



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

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

AÑO XI Santiago de Chile, Octubre-Noviembre de 1957 Nº 55

R E S U M E N

EDITORIAL	3
GUSTAVO BECERRA: Sinfonía Nº 2 para cuerdas de Héctor Tosar	5
CARLOS ISAMITT: El Folklore en la creación artística de los compositores chilenos	24
DOMINGO SANTA CRUZ: Los Festivales Latinoameri- canos de Música y el Festival de Montevideo	37
MAGDALENA VICUÑA: La vida Musical en Suiza	50
JOSE VICENTE ASUAR: De los microtonos y su aplica- ción como sistemas temperados	59
CRONICA	74
Orquesta Sinfónica de Chile	74
Cuarteto de Cuerdas del Instituto	74
Ballet Nacional Chileno	74
Conciertos	79
IX Festivales Corales	82
Conciertos en la Universidad Católica de Chile	86
Actividad Musical en los Institutos Culturales	87
Noticias	89
LA MUSICA EN PROVINCIA	91
NOTAS DEL EXTRANJERO	97
HEMOS LEIDO	109

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

VICENTE SALAS VIU

JUNTA DIRECTIVA

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

EL CANTO CORAL EN CHILE

Ya en años anteriores, la REVISTA MUSICAL CHILENA, desde sus líneas editoriales, se ocupó de los Festivales Corales que se organizan año tras año, con éxito y proyecciones crecientes. La Asociación de Educación Musical y el Ministerio de Educación han tomado sobre sus hombros esta tarea digna del mayor encomio y que por su importancia invita a los organismos musicales universitarios a pronunciarse sobre sus muchos y variados aspectos.

La tradición coral, inexistente en Chile hasta hace poco, es hoy una realidad tangible alrededor de la cual se agita una saludable inquietud que desborda los límites de círculos y agrupaciones de aficionados. La polifonía vocal renacentista ha penetrado en la juventud escolar con toda la secuela de beneficios que significó el dar a conocer a los grandes maestros, al estimular a través de su belleza y perfección, los sentimientos nobles, el sentido de la proporción y el equilibrio, la necesidad de la disciplina y de la responsabilidad, como también desarrollar la conciencia social. Al escuchar y ver actuar a los numerosísimos conjuntos corales que se presentan a los Festivales, se tiene la impresión que los resortes espirituales que determinan la presencia de esas virtudes se han puesto en movimiento y se agregan a los demás medios de formación como ayuda poderosa. ¿No es ésta la exacta finalidad del aprendizaje musical escolar?

Si bien es cierto que con un tanto de improvisación aún, la actividad coral en escuelas, colegios y liceos va desbancando con éxito la célebre mente estéril "clase de canto", del tiempo próximamente pasado, todavía no logra la modificación indispensable y ni siquiera la correcta aplicación del programa existente, de la asignatura de música, para que ésta cumpla su objetivo. El trabajo de Brunilda Cartes desde el Ministerio de Educación, en cuanto a obtener más horas de clase en la semana y velar por la aplicación del programa, ha surtido los efectos

perseguidos. Sin embargo, queda mucho camino que recorrer en este sentido.

Los resultados del trabajo coral en los colegios, de lo que son una muestra los Festivales de cada año, indican que la relación entre el canto coral y la enseñanza elemental en la música debe intensificarse mucho más aún. Felizmente, son numerosos los profesores de música que con sacrificios y generosidad, mucho más de cuanto les exige su cátedra, han contribuido fundamentalmente a que se le de su justa importancia al aprendizaje de la música en la enseñanza primaria y media.

El grado de corrección y madurez alcanzado por algunos de los conjuntos escuchados este año en los Festivales, tientan a formular la pregunta de si no valdría la pena hacerlos actuar en audiciones fuera de la órbita de la escuela misma. Naturalmente que esto podría implicar el peligro de desvirtuar la finalidad específica de dichos conjuntos, pero, por otra parte, se aumentaría la posibilidad de propagar, en la vida de conciertos, más obras del repertorio universal, a través del canto coral. El asunto merece por lo menos plantearse.

Otra condición de importancia vital surge de esta actividad coral escolar y es la de que los compositores chilenos escriban más música para coro. Hemos visto con satisfacción que las composiciones de autores chilenos han ocupado un lugar importante en los programas corales de este año. El doble beneficio de esta circunstancia es evidente. Por una parte se impulsa el mayor conocimiento de los valores chilenos entre los niños, la juventud y el público en general, y por otra se estimula a los compositores para que escriban más música coral.

