifixus* y *Et Resurrexit* dentro del mismo carácter, motivó la siguiente respuesta: «El Credo es un contrato entre Dios y el hombre, expresado en diversos párrafos. Amén es la firma».

En esta ejecución el órgano empleó simplemente una reducción de la parte de doble quinteto de vientos, para el cual está originalmente escrita la obra y no una versión especial para este instrumento, la que Strawinsky expresó su intención de hacer a la salida de la ceremonia.

ESTRENOS EN PARIS

Frederick Goldbeck comenta en el último «Musical Quarterly» el estreno de cuatro obras en París: la famosa *Sinfonía Turangalila* de Olivier Messiaen, un *Concierto para piano y orquesta* del frívolo Poulenc, la ópera *Bolívar* de Milhaud y la cantata para voces y orquesta «*Soleil des Eaux*» de Pierre Boulez.

Turangalila y el Concierto para piano fueron ejecutados en el Festival de Aix-en-Provence, y el comentarista afirma que ambas obras constituyeron el más sorprendente contraste, hasta el punto de que su audición llegó a plantear, a los asistentes de todas categorías, el problema de tener que escoger entre la *ingenuidad* o el *ingenio* en la música moderna.

Para el nombrado articulista, Poulenc es el ingenuo, no en lo que se refiere a su manera de conquistar al público, sino en sus propias inclinaciones selectivas de la materia artística. «Sabe este músico—dice— que nunca debe atemorizarse antes ciertas convenciones; de que el mejor modelo para un concierto de piano es Mozart, de que un coral da dignidad al movimiento lento, de que un final debe ser frívolo y de que todas las alusiones y citas son bienvenidas por el auditor y comprendidas con facilidad por éste. Su Concierto es acopio de recursos tomados de todos lados, estilos y obras, y a pesar de esto es una obra inconfundiblemente de Poulenc». Diríamos, es ingenua en sus procedimientos; pero perfectamente ingeniosa, de acuerdo con los resultados que éstos tienen, puesto que agradan a la masa y no dejan de sorprender al músico capaz de admirar el serio impacto que logra la intrascendencia y superficialidad de una obra, trabajada con tanta maestría.

Advierte Goldbeck que mientras Poelenc es ingenuo por concepto y resulta ingenioso por consecuencia, Messiaen cae en el profundo error de tratar de ser ambas cosas a la vez. En «Turangalila» Messiaen parece determinado a conquistar éxito con rudezas y con amabilidades. Quiere impresionar con complejidades, tales como las que él define como «racimos de acordes», «arcoiris», «misceláneas», armonías pletóricas y grandes despliegues de «fortísimi», martillados «ostinati», quejumbrosos efectos de Martenot, etc. Por otro

lado pretende cautivar con el empleo de un esqueleto formal perfectamente académico, y con la inocencia de melodías y ritmos cuidadosamente catalogados y definidos en su texto «Technique de mon langage».

Termina el comentarista diciendo que «Messiaen con su actitud de astuta víbora romántica, vestida con ropajes de lobo modernista, hace estremecer al buen auditor y sentirse a salvo al que es suspicaz entre éstos. Si Messiaen el compositor es ingenioso y teatral, Messiaen el músico es indiscutiblemente genuino y cándido».

«El Bolivar de Milhaud, dice el crítico, es una partitura llena de pasajes vocales escritos en el extremo agudo de los registros, destinados a cantar epopeyas sudamericanas, dividida en escenas de gran luminosidad y dramatismo: en resumen, una ópera fuera de todo convencionalismo, vigorosa y agradable».

«La Cantata «Soleil des Eaux» de Boulez es tal vez la obra más significativa escrita en Francia en los últimos años. La complejidad técnica de esta obra, como también su «sofisticación», se arraigan en la imaginación, en la necesidad de inventar (con o sin series dodecafónicas), nuevas formas expresivas de fantástica envergadura y de un sabor, en su esencia trágico».

MUSICA NUEVA EN BUENOS AIRES

La presencia del maestro mejicano Carlos Chávez y del director húngaro Ferenc Fricsay en Buenos Aires, ha sido motivo para que en la última temporada de conciertos se hayan dado a conocer un buen número de creaciones sinfónicas de nuestra época.

Entre éstas, *Dos Retratos* op. 5 de Béla Bartok, establecieron el primer contacto del director europeo con el público argentino. El interés de esta composición perteneciente a la época juvenil de su autor, no estuvo a la altura de otras presentadas en el mismo programa, y entre las que se cuentan la *Metamorfosis Sinfónica* sobre temas de Weber, de Paul Hindemith, la que fué, según rezan los comentarios, «realizada con maestría, tono brillante y riqueza rítmica por el director».

Otro programa de este mismo maestro dió motivo al estreno de dos composiciones alemanas de hoy día, *Don Juan de Zarissa*, de Werner Egk y el oratorio escénico *Carmina Burana* de Carl Orff; la primera de éstas escenificada.

«La música del ballet de Egk—expresa la crítica—no nos dice gran cosa respecto a la personalidad de su autor, entre otras razones, porque es muy relativa la originalidad de su trabajo. No puede negarse que revela una mano hábil y que sirve con eficacia los fines para los cuales fué creado; pero acaso por su misma extensión, la partitura presenta considerables lagunas que establecen un brusco contraste con fragmentos muy bien logrados, tales como el Adagio y el Cuadro final».

En versión de concierto se dió a conocer *Carmina Burana* de Orff, obra de carácter popular, superficial y hasta a veces vulgar. El crítico Valenti Ferro nos dice que «si tuviéramos que deducir de

ella, la posición de su autor en el movimiento musical contemporáneo, podríamos decir que Carl Orff es un músico conservador». Por lo menos para nosotros, después de haber escuchado algunas grabaciones de Carmina Burana, no nos resulta ella un aporte de valor a la música alemana de nuestros días y muy por el contrario, nos parece de un conservantismo que en nada perpetúa el interesante avance que significó para el arte de este país la obra de un Hindemith, de un Krenek, de un Schoenberg, y aún de un Weil.

