



REVISTA MUSICAL CHILENA



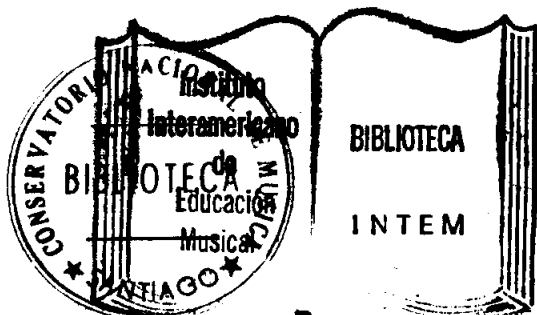
REVISTA MUSICAL CHILENA

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

AÑO XI Santiago de Chile, Agosto-Septiembre de 1957 Nº 54

RESUMEN

EDITORIAL	3
NOTICIA BIOGRAFICA	5
DOMINGO SANTA CRUZ: Alfonso Leng	8
VICENTE SALAS VIU: En torno a "La Muerte de Al- sino"	19
ALFONSO LETELIER: Leng en su producción pianística	27
GUSTAVO BECERRA: La música sinfónica de Alfonso Leng	42
JUAN ORREGO SALAS: Los "Lieder" de Alfonso Leng	59
LOS MUSICOS CHILENOS OPINAN SOBRE ALFON- SO LENG	65
ALGUNOS AFORISMOS SOBRE ALFONSO LENG	69
ANOTACIONES SOBRE ALFONSO LENG	72
CATALOGO DE LAS OBRAS MUSICALES DE ALFON- SO LENG	76
CRONICA	79
Conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile	
Conciertos de la XVI Temporada de Cámara	
Ballet Nacional Chileno	
Jira al Sur del Coro de la Universidad de Chile	
Conciertos	
Conciertos en la Universidad Católica de Chi- le	
Festejos conmemorativos del Centenario del Teatro Municipal	
Actividad Musical en los Institutos Culturales Conservatorio Nacional de Música	
LA MUSICA EN PROVINCIA	102
NOTICIAS	105
NOTAS DEL EXTRANJERO	108
REVISTA DE REVISTAS	112



FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

VICENTE SALAS VIU

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

MIEMBROS: Enrique López L., Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alfonso Leng y Luis Oyarzún, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Ceruti y Ramón Hurtado, Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile; Erika Eitel, miembro del Cuerpo de Ballet; Omar Saint-Anne, Delegado del Coro Universitario.

EDITORIAL DEL PACÍFICO, S. A.

SAN FRANCISCO 116 -- SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

Con este número especial que comenta la personalidad y analiza la obra de Alfonso Leng, la REVISTA MUSICAL CHILENA cumple con su propósito de rendir un homenaje a los compositores agraciados con el PREMIO NACIONAL DE ARTE, costumbre que se iniciara en 1945 al consagrarle un número de la revista a Pedro Humberto Allende, primer Premio Nacional de Música. El premio discernido en 1945 al eminente compositor Humberto Allende, marca la iniciación de un favorecimiento a la creación musical en virtud de las disposiciones de una ley que otorga un premio anual, en forma trienal, entre las artes plásticas, la música y las artes teatrales.

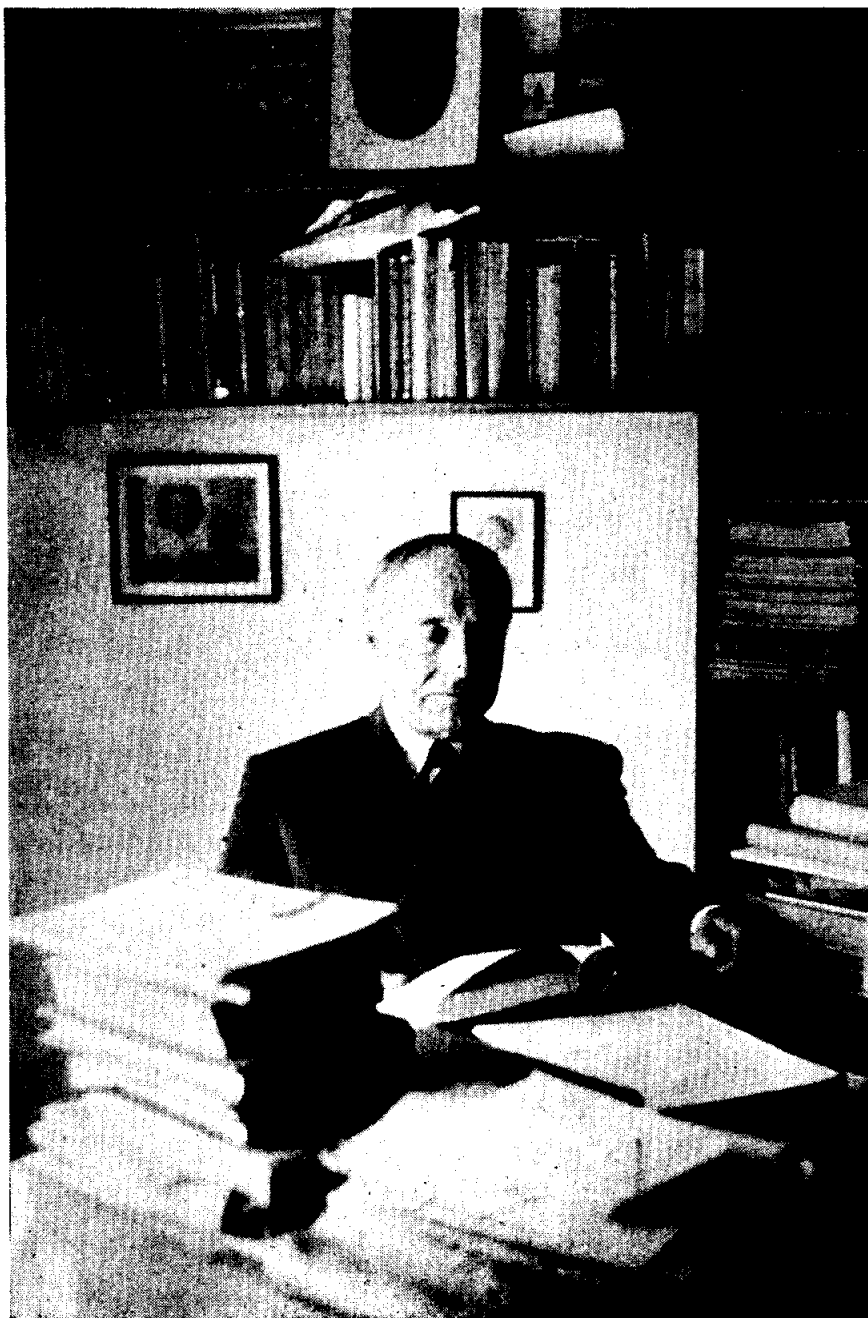
En 1948 se agració con el Premio Nacional a Enrique Soro, compositor que no sólo se dedicó a la creación musical, sino que también echó las bases de la formación musical chilena de las actuales generaciones y que ejecutó e hizo ejecutar toda clase de obras que dirigía él mismo.

Domingo Santa Cruz fue el tercer agraciado con este premio, en el año 1951, fecha que coincidió con el vigésimo aniversario de su labor continuada como Decano de la Facultad de Bellas Artes, hoy Facultad de Ciencias y Artes Musicales. La reelección de Domingo Santa Cruz como Decano durante seis periodos consecutivos, fue símbolo de la alta estima en que se tuvo su fructífera obra administrativa y el Premio Nacional de Arte, un reconocimiento a su valiosa labor creadora.

Próspero Bisquertt, compositor que pertenece a la generación de Alfonso Leng y Enrique Soro, obtuvo el Premio Nacional de Arte en 1954. Las obras orquestales son los pilares de la creación de este músico, quien dedicó su vida a la música y a su labor de compositor, demostrando tener los atributos del artífice experto y serio. Atributos que lo destacan como uno de los primeros compositores de oficio en esta tierra.

En 1957, Alfonso Leng ha obtenido esta merecida recompensa, la que, como dijo Domingo Santa Cruz en su discurso, durante la cere-

monia de entrega del Premio Nacional, "...si no hubiera sido por su constante afán de descartarse de entre los candidatos al Premio Nacional de Arte, nos habría dado hace años la oportunidad que hoy tenemos de distinguirlo, antes que algunos de los que lo hemos precedido con la convicción de estarlo postergando".



ALFONSO LENG EN SU ESTUDIO

NOTICIA BIOGRAFICA

Alfonso Leng nació en Santiago de Chile el 11 de febrero de 1894. Sus estudios de humanidades los inició en el colegio de San Pedro Nolasco, prosiguiéndolos, luego, en distintos planteles educacionales. En 1904 obtuvo su título en el Instituto Superior de Comercio y en 1910 el título de Dentista.

Siendo alumno del Instituto Comercial, ingresó al Conservatorio Nacional de Música (1905), pero no alcanzó a enterar el año de estudios. Le fatigó el ambiente que no tenía nada de común con lo que deseaba el futuro músico chileno. Era un inquieto y un visionario, como muchos de su generación, que —autodidactas como él— lograron renovar el panorama musical de nuestro país sin conservatorios ni escolásticas, sino con la fuerza de su iniciativa y la disciplina de su propia voluntad. Así Leng, junto a los García Guerrero, a Lavín, a Bisquertt, a Cotapos y otros, integra un haz de voluntades y de realizaciones dirigidas todas contra la reacción musical que, en aquella época, se traducía en la ópera italiana. Leng, desde el año siguiente a su huida del Conservatorio, entrega obras definitivas, como sus "Preludios" de piano (1906), que señalan ya un rumbo por el cual continuará en camino ascendente. Su sensibilidad renovadora le llevó a integrar el "Grupo de los Diez", reunión amical que convulsionó las letras y las artes y abrió las puertas de un "modernismo", que se intuía más que definía. Esa sensibilidad entronca con la de un poeta, de temperamento afín al suyo, Pedro Prado, cuya obra de perfiles sutiles y profundos, sintoniza el estilo del músico que pronto enlaza el verso del poeta a las páginas imperecederas de sus "Doloras", pero sobre todo en "La Muerte de Alsino" (1921), poema sinfónico en que el ímpetu trágico y avasallador del personaje, su simbolismo, toman cuerpo en la orquesta con aciertos definitivos. Nunca como allí se hermanaron mejor los sentimientos y las luchas de los compañeros en los comunes sueños del cenáculo de "Los Diez". Hoy, el Premio Nacional de Arte en Música, actualiza el nombre de Alsino y el de su creador literario.

Simultáneamente con su labor musical, Alfonso Leng prosigue sus trabajos científicos, obteniendo en 1925 el Premio de Paradentosis otor-

gado por el Segundo Congreso de la Federación Latino Americana en Buenos Aires.

Sus trabajos sobre paradentosis y otros importantes temas médicos han sido publicados en revistas y enciclopedias europeas y norteamericanas, tales como el "Journal of American Dental Medicine", la "Revista de Odontoestomatología española", el "Journal of Dental Research", el "Journal of the American Academy of Odontology", etc. Muchos de estos trabajos han sido considerados los más importantes en su género, realizados hasta la fecha.

En 1924, Alfonso Leng funda la Cátedra de Parodoncia y en 1928 la de Química Fisiológica. En 1945 es elegido como primer Decano de la Facultad de Odontología.

La importancia de la labor científica realizada por Alfonso Leng es tan considerada en los Estados Unidos, que en 1947 el Departamento de Estado le invita para visitar las más importantes escuelas dentales y centros odontológicos del este y centro del país. Además, le nombran miembro de la American Academy of Odontology y de la American Academy of Dental Medicine.

Ese mismo año de 1947 es nombrado Vicepresidente Honorario de la sección científica del Congreso Interamericano celebrado en Londres.

Chile también reconoce el gran aporte de Leng a los estudios de investigación científica y en 1955 es nombrado Director del Departamento de Investigaciones Parodontológicas de la Escuela Dental de la Universidad de Chile. Pero como este hombre de ciencia es también un músico notable, ese mismo año la Universidad de Chile lo nombra su Delegado frente a la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

Alfonso Leng es Miembro Académico de la Facultad de Odontología de Concepción, de la Facultad de Estomatología del Perú, Miembro Honorario de la Facultad Odontológica de Buenos Aires y Miembro de la Facultad Odontológica de Cuba, de Valparaíso, Santiago y Concepción. Siete gruesos volúmenes encierran las tesis y temas dados y dirigidos por el profesor Leng sobre Parodoncia y el texto de estudio sobre este mismo tema, usado en la Escuela Dental, es obra del músico-científico, Alfonso Leng. Al ojear la obra "Parodontología Clínica" del

profesor Irving Glickman, de Boston, hemos visto el nombre de Leng citado continuamente por este eminente científico norteamericano, quien hace referencia a los magníficos trabajos realizados por su colega chileno.

En este año de 1957, Alfonso Leng es agraciado con el máximo galardón del Premio Nacional de Arte y, al mismo tiempo, el científico, es nombrado Vicepresidente Honorario de la Sección Científica del XII Congreso Internacional de Odontostomatología de Roma, torneo que se celebra a fines de año.

ALFONSO LENG

por

Domingo Santa Cruz

Cuando no se es orador avezado, la responsabilidad de un discurso es algo que intranquiliza nuestros días. Mientras llega el momento en que debemos pronunciarlo, se vive un poco con la sensación que teníamos de niños antes de un examen. En el caso presente debo confesar que me ha ocurrido exactamente lo contrario. Desde que acepté tomar la palabra en esta ceremonia, he vivido con una especie de alegría adentro, pues hablar de un amigo a quien mucho se quiere y admira, es como un premio y rendir homenaje a un hombre de la calidad de Alfonso Leng, es encargarse de algo muy hermoso. Porque nuestro laureado de hoy es no sólo un músico más que agregamos a la lista de los que la patria ha señalado como ilustres, sino que una figura humana de extraordinario valer, un modelo de laboriosidad, de modestia y de generosidad, de seriedad profunda en todo lo que le ha preocupado, en suma un hombre admirable y ejemplar como tal.

Leng no estará de acuerdo con ello, lo sé. Aun es posible que proteste por estas afirmaciones que merece como nadie; si no hubiera sido por su constante afán de descartarse de entre los candidatos al Premio Nacional de Arte, nos habría dado hace años, la oportunidad que hoy tenemos de distinguirlo, antes que algunos que lo hemos precedido con la convicción de estarlo postergando.

Hablar de Alfonso Leng es muy atrayente y, diría yo, muy entretenido, sobre todo cuando se quiere hablar del compositor, porque él mismo saltará a contradecirnos y a afirmar que su verdadera carrera es la del investigador, la del médico-dentista, del Jefe de laboratorio, del profesor de ortodoncia, parodoncia o de algo así tremendo que sólo se nombra en griego. Dirá que "solía componer", que lo hace como un modesto aficionado en sus horas de descanso y en circunstancias muy especiales. Hay, pues, que forzar al músico para que aparezca y dé rienda suelta al artista, al artista apasionado que hay en él, al que sale en cada página que ha escrito, nostálgico, a veces soñador, violento e impetuoso en otras. Parece increíble que estos calificativos se apliquen al hombre sereno y sonriente, al almirante universal de la Hermandad

de la Costa, que uno encuentra en los accidentados senderos de Isla Negra.

Así es Leng. Si mañana se establecen los premios nacionales en el campo científico, estoy seguro que uno de los primeros va a corresponder a nuestro amigo; y lo admitirá con mayor facilidad que el que hoy se le confiere. Sabe con complacencia que es un sabio de fama; no estoy seguro que admita a fondo aún lo que ha significado para la música chilena. Sin Leng no estaríamos donde hoy nos hallamos. No se habrían logrado las reformas y las creaciones institucionales que enorgullecen a Chile, ni aspectos en nuestra música que nos enaltecen. Desconozco la intimidad del desarrollo de las ciencias dentales; sé de su evolución hacia una concepción predominantemente biológica y fisiológica que las ha sacado del rango de pequeña especialidad local, provincia de la medicina, para proyectar sus estudios sobre el campo íntegro de la salud del hombre. Fui testigo de cómo se generó la Facultad de Odontología en la Universidad de Chile y me honro de haber sido uno de los que votaron su creación; sé lo que en ella trabajó Alfonso Leng y que por ello fue su primer Decano. Pero dificulto que en los anales de su profesión vaya a ocupar un lugar más ilustre que el que le corresponde en nuestra Historia musical contemporánea. Esto no ha sido aún suficientemente subrayado.

Comenzaré evocando un pasado que muchos ignoran y unos antecedentes que sitúan los avatares de nuestro amigo. ¿Cómo se produjo Alfonso Leng entre nosotros? Es una historia emocionante y bella, cuento que debe figurar entre las muestras del favor que, dicen, la Providencia ha solido tener para con este lejano y caprichoso país.

Alfonso Leng es nuestro casi por casualidad. Andando las postrimerías del pasado siglo, pocos años antes del drama del Presidente Balmaceda, llegaban dos extranjeros a nuestras costas: él, alemán de Silesia, alemán oriental colindante con Polonia; ella, de pura cepa irlandesa, de Dublín. Venían porque unos parientes de la familia del Dr. Blest, el fundador de nuestra Escuela de Medicina, les aseguraban algún porvenir. El niño, nuestro laureado, nació en Santiago y quedó huérfano muy temprano. Sus tías chilenas lo acogieron, le dieron hogar, lo guiaron en el despertar de su vida. El joven Leng había nacido músico. Las dos lejanas y apartadas comarcas del viejo mundo de que

procedía lo hicieron venir a la vida con misteriosas tradiciones ancestrales alejadas de toda posibilidad de tener la música como un arte de diversión o de vanidad. Nuestro futuro compositor debió ser un muchacho meditativo, un soñador; el arte estaba para él ligado a las emociones de la vida, sintió que el hombre no canta para entretenerse sino para expresar emociones en que la palabra queda corta. En Leng hubo una actitud hacia la música cercana a lo religioso y a lo filosófico. Nos cuenta que iba de niño a escuchar las retretas del Orfeón de Policía en la tradicional Plaza de Armas; allí uno puede verlo oyendo y mirando los instrumentos, distinguiéndolos entre sí. Luego se acercó al centro de gravedad de la vida musical chilena de entonces, la ópera, que al terminar el pasado siglo vivía momentos de esplendor. El Teatro Municipal era la palestra temida por los divos, por las grandes figuras que venían de Europa. Leng se apasionó por el género lírico y antes de los veinte años componía una ópera sobre la famosa novela romántica de Jorge Isaacs, "María".

De 1901 datan sus primeras composiciones, justamente cuando, en el deseo de buscar una profesión que le asegure el sustento, ingresa al Instituto Superior de Comercio. Por este tiempo es ya el amigo íntimo de la familia García Guerrero, verdadero cenáculo de inquietudes espirituales. Los García Guerrero eran tres hermanos, profundamente artistas: don Daniel, que era médico y fue gloria de la medicina chilena; Eduardo, muerto prematuramente, escritor y brillante expositor, y Alberto, pianista y más que eso, músico profundo. Ignoro por qué Alberto era ya un hombre extremadamente al día en música, hombre que recibía las obras y los libros más recientes; que supo de Debussy en los días del estreno de "Pelléas" y de Schoenberg cuando éste presentaba sus primeras obras. Alberto García Guerrero y Alfonso Leng pasaron a ser verdaderos hermanos, fundaron aún una academia, que llamaron con el nombre de "Eliodoro Ortiz de Zárate", curioso homenaje al autor de "La Florista de Lugano", al compositor chileno que procuró arraigar el género lírico italiano en el país.

Mientras estudiaba comercio (Leng se titula de contador), va progresando en sus conocimientos musicales, en verdad, como autodidacta. "Conoció la técnica de su arte antes de aprenderlo en los libros", ha dicho de él el propio Alberto García Guerrero, profesor todavía

hoy en el Real Conservatorio de Toronto, en el Canadá. En 1905, Alfonso Leng hace una breve visita al Conservatorio Nacional de Música. No sin pedir muchas disculpas, dar un sinnúmero de explicaciones, nos cuenta el compositor que este paso por las aulas musicales terminó en forma abrupta: ¡fue expulsado por indisciplina! Hecho éste, inconcebible, inverosímil para quienes lo conocemos, a menos que se haya conocido también de cerca el nivel en que se movían las cosas docentes en la vida musical anterior a las reformas que la Sociedad Bach promovió más tarde.

Leng volvió a sus estudios personales. La música no era carrera de porvenir, ni menos disciplina que el medio ambiente concibiera con vuelo intelectual. Alberto García Guerrero debió sentirlo primero, porque resolvió ingresar a la Escuela Dental; Leng lo siguió, según él cuenta, "para poder seguir hablando de música con Alberto". Esto marca un golpe decisivo de timón en la vida de Leng. Es el año de 1906, año aciago del terremoto de Valparaíso y mientras su hermano espiritual abandona los estudios con valentía para consagrarse por entero a la carrera de ejecutante y de profesor de piano, Leng, que en música no tenía escapatoria práctica, resuelve adoptar como "segundo oficio" la carrera dental. Cuatro años más tarde era profesional dentista y tenía así un rótulo aceptado y práctico para las relaciones humanas. Vemos más tarde que esto también quedó corto para su espíritu creador inquieto. Casi junto con recibir el título, Leng, que sigue con su actividad de compositor, ingresó a la carrera docente de su Escuela y en ella encuentra el campo espiritual que necesita.

* * *

Esto era Leng algunos años más tarde, cuando no recuerdo justamente dónde ni cómo nos encontramos y pasamos de inmediato a ser grandes amigos. ¿Fue en las reuniones inolvidables de la familia Canales Pizarro? ¿Fue a través de amigos comunes, de Alberto García Guerrero, que procuró, sin aprovechamiento mío, enseñarme piano, y a quien debo, además de generosos estímulos y reveladores consejos, el inapreciable regalo de la amistad de Leng? ¿Fue don Roberto Duncker quien nos acercó? No recuerdo. Sólo sé que hace cuarenta años, al fundarse

en mi propia casa la Sociedad Bach, Alfonso Leng ya estaba incorporado a nuestro pequeño y ascético coro. Su voz de bajo era uno de nuestros fundamentos; su palabra en las veladas nocturnas que seguían a las reuniones corales era la voz de quien nos traía nuevas ideas, abría horizontes, afirmaba aspiraciones, moderaba ímpetus. Era el hermano mayor juicioso que nos sostenía y aconsejaba. Esto Leng ha solido olvidarlo. No por otra causa, al ausentarme yo en 1921 de Chile, fue nuestro laureado de hoy quien empuñó la batuta en la Sociedad Bach y aseguró la continuidad del movimiento. Fue en esa misma época cuando estrena su primera gran obra orquestal, el poema sinfónico "La Muerte de Alsino".

La Sociedad Bach atrajo a Leng, porque, sin saberlo demasiado nosotros, establecía como una réplica musical de aquella hermandad legendaria de "Los Diez", cenáculo de avanzada, de donde tanto ha salido en el futuro. Fueron estos "hermanos decimales", como se llamaban, una verdadera pléyade, tal como las del Renacimiento, en que poetas, novelistas, arquitectos, músicos, pintores, se acercaron para aunar propósitos, para intercambiar experiencias estéticas. Basta casi citar los nombres de estos precursores para medir la importancia que semejante grupo ha tenido en las letras y las artes del país: Pedro Prado, Julio Bertrand, Juan Francisco González, Manuel Magallanes Moore, Alberto Ried, Armando Donoso, Alfonso Leng, Alberto García Guerrero, Acario Cotapos, Augusto D'Halmar, a los que se agregaron, por fallecimiento de Bertrand y de Magallanes, Eduardo Barrios y Julio Ortiz de Zárate. La pequeña revista que "los Diez" editaron es hoy una reliquia preciosa en nuestra cultura. En "los Diez" había ese ambiente de grupo casi oculto que, entre broma y serio, formó verdaderos apóstoles. Entre los que también nos llamábamos hermanos, los "hermanos Bach", Leng fue uno de los que llegaba con inquietudes e ideas más amplias y generales que las que nos movieron en el primer instante a reunirnos para cantar música vocal del Renacimiento.

Por eso, hace siete años, al escribir una crónica acerca de la Sociedad Bach en la Revista Musical, dije: "Leng ha tenido una gran influencia en el desenvolvimiento musical chileno, mucho más de lo que él mismo se imagina. Su cultura, su juicio reposado, la situación que se creó un tanto al margen de las cosas y de los conflictos, pero fir-

memente partidario de las reformas, nos hizo tenerlo un poco como el hermano mayor, aliado y fiador de nuestras embestidas" y agregué que "su palabra serena, su profundo interés por la música y sus destinos, influyeron decisivamente en que nuestras veladas fueran, además de reuniones corales, una especie de academia en que se trataba de todo y en que se hacían proyectos".

Hernán Díaz Arrieta ha dicho que Alfonso Leng encarna como nadie el misterio de la doble personalidad; yo casi me inclino a creer que esta duplicidad es más aparente que real; lo que es Leng es un intelectual, un pensador, un verdadero "hombre de pensamiento", para quien todo lo que suene a artesanía, a rutina, está vedado. Por eso nunca siguió los metódicos y convencionales tratados de técnica musical. No había llegado aún la enseñanza razonada e inteligente de nuestro tiempo. ¿Hay algo más vacío que los tratados de contrapunto del tiempo de Cherubini, los famosos "bajetes" de Fenaroli con que se nos enseñaba antes? Leng poseía un lenguaje personalísimo, una sensibilidad armónica suya, propia; era la música la que le preocupaba y los ejercicios prescribían renunciar a ella en beneficio de la técnica. Por eso no los hizo y esto le ha perseguido como un absurdo cargo de conciencia. En la profesión dental ha sido lo mismo: Leng no podía quedarse en la tradición antigua de los "flebotomos", pensaba, elucubraba, pasó luego a ser más un sabio que un dentista práctico.

Y así compuso música e influyó en los destinos de lo que se hacía en su patria.

* * *

La música de Alfonso Leng es un arte muy especial. Vicente Salas Viú, en un estudio acerca de nuestro amigo, ha dicho que sus obras, "al pasar del tiempo acrecientan su significación. Como los buenos vinos, ganan en grado, se irisan con nuevos matices y su fuerza se hace más penetrante lejos de disminuir". Esta producción, afirma el mismo escritor, tiene como característica "una asombrosa unidad de la primera a la última de las páginas que tiene escritas" y esto llega a tal punto que, según Salas Viú, Leng "se nos presenta logrado, hecho, desde los primeros pasos", "o todo el arte de Alfonso Leng perdura o todo él se

pierde. Así de extremada es la impresión que nos causa cuando nos acercamos a él para considerarlo en su conjunto”.

La obra del músico que hoy se distingue no necesita disimulo ni elogios falsos. El compositor, como he dicho, ha vivido preocupado de que su dedicación principal no haya sido la música, de que su “segundo oficio” le haya tomado más del tiempo que habría deseado consagrarle. Pero Leng olvida que en la Historia de la Música hay compositores fecundísimos, que son como esas plantas que producen flores en cada rama, y otros que, como algunas rosas de gran calidad, sólo dejan aparecer una que otra, y rara vez al mismo tiempo; suelen éstas ser las más bellas y perfumadas. Gabriela Mistral en la poesía, Manuel de Falla, Maurice Ravel en la música, no nos han dejado un opera omnia que ocupe bibliotecas. Leng tampoco parece que lo hará. He pensado muchas veces si Alfonso Leng habría podido componer más si se hubiera consagrado a la música; tal vez no y no por falta de inspiración ni de talento, sino porque Leng es un compositor eminentemente subjetivo que escribe sólo cuando siente necesidad, se podría decir por “catarsis”, para emplear uno de sus términos. La actitud puramente creadora, en función de una estética, de una forma, de un oficio, no es la de nuestro compositor. Que Leng no quiera escribir fugas, que no haga sonatas con todas las partes académicas, ni construcciones que se puedan analizar en abstracto, ¿qué importa si nos ha dado una tan bella contribución musical?

Hace algunas semanas, me hallaba en la Facultad de Música de la Universidad de Chile y escuché, junto a una sala una obra que no reconocí y que me cautivó por su lenguaje, por su vigor y su riqueza armónica. Sin hacer ruido, me introduje en el recinto en donde esta música se ejecutaba. Cuando terminó me informaron: son las “Otoñales” de Alfonso Leng. Estas “Otoñales”, que datan de hace veinticinco años, podrían haber sido escritas ayer; eso mismo puede decirse de algunos estudios, preludios y poemas que van tan allá como el año 28 o el 15. Leng ha sido Leng hace mucho tiempo; nuestro amigo no tiene para qué sentir preocupación ni por la frecuencia con que compone ni menos por la calidad de lo que produce.

La obra de Leng tiene una constante a través de toda su producción y en la canción, a ella se agregan las obras para piano solo. Es

decir, que nuestro compositor es fundamentalmente un autor de carácter íntimo; como Robert Schumann, Hugo Wolf y el mismo Chopin, es un autor al que le calzan mejor unos géneros que otros. Esta idea de que los músicos han de servir para todo, atormentó ya a Beethoven, que soñaba con escribir óperas y aun a Bach, que tampoco logró salir airoso en un estilo vocal profano. Leng ha solido preocuparse de esto, a mi juicio, sin mayor necesidad.

Alfonso Leng inicia sus *lieders* y la música para piano desde sus primeros ensayos y continúa en ambos géneros hasta épocas muy recientes. La Canción, el "lied", expresión tan puramente romántica, tan apropiada para un alma que siente la música al lado de la literatura, atrae a Leng desde muy joven. Los textos sobre los cuales compone, escogidos con gran cuidado o escritos por él mismo, están, por lo general, en lengua francesa o alemana, más que todo alemana. Aparece aquí el músico nórdico que la Providencia regaló a Chile. Lo curioso es que el idioma alemán no es el que mejor maneja. ¿Son misteriosas resonancias de una fonética ancestral que viene de caracteres heredados? ¿O tal vez algo a lo que Leng se habituó por influencias del ambiente cuando cantar en castellano era sólo concebible para la zarzuela o la canción popular? No olvidemos que nuestros músicos, cincuenta años atrás, se expresaban generalmente en italiano y quedó la costumbre, por mucho tiempo, de que el canto era como una especie de liturgia, en la que no da lo mismo decir las cosas en latín que en español. Humberto Allende fue tal vez el campeón de la rehabilitación de nuestra lengua, hermosa como pocas.

Los textos de las obras de Leng son de un contenido emocional extraordinariamente fuerte: desolados y dramáticos, resignados o anhelantes. Baste pensar en los más conocidos *lieder*, que el compositor ha transcrito para orquesta, el "Laß meine Tränen fliessen" (deja correr mis lágrimas), "Wehe mir" (desdichado de mí), y una de las únicas poesías en castellano, "Cima", de Gabriela Mistral, para situarnos en el ambiente preciso de las canciones de nuestro laureado.