La publicación del primer tomo de "Cantos de la Juventud de América", que acaba de aparecer y que se encuentra en venta en las principales librerías del país y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, es un aporte de alto valor para los fines perseguidos en materia de la formación musical de la juventud.

En resumen, podemos mirar con legítimo optimismo el trabajo que desde diferentes tribunas educacionales se está llevando a cabo en pro de imponer un equilibrio y justo criterio en la enseñanza musical en escuelas y liceos.

A. L. Ll.

SINFONIA Nº 2 PARA CUERDAS DE HÉCTOR TOSAR

por

Gustavo Becerra Schmidt

INTRODUCCION

Definir la música es una cuestión pendiente; los efectos que produce su contacto son demasiado variados y su lenguaje, apesar de todo, algo indeterminado. Sin embargo, me atrevo a invitar al lector a convenir que la música sea una ordenación de estímulos acústicos con efecto expresivo previsto, tal vez ello aclare mi exordio sobre la Segunda Sinfonía de Héctor Tosar, en la que veo síntomas de una oculta vena dramática.

Cuando un trozo musical plantea características que ponen al auditor en situación de prever su continuación, se puede decir que éste ha intuido las reglas o costumbres de aquél. Si el trozo continúa en consecuencia a su planteamiento, se dice que es regular. Si no lo hace, es irregular. El primer caso produce, normalmente, satisfacción y el último una frustración. Pero, en el primer caso se pueden satisfacer mecánicamente los supuestos del auditor produciendo tedio al faltar la invención, o, se puede ir densificando y anticipando lo que se espera, reduciendo cada vez más el campo de la sorpresa, en cuya marcha, el efecto más probable es el confinamiento, la angostura o "angustia", que sentirá el auditor al oprimírsele con un chorro de estímulos que no tendrá tiempo de ponderar. Este es para mí el caso general de la obra que comento, un caso de angustia producida por el temor, aunque éste tenga que reducirse al temor al espacio o al silencio o, tal vez, a no ser suficientemente rico y convincente. Como resultado, nos encontramos con una obra recargada, pero en forma distinta a la mayoría de ese tipo, pues es inevitablemente recargada y cumple, dentro de su avalancha de materiales sonoros, una misión expresiva llena de pujante pureza que es fiel retrato de nuestros tiempos.

Como cuestión previa, deseo aclarar qué entiendo por "angustia" y cómo uso ese concepto en este caso. Por lo común, el término quiere decir sensación de estrechez, de obligación perentoria desagradable, de represión violenta. También se llega a esta sensación cuando se teme a algo desconocido. Por último, la inhibición con su síntoma más agudo, la incapacidad, llega también a esos efectos. Estos conceptos permiten clasificar la música que induce al hábito mecánico como tranquilizadora o soporífera y la que los destruye como excitante. Si esta última lo es regularmente, conduce a un climax o saturación (sättigung) de tipo satisfactorio. Si no, produce suspenso, que es el deseo de continuación y, según la importancia de este último, en función de la fuerza continuativa de la música y de su frecuencia y situación expectable, angustia. Se comprenden irregularidades de todo tipo, pausas generales o cualquier efecto alterativo en los elementos de una obra. La otra gran cara de la medalla es la anticipación, que impone un ritmo a la satisfacción y que en su función crea el conflicto entre el deseo de conocer y asimilar "lo siguiente", con el "contra-deseo" de postergar primero y rechazar luego, lo que no habrá tiempo de examinar y gustar. Todo esto conduce al vértigo y éste representa una clase de imposición que se agudiza con la complicación creciente y el aumento de velocidad. Todo esto en conjunto es un incremento progresivo en el acontecer musical, que al no poder ser discriminado, arroja masivamente al auditor. Tal es el caso de la Sinfonía Segunda de Tosar, una obra avasalladora. En ella, con excelente pluma, se detalla hasta el último elemento; pero, será su conjunto el que impondrá su sentido, no al intelecto o conciencia del auditor, sino que irá derecho a la sub e inconsciencia, a excitar reflejos motores, tendencias e intuiciones. Será esta obra como las catedrales góticas, con una fuerza salvaje hacia arriba que puede observar en ella cualquier labriego y con un detalle y con una estructura que da satisfacción y trabajo al más avezado de los críticos. Como conclusión previa digo que esta obra es sencilla, porque claro y sencillo es su sentido general, por más compleja que resulte al nivel de sus elementos, si es que el analista se aparta de sus líneas estructurales.