Los conciertos dirigidos por Carlos Chávez en Buenos Aires significaron una contribución efectiva al repertorio sinfónico americano. Entre las obras que se destacaron en sus programas, y dentro de esta esfera, se cuentan la *Sinfonía India* y la *Sinfonía de Antígona* de que es autor el propio Chávez, la *Suite Usher* de Roberto García Morillo y del ballet *Estancia* de Alberto Ginastera. La crítica ensalzó al músico mejicano diciendo que se trataba «de un artista serio que sin mengua para su personalidad, no se entrega a las divagaciones interpretativas tan comunes en estos tiempos, sino que demuestra pulcritud en la ejecución, homogeneidad sonora, equilibrio en las gradaciones de la dinámica, correcta construcción del fraseo y precisión rítmica».

Otro aporte a la difusión de la música contemporánea han sido los conciertos ofrecidos por el Instituto de Arte Moderno de la capital argentina. Casi todos sus programas se han confeccionado a base de estrenos en el país. Destacamos entre éstos, el último de la serie que incluyó una *Sonata para flauta y clarinete* del argentino Jacobo Ficher, *Quatre Chansons de Mendiantes* del holandés Ignace Lilien y *Canciones Castellanas* del compositor chileno Juan Orrego Salas. Alfredo Montanaro y Filottete Martorella fueron intérpretes de la obra de Ficher e Irene Gromova la cantante, que acompañada al piano por el compositor Lilien, interpretó las obras de éste, y secundada por un conjunto instrumental bajo la dirección de Julián Bautista, realizó la parte solista de las Canciones de Orrego Salas.

FESTIVAL DE VENECIA.

Los informes y comentarios ofrecidos acerca de estas jornadas de arte en Venecia, prueban el interés con que el público europeo concurre día a día a festivales donde se exhibe la música viva de nuestros días, libre de las trabas comerciales que le imponen las temporadas oficiales de abono. En el presente caso, dicen los diversos comentaristas, de que los cinco conciertos sinfónicos que constituyeron el Festival de Venecia, contaron con un número de auditores que superó todas las expectativas.

En el primero de éstos, la Orquesta de La Fenice con el solista británico Dennis Brain y bajo la dirección del compositor, presentó el *Concierto para corno y orquesta* de Paul Hindemith; «obra de interés ambivalente, con un primer movimiento que es despliegue de ese típico objetivismo hindemithiano, convincente y directo, un segundo movimiento que en su aspecto formal puede contarse co-

mo una de las obras más logradas de su autor, nítido y conciso en su trama contrapuntística, que equilibra en buena forma la actitud romantizante que gobierna al final cuadripartito».

Junto a éste se estrenó la última obra del italiano Hildebrando Pizzetti, «*La Canzone di Beni Perdut*», obra que según los críticos, nada agregó al prestigio bien establecido de su autor.

Completó el programa la *Quinta Sinfonía* de Ernst Krenek, «unión de las clásicas recetas de la gramática dodecafónica, con los requisitos de un lenguaje futurista». También dirigió el compositor.

El segundo de estos conciertos fué presentado por la Orquesta de la Radio Italiana bajo la experta batuta de Paul Klecki. Una *Fantasia Concertante* para cuarteto de cuerdas y orquesta de Bruno Bettinelli, presentó a un músico con «un gran sentido de los valores instrumentales, talento expresivo y poder de imaginación». Un *Concierto para piano y orquesta* de Antonio Veretti, fué «menos novedoso, pero brillante en su parte solista, espontáneo y fresco en su discurso».

Primrose rindió tributo a Bártok interpretando su *Concierto para viola y orquesta*, que los comentarios sitúan en la cúspide del Festival.

El tercer concierto se consagró por entero a la ejecución de obras de compositores italianos. La *Cuarta Sinfonía* de Mario Zafred, fué juzgada por los críticos «como un valioso aporte a la literatura sinfónica, realista, directa y de una seriedad que no hace concesiones a las modas del momento». El *Piccolo Concerto Notturmo* de Guido Turchi, constituyó uno de los aciertos más grandes entre las nuevas obras italianas. «Su individualidad y extremo despliegue de sensibilidad, imaginación y técnica, lo hace digno de ocupar un sitio entre las composiciones maestras de nuestro tiempo».

Mario Peragallo, en representación de los dodecafonistas, introdujo su *Concierto para piano y orquesta*, obra en que deja entreverse un tratamiento mas libre del sistema serial, lo que augura un futuro divorcio de éste.

El cuarto concierto fué dedicado a obras corales: *Il Sepolcro* (1704) de Marc Antonio Ziani, *La Terra* poema para coro y pequeña orquesta del veneciano Francesco Malipiero, que en esta oportunidad demostró «Serenidad y reposo en su expresión» y *Tre Cantate dalla Pasione secondo S. Giovanni* para bajo solista, coro y orquesta de Labroca, «obra de marcado vigor rítmico y gran invención melódica».

El quinto programa fué consagrado, con una excepción, a la música dodecafónica, el que dirigió Hermann Scherchen, apóstol de la mentada tendencia. La excepción fué el *Concierto para dos pianos y orquesta* de Milhaud, que sorprende por su número de opus 300 y por las concesiones que su autor ha hecho, rindiéndose ante un lenguaje banal y de una superficialidad que sólo encuentra antecedentes en algunas de sus pasadas obras de tinte afro-brasileño.

De Bruno Maderna, talentoso exponente de la joven generación veneciana, se interpretó «*Studi per Il Processo di Kafka*» para soprano recitante y orquesta, obra que «reveló poder de inventiva

y un increíble dominio técnico de la composición». El suizo Wladimir Vogel con sus «*Sette Aspetti di una serie Dodecaphonica*» para orquesta, «demostró conocer los secretos del recetario dodecafónico».