En el género de piano solo, Alfonso Leng se destaca a comienzos de siglo con sus "Cinco Doloras". Estas son como canciones sin palabras, escritas en un sentido muy acorde a los poemas de Campoamor que llevan ese nombre. Podría decirse, porque la música

tiene nombres casi siempre arbitrarios y caprichosos, que Leng siguió componiendo Doloras toda su vida. Los estudios, preludios, poemas, sonatas, encierran un contenido muy próximo a ellas y podrían llevar epígrafes como las Doloras, a nombres alusivos a estados de ánimo, los mismos que expresan las canciones.

La obra para orquesta en Alfonso Leng es casi la excepción; aparte del poema sinfónico "La Muerte de Alsino", estrenado en 1922 y la "Fantasía para piano y orquesta", de 1936, lo que se escucha en conciertos es la transcripción que Leng ha hecho de algunas composiciones para piano. "El canto de invierno" mismo, que se oye a menudo, es una Dolora más, vertida a la orquesta por su autor. La importancia que tuvo el estreno de "La Muerte de Alsino" fue extraordinaria; sólo pueden medirlo los que estuvieron presentes en esta revelación que sacudió el ambiente musical. En el "Alsino" hay una autenticidad expresiva de enorme vuelo, a la manera de los poemas de Strauss, pero con un material de mejor calidad, con giros y armonizaciones que eran desconocidos y que acercan a nuestro compositor a la obra de Scriabin, músico ruso que por ese entonces era ignorado por completo en Chile. "Alsino" reveló en Leng un compositor de gran vuelo y en Armando Carvajal un director de orquesta de sólida categoría. Con "Alsino" la música chilena salía de la moda italiana y adquiría un tono universal, que nos distinguiría en adelante. Este poema sinfónico nos ha influido a todos los que hemos escrito con posterioridad. La "Fantasía para piano y orquesta" añadió posteriormente una nueva obra de consideración en la producción chilena.

• •

Réstame ahora decir algo más acerca de la colaboración generosa que Leng ha prestado al desenvolvimiento de la música chilena. Dejé a nuestro amigo en los tiempos de la Sociedad Bach, devolviéndome la dirección a mi regreso de Europa y desde entonces uno de nuestros directores invariablemente reelegidos en las asambleas de la institución. No voy a hacer aquí la historia de los acontecimientos musicales, pero, sin hacerla, puede decirse que nuestro amigo asiste una a una a todas las vicisitudes de su trayectoria. En 1928 se verificó la reforma

tal vez más completa que se haya hecho de un establecimiento musical: disposiciones gubernativas barrieron a fondo nuestro viejo Conservatorio y prepararon el nivel a que debía ascender la música. Pues bien, esta reforma, todos lo supimos, se debió en parte fundamental a la gestión personal de Alfonso Leng ante su amigo y "hermano decimal", el escritor Eduardo Barrios, Ministro entonces de Educación. La importancia de este hecho fue capital, tanto, que antes de dos años, el Conservatorio era ya una de las escuelas de la Universidad de Chile. No sólo intervino en la reforma, sino que participó en una serie de incidencias, hasta dramáticas, que la precedieron. El, como hombre pacífico y sin ambición personal, procuró evitar rupturas, hizo cuanto pudo por que las cosas inevitables sucedieran sin acarrear odios. Por eso Alfonso Leng es el único miembro académico de la Facultad de Música de la Universidad de Chile que está en su lugar desde que la primera Facultad de Bellas Artes fue creada.

Ascendidas las cosas musicales a un nivel que antes no habían conocido, se provocó la natural reacción. Gentes hubo que no comprendían el porqué de estas mutaciones y que les atribuían los más mezquinos propósitos. Hubo críticas ante el Gobierno y ante el Parlamento. Nuestro amigo vino nuevamente a ayudarnos con su palabra persuasiva y con el prestigio que su categoría profesional le daba. Leng estuvo entre los fundadores de la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos, fue Vicepresidente de la Asociación Nacional de Compositores cuando ésta se fundó y su Presidente más adelante en varios períodos. En los momentos en que la vida musical chilena requirió la estabilidad en los organismos de conciertos, los compositores acordaron tomar parte activa en las gestiones parlamentarias. Alfonso Leng fue de los que batalló con nosotros por el Instituto de Extensión Musical. Pocos años más tarde, en 1944, tuve yo el placer muy grande de abrazar a mi nuevo colega, el Decano de la Facultad de Odontología, y desde ese momento, no necesito decirlo, las Bellas Artes tuvieron un decano más. Bastaría con recorrer las sesiones del Consejo Universitario para recordar las innumerables oportunidades en que Alfonso Leng fue nuevamente nuestro hermano colaborador; preocupado de los destinos artísticos, tomando él mismo iniciativas en favor de la música. A Leng debemos en buena parte la aprobación del sistema de Premios por obra

en la composición y de los Festivales bienales de Música Chilena. Fue él el primer presidente del Jurado de Premios por obra. Asimismo, la creación de la Facultad de Música fue estudiada por una comisión, en la que Alfonso Leng tomó parte activa, y, así, podría enumerar una y otra cosa, en las mil vicisitudes de un desenvolvimiento que en pocas décadas transformó todo el panorama de la música chilena. No hace mucho, nuestras cosas musicales conocieron otra vez graves peligros: para conjurarlos, nuevamente el nombre de Alfonso Leng fue pronunciado como el primero. Su prestigio sólido, su calidad moral, eran baluarte inexpugnable.

* * *

Señoras y señores: cuanto he dicho hasta este momento ha sido dictado no sólo por un afecto muy grande a quien hoy deseamos honrar, sino que por un deseo de exponer la verdad y, como dije al comienzo, de explicar ante todos vosotros y ante el propio Alfonso Leng, el porqué de este homenaje y del aprecio que se le tiene. Alfonso Leng es un gran músico, un músico de calidad y de hondura, fue un precursor del avance musical del país y ha sido a lo largo de toda su vida el más leal amigo y compañero de su progreso. El Premio Nacional, con que según nuestras leyes se le honra en este momento, significa el reconocimiento a los méritos de un gran artista y la distinción hacia quien siendo tal, es, además, un gran hombre.

Discurso pronunciado por don Domingo Santa Cruz en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, al entregarle al compositor laureado el Premio Nacional de Arte en Música.

ENTORNO A ‘‘LA MUERTE DE ALSINO’’

p o r

Vicente Salas Viu

Si hay una obra en la música chilena de este siglo especialmente representativa del espíritu de un determinado período, cargada de significación histórica, ésta es el poema sinfónico “La Muerte de Alsino” de Alfonso Leng. Su estreno, a poco de terminada su composición, en mayo de 1922, constituye el más considerable triunfo de las nuevas tendencias, de lo que por entonces se llamaba la música modernista de Chile. “La Muerte de Alsino” cierra de esta manera toda la etapa anterior de experimentación y abre ancho cauce a la renovación de nuestro ambiente musical que la siguió. 1922 y el estreno de “La Muerte de Alsino” son una fecha clave en la evolución de la música contemporánea en el país.

Creo que fui yo mismo quien, hace ya varios años, señalé lo que ha terminado por ser un tópico al comentar los comienzos de la música artística chilena: el espíritu heroico de los jóvenes compositores que sin conocer a los clásicos y románticos europeos más que a través de un número reducido de sus obras de cámara o de las escritas para canto o para instrumentos solistas; sin más contacto con su producción sinfónica que la de algún esporádico concierto; privados de las fuentes de difusión que representarían mucho más tarde las grabaciones en disco o las transmisiones por radio, en tan cerrado aislamiento se lanzaron a la creación de obras dentro de los más diversos géneros de composición, incluidos los sinfónicos, sin esperanza alguna de poder escucharlas un día. Merece el tributo de la admiración más rendida la fe en sí mismos de compositores como Bisquertt, Leng, Allende, Cotaños y tantos otros, autores de una música con muy remotas posibilidades de pasar del papel a la vida real de los sonidos y que se habían formado también por la lectura sin la audición o, a lo sumo, la audición en transcripciones para piano o para pequeños conjuntos, de las creaciones del pasado o de los maestros contemporáneos que les sirvie-

ron de estímulo. Al escribir sobre cuanto supuso el estreno de "La Muerte de Alsino" es necesario que nos detengamos un poco en este fenómeno.

Sabemos que Alfonso Leng se formó como autodidacta, salvo un año en el que siguió los cursos de Armonía y Composición del maestro Soro en el antiguo Conservatorio. Sabemos que la intuición de Leng, sus dones naturales eran tantos, que "conoció la técnica de su arte, antes de aprenderla en los libros", según el autorizado testimonio de Alberto García Guerrero, que tan cerca estaba de Leng por aquel tiempo. Sabemos, en fin, que antes de abordar la creación de "La Muerte de Alsino", había ya escrito las "Doloras", parte de los Estudios y de los Preludios para piano y la mayoría de sus canciones, incluso los cinco lieder con texto alemán, compuesto hacia 1918, que representan una cumbre de su estilo, para mí equiparable, o tal vez aún más alta, que la del poema sinfónico que comentamos. Sobre la acumulación de experiencias que supone el dar vida a estas obras, ¿de cuáles otras experiencias se nutrió el creador de "La Muerte de Alsino"?

De la misma forma que el nombre de Alfonso Leng aparecerá unido al de la Sociedad Bach, a la organización de la Asociación Nacional de Concierto Sinfónicos y a todos los movimientos que señalan la vía ascendente de las instituciones y las actividades musicales chilenas en las dos décadas decisivas de 1920 a 1940, año en el que se fundó el Instituto de Extensión Musical, la figura de Leng es señera en el Grupo de Los Diez, la Academia Ortiz de Zárate, las conferencias y conciertos que animan los hermanos García Guerrero, las reuniones musicales en casa de don José Miguel Besoain y en la de don Luis Arrieta Cañas. Es decir, en cada una de las manifestaciones de una nueva sensibilidad para la música que el ambiente de Santiago ofrece desde los primeros años de nuestro siglo.

Fuera de las partituras que, con las mil dificultades que por aquellos años existían, Leng se procurase para estudiarlas o analizarlas, se puede establecer un balance aproximado de las obras que conoció por la audición en los conciertos animados por los grupos aludidos. El de mayor importancia para Alfonso Leng es el que acaudillan los tres hermanos García Guerrero. Daniel y Alberto eran excelentes pianistas. Al-

berto, también compositor y autor de un tratado sobre "La armonía moderna".

Los García Guerrero se establecieron en Santiago hacia 1912. Su fecunda labor de divulgadores de la nueva música se prolonga por casi seis años. En las reuniones impulsadas por los García Guerrero, los jóvenes compositores de espíritu más abierto hacia las tendencias de avanzada se hacen presentes. Así, junto con Leng, se cuentan Pedro Humberto Allende, Carlos Lavín y Acario Cotapos. Todos ellos penetran en la letra y el espíritu de los "Cuadros de una Exposición" de Mussorgsky, en su versión original para piano; el Cuarteto de Debussy, analizado al piano, las Tres Piezas para este instrumento de Arnold Schönberg. Este es el principal aporte de aquella búsqueda que incluye otros compositores de la vanguardia europea del momento, mientras se leen y releen decenas y decenas de obras de los maestros *indiscutibles*, clásicos y románticos.

En los salones de su hogar en Agustinas esquina de San Antonio o en su residencia de Peñalolén, don Luis Arrieta Cañas sostiene un cultivo de la música que, al igual que en las reuniones propiciadas por don José Miguel Besoain, es presidido por la mayor avidez. Base de estos conciertos es un conjunto formado por seis instrumentos de arco y un piano, conjunto en el que actúan distinguidos profesionales y aficionados.

Cantantes, pianistas y violinistas de renombre, chilenos, extranjeros residentes en el país o virtuosos de prestigio internacional de paso por Chile, se presentan también en uno u otro concierto. De esta manera, en las reuniones de los señores Besoain y Arrieta se interpretan Cuartetos de Haydn, Mozart, Beethoven, Schubert, Mendelssohn, Schumann y Tchaikowsky, algún Trío o Quinteto de estos mismos músicos, arreglos de tiempos de sus Sinfonías, de Operas de Wagner, Oberturas leídas al piano a cuatro manos, trozos instrumentales y vocales de Handel y Bach, de Brahms, de Richard Strauss. En 1906, se interpretan varias obras de Debussy para piano solo; en 1908, los "Juegos de Agua" de Ravel; en 1914, dos Estudios de Scriabin. Sonatas para piano y para violín de Haydn, Mozart, Beethoven y los románticos se ofrecen al selecto auditorio por los ejecutantes habituales de aquellos círculos y por Rubinstein, Risler, Milstein y Manén, que no dejan de presentarse

allí después de sus triunfales actuaciones en el Teatro Municipal. El volumen de experiencias musicales que la joven generación pudo cosechar fue, por tanto, considerable.

La música de cámara que la Sociedad del Cuarteto, fundada por don José Miguel Besoain, el Trío Giarda, el Trío Penha, el Cuarteto que podríamos llamar de Peñalolén y poco después el Cuarteto Mutschler, hacen escuchar por los años que corren en las primeras décadas del siglo, se acrecienta, en cuanto al conocimiento del pasado musical reciente, con las visitas que efectúan a Chile en forma cada vez más intensa los virtuosos europeos a quienes la Primera Guerra Mundial ha forzado a descubrir el mundo musical americano. Obras para solistas, pequeños conjuntos y también composiciones corales, se escuchan por ese tiempo en casa de la familia Canales, donde nace la Sociedad Musical Santa Cecilia que, en ciertos aspectos, anuncia lo que llevará a cabo, con mayor amplitud, la Sociedad Bach desde 1924. Entre el pasado clásico-romántico europeo, empiezan a deslizarse las composiciones de los contemporáneos que hemos destacado y, de tarde en tarde, alguna primera muestra de la creación musical chilena, desde Soro y Giarda hasta P. H. Allende y Próspero Bisquertt. Pero en la música sinfónica, ¿qué pudo llegar a los oídos del autor de "Alsino" como música viva?

En 1924, la Sociedad Bach se propone entre sus otros trascendentes proyectos crear un conjunto orquestal. Sólo pudo reunirlos para algunos de los conciertos que presentó. En 1926, Armando Carvajal funda la Orquesta Sinfónica Municipal, cuya existencia no pasó de aquel año. Renueva su intento en 1928, con una orquesta que subvenciona el Ministerio de Educación. Hasta que la Asociación Nacional de Conciertos Sinfónicos no constituye la orquesta que, siempre bajo la dirección de Carvajal, actuará desde 1932 a 1938, Chile no dispuso de un conjunto sinfónico que realizase una labor permanente. Antes de las fechas señaladas, las orquestas que actuaron en Santiago se formaban sobre la base de la del Teatro de Opera para ofrecer pequeñas series de conciertos, al conjuro de una determinada batuta. Celerino Pereira, Moisés Alcalde, Maurice Dumesnil, Emeric Stefaniai, Nino Marcelli, Pietro Mascagni, Javier Rengifo, Juan Casanova, dirigieron conciertos de esta clase. Entre los que merecen destacarse, los ofrecidos por la Asociación Artística que dirigió don Moisés Alcalde Spano, los que, du-

rante su visita de 1911, estuvieron a cargo de Mascagni (1), los de la Sociedad Orquestal dirigida por Nino Marcelli, que ejecutó en 1913, por primera vez en el país, la serie de las sinfonías de Beethoven; el primer festival de obras de Bach que interpretó el maestro Soro con el conjunto del Conservatorio en 1914; las primeras audiciones de Debussy y Ravel dirigidas por Juan Casanova hacia 1918.

Junto a estas ocasionales experiencias en los dominios de la música sinfónica, se ofrecía la bien organizada, avasallante, de las temporadas líricas. Pero el escenario del Teatro Municipal hacia 1920, noventa años después de que el reinado de la ópera italiana se estableciera en Chile, se mantenía cerrado en el estrecho cauce de los románticos y veristas italianos. Por excepción en todo ese largo tiempo se dio una ópera de Mozart, el "Don Juan". En 1905 se incluyó el "Lohengrin" de Wagner. En 1920, "Parsifal", en sus ensayos y representaciones, inflamó los fervores de la juventud musical. Fiesta del espíritu inolvidable para Alfonso Leng, revelación de grandes consecuencias para Domingo Santa Cruz que contaba entonces, como el siglo, los mismos apenas cumplidos veinte años.

No creo haber olvidado nada de relieve en las actividades musicales de que pudo gozar y que contribuyeron a la formación de un músico como Alfonso Leng, por el tiempo en el que inició la composición de "La Muerte de Alsino". De sus trabajos en los dominios de la música sinfónica, había tenido la fortuna de escuchar las transcripciones que él mismo hizo de sus "Doloras" y que Maurice Dumesnil interpretó en 1920. He dicho había tenido la fortuna. Era, sí, una enorme y poco prodigada fortuna para un compositor chileno oír sus obras sinfónicas hasta años muy recientes.

Con el bagaje de experiencias que he procurado puntualizar, pero

(1) Es digno de anotarse que Mascagni, cuyos éxitos de director de orquesta en Chile fueron tan deslumbrantes como su actividad de concertador de sus propias óperas, al frente de la valiosa compañía que con él vino de Italia, dirigió en sus programas sinfónicos obras de Grieg, Wagner y Tchaikowsky, que ejercieron una gran influencia en los futuros sinfonistas chilenos. Aquéllas fueron: Preludio y Muerte de Isolda del "Tristán" y Obertura de "Los Maestros Cantores", las Danzas Noruegas y la Sinfonía Patética.

con un caudal incomparablemente mayor de imaginaciones y de ensueños que necesitaban plasmarse en música; con una vocación a la que nada arredraba, Alfonso Leng se puso a dar forma a su poema sinfónico, paso decisivo en su obra de compositor y, aunque él no lo supiese, de la música chilena contemporánea.

No he de aludir siquiera a lo que "La Muerte de Alsino" encierra como música. El lector puede remitirse a otros trabajos míos (2), fuera de que en esta misma edición de la Revista Musical figura un estudio más autorizado que cualquiera de los míos sobre la producción sinfónica de Leng. En el presente ensayo no he querido sino abordar las circunstancias que rodean a la aparición de "La Muerte de Alsino" en la música chilena de nuestro tiempo, que preceden a su estreno y que se prolongan después de él.

Quizá no se ha reparado lo suficiente en que la música de contenido o estructura poemáticos ocupa entre los compositores chilenos de 1910 a 1940 (o sea, de la generación madura respecto de los años que hoy vivimos), un lugar mucho más amplio que cualquier otro género de composición. Desde luego, que la escrita en formas instrumentales puras, para usar la definición corriente, tan cómoda como imprecisa. Limitémonos al terreno de lo sinfónico. En 1921 estrena el maestro Soro su única Sinfonía. Hasta 1946, con la Sinfonía en Fa de Santa Cruz, no se vuelve a recurrir al máximo de los géneros sinfónicos. ¿Qué son las obras orquestales de los compositores con más de treinta años hacia el de 1940? O agrupaciones de pequeñas formas, en suites con frecuencia teñidas de un fuerte carácter descriptivo e incluso narrativo, o composiciones poemáticas, la mayor parte con un texto al que la orquesta acompaña o que se da por implícito, como el "programa" de un poema sinfónico. Precisemos esta afirmación.

Son suites de carácter descriptivo o con una narración presupuesta: "Escenas campesinas" de P. H. Allende, "Nochebuena" y "Metrópolis" de Bisquerdt, "Esquisses" y "Estampas Chilenas" de Casanova, "Seis Motivos Poéticos" y "Mito Araucano" de Isamitt, "Escenas Sinfó-

(2) "Alfonso Leng, Espíritu y Estilo". Revista Musical Chilena Nº 33. Abril-mayo, 1949. "La Creación Musical en Chile". Editorial Universitaria. Santiago, 1952. Páginas 76 a 85 y 237 a 250.

nicas" de Negrete, "Preludios Dramáticos" de Santa Cruz, las Suites Nº 1, Nº 2 y Nº 3 de Soro, todas con un contenido argumental, así como las "Impresiones Líricas" para piano y orquesta de este compositor, las danzas del ballet "La Guitarra del Diablo" de Urrutia Blondel. Se aproximan más a lo poemático las series de canciones con orquesta tan abundantes en la música chilena, en las que el conjunto sinfónico interpola pasajes de comentario lírico o descriptivo según las alusiones del texto literario, como las siguientes: "Los Lobos", "Los Invasores" y otros fragmentos estrenados de "Voces de Gesta" de Cotapos, "Balmaceda" para narrador y orquesta del mismo compositor, "La Civilización, la Guerra y la Paz" de Giarda, "Friso Araucano" de Isamitt, "Cantata de los Ríos de Chile" y "Egloga" de Santa Cruz. Poemas sinfónicos, de mayor o menor extensión, desde el poema propiamente dicho a la pintura de escenas o episodios "de carácter", son los siguientes: "Las Tres Pascualas" y "El Aclarar" de Acevedo, "La Voz de las Calles" de P. H. Allende, "Taberna al Amanecer", "La Procesión del Cristo de Mayo", "Destino" y "1945. Poema de la Guerra y la Paz" de Bisquertt, "El Indio y el Huaso" y "Alegre la Tristeza y Triste el Vino" de Casanova, "Imaginación de mi País" de Cotapos, "Loreley", "La Vida", "Fantasmas y Danzas", "A Orillas del Mar" y "Más Allá de la Muerte" de Luis Esteban Giarda, "Fiesta Araucana" de Lavín, "La Mina Abandonada" de Melo Gorigoytía y "La Fiesta del Camino" de Samuel Negrete.

El lector informado habrá podido constatar que hemos citado la casi totalidad de la producción sinfónica de la mayoría de los músicos de la generación a que nos referimos, repartida en los tres acápites de música poemática enunciados. El porcentaje de esta música en los otros no deja de ser considerable.

El primer poema sinfónico chileno, el escrito por Alfonso Leng, ¿no alcanza así otra dimensión más, sobre cuanto lo distingue, al ser el punto de partida, o el impulsor, de un aspecto de la música artística chilena que tanto relieve tiene? Agréguese que "La Muerte de Alsino" fija una constante de lo poemático en la música chilena que se prolonga hasta nuestros días (hasta "Los Sonetos de la Muerte" y "Aculeo" de Letelier), para medir en toda su trascendencia el influjo que ejerció y que ejerce sobre la creación musical del país. Esa constante de lo poe-

mático en la música chilena es su inclinación hacia la descripción de sentimientos o de situaciones psicológicas en la misma medida que rehuye la "pintura exterior", como dijo Beethoven en el epígrafe famoso de la Sinfonía Pastoral.

Ya en "La Muerte de Alsino" la peripecia programática es lo que menos cuenta. Los estados de alma del protagonista son lo que esencialmente ocupa al compositor y si alude a los embates de su vuelo y de su caída (3), lo *descriptivo exterior* no tiene mayor peso que las referencias al correr tumultuoso o remansado de los ríos de Chile en el comentario orquestal de la Cantata de Santa Cruz. "La Muerte de Alsino", que fue sin duda una revelación para los compositores jóvenes en el año de su estreno, establece esa posición ultrasubjetiva a que nos referimos repetidamente en el poematismo sinfónico chileno. Por supuesto, mucho más perceptible en los músicos que son fieles también a la estética de Leng en su radical expresionismo de raigambre wagneriana, con el acopio de un lenguaje armónico-orquestal que parte de allí igualmente. Aunque, en los más avanzados, se le sumen aportaciones personales o de corrientes posteriores de la música universal que no dejan tan al desnudo aquel substrato.

(3) Sabido es que Alsino es una especie de Icaro.

LENG EN SU PRODUCCION PIANISTICA

p o r

Alfonso Letelier

Nuestra generación ha recibido, en muchos aspectos, saludables beneficios, entre los cuales podríamos mencionar el haber conocido de cerca la personalidad de Alfonso Leng. No hay pasión ni hipérbole en la aseveración; se escapa ésta espontánea y con prescindencia de la amistad o admiración que él despierta, porque es verdad que su nombre encierra virtudes, conocimientos y vivencias que se han volcado con sencillez y generosidad más allá de su círculo íntimo y familiar. Por eso nuestra generación ha tenido la oportunidad de conocerlo, lo ha visto en la vida diaria, le ha escuchado sus lecciones y consejos, lo ha tenido cerca. Junto a eso su música completa el mensaje de un espíritu que planea muy alto.

En verdad, su nombre encarna una dualidad —que no por repetida pierde validez—, científica y artística jamás desmentida, sin una sombra que la perturbe, siempre plena y apasionada, pronta a vaciarse como lluvia bienhechora sobre sus semejantes.

Estas líneas que podrían tomarse como un panegírico que prelu-diara un retrato moral del Maestro, me parecen indispensables como iniciación al estudio de cualesquiera de los aspectos de su doble actividad, porque es muy intensa la compenetración que existe entre su vida y su producción musical. En este caso, como es obvio, dejamos de lado la ciencia profunda y humana del médico, para dirigirnos a la música también profunda y humana del artista.

En los tiempos en que Leng tomaba la pluma para escribir sus “Doloras”, no había en nuestro medio una vida musical organizada como hoy en día; la enseñanza era rudimentaria, la vida de conciertos y la inquietud musical escasas. Había, pues, que sentir muy hondo y arraigadamente el llamado de la música para que llegara a materializarse en obras de significación. Sin embargo, hemos de pensar que para

aquéllos en quienes latía un llamado auténtico, una necesidad de expresión superior de una vida anímica poderosa, había de hallarse el eco, aunque fuera de unos pocos. El Grupo de Los Diez, del cual sería ocioso ocuparse nuevamente, acogía en su seno las inquietudes espirituales y artísticas del momento, incluyendo las de la música. Así, a la sombra del Dr. García Guerrero —hombre visionario—, Leng y otros devoraban a Debussy. Si pensamos que en Europa se discutía aún la estética y el lenguaje del Maestro francés, es sorprendente que en Santiago, tan huérfano de novedades, hubiera por entonces un grupo de hombres que se ocuparan de su música. Pero las secuelas románticas, que ya no eran sólo ecos acá en este confín del mundo que es Chile, sino incentivos poderosos para abrir puertas a nuevos modos de expresión, llevaban a algunos —muy pocos— hasta los atrevimientos de Schönberg.

En la naturaleza espontáneamente romántica de Leng —en la que no ha de subestimarse su ascendencia germana—, todo aquello vino a descubrirle verdades hasta entonces por él sólo intuitas.

Por lo genuinamente romántico de su sentir y por la formación autodidacta, en la que faltaron otras disciplinas que él debió suplir con su talento e intuición, el piano constituyó el instrumento más accesible a su trabajo. Es en ese medio donde Leng comienza a descubrir su personalidad rica y auténtica en pequeñas piezas cuyos contornos melódicos y armónicos anunciaron muy nuevas cosas en la música americana.

Su obra pianística, junto con sus Canciones (Lieder), ocupa un lugar muy destacado dentro de su producción total que quisiéramos más abundante. En efecto, su obra es poco numerosa y siempre le vemos temeroso cuando compone.

Considerando en general la producción de Leng en los varios géneros que ha abordado, podemos establecer como una constante un conjunto de características que lo ubican resueltamente en una trayectoria romántica, dentro de la cual, como sabemos, cabe una abundante gama de posibilidades y de libertades que dicen relación tanto con la forma como con los procedimientos armónicos y melódicos en especial.

La melancolía de su "pathos", revestida a veces de dolor, otras de nostalgia y muchas de tristeza, se aplica preferentemente a problemas humanos y raramente a la Naturaleza, objeto ésta, tan socorrido, por la

imaginación romántica. Hay una sorprendente desnudez autobiográfica en su música, que nos lleva a contemplar el espíritu de este artista casi, diría yo, con impertinencia. La nota melancólica que se respira a través de toda su obra —que él no ha querido en ningún momento sublimar—, lo lleva a cierta insistencia de tensión que a ratos se hace excesiva, excepción hecha en la Sonata, su última obra pianística que cierra, esperamos que provisoriamente, con broche de oro sus creaciones para este instrumento.

Su lenguaje ha seguido una línea lógica, siempre auténtica y fiel a los dictados de su sensibilidad. Una carta suya ilustra cuanto vengo anotando: "...temo a los sistemas; sólo me interesa cierta unidad de lenguaje, siempre que no interfiera con el pensamiento musical. La única técnica que he seguido, ya que son escasos mis conocimientos, es la de una gravitación musicalmente lógica, tratando que en dicho proceso esté involucrada mi sensibilidad como directriz inmediata...". "De cuanto he hecho, son responsables mis estados de ánimo, con lo cual se gesta la autenticidad que es mi única defensora". Es una declaración de principios ciertamente, pero a ella hemos de observar que no bastaría la autenticidad para que ellos fueran valederos. No heriremos su modestia, pero lo cierto es que su mensaje se ha abierto camino —por lo tanto es real y valedero— a través y en razón sólo de su música.

Ahora bien, si su creación arranca de esencias románticas, para quienes no conozcan a fondo su música, no abunda el que tratemos de asimilarlo, a las tendencias particulares que dentro de esa corriente cultural, le son más afines. La predilección por las formas pequeñas, la canción, el preludio; lo que podríamos llamar discurso poemático sin mayores compromisos de simetría, es evidente desde sus famosas "Doloras", punto de partida para cualquier estudio que se quiera hacer de su obra; los acordes de 7^a tanto los de la familia de la Dominante como los secundarios, ya sean menores, mayores o disminuidos, al principio con resoluciones normales y luego alejándose de ellas (de las resoluciones normales), llegando a personalísimos giros; las apoyaturas o resueltas de manera anormal o simplemente no resueltas, las superposiciones de más de 4 terceras o los acordes de 4.^{as} que lo llevan al politonalismo; el cromatismo en los enlaces de acordes y en la modulación, todo esto, en fin, constituye una gran parte de su haber armónico y



formal que, como vemos, pertenece de pleno a los aportes del romanticismo.

La disolución de la forma, peligro que entraña el subjetivismo descriptivo de estados de ánimo del romanticismo, Leng lo ha orillado recurriendo a la brevedad. De las cuatro Doloras, 3 afectan la forma de canción A-B-A, la 1, 2 y 4; la tercera tiene forma binaria. El procedimiento constructivo es a base de motivos más bien cortos que se enlazan alrededor de funciones tonales o tonalidades próximas o lejanas, usando para las modulaciones notas comunes que permiten el cambio con soltura y con lógica. Hay riqueza dentro de esta armonía aún simple y tradicional, obtenida por abundantes alteraciones de los acordes empleados y por las notas extrañas con que procede la línea melódica. Un acusado cromatismo, especialmente en la III, anuncia al Leng de los Otoñales, de algunos preludios y de la Sonata.