ANÁLISIS

Se inicia con una breve introducción de carácter violento, en la que están implícitos los aspectos "suspensivos" y sincopados que la saturan. El primer motivo

Allegro deciso (J. 60)

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I, Violin II, Viola, Violoncello, and Contrabajo. The tempo is marked 'Allegro deciso (J. 60)'. The score features a rhythmic motif with dynamic markings such as 'ff' and '(Div) ff'.

es de carácter rítmico y está delineado coralmente sobre acordes en los que se combinan las 4as. con las 8as. (formando quintas) dando pie a choques de 7as., 2as. y 9as. Este género combinatorio aparece a lo largo de este trabajo de todas las maneras imaginables. Las consonancias usuales, 3as. y 6as., aparecen solo como color o como resultado secundario del planteamiento armónico enunciado. El 2º motivo

The image shows a musical score for the same five string instruments, focusing on a sustained chord. The score includes dynamic markings such as 'p' and 'f'.

es un acorde tenido que completa el sentido planteado por el motivo rítmico anterior para servir en conjunto como antecedente del comienzo de la forma

sonata que hace de continente del resto del primer movimiento. No se puede menos que destacar la evidente conexión resultante entre la introducción (Allegro $\text{♩} = 160$ y el All^o. ma non troppo que se sigue, en sus aspectos fundamentales. Ambas zonas poseen un sentido rítmico casi percutido y además largas notas llenas de suspenso y tensión. Se puede decir que el primer complejo temático del All^o. ma non troppo, es una extensión elaborada de los elementos anteriores, y que su acompañamiento no hace más que realzar esta circunstancia.

The image shows a musical score for strings, titled "All^o ma non troppo (♩. 120)". It consists of five staves: Violin 1 (VL 1^a), Violin 2 (VL 2^a), Viola (VLA), Cello (CEL), and Contrabass (C.B.). The score includes various performance markings such as *p*, *mp*, *mf*, *pp*, *arco*, and *(Div)*. The music is written in a key with one flat and a 4/4 time signature.

El sentido sincopado ($\text{♩} \text{ , } \text{♩}$) del acompañamiento da la tensión fundamental de la 1^a idea, y pasa a segundo plano solo al inquietarse ésta con los tresillos que dan el tejido fundamental del pasaje de transición. Es notable en esta obra la firmeza estilística, evidente desde los primeros compases, en su unidad armónica, que se hace extensiva a la melodía, que contiene en el tiempo lo que los acordes en el espacio.

Hay un odio al vacío en esta obra. El autor ha difundido hasta el último espacio con el aporte de su generoso ingenio, casi con nerviosa y vigilante pluma, al accecho de una flaqueza, anticipando, irrumpiendo en permanente desborde rítmico y polifónico, como en los "ricercari" del Renacimiento.

El proceso de integración de los elementos del "puente", es, en líneas generales, una aceleración. Primero aprovecha de las corcheas de

la primera idea, a cuyas síncopas va dando realce con imitaciones que percuten sus prolongaciones. Cuando la intensidad de este proceso está clara, aparecen, como si lo anterior no bastase, tresillos ascendentes cuya interválica, común a los elementos anteriores, se estabiliza en un obstinado



, que va abandonando el carácter imitativo hasta centrarse en forma mecánica en los "celli". Sobre este proceso aparecen rasgos temáticos propios y que son raros en los pasajes de transición de las sonatas tradicionales



más aún si se considera sus eventuales crecimientos después de los tresillos de negras sobre este motivo.