El Concierto terminó con el «*Sobreviviente de Varsovia*» de Arnold Schoenberg.

El «sprechgesang» tan típico de su autor, produce momentos de gran monotonía en el desarrollo de esta obra; sin embargo, los reportajes atestiguan de que la respuesta del público fué tan entusiasta y espontánea a su término, que la obra hubo de ser repetida inmediatamente y en su integridad.

GRADENWITZ INCREPA A LA S. I. M. C.

Peter Gradenwitz, musicólogo de fuste y cabeza de la Sección Israelí de la S. I. M. C., firma un artículo titulado «The I. S. C. M. in Decline» en el último número de Music Review (N.º 4. Vol. XI. Nov. 1950), donde expresa las más severas críticas al actual directorio de la Sociedad.

Inicia su comentario recordando que la S. I. M. C. fué fundada el año 1922 con el objeto de «cultivar la música contemporánea sin trabas de nacionalidad, religión, tendencias políticas; proteger y estimular a toda obra de difícil comprensión y salvaguardar los ideales comunes de los compositores contemporáneos» (estatutos). Luego dice que no hay prueba más fehaciente de la traición que significa al espíritu de los estatutos de esta entidad, que la forma partidista en que actúa su actual directorio, al que tacha «de no respetar los principios más elementales de una democracia administrativa». Es deplorable, dice, que debido a este hecho, «sólo una minoría de las secciones que integran la sociedad, obtengan representación en los jurados, directorios y programas; 14 de las 34 secciones contaron con delegados en los jurados desde 1946 a 1950, mientras las representadas en los programas fueron 13 en Londres (1946), 16 en Copenhague (1947), 15 en Amsterdam (1948) y 14 en Palermo (1949). En el reciente Festival de Bruselas, con un total de 35 filiales, figuraron obras de 15, representadas por 29 obras. No se escucharon creaciones de Estados Unidos, Rusia, Checoslovaquia, Hungría, Grecia, Turquía, Israel, Egipto, Yugoslavia, Australia, Bulgaria y Rumania; y Latinoamérica estuvo representada en total por una obra brasileña de seis minutos de duración. Y digámoslo con franqueza, muchas de las que se presentaron, podían haber sido honrosamente reemplazadas por las de los países omitidos. Como el jurado nunca expide informes acerca de sus fallos, es difícil saber qué es lo que lo guía para escoger o rechazar las obras sometidas a su arbitrio; el presente comentarista que conoce una gran parte de las rechazadas este año, pone en duda de que sea el valor intrínseco de éstas, lo que se tenga en cuenta».

«Si se considera, agrega, que los Festivales de la S. I. M. C. no ofrecen un panorama total de la música contemporánea, de todas las escuelas y tendencias de los países afiliados, y que hay continentes enteros excluidos de sus programas, la internacionalidad

resulta un mito. Es bien conocido el hecho de que Estados Unidos no desea participar en las actividades de una Sociedad que está gobernada por un pequeño grupo interesado sólo en su propia música y en la de sus amigos; en Bruselas quedó de manifiesto la cada vez creciente desconfianza que las secciones demuestran hacia el directorio de la Sociedad y el deseo de que todas éstas tienen de que éste sea reemplazado cuanto antes por personas de menos sectarismo».

Fué, no obstante, un error fundamental el que Estados Unidos no enviara delegaciones a Palermo y Bruselas, porque siempre resulta difícil defender posiciones y enmendar rumbos sin estar presentes para equilibrar al menos el fácil juego partidista de las directivas. El Presidente de la S. I. M. C. llegó al punto, en el último Festival, de rechazar el nombramiento de Aarón Copland como miembro honorario de la Sociedad, argumentando que la ausencia de delegados norteamericanos lo impedía (!), pero bien aconsejado obtuvo que se excluyera de las actas su opinión, no siendo éste el único asunto excluido.

Grandewitz expresa más adelante, «el presente comentarista no coincide con las opiniones de algunos críticos en el sentido de que la S. I. M. C. ya cumplió su misión y que por lo tanto debe dejar de existir. En otro tiempo contribuyó al conocimiento de Schoenberg, Berg, Webern, Bártok, Hindemith, Strawinsky, Honegger, Milhaud, Walton y muchos otros; éstos son hoy «leaders» del mundo musical. Pero ¿quiénes fueron los que reconocieron el valor intrínseco de sus obras treinta años atrás? Hay suficientes músicos hoy día cuya obra necesita ser descubierta y difundida; pero estos talentos difícilmente se darán a conocer con el criterio que actualmente se emplea en la elaboración de los programas. ¿Cuál es el objeto de hacer un Festival anual para incluir una Suite Coreográfica de Milhaud, que se ha ejecutado en todo el mundo, está publicada e incluso grabada en discos? Y en el terreno opuesto, ¿qué razones pueden haber existido sino las promovidas por un incalificable sectarismo, para incluir en Bruselas, obras tan estériles y diletantes como el Concierto de Cámara de Niels Bentznon y el aburridísimo Cuarteto de Cuerdas de Hilding Halnäss?

«Es conocido el hecho de que la S. I. M. C. es una de las Corporaciones representadas en la UNESCO, y que el Fondo Internacional de Música está prácticamente entregado en sus manos. Ya se han convencido los iniciadores de este Fondo, de que una iniciativa tan generosa como ésta, no puede ser administrada por una Sociedad en este estado de organización, lo que pudo calibrarse en la actitud del representante de la UNESCO, quien abandonó disgustado Bruselas, después de la primera asamblea de delegados».

La opinión del enviado chileno al Festival de Palermo, el compositor Juan Orrego Salas, publicada en esta Revista, (*) coincide con la recientemente expresada por el Dr. Peter Gradenwitz.

(*) XXXIII Festival de Música Contemporánea de Palermo y Taormina, Revista Musical Chilena, N.º 34, Junio-Julio de 1949.

FESTIVAL DE EDIMBURGO.