El esquema armónico de la primera parte de la 1ª Dolora aclarará los conceptos antes anotados. Ej. 1.

Ej. 1

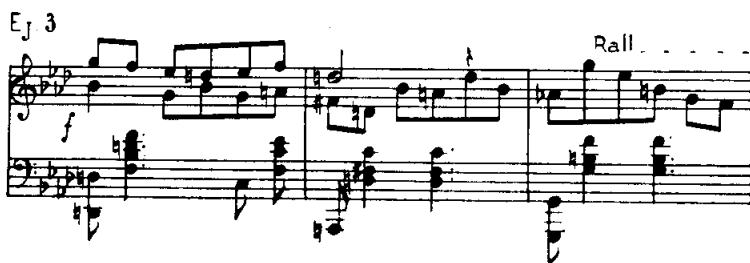
D apT rp (7 Val. ternado) D Sdap DTp Tp-ap (7 II) D
 D(DTp) -DTp Ped D D+

Ej. 2

Como se ve, la marcha armónica es muy simple. La melodía descendente recorre una octava en escala cromática interrumpida con apoyaturas, ya sean superiores o inferiores. Seis repeticiones del motivo único cierran la primera parte; cuatro en marcha modulante la segunda, para luego repetir la primera con duplicaciones y enriquecimiento de los acordes que aumentan la sonoridad.

La segunda Dolora, de muy análoga factura, difiere, sin embargo, de la anterior en su espíritu. Hay en ella un optimismo raro en Leng; una melodía ágil y sinuosa con acompañamiento sincopado logran una atmósfera deliciosa. En espíritu y procedimiento hay algo a lo Schumann y seguramente el maestro alemán, que habría intercalado el trozo en una obra más vasta, lo habría llamado "Intermezzo".

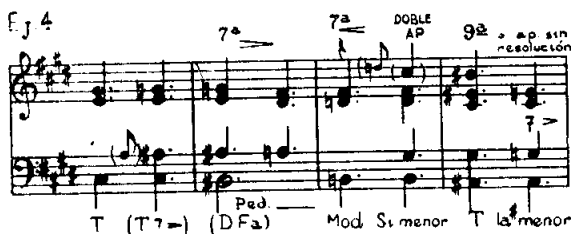
El pasaje comprendido en los compases 18, 19 y 20 constituye una muestra elocuente de la intuición, gusto y elegancia exquisita de que es capaz Leng. La solución melódica y armónica del pasaje citado suponen en verdad poseer en alto grado las condiciones antes referidas. Ejemplo 3.



La Dolora N° 3 se ensombrece con los enlaces armónicos a base de 7ª: Tónica- 7 y lo mismo D- 7 con que se inicia el trozo y luego con el segundo motivo melódico posado sobre la Sub-Dominante. La frase consecuente es idéntica a la primera, sólo que está en D-menor, función a la que llega sin ninguna preparación, pues el Re $\flat$ becuadro y el La bemol del compás 4 indican una D. de Mi bemol menor, en cambio el acorde Re $\flat$. Fa. Si bemol del compás 5º es T. de Si $\flat$ menor. Volvemos a encontrar aquí el trabajo a base de dos cortos motivos que se suceden afectando disposiciones, armonizaciones y tésituras diversas.

La cuarta, hondamente melancólica a fuerza de su melodía des-

cendente, sobre la cual se despliegan como acompañamiento, notas en trémolo lento de acordes en su mayor parte de séptimas y en sucesión cromática, cierra este pequeño ciclo tan lleno de poesía y de nostalgia y que viene a ser la afirmación de un lenguaje y de una expresión muy personales.



Por razones que desconozco se ha omitido en la segunda edición de la publicación de las Doloras, la 5ª, tan hermosa y sugerente como las anteriores, pero menos pianística.

Aun cuando, como ya hemos dicho, la armonía en esta obra es tradicional, las salpicaduras con notas extrañas, a veces sin resolver y siempre tendientes a crear un cromatismo cercano al postrer romanticismo wagneriano, se hace presente anunciando el lenguaje de la madurez del compositor. La obra fue escrita entre 1901 y 1918 y ha llegado a tener una amplia difusión tanto en Chile como en el extranjero. En los estudios de piano del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile encontramos las "Doloras", figurando en el programa obligatoriamente.

Los preludios en número de diez, forman otro ciclo de breves composiciones para piano, en varios de los cuales las características armónicas ya anunciadas en las Doloras se hacen más evidentes y evolucionan acercándose a un politonalismo de aristas agudas.

El primero es el que satisface más estrictamente la forma de Preludio, esto es, la elaboración de períodos contruidos a base de un motivo único. Ej. 5.



El segundo consta de tres elementos bien distintos dispuestos en la forma siguiente: A-B-C-B-C₁-A. Aparte de la diferente fisonomía melódica de cada uno de estos elementos hay un fuerte contraste agógico, ya que mientras A y B se componen de valores de negras indicados con "Andante", el motivo C se hace inquieto debido a las corcheas, semicorcheas y tresillos que componen los motivos de dicho elemento.

En el cuarto (Presto), de factura muy pianística y escrito prácticamente a dos voces, podría pensarse en una Invención. Un fuerte cromatismo rige esta composición, en la cual las dos líneas superpuestas se mueven con más independencia armónica que melódica. En este trozo parece importante destacar la aparición ya definitivamente elaborada de un complejo melódico-armónico muy característico de su autor y al que a menudo recurrirá más adelante, me refiero al pasaje que anoto en el Ej. 6.



Se trata en realidad del enlace de dos acordes de 9^ª, el primero en estado fundamental y el segundo con la séptima en el bajo. La melodía descende por grados conjuntos.

Los preludios 5 y 7 ofrecen las mismas particularidades melódicas y armónicas ya estudiadas.

El preludio Nº 6, uno de los más hermosos, consta de dos partes diferentes que por su alternación del motivo característico forman el grupo A-B-A. Este motivo característico está en el soprano en la primera parte y en el bajo en la segunda, transformándose, además, aquí, en una ahelante pulsación, debido a la mayor velocidad y a la interrupción de semicorcheas en el tiempo fuerte de cada grupo, que deja

lugar a los acordes que la reemplazan, precisar un ritmo más acusado.
Ej. 7.



Los preludios N.os 8, 9 y 10 resultan más orquestales que pianísticos.

Los preludios, escritos entre 1924 y 39, forman otro ciclo que no sólo por el tiempo deben ser considerados como otra etapa en la evolución de Leng, ya que el camino iniciado en las "Doloras" se amplía y se acentúa. Sin embargo, en aquéllos, como en toda su obra, se mantiene una constante expresiva que define en todo momento su fuerte personalidad.

Los puntos culminantes en la evolución del lenguaje de Alfonso Leng suelen no coincidir ordenadamente en el tiempo con las series de composiciones que vamos analizando. Así, pues, entre el período de 1901 y 1918, en que fueron escritas las "Doloras", aparecieron también los Estudios N.os 1 y 2, "Lied" y "Oración", obras éstas que sin la importancia de las "Doloras" y de los Preludios, revelan fielmente a su autor. En "Oración" surge otro de los complejos melódicos-armónicos muy característicos.

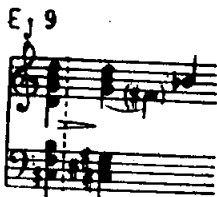
Esto es, un simple enlace de D. con T., pero en el cual la D. está con la 9ª, la T. con la 7ª agregada y sin resolución, ya que se mantiene en el acorde de T. siguiente, el pedal de D. si b. Ej. 8.

Podríamos afirmar que tras los Preludios se cierra otra etapa de la evolución del lenguaje de Leng para abrirse una nueva, en que el cromatismo es reemplazado en parte por un politonalismo al desligarse a menudo de referencias tonales determinadas. A este período pertenecen con vueltas atrás, el "Presto Dramático", los "Otoñales", el Estudio Nº 3, el "Poema", la Fantasía para piano y orquesta y un Preludio fuera de la serie.



Las superposiciones de dos tonalidades se hacen frecuentes y se caracterizan principalmente por la conducción melódica, ya que si se resolvieran normalmente ciertos acordes, podrían interpretarse como simples acordes de 9ª de una tonalidad determinada; una pequeña alteración hace surgir la superposición. Los acordes de 11ª comienzan a aparecer también con mayor frecuencia. Ej. 9.

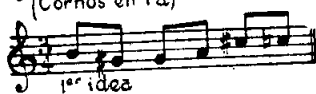
En realidad sólo falta el sol # para que este acorde fuese D9 de Fa # el sol b del acorde superior en cambio hace sentir superpuestas las tonalidades de Do # y Sol al que luego el si b viene a transformarlo en Sol menor.



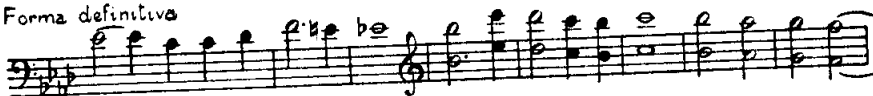
Al final del "Otoñal" 11, están claramente superpuestas las tonalidades de Re b y Fa, tras una especie de secuencia en partes muy ambigua. Ej. 10.



La Fantasía para piano y orquesta escrita en 1936 y estrenada ese mismo año con Herminia Raccagni como solista y bajo la dirección de Armando Carvajal, responde al título que ostenta. Alrededor de tres temas se va tejiendo una trama a base de pasajes del piano que ora acompañan a la orquesta en su canto, o bien ésta apoya al instrumento solista en sus participaciones de orden temático. Ej. 11.

Ej. 11
(Cornos en Fa)

Forma definitiva



2ª idea. (Piano)



3ª idea. (Piano)



Propiamente no hay desarrollo en el estricto sentido, sino más bien variaciones obtenidas más que por transformación de elementos por ornamentación. Así entendemos las apariciones de las ideas principales —con muy poca modificación—, ya en el piano, ya en la orquesta. La forma se redondea al existir una reexposición en la tonalidad principal.

Tanto la orquesta como la parte solista afectan una suntuosidad de mayor eficacia sonora que propiamente de contenido. Hay en esta obra una extroversión —siempre a lo Leng, se entiende—, que se aleja de lo más auténtico suyo, esto es la expresión siempre concentrada y profunda de sus estados de alma a través de formas menos dilatadas. Sin embargo, la dispersión, o mejor dicho, la dilatación que advertimos en la sintaxis de esta obra se equilibra por el virtuosismo atrayente del instrumento solista y por una buena disposición orquestal.

Es muy usual en la música pianística de Leng la intervención de movimientos rápidos que sobrevienen en el curso de un clima calmo. Y hacemos la observación sólo por tratarse de cambios agógicos producidos en trozos cortos como son los Preludios, Otoñales, el Poema.

Por lo general, son pasajes virtuosísticos, pero desprendidos, con naturalidad del discurso musical. En dichos pasajes encontramos comúnmente las siguientes disposiciones rítmicas. Ej. 12.

Ej. 12



La melódica, en dichos pasajes, se produce muy corrientemente por secuencias descendentes. Ej. 13.

Ej. 13



y combinando casi siempre dos figuraciones rítmicas (tresillos en el bajo y dos corcheas en la voz superior, por ejemplo). En la Fantasía encontramos muchos ejemplos análogos.

La última producción pianística de Leng es su Sonata. Apretada síntesis musical, poesía honda, arrancada con pasión y dicha con maestría, presencia de lo auténtico a través de un lenguaje que se siente muy actual; enfoques son éstos de descripción musical, pobres como lo son todas las descripciones que se pretende hacer de la música, pero que quizá insten a la audición de una obra de la mayor importancia dentro de nuestra producción pianística.

Si bien es cierto que queda en pie el hecho de que las formas reducidas se avienen con más justeza a la esencia y a la manera de expresión de nuestro autor, en la obra citada la construcción, de por sí compleja de la forma Sonata, es recia y clara.

Las dos ideas del primer tiempo "Allegro", logran establecer un fuerte contraste. En efecto, la primera, de gran violencia rítmica, expone un primer elemento "a" y luego un segundo "b". En base de

sincopas en acordes muy teñidos de politonalidad (por lo general dos tonalidades). Ejs. 14 y 15.



Luego aparece un tercer motivo, muy corto, dentro de esta primera idea, cuya importancia se evidencia pronto en la segunda idea, y en el Lento (segundo tiempo). Ej. 16.

Este motivo lo seguiremos designando con la letra "c" cada vez que aparezca en cualquiera de los tiempos de la Sonata.



Un puente bastante breve, con nuevas figuraciones y recuerdos del motivo "b" conduce a la segunda idea. El "tempo" se ha retardado y un sencillo canto en negras y corcheas surge acompañado de acordes en el bajo. Tonalmente es más definida y más estática que la primera idea. Ej. 17.



En el desarrollo encontramos utilizados todos los elementos ya citados, exhibidos con diferentes fisonomías y disposiciones. Quizá el motivo "a" es el más explotado. Ej. 18.

El segundo tiempo "Andante", lleno de melancolía, es una pieza ternaria, en cuya parte central



“poco piu mosso”, aparece, modificado y con diferente ropaje armónico de nuevo el motivo “c”. Ej. 19.

Ej. 19



Las superposiciones alteradas que abundan en este trozo, surgen espontáneas y lógicas acusando siempre un resultado musical y no una búsqueda. El auditor puede saborearlas en su belleza por la lentitud en que se suceden.

En el tercer tiempo “final”, que vuelve a la violencia y despliegue pianístico del primero, se alternan y combinan dos ideas, bastante compleja en su estructura la primera. Ej. 20.

Ej. 20

Andante
♩ = 120



Luego de expuesta la primera idea (los motivos del ejemplo están en el orden de aparición) viene un corto desarrollo del motivo “c”; un “rallentando” lleva a la segunda idea, compuesta de dos elementos “e” y “f”. Ej. 21.

Ej. 21



que también se prolonga en un desarrollo. La nueva exposición de la primera idea (motvs. a, b, c, d), esta vez sin desarrollo, le sigue otra exposición de la segunda idea (motvs. e y f), a la que se opone un

contrapunto basado en el motivo "c" de la primera idea. Un corto pasaje basado en el desarrollo de "c" conduce a la última exposición del motivo "c". Concluye este tiempo exponiendo el motivo "a", en forma brillante.

Mucho se ha especulado sobre esta pieza destinada a figurar entre lo mejor escrito para piano en América, en el sentido de si el estilo y el lenguaje de su autor se han modificado o no. Es indudable que en dicha obra campea una mayor objetividad que en las anteriores; es cierto que a una mayor elaboración constructiva se agregan una armonía ya muy al borde del atonalismo (en todo caso siempre ya politonal) y un vigor rítmico extraordinario; es verdad, también, que la persistencia en el movimiento rápido provoca una tensión rítmica que no conocíamos en Leng; todo esto es cierto, decimos, pero la audición repetida de la obra y más aún, su análisis minucioso, nos lleva al convencimiento que no hay cambio sustancial ni en la vivencia ni en la actitud del músico. Sus raigambres profundas permanecen incólumes y más a la vista diríamos, porque la concreción del discurso musical y la claridad de la forma encauzan el vuelo lírico-dramático tan suyo por las vías de una sorprendente depuración. Los aportes técnicos que la música contemporánea ha incorporado a la creación de nuestro tiempo (y nos referimos, al decir contemporánea, a los puntos de partida que establecen, en la segunda década de este siglo, Schönberg y Stravinski) han solido ser tomados por algunos compositores en su aspecto exterior, esto es, aplicando los procedimientos o las técnicas sin que vivencias interiores las exijan o justifiquen. Esto lleva a una simple imitación de validez muy dudosa o desprovista de ella; cualquiera técnica o procedimiento se queda en la superficie si no surge de una razón artística profunda.

A través de la obra del autor que nos ocupa, advertimos antes que nada, una imperturbable fidelidad a su sensibilidad y a sus conceptos. Esto le ha permitido adoptar las conquistas de la época en cuanto calzan con aquéllos, sometiéndolos a su intención musical y no buscando una postura.

La estética de Leng pertenece en gran parte a las últimas derivaciones del romanticismo alemán, y esto es situarse dentro del expre-

sionismo. Podríamos definir esta vivencia artística como la traducción, musical en este caso, de las impresiones que provocan en un artista la vida del hombre, con su destino, sus vicisitudes, sus angustias, o la Naturaleza en relación con el hombre, traducción que se impregna de la propia sensibilidad y visión del mundo del artista. De esto resulta, por una parte, la necesidad de emplear medios y recursos válidos sólo en cuanto son capaces de expresar algo, de allí que puedan deformarse, exagerarse (recordemos el clima armónico), los pppp, la intervalación melódica en "Das Buch der Hängende Gärten" de Schönberg, pieza típicamente expresionista), y por otra, la conveniencia de recurrir a ciertas formas (las cortas o la variación), o prescindir simplemente de ellas, o por último, buscar en la literatura el apoyo formal indispensable a un discurso musical inteligible.

Leng ha llegado a situarse en un punto particularmente equilibrado dentro del expresionismo con la Sonata, obra en la que su personalidad tan definida y característica, conserva toda su fuerza, a la vez que es expresada a través del lenguaje que le es afín.

El creador de "Alsino" y de las "Doloras" constituye un eslabón fundamental en la producción musical chilena; en las diferentes tendencias que muestra la música de nuestro país, él traza una curiosa línea Schumann-Scriabin-expresionismo, siempre muy Leng, que ha tenido una profunda influencia en las generaciones más jóvenes. Pero no sólo es un eslabón, mucha de su producción pasará a la posteridad con validez trascendente, porque en ella palpitan juntas la vida y la calidad.

L A M U S I C A S I N F O N I C A

D E A L F O N S O L E N G

P O R

Gustavo Becerra

Mientras más se penetra en la música de Alfonso Leng, más se fortalece en uno la certeza de su gran fuerza expresiva, resultado de la evidente cohesión de su obra. Si se tiene en cuenta la ausencia de estudios académicos en este autor, parece casi increíble lo que se desprende del análisis de sus obras; un funcionalismo intransigente. El poder observador de su mentalidad científica es probablemente su causa. Su aparato observador psico-auditivo tendrá que ser, por lo tanto, de una eficacia excepcional. No se trata de que su audición sea absoluta o su memoria perfecta. Se trata precisamente de lo contrario, de su oído relativo y de su sentido jerárquico del olvido, que lo libra de toda pesadez y pirotecnia.

La música orquestal no se puede explicar sin recurrir al estudio de las predilecciones y hábitos auditivos de los autores. La concepción del color requiere inevitablemente de la capacidad de síntesis sonora que lleva a nuevos matices y terrenos. Esta capacidad es la que encontramos en alto grado de desarrollo en Leng, que ha inducido empíricamente de la observación de su técnica. Pero, un factor definitivo se sumó a su extraordinario poder de observación objetiva, el de serlo al mismo tiempo de su mundo interno que, con tanta intransigencia, ha sabido vertir en sus obras. Es, por lo tanto, un poseedor no académico, de una técnica "verdadera" de la composición musical, de aquella que resuelve "sus" problemas expresivos. Su instinto e inteligencia de claro sentido jerárquico lo han "obligado" a escribir sólo aquello que ha tomado cuerpo sonoro en su imaginación, rechazando toda complicación accesorio. La economía de medios resultantes hace de sus obras mensajes directos, en los que detrás de cada nota hay una justificación expresiva. Este autor es consecuente con sus propósitos, no divaga ni cae en forzamientos. Esta última cualidad orquestal de Leng que, dentro de un "idealismo", probablemente ori-

ginado en su auto-formación, adquiere las proporciones y funciones de su pensamiento, es su perfil inconfundible.

El recurso generador del "idioma" de Leng es su armonía, de carácter cromático post-wagneriano. Dentro de ella caben, como en otros autores con lenguaje parecido, muchos elementos de adorno (retardos, apoyaturas, etc.), que dan a su texto el aspecto de tejidos imitativos elementales de fondo. Su orquestación depende mucho de esta circunstancia, unificadora bajo el punto de vista temático y creadora de fluctuaciones tonales por su cromatismo. Su totalidad armónico-polifónica, que exige una definición orquestal de ambos elementos, aparece en Leng llena de aciertos en la elección de los timbres cantantes y los fondos armónicos que sabe animar con variaciones que no alternan su homogeneidad.

Desde sus primeras obras, las "Doloras" para piano (1920), que orquesta más tarde, se advierte una clara asimilación de la armonía post-romántica, con su sentido de marcha constante, y de una melódica continuativa que los teóricos de esa época han llamado "infinita". Aquí ya está claro que su reino será el de la melodía acompañada con ocasionales oscilaciones hacia lo polifónico que tiende a aparecer en la vecindad de los puntos culminantes de sus obras (aquí el autor, se muestra un excelente proveedor de todo lo necesario a este fin). Las versiones orquestales de cinco de sus "Doloras" muestran hasta qué punto llega su precisión en la administración del contenido. Estas obras, por ser las primeras, son fundamentales en el autor y explican sus pasos ulteriores. Son obras que el autor hizo una vez, dominado por el ímpetu trascendente de su fuerza expresiva y que después recreó al orquestarlas. Son reveladoras, además de su impulso, de su "criterio". En suma, aclaran "su" posición frente a su obra.

Preludios Orquestales (1912)

Junto a sus "Doloras", son sus Preludios Orquestales los que dan más luces sobre el origen de los recursos de este autor. Anteriores de concepción, fueron orquestados al último. Formalmente son lieder instrumentales para orquesta. Su texto dista mucho (como en la mayor parte de las obras similares de otros autores románticos) de la forma ate-

mática unitaria que le asigna la academia. Están escritos con gran sencillez y limpieza, aventajando en esto último (orquestración) a sus "Doloras" orquestales. Su estilo es, tal vez, el menos característico de su pluma y muestra con nitidez sus relaciones con el mundo romántico, en el que se destacan alcances retóricos con Schumann, Chopin y aún Glazounow, especialmente en los terrenos melódico y armónico. El Primer Preludio es una composición cerrada estrófica. Su primer período está integrado por tres frases de ocho compases. El segundo, estrechamente emparentado con el primero, posee vuelo de desarrollo pese a su brevedad ($8 + 8 + 2$ compases). Su impulso conduce a una versión adornada a "tutti" del primer período, que va aligerándose hasta confiar su texto a las maderas. Luego se reedita el segundo período con menos peso que la primera vez, como una preparación de una coda o desenlace a base del motivo principal del primer período.



El Segundo Preludio se rige por términos parecidos a los del primero. Es métrico predominante y posee períodos alternantes, como es usual en las distintas variedades de la forma canción. El metro se redondea en torno a los ocho compases con escasas excepciones. Las secciones que se suceden son: A) de carácter cromático descendente; B) más animada y cromática ascendente; C) estática de desenlace; A' y B' en "tutti" que se alivianan cerca del reposo final.



B. Maderas, cornos y cuerdas.



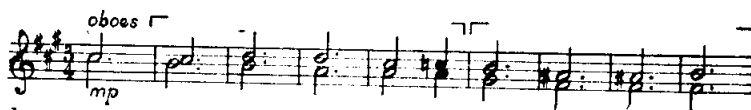
C. Clar. cuerdas y cornos.



Ambas obras están bien resueltas dentro del marco convencional de la orquesta romántica, vehículo natural de su texto.

Las "Doloras" para orquesta

La primera de estas obras, "Quasi Allegretto", es un prelude, con metro predominante de múltiplos de cuatro compases, que constituyen el verdadero compás "di quattro battute" de esta obra. Su núcleo ge-



nerador melódico muestra la melódica cromática descendente que acompañará para siempre las obras de este nostálgico compositor. El diseño mencionado fluye a través de la obra, mansamente errático, en modulaciones regulares que le dan gran parte del vuelo que posee. Desde el principio se deja sentir una intensificación progresiva de los estímulos sonoros, que se mide por el incremento que sufren sus elementos en el tratamiento orquestal que invaden tesituras de mayor potencia y por la mayor complicación del mismo texto. Esto, aparte de la creciente saturación de los acordes, se sintetiza en un contracanto binario, que evidencia las predilecciones cromáticas del autor y



muestra lo que él entiende por intensificación o enriquecimiento, en su obra. El color que se plantea al principio con el canto en las maderas y el acompañamiento de las cuerdas (con la figuración en las violas) va admitiendo poco a poco una mayor importancia de éstas que, al ceder nuevamente el canto a las maderas en un registro más potente, renuncia a un papel secundario y comparten la expresión con el contracanto aludido. Una vez individualizada una voz, la continúa hasta agotar su participación. De aquí en adelante un intercambio entre maderas y cuerdas agota la función del elemento polifónico auxiliar y se entra en una sección de duplicaciones que cumple con el objeto principal de aumentar el volumen. Violas y violoncellos, que no pueden equilibrar la sonoridad creciente, comparten su figuración primero con simples acordes de los bronce y luego la refuerzan al unísono. Los cornos primero y luego, para terminar, los trombones, que proporcionan toda la masa y volumen necesarios al final de este trozo.



La segunda "Dolora" ofrece un horizonte bastante común en la música del autor que comento, caracterizado por un cromatismo neo-romántico de procedencia schumaniana y wagneriana. Es evidente de que el compromiso planteado al autor por estas obras que fueron originalmente escritas para piano haya tenido una que otra consecuencia inadecuada en su versión orquestal. Desde el comienzo en este trozo se ha tenido que subdividir las violas para completar un fondo armónico que no se ajusta a la disposición corriente de la orquesta clásico-romántica que usa con muy pocas variaciones este autor. Las imitaciones entre un cello solista y un violín solista presentan el material melódico que proveerá para el resto de la obra. El tema aludido presenta todas las características del romanticismo en su evidente dependencia de la armonía y su fuerte cromatismo que obliga a modulaciones que por su constancia y frecuencia podrían llamarse más bien

"fluctuaciones". En los pasajes que siguen a los descritos, el canto se distribuye entre maderas y principalmente primeros violines, hasta que se vuelve a tomar una especie de variación del pasaje inicial, donde se oye un diálogo que presenta, reforzados en cuerdas y maderas, los elementos melódicos del comienzo, de manera que, sus antecedentes se oyen en los instrumentos de arco y sus consecuentes en los de viento. La elaboración de esta sección presenta una fragmentación de los motivos temáticos asociados de acuerdo al principio continuativo característico en este estilo. Este pasaje cuenta con dos secciones, de manera que la segunda predomine como pasaje culminante del trozo. Se sigue un retorno al orden de acontecimientos del comienzo que se presenta, con la reexposición de los elementos temáticos en duplicaciones de maderas, con una imitación en los segundos violines, mientras el resto de la orquesta, con predominancia de las cuerdas, varía el acompañamiento inicial. El pasaje siguiente es de carácter cadencial y presenta por su orquestación en "tutti" una continuación del climax de la obra mencionado con anterioridad, que se transforma, por su sentido decreciente, en resolución o desenlace de este trozo que concluye con el Quinteto de cuerdas.



La tercera "Dolora" puede considerarse como una síntesis de algunos aspectos armónicos y melódicos de las anteriores. La preparación gradual de saltos ascendentes o descendentes y su resolución por movimientos graduales en contra, que se hacen extensivos a otras partes y que suenan en este mismo momento, aparecen aquí claras y esquematizadas. Predominan saltos ascendentes de sextas y en general, en las partes acompañantes, predomina el sentido descendente como trasunto de la melódica del autor. Para ascender, el expediente más usado es el de saltar entre elemento y elemento, con las excepciones que se desprenden de este mismo párrafo. Esto podría determinar gran

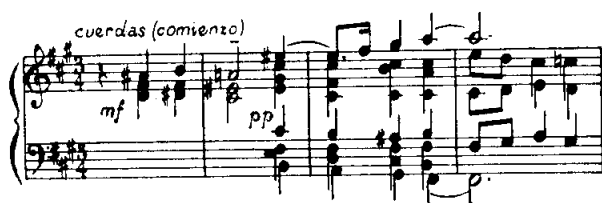
parte del sentido nostálgico en la música de Alfonso Leng. En sí misma, la tercera "Dolora" se inicia con el quinteto de cuerdas cuyo canto de primeros violines se sostiene sobre pilares armónicos que adquieren movimiento descendente al final de su consecuente. Esto aparece luego variado en las maderas, finalizando así la primera parte de esta obra. Prosigue su texto con una sección diferencial que posee una mayor animación que la anterior, la cual se intensifica hasta la aparición de ocasionales saltitos de blancas y negras. Pero, lo esencial permanece como una elaboración de lo expuesto en sus primeros pasajes como tema del conjunto. La sección aludida tiene, pues, un elemento contrastante, que se puede reducir a la intensificación del ritmo, especialmente el armónico. Se continúa esta obra con un retorno al comienzo, que presenta variantes que llevan, por su riqueza e intensidad, a la cúspide del mismo. En esta cima la variedad de figuraciones y la oportuna distribución de los elementos presenta un cuadro de gran fuerza emotiva. Como desenlace aparece una vez más el motivo inicial en el óboe y como consecuente una variación de éste en los violoncellos, que conduce al acorde final, compartido por casi toda la orquesta en un matiz pianísimo, que obliga al autor a eliminar trompetas y trombones, como asimismo por su tesitura, a la flauta.

La orquesta de Leng se nota en este trozo mucho más segura, especialmente en lo que se refiere a la determinación de lo accesorio y al refuerzo de lo esencial.



La cuarta "Dolora" es probablemente una de las obras de piano de este autor que más se ajusta a un tratamiento orquestal. Por ello su versión para este conjunto es de las más claras que han salido de la pluma de su autor. La distribución del trabajo es de todo punto de vista adecuada. Es probable que su parentesco con la forma atemática unitaria de preludio haya producido gran parte de la homogeneidad que la caracteriza en un tratamiento que se puede reducir a la

alternación del canto entre maderas, primeros violines y violoncellos con un acompañamiento en trémolos de segundos violines y violas. Por su vuelo melódico recuerda a las "Canciones sin Palabras" de Mendelsshon, a cuya fluidez de escritura deberá no pocas observaciones útiles, Alfonso Leng. La distribución de su contenido tiene sólo dos elementos contrastantes que se presentan en sucesión para variarse en una segunda versión, que conduce hacia su final con un último recuerdo del primer elemento, cuya presencia, al principio superpuesta al segundo, constituye el climax de la obra. El sentido de las dimensiones, cualidad preponderante en la música de Leng, lo hace ubicar con especial eficacia los puntos culminantes de sus obras, donde jerárquicamente presenten una predominancia inobjetable.