El juego de suma de elementos termina con la predominancia del "obstinato" que constituye el consecuente (a grandes rasgos) del "puente", para servir en tal calidad de enlace y base a un elemento melódico,



que opone una mayor tranquilidad al impetuoso fluir del "ostinato" y que, por su importancia puede ser considerado como una idea subsidiaria de la transición. De aquí en adelante se va fortaleciendo por momentos el vigor y la riqueza contrapuntística de la obra. Se añade un contrapunto, a los dos elementos que ya están en juego, que por su importancia y obstinación habría que llamar más propiamente "contrasujeto"



obrando de sujeto el elemento melódico anterior. Estos elementos se presentan en varias posibilidades de inversión, combinando con el ostinato de tresillos de corchea, que abandona su sitio de entre los "celli", para dar paso al juego de inversiones. En su migración, describe una trayectoria descendente, desde los 2os. violines, hasta los contrabajos, en los cuales aparece por dos compases que suman cuatro en total a su esporádica aparición en este grupo. La complicación creciente, ha llegado aquí hasta su cumbre y se disuelve saturándose primeramente en la repetición de elementos de la primera idea y del puente



que se va intensificando por un elemento caudal de semicorcheas (máxima velocidad en el primer movimiento) que predomina a la postre junto con los saltillos del puente en la disolución final de esta sección de transición. Agotada la agresividad de los pasajes anteriores,

entramos en una fluida calma (punto de máximo contraste) de intercalación gradual y ritmo poco acusado, que es la segunda idea

A musical score for strings, consisting of three staves. The top staff is marked *mp subito* and the bottom staff is marked *p subito*. The music features a gradual build-up of dynamics and rhythmic complexity, with various melodic lines and textures.

Esta fluye en un contrapunto casi renacentista, por su ausencia de accidentes agógicos. Expone sus temas, subiendo desde las violas, hasta los primeros violines, admitiendo entre sus contrapuntos, fragmentos imitativos provenientes del tema subsidiario del puente etc. Casi sin transición, se precipita en un breve pero intenso desarrollo, que más bien hace de pasaje de vuelta a la reexposición, sobre todo si tiene en cuenta que sus motivos provienen del puente, incluyendo una elaboración de carácter temático,

A short melodic fragment in treble clef, consisting of a sequence of notes: G4, A4, B4, C5, B4, A4, G4, F4, E4, D4, C4.

cuyo elemento escalístico es el que predomina y se prolonga como nexo hasta ser sustituido por el acompañamiento de la primera idea en

A musical score for Viola (VLA) showing a melodic line with various ornaments and dynamics, including *mp* and *f*.

la reexposición. El paso mismo, a la reexposición, es muy interesante y merece una descripción especial. Los elementos del desarrollo, ya ha sido dicho, provienen del puente. Entre ellos, el saltillo, que es muy importante:

A musical score for Violin I (VLN I) showing a rhythmic figure with a series of eighth notes and a final quarter note, marked with a dynamic of *f*.

etc. por reflejo

además, la intercalación de la cabeza de la primera idea, que aparece después,



asociada al último elemento suprasumativo temático del desarrollo. Luego de esto el elemento escalfístico pasa de ligado a spiccato, dando comienzo al núcleo central de este "paso" que dura seis compases,

en los que se advierte, más que una difusión de los elementos del desarrollo, un choque de éstos con la reexposición, que los elimina por la razón del más fuerte.

La reexposición no tiene incidencias especiales en esta densa "sonata", solo que al comienzo se presenta el tema en los "celli" y Bassi, que lo ceden al poco andar a las partes agudas que lo presentaron originalmente. Aquí el orden de los elementos es el mismo, en función del aumento de impulso; primero el acompañamiento sincopado y segundo: las corcheas que lo desplazan en calidad de contrapunto y finalmente los tresillos que llegan a formar un grupo obstinado, aún considerando sus diferentes formas de presentación. Los elementos temáticos subsidiarios del puente: acordes, tresillos de negras y sus alargamientos, saltillos, aparecen genéricamente los mismos, pero su significado influye del tratamiento intensivo (imitaciones, duplicaciones) del obstinado en tresillos de corcheas, que da, en su predominio creciente, la perspectiva definitiva del final, en donde es un elemento de saturación, previa preparación obtenida a través del elemento con saltillo y semicorcheas, que en la exposición servía de clausura al puente. Curiosa es aquí la omisión de la melodía-vehículo, que cabalgaba el fluido del puente en su primera presentación. Parece ser que el autor ha querido con ello insistir en el sentido violento de este movimiento que abarca como jerarquía sus últimos compases que se clausuran con dos acordes, un elemento gradual divergente en tresillos y un acorde final.