Ya se ha incorporado a la tradición escocesa, el Festival de Edimburgo, exposición anual de la actividad musical de Gran Bretaña, alternada con actuaciones de ilustres visitantes, directores, solistas, orquestas y compañías de ópera del continente europeo, el que en sí mismo constituye una atracción más que suficiente para los turistas que a él concurren en grandes cantidades.

En la esfera de la creación, no resulta considerable el aporte que éste significa. No es una temporada específicamente consagrada a la música contemporánea, como lo son las de Venecia y las que anualmente ofrece la S. I. M. C., y pretende por otro lado el atraer la atención de la gran masa con obras del repertorio corriente, ya sea en el terreno del teatro, conciertos o recitales, para los cuales se pone esmero en presentar sólo los «big names» de la actualidad».

No obstante, entre muchos Beethoven, Mozart, Brahms y Elgar, este año el pueblo escocés hubo de escuchar el estreno en Europa del *Concierto para viola y orquesta* de Bártok, el que según Geoffrey Sharp «provocó considerables diserciones entre los oriundos de la ciudad, quienes no se distinguen ni por su imaginación ni por sus conocimientos». El fondo de tales comentarios parece haber aflorado de la idea de que era una falta de consideración el ofrecer una creación del último Bártok a un público como el de Edimburgo que carecía de toda experiencia en la obra de este compositor, como también del hecho que este Concierto no era un auténtico exponente de su autor, debido a la considerable participación que en la elaboración de la partitura definitiva le había cabido a Tibor Serly, como consecuencia de la forma esquemática en que el manuscrito quedó después de la muerte de Bártok.

Sobre el concierto para viola y orquesta, esta Revista publicó un análisis crítico (N.º 37. Otoño 1950), en el cual queda establecido que, pese a la participación de Serly, la obra es exponente genuino del estilo de este compositor, en nada diferente al de su *Música para cuerdas, celesta y percusión*, de su *Concierto para violín y del Concierto para orquesta*.

Primrose ofreció en Edimburgo una magnífica versión de la obra de Bártok, en la que la Orquesta de Halle y Barbirolli lo secundaron en forma no menos calificada.

Entre otras obras contemporáneas ejecutadas en este Festival Sharp menciona las que en sus actuaciones presentara el Cuarteto de Budapest; Bártok, Cuarteto N.º 2 op. 17, Hindemith, Cuarteto en mi bemol (1943) y Milhaud, Cuarteto N.º 15. «Todos estos fueron motivos de ejecuciones perfectas, en equilibrio, sonoridad, profundo conocimiento de estilo y madurez de estudio».

«La *Obertura Fedra* de Pizzetti,—ejecutada también en estas jornadas—, resultó atrayente, de una vena melódica especialmente distinguida, pero demasiado breve para ofrecer un aporte de importancia en este Festival.

ROGER SESSIONS PREMIADO POR DOS CRITICOS.

El premio anual que confiere el Círculo de Críticos Musicales de Nueva York, fué otorgado este año a la *Segunda Sinfonía* del compositor norteamericano Roger Sessions. Esta obra fué estrenada por la Orquesta Sinfónica de San Francisco bajo la dirección de Pierre Monteux en 1947 y recientemente se ejecutó en Nuevo York bajo la batuta de Dimitri Mitropoulos, quien frente a la Filarmónica de esta ciudad acaba de protagonizar una grabación en disco microsurco de la mentada composición.

Roger Sessions es uno de los músicos más avanzados entre los compositores de la generación nacida a fines del siglo pasado y ha conquistado una justa fama como creador y maestro. En el desempeño de esta última función le cupo ocupar la Cátedra de Composición de la Universidad de Princeton y posteriormente la de la Universidad de California, donde reemplazara a Arnold Schoenberg después de su retiro.

Su estilo siempre ha bordeado al de los compositores dodecafonistas, empleando muy a menudo los recursos de su técnica, pero nunca doblegándose ante ella, ni haciendo concesiones de un dogmatismo excesivamente ortodoxo a sus principios. «Su politonalidad y contrapunto—dice Rosenfeld—son duros y fuera de todo compromiso; sus procedimientos son siempre abruptos y en cierto sentido rústicos. Parece que su música viviera en la atmósfera de un día de trabajo cualquiera, siempre sombría, seria, natural y nunca ritual ni festiva».

A Sessions podría incluirse junto con Henry Cowell, Wallingford Riegger, Carl Ruggles, George Antheil y Adolph Weiss entre los «pioneers» del libre pensamiento de la música norteamericana, adelantando a los demás por la estricta disciplina y magnífica técnica que pone al servicio de su labor creadora.

Que los críticos neoyorquinos han premiado a una obra de avanzada, no hay duda.

CINCUENTENARIO DE DOS MUSICOS

AARÓN COPLAND, cumplió cincuenta años el 14 de Noviembre pasado. Ha transcurrido en su vida ese medio siglo que es decisivo para el desarrollo de una personalidad y definitivo para alcanzar la madurez de un estilo en música. Antes del advenimiento de esta fecha, Copland había conquistado ambos aspectos en su carrera y con ello se había situado en lugar preponderante entre los compositores norteamericanos de la generación de 1900, es decir, de la de todos aquellos que nacieron con el siglo y que siguieron con éste el tortuoso camino de una evolución llena de escollos, repleta de inquietudes y trastornos, plena en contrariedades y conquistas.

La labor de un artista no sólo puede valorizarse en lo que ésta significa como un hecho de consecuencias puramente individuales. En el caso de un músico ellas pesan de acuerdo con las proyecciones

que éstas tengan en el desarrollo del panorama artístico total de sus días. Copland es y ha sido un fenómeno de esta especie, puesto que en su obra resume lo que es esencia del espíritu de su tierra, y en su labor ha sido promotor de inquietudes y principios que han proyectado generoso estímulo a todos aquellos músicos que lo han rodeado.