La quinta "Dolora" está un poco afecta a las limitaciones de la segunda en su incompleta adaptación a la orquesta, a través de la cual se manifiesta. Existen aquí los mismos problemas de subdivisión ocasional de las cuerdas, con especial recargo de las violas, que si bien permite al autor ofrecer la totalidad sonora de sus acordes, los presenta con un volumen desequilibrado en el conjunto.

La forma de esta obra es muy sencilla y se reduce a un elemento, su elaboración y el retorno variado a su primer carácter, que se diluye en el final.

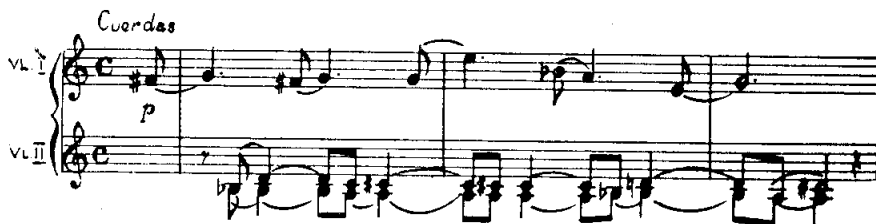
En esta colección de primeras obras se encuentra ya el material motivico definitivo de Leng, que puede seguirse en todas sus obras. Su esqueleto está dado por un ascenso gradual (diatónico o cromático), un salto (de tercera hasta octava ascendente) y el retorno gradual al punto de partida, de preferencia cromático. La obra de Leng, como la de Wagner, tendrá un sentido unitario.

Canto de Invierno (1933)

Esta es una de las obras más claras que han salido de la pluma de Alfonso Leng. Su forma se ajusta a la de canción simple ternaria (A. B. A.), considerando su sección central como contrastante. Por la mayor tranquilidad de los períodos extremos (inicial y final), se puede relacionarla con la distribución del contenido en una obertura francesa. Sus elementos característicos son para A,



y para B,



cuyo ritmo de subdivisión a base de corcheas, le dan la animación que se estableció más arriba. La parte central es por su contenido y situación, el núcleo de la obra y responde a una construcción de intensidad creciente que, cerca de su término, lleva a la orquesta a su saturación (tutti). Una pausa divide la parte descrita del retorna a una variación de los elementos del comienzo (A'), que dan término a la obra como una unidad simétrica de equilibrio perfecto. La constancia en el número de las partes armónicas permite que el detalle de la orquestación de esta obra (de procedencia pianística) sea muy claro y correcto. Su color armónico se produce por el juego de cuatro partes predominantes y ocasionales rellenos de función clara y específica. Su color orquestal, por la forma antifonal de oponer en diálogo, maderas, bronce y cuerdas.

La muerte de Alsino (1920-21)

El aspecto humano de “motivación” en la obra de Leng, muestra aquí, como en sus *lieder*, su mecanismo al descubierto, lo que permite que su estudio se haga fácil. Trasciende de la música de este autor, que ésta es sólo un medio de exteriorizar un mundo interior y no una estructura con leyes propias que se tenga que seguir o aceptar. De esta manera opera un “lenguaje”, que se modifica al impulso de la sensibilidad.

De lo dicho sobre sus “Doloras” se desprende que, su contenido, de transcendencia unitaria-continuativa, lo llevará fácilmente a la técnica de los “motivos conductores”. Es esta técnica la que determina la coacción en su Poema Sinfónico sobre “La Muerte de Alsino”, de Pedro Prado, calzando de manera sorprendente dentro de la totalidad evocativa de ese pasaje.

Se inicia el matiz piano (*Andante*) en las cuerdas, con incisos lentos de dos notas, cuya melódica suspensiva mantiene un carácter ascendente. El primer óboe recoge lo anterior como antecedente y se prolonga en un canto típico de la melódica de Leng, que quedó determi-

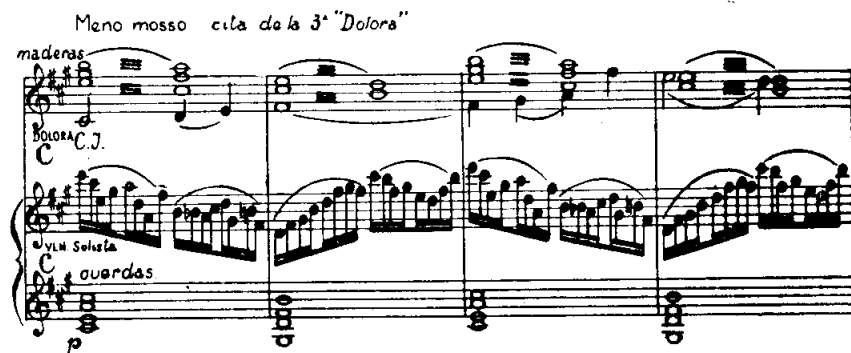


nada en sus “Doloras”. El corno inglés continúa su melisma, vagamente ascendente en progresiones que crean funcionalmente un crescendo al “*mezzo forte*”, que el autor resuelve con la suma de cuerdas, maderas y cornos. A continuación, “*meno mosso*”, los cornos presen-



tan un motivo (emparentado con su *Lied* “*Dufragst*”) que estará destinado a predominar en esta obra y a producir su desenlace final. Apenas expuesto lo anterior, se siguen breves secciones de animación cre-

ciente (con participación de tresillos "piú mosso"), en las que se elabora el material anterior. Desde la cúspide de este pasaje se desciende sobre una versión, de mayor envergadura, sobre los elementos del comienzo, con participación de casi toda la orquesta. En esta variación se recoge el impulso de los tresillos ya aludidos, pero, en forma más estática. Se suceden los otros elementos en el orden primitivo, omitiéndose el motivo principal de cornos. Todo esto sobre un fondo de trémolos, que tienden a predominar. Cuando esto ocurre se presentan figuraciones adicionales que ejecuta un violín solista. El ambiente resultante apoya el canto del corno inglés que entona la melodía inicial de su tercera "Dolora" para piano, "el allegro moderato" del pasaje



descrito, se continúa en un "a tempo" con figuraciones en tresillos sobre un fondo isócrono-coral de gran fluidez. Este final de sección, "allegro moderato-a tempo", define un tipo de acompañamiento que será evocado en pasajes posteriores. El fragmento siguiente lo utiliza con ese fin, a pesar de asemejarse a las figuraciones homólogas de la segunda versión del comienzo de la obra. Aquí, como en la mayor parte de este poema, predomina el canto de los violines. El material que éstos muestran, fuertemente unido a elementos anteriores, no puede, sin embargo, calificarse con propiedad como una variación o desarrollo de aquello. Se comporta más bien como un nuevo tema "a tempo". Su característica diferencial más específica se da por la presencia de largas sincopas descendentes en los violines. Sirva este detalle para diferenciar, en donde hay tantos símiles. La semejanza con lo anterior, parece depender principalmente de las partes graves ('celli, 'bassi), que hacen oír di-

seños que varían los elementos del comienzo, entre ellos los tresillos que sirvieron para alcanzar la cúspide de la segunda sección. Esta última acaba por dominar la situación, proveyendo para las secciones "meno mosso con energía", "a tempo come prima", incluyendo una vuelta variada al pasaje de trémolos predominantes, cuya figuración superpuesta de arpeggios se encuentra en esta ocasión, entre las flautas. El motivo de la segunda sección reemplaza la cita del tema de la tercera "Dolora". La sección "muy lento" (dos compases, luego blanca, igual negra) es una transición que hace predominar, en arpeggios del arpa con "soli" de trompetas, con sordina, el ambiente transfigurado del comienzo.

La sección siguiente, "allegro agitato", presenta transformaciones en cuartinas del material figurativo de la segunda sección (gran parentesco con los "Otoñales" para piano del mismo autor). Lo radical de su variación hace aparecer al auditor su contenido como nuevo, aunque sus elementos lentos proceden claramente del comienzo. En la cúspide de esta sección se inicia un desenlace cromático descendente que se extingue en un recuerdo de la versión en arpeggios del arpa procedente de los compases iniciales. Luego de una pausa general dilatada, con fuerte contenido suspensivo, se da paso a la sección más importante en la trayectoria emotiva de este poema sinfónico (Allegro). Su comienzo está cargado de presagios y recuerdos (comienzo y tema de cornos), hasta que estalla en el "allegro-moderato", que se inicia con saltillos y tresillos de celli y contrabajos que progresan libremente hacia arriba en oleadas sucesivas, que se consolidan con el apoyo de toda la orquesta. Su contenido de alto vuelo conduce a la cumbre de toda la obra (climax), con el vehículo que le proporciona su texto desarrollado, de manera que todos los elementos anteriores parecen juntarse para lograr aquel único fin. Este se alcanza después de un pequeño retroceso en el ímpetu "meno mosso", que hace de-sear, en forma angustiosa, la última y definitiva progresión ascendente que, en crescendo y acelerando continuos, toca la cima, desde la que su fuerza exhausta cae, como "Alsino" en su último vuelo, desde una altura infinita, precipitándose en la atmósfera, cuyo roce lo desintegró. En este punto intervienen por tercera y última vez las cuartinas de semicorcheas, con el objeto de figurar parte del descenso y

el sentido definido por Pedro Prado como "polvo finamente dividido" a que quedó reducido el héroe de este poema. La sección conclusiva (coda) "Andante" con que finaliza el trozo, es un último parafrasis del comienzo del mismo, en su versión con arpa. El matiz pianísimo obliga a la trompeta, que cantó en los otros pasajes homólogos, a ceder su puesto a los óboes y al corno inglés, que dan remate a la obra sobre un fondo de arcos con sordina.

Consideradas en su conjunto, la obra sinfónica de Leng posee contornos propios que la destacan en el ámbito de la música post-romántica de la primera mitad de este siglo. Gran parte de sus cualidades son comunes a toda su música y se refieren a sus elementos melódicos y armónicos.

El elemento melódico tiene en este autor una rara unidad, si consideramos la situación del mismo en otros. Ello se debe a lo limitado del número de sus recursos interválicos, que muestran preferencias fijas que fueron aludidas con anterioridad. Lo que predomina en la melódica de Leng invade el terreno polifónico de sus partes bajas e intermedias, en los puntos culminantes, sin pasar por lo común del esqueleto a tres voces. El resto de las sonoridades son armónicas complementarias o acompañantes. Toda su obra es un conjunto de variaciones de los mismos motivos fundamentales que se evocan entre sí y que determinan lo que podemos designar el estilo melódico de Leng. Como su melódica es acompañada, depende de su armonía, que es cromática con predominancia de apoyaturas y retardos descendentes sobre el resto de los adornos melódicos. Estos adornos, unidos a los saltos ascendentes, se combinan en ritmos que recalcan más tiempo en las notas cúspides, para luego descender con ricas variantes que dan a su música esa tristeza aérea que toca lo místico. Los acordes de su armonía siguen siendo en gran parte resultado de superposición de terceras, pero éstas cobran con frecuencia la propiedad de moverse paralelamente, formando muchas veces climas de gran disonancia. Ama colocar quintas a la base de sus pilares armónicos, dándoles la plenitud que resulta de la aplicación de este recurso. Todo esto cobra colores especiales en su orquesta, que tiende a destacar las disonancias. Su melodía canta, por lo común, en violines y maderas, algo menos en celli y bronces. Su armonía posee núcleos sonoros centrales de gran impor-

tancia, que se confían a violas y especialmente a cornos, que tienen la misión de aclarar en este autor el ambiente subyacente. Representan allí las intuiciones inconscientes, las tendencias, como sucede en gran parte del "Alsino" y su Fantasía para piano y orquesta". Sin definir "funciones", sus partes centrales poseen el fluido que modifica la dirección de lo más aparente.

"Fantasía para piano y orquesta" (1936)

Se inicia esta obra con un núcleo temático compuesto (Lento). Su color armónico está determinado por las disonancias agregadas de sexta y novena, a más de la de séptima, que permanece en la base como cosa conocida. Su ritmo es muy inquieto, como se puede apreciar en la



mano derecha del solista. De este núcleo sale en forma directa o indirecta el resto de la obra. El pasaje que va a continuación elabora el aspecto cromático ascendente, que se expone en el consecuente del pasaje anterior, en un movimiento más vivo (4/4 pasa a 2/2), que se inquieta por la presencia de tresillos (corno y solista, etc.) y (corno



y solista) de corcheas y negras. Se completa el primer complejo temático con un retorno a una variación de los elementos iniciales en el piano (5/4 y 4/4). Se sigue una transformación del elemento más veloz del comienzo, que culmina luego de un ritardando en un segundo tema. Este toma su material de los tróqueos cromáticos de dos notas, que aquí cobran variedad y encanto peculiares, que los hacen,



para el resto de la obra, lo más típico y evocador. Esto es, el "tema principal". La sección siguiente Andante, expone una figuración de cuartinas, que se oyen a la postre como envoltentes de saltillos que se destacarán más tarde. Su parentesco con el segundo elemento del pri-



mer complejo temático es demostrable, pero su carácter de transición lo aleja progresivamente de aquella relación para confluir como base del acompañamiento del tercer tema. En éste aparecen tróqueos con anacrusa al comienzo en forma de saltillos.



Los cromatismos y los saltos constituyen la base de la elaboración ulterior de este complejo, que posee un subclimax poco antes del cambio de tempo "Molto piu lento", breve retroceso antes de retornar la figuración en tempo "Presto", que sirve esta vez de base a una nueva presentación del "tema principal", que fuera enunciado por los cornos y que desencadena un extenso desarrollo. Cerca de la cúspide del mismo aparecen saltillos rápidos, que coadyuvan a establecer el plano de gran intensidad (cambios de compás 5/4 y 4/4 y 2/2), en que se reedita el comienzo, bajo el signo del tema principal, con la orquesta sola en "tutti". Esto constituye el primer gran climax de la obra. Se sigue un desarrollo de la tercera idea (tercer tema), con figuraciones acompañantes del solista. Al perder algo de su inercia este desarrollo, se aquieta y finaliza con tresillos de blancas. La zona siguiente presenta en orden, en el solista, los elementos del principio. Del segundo de éstos, como en lugares anteriores, se desarrolla una agitación que culmina en un desarrollo orquestal (2/2) en tresillos de negras, basado en los giros iniciales de la obra con este ritmo. Luego (Presto) pasa al solista en una versión desmembrada con fuerte sentido imitativo. Aquí nuevamente aparecen figuraciones en saltillos

() signo de intensificación crítica y presagio de mayores acontecimientos en esta "Fantasía". Esta última sección abunda en breves diálogos de gran agilidad y animación. Su cúspide está en la zona de cuartinas y saltillos superpuestos. Aquí los cornos muestran un diseño importante de los pocos sin cromatismo en esta obra. Después de al-



canzado el matiz fortísimo, una breve pausa marca la división entre esta zona y otra similar de desarrollo que se sigue, y en la que hay un predominio claro de la parte solista, finalizando con un pasaje que admite la participación en igualdad de rangos con la orquesta, pero sin interrumpir el texto del solista. Una cadencia de dos compases lleva en el solista el tempo "Andante" sobre el tema principal como complemento de la cadencia. El pasaje que sigue está emparentado con la tercera idea y posee las mismas características del primer motivo melódico del segundo preludio orquestal del mismo autor. Su lentitud creciente al ambiente original del "tema principal", pasa en un pasaje de cornos y fagotes, cuyo suspenso sirve de antecedente a otra versión del comienzo (tercera vez que aparece segunda, de esta forma: 5/4, 4/4 y 2/2). El desarrollo que sigue es del mismo género del que precedió la última evocación del comienzo, por lo que ésta se puede definir como una interpolación con carácter de estribillo. La complicación creciente de la parte solista produce funcionalmente su soledad absoluta y, además de esto, un descenso en su velocidad, hasta la indicación "Pesante", que reúne desde allí fuerza y propósitos que, en el ambiente de los últimos desarrollos, son antecedentes de una re-exposición del material temático del comienzo (primera, segunda y tercera ideas o temas), con escasas variantes, hasta que después del "Presto" (Homólogo del principio) una cesura marca el último respiro antes de un desarrollo final (preclimax), que conduce por segunda vez a una versión en "tutti" (sin solista), del tema principal (5/4, 4/4, 2/2), como se produjera antes, preparado por un desarrollo en cuartinas que envuelven saltillos () . Esta vez, por estar pre-

cedido del desarrollo descrito, que toca casi todo el tiempo la saturación orquestal, constituye la cúspide máxima (climax) de la obra, obtenido a través del agotamiento de la fuerza aplicada en giros obstinados. Su inquietud agógica se regula en el tempo "Largo" y se prolonga poco más hasta el final, en su desenlace extraordinariamente rico como estímulo, que produce un éxtasis. Esto sólo se resuelve, en el auditor, momentos después de terminada la obra, que carece de trayectoria de descenso.

Esta obra es de las más logradas de Alfonso Leng y merece compartir, junto al "Alsino", un lugar en el repertorio de cualquier grupo orquestal americano.

Después de oír su "Sonata para piano" (1950) se piensa, ¿por qué no ha escrito más Alfonso Leng? La obra mencionada posee una fuerza extraña y poderosa. Su texto es completamente maduro y recoge "asimiladas" (hechas propias e indisputables) sus antiguas influencias románticas, entre las que se pueden destacar las de Scriabine (que es más bien una coincidencia) y Rachmaninoff, por ser las más recientes. Ahora que su pluma es definitiva, se espera una última síntesis de su ingenio. Leng no es un compositor que redacta todo lo que imagina, espera siempre algo verdaderamente importante, por lo que el tiempo que media entre sus obras ha tenido siempre un valor justificado.

Su producción última lo coloca, sin lugar a dudas, entre los contemporáneos (Sonata para piano), derivados de Wagner (Schonberg, Berg, etc.), para cuyos textos se ha desarrollado un riquísimo medio orquestal. Sus posibilidades de diferenciación de lenguaje permiten a un compositor desarrollar libre y segura su personalidad, no le coartan ni obligan. Dan, por lo tanto, lugar a que un músico de las características personales de Leng se sirva de sus medios con éxito.

Quedo, como muchos otros, a la espera de más producciones de Alfonso Leng, especialmente en el terreno sinfónico, para el cual su música para piano muestra la madurez de una nueva etapa.

LOS “LIEDER” DE ALFONSO LENG

P O R

Juan Orrego Salas

La producción total de Alfonso Leng dentro del género del “lied”, alcanza a no más de catorce obras, nueve de ellas escritas sobre textos en alemán, tres sobre textos franceses y dos sobre textos españoles. Goethe, Heine, Rilke, Lucien Boyer, Gabriela Mistral y Magallanes Moure, figuran entre los poetas seleccionados por el compositor.

La primera de estas creaciones, “Brouillard”, fue escrita en 1911 y el manuscrito de la última aparece fechado en 1955 y corresponde a una versión de “Vigilien” de Rainer María Rilke, dedicada a la mujer del compositor.

La mayor parte de los textos dicen relación con sentimientos amorosos, con la nostalgia o la presencia del ser amado, la desesperación por éste, la espera o el deseo, situados siempre en un plano de mística contemplación, que tanto corresponde a la íntima posición humana del músico frente a la vida, como a la vena poética común a todas sus obras.

La expresión de un renovado romanticismo, cuyas raíces se encuentran tan pronto en la posición sustentada por Scriabine como en la de Richard Strauss, fluye en todos los “lieder” de Leng, y ella encuentra preferentemente en el campo de la armonía el vehículo más elocuente de exteriorización poética y el germen de toda su riqueza emocional. Este elemento de la música constituye la base generadora de ideas, de la cual se desprenden aún los recursos lineales del canto, y en la constante actividad de ornamentaciones, retardos, apoyaturas y agregaciones, reside fundamentalmente toda la verba dramática, la tensión y singular sensualismo de su obra.

La tal vez escasa cantidad de obras producidas dentro del género que motiva este estudio, en el espacio de los cuarenta y seis años comprendidos entre 1911 y 1957, no disminuye la importancia que el “lied” tiene dentro de la obra de Leng. Cada uno de los ejemplos que forman esta colección de catorce canciones, es en sí mismo un pequeño poema, en que la simplicidad predominante de los acompa-

ñamientos pianísticos o la moderada intervállica de las líneas vocales, pasan a ser elementos de secundaria calidad frente a la constante riqueza de contenido poético que surge espontáneamente del discurso armónico.

La contemplación puramente gráfica de los "lieder" de Leng resulta una prueba irrefutable de que la mayor parte de éstos se mueven dentro de una atmósfera acompañante de predominio armónico. Este elemento tan pronto se manifiesta en figuraciones, como en simples acordes ornamentados con esporádicos intentos de imitación lineal, como sucede en "Wehe mir" y en "Cima".

Es en la última de estas canciones donde el carácter poemático de Leng se manifiesta con mayor esplendor. Casi podría hablarse de ella como un pequeño drama de perfiles muy comprimidos, en que el texto de Gabriela Mistral sirve de base a la más sintética expresión de atmósfera, que en la fluida sucesión de figuras ternarias y binarias del piano, recoge la esencia del poema que la voz repite en una especie de estático y silábico recitado.

He aquí el mayor mérito de esta obra, y que a la vez encontramos en la totalidad de las del mismo género de su autor; el de extraer hasta lo más hondo la substancia dramática del texto, valiéndose de un discurso armónico siempre alerta a recoger los momentos cumbres de la poesía, a crear los episodios de tensión y relajación, sirviéndose exclusivamente de éste, cuya riqueza resulta suficiente como para abandonarse al empleo de las más simples combinaciones rítmicas o melódicas.

Podría decirse que en general, las melodías de Leng no tienen mayor significado por sí solas, puesto que surgen del contenido armónico y están unidas a éste en inseparable unidad. La elocuencia expresiva de ellas depende de todo el edificio vertical de sonidos que la sustentan y de la organización interna con que éste ha sido concebido.

Formalmente Leng parece proceder por agregación, en sus "lieder". Huye del tipo de textos que implican repeticiones estróficas o vueltas a las primeras ideas poéticas, y como en última instancia es el texto el que determina el fundamento estructural de este tipo de

música, la selección de ellos expresa en sí misma su preferencia por aquellas especies que se aparten de la canción con "ritornello".

En este aspecto, casi todos los "lieder" de Leng se adaptan al tipo de creación que los alemanes describen con el término de "durchkomponiert", lo que también acentúa el carácter poemático de éstos. En esencia, son obras de constante desarrollo, en que la unidad se logra a base de pequeños motivos rítmicos o melódicos característicos de cada canción y abrazados en sus diferentes repeticiones o variaciones por el discurso armónico dominante.

Hay veces, sin embargo, en que hasta el empleo de tales motivos aparece descartado, como en "Du", en que el acompañamiento pianístico se reduce a la más simple superposición de acordes, a la manera de un recitativo, y que lo característico reside en la corchea seguida de dos negras con que se inicia cada verso en la parte de canto. Con este solo elemento que sirve de encabezamiento al diseño melódico, siempre ascendente de cada frase literaria, el compositor logra la unidad formal de la música y queda con las manos libres para entregarse de lleno a la expresión del contenido por medio de su elocuente vena armónica, que en este caso, como en muchos otros, aparece dominada en sus fundamentos por un cromatismo de procedencia ciertamente wagneriana.

Un caso similar se presenta en "Alma mía", canción basada en un fragmento poético de Magallanes Moure, escrita en 1939, aunque aquí el procedimiento aparece como más rígido, debido al seccionamiento de la frase musical después de cada verso. Sin embargo, nos encontramos nuevamente y tal como en el ejemplo anterior, con una base de acordes acompañantes tenuemente ornamentados por pequeños incisos melódicos, que sustentan una línea vocal que es en la que se generan los elementos de unidad motívica. Existe aquí una asociación de negra con punto y semicorchea dentro del compás de 2/4, que aparece en algún momento de cada verso como diseño característico, por lo general en el encabezamiento de cada frase. Una bien lograda relajación de la cuadratura rítmica producida por el motivo mencionado, se establece en la cumbre dramática de esta canción, por el empleo de tresillos de negras dentro del compás binario, cuando el texto dice: "Ve que la vida no es aquella que te forjaste en tu candor".

En los últimos seis compases de este "lied", Leng hace uso de un recurso re-expositivo, tanto por la vuelta a un esquema melódico muy semejante al que se emplea en la voz al iniciarse la obra, como por la vuelta al acorde de la bemol menor con sexta agregada, cuando ésta canta "Pero es más bella sin amor".

Constituye éste uno de los escasos ejemplos en que el compositor abandona el procedimiento de constante agregación de materia musical nueva, para amoldarse al esquema recapitulativo del A-B-A, tratado en forma muy sintética.

También podría considerarse como excepcional dentro de su producción lo que refleja la creación de "Lass meine Tränen fließen", compuesto en 1918, en cuanto al predominio de la línea lírica del canto por sobre el sustento acompañante. Pertenecce esta canción a uno de los pocos ejemplos que podrían hacernos suponer que fue la línea melódica la que generó la base armónica que la sostiene. Resulta obvio en esta canción, que, dicho sea de paso —constituye dentro de los "lieder" de Leng el episodio de más cautivante arranque lírico—, el hecho de que cuanta riqueza existe en la parte pianística surgió como necesidad de acentuar el significado que por sí solo tiene la melodía vocal.

En esta última reside toda la lógica de la obra. Es ella la que levanta el acompañamiento pianístico en agitadas figuraciones de semi-corchas y fusas hasta el climax determinado por el "si" agudo de la voz, bajo el cual se despliega un acorde de novena que tiene como fundamental la misma nota del canto, hasta resolver en el acorde de mi mayor sobre el cual se desenvuelve una breve coda basada en el motivo que el piano propone en la introducción.

Es curioso observar en esta misma canción, el significado casi temático con que Leng emplea ciertas armonías. Podría decirse que el acorde de novena descrito en el párrafo anterior tiene casi el valor de un "leit motiv", al que el compositor vuelve en dos oportunidades literariamente coincidentes dentro del texto, es decir, cuando al comienzo usa la palabra "Lass" (dejad), y cuando ésta se repite al llegar a la cumbre expresiva a que ya me referí. Sin embargo, se cuida el compositor de no caer en una repetición literal en la disposición de las

voces armónicas. Por de pronto, media entre uno y otro aparecimiento, una octava de diferencia en la parte de canto.

Este caso se produce con bastante frecuencia en sus "lieder". Por lo tanto, la armonía no sólo aparece restringida a un mero papel sustentante, sino que corrientemente adquiere perfiles de expresión motívica, directamente relacionados con el poema.

En "Chant d'Automne", basado en un texto de Lucien Boyer, se combinan curiosamente dos de los procedimientos ya descritos; el de una especie de recapitulación estructural, con el de la significación dramática de las armonías. Comienza esta obra con una asociación cadencial de la dominante y tónica de mi menor, a la cual se superponen valores armónicos extraños a los acordes correspondientes a estas fundamentales. Sobre éstos el canto expone un motivo que recoge el texto, "Je voudrais pleurer dans le soir d'automne pour meler ma peine aux sanglots du vent".

Al final de la obra se produce una repetición literal del mismo texto y de la misma música. Esto, que podría ser considerado simplemente como una "reprise", tiene algo más que ese solo significado, puesto que en el curso de la canción se observa que cada vez que el texto incluye la palabra "pleurer", la misma tensión de dominante a tónica, es claro que con diversos valores armónicos agregados que aparecen en el acompañamiento.

Ejemplos de un similar paralelismo entre el poema y los elementos de la armonía empleados los encontramos en todas las canciones de Leng, desde las más tempranas, escritas entre los años 1911 y 1918, hasta las dos más recientes, "Warte nur" y "Vigilien", escritas en 1954 y 1955, respectivamente.

En estos dos últimos "lieder", los acompañamientos aparecen más ensanchados en el uso de valores extraños a una armonía que, aunque dominada por los cánones de un muy claro tonalismo, tiende más decididamente hacia lo cromático. Con mayor frecuencia nos encontramos con disonancias no resueltas y con modulaciones por grados inmediatos, libres de los conceptos cadenciales generados en el círculo de quintas.

El contenido armónico y la complejidad que en el tejido interno de los acordes existe en la Sonata para piano de Leng, se refleja en

estas canciones, como también se percibe un marco ensanchado de timbres que abarca desde el registro agudo hasta las sonoridades graves del piano, ampliando así lo que en los acompañamientos anteriores apareció algo confinado a las octavas circundantes del do central.

Las líneas melódicas, siempre dominadas por un espíritu de marcada simplicidad rítmica, se revisten, no obstante, de una mayor toruosidad cromática, sin ceder en ningún momento ante las solicitudes del "bel canto" que tan fuertemente han dominado a los creadores de música vocal en los últimos tiempos.

Leng, en este sentido ha permanecido fiel a las raíces románticas que son sustento a toda su creación y que generan la savia de sus "lieder", expresión que con razón se ha dicho, expresa lo más substancial de su arte.

El "lied" de Leng constituye dentro de la música chilena una fuente generadora de lenguajes expresivos tan importante como las Tonadas para piano de Pedro Humberto Allende o como los Cuartetos de cuerdas de Domingo Santa Cruz. En ellos se han surtido no sólo sus sucesores, sino que sus propios contemporáneos. Tanto de Leng hay en los "Cantos de Soledad" de Santa Cruz y en las primeras canciones de Alfonso Letelier, como hay de las Tonadas de Allende en las obras para piano de Amengual, Letelier y Riesco, y como hay de los Cuartetos de Santa Cruz, en el segundo de Amengual y en el de Carlos Botto.

No sería, por lo tanto, arriesgado afirmar de que en la restringida producción de "lieder" de Leng —catorce escritos en el espacio de cuarenta y seis años—, hay una substancia y una fuerza de perdurabilidad, que no existe en la producción de muchos compositores chilenos, sumadas unas con otras.

LOS MUSICOS CHILENOS OPINAN

SOBRE ALFONSO LENG

El despertar musical de muchos de los más grandes compositores ha sido el "caso" pasional, es decir, el impulso de la incontenible necesidad de transformar directamente en música sus ansias y más íntimos deseos. Hubo otros que poco a poco crearon un mundo que reemplazara su estrecha vida, dentro de la cual no podían adaptarse, y lograron desarrollos florecientes y hasta exuberantes. El caso de nuestro compatriota, Alfonso Leng, es el del impulso directo, que desde la infancia lo lleva hacia la emoción pasional irresistible e inevitable. Si más tarde, al lograr el estado contemplativo, cual remanso de resignación pasional, llega hasta la creación del "Alsino", su más alta culminación musical —según creo—, éste es su grito pasional más desesperado: "Dejad mis lágrimas correr", pocas veces igualado en el transcurso de toda una vida musical. Esta opinión no es exagerada y me refiero a la música de todos los tiempos.