La omisión de la segunda idea cae por su propio peso en esta "sonata" pues su intensidad de tratamiento no da pie a mayores dilaciones. La organización esquemática de este movimiento es del tipo: A B C (B' + D+C' + A') A' B', de manera que corresponden las secciones A B C a la exposición, el paréntesis al desarrollo y las últimas secciones A' B' a la reexposición, que es defectiva. La brevedad del desarrollo se explica por las largas elaboraciones que se difunden por toda la obra y evitan una localización clara de un núcleo. El resumen más escueto sería tripartito: la sección: hasta el puente inclusive; 2ª sección (menos rápido laxo — — más rápido — tenso) transformativa y última sección, como la primera (tipo A B A').

CON EXPRESSIONE
 ANDANTE SOSTENUTO (♩ = 66)

El carácter indomable y nervioso del primer movimiento encuentra una excelente secuencia de suspenso en el segundo, que es un porfiado sondeo en la intensificación del efecto de síncopa, ya planteado en el movimiento anterior. Se trata de un trozo de gran unidad, de rara fuerza y de una angustia que parece, por momentos, va a estallar por falta de firmeza en la orientación de su potencia. Sin embargo, la mano segura del autor llega al final con pleno control y el auditor con evidente fatiga.

Sucesivamente, en este movimiento se presentan los siguientes acontecimientos:

Se inicia con una línea conductora (Violas) hecha principalmente a base de 2as., 3as. y 4as., cuya marcha de creciente inquietud síncopada se sostiene sobre un acompañamiento acordal (celli-bassi) de ritmo recalcado por un desdoblamiento en pizzicati.

Desde el comienzo, el acompañamiento está lleno de respiraciones (♩ 7 8 9) que le comunican un aire "suspirante" que, por sus resonancias en notas largas y acentuadas habría que considerar como yambos. En algunos casos, dentro del suspenso creciente, el ritmo yámbico se transforma en anapéstico. Todo esto bajo el influjo de la línea conductora que al saturarse de síncopas pasa a los tre-

sillos en combinación con éstas (nótese la semejanza con el primer movimiento). Desde este momento pasan, las síncopas, a ser el otro factor determinante del acompañamiento, junto con su primer sentido "suspensivo" y "respiratorio" que he calificado de "suspirante". Una vez definidos estos elementos, el autor procede a una presentación de los mismos insistiendo mucho más que antes en la obtención de síncopas que se presentan de todos los tipos obtenibles: a) las que se preparan con una consonancia (marcha de disonancia creciente); b) la síncopa rítmica común, que aclara su sentido al producirse la "percusión" del tiempo correspondiente en otras partes y c) la síncopa de procedimiento que consiste en huir de los tiempos y los acentos, creando el máximo efecto de frustración rítmica mientras exista con claridad el "pulso" de la obra en la mente del auditor. Como el sentido sincopado va en orden creciente, no le bastó al autor con los valores anteriores, que abarcan desde la blanca hasta la semicorchea en combinaciones sincopadas incluyendo el tresillo de corcheas. A todo esto se agregan combinaciones sincopadas de tresillos



y síncopas de fusas en acordes. Con esto llega a su máxima inquietud el presente trozo y se vierte como compensación en una reacción casi ayuna de síncopas, a la que llega no sin antes haber pasado por la asociación sincopada del tresillo de semicorcheas. Esta última sección es el sitio en donde se libera la fuerza y la agitación en mecanismos de insistencia rítmica a cuya base se encuentran semifusas y tresillos de fusas. Sobre esto se superponen al principio notas de mayor valor con anacruzas que van desde un minimum de una nota al maximum de cuatro, teniendo como base los valores de tresillo de semifusa, semifusas y fusa. Finaliza esta cumbre dinámica de este movimiento con

una flexión hacia un interés  suspensivo de las semifusas

que se resuelve en una serie de 16 semifusas que son las últimas consecuencias del contenido saturante de esta sección y que le dan un remate digno de su violencia.

The image shows a musical score for five string instruments: Violin I (V.L. 1ª), Violin II (V.L. 2ª), Viola (V.L.A.), Violoncello (V.C.), and Contrabajo (C.B.). The score is written in a single system with five staves. It features a complex rhythmic pattern consisting of many sixteenth notes, often beamed together. There are several dynamic markings, including 'Div.' (diviso) and '>' (accent), indicating a fast and accented passage. The notation includes various stems, beams, and slurs, suggesting a highly technical and expressive section.