Se le ha definido, y con justa razón, como el decano de la música moderna norteamericana, porque se ha debido a él gran parte del enorme progreso que los Estados Unidos han experimentado en el campo de la creación musical en el presente siglo. En sus primeros ensayos de composición buscó la «originalidad» a costa de cualquier sacrificio; debido a ello fué combatido por el público que prefería seguir descansando en el lecho del añejo romanticismo de sus antepasados Loeffler, Parker y Hanson. Pronto esta originalidad se hizo cada vez más natural, incorporándose como algo propio a su emoción creadora y descartando cuanto hubo de forzado en el modernismo de sus tempranas creaciones.

Nunca descansó en dar estímulo y ayudar a levantarse a cuanto talento descubría a su alrededor, más joven o más viejo que él; así descubrió a Charles Ives, entre los últimos y consiguió que el público americano admirara la audacia de su estilo y conociera la obra de un músico que había permanecido oculto precisamente en virtud de sus avanzados conceptos estéticos.

Si a los cincuenta años transcurridos en esta labor, se agregan obras de tanta envergadura como *Música para el teatro*, *Rodeo*, *Billy the Kid*, *Appalachian Spring*, el *Sexteto*, *Statements*, la *Tercera Sinfonía*, *El Salón Méjico* y tantas otras, no podemos menos que celebrar con entusiasmo el cumplimiento de esta primera y tan importante etapa de su vida.

RODOLFO HALFTER, compositor español residente y nacionalizado en Méjico, cumplió cincuenta años el 30 de Octubre recién pasado. El relieve de su personalidad de compositor y la importancia de la múltiple labor que ha realizado en Méjico desde 1939, hicieron que el cincuentenario de su nacimiento fuera celebrado en aquella república como significativo acontecimiento.

Rodolfo Halfter se había ya destacado en España como una de las figuras señeras de la joven generación. Sus *Naturalezas Muertas* y *Sonatas de El Escorial* para piano, su *Suite de Cámara*, la *Oberatura Concertante* para piano y orquesta y el Ballet *Don Lindo de Armería* le situaron, alrededor de los años 1930-1936, en la primera línea de los compositores, dueños de una sólida técnica y ricos de un contenido que, con raíces en la tradición, española,—Halfter procede de la escuela de Falla,—vertían su peculiar estilo en las más avanzadas corrientes de la música contemporánea. En Méjico, la obra de Rodolfo Halfter se ha ensanchado y robustecido. Entre las definitivas conquistas de la música hispano-mejicana deben figurar las obras que este músico ha escrito a partir de 1940. La crítica americana y europea repetidamente se ha referido a composiciones como la *Sonata* y *Bagatelas* para piano, los ballets «La madrugada

del panadero» y «Elena la traicionera» y el Concierto para violín y orquesta, que acreditan la absoluta madurez del prestigioso creador. El Concierto para violín, estrenado en 1942 por Samuel Dushkin y la Sinfonía de Méjico, dirigida por Carlos Chávez, ha sido después ejecutado por Dushkin y Henryk Szeryng en Estados Unidos, Inglaterra y Francia, con éxito que reafirma la calidad excelente de esta música.

En la actualidad, Rodolfo Halfter es profesor de Armonía y Composición del Conservatorio Nacional de Méjico, director de la Revista «Nuestra Música» y director de las Ediciones Mejicanas de Música.

EDICIONES

PARTITURAS

«NOCHEBUENA». ALBUM DE CANCIONES DE NAVIDAD.—*Edición del Instituto de Extensión Musical, a solicitud de la Asociación de Educación Musical.*

«Nochebuena» es el primer cancionero editado en Chile que puede proveer de un repertorio selecto a las escuelas y liceos públicos, hace tantos años necesitados de él. El repertorio aquí ofrecido, sobre el tema básico de la Navidad, lo forman cinco cantos tradicionales del folklore chileno, veintisiete composiciones de músicos chilenos, catorce canciones del folklore americano y veintisiete europeas. Entre estas últimas, sólo dos pertenecen a la tradición culta: el «Stille Nacht» de Franz Gruber—ya casi folklore—y un «Hosanna» de Palestrina, ofrecido como ejemplo de música litúrgica católica. Las canciones figuran escritas para voces a cappella, en su mayoría, o en la melodía desnuda, como canto homófono o susceptible de ser armonizado para cumplir las necesidades escolares. Completan el cancionero, un prólogo de Domingo Santa Cruz, un estudio de Pereira Salas sobre «El Villancico tradicional», y un mensaje de la Asociación de Educación Musical, en el que se explican los propósitos perseguidos y se anuncia esta recolección como la primera de una serie de otras, consagradas a canciones de fiestas populares, de trabajos diversos, rondas infantiles, etc. Todo un extenso repertorio en varios volúmenes del folklore universal en cantos y danzas no instrumentales.

«Nochebuena», como ya señalamos en el encabezamiento, es obra de la Asociación de Educación Musical, auspiciada por el Instituto de Extensión

Musical de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. La selección de las canciones ha sido realizada por una Comisión Técnica, que formaron las señoras Laura Reyes y Brunilda Cartes, Inspectoras de Música de Educación Primaria y Secundaria; Cora Bindhoff de Sigren, en representación de las Escuelas de Párvulos; Exequiel Rodríguez, por las Escuelas Normales; René Amengual, Director del Conservatorio Nacional de Música; André Haas, profesora del Conservatorio; Mario Baeza, Director del Coro Universitario; Elisa Gayán, Secretaria de la Asociación de Educación Musical y Filomena Salas, miembro del Directorio de la Asociación. Sobre lo excelente de la labor conjunta realizada por las personas citadas, resalta el buen gusto y acertado criterio con que la Sra. Filomena Salas, encargada de la dirección artística y ejecución editorial, ha dado forma al cancionero, secundada por la Sra. Nené Aguirre en la ornamentación gráfica: viñetas y dibujos de admirable factura y llenos del espíritu popular de la Pascua en Chile. La confección gráfica, la impresión de la música, todos y cada uno de los detalles que dan su belleza a este pequeño volumen, no merecen sino entusiastas elogios. Está, en este aspecto, a la misma altura que su contenido, del que vamos ya a ocuparnos con detalle.