Su grito es tan profundo que no puede dejar de conmover hasta las entrañas de quien lo oye y su forma de canción directa y firme no deja dudas ni permite comparaciones. En la intimidad de sus "lieder" se encuentra toda la proyección de Alfonso Leng. Más tarde, en su admirable Sonata, aparece toda la expresión de su espíritu sereno y seguro, afirmando su conformidad en la vida y en la ciencia. He aquí al hombre transformado, en el que palpita vigilante la emoción pasional que se incubía siempre, como alimentada por una luz lejana, pero siempre encendida. Una lámpara votiva: la vida palpitante.

Acario Cotapos.

Entre los acontecimientos, personajes y episodios que caracterizaron la época prenatal de la escuela chilena de música, cabe una referencia muy especial para la actuación de un adolescente que muy luego consiguió hacerse conocer en la forma precisa que él la deseaba. Hacia las postrimerías del siglo, solamente los extranjeros obtenían alguna nominación en Santiago. Los exclusivos medios de expresión eran la ópera

y la música salonera; y, una de las manifestaciones que se habían hecho, hacia 1894, para presentar una orquesta sinfónica y un coro habían pasado completamente desapercibidos. Simultáneamente con las actividades musicales de la familia García Guerrero (dos pianistas, un crítico musical, un conferenciante y un director de orquesta), presumía de músico un mocito de 18 años, quien se sentaba al piano no para alardear de virtuoso, sino como compositor, rango y cometido, aun, casi desconocidos en la sociabilidad santiaguina. Con un físico comedidamente romántico, con un apellido extranjero y sin artificios de peluquería e indumentaria, abordaba un repertorio asimismo bien singular: a algunos curiosos les hacía oír motivos de su obra lírica y a otros, más versados, les confiaba algunas de sus sentimentales inquietudes sonoras. Por los días en que Eduardo García Guerrero empuñaba la batuta —a los 18 años—, dirigiendo un conjunto de aficionados, el novel compositor Alfonso Leng ya tenía auditorios en muchos salones para escuchar su producción pianística. La osadía y entereza del joven compositor para presentarse a sí mismo, y el ostensible atractivo de sus breves composiciones terminaron por influir en la afición reinante. Se le conocía una puntual asistencia al anfiteatro lírico y siempre lograba hacerse notar en los pasillos de los nuevos auditorios capitalinos, hasta un momento en que su presencia llegó a ser indispensable —algo así como un maestro de ceremonias— en los cenáculos musicales (Amenábar, Besoain, Canales, Casanova, etc.), en cuyos grupos consiguió hacerse llamar y distinguir como el “maestro Leng”, preciada distinción y codiciado título, que muy escasísimos colegas, y mucho después, obtuvieron gracias a empujones burocráticos. Entre la muchachada de antes del Centenario se rememoran las noches santiaguinas (siempre antes de las doce), en las cuales se efectuaban correrías galantes —pero de tipo serio— por Agustinas abajo o Marcoleta arriba. A esa hora, esos avances quedaban interrumpidos, porque se sorprendían luces encendidas en algún “salón a la calle” de las casas de vecindad. Los que atisbaban en la acera, podían avizorar al “maestro Leng” ejecutando el Idilio de su ópera “María”, o bien, la tercera “Dolora”; trozos frecuentemente interrumpidos por las explicaciones del autor, quien, con voz acondicionada, explicaba la escena en cuestión, o bien algunos de sus trances románticos, ante un rendido y ferviente auditorio de profesores

primarios y damas cuaternarias, todos futuros cultores del arte sonoro y fieles asistentes a las veladas musicales con que en Chile se iniciaba una nueva era artística.

Carlos Lavín.

▼ * * *

Opinar sobre Alfonso Leng es para mí razón última en el contacto del hombre con el infinito, en paz con el Universo. La verdad directa, sencilla, asequible, de firme intuición y sólida trascendencia. Años atrás, al referirse a determinados problemas técnicos, se expresó en la siguiente forma: "No he realizado estudios sistemáticos de composición y no dejan de preocuparme; algún día los haré; en realidad, carezco de una técnica". Después de oír esta afirmación, con asombro de mi parte, lógicamente le repliqué: "Seguramente no ha realizado Ud. estudios académicos, pero su música posee una técnica acabada, precisa; de lo contrario, ¿cómo habría podido componer obras de las que tanto gustamos?"

Nuestras conversaciones han sido breves, pero siempre han dejado en mí la sensación de continuidad, que lleva al conocimiento, cuando es simple y preciso.

Al tocar el tema "contrapunto", dijo: "No podría hacer un sólo ejemplo de líneas superpuestas, sin embargo, a pesar de lo expresado, reconozco que en "Alsino", al llegar al climax de la obra, hay tres líneas claramente definidas que tuve que expresar inevitablemente"; esta declaración fue para mí perfecta, en el convencimiento de que Leng sabe lo que quiere, lo busca y lo entrega sin concesiones. Detrás de cada una de sus notas está el hombre que sabe exteriorizar sus sentimientos en un contenido musical de seria motivación.

Leng, al definir la composición, dice así: "Es la medida para construir los propósitos del autor, que no se extienda indebidamente y que no se haga insuficiente, tanto en longitud como en contenido". Estas ideas son de la más pura limpieza, si se considera que la técnica de un compositor no es la habilidad para resolver determinados problemas académicos o abstractos, sino, la de resolver sus propios problemas expresivos.

Concluyo con el pudor de la modestia del maestro Leng, con la firme convicción de que él posee la mejor de las técnicas, con la limpieza más absoluta que el espíritu presta a concepciones, que en su re-

dación son vivencias auténticas que estructuran y revelan respecto de sí mismo; lo que constituye para mí un ideal.

Gustavo Becerra Schmidt.

* * *

Mi primer contacto con Alfonso Leng se realizó a través de su música. Estrené su *Fantasia para Piano y Orquesta*, valioso aporte suyo a la literatura musical chilena.

Coincidían en esta ocasión una de mis primeras actuaciones pianístico-orquestales, con la gran responsabilidad que siempre supone en nuestro medio el estreno de la obra de un compositor chileno.

Fue una verdadera fortuna para mí contar con la presencia del Maestro durante el tiempo de preparación del estreno. Sus indicaciones y sugerencias fueron valiosísimas y su personalidad un factor importante en la creación de la necesaria atmósfera interpretativa. Se daba el caso, poco frecuente, de que el contenido emotivo de su obra se encontrara vivo en el propio compositor, en su trato diario, en su actitud siempre humana y comprensiva, en una especie de particular didáctica que hacía comprensibles sus deseos e intenciones expresivas, más allá de lo que se suele apreciar en una partitura escueta. Así se hacía fácil para el intérprete valorar nítidamente las características intrínsecas de ese sello emotivo que diferencia a la obra de Leng.

A esto se agregaba la adquisición de una inestimable amistad con una persona que como Leng se ha mostrado invariable en sus afectos y en sus gestos de amigo y de artista profundamente humano con el correr de los años.

Y estas características de la personalidad de Leng se han proyectado constantemente al campo de su actuación académica, en múltiples muestras de un espíritu positivo y a la vez conciliador, de un permanente anhelo de trabajo armónico en pro del adelanto musical de nuestro país.

Nada más justo, pues, que el reconocimiento a sus méritos que implica la concesión del Premio Nacional de Arte del presente año, al Maestro Alfonso Leng.

Herminia Raccagni O.

Algunos aforismos sobre Alfonso Leng

Me asignaría "Vox principalis" en el conjunto de las que han alzado alabanza a Alfonso Leng y a la justicia del Premio.

Como en este número de la "Revista Musical Chilena", editado en su homenaje, habrá excelentes y exhaustivos estudios sobre este gran chileno y, como ya le dediqué también hace algunos años un extenso análisis en una Revista Musical, temo las "duplicaciones". Podría, además, caer en el mismo estilo trascendente que he verificado en algún artículo anterior, al ocuparme de alguna personalidad recia, honda, expresiva y causa de la misma admiración y afecto que profeso a Leng. Es así que ahora, al cristalizar aquí mi parte de esa alabanza y homenaje, he preferido hacerlo en forma diversa, casi opuesta. Recurriendo al mismo mecanismo de "defensa" adoptado en otras ocasiones, cediendo el paso a ese otro "Tono" componente, que nos induce, en apariencia, a ser superficiales ante lo que no lo es. Cuanto he meditado y "paseado" para componer un verdadero artículo, lo entrego a continuación en estado de bocetos descarnados, de cortos "aforismos", esperando que el lector le dé forma y componga el retrato de uno de los artistas más sorprendentes y auténticos de Chile.

* * *

Todo lo que compone Leng suena "a Leng". ¿No es el mejor elogio para el agraciado por un Premio, tan exiguo anotado sobre un cheque, pero tan dilatado en significación para el Arte de Chile?

* * *

Muchos circulamos en este mundo con alguna cara insignificante: la de pájaro o la de escribiente de Notaría, por ejemplo. La faz de Leng es "inconfundiblemente" la de un artista. No es que posea melena (¡cuán lejos está de ello!...) o palideces y extraños rasgos. Es un "no sé qué", que ayudaría a cualquiera, dotado de intuición, a identificarlo en un conjunto de gentes. Incluso, en medio de una reunión de notables hombres de Ciencia...

* * *

Un eficaz instrumento de tortura habrían tenido a su disposición los enemigos de Leng —si los hubiese tenido— para martirizarlo en forma sutil: forzarlo a escribir sin utilizar en su Armonía las apoyaturas y retardos inferiores. En su adolescencia y juventud habrían dispuesto, además, de otro procedimiento torturante muy efectivo: obligarlo a componer sin estar bajo el estímulo de intensos estados afectivos. Ni aún hoy día carecerían de dicha arma; precisamente porque él ha concentrado más intensamente sus afectos. Prueba de ello es que su digna esposa ha acaparado las dedicatorias de toda su producción de los últimos años.

* * *

Discutir con Leng sobre si él se siente “músico” o no, es perder el tiempo. Leer o escuchar sus partituras es recuperarlo con creces...

* * *

La misma ingenua expresión de codicia constataríamos en Leng admirando un certificado final de Contrapunto de un flamante ex alumno de Composición, que la de éste escuchando cualquier trozo del intenso y verdaderamente musical Alfonso Leng.

* * *

Juntad una docena de músicos chilenos de diversas tiendas y es posible que se produzca alguna disonancia. El ingreso de Leng al conjunto resolverá todo en un tranquilo y dulce acorde perfecto. Esto explica la honrosa unanimidad producida para acordarle la alta recompensa que obtuvo.

* * *

Más, si otro caso similar al de Leng en Chile pudiera preverse *a tiempo*, a fin de evitar una nueva injusticia artística, habría que incurrir

tenebrosamente en una científica: clausurar, *también oportunamente*, la Escuela de Odontología...

* *

Leng suele aseverar que no tiene, en determinados casos, una clara conciencia de la extensión o proporciones que debe dar a sus obras. Tan curiosa incertidumbre ha provocado un no menos curioso fenómeno en la música chilena: escucharla a través de Leng es seguir esperando más.

* * *

Leng ha creído necesario, a veces, solicitar asistencia técnica para perfeccionar la que él juzga incompleta. La negativa ha sido unánime: intervenir con "fórmulas" académicas, significaría responsabilizarse de bastardear su estilo, acaso el más puro y original de todos los músicos chilenos.

* * *

Al disfrutar toda la honda belleza de los Lieder de Leng, en un extenso recital de éstos, los auditores que no conocen el idioma alemán, lamentarán que el compositor lo sepa...

* * *

Escuchar en nuestro bello y musical idioma el Poema "Cima" de Gabriela Mistral con música de Leng en la milagrosa conjunción de dos grandes alturas artísticas de Chile es sentir la presencia de nuestro tremendo Andes en su exacta contraparte espiritual.

Jorge Urrutia Blondel.



Anotaciones sobre Alfonso Leng

Hay personas que sin proponérselo y sin esfuerzo, favorecen en nosotros cierto florecimiento espiritual. Esta condición se da en Alfonso Leng. ¿Qué cualidades íntimas la hacen posible?

Su irradiación personal más permanente es la de quien posee riqueza interior y natural buen espíritu para los demás. Su voz grave, pausada, de ritmo meditativo, acusa dominio de serenidad conquistada, pronta a la meditación generosa, a cierto goce en la apreciación de méritos ajenos y a la confesión de limitaciones propias, que tal vez no significa sino la insatisfacción inherente al músico y al hombre de ciencia que integran la complejidad de su yo espiritual.

Un anhelo de superación fluye, a menudo, de sus palabras, de esas que brotan naturales, al contacto de la amistad. Afán semejante le ha movido siempre a actividades destinadas a promover evolución artístico-cultural en nuestro medio. Estos esfuerzos continuos, sostenidos por Leng en compañía de algunos otros amigos, durante medio siglo, ha impulsado la evolución musical de nuestro país.

Su obra artística revela su punto de vista frente a la creación. Los elementos que ha empleado de preferencia le han sido suficientes para ofrecer su mensaje. Este aparece clarísimo desde sus primeras realizaciones: en el patetismo frecuente, en la sinceridad emocional, en la sobriedad de medios técnicos, en la delicadeza armónica y melódica que caracterizan su pensamiento musical.

—“Comprendo, suele decir, que mi música pueda juzgarse emparentada con la de los románticos alemanes del siglo XIX. La ascendencia me ha impuesto tal vez sus imperativos. Y no he podido ser sino fiel a mi propia autenticidad para expresar lo que he creído digno”.

Sus Doloras, Preludios, Canciones y obras para Orquesta nos invitan, en cierto modo, a los estremecimientos que derivan de lo subjetivo, del reino de las emociones y sentimientos más íntimos del artista. El pensamiento melódico suele elevarse en sus obras, ascendiendo cromáticamente, para detenerse por momentos y volver al impulso ascensional. Motivos descendentes, también cromáticos, aparecen interponiéndose como contrastes expresivos.

¿Es en estos aspectos dados por el artista a sus medios técnicos,

intuitiva o conscientemente, donde los contenidos vitales: ansias de superación, liberación de acechanzas terrenas, sentimientos que no pueden resignarse sin angustia a los límites de la condición humana; han llegado a vincularse con la expresión?

Si eliminamos estos contenidos emocionales, poco gratos a maestros de tendencias opuestas a las características románticas, quedan en el acontecer puramente musical, los fenómenos estéticos: la contención y sencillez de la melodía, de dibujo claro y caracterizante, el dramatismo propio de las dos corrientes rítmico-melódicas: la una activa, la otra pasiva, la riqueza de contrastes dinámicos y agógicos, el refinamiento en los enlaces armónicos, el empleo adecuado de timbres puros y compuestos en la instrumentación orquestal, la unidad y lógica en el desarrollo del discurso musical, la equilibrada organización de los distintos elementos del material sonoro, el acertado uso de intervalos propicios para la emisión de la voz en sus obras para canto.

La producción musical de Leng, extraña disposición de espíritu optimista, aparece siempre dominada por un sentido elegíaco y dramático.

Esta característica se advierte en su lied "Cima", sobre el texto del poema de Gabriela Mistral y en su Poema Sinfónico "La muerte de Alsino", sobre sugerencias de la novela de Pedro Prado y en cualquiera otra de sus obras. El alma desgarrada y pasional que alienta en el poema de Gabriela, es algo hermana de la de nuestro músico. Leng ha creado para este poema uno de los trozos más patéticos de nuestra literatura musical.

Alsino, el héroe del libro de Prado, roído por la conciencia de su soledad, condición la más esencial del ser humano; encendido de impetuosa necesidad de altura, de salvar los límites opresores y confiando en la embriaguez que espera del poder de sus propias alas; emprende su último vuelo trágico con ansias de infinito. El símbolo literario, resonando en la experiencia íntima de Leng, coincidente también con su concepto del artista creador, le impulsó a concebir su poema orquestal.

Un día, el amigo músico llegó hasta mi casa. Venía silencioso como siempre, pero radiante de su actividad creadora. Abrió el piano

y en la paz del enorme taller, con sus muros tapizados de estudios pictóricos, tuve el goce de su generoso gesto fraterno y de la confianza de su obra.

El motivo sencillísimo que inicia expresivamente el poema, en proyección cromática ascendente, impregnado de torturante aspiración espiritual, luego la belleza del tema sombrío que levanta la expresión de íntima congoja, formando contraste estético con un nuevo motivo de mayor agilidad de ritmo y melodía, de expresión menos femenina, como toda decisión que debe perdurar. El delicado contraste de sonoridad, juego instrumental, y el encanto de arabescos llamados a sugerir el revuelo de palomas, luego el período más calmo, en que la visión del mundo externo logra apoderarse, transitoriamente, de los sentidos y ofrece una tregua fugaz al alma atribulada y hacia el fin, en lógica trabazón temática, los motivos principales sometidos a transformaciones, entrelazándose y desenvolviéndose, son llevados a culminación dramática que condiciona el título del poema sinfónico. Hondo patetismo reaparece en los dos motivos iniciales, surgiendo algo así como la supervivencia de ese anhelo sobrehumano de elevación del alma sedienta y dolorida. Y, al surgir del Corno inglés, el canto expresivo del tema inicial, la obra termina, plena de la expresión, de un desgarrado sentido poético.

Todo el poema quedó desde entonces en mi interior como aroma inefable, de un surtidor oculto de goce estético.

En esta obra, como en todas las suyas, Leng ha permanecido leal al principio de realizar su concepción particular con acento propio escogido por intuición clarividente.

Sus capacidades le han permitido considerar inteligentemente los cambios que se han ido generando en la evolución del arte de los sonidos, y admirar las modalidades diferentes que informan las creaciones de maestros de nuestro tiempo.

Si ha adoptado algunas de las nuevas conquistas técnicas, como se evidencia en su "Sonata" para piano, lo ha hecho amoldándolas a las necesidades del estilo personal de su expresión artística. Toda desviación de una estricta conciencia de sí mismo y de sus posibilidades ha sido siempre evitada.

De su producción y de su actividad parece escaparse la profunda

convicción de que su emotividad ardorosa, controlada por una inteligencia vigilante, ha sido su auténtica incitación a la creación. Sus obras son el reflejo de esta sensibilidad emocional y de los sentimientos, aspiraciones y espíritu religioso que integran la esencia de su individualidad.

Esta actitud que exalta la exteriorización de contenidos íntimos del yo, algo similar a ideales del romanticismo; no aminora las cualidades puramente musicales que integran su música.

Liberado en la embriaguez de la creación, el artista ha podido abismarse en la realización de lo que posee y de lo que desea. Y cuando el afanoso juego de la aventura creadora le ha consentido construir su universo simbólico, son perceptibles en él las huellas transfiguradas del artista.

Ha tratado de sorprenderlas o vislumbrarlas para satisfacer la insaciable sed de comprensión y al perseguir este anhelo, ha ido floreciendo el goce estético.

Alfonso Leng, en el recogimiento silencioso de la elaboración artística, ha tenido el coraje de encaminarse al encuentro de sí mismo y como se ha dado a ello con todo el ser, sus obras nos entregan en belleza su acento vital y nos conquistan y conmueven con los rasgos que revelan la sinceridad de su latir emocionado.

Carlos Isamitt.

CATALOGO DE LAS OBRAS MUSICALES DE ALFONSO LENG

Fecha	Título	Géneros	Editores	Lugar y fecha de las primeras audiciones	
				Ejecutadas en 1918 por	Teatro
1901-1914	Cinco "Doloras"	Para piano	1ª Edición: en Cuadernos de Música de "Los Diez"	García Guerrero	en el Teatro Unión Central
			2ª Edición: Conservatorio Nacional de Música		
			3ª Edición: Ricordi-Argentina		
		Opera	Inconclusa		
1903	"María"		Instituto de Extensión Musical	No ha sido ejecutado	
1905	Preludio Nº 1	Para orquesta	Cuaderno de Música de "Los Diez"	Ejecutado en el Colón de Buenos Aires en 1918	
1906	Preludio Nº 2	Para orquesta		No ha sido ejecutado	
1909	Fantasia quasi sonata	Piano solo			
	Lied para piano	Piano solo	Cuaderno de Música de "Los Diez"	No ha sido ejecutado	
1911	"Brouillard"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado	
	"Réve"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado	
1911	"Chanson de l'oubli"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	Cantado en el Auditorium de Amigos del Arte por Marta Petit el 10 de octubre de 1939	
				No ha sido cantado	
				No ha sido tocado	
				Tocado por Flora Guerra	
1915	"Chant d'Automne"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado	
1918	Estudio Nº 1	Para piano	No ha sido editado	No ha sido cantado	
	Estudio Nº 3	Para piano	Instituto de Extensión Musical	Cantado por Lia Kindermann	
1918	"Sehnsucht"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado	
	"Du fragst"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	Cantado por Lia Kindermann	
	"Lotusblume"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado	

1918	"Las meine Tränen fließen"	Para voz y orq.	Instituto de Extensión Musical	Cantado por Blanca Hauser en el Teatro Municipal con la Asocia- ción Nacional de Conciertos en 1933 bajo la dirección de Arman- do Carvajal
1922	"Du"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	Cantado por Margarita Valdés de Letelier
1919	"Alma Mía"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado
1920	"Doloras" Nos 1, 2, 3, 4 y 5	Para orquesta	Instituto de Extensión Musical	Santiago, 1920, por la Orq. del Teatro Unión Central bajo la di- rección de Maurice Dumesnil. Las Nos 1 y 3 fueron dirigidas ese mismo año por Soro y Buchwald. La "Dolora" Nº 5 fue estrenada por Víctor Tevah
1920	"La Muerte de Al- sino"	Poema sinfónico	Instituto de Extensión Musical	Mayo de 1922 por la Orquesta Sinfónica bajo la dirección de Armando Carvajal
1919-32	Diez Preludios	Para piano	Los 4 Primeros Preludios fueron publicados por el Conservatorio Nacional de Música y los restan- tes por el Instituto de Extensión Musical	El Nº 1 fue tocado por Rosita Renard en el Municipal en 1934
1920				
1935	"Cima"	Para voz y canto	Instituto de Extensión Musical	Cantado por Marta Petit
1922	"Andante para pia- no y cuarteto de cuerdas"	Conjunto de Cá- mara	Instituto de Extensión Musical	Ejecutado por el Quinteto de Ar- mando Carvajal
1928-1932	Un poema	Para piano	Instituto de Extensión Musical	Ejecutado por Herminia Raccagni
1931	"Frühlingst"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	No ha sido cantado

CATALOGO DE LAS OBRAS MUSICALES DE ALFONSO LENG

<i>Fecha</i>	<i>Título</i>	<i>Géneros</i>	<i>Editores</i>	<i>Lugar y fecha de las primeras Audiciones</i>
1931	"Wehe miri"	Para voz y piano	Instituto de Extensión Musical	Margarita Valdés de Letelier, 1955. Inst. Chileno-Alemán
1932	Dos Otoñales	Para piano	Conservatorio Nacional de Música	Elvira Savi. Conciertos de Cámara del Instituto
1936	Fantasia para piano y orquesta	Para piano y orquesta	Instituto de Extensión Musical	30 de agosto de 1936 por la Orq. Nacional de Conciertos Sinfónicos con Herminia Raccagni bajo la dirección de Armando Carvajal
1941	"Salmo 77"	Coro para cuatro voces mixtas	Coro de la U. de Chile	Coro de la Escuela Moderna de Música, 1942, bajo la dirección de Alfonso Letelier
1941	Tres corales	Coros	No están impresos	No se han cantado
1950	Sonata para piano	Para piano	Instituto de Extensión Musical	Santiago, 1950, por Edith Fischer, en los conciertos de Música Contemporánea de la Asociación de Compositores
1954	Warte Nur	Para contralto y piano	Instituto de Extensión Musical	Margarita Valdés de Letelier lo cantó en el Salón Sur del Hotel Carrera en noviembre de 1955
1955	Vigilien	Para contralto y piano	Instituto de Extensión Musical	Margarita Valdés de Letelier lo cantó en el Salón Sur del Hotel Carrera en noviembre de 1955

CRONICA

Los últimos cuatro conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Paul Klecki

Los cuatro conciertos del mes de agosto, correspondientes a la XVII Temporada Oficial de 1957 de la Orquesta Sinfónica de Chile, estuvieron a cargo del distinguido maestro huésped, Paul Klecki.

En esta segunda visita al país el maestro Klecki, que tantos éxitos cosechara en la temporada de 1956 y que nuestro público admira por sus excepcionales condiciones, recios conocimientos, excelente técnica y generoso temperamento, fue nuevamente puesto a prueba durante esta temporada, dejando un balance artístico muy favorable, pese a las alternativas provocadas por la epidemia de gripe que afectó a la población y que más de algún estrago hizo en la orquesta.

El primer programa, correspondiente al décimotercer concierto de la Sinfónica, tuvo necesariamente que ser de emergencia debido a que nuestro conjunto orquestal estaba notablemente reducido por la influenza asiática y acéfalo en algunos atriles de importancia. Se eligió un programa con obras de Beethoven, figurando la Obertura "Coriolano", el Concierto Nº 1 en Do Mayor de este compositor y la Cuarta Sinfonía en Si Bemol Mayor. Las interpretaciones logradas por Paul Klecki de la Obertura "Coriolano" y la Cuarta Sinfonía en Si Bemol Mayor demostraron la pericia del maestro pese a las deficiencias que se produjeron. Junto a él, la muy dotada pianista Edith Fischer, venciendo también los achaques de la influenza, con gran altura de miras y perfecta conciencia artística, ofreció una interesante versión del Concierto

Nº 1 en Do Mayor. Klecki acompañó a la pianista con elocuencia y precisión.

Frente a una Orquesta Sinfónica ya en la plenitud de su recuperación, el maestro Paul Klecki logró en el décimocuarto concierto obtener un nivel de ejecución e interpretación a tono con su gran generosidad expresiva y notable capacidad para mantener la integridad de cada una de las obras presentadas a base de conceptos dramáticos y estructurales muy claros.

Orrego Salas, al comentar este concierto, dijo en "El Mercurio": "Klecki ofreció una interpretación extraordinariamente vital, de gran vuelo expresivo y de una tensión dramática fundamental de la Segunda Sinfonía en Re Mayor de Brahms, basada en el realce de lo pasional, de lo puramente subjetivo frente a la objetividad de estructuras que no obstante lograron reconstruirse sin necesidad de una especial referencia a ellas. Fiel a tales conceptos, Klecki consiguió tanto de la obra de Brahms, como de la hermosísima Sinfonía Nº 2 para cuerdas de Haydn, un impulso dinámico mantenido, una tensión dramática muy bien encauzada hacia las cumbres expresivas de cada episodio, de cada movimiento y del total de cada obra.

"De la Sinfonía Concertante en Mi Bemol Mayor, para violín y viola, K.V. 364, de Mozart, Paul Klecki y los solistas Enrique Iniesta y Zoltán Fischer ofrecieron una versión de gran equilibrio, verdadero ajustamiento estilístico y profunda convicción. El total del conjunto fue muy

bien conducido, y tanto en la unión de los instrumentos como en el contraste tan finamente logrado por Mozart para valorizar la dualidad psicológica de los solistas, la obra encontró en Iniesta y Fischer, a dos hábiles intérpretes y, además, a dos músicos de elevada categoría,

"Ante la apasionada vena dramática puesta en evidencia por Klecki, en Honneger y Brahms, puso al servicio de la obra de Mozart, otro aspecto de su variada personalidad; el de un lirismo de gran elocuencia poética y natural emotividad".

Estreno del Concierto Nº 5 de Petrassi

El verdadero acontecimiento del décimoquinto concierto de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Klecki, fue el estreno del Concierto Nº 5 del compositor italiano Godofredo Petrassi.

"Del Concierto para Orquesta Nº 5 de Petrassi —comenta Orrego Salas— Klecki nos ofreció una versión muy cuidada y profunda, en la cual la orquesta colaboró con máxima eficacia artística, gran disciplina profesional y minuciosa atención. La gran maestría del director fue generosamente exteriorizada en esta obra, rindiéndose tributo tanto al esfuerzo gastado en el estudio de ésta como a las grandes cualidades de precisión y expresividad de su batuta.

"La composición de Petrassi, rica en su contenido orquestal, muy lograda en muchos aspectos dramáticos, y en especial en todos aquellos basados en el empleo de contrastes dinámicos, muy clara en la expresión de sus intenciones formales, no logró, sin embargo, impresionar, por la profundidad de sus ideas, ni por la existencia de una verdadera individualidad de estilo. Su desarrollo está

dentro de un total, que constantemente cae en referencias a obras contemporáneas escritas con anterioridad, desde "Le Sacre" hasta la Quinta Sinfonía de Prokofieff.

"No obstante, hay en este concierto un clima emotivo, una vena dramática, que, especialmente en el movimiento final, cautiva, aunque mal no sea por la maestría de su realización orquestal y sabio aprovechamiento de un verdadero sentido de perspectiva sonora".

A la mencionada obra se agregó la Sinfonía Nº 40 en Sol Menor de Mozart, obra que fue interpretada por el maestro Paul Klecki con un extraordinario vuelo expresivo.

Se dio término al concierto con una magnífica interpretación de la suite "El Pájaro de Fuego" de Strawinsky. Pocas veces habíamos tenido la oportunidad de escuchar una versión que tan plenamente realizara el contenido fantástico de esta música. El maestro Klecki hizo vibrar con gran intensidad toda la magia contenida en ella obteniendo de la orquesta una "versión rica" de color y de un "brillo excepcional".

La **décimoquinta temporada sinfónica del Instituto de Extensión Musical** fue clausurada con un concierto que fue a

vez, el último de los cuatro que dirigiera Paul Klecki, maestro que puede situarse entre los grandes que nos han

visitado y de quienes poseen la mejor técnica de dirección y una batuta de extraordinaria nitidez, en que a la austeridad de su mímica se une el gesto siempre elocuente, expresión de una emoción contenida y profunda.

Se inició este programa con "Jubilateus Musicus" de Juan Orrego Salas, obra comisionada por la Universidad Santa María para las celebraciones de sus bodas de plata (1931-1956) y que para su estreno fue dirigida por el propio autor en el Aula Magna de dicha Universidad.

Pablo Garrido al comentar en "La Nación", la versión de "Jubilateus Musicus" bajo la dirección del maestro Paul Klecki, dice: "Según nuestro parecer, en la época de su estreno, esta obra no tuvo la resonancia que se merece. En la versión de Klecki —ebúrnea en todo sentido— el público reaccionó en forma extremadamente entusiasta. Razones las hay, siendo la principal el poder observar la maestría composicional del autor, que permite, sin esfuerzo ni hostigamiento,

seguir un discurso contrapuntístico pleno de euforia rítmica (Gaudeamus), envuelto en una instrumentación fresca, siempre renovada y novedosa".