Se sigue a esta sección una pausa general prolongable que es una respiración dramática de necesidad absoluta, para restablecer la capacidad receptiva del auditor, hasta entonces primero foco de un suspenso creciente y luego punto de aplicación de su resolución agitada e implacable. Es mejor para el orden de esta descripción resumir lo acontecido hasta aquí, en su nivel más esquemático, que es por lo demás paradójicamente sencillo en contraste con su contenido y afecta una distribución del tipo A A' B, en donde corresponden las variedades de A a un antecedente melódico de su consecuencia agógica y dinámica, B.— El resto del trozo no es otra cosa que una gran resolución en normal descenso, del climax obtenido en la sección anterior (A A' B). El texto de la presente sección se ajusta al material rítmico que sirvió de base al acompañamiento en A, apareciendo solo, primero, en forma antifonal, cuyos dos grupos "corales" se van diferenciando cada vez más hasta que el más agudo retoma el papel de la línea conductora del comienzo mientras el grupo que reasume el suspenso sincopado de A'.— No se trata de una reexposición de temas en el sentido académico de la palabra, es, más bien, una paráfrasis de lo acaecido en A A', permaneciendo comunes los motivos en sus niveles más elementales de ritmo y articulación, se incluye además como cosa ya mencionada el color armónico que caracteriza a toda la obra. La diferen-

cia más apreciable es de color instrumental y se debe a la presencia de sordinas en toda la orquesta, con excepción de las violas. Este factor dura poco tiempo y cede lugar al predominio del factor melódico.

Una vez que se ha aclarado el sentido reexpositivo de esta sección y que su complicación ha evocado los últimos compases de su homóloga A', el autor inicia una etapa que reemplaza a B, pero que es diametralmente opuesta como sentido, sobre todo si se tiene en cuenta que esta última que llamaremos C es la suma rítmica de A A' y tiene como base una especie de ostinato que, solo lo es propiamente en su aspecto rítmico.



Esto sirve de base a un refundido lineal de sus elementos similares en A A', que se diferencia en general como resultado de su proveedor en la importancia del tresillo que esta última forma presenta desde su comienzo. Esta "idea" recorre, en su forma octavada, los primeros violines, celli y segundos violines en la forma expositiva de tipo imitativo predilecta del autor, dejando tras de sus presentaciones, contrapuntos síncopados con saltillos, semicorcheas, dándose con largueza casos de síncopas de subdivisión de fusas y tresillos de semicorcheas. Por esto es que este trozo con B, es un consecuente lógico a los elementos de A A', pero operando por obstinación de los recursos y agotándolos por superposición y saturación de los mismos que, al no mediar su matiz inicial pianissimo y la nueva línea conductora, habría resultado como remate lógico de este movimiento. Sin embargo, el aumento de inercia que se verifica funcionalmente en su transcurso (complicación creciente y *crescendi*) dan el último y definitivo impulso a este trozo, que, de aquí en adelante va cediendo primero, en frecuencia de sucesos por tiempo y segundo, en intensidad agógica y fuerza, hasta disolverse paulatinamente en una coda que evoca con mejor claridad que al comienzos de esta sección, el ambiente inicial de este tiempo, confiando como al principio, los remanentes de la línea conductora (con mínima cohesión para terminar) a las violas, las cuales ceden su lugar a los celli, cuando de ella no queda sino un pedal de fa sosteni-

do. Este último es reemplazado en el mismo grupo por un do sostenido, con el que se extingue este notable trozo.

Su forma total esquematizada sería A A' B A'' A''' C A'''''. Siendo C (+) = A + A' + nueva melodía y permaneciendo como más semejantes las subsecciones A A'''' A' A''', en el orden decreciente y B como la de máximo contraste. Haré todavía una última tentativa de esquematización de este trozo basándome en la trayectoria más elemental de un pensamiento musical, la de antecedente - consecuente. Completaré esta secuencia elemental con un elemento central que llamaré climax. Queda entonces la ordenación del contenido de la forma siguiente antecedente A A'; climax B; consecuente A'' A''' C (climax subsidiario) A'''''.