La parte consagrada al repertorio de aires tradicionales chilenos es como una última síntesis de las canciones de Navidad contenidas en el Album de Aires Tradicionales Chilenos, que editó años atrás el Instituto de Investigaciones Musicales, por medio de su Sección Folklore; es, por tanto, una selección de selecciones, hecha con certero juicio. Las más representativas

especies del canto de Navidad criollo se hallan representadas, desde el villancico al esquinazo, la alabanza y el canto a lo divino. Especies similares americanas ofrece la segunda parte de esta obra, sin faltar ejemplos que se apartan de la línea caudal hispano-americana, en canciones pentafónicas de Bolivia y Perú o en los carols, de raíz inglesa, los «spirituals» negros, y las canciones de estirpe aborigen de los Estados Unidos. El panorama es en esta sección tan completo como en la ya comentada, dentro de los límites, por fuerza estrechos, de la obra. Más difícil de resolver era todavía la parte correspondiente a las canciones europeas. En la imposibilidad de abarcar tan dilatado repertorio, la comisión seleccionadora ha incluido aquellos cantos que por su universalidad ocupan un lugar indisputable,—procedentes de Alemania o Francia casi todos,— y canciones de una gran belleza del folklore eslavo, escandinavo, inglés, italiano y español. La parte española, como era de esperar en un cancionero de Chile, es la más extensa.

He dejado a propósito en último lugar la referencia a la aportación de mayor relieve en este cancionero: la serie de composiciones de autores nacionales sobre temas de Navidad. Figuran las más diversas tendencias de nuestra música actual, dentro de un denominador común de simplicidad de escritura que haga accesible estos cantos corales a su interpretación por los

conjuntos de las escuelas públicas o agrupaciones no profesionales. Margot Loyola, excelente intérprete del folklore chileno, incluye una melodía de villancico, escrita dentro de los rasgos comunes a la canción popular. El mismo carácter de sencillas estilizaciones tienen los villancicos de Gabriela Vidal, uno de ellos a cuatro voces mixtas, de María Luisa Sepúlveda, a tres y a cuatro voces, Marta Canales, Gloria López, Nené Aguirre, Héctor Carvajal, Pedro Núñez Navarrete y Erasmo Castillo. Jorge Urrutia Blodel, René Amengual y Carlos Riesco ofrecen armonizaciones para coros de melodías folklóricas, chilenas o españolas (las de Riesco). Miguel Letelier y Sylvia Soublette contribuyen con dos coros mixtos a cuatro voces, llenos de delicadeza. La más considerable aportación, y no sólo en cantidad, está reservada a Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier y Juan Orrego Salas. De Santa Cruz encierra el cancionero tres coros, a dos y tres voces iguales, de su reciente obra «Cantares de la Pascua»; de Letelier, dos villancicos para voces mixtas, impregnados de una nostálgica sustancia modal, extraídos de sus «Vitales de la Anunciación»; de Orrego Salas, la suite coral «Cánticos de Navidad». Los coros de estos tres músicos son pequeñas joyas, donde la plenitud espiritual se reviste con los más sobrios medios.

S. V.

LIBROS

DANIEL DEVOTO.—«LAS HOJAS» (1940-1949). *Editorial Losada. Buenos Aires. 1950.*

Daniel Devoto es uno de los raros espíritus que todavía pueden permitirse una labor reposada, sin ningún afán exhibicionista, en el tumulto de una ciudad moderna. La suya es Buenos

Aires, y este hombre, de excelente cultura, matizada por un humor que no es la menor de sus cualidades, sabe resistir las mil solicitudes a la dispersión que allí reina para cumplir su obra musical y literaria. Pues en los dos campos viene ofreciendo muestras de su valer.

Como compositor, Devoto ha escrito

una serie de piezas breves para canto y piano o reducidos conjuntos instrumentales. Su posición, más estética que rigurosamente técnica, lo sitúa entre los dodecafonistas argentinos que siguen al maestro Juan Carlos Paz. Como escritor, Devoto es dueño de un terso estilo, abierto a las más variadas solicitaciones de la crítica musical y literaria. Crítica, por supuesto, que va mucho más allá de la mezquina y mediocre reseña de hechos cotidianos que por crítica suele entenderse. El libro «Las Hojas», de reciente publicación por la Editorial Losada, es bien ilustrativo de cuanto el joven escritor significa en este aspecto. «Las Hojas» es una recolección de artículos y ensayos, aparecidos con anterioridad en diarios y revistas argentinos. Unas veces con detenimiento, otras en forma volandera y grácil, se toman en ellos posiciones ante obras literarias o musicales que han conmovido la sensibilidad de su comentador. Hay que decir que si los trabajos de mayor enjundia, merecían ser rescatados en un libro, los otros no están menos justificados en estas páginas. Sin perder frescura, siempre encierran un punto de vista chispeante, certero. El aficionado y aún el estudioso de estas artes, deben agradecer que se le tiendan en tan agradable haz.

De los trabajos contenidos, son sobremanera estimables los consagrados a «El Jazz y la Música», «La Música Tradicional Española» y «La Música de Debussy para piano a cuatro manos». Un conocimiento verdadero de las materias minuciosamente criticadas,—con implacable visión de crítico,— se revela en los artículos sobre el desdichado «Bolero, Vida de Maurice Ravel» de Madeleine Goss, sobre el «Romancero Minhoto» de Joaquín Alberto Pires de Lima y Fernando Castro, así como en los comentarios sobre las reediciones del Cancionero Español del siglo XV

al XVI, que publicó Asenjo Barbieri, las del «Cancionero de Upsala» y de «El Delfín de Música» de Narváez. También «Las Hojas» recogen el prodigio de sana polémica que Daniel Devoto sostuvo con Víctor De Rubertis, con motivo de la edición por este último de un «Pequeño Diccionario Musical». Los «Muchos más en un Diccionario», «Contracarta a uña limpia» y «Último mucho al señor De Rubertis», que guardan en el libro todo el brío de aquella polémica, deberían ser consultados con frecuencia por tanto crítico blando y zalamero como infesta nuestro mundo musical americano. Devoto brinda, sin pretenderlo, en estos artículos una magnífica lección sobre cómo han de defenderse los intereses de la cultura frente a esa especie de «musicólogos» improvisados, nacionales o de importación, que hacen cada día más turbia y dañina labor en los campos de la música por donde se arriesgan con irresponsabilidad sin paralelo.