Continuó este programa con el Concierto de Haydn en Re Mayor para clavicén y orquesta, ejecutado al piano por Pedro Beutler. La actuación de este pianista no merece mayores comentarios. Daniel Quiroga, al glosar este concierto escribió a propósito de la ejecución de Beutler: "El maestro Klecki hizo milagros, pero no pudo salvar sino con los solos orquestales una situación por demás irregular, ya que a cada momento sobaban o faltaban tiempos en los compases y se alteraban las notas del texto".

La versión de la Séptima Sinfonía en La Mayor de Beethoven, que puso fin a este concierto, no fue tan limpia y exacta, como plena de nervio, dramatismo e irrefrenable vitalidad, lo que con una elocuente emotividad musical y una gran claridad técnica logró Klecki extraer de la Orquesta.

Jira de la Orquesta Sinfónica a las provincias del Sur

El 3 de septiembre, la Orquesta Sinfónica de Chile partió a Concepción para iniciar allí su jira por las provincias del sur del país. En la ciudad de Concepción, la Sinfónica, bajo la dirección de Víctor Tevah y con la cooperación de los Coros Polifónicos de Concepción dirigidos por Arturo Medina y el Coro de la Universidad de Chile bajo la dirección de Marco Dusi y Hugo Villarroel, ofreció seis conciertos de abono.

Durante esta temporada sinfónica se ejecutaron obras sinfónico-corales de gran importancia tales como la "Misa Brevis" en Si Bemol de Mozart con la participa-

ción de los Coros Polifónicos de Concepción y los solistas: María Elena Guíñez, soprano; Eduardo Vaillant, tenor; Ursula Rotzoll, contralto y Miguel Concha, bajo. La "Cantata N° 4" de Bach, con los Coros Polifónicos de Concepción y la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Tevah. La "Sinfonía de los Salmos" de Strawinsky cantada por el Coro de la Universidad de Chile y el "Orfeo y Euridice" de Gluck con la participación, también, del Coro de la Universidad de Chile y las solistas: Georgeanne Vial (Orfeo), Patricia Kirby (Euridice) y Rosario Cristi (Amor). En

todas estas obras, el maestro Víctor Tevah tuvo a su cargo la dirección de la Orquesta Sinfónica y los Coros respectivos.

Los programas de esta temporada en Concepción incluyeron, además, las siguientes obras: Schubert: Quinta Sinfonía en Si Bemol; Brahms: Sinfonía Nº 4 en Mi Menor, Op. 98; Ravel: Rapsodia Española; Barber: Adagio para cuerdas; Falla: Noches en los Jardines de España, solista, Flora Guerra; Dvorak: Sinfonía del Nuevo Mundo; Beethoven: Sinfonía Nº 6 en Fa Mayor; Letelier: Divertimento para orquesta; Isamitt: Friso Araucano, solista: María E. Guíñez.

El éxito de los conciertos realizados por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, en el Teatro Concepción de la Universidad fue extraordinario y sobrepasó todas las expectativas. Un público entusiasta llenó totalmente la sala durante toda la temporada. El balance artístico logrado fue también muy promisorio, tanto en los conciertos de abono como en los de repetición a precios muy módicos y en los conciertos educacionales gratuitos.

Desde Concepción la Orquesta Sinfónica de Chile siguió a Temuco el lunes 16 de septiembre, ciudad en la que se dio un concierto bajo la dirección del maes-

tro Marco Dusi con un programa que incluía las siguientes obras: Mozart: Sinfonía Concertante con los solistas Jaime de la Jara y Abelardo Avendaño; Leng: Canto de Invierno y Beethoven: Sinfonía Nº 7 en La Mayor.

El 19 de septiembre la Orquesta Sinfónica ofreció su primer concierto en Valdivia, bajo la dirección de Marco Dusi, con el siguiente programa: Vivaldi: Concerto Grosso Op. 3 Nº 11; Bruch: Concierto en Sol Menor para violín y orquesta, solista Alberto Dourthé; P.H. Allende: La Voz de las calles y Kodaly: Danzas de Galanta. Después de ofrecer un segundo concierto con el mismo programa que se tocó en Temuco y los conciertos educacionales gratuitos que se ofrecieron durante toda la jira en las distintas ciudades de la zona, la Orquesta Sinfónica se trasladó a Osorno, donde actuó el sábado 21 y domingo 22. La jira terminó en la ciudad de Chillán el 24 de septiembre, después de haber ofrecido dos conciertos sinfónicos en esa ciudad.

En cada una de las ciudades nombradas, el público llenó las salas de concierto y aplaudió entusiasmado a la Orquesta Sinfónica de Chile y al maestro Marco Dusi.

Concierto de la XVI Temporada de Cámara

El sexto Concierto de la Temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile contó con la colaboración de la pianista Giocasta Corma.

El programa incluyó tres obras, que representaron las tres épocas más impor-

tales de la producción de Música de Cámara instrumental. El Trío Op. 11 de Beethoven, para piano, violín y violoncello, representó el período clásico; la época moderna estuvo representada por una obra maestra: Cuarteto en Fa, de Ravel; y el romanticismo contó con

uno de sus exponentes más acabados en el cuarteto "La Muerte y la Doncella" de Schubert.

Al comentar este concierto el crítico Egmont, dice: "...El Trío de Beethoven, obra de fresca inspiración juvenil encuadrada dentro de la sobria forma clásica propia de las obras similares de Haydn y Mozart, fue el que, en lo que respecta a corrección, ajuste estilístico, buena afinación y penetración expresiva, marcó el punto cumbre del concierto, con la muy eficiente colaboración de la pianista Giocasta Corma, quien ratificó una vez más su innegable dominio y comprensión de la música de cámara. En el Cuarteto de Ravel, el Cuarteto del Ins-

tituto logró captar y transmitir con fidelidad toda la transparencia y soñadora poesía que contienen sus notas. Algo menos correcta, en cambio, fue la versión del Cuarteto de Schubert, a raíz de deslices en materia de afinación, de su menor pureza de ejecución técnica y de ciertos desequilibrios sonoros, aún cuando fue evidente la comprensión que de la obra tuvo el conjunto.

"Vale la pena recalcar que los innegables buenos resultados que se obtuvieron en la mayor parte del programa son la consecuencia del excelente nivel de preparación previa que ostentó el conjunto".

Festival Brahms

El séptimo concierto de Cámara de la actual temporada se realizó con un programa dedicado a Brahms, en el que participó el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, el clarinetista Rodrigo Martínez y el pianista Rudy Lehmann.

Orrego Salas juzgó este concierto como sigue: "El Quinteto en Si bemol menor, Op. 115 para clarinete y cuarteto de cuerdas, fue objeto de una interpretación bastante eficiente y equilibrada, en que las cualidades de la obra pudieron apreciarse dentro de una expresión bien encauzada hacia el realce de lo más peculiar de su estilo. Rodrigo Martínez interpretó su parte con el valioso aporte que implica su muy buena técnica y hermoso sonido, sumándose el cuarteto para formar un total en que cada uno de los

integrantes reveló una cabal conciencia de lo que es hacer música de cámara.

"Frente a la hermosura del Quinteto con clarinete —continúa diciendo Orrego Salas— el Trío en Do mayor para piano, violín y violoncello de Brahms, sin duda, desmerece. La interpretación de esta obra estuvo a cargo del pianista Rudy Lehmann, quien se destacó en el conjunto integrado por Iniesta y Cerutti, por la firme convicción con que exteriorizó su parte y por la constante expresión del deseo de mantenerse dentro de las proporciones que corresponden a la música de cámara, tarea en la que sólo relativamente colaboraron sus compañeros".

El programa fue completado con una ajustada versión del Cuarteto en La menor, Op. 51, Nº 2.

Estreno en Chile del "Orfeo" de Gluck

En el octavo concierto de la temporada de cámara se presentó el drama musical "Orfeo" de Gluck. La participación en esta obra del Coro de la Universidad de Chile, de una parte de nuestra Orquesta Sinfónica, de un grupo de jóvenes solistas vocales y del maestro Marco Dusí, planteó diversos aspectos dignos de comentarse.

Todos los críticos estuvieron de acuerdo en su alabanza de la labor realizada por Marco Dusí como hábil director del Coro de la Universidad de Chile, conjunto que en la esfera de las cualidades registradas en esta interpretación ocupa un lugar de primera importancia.

"Entre el grupo de cantantes que encarnaron los papeles solistas de esta obra, debe destacarse —comenta Orrego Salas— en primer lugar, tanto por su musicalidad, por sus condiciones vocales como por las posibilidades que ante ella se abren, a Rosario Cristi, joven soprano que a sus cualidades anotadas, agregó

una versión muy contenida y profunda de la parte de Eurídice".

En cuanto a Georgeanne Vial, que encarnó el papel de Orfeo, a pesar de su voz generosa y por momentos expresiva, aunque no siempre afinada y débil en las notas graves, supo mantener vivo el interés. Patricia Kirby, cuyo timbre de voz es casi blanco y muy delgado, desempeñó la parte del Amor.

Luis Castón Soublette, al comentar esta actuación, escribe: "En primer lugar cabe destacar la dirección de Marco Dusí, la primera que tenemos ocasión de oírle, que logró mantener constantemente la obra en un pie de realización excelente tanto en lo que se refiere al estilo como a la ejecución. La obra ha sido armada con un alto sentido musical que revela en él un innegable talento de director. Conoce bien la partitura y domina al coro y a la orquesta con movimientos seguros y eficaces".

Ballet Nacional Chileno

Durante el mes de agosto el Ballet Nacional Chileno preparó la jira al Norte del país y la temporada de ballet que se realizará en Santiago durante el mes de octubre, como también las jiras al Uruguay, Argentina y Perú a fines de año.

El miércoles 28 de agosto, el Ballet Nacional Chileno inició la jira por las provincias del Norte del país, debutando en La Serena ese mismo día, con la ópera-ballet de Mozart "Bastión y Bastiana", el poema coreográfico "Fantasía" con música de Schubert y el ballet cómi-

co "Alotria" con música de Strauss. Después de ofrecer funciones de tarde y noche en esa ciudad, el Ballet siguió viaje a Copiapó para actuar allí los días 30 y 31 de agosto. Además del primer programa mencionado, el Ballet presentó los siguientes ballets: "Capricho Vienés" con música de Strauss; "Coppelia" con música de Delibes; "Primavera" de Carmina Burana de Carl Orff; y "Czardas en la Noche" con música de Kodaly.

De Copiapó el Ballet siguió al Norte Grande presentándose en Antofagasta el lunes 2 de septiembre, ciudad desde la

cual visitaron Chuquicamata y demás centros mineros de la región, donde se ofrecieron funciones gratuitas en los sindicatos y teatros de las oficinas salitreras. El lunes 9 de septiembre siguieron viaje a Tocopilla donde se ofrecieron cuatro funciones, para seguir a Iquique el jueves 12, ciudad en la que permanecieron hasta el 16 de septiembre.

Para esta jira, el Ballet Nacional Chileno transportó escenarios, equipos técnicos, de iluminación y vestuarios. Todo el personal técnico y artístico del conjunto, bajo la dirección de su director Ernst Uthoff y de su subdirector Patri- cio Bunster, se trasladó a las provincias

del Norte a fin de ofrecerles espectáculos de categoría artística similar a los de la capital y los que se han realizado en el extranjero. Durante 20 días de jira, el Ballet Nacional Chileno realizó 23 funciones a precios módicos o gratuitos en toda suerte de teatros o en los locales que con anticipación se prepararon para que el mayor número de espectadores pudiera gozar del espectáculo. Los esfuerzos desplegados tuvieron su merecido premio. El público entusiasta y agradecido aplaudió al conjunto con una espontaneidad que ha dejado profundamente conmovidos a todos los integrantes del cuerpo de ballet.

Jira al Sur del Coro de la Universidad de Chile

Después de actuar con la Orquesta Sinfónica de Chile en Concepción, el Coro de la Universidad de Chile realizó una jira coral por las ciudades de Temuco, Valdivia, Puerto Montt, Traiguén y Victoria.

Durante su visita a estas ciudades ofreció conciertos en los teatros, educacionales gratuitos y conciertos populares en las plazas de las distintas ciudades.

Entre los programas ofrecidos figura la "Historia de la música coral" con ejemplo de cada época, desde el Gregoriano hasta nuestros días: programas de

música folklórica interpretados por el Conjunto Folklórico del Coro y programas eclécticos en los que se cantaron obras de Victoria, Palestrina, Marenzo, Monteverdi, Lassus y otros maestros polifónicos. En los conciertos populares y escolares gratuitos, el Coro cantó, principalmente, obras de compositores chilenos y canciones populares.

En el curso de esta jira de ocho días el Coro de la Universidad de Chile dio dieciséis conciertos a los cuales asistieron millares de personas que los aplaudieron con entusiasmo.

CONCIERTOS

Actuaciones del compositor y musicólogo Rev. Padre Russel Woollen

El R. P. Russel Woollen, destacado compositor y musicólogo norteamericano visitó Chile en misión especial del Departamento de Estado de los Estados Unidos y ofreció en Santiago conciertos y conferencias.

Nacido en Hartford, Connecticut, en 1923, el Padre Woollen inició sus estudios de piano y teoría de la música a la edad de siete años, con Charles King y con él continuó sus estudios hasta 1940. También estudió armonía y contrapunto con el Dr. Franz Wasner, Director del célebre conjunto Trapp Family Singers; órgano con Ernest White, en Nueva York; música eclesiástica en la Escuela Pío XII de Música Litúrgica, en Nueva York y en la Abadía de Solesmes, en Francia; y composición durante dos años con Nicolás Nabokov, en el Peabody Conservatory en Baltimore, y durante otros dos años, con Walter Piston, en la Universidad de Harvard.

Desde 1946 hasta 1953, el Padre Woollen fue Director de las actividades corales y de Música Litúrgica en la Catholic University of America en Washington.

Las composiciones del Padre Woollen incluyen canciones, piezas para piano, seis misas, música coral secular y sagrada y obras para órgano. También ha escrito un sexteto para cuarteto de cuerdas, clarinete y piano; una sonata para dúo de pianos; un cuarteto para piano; un cuarteto de flauta, que obtuvo el Premio Arthur Knight de composición de Harvard; y un quinteto para instrumentos de viento. En noviembre de 1956, la Orquesta Sinfónica Nacional de Washchell, tocó por primera vez su toccatta para orquesta, compuesta en 1954-55 en París.

Durante su permanencia en Chile, el Padre Woollen ofreció un recital de órgano en la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso y otro en la Basílica de la Merced, en Santiago. Además dio dos conferencias, una en el Salón de Honor de la Universidad de Chile sobre "Panorama de la música contemporánea en los EE. UU." y otra en la Universidad Católica sobre "Características de la música en los EE. UU."

Recital de órgano del Padre Woollen

En la Basílica de la Merced se llevó a efecto el recital del distinguido organista norteamericano Rev. Padre Woollen, acontecimiento de gran interés dada la preparación del artista y la poca frecuencia con que pueden escucharse, en nuestro país, recitales de esta especie.

El Padre Woollen inició el concierto

con dos ejemplos valiosos de la tradición organística del pasado, el Preludio y Fuga en La menor de Bach y las hermosísimas "Diferencias sobre la Gallarda Milanesa", que junto a las "sobre el canto del Caballero", constituyen ejemplos imperecederos de la obra de don Félix Antonio de Cabezón.

Ambas composiciones fueron interpretadas con gran propiedad, ajustada registración y muy clara valorización de sus planos contrapuntísticos; además, con una técnica muy limpia y hondo conocimiento de estilo.

A éstas se agregó un grupo de composiciones del padre Woollen, reunidas bajo el título de "Modal Offerings", notablemente orientadas por el arte de la improvisación, muy propio al órgano,

dentro de una atmósfera modal de muy libre tratamiento contrapuntístico.

Muy hermosa la Primera Sonata para órgano de Paul Hindermith, que se escuchó a continuación, obra muy típica de este autor, que tanto en su muy elaborada construcción polifónica como en el magnífico tratamiento del instrumento, centraliza su marcado interés.

El recital terminó con un Coral en Mi Mayor de César Frank.

Recital de Blanche Thebom

El Departamento de Estado y ANTA auspiciaron la jira de la gran cantante norteamericana del Metropolitan Opera House, Blanche Thebom, quien ofreció un único recital en el Teatro Municipal.

El programa, por demás extenso y de grandes dificultades que ofreció la mezzo soprano, Blanche Thebom, comprendió un grupo de obras de Beethoven, otro de Richard Strauss, tres arias de "Carmen" de Bizet, y finalmente obras de Duke, Hadley, Chandler, Barber, Bellini y Obradors.

Daniel Quiroga, al comentar este concierto, escribió en "El Debate": "El realce estilístico y expresivo que logró Blanche Thebom en el grupo de lieder de Beethoven, que musicalmente fueron expuestos con clara exposición de su fraseo y adecuada matización, no dejó dudas acerca de la seria cultura musical

de esta cantante. Muchas veces a lo largo de su programa, se hubiera deseado verla en un escenario, donde su apostura, el volumen de su voz y la intensidad emotiva de su canto, tuvieran cauce libremente abierto, y que en ocasiones sobrepasaran el nivel de un concierto solista.

"En suma —termina diciendo este crítico— una cantante de gran cartel, con revelantes condiciones teatrales, a quien nos hubiera gustado poder apreciar en la escena, en pleno campo de acción dramática, y que mostró cultura musical, y una excelente escuela de canto. Su visita destaca en los espectáculos musicales del año. Su colaborador, el pianista William Hughes, secundó a Blanche Thebom con lucimiento de eficientes cualidades en su especialidad".

Recital del pianista David Bar-Illan

Este joven pianista israelí, educado en Haifa, su ciudad natal, y en el Juilliard School of Music en Estados Unidos, inició su carrera artística en 1953, cuando recibió la Medalla del Año de la Coro-

nación, en Inglaterra. Desde entonces ha sido aclamado en el Carnegie Hall y en más de 120 recitales en todas partes del mundo.

Al comentar, el crítico Egmont, la ac-



tuación de este joven pianista en el Teatro Municipal, dice: "David Bar-Illan, pianista israelí, representa a su joven patria en la forma más honrosa y elevada que pueda darse, pues es un joven embajador espiritual de su raza que posee una calidad artística poco común. Caracteriza su arte de intérprete una inaudita perfección mecánica, la más exquisita y sensible finura y delicadeza interpretativa, un toque de infinita dulzura y poesía que no descarta al vigor cuando él se hace imprescindible, y una comprensión musical superior a la que podría esperarse de un joven de 27 años. Ade-

más se encuentra bien centrado en los diversos estilos de las obras que integraron el programa, el cual comprendió prácticamente todas las épocas de la ejecución instrumental de teclado solista, es decir, desde el más grande clavecinista de la escuela española (Padre Antonio Soler), hasta dos compositores modernos, connacionales suyos, que representan en su patria la tendencia del nacionalismo impresionista que se sirve de materiales folklóricos para la composición musical (Paul Ben-Haim) y la de la estética expresionista (Robert Starer) con singular acierto".

Concierto de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio

En uno de los salones del Club de la Unión se llevó a efecto la presentación del conjunto instrumental del Conservatorio Nacional de Música.

Orrego Salas, al referirse a este concierto, escribe en "El Mercurio": "Dos hechos positivos fundamentales deben subrayarse en relación con esta velada; el progreso que la agrupación misma puso en evidencia y la actuación de un joven músico de grandes posibilidades y talento, que tuvo a su cargo la preparación y dirección de este programa: Agustín Cullel.

"Se trata de un conjunto de estudiantes de música, —continuó diciendo Orrego Salas—, alumnos de diferentes cátedras instrumentales de nuestro conservatorio, que cuentan con una escasa experiencia orquestal. Ello hacía más difícil y meritoria la actuación de Cullel, y, sin embargo, no impedía apreciar sus evidentes dotes naturales. Posee este joven artista, una batuta muy clara, dinámicamente precisa, aunque aún limitada por

conceptos de academia, una mímica contenida y no ausente de emotividad, cuya elocuencia deberá desarrollarse con la práctica, pero que en este instante tiene ya un gran poder de transmisión.

"Tal vez estos jóvenes se impusieron un programa que en algunas de sus obras resultó algo ambicioso. Entre éstas, cabe mencionar el Concierto Grosso "per la notte di Natale", de Corelli, obra que exige una gran finura de sonido en el registro grave de la orquesta, y, en general, un virtuosismo que no pudo alcanzarse en esta oportunidad. Sin embargo, junto a ésta se les escuchó una versión muy acertada del Concierto en sol menor, de Geminiani, como también de las Cuatro Piezas para orquesta de cuerdas, de Hindemith. En la parte central de éste se escuchó el Concierto en Re mayor para clave y orquesta de cuerdas de Haydn, en una interpretación muy ajustada por parte del conjunto instrumental, en que Cullel demostró

grandes dotes de acompañante. La joven pianista Laura Tarragó, que interpretó la parte solista de esta obra, aunque afectada por las condiciones acústicas de una sala de exagerada resonancia

que contribuía al abultamiento sonoro del piano y a su desequilibrio con la orquesta, me pareció madura sólo en el aspecto mecánico para abordar esta obra".

Concierto de despedida de Hernán Würth

El 19 de agosto, en el Teatro Antonio Varas, Hernán Würth, becado recientemente por la Universidad de Chile para proseguir sus estudios de canto en Europa, y auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, ofreció un interesante concierto de despedida. El programa incluyó obras de anónimos franceses del siglo XV, Narváez, Milán, Monteverdi, Bononcini, Gabrielli, Botto y Strawinsky, con la colaboración de Federico Heinlein, clavecín; Cuarteto de Cuerdas Santiago y Cuarteto de Trombones.

A pesar de su juventud y aún muy corta carrera, este cantante ha servido a nuestra vida musical con un refinamiento y cultura que no es corriente entre los músicos de su misma especialidad. A él debe nuestro público el haber podido familiarizarse con obras, que tanto en la del "lied" y en el de la música vocal de todas las épocas, rebalsa las

fronteras del repertorio corriente hasta alcanzar una selección que muy contados artistas en el mundo han podido interpretar con la seriedad, buen gusto y musicalidad de Hernán Würth.

Numerosas actuaciones se organizaron para despedir a este artista, desde el ciclo de tres conciertos dedicados al "lied" que acaba de ofrecer en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, donde contó con la muy excelente colaboración del pianista Rudy Lehmann, hasta el programa de cámara en que interpretó el hermoso ciclo para cuarteto de cuerdas y voz de Carlos Botto, "Cantos al amor y a la muerte" y el "In Memoriam a Dylan Thomas" de Strawinsky, dejarán un recuerdo de una labor que esperamos reinicie entre nosotros después de los triunfos que le auguramos en Europa.

Conciertos en la Universidad Católica de Chile

La labor musical que realiza el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica tiene por finalidad despertar el interés en el medio estudiantil y docente por los diferentes problemas culturales y estéticos planteados por la expresión musical en sus variados aspectos.

Hasta fines del mes de septiembre, el

Departamento de Extensión Cultural ha efectuado cinco conciertos que abarcan temas musicales bien distintos.

El primer concierto de la Temporada estuvo a cargo del violinista Pedro D'Andurain y la pianista Eliana Valle, dedicado a la "Evolución de la Sonata para Violín y Piano" con comentarios del compositor y musicólogo, Pablo Garrido.

El programa de este concierto fue el siguiente: Vivaldi: Sonata en La mayor; Mozart: Sonata Nº 1 en La mayor; Schumann: Sonata en La menor, Op. 105 y Debussy: Sonata en Sol menor.

El segundo de estos programas estuvo dedicado a las "Tendencias Experimentales de la Música Contemporánea" y su desarrollo estuvo a cargo de los compositores José Asuar y León Schidlowsky, miembros del Taller Experimental del Sonido de la Universidad Católica. Estos jóvenes compositores hablaron sobre los orígenes históricos y crisis actual de la escala temperada; microtonalismos no occidentales; escuelas microtonales actuales; instrumentos; notación e ilustraciones musicales. En seguida hicieron un balance de los medios expresivos musicales en la primera mitad del siglo XX y se refirieron a los antecedentes históricos de la Música Concreta y sus tendencias actuales. Finalizaron su exposición con los planteamientos para una aplicación práctica de las técnicas experimentales, las que ilustraron con trozos musicales.

El tercer programa fue dedicado a la "Música Contemporánea" a cargo de la Agrupación Tonus, actuando Esteban Eitler y el Cuarteto Santiago. El programa

de este concierto fue el siguiente: Free Focke: Cuarteto para cuerdas; Esteban Eitler: Cuarteto 1950, para flauta, violín, viola y cello; León Schidlowsky: Elegía 1952, para flauta y cuarteto de cuerdas y Alban Berg: Cuarteto, Op. 3, para cuerdas.

En el cuarto programa, a cargo del compositor Gustavo Becerra, con la colaboración técnica de Pedro Caraball del Laboratorio de Electrónica de la Universidad Católica, se realizó una conferencia sobre "Técnica y Estética de la Música Electrónica" en la que el conferenciante, Gustavo Becerra, explicó algunos aspectos fundamentales de la electrónica, sus compromisos estilísticos actuales, el aprovechamiento artístico de éstas nuevas técnicas y sus efectos económicos y sociales.

El quinto de estos programas estuvo dedicado a los "Principales aspectos que caracterizan la música de Jazz", con comentarios de Francisco Deza que habló sobre instrumentación en el Jazz, su estructura temática y los diferentes procedimientos de interpretación. Luego ilustró sus conceptos con grabaciones y los miembros del Club de Jazz de Santiago interpretaron algunos trozos.

Festejos conmemorativos del Centenario del Teatro Municipal

Niños Cantores de Viena

Presentados por Conciertos Daniel y formando parte de los espectáculos del centenario del Teatro Municipal, los Niños Cantores de Viena dieron tres conciertos en Santiago, bajo la dirección del jefe de este grupo, Helmuth Froschauer.

El Coro de los Niños Cantores de Viena, fundado en 1498 por decreto del Emperador Maximiliano I, ha existido desde entonces en forma continuada. Los niños cantores son elegidos rigurosamente por una comisión especial que sólo

acepta a los que poseen muy buena voz y oído absoluto. Durante dos años reciben preparación especial y luego, a los diez años de edad, entran al Instituto donde hacen sus estudios completos. Los Niños Cantores se dividen en varios grupos. Algunos de éstos van al extranjero, mientras otros hacen jiras dentro de Austria. Entre los grandes músicos que desempeñaron papel importante en la historia de los Niños Cantores de Viena se cuenta con Joseph Haydn, W. A. Mozart, Franz Schubert y Anton Bruckner.

Durante su visita a Chile, los Niños Cantores de Viena interpretaron obras de Scarlatti, Victoria, Palestrina, Mozart, Brahms, Schubert y las óperas "El ensa-

yo de la ópera" de Lortzing y "Bastián y Bastiana" de Mozart.

Como organismo coral, no extraña que a estos niños se les enseñe, ante todo, cómo emitir la voz, y hay tan alto nivel de emisión, en lo colectivo, que el resultado tiene que ser uno solo: un instrumento perfecto. La dicción, por la razón anterior misma, es clarísima, de claridad elemental, como es de apetecer en el más alto plano académico o en el poético.

Dada la educación integral que reciben, su técnica escénica está a la altura de su musicalidad y esto pudo juzgarse fácilmente en las óperas representadas.

Recital de Teresa Quesada

El 7 de agosto se presentó en el Teatro Municipal la pianista peruana, Teresa Quesada. Este concierto fue, tal vez, una de las revelaciones más importantes que nos ha deparado en Chile la "Semana Peruana".

No es frecuente encontrar a los veintidós años a una ejecutante que pueda ofrecer la Chacona de Bach-Busoni, la Sonata Op. 110 de Beethoven, la Sonata Nº 2, Op. 35 de Chopin, "Elegía" de Rachmaninoff y Vals Mefisto de Liszt. Técnicamente un programa muy exigente, pero interpretativamente, mucho más.

"Teresa Quesada llegó hasta nosotros precedida de algunos triunfos importantes, tanto en su patria como en Estados Unidos e Italia, donde en gran parte ha realizado sus estudios, —comenta Orrego Salas— y estos antecedentes nos hicieron

esperar a una alumna aventajada, con dotes naturales y una calidad de formación correspondiente a las distinciones que se le habían otorgado. Sin embargo, nos hemos encontrado con una pianista de excepcional madurez, capaz de enfrentarse a un programa de tantas exigencias como el que sirvió a su presentación en Santiago, con la seguridad y dominio propios de un virtuoso de primera categoría. A la extraordinaria madurez técnica de Teresa Quesada se agregan un sonido generoso, una sorprendente limpieza, un gran control dinámico y elocuencia expresiva".

Toda la prensa santiaguina, por unanimidad, alabó en términos muy elogiosos esta actuación de Teresa Quesada entre nosotros, calificándola "entre las mejores pianistas de la joven América".

Ópera de Cámara de Milán

La Ópera de Cámara de Milán presentó durante sus tres actuaciones en el Tea-

tro Municipal, un repertorio que pertenece a la más pura tradición de la músi-

ca de ópera de cámara italiana. Aunque sus integrantes no pertenecen a la categoría de "divos" de fama internacional, el conjunto está integrado por figuras que trabajan con sentido de equipo; poseen bellas y frescas voces nada corrientes, desarrolladas por una de las más famosas escuelas del canto del mundo —la italiana— lo que les imprime una extraordinaria similitud en lo que respecta a

técnica, calidad timbrística y emisión vocal.

Entre las obras presentadas figuraron: "L'Osteria Porthoghese" de Cherubini; "Il Maestro di Cappella" de Cimarosa; "Il Signor Bruschino" de Rossini y "Rita" de Donizetti. Se destacaron por sus actuaciones: Mariella Andrani, Paolo Pedani, Alessandro Maddalena y Eva Ligabue por su aspecto musical como por su apropiada caracterización escénica.

The Columbus Boychoir

El Columbus Boychoir fue creado por Herbert Huffman en 1940, en la ciudad de Columbus, Ohio. Sus componentes pertenecían a la iglesia Presbiteriana de la ciudad y del Kiwanis Club. Estos niños han llegado hasta nosotros bajo los auspicios del Departamento de Estado Norteamericano, en cooperación con el Programa Especial de Presentaciones Culturales que auspicia el Presidente Eisenhower.

Los niños de Boychoir, bajo la dirección de Donald Bryant, cantaron, en los tres programas presentados en el Teatro Municipal, obras clásicas, modernas y Spirituales, además de las óperas "Bastían y Bastiana" de Mozart y "Amahal y los visitantes nocturnos" de Menotti.