III

ALLEGRO CON FUOCO

Este movimiento que clausura esta segunda Sinfonía para cuerdas de Héctor Tosar, retorna al uso normal de la síncopa, como un elemento más de juego en el campo de los recursos rítmicos. Por la base, es este factor el principal, que resta complejidad conflictual al trozo, difícil consecuencia de tan tumultuosos predecesores. Pero, el autor, logró en este caso una de las soluciones más plausibles, cual es encontrar una cierta moderación, entre la fuerza primitiva e incontenible del primer movimiento y la angustia suspensiva del segundo. La lógica más próxima nos haría pensar en una continuación en el mismo sentido, pero, a veces, el sentido formal va más allá de estos elementos y llega a un resultado suprasumativo que, en un plano superior, determina el ánimo sencillo, dinámico y sano con que se resuelve esta obra.

Los sucesos están en el orden siguiente:

Un primer complejo temático que queda completamente definido en los primeros compases

Allegro con fuoco $\text{♩} = 84$ ($\text{♩} = 168$)

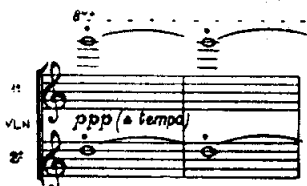
y que continúa elaborándose sin mayores incidencias hasta llegar a un puente de carácter marcadamente menos cinético que el complejo anterior y que se caracteriza por el fluir casi manso de tresillos con sentido descendente, eliminando progresivamente sonoridad hasta reducirse a celli y bassi. De este hilo sonoro se desenvuelve el segundo complejo temático, que no cede en importancia al primero, como se desprende de su tratamiento ulterior. En su presentación (matiz *mp*) se muestra otra vez la preferencia que el autor tuvo en esta obra por el timbre de viola en pasajes melódicos. Luego de la aparición aludida,

con molta espressione

continúa su exposición en los primeros violines para completarse en celli y bassi, con un intento de *stretto* en las violas y con un contrapunto rítmico figurativo en corcheas que devuelve en el flujo de esta idea, el empuje de la primera, tanto por movimiento como por sus articulaciones. Estas contiene las síncopas implícitas en sus notas repetidas

etc. que provienen

del texto de la primera idea. Cuando la presente combinación alcanza debida inercia, los primeros violines le superponen la cabeza de la segunda idea en doble valor. Está reducida a tres notas sube en dos secuencias y una tercera variada al extremo agudo del grupo en donde, luego de un disminuyendo y rallentando, recupera el tiempo en un sol armónico agudísimo que hará de pedal junto a un re de los segundos violines.



En este preciso instante los celli entran en pp con el primer tema, dándose comienzo al desarrollo.

La primera sección de éste se parece a la exposición, pero añade a los elementos de ésta un mayor juego polifónico a través de elementos que como



tienden a desempeñar papeles de contrasujeto y aparecen de sus sentidos directos e inversos. El primero de estos elementos se deriva de la primera idea; el segundo, del puente. Ambos ceden lugar, en el transcurso, a una creciente densificación que hace perder en su avance el sentido imitativo con que se inicia. Las últimas consecuencias de este desarrollo están determinadas por la fuerza creciente que reforzando el elemento de negras en acordes cada vez más compactos. Estos se presentan sobre la marcha de corcheas, típica de la primera idea. La intensidad de este pasaje se renueva con anacruzas de semicorcheas en escala que ascienden en contra de tresillos. Los violines se encargan de las primeras violas y celli de los últimos. El peso del crescendo espacia los últimos acordes. Con ellos termina el desarrollo, que omite la segunda idea (o complejo temático). Esta aparece en su forma aumentada, salpicada de los acordes que se prolongan del desarrollo, co-