S. V.

ALEXANDER TANSMAN. — IGOR STRAWINSKY (*Editorial Argentina de Música. Buenos Aires*).

En acertada edición traducida al castellano por Roberto García Morillo, la Editorial Argentina de Música acaba de publicar este excelente estudio de Alexander Tansman. Nadie más indicado que su autor habría existido, para emprender la difícil tarea de hacer un estudio estético de la obra de Strawinsky, situándola frente a la compleja historia de sus días y ante las críticas que a ella se han hecho, las que éste rebate en forma magistral. La doble personalidad de Tansman, como compositor y amigo de Strawinsky, le han permitido adentrarse en el espíritu del gran genio ruso en forma que pocos ejemplos podrían aducirse tan perfectos y

llenos de interés con el de su reciente obra.

La personalidad de Strawinsky, aunque definida con meridiana claridad por Tansman, presenta un terreno difícil de explorar, complejo en la multiplicidad de sus fisonomías y hermético de penetrar para quienes no han podido seguir el gradual desarrollo de una estética llena de los ocultos rincones en los cuales el autor de esta obra penetra con verdadero conocimiento de causa.

La combinación Tansman y Strawinsky, es tan perfecta como la que nos impresionara hace algunos años de Einstein y Mozart; estudios ambos que pueden exhibirse entre los mejores realizados por la musicología contemporánea.

Uno de los atractivos de la obra comentada estriba en haber dejado de lado todo plan cronológico-biográfico, y en su reemplazo, el ordenar la materia conforme a los tópicos que expresan los titulares de sus cinco capítulos encabezados por una atrayente *Introducción* y por un *epílogo conclusivo*, lleno de interés y enjundia.

Ajustado a este plan se desentrañan cuantos hechos hayan podido influir en la formación de la personalidad del músico, desde los tempranos años de sus estudios con Rimsky Korsakof, hasta el neoclasicismo de su última época. Con verdadera inteligencia se explica la evolución de su estilo, la posición del compositor frente a los cambios sociales de su época y la independencia de éste frente a los encarnizados ataques de quienes no le comprenden o de otros tantos cuyo sectarismo estético no les permite penetrar al fondo de su pensamiento estético. Constantes citas de las *Crónicas de mi Vida* o de la *Poética Musical*, se insertan en el texto, con el objeto de puntualizar ciertos aspectos o definir posiciones.

Con nítidos trazos se explica el fenómeno neo-clasicista en el Strawinsky

de la última época y las derivaciones que éste tiene en cada una de las creaciones comprendidas en esta misma. Se percibe con claridad en el desarrollo de la obra, el hecho de que el compositor haya llegado a afirmarse en un neoclasicismo, que no implica ni renunciamiento a postulados anteriores, como tampoco profesiones de fe ante ninguna doctrina determinada. Dice Tansman a este respecto: «Para Strawinsky todos los «ismos», son evidentemente y con razón, términos elásticos, equívocos, e interpretables». Demuestra con ello de que para el músico lo único que vale en el arte es la perpetuidad de la tradición, en una sola línea evolutiva capaz de impulsar sin cese hacia lo nuevo.

Esto lo confirma Tansman cuando expresa que para Strawinsky «el olvido de la tradición en el trabajo individual, suprime el factor esencial en la composición: el obstáculo, la limitación, sean éstos los de la tonalidad, de la barra de compás, de la forma arquitectónica, de la realización instrumental y, en fin, de la disciplina dogmática, de la actitud y del estilo».

Agrega más adelante «la gran revolución de Strawinsky ha sido por lo tanto, creo, el haber tratado de sacar el arte musical de un estado perpetuo de revolución, el querer suprimir esta anarquía que rompe el equilibrio y trae el caos, el poner orden en la casa, substituyendo a los brotes subversivos y desordenados un dogma universal, haciendo volver este arte a su esencia constructiva, a la persecución de su ruta tradicional».

Precisamente, la excelencia de Strawinsky estriba en la defensa de este «dogma universal» del cual se desprenden todos los principios que le ayudan a hacer del tonalismo una fuerza viva capaz de echar por tierra el sordido snobismo y los enfermizos dogmas de la dodecafonía. Con ello no preten-

demos despreciar el magnífico aporte de un Schoenberg, de un Weber, un Alban Berg o un Dallapiccola, sino que protestar contra el academismo a que dió motivo la dogmática posición de muchos otros que, desprovistos de talento, pretendieron ser promotores de un nuevo lenguaje, que felizmente ya comienza a desintegrarse por todo lo añejo que éste encierra.

Contra esto mismo protestó Stravinsky con ese «genio definido, coraje, poder de renunciamento e intuición providencial» que le permitió decir «una verdad de Perogrullo y afirmar que una mesa es una mesa y no el sol».

Por medio de estos razonamientos, Tansman nos demuestra que el músico ruso, no hubo de buscar argumentos extraños ni devanarse los sesos inventando doctrinas que lo ayudaran a justificar su posición estética. Lo único que hubo de decir eran estas verdades

de Perogrullo, que hicieron grande e imperecedera a su música, y que por medio de ellas pudo afirmar que una melodía era una melodía y no una torturada serie cromática, retorcida y modificada por un limitado recetario que la hacía hacer contrapuntos consigo misma, generar armonías sin orientación alguna y divagar en caprichosos procesos de desarrollos que por lo general rematan en un acorde perfectamente convencional.