Orrego Salas, al comentar sus actuaciones, escribe: "Naturalmente que desde un punto de vista técnico —atlético

o acrobático, diríamos— es una gracia lograr que estos parvulitos canten las notas del "Stabat Mater", las emitan con tanta justeza rítmica y, a veces, con tan buena afinación. Si nos contentamos con eso solo, y nos es totalmente indiferente el que la interpretación logre expresar la esencia de la música, y ésta alcance el perfil sonoro e intensidad dramática que le corresponde, todo andrà muy bien".

Herbert Muller, comenta en "El Debate": "La verdad es que los componentes del Boychoir demuestran haber estudiado música con mucha seriedad; demuestran gran memoria y afinidad. Pero demuestran, también, que eso no basta para formar un coro". Y termina diciendo: "...no podemos menos que recordar con cierta nostalgia a los Niños Cantores de Viena y a los Niños de la Cruz de Madera".

Recital de Ida Haendel

Ida Haendel nació en Polonia, en un lugar próximo a Lublin. A los 9 años se había destacado en tal forma en el Conservatorio de Varsovia, que fue recom-

pensada con el Primer Premio para violinistas menores de 15 años, consistente en una medalla de oro que le fue entregada por uno de los más grandes violi-

nistas polacos, Bronislaw Huberman. Salíó de su país para perfeccionar sus estudios con Carl Flesch, en Londres, y Georges Enesco, en París. A los 12 años tocó con la Filarmónica de Londres el Concierto de Brahms, anticipando con el clamoroso éxito que obtuvo, los triunfos que obtendría posteriormente en casi todos los países del mundo en los que le ha cabido actuar. En su jira por América Latina visitó Santiago, ofreciendo dos presentaciones en el Teatro Municipal: una con la Orquesta Filarmónica y otra en un recital.

El crítico Egmont, al comentar su re-

cital, dice: "Ida Haendel ha conquistado fama de ser la mejor de todas las violinistas de su sexo. Ocupa un sitio de honor junto a los grandes violinistas de nuestro tiempo. Su total dominio de la técnica del instrumento que cultiva, la belleza y volumen de la sonoridad que obtiene, un temperamento de gran riqueza emotiva que se prodiga siempre dentro de un marco de buen gusto, su extraordinaria penetración musical le permiten abordar con igual eficiencia y eficacia las obras más diversas del repertorio violinístico".

Dos conciertos de la "Zimble Sinfonietta de Boston"

Este conjunto, conocido como la "Sinfonietta Zimble", fue fundado en 1945 por José Zimble, violoncellista de la Orquesta Sinfónica de Boston, y está integrado por veintidós miembros de esa famosa Orquesta, considerada hoy día como una de las mejores del mundo. Cada uno de los componentes de la Zimble Sinfonietta demostró ser un virtuoso de señalada experiencia durante los dos conciertos ofrecidos en el Teatro Municipal de Santiago, bajo el auspicio de ANTA y traídos a Chile por Conciertos Daniel.

Junto a los músicos de primera categoría que integran este conjunto hay que mencionar, también, a los solistas que complementan a la Zimble Sinfonietta, muchos de ellos figuras de relieve internacional como John Holmes, primer oboe de la Sinfónica de Boston, el flautista griego James Pappoutsakis, Roger Voisin, trompeta, y el gran pianista palestino Menahem Pressler, cuyas actuaciones como solista de las mejores orquestas de

Europa y Estados Unidos le han merecido justa fama.

El crítico Juan Orrego, al comentar estos conciertos en "El Mercurio", escribió: "Nunca en Chile se había escuchado un conjunto de mejor calidad instrumental que la "Zimble Sinfonietta". Sólo podría comparársele a la Orquesta de Cámara de Stuttgart; sin embargo, la agrupación que acaba de escucharse la aventaja por la homogeneidad de sus componentes, lo que tanto comprende el aspecto de una igual calidad entre ellos, como el de características de vibrato, técnica de arco, fraseo y matización, extraordinariamente parejas. No podría hablarse de una cuerda superior a la otra, y dentro de éstas, de un instrumentista que aventaje a los demás de su fila. Existe en ellos un espíritu y conciencia de conjunto, verdaderamente excepcionales, cuya existencia nunca decae; por el contrario, sorprende por la natural espontaneidad con que se manifiesta y por la

fluidez y precisión con que constantemente alimenta a las obras que interpretan”.

Por su parte, el crítico Egmont, dice: “A través de los dos conciertos efectuados en Santiago, fue posible aquilatar el excepcional nivel técnico que ostenta la “Zimble Sinfonietta”, el cual, indiscutiblemente lo sitúa a la altura de los más notables conjuntos del género que cultiva. En efecto, entre las cualidades más destacadas que la distinguen, podríamos mencionar la hermosa y sedosa calidad

de su sonoridad, la afinación casi siempre perfecta, la nitidez de sus ejecuciones, la sincronización y equilibrio absoluto de los diferentes grupos de cuerdas que la integran y la musicalidad que caracteriza a la mayoría de sus versiones. Los solistas, especialmente los que ejecutan instrumentos de viento, son verdaderas grandes figuras dentro de su especialidad y el pianista es digno de esta famosa orquesta”.

Temporada Lírica Oficial

Dentro de las festividades del Centenario del Teatro Municipal, la Temporada Lírica Oficial que se realizó durante el mes de septiembre constituyó, sin duda, la cumbre de estas celebraciones. Con este motivo, el Teatro Municipal contrató a grandes artistas de categoría internacional y contó con la gran Compañía Lírica Italiana, patrocinada por el Gobierno italiano.

Las óperas presentadas hasta fin de septiembre fueron “Aida”, “El Barbero de Sevilla”, “Tosca”, “Andrea Chenier”, “Traviata”, “Manón” y “Rigoletto”.

Participaron en esta temporada lírica las siguientes grandes figuras: las chilenas Claudia Parada, Marta Rose y Virginia Zeani, Ferruccio Tagliavini, Gian Giacomo Guelfi, Nicola Rossi Lemini y las sopranos: Mirka Bereny, Carla Ferrario, Florida Norelli, Rena Falachi y Norma Benetti, la mezzo soprano: Vittoria Mastrapaolo, los tenores: Giani del Ferro, Nino Scattolini, B. Landi, C. Masini, Romeo Morisani, Gino Calo y Giulio Mignini y los barítonos: Franco Sordi, Carlos Meliciani, Guido Pasella.

Dirigieron al conjunto los maestros Ottavio Marini y Manrico de Tura, contándose con la participación de la Orquesta Filarmónica de Chile y el Ballet Nacional Sulima. Actuó como maestro de coro, Alberto Leone, regisseur, Manlio Pasoto y como director de escena, Mario Boschini.

La temporada se inició con “Aida” de Verdi cantada por Carla Ferrario que encarnó a Aida, Gianni del Ferro, Radamés y Marta Rose que interpretó el papel de Amneris. Se destacaron también el barítono Gino Calo, Romeo Morisani que cantó la parte del Gran Sacerdote y Carlo Meliciani que personificó al Rey.

En “El Barbero de Sevilla” de Rossini, Rena Falachi interpretó el papel de Rosina con voz de agradable timbre, aunque no logró dar a su personaje la picardía y fluidez que exige. Bruno Landi, en el Conde de Almaviva, demostró un temperamento refinado y Franco Sordi (Fígaro), Guido Pasella (Don Bartolo), Norma Benetti (Marcelina) y Cesare Masini (Fiorello), se desempeñaron con propiedad. Frente a todos ellos, Ros-

si Lemini se destacó en forma que destruyó la homogeneidad del elenco, con su profesionalismo y experiencia superior y sus condiciones vocales y escénicas.

"Tosca" de Puccini contó con la interpretación de tres grandes cantantes: Claudia Parada (Tosca), Ferruccio Tagliavini (Cavaradossi) y Gian Giacomo Guelfi (Scarpia), que lograron pleno éxito y con ellos colaboró en forma muy eficiente el maestro Ottavio Marini, como experto concertador y director de la Orquesta Filarmónica de Chile, que se desempeñó con verdadero brillo y salvó con inesperado profesionalismo, momentos de gran dificultad.

Claudia Parada impresionó muy favorablemente en ésta, su primera actuación después de una prolongada ausencia de Chile, durante la cual obtuvo triunfos muy merecidos en Italia. Posee esta cantante un material de extraordinaria belleza, una voz generosa y un temperamento muy dotado. Su musicalidad, la verdadera penetración en el significado emotivo de cuanto interpreta es una de las cualidades fundamentales, y lo que ha ganado en escena y técnica vocal prueba la acción de un proceso de desarrollo que abre ante ella inmensas posibilidades futuras.

Con nuestra compatriota colaboraron dos figuras internacionales; el tenor Ferruccio Tagliavini y el extraordinario barítono Giacomo Guelfi, cuya voz, generosidad escénica, musical y vuelo lírico, son excepcionales.

"La Traviata" de Verdi con Virginia Zeani (Violeta), el tenor Nino Scattolini (Alfredo) y el barítono Franco Sordi (Jorge), en los papeles principales fue deslucida.

La superioridad de Virginia Zeani so-

bre los otros dos nombrados fue tan evidente, y las muy pobres actuaciones, como también los defectos vocales y escénicos de estos dos últimos fueron tan notorios que más vale no subrayarlos.

Una "Traviata" en que hubiesen colaborado con la soprano Virginia Zeani, el tenor Tagliavini y el barítono Guelfi, habría sido memorable. Virginia Zeani demostró ser una artista completísima, tanto por la belleza de su voz de amplio registro, que maneja con verdadera maestría, como por su gran temperamento. Aunque no hubiera cantado con la riqueza de matices y el derroche vocal que demostró habría bastado su expresividad y su forma de dramatizar al personaje, para imponerse ampliamente. Tal vez desde los tiempos de la inolvidable Gilda Dalla Rizza nuestros aficionados no escuchaban una protagonista de "Traviata" como Virginia Zeani.

"Rigoletto" de Verdi con Rina Gary Falachi, inobjetable en cuanto a voz, seguridad de emisión y musicalidad, estuvo dignamente acompañada por Bruno Landi que realizó un Duque de Mantua de mucha línea, gracias a la seguridad de su voz, su inteligente manera de frasear y su dominio escénico. Carlo Melicani no convenció a pesar de su voz bien timbrada, potente y extensa debido a su falta de madurez de la psicología del personaje. Romeo Morisani, Norma Benetti, Gino Calo y Juan Charles, completaron dignamente el reparto de "Rigoletto".

"Andrea Chenier" de Giordano tuvo una presentación entusiasta e inteligente. El reparto descansa en tres papeles cuyos intérpretes se distinguieron en esta oportunidad por su competencia y sus méritos acrisolados. Gianni del Ferro encarnó al desafortunado poeta. Sus con-

diciones vocales e histriónicas quedaron plenamente establecidas a través de esta acertadísima personificación. En el papel de Gerard, el gran barítono Gian Giacomo Guelfi desplegó tal magia de actor y maestría de cantante que fascinó al público. Una cierta disparidad de registros no impidió que Claudia Parada (Madalena de Cogny) subyugara a los espectadores con la belleza de sus medios vocales y los acentos sinceros de su dramático desempeño.

La última ópera presentada por la Compañía Italiana en el Teatro Municipal, durante el curso del mes de septiembre, fue "Manón" de Massenet, versión memorable, sobre todo, gracias a la singular actuación de la soprano que encarnaba el papel protagónico. De voz gene-

rosa e impecable en todo registro, capaz de transmitir sensaciones de la más diversa índole, reina soberana de la escena que cobra vida con cada aparición suya, foco de interés de un público imantado por el milagro de algo que no admite parangón, Virginia Zeani es una artista completa, que reúne todos los dones con que la naturaleza, el trabajo y la inteligencia pueden premiar a una cantante de ópera.

Al lado de ella, aún las figuras más estelares tienden a verse disminuídas. Como Caballero Des Grieux, Feruccio Tagliavini estuvo menos acertado que en el papel principal de "Tosca".

En los papeles secundarios. Romero Morisani, Gino Calo y Guido Pasella demostraron una vez más su idoneidad.

Conciertos de la Orquesta Filarmónica

En el séptimo concierto de la Orquesta Filarmónica de Chile actuó por primera vez entre nosotros la eminente violinista Ida Haendel, bajo la dirección del compositor de Boston, Joseph Wagner con un programa que incluía las siguientes obras: Beethoven: Concierto en Re Mayor para violín y orquesta; Segunda Sinfonía de este mismo autor; Obertura "La Finta Semplice" de Mozart y "Litanies for Peace" de Joseph Wagner.

Orrego Salas al referirse a este concierto, escribe en "El Mercurio": "Ida Haendel es una artista de gran categoría, que posee una técnica limpia y hábil, bello y generoso sonido y un señalado poder de penetración musical". Más adelante agrega: "Aunque fuese difícil apreciar en todo el esplendor de sus posibilidades el rico arte de Ida Haendel, debido a las

limitaciones impuestas por una colaboración orquestal muy deficientemente conducida, éstas lograron sobreponerse a los "tempi" impuestos por el director, a la frialdad y desequilibrio de un acompañamiento orquestal ausente de todo lirismo, emoción y profundidad, y a los ríspidos de una actuación instrumental llena de errores técnicos".

Termina diciendo este crítico: "...cuanto expreso se hizo sentir de manera muy evidente en la parte orquestal del Concierto para violín y orquesta de Beethoven, en la Segunda Sinfonía de este mismo autor, en la obertura de "La Finta Semplice" de Mozart, y aún en la propia obra de Joseph Wagner, titulada "Litanies for Peace", que sin ser una composición de gran contenido y originalidad, por lo menos resultó más atrayente por

sus valores creativos que por los resultados de su interpretación".

El último concierto de abono del año 1957, de la Filarmónica, también estuvo bajo la dirección de Joseph Wagner.

Al hacer el comentario de este concierto, el crítico Egmont, escribe: "José Wagner no satisfizo la expectativa que su prestigio de compositor y músico había despertado. Su actuación en el 8º Concierto confirmó la impresión que tuvimos en el 7º. Tal impresión podría desglosarse en los términos siguientes: aún cuando la Orquesta, en el último concier-

to, sonó con cierta disciplina, José Wagner no es un verdadero director de orquesta, pues a la imprecisión de una batuta rutinaria e inexpressiva hay que sumar un concepto interpretativo que se traduce en versiones rudas y bastas, carentes de musicalidad, ajuste estilístico y flexibilidad. Lo dicho pudo constatarse a través de todo el programa, el cual comprendió la Sinfonía Nº 29, en La Mayor, de Mozart; el Concierto Nº 5 de Vieuxtemps para violín y orquesta; y la Sinfonía Nº 4, Op. 120 de Schumann".

ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS INSTITUTOS CULTURALES

Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Continuando con el Ciclo de Seis Conciertos de "El Cuarteto Santiago", el 12 y 19 de agosto tuvieron lugar los dos últimos conciertos de este conjunto.

En el penúltimo concierto, las obras consultadas en el programa fueron: Boccherini: Quinteto en Do Mayor para 2 violines, viola y 2 violoncellos, obra que contó con la intervención en cello de Inés Lobo; Schubert: Movimiento de Cuarteto en Do menor; Letellier: Cuarteto y Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10.

Al poner término a la temporada de conciertos de Cámara, "El Cuarteto Santiago", ha demostrado haber hecho un paso más en el camino hacia su plena madurez después de cuatro años de intensa y seria labor de perfeccionamiento. El constante progreso de este conjunto lo coloca en una posición que sobrepasa los límites de lo nacional y que ofrece todas las garantías de llegar a ocu-

par un lugar preponderante en nuestra vida musical.

Se inició el programa de este último concierto con Cuarteto en Do mayor K.V. 465 de Mozart en una versión que no ha alcanzado aún el grado de plasticidad sonora, ductibilidad de conjunto y profundidad de estilo que requiere. Al Cuarteto de Mozart, se agregó una excelente versión del Quinteto "La Trucha" de Schubert, en que con tres miembros del Cuarteto Santiago, colaboraron la pianista Elvira Savi y Luis Bignon como contrabajista. Ambos se desempeñaron con gran competencia, absoluta seguridad y vuelo expresivo. La interpretación de esta hermosa obra puede situarse entre las más brillantes ofrecidas durante la temporada de cámara que se clausuraba. Finalizó el programa con Cuarteto en Fa Mayor, Op. 96 (Americano) de Dvořák.

Curso de perfeccionamiento pianístico

Auspiciado por el Departamento de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el pianista Gerd Kaemper, alumno de Walter Gieseking, y que actualmente realiza una jira por América Latina, ofreció en el Instituto Chileno-Alemán un curso de perfeccionamiento pianístico.

El curso que tuvo 30 alumnos se basó en los principios de Gieseking para la enseñanza del piano, o sea, la interpretación de determinadas obras de un maestro clásico o moderno, la que, en seguida, es analizada por los alumnos. Para

el profesor Kaemper la técnica constituye una expresión de la madurez mental del intérprete y ciertamente no una habilidad o un esfuerzo de índole física. En consecuencia, se atribuye, según este método esencialmente dinámico y moderno, la importancia primordial a la concepción emotiva y mental de la obra y sólo un papel secundario a los habituales ejercicios.

El señor Kaemper ha declarado que el nivel medio de los estudiantes fue muy elevado, en cuanto a conceptos y ejecución técnica.

Dos conciertos de Gerd Kaemper

Los días 4 y 6 de septiembre, el pianista Gerd Kaemper ofreció recitales en el Instituto Chileno Alemán de Cultura.

Este pianista está realizando actualmente una jira artística, que lo está llevando desde el Canadá hasta el extremo sur de nuestro continente. Dedicándose principalmente a la música contemporánea, ha desarrollado una extraordinaria labor artística. Durante su corta visita ha

ofrecido varias conferencias en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, en la Radio y en el Conservatorio Nacional de Música, que han significado un valioso aporte para el mejor entendimiento y conocimiento de la música moderna.

En su primer programa, Gerd Kaemper interpretó obras de Hindemith, Chopin, Beethoven y Mozart y en el segundo, obras de Alban Berg, Debussy, Chopin y Beethoven.

INSTITUTO CHILENO FRANCÉS DE CULTURA

Concierto de Colette Frantz

La joven violinista francesa, Colette Frantz, hizo un furtivo paso por nuestra ciudad, ofreciendo un hermoso recital en el Instituto Chileno Francés de Cultura.

Colette Frantz es una de las famosas virtuosas del violín de la generación de Ida Haendel. Su versión de la Sonata de

César Frank y de la Sonata de Poulenc fue excelente. En cambio, la ejecución de la gran Chaconne de Vitali no estuvo tan feliz debido que en ella faltó la severidad de líneas propias del gran estilo barroco. Colette Frantz, no obstante, reveló una indiscutible musicalidad y una

técnica sólida adquirida en excelentes escuelas como son la del Conservatorio de París y la del gran violinista húngaro Carl Flesch.

El pianista Nicolás Astrinidis se dio a conocer como un ejecutante de gran técnica y amplio sentido musical.

INSTITUTO CHILENO BRITANICO DE CULTURA

Recital de Carlos Alcalde

El pianista chileno, Carlos Alcalde, ofreció un recital el 5 de septiembre en el Instituto Chileno Británico de Cultura, con un programa que incluía las siguientes obras: Bach-Myra Hess: Coral Jesu, joy of man's desiring; Haendel: Varia-

ciones en Mi Mayor; Purcell: Gavotte en Sol y Aria lenta; Bach: Preludio y Fuga en Do mayor y en Re mayor; Beethoven: Sonata en Mi mayor; Chopin: 2 valeses y Brahms: Rapsodia en Sol menor.

Recital de Música de Cámara

En un concierto organizado por la Agrupación Tonus, a cargo del Cuarteto Santiago, el 26 de septiembre se realizó un programa que incluía las siguientes obras: Orlando Gibbons: Fantasía para Cuarteto de Cuerdas; Matthew Locke: Cuar-

teto Nº 6; Boccherini: Quinteto en Do mayor para dos violines, viola y dos violoncellos, con la participación de Inés Lobos; Letelier: Cuarteto, y Milhaud: Cuarteto Nº 6 en Sol.

INSTITUTO CHILENO NORTEAMERICANO DE CULTURA

Este Instituto ofreció cuatro conciertos comentados por los musicólogos Daniel Quiroga y Juan Orrego Salas, en su Sala "Helen Wessel". El primero de ellos, a cargo del violinista Mario Prieto, acompañado al piano por Adriana Moraga, ejecutó el siguiente programa: Mozart: Concierto en Sol mayor; Copland: Sonata; Orrego Salas: Pastoral y Scherzo (Dedicado a Aaron Copland) y Sarasate: Aires Gitanos.

El segundo concierto estuvo a cargo de Adalberto Clavero, óboe, acompañado al piano por Eliana Valle, en el que

se ejecutó un programa con las siguientes obras: Bach: "Oratorio Ester" 2º movimiento; Marcello: Concerto para óboe; Smith: Sonata Pastoral y Templeton: "Siciliana".

El tercero de estos programas estuvo a cargo del Cuarteto Santiago, integrado por Stephan Tertz (1.er violín), Ubaldo Grazioli (2º violín), Raúl Martínez (viola) y Hans Loewe (violoncello). Ejecutaron el siguiente programa: Mozart: Cuarteto en Do mayor; Piston: Cuarteto Nº 4 y Beethoven: Cuarteto, Op. 18, Nº 6.

Con un homenaje del Instituto Chileno Norteamericano al compositor, Alfonso Leng, se puso término a los últimos conciertos del año. Después de un discurso del Presidente del Instituto, señor

Egidio Orellana, la pianista Elvira Savi ejecutó el siguiente programa: Bach: Suite inglesa en Sol menor; Beethoven: Sonata, Op. 109 y Leng: "Cuatro Doloras" y "Otoñales".

CONSERVATORIO DE MÚSICA

Información

Con la mira puesta en la difusión del arte musical entre sus propios estudiantes así como los de otros centros educacionales, función ésta muy importante y propia de una Institución Universitaria como es el Conservatorio, que no se limita a la formación académica de futuros profesionales, sino que se extiende al ámbito ciudadano como una fuente más de irradiación cultural, se han desarrollado en lo que va del año diversas actividades que se enumeran a continuación:

1.—El Conservatorio becó a ocho de los más destacados alumnos de los diferentes cursos de Piano, para que asistieran al Curso que dictó el prestigioso pianista alemán señor Gerd Kaemper. Resulta obvio destacar el beneficio pedagógico que para dichos alumnos ha significado su concurrencia al mencionado curso.

2.—El "Quinteto de Vientos del Conservatorio", grupo integrado por alumnos y ex alumnos, se ha presentado en diversas instituciones culturales, conforme queda reseñado en información separada.

3.—El Conjunto de Cuerdas del Conservatorio, bajo la dirección del Prof. Agustín Cullel, ha ofrecido Conciertos en el Club de la Unión de Santiago y en la Escuela de Leyes de Valparaíso. En am-

bas ocasiones interpretó obras para orquesta sola y para solista y orquesta. Actuaron como solistas Blanca Tarragó en piano y Fernando Ansaldi en violín. Las críticas aparecidas en diarios de Santiago y Valparaíso constituyen una consagración para este novel, pero empeñoso conjunto.

4.—A base de alumnos de Canto e Instrumentos se está desarrollando un Ciclo de Conciertos para los socios del Club de la Unión y sus familiares. Los llenos que subrayan cada concierto prueban el interés despertado.

5.—Alumnos del Conservatorio han intervenido en diversas actuaciones programadas por la Universidad y otras entidades, como la Cruz Roja Chilena.

6.—El Centro de Alumnos del Conservatorio organizó un ciclo de conciertos comentados en la Escuela de Química y Farmacia, que se cumplió en todas sus partes, conforme a la programación siguiente:

1.er Concierto, 21 de agosto; "Epoca Barroca".

Comentarios: Nora Sapiáin.

Programa a cargo de un Trío de Vientos.

2º Concierto, 28 de agosto; "Epoca Clásica".

Comentarios: Iris Sangüesa.

Actuación de la alumna Ida Rojas, con la profesora Elvira Savi.

3.er Concierto, 4 de septiembre; "Epoca Romántica y Moderna".

Comentarios: Cirilo Vila.

Actuación de las alumnas Inés Carmo-
na y Graciela Yazigi.

Estos programas encontraron gran aceptación entre el público a que fueron dedicados y por otra parte demostraron palpablemente la colaboración que el Centro de Alumnos presta a los altos fines pedagógicos y culturales del Conservatorio.

Quinteto de Vientos del Conservatorio

En vista de la importancia que los instrumentos de viento tienen actualmente, tanto en el terreno sinfónico, como en el de la Música de Cámara, el Conservatorio Nacional de Música ha auspiciado la creación de un Quinteto de instrumentos de esta especie, con el fin de dar a conocer en nuestro país la abundante literatura existente para esta clase de conjuntos, además de propiciar para los instrumentistas una práctica muy necesaria.

Se ha contado para ello con la valiosa y distinguida colaboración del profesor de Fagot, don Fritz Bergmann, quien ha contribuido con la selección del material y con su cuidadoso control pedagógico, para la obtención de mejores resultados artísticos.

El "Quinteto de Vientos del Conservatorio" está integrado por las siguientes personas:

Oboe, Enrique Peña (alumno).

Flauta, Alberto Armaza (ex alumno).

Corno, Carlos Tagle (alumno).

Clarinete, Luis Herrera (ex alumno).

Fagot, Guillermo Villablanca (alumno).

Pese a su reciente formación el conjunto ha tenido ya destacadas actuaciones en diversos establecimientos educacionales, como ser: Escuelas, Liceos, Institutos y en la Universidad. Se han interpretado autores barrocos, clásicos, románticos y contemporáneos (Vivaldi, Mozart, Stamitz, Beethoven, J. Ibert, Milhaud).

Dentro de su plan de actividades, el Quinteto contempla la interpretación de autores nacionales y americanos. Existe al respecto plena confianza de una buena acogida de parte de los compositores, así como de las autoridades de nuestra Patria.

Actuaciones de los miembros del "Quinteto de Vientos del Conservatorio"

1955.— 6 de junio. Sala de Audiciones del Conservatorio. Divertimento N° 1, de Erbach, p. 2 fagotes (alumnos Aguilar y Villablanca).

1956.— 25 de junio. Sala "Valentín Letelier". Ozi, Sonata p. 2 fagotes (Fer-

nández y Villablanca). Mozart, Divertimento N° 2 (K. 229) (González y Acuña, Clarinetes; Villablanca, Fagot).

3 de julio. Repetición del programa anterior en la Escuela Experimental de Cultura "Pedro Aguirre Cerda".

5 de julio. Repetición del programa anterior en la Escuela Centralizada de El Salto.

13 de diciembre. Salón de Honor de la Universidad. Beethoven, Dúo Nº 1 en Do (Luis Herrera, clarinete; Villablanca, fagot).

18 de diciembre. Mozart. Divertimento Nº 3 (K. 229) (Herrera y Acuña, clarinetes; G. Villablanca, fagot).

1957.— 8 de junio. Escuela de Química y Farmacia. Neumann. Dúo y. óboe y fagot (Peña y Villablanca). Mozart. Divertimento Nº 3 (K. 229). (Herrera, González y Villablanca). De Haan. Divertimento p. clarinete y fagot (Herrera y Villablanca).

10 de junio. Sala "Valetín Letelier". Repetición del programa anterior.

Junio. Escuela de Ingenieros Industriales. Repetición del programa anterior.

Junio. Liceo "Juan Antonio Ríos". Valdivia. Concierto en La menor (Peña, óboe; Herrera, clarinete; Villablanca, fagot). Mozart. Divertimento Nº 3 (K. 229). Stamitz. Cuarteto p. óboe, clarinete, fagot y corno (Peña, Herrera, Villablanca y Tagle).

Junio. Liceo "Darío Salas". Repetición del programa anterior.

Julio. Escuela de Química y Farmacia. Repetición del programa anterior y Fuga, de Bach p. cuarteto de vientos.

28 de agosto. Escuela Experimental Artística. Mozart. Divertimento Nº 3. Bach. Fuga (Peña, Herrera, Villablanca y Tagle). Stamitz. Cuarteto (Idem).

29 de agosto. Liceo "Gabriela Mistral". Repetición del programa anterior.

30 de agosto. Liceo de Niñas Nº 6. Repetición del programa anterior.

LA MUSICA EN PROVINCIA

Coro de San Antonio

Uno de los orgullos de San Antonio es su Coro Polifónico, fundado y dirigido por Waldo Aránguiz. Este coro fue fundado en 1952 y está integrado por dueños de casa, empleados de banco y casas comerciales, profesores, locutores de radios, obreros y militares.

El coro se financia con las cuotas que pagan mensualmente sus incontables socios cooperadores y la ayuda que le tiene asignada la Municipalidad de San Antonio y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Este coro tiene un nutrido repertorio de música polifónica, villancicos, y musi-

ca folklórica de todos los países americanos y de muchos europeos. Los conciertos que ofrece este grupo no sólo tienen lugar en los teatros de la ciudad sino que también en las plazas, hospitales, cárceles, lugares de trabajo, en las escuelas y hasta en las minas de la región. En sus jiras por el país ha obtenido extraordinarios éxitos en Valdivia, San Felipe, Los Andes, Constitución, Chillán y en la capital. En el mes de septiembre hizo su primera jira a las provincias del Norte, presentándose en La Serena para las festividades patrias.

Actividad musical en la ciudad de Valdivia

Actualmente se está organizando el Instituto de Extensión Artística, dependiente de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral, Instituto que contará con Departamentos de Artes Plásticas, de Música y de Teatro.

Las actividades musicales se han realizado hasta la fecha en la Facultad de Bellas Artes, con conciertos del pianista Galvarino Mendoza para el público en general y otros exclusivamente para estudiantes y conciertos de Mario Miranda, joven pianista chileno que ha venido

desde Alemania por algunos meses y que ofreció en Valdivia dos recitales los días 4 y 5 de septiembre.

El barítono y profesor de la Facultad de Bellas Artes, (Conservatorio), Sigisfredo Erber, ofreció un recital de "lieder" de Schubert en la Sala de Audiciones.

Durante la segunda semana de septiembre, Galvarino Mendoza inició una gira de conciertos por las ciudades de la zona, actuando en Puerto Montt, La Unión y Victoria.

Conciertos en Chillán

La Sociedad Musical "Santa Cecilia" ha auspiciado un Concierto de órgano en la Iglesia de los Padres Carmelitas del concertista Hermann Kock. En el mismo templo ofrecieron conciertos de órgano el Rev. Padre Beracoechea y el señor Esbiziuri, artistas que ejecutaron obras de Bach, Haendel, Schubert, Gounod, Debussy y Frank.

La Orquesta semi-sinfónica de la Sociedad Musical "Santa Cecilia", integrada por 32 ejecutantes, ha estado durante estos últimos meses preparando el concierto que tuvo lugar en septiembre pa-

ra la inauguración de la Casa del Arte. El programa preparado fue un festival Beethoven: Concierto Nº 3 para piano y orquesta, solista Dr. Raúl Cabrera; Obertura "Egmont" y los dos primeros movimientos de la Quinta Sinfonía.

Además de la actividad musical realizada por la Sociedad Musical "Santa Cecilia", la Escuela de Cultura Artística desarrolla una labor musical de importancia a través de sus asignaturas de piano, canto y violín y del curso de guitarra con fines folklóricos.

Sociedad Musical de Puerto Montt

Desde hace once años, la Sociedad Musical de Puerto Montt, está realizando una encomiable labor de difusión musical a través de su Orquesta de Cuerdas, compuesta por dieciséis ejecutantes que cultivan la música clásica y ofrecen periódicos conciertos en Puerto Montt y las ciudades vecinas.

Cada año, la Sociedad Musical organi-

za una Semana Musical con dos conciertos de la Orquesta y dos o más conciertos del Cuarteto Sur de la misma sociedad. Durante la Semana musical de este año, la Orquesta fue dirigida por Wilfried Yunge, director en propiedad de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción.

Grupo Musical Palestrina

El "Grupo Musical Palestrina" fue fundado en 1933, en la ciudad de Temuco. Su orquesta de cámara, compuesta por 30 ejecutantes, es dirigida por su creador, Aldo Capurro. Esta sociedad cuenta, además, con un cuarteto de cuerdas y un quinteto de cuerdas. Desde su fundación, estos grupos han dado numero-

sos conciertos de beneficencia, de difusión musical y conciertos populares en los diversos barrios de la ciudad y de los pueblos vecinos. Esta labor cultural es realizada por el "Grupo Musical Palestrina" en forma totalmente desinteresada.

La Sociedad Musical de Osorno

La Sociedad Musical de Osorno está desarrollando una amplia labor de difusión a través del Coro Polifónico de Osorno y de su recién formado conjunto de Música de Cámara. Además de la labor de estos conjuntos estables, la Sociedad Musical auspicia conciertos de destacados artistas chilenos y extranjeros. Durante los

meses de julio y agosto actuaron en esa ciudad los pianistas Elma Miranda y Gerd Kaemper en conciertos que lograron extraordinario éxito.

Bajo el auspicio del Ministerio de Educación ofrecieron un concierto en Osorno la cantante Blanca Hauser acompañada por Armando Carvajal.

NOTICIAS

Inés Pinto realiza gran jira por América y Europa

Contratada por la Universidad de Puerto Rico que celebraba el cincuentenario de su fundación, la mezzo-soprano chilena, Inés Pinto, ofreció un recital en dicho plantel educacional en el mes de marzo de este año. Después de cumplir con varios compromisos en la Radio y otros conciertos en las provincias, la cantante se dirigió a Washington para cantar allí durante las conmemoraciones de la Semana Panamericana.

En Londres, actuó en la BBC en el programa "Home Service", cantando varias arias de Bellini.

La meta de su viaje era Atenas, ciudad en que había sido contratada por "La Organización Artística Internacional" y por el "Bureau Artistique d'Athènes" para ofrecer una serie de recitales en el Teatro Kaitechnikon. Allí cantó dos programas completos de música latinoamericana, otro de música chilena y otro ecléctico. La acompañó al piano el más destacado pianista de la capital de Grecia, Kidoniatis. Además de sus recitales en Atenas, cantó en la isla de Cyra y en Patiras.

Al comentarse sus conciertos en la prensa griega, el crítico de "Kathimerini", M. Dounias, dice: "Ante todo debo subrayar la plenitud de esta maravillosa voz, capaz de cantar en cinco lenguas con elegante articulación e increíble flexibilidad expresiva. Gracias a esta fascinante dicción y calidad vocal, la interpretación musical de los textos se desarrolló con facilidad y fascinación. Desde los maestros antiguos franceses e italianos, hasta

Brahms y los americanos contemporáneos, la artista demuestra conocer profundamente los estilos expresivos. En la interpretación del ciclo de las "Canciones de Bilitis" de Debussy casi logró la perfección".

El crítico Chamoudopoulos en el diario "Eleftheria", comenta: "Su bien equilibrada voz se funde con la música misino que se convierte en ofrenda musical, sometida al arte del sonido y a las exigencias expresivas de cada canción. La cantante chilena interpretó con profundo sentimiento las interesantes canciones de Chile, Venezuela, Perú, Uruguay, Bolivia, Argentina y Brasil, dándonos placer artístico, basado primordialmente en "su musicalidad y, en seguida, por la música misma".

En el diario "Athinaiki", el crítico Lily Sperer-Drakou, al comentar los conciertos de Inés Pinto, escribe: "Voz aterciopelada y vibrante además de una articulación excepcional y una extraordinaria combinación de los estilos dramáticos y líricos han dado a los conciertos de la señora Inés Pinto extraordinaria vida, permanente interés y un brillo que adornó tanto las canciones clásicas como las exóticas de Sudamérica".

Después de cumplir con varios compromisos en la Radio de Atenas, Inés Pinto siguió viaje a Israel, donde había sido contratada por la Radio Oficial del Estado "Kol Israel" y "Kol Sión". En Israel nuestra cantante ofreció dos programas



latinoamericanos, uno exclusivamente chileno y otro con canciones del siglo XVIII.

Las audiciones radiales de Inés Pinto con Radio Israel han sido difundidas al mundo entero el 22 de julio, el 2 de septiembre y el 9 de octubre. En todos sus conciertos fue acompañada al piano por Max Lampel, director vocal de Radio Israel y uno de los más destacados músicos de ese país. El señor Lampel in-

sistió en acompañarla él mismo cuando oyó a Inés Pinto y quedó fascinado con su voz. Nuestra mezzo-soprano quedó contratada para volver a Israel en 1958.

Durante el curso del año próximo, Inés Pinto deberá cantar nuevamente en Grecia, con la Orquesta Nacional del Estado, en el Festival de Verano en el Acrópolis. Para esta ocasión está preparando "Dido y Eneas" de Purcell y "Orfeo" de Monteverdi.

Josefina de Grazioli, Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales

El 5 de septiembre, en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, se celebró una sesión extraordinaria para hacer entrega del diploma de Miembro Honorario de esta Facultad, a la señora Josefina Pellizari de Grazioli, quien, después de 35 años dedicados a la enseñanza musical en la especialidad de arpa, se ha acogido a la jubilación.

Usó de la palabra la profesora de arpa, Teresa Tixir, quien recordó la labor realizada por la señora Grazioli en la formación de una nueva especialización en

las artes musicales en Chile. El secretario de la Facultad, Jorge Urrutia B., pronunció un discurso y dio a conocer los principales aspectos biográficos de la señora Grazioli, su trabajo en la Facultad y en el ambiente musical durante largos años desde su llegada al país en 1907.

El Decano de la Facultad, Alfonso Letelier, hizo entrega del diploma que la acredita como Miembro Honorario de la corporación.

Finalmente, habló la festejada y agradeció a la Universidad de Chile el gesto de reconocimiento a su obra.

Cuarteto de Cuerdas del Instituto invitado al Festival Latinoamericano de Montevideo

Invitado por el SODRE, el Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, asistió al Festival Latinoamericano de Montevideo.

Nuestro Cuarteto, integrado por: Enrique Iniesta, primer violín; Ernesto Ledermann, segundo violín; Zoltán Fischer, viola y Angel Ceruti, cello, ejecutó dos programas en el Uruguay. En el prime-

ro de ellos, dedicado a música latinoamericana, se ejecutaron los siguientes cuartetos: Cuarteto de Alfonso Letelier (chileno); Cuarteto de Vicente Ascón (uruguayo) y Cuarteto N° 1 de Domingo Santa Cruz (chileno). El segundo programa incluyó las siguientes obras: Beethoven: Cuarteto Op. 59, N° 2; Ravel: Cuarteto en Fa; Schubert: Cuarteto "La Muerte y La Doncella".

Alfonso Montecino en el Colón de Buenos Aires

Este joven pianista chileno que realiza actualmente una breve jira por los países de América Latina y que durante el mes de octubre próximo tocará en Santiago "El Clave Bien Temperado" de Bach, ofreció un único concierto en el Colón de Buenos Aires mereciendo las más halagüeñas críticas de la prensa bonaerense.

"La Nación" al comentar el concierto de Montecino, dice: "Con motivo de su anterior visita, durante el año pasado, nos ocupamos en forma elogiosa sobre el arte interpretativo de este concertista, destacando la seguridad de su toque pianístico y la corrección de su estilo, así como la habilidad con que sabe destacar, en las obras de escritura polifónica, las distintas líneas contrapuntísticas. En la audición que comentamos confirmó estos juicios laudatorios, a través de un programa ecléctico y equilibrado. Hizo escuchar, en primer término, dos preludios y fugas del segundo cuaderno de "El Clave bien temperado" y la Suite Inglesa Nº 4 en Fa mayor" de Juan Sebastián Bach; Montecino que es un especialista

en la interpretación de las composiciones del Gran Cantor, se desempeñó con particular éxito, brindando versiones de gran nitidez y finura, impecables como estilo".

El diario "La Prensa" al referirse a la interpretación de las obras de Bach, comenta: "...fueron vertidas con un rigor de forma, una claridad de pulsación y un sentido justo de los acentos que no impidieron un fraseo flexible, un ritmo fluído y un afán constructivo para dar a la polifonía bachiana toda su riqueza sonora. La segunda parte del concierto estuvo dedicada a la sonata en Re mayor, de Beethoven, en la cual Montecino subrayó estas características, dentro de la concepción seria, medida, que parece presidir sus versiones. La última parte comprendió dos obras de Albéniz, la serenata en La de Strawinsky, y dos páginas de Ravel, que dieron motivo a que el pianista desplegara una técnica que le permite lograr la perfección del detalle y la riqueza tonal que estas obras requieren".

NOTAS DEL EXTRANJERO

ESTADOS UNIDOS

Nueva comedia musical de Leonard Bernstein

"West Side Story", la comedia musical con música de Leonard Bernstein, coreografía de Jerome Robbins, argumento de Arthur Laurents y canciones de Stephen Sondheim y Leonard Bernstein, dirigida por Jerome Robbins, ha sido considerada por la prensa norteamericana "una obra de arte". Con esta comedia musical se inauguró la temporada 1957-58.

"West Side Story", extrae su argumento de los más angustiosos titulares de la prensa norteamericana, la delincuencia infantil y sus "gangs". Esta obra encierra ideas emocionales palpitantes y su comentario de ellas ha logrado conmover a una ciudad entera. Aunque no llega a palpar con la total realidad de una vida, porque, ¿cómo podría esa juventud actual reconocer a través de la música, el argumento, la danza y la filosofía lo que realmente produce su angustia? Ellos no saben dónde están las raíces de la inquietud que los roe, pero han tenido suerte al encontrar comentadores con la voluntad de hacerlo.

El argumento nos muestra a un "gang" de jóvenes portorriqueños de Central Park oeste y a un grupo de muchachos norteamericanos típicos. Los primeros desean asimilarse totalmente aunque sea haciendo uso del cuchillo y así se genera un feudo realzado por un romance tipo Capuletos y Montagues en el que la Julieta es una joven portorriqueña y su Romeo un campeón del grupo de los norteamericanos. Este romance no es el habitual en el teatro lírico, sino que el

de una soledad que busca otra soledad. Como en el caso del argumento original, el odio y el prejuicio toman el camino que es lógico y fatal, pero como ocurre siempre en la comedia musical, aquí se demuestra que las lecciones escritas con sangre algún día deben ser aprendidas.

A pesar de la violencia y pasión de "West Side Story", la música de Leonard Bernstein constituye el eslabón que une estas fuerzas, con la danza y el canto, a través de sus melodías a veces enaltecedoras y otras rítmicas y crueles, llenas de disonancias. La tónica es un conflicto brutal, amargo, aprehensivo, dolorosamente contrastante y humanamente angustioso. En su música, Bernstein proyecta elocuentemente, a través de la orquesta y la voz, la pintura de este retrato emocional. El colorido es siempre suyo, aunque también norteamericano, pero inevitablemente suyo. El coreógrafo Jerome Robbins, que adaptó el argumento de esta historia de amor y de muerte ha tenido un concepto coreográfico para expresar gran parte del argumento a través de la danza. Se encuentra frente a jóvenes animales que son impulsados por sus pasiones y esta invitación al diseño de la danza es algo que un hombre de tantos recursos como Jerome Robbins no pudo resistir.

El resultado ha sido una acentuación de la danza en "West Side Story", principalmente de la pantomina, que es la expresión más elocuente de la adolescencia actual. Sea cual fuere el clima, li-

viano, burlón u homicida, Robbins lo usa brillantemente, secundado por una joven compañía tan versátil como talentosa.

El crítico de "The Washington Post" y "Times Herald", Richard L. Coe, al comentar el estreno mundial de "West Side Story", dice: "Es la fluida música de Bernstein la que le inyecta vitalidad a estos jóvenes en su lastimosa e inocente

guerrilla. No tiene sentido, pero la partitura de Bernstein nos obliga a realizar lo que no comprendemos. Aquí le tomamos el pulso a nuestra actualidad, pero no existe la voluntad de explicar sino que de demostrar las inhibiciones y desconfianza que yacen en el fondo de esta juventud sin principios, inteligencia o buen gusto. Es un comentario musical que no acusa, expone".

ITALIA

Concurso Internacional de "Casa Ricordi"

La Casa Ricordi de Milán, con motivo de la celebración del ciento cincuenta aniversario de su fundación, llama a concurso a todos los compositores del mundo para que escriban una ópera lírica en un acto para la cual ofrece un premio único e indivisible de L. 3.000.000 (tres millones de liras) y la representación de la obra premiada en La Scala de Milán durante la temporada 1957-1959.

La ópera deberá ser inédita, no debe haber sido representada ni presentada a ningún otro concurso. La Casa Ricordi editará la obra premiada y ésta debe ser enviada, antes del 31 de julio de 1958, a la "Segreteria del Concorso Internazionale" "Casa Ricordi 1808-1958", Vía Ber-

chet, 2, Milano. Los interesados deberán enviar el material siguiente: un ejemplar de la partitura de la orquesta, claramente manuscrita; siete ejemplares del libreto dactilografiado; dos ejemplares de la parte de canto y piano en manuscrito claro y legible. Aquellos libretos que sean en lengua extranjera deberán ser enviados a la Secretaría en cuatro copias con una traducción en lengua italiana.

Ni la partitura ni el libreto deben ser firmados, sino que deben de tener seudónimo. En sobre aparte debe enviarse el nombre, fecha de nacimiento, nacionalidad y dirección del compositor y libretista.

ARGENTINA

Jurado del Concurso Latinoamericano de Composición "Premio Ricordi Americana"

La Editorial Ricordi Americana de Buenos Aires se ha adherido al 150 aniversario de la fundación de G. Ricordi & Cía. de Milán realizando un Concurso

Latinoamericano de Composición, del cual ya hemos informado en nuestro número anterior.

Ricordi American, S. A., nos informa,

ahora, que el Jurado encargado de asignar el premio de 50.000 argentinos, será integrado por los siguientes composito-

res de renombre internacional: Camargo Guarnieri, Juan José Castro y Alberto Ginastera.

INGLATERRA

Publicación del "British Union-Catalogue of Early Music"

La Editorial Butterworths Publications Ltd. de Londres, lanzó al mercado a fines del mes de septiembre un Catálogo de Música anterior a 1800, obra que ha sido dirigida por la Dra. Edith B. Schnapper y que contiene la recopilación de obras musicales de más de cien bibliotecas de las Islas Británicas, inclusive las riquísimas colecciones del British Museum. Esta obra es única en su género e incluye alrededor de 55.000 ítems con un index de obras vocales que reúne 10.000 títulos.

Durante once años, gracias a la cooperación de los bibliotecarios de todo el país, de la Britains Great National, y las Universidades y Bibliotecas Públicas como

también de los curadores de las Catedrales, Colegios y Escuelas, se ha recopilado un tesoro en calidad y cantidad de la música antigua de todos los países europeos.

Naturalmente que las ediciones de música impresa en Inglaterra, Escocia e Irlanda durante los siglos diecisiete y dieciocho son las que forman la base de esta obra, pero no se han dejado fuera las ediciones extranjeras de todos los países y de los distintos períodos.

El "Union-Catalogue" se editará en dos volúmenes de 1.500 páginas cada uno y su precio será aproximadamente de £10.10s. (US\$ 33.00) por volumen.

FRANCIA

"El Martirio de San Sebastián"

En la Opera de París se presentó una nueva versión del "Martirio de San Sebastián", obra en la que la música de Debussy se mantuvo íntegramente en tanto que el texto de D'Annunzio fue apreciablemente reducido.

La versión original de 1911 duraba

algunas horas; luego de año en año y de ejecución en ejecución, el texto d'annunziano se fue acortando, hasta quedar reducido en esta nueva versión a poco más de una hora. Protagonizó la obra Ludmilla Tcherina bajo la dirección de Louis Forestier.

Nuevas obras de Pierre Boulez

Pierre Boulez está escribiendo tres obras nuevas: una nueva serie de "Estructuras para dos pianos", una Sonata para piano y un trozo orquestal. Además, ha

dado un curso de composición en la escuela estival de Darlington, dedicando una serie de lecciones al análisis de la "Segunda Cantata" de Webern.

ALEMANIA

"Jephthé" de Haendel

La Opera de Stuttgart acaba de montar "Jephthé" de Händel. La idea de escenificar oratorios de Händel no es nueva; se han hecho varios intentos en el pasado con distintos resultados. Es idea laudable ciertamente, pues los oratorios de este "músico alemán que escribió música italiana en Inglaterra" contiene algunos pasajes altamente dramáticos y son realmente un anticipo del gusto de Händel por la ópera.

Pero el Oratorio, aún en manos de Händel, es una forma estática, y es precisamente el ceñirse a esa medida lo que hizo del "Jephthé" de Stuttgart un exitoso experimento. El director de escena,

Günther Rennert combinó los elementos dramáticos y estáticos de la partitura con notable comprensión. Su escenificación suprimió todo gesto, postura o actitud demasiado operática, y aún dejó sin movimiento algunas arias y coros. Durante otros movimientos los solistas y coro se movían con dignidad de una posición a otra, agrupándose o disolviéndose para dar un efecto más expresivo. El orden original de los números musicales del "Jephthé" fue alterado en esta versión escenificada y algunos números suprimidos para reducir la obra a una dimensión razonable.

ITALIA

"Cantos de Liberación" de Dallapiccola

El mayor acontecimiento musical de este año ha sido la primera audición en Italia de los "Cantos de Liberación" de Dallapiccola, una obra para coro y orquesta de colosales dificultades; junto con "Cantos de Prisión" y "El Prisionero" forman un tríptico que abarcó 17 años de trabajo. La fe en la final liberación de nuestro espíritu que inspira esta obra está expresada a través de textos sacados de Sebastián Castellio, del Exódo y de las Confesiones de San Agustín.

Una gran parte de la música proviene del "Quaderno Musicale di Amalibera", una obra para piano dedicada a su hija, sobre la cual ha construido el autor un edificio coral de vastas dimensiones.

El compositor ha suprimido las concesiones hacia el convencionalismo que antes se permitiera en su escritura dodecáfónica. Sin embargo, su dinámica intensidad de expresión está siempre ahí, y el efecto de esta obra es enorme.

REVISTA DE REVISTAS

AUDIO Y MÚSICA, año I (V), Nº 1 (59), mayo de 1957. / Cartas. / Editorial: Audio y Música. / Dr. Eduard van Beinum y la Orquesta del Concertgebouw — *Otto Mayer — Serra* / Telefunken presenta fascinantes documentos musicales — *René Leibowitz* / René Challan, Director de grabaciones de la Pathé-Marconi — *Otto Mayer-Serra* / Berlioz y el disco / Música viva — *O. M. S.* / Veyron — Lacroix toca Rameau — *O. M. S.* / En pocas palabras — *O. M. S.; U.* / Artistas en acción / Bocinas y gabinetes — *C. G. Proud* / Los diez mejores discos del mes / Libros — *O. M. S.* / In aller Kürze / Digest in English.

AUDIO Y MÚSICA, año I (V), Nº 2 (60), junio de 1957. / Los mejores discos / Una nueva e interesante serie de la DGG / *Karl Amadeus Hartmann*, el más grande sinfonista alemán de la actualidad / *Heinrich Keilholz*, ingeniero jefe de la DGG — *Otto Mayer-Serra* / La temporada de la O. S. N. se inició con desbordante entusiasmo — *O. M. S.* / ¿Debe haber una tercera feria de Alta Fidelidad? — *John Coleman* / ¿Por qué es tan difícil la música nueva? — *Karl Amadeus Hartmann* / En pocas palabras — *O. M. S. U.* / Artistas en acción / In aller Kürze / Digest in English.

BUENOS AIRES MUSICAL, año XII, Nº 191, 1º de julio de 1957 / Un músico puro — *Alfredo Andrés* / Del ballet en Buenos Aires — *Oscar Uboldi* / Síntesis y crónica de conciertos — *Enzo Valenti Ferro, Rodolfo Arizaga, E. J. Baldassare Claudio Zorini* / Nota sobre Bela Bartok — *Andor Foldes* / El problema de la descentralización musical — *René Dusmenil* / Discos — *Ricardo Turró* / ¿"Tosca" 1800 o "Tosca" 1957? — *E. Jorge Baldassare* / Noticias del extranjero / "Matrimonio en el Estío" de Michael Tippett — *Peter Heyworth* / Más sobre un problema.

BUENOS AIRES MUSICAL, año XII, Nº 192, 16 de julio de 1957 / A Fojas 1 / Milhaud

e Hindemith en el Teatro de Opera de Cámara — *E. Valenti Ferro* / Síntesis y crítica de conciertos — *E. Valenti Ferro, Rodolfo Arizaga, Alfredo Andrés* / Las sinfonías de Beethoven — *E. Jorge Baldassare* / "Ludud Tonalis" de Hindemith — *Alfredo Andrés* / Discos — *Ricardo Turró* / Carta Musical de Viena — *Erwin von Mittag* / Nota sobre Bela Bartok — *Andor Foldes* / Noticias del extranjero / Ediciones musicales — *John Montés* / En beneficio de la enseñanza musical.

BUENOS AIRES MUSICAL, año XII, Nº 193, 1º de agosto de 1957 / Problemas de la creación y de la interpretación en la música contemporánea — *René Leibowitz* / ¿Moda o Convicción? — *Carlos Coldaroli* / Síntesis y crónica de conciertos — *Fernando Uboldi, Jorge Araos Badi E. Valenti Ferro, E. J. Baldassare* / Discos — *Ricardo Turró* / "El matrimonio secreto" — *E. J. Baldassare* / "La Sinfonía fantástica" y el ballet — *René Dusmenil* / Noticias del extranjero / Sobre educación musical — *Asociación Nacional de Profesores de Música de Rosario* / Advertencia al oyente.

BOLETÍN INFORMATIVO — Órgano oficial del Instituto Nacional de Cultura Ministerio de Educación — La Habana, Cuba. / Palacio de Bellas Artes, Nº 17, mayo de 1957.

EUTERPE, año IX, Nº 29, marzo-abril de 1957 / El problema del arte — *Luis Surió* / Tres poetas españoles — *Manuel Pacheco, Nicolás Fontanillas, Mario A. Marrodán* / La Alcoba de cristal (cuento) — *Julio Aristides* / Génesis de la guitarra (poema) — *Volga Marcos* / En torno a la música argentina — *Santiago J. Labandera* / Crónica de España — *Vicente Talón Ortiz*.

BOLETÍN DE PROGRAMAS — Radiotelevisora Nacional de Colombia, año XVII, Nº 157 / Carillones — *Maurice Lenfant* / El arte inglés bajo los Estuardo — *Alec Crompton Taylor* / Los estudios sobre el

"Antijovio" — *Fernando Caro Molina* / De la cultura musical en Colombia — *Andrés Pardo Tovar* / Programas del mes / Ritmo y medida — *René Dusmenil* / Nicolás Obouhow y la notación musical simplificada — *Esther van Loo* / Radioteatro / Opera.

BOLETÍN DE PROGRAMAS — Radiotelevisora Nacional de Colombia, año XVII, N° 158 / *Teresina Tua* — *Andrea Della Corte* / Beethoven — *Arthur Honegger* / El cine parlante en los Estados Unidos — *Ernesto Volkening* / De la cultura musical en Colombia — *Andrés Pardo Tovar* / El pueblo — el regreso — *Luis Tejada* / Programas del mes / Opera / Radioteatro.

RITMO — Revista Musical ilustrada, año XXVII, N° 286, abril de 1957 / Extraordinaria importancia de un acuerdo entre Oriente y Occidente / *Ernest Newman* — *Peter Heyworth* / Un compositor español en el Ateneo — *A. Rodríguez Moreno* / La música al servicio del cine — *Manuel Ríaza B.* / La escuela de París en cuatro compositores centroeuropeos — *René Dusmenil* / Flaubert y los músicos a propósito del centenario de Madame Bovary — *R. D.* / "Ritmo" en Cannes / Origen físico y sentido de la tonalidad, atonalidad (conclusión) — *Daniel Blanxart* / El septentrión musical de Europa visto por un pianista español — *Antonio Iglesias* / Crónica de conciertos de Madrid, Barcelona, París, Portugal / Crónica desde Roma — *Dante Ullu* / La vida musical lisboeta / El mundo musical / Libros. / Discos.

RITMO — Revista Musical ilustrada, año XXVII, N° 287, mayo-junio de 1957 / El sentido soviético de la interpretación / Benvenuto Cellini y la flauta — *Jacques Breguet* / La orquesta de Cleveland en España / La ópera de Belgrado representó "Don Quichotte" de Massenet — *René Dusmenil* / París — cómo nació "Martyre de Saint — Sebastien de D'Annunzio y Debussy — *René Delange* / Bodas de Oro de la Filarmónica de Oviedo — *Guillermo*

Estrada / "La música contribuye más que nada a confiar los unos en los otros", ha dicho Shostakovich / Crónica de Bilbao / Conciertos de Madrid / Los Festivales de 1957 — Los británicos — *Peter Heyworth* / Primer certamen acordeonístico en Madrid — *El Marqués de Cerralbo* / Crónica de Roma y Lisboa / New York — concierto con Surinach como director y compositor — *Leonard Balada* / El mundo musical / Libros / Discos.

RICORDIANA — Boletín de informaciones musicales, año VII, N° 2, mayo de 1957 / *Doménico Scarlatti* en su tiempo — *Nicolás Lamuraglia* / El mito de Toscanini — *Ricardo Allorto* / Poética de Ermanno Wolf-Ferrari — *Giulio Cogni* / Carta de los Estados Unidos — *Carlo Emanuele Ricordi* / Noticias locales / Noticias de Italia / Noticias de América Latina.

RICORDIANA — Boletín de informaciones musicales, año VII, N° 3 / Buenos Aires, ciudad musical — *Nicolás Lamuraglia* / Notas sobre un compositor argentino — *Alfredo Andrés* / Noticias locales / Noticias de Italia / Noticias varias.

MUSIC & LETTERS — A quarterly publication edited by Eric Blom. Volume 38. Number 3. July 1957 / *Vaughan Williams's* eight Symphony — *Hugh Ottaway* / Musical Experience — *Philip Barford* / Webern's later chamber music — *Colin Mason* / Modality in Halfdan Kjerulf's music — *Dag Schjelderup-Ebbe* / A music catalogue ay Knole — *Jan La Rue* / Captain Gordon, the flute maker — *Percival R. Kerby* / Beethoven's grand-nephew in America — *Paul Nettl* / Vanguard music on the gramophone — *Humphrey Searle* / Review of books / Reviews of music.

MIDWEST FOLKLORE — Volume VII. Number One. Spring, 1957. Published by Indiana University / How indian is hawatha? — *Rose M. Davis* / An indian love ritual of Southeast Missouri — *Paul Frazier* / Arapaho Tales III —

Zdenek Salzmänn / Three true tales from l'Arbre Croche — *Jane Ettawageshik Gertrude Kurath* / Book reviews.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL — June-July 1957. Volume 43. Nº 6 / Bulletin Board / Awards and competitions / The changing scene / Advertisers index / To keep the muses heard — *L. G. Derthick* / MENC Division Elections — 1957 / Music in the People-to-people program / The state of music education — *A. Verne Wilson* / For the good of the order — *Karl D. Ernst* / The United States and the Brussels World's — *Fair* / A tribute to the small town musician — *Sylvan D. Ward* / Vignettes of music education history — *Charles L. Gary* / Reflections / Community vacation Orchestra — *Philip O. Potts* / Recorders for school use — *Eugene Reichental* / The first school band — *Arthur G. Wahlberg* / For a federal advisory council on the arts / Jazz in New Orleans — *Edmund Souchon* / Letter from the music specialist to the classroom teacher — *John E. Petterson Jr.* / Spirit of music comes to life / Creative arts conference / A saxophone saga — *E. Meritus* / In the news / Worth looking into / Publications by music educators

for music educators / New books / A few last words.

MUSICAL LEADER — June 1957. Vol. 89. Nº 6 / New York with the orchestras / Dr. Charles A. Sink honored by Ann Arbor May festival / The festival Calsals — *Louise H. Forsee* / London — *Joyce Langley* / Musical notes — *Walter F. Loeb* / Music on the air — *Walter Stern* / Newsnaps of the Los Angeles area — *Theo Verlyn* / Rochester, N.Y. — *Raymond Diamond* / Cleveland — *Milton Widder* / Music and drama in St. Louis — *Rose Mortimer Cox* / Chicago / Do-re-mi — *Bethuel Gross* / Denver — *Cateau Stegeman Tracy* / Cincinnati — *Katherine T. Perry* / Milwaukee — *Lorna Hooper Warfield* / Keyed to the national guild — *Grace White* / Pittsburghs — *Louise Doschek* / Musical echoes — *Adrienne Bushong and, John Powers* / Mu Phi Epsilon news / Periscopes / At the Metropolitan — *Walter F. Loeb* / San Francisco — *Josephine Young Wilson*.

VIDA UNIVERSITARIA — Organo de la Comisión de Extensión Universitaria. Universidad de La Habana.

MÚSICA — Organo del grupo Renovación, año I, Nº 1, julio de 1957.