Mucho podría decirse del libro de Tansman, el que la Editorial Argentina de Música nos ha entregado en una traducción prudente, pero de ninguna manera correcta desde el punto de vista lingüístico. Abunda ésta en giros y en una sintaxis que sometida a una revisión podría mejorar considerablemente. En cuanto al tópico tratado, insistimos en su perfección e interés.

J. O. S.

FIRMAN LAS PRESENTES RESEÑAS CRÍTICAS:

S. V. (Vicente Salas Viu)

J. O. S. (Juan Orrego Salas)

REVISTA DE REVISTAS

Tempo, N.º 16, Verano 1950. Londres.

Music Festivals	Donald Mitchell
The Nordic Music Festivals	Jürgen Balzer
Italian Music Festivals	Guido M. Gatti
Musical Life in Germany since the war	Walter Harth
Tanglewood after ten years	Ralph Hawkes
Producing Elektra	Stephen Beinl

Tempo, N.º 17, Otoño. 1950. Londres

Notes and News	Ralph Hawkes
Kirstein, Balanchine and others	Cyril Beaumont
Kodaly's later orchestral music	John Weissmann
Strauss's die Frau ohne schatten	Otto Erhardt
Music in Israel	Friede Rothe

The Chesterian, N.º 164. Octubre 1950. Londres

A survey of Hungarian music	John Weissmann
Intellect and emotion	John Culshaw
Opera in Italy	Harry Beard
Some first performance of the Holland Festival	Marius Flothuis
Letter from Paris	René Chalupt
London Letter	Scott Goddard
New Music Reviewed	Colin Mason

The Musical Quarterly, Vol. XXXVI N.º 4. Octubre 1950. New York.

More for The Bach Reader	Arthur Mendel
The «Professor of Musik» in Colonial America	Maurer Maurer
The Study of the Fugue: A Dialogue - I	Johann Josef Fux
The Count of St. Germain	Johan Franco
The Ballad Burlesques and Extravaganzas	Walter H. Rubsamen
Ambiguity in the String Quartets of Joseph Haydn	Doris Silbert
Editorial	Paul Henry Lang
Current Chronicle	
Reviews of Books	

The Music Review, Vol. XI, N.º 4. Noviembre 1950. Cambridge, Ing.

Psychoanalysis of Music	André Michel
An Act of Homage?	I. M. Bruce
Don Carlo	Vincent Godefroy
Bártok and Folksong	Colin Mason
Letter from Paris	Everett Helm

The I. S. C. M. in Decline	Peter Gradenwitz
Two Music Congresses at Lüneburg	H. F. Redlich
Salzburg: Furtwangler's Genius	Hans Keller
Autunno Musicale Veneziano	John S. Weissmann
The Edinburgh Festival	Geoffrey Sharp
Reviews of Music	
Book Reviews	

The Musical Times. Vol. 91. N.º 1293. Noviembre 1950. Londres.

R. M. S. A. Comes of Age	Leslie Orrey
Gramophone Notes	Basil Douglas
Round about Radio	W. R. Anderson
Some Reflections on Baroque	Ralph Downes
The Leeds Festival	Donald Mitchell
The Salzburg Festival	David Cherniavsky
The Göttingen Bach Festival	Stanley Godman

Orientación Musical. Vol. IX. N.º 105. Septiembre 1950, Méjico.

Editorial	Estanislao Mejía
El Himno Nacional Mejicano	Estanislao Mejía
Operas de Gounod y Dramas de Shakespeare	Joseph Thalberg
Instrumentos de Percusión	José E. Guerrero
La Magnitud Remota de Tlaxcala	Andrés Angulo
Crónicas Breves	Estanislao Mejía

Orientación Musical. Vol. IX. N.º 106. Octubre 1950. Méjico

Editorial	
En nombre de Bach	Rodolfo Barbacci
La Magnitud Remota de Tlaxcallan	Andrés Angulo
En Pro y en Contra del Nuevo Lenguaje Musical	Eduardo L. Chavarri

El Músico. Año I. N.º 2. Noviembre de 1950. Méjico.

Grandes maestros del canto.	María Bonilla
Rodolfo Halffter	Otto Mayer-Serra
Crónica Musical	Mariano Paes
Revista de Revistas	

Boletín del Conservatorio Nacional de Música. Vol. VII. Nos. 23-24. Enero-Junio 1950. Lima.

La ópera «Turandot» de Busoni	Rosa Elvira Carreño
Actividades del Conservatorio	
Terminología Musical Italiana y Castellana	Lamberto Avolio
Música Contemporánea en Chile	
Orquesta Sinfónica Nacional	

Revista Ritmo. Año XX N.º 230. Septiembre 1950. Madrid

Editorial. ¿Una Orquesta Internacional?

La Música en el Ecuador

Problemas del canto

Técnica Musical

Crónicas de Méjico y Portugal

Radio

Juan Pablo Muñoz S.

Celestino Sarobe

Manuel Barasoain

Pedro Voltes

Music Educators Journal. Vol. XXXVII. Septiembre-Octubre 1950. New York.

The Time to Call a Halt is now

For the Good of the Order

The Arts: Promoters of Understanding

Preparation for the Junior High

General Music Class

Rehearsing Contemporary Music

Student Conductors

C. V. Buttelman

Philip Gordon

Philip Gordon

Mark Biddle

Musical Leader. Vol. 82. N.º 9. Septiembre 1950. Chicago.

Musical Leader. Vol. 82. N.º 10. Octubre 1950. Chicago.

Boletín, Música y Artes Visuales. N.º 8. Octubre 1950. Washington.

Buenos Aires Musical. Año V. N.º 82. Octubre 1950.-Buenos Aires.

Buenos Aires Musical. Año V. N.º 83. Noviembre 1950. Buenos Aires.