mo nexo entre éste y la reexposición. Esta presenta la primera idea en los violines, recogiendo en los segundos algo del contrapunto en corcheas y silencios del desarrollo y un elemento esporádico de la segunda idea en las violas. Sin otras incidencias especiales, se presenta aproximadamente el mismo contenido que en la exposición hasta gran parte del puente que se convierte, con la separación de las notas de sus tresillos, en una preparación de elementos del primer movimiento, en las partes extremas y en los celli (primera idea), recordando de paso su sentido sincopado. A esto se sigue un pasaje ascendente en corcheas staccato que, a poco andar, anexa tresillos que, sueltos y con diversas articulaciones, son el tejido basal de la última forma de la segunda (en triple aumentación libre) idea en triples octavas. La fuerza de este pasaje lo transforma en el único y definitivo climax de este trozo. Los acordes, tresillos, cuartinas de corcheas y otros elementos más veloces de las secciones "Meno mosso e pesante" y "Piu pesante ancora", producen un ambiente que evoca el movimiento inicial, sin caer en la cita o la reexposición del mismo. La última de las secciones aludidas posee tres interrupciones antes del final definitivo, la primera es un aislamiento de los acordes, la segunda es un acorde tenido con anacruza y trémolo de celli, a la tercera se llega empezando desde el pianissimo y a través de dos notas tenidas en crescendo, al fortissimo (fff). La obra concluye con un pasaje rítmico que combina tresillos de corcheas con corcheas en una marcha mecanizante que produce la perspectiva del final y el sentido conclusivo.

The image shows a musical score for a string ensemble, consisting of five staves: Violin 1 (VLN 1), Violin 2 (VLN 2), Viola (VLA.), Violoncello (V.C.), and Contrabajo (C.). The music is written in 3/4 time and features complex rhythmic patterns, including triplets and sixteenth notes. The dynamic marking 'fff' (fortissimo) is present at the beginning of the first staff. The score is presented in a black and white format with a clear, legible font.

EPILOGO

Luego de un impacto, mientras se aquietan las sensaciones, la mente trata de extraer de la experiencia un concepto, una idea, una generalidad que la caracterice. Esto es lo que sucede luego del examen de la Segunda Sinfonía de Tosar. De mi experiencia el resultado es el siguiente. Se trata de una obra "exhaustiva", agota sus propósitos. Ellos son de ataque (anticipaciones, incrementos de la variación y aceleración, etc.) de agresión. No se ve compasión por el auditor en esta obra, también él debe sufrir su potencia incontenible, que estalla cuando al desplazarse ya no aporta nada nuevo. Cualquiera que haya sido la posición del auditor, si abstracta o referida, al escribir esta obra, no cabe duda que penetra profundamente en su experiencia de la angustia. Experiencia que posee en alto grado de intensidad y definición. Su resultado no es "manso"; es más bien "salvaje", instintivo, impulsivo, ciego. Los recursos más intelectuales de la música como son los artificios de contrapunto, no pesan aquí en su detalle, sino en su conjunto, como en un río que, en su agitación, no reconoce más dirección que su cauce al que abandona, cuando su flujo excede a la capacidad de aquél.

No hay en esta obra elementos abandonados a la casualidad, pero sus direcciones generales son más bien irracionales, instintivas. En cualquier pasaje de ella, la vitalidad del autor establece hasta el último matiz. Ello muestra una capacidad para vivir el momento en su creador, sin que se advierta una proyección formal, lo que se evidencia es un "vuelo" de consecuencias formales, en órbitas sucesivas que hacen de esta obra un "gesto" en el que lo dinámico y cinético son factores predominantes. De una manera o de otra, hay en su texto "improvisación" en el buen sentido de la palabra. Hay de qué maravillarse a cada paso, como en la vida misma. Por ello es que en su transcurso, existen el suspenso, el interés y la fascinación de lo vivido por primera vez.

Se trata en general de una obra meritoria, digna de incorporarse al repertorio sinfónico de las orquestas americanas, pues, representa como pocas, nuestra voluntad todavía primitiva, que más se asemeja a la

obstinación y que está poblando como en trayectorias de flechas, nuestra incipiente cultura. Esta es por el momento, como en Tosar, heterogénea, agitada, pero está cimentando de todas maneras nuestro futuro. Hay en nuestra actividad, pasión por "edificar" sin preguntar el origen de los materiales, siempre que cumplan con su función. También ansiamos lo "definitivo" y "permanente". Como no se logra con normas que proceden de un pasado, lo hacemos como Tosar, con el gesto que, incontenible, holla en terreno virgen. Nuestras palabras son como "pronunciadas por primera vez" y nuestra música tiene, de todos modos, un eco sin precedentes.

La música de Tosar es audaz y espontánea. Está destinada a satisfacer el espíritu inquieto del americano que, muchas veces, se revuelve en la butaca ante las creaciones, cada vez más estáticas, del mundo europeo.

EL FOLKLORE EN LA CREACION ARTISTICA DE LOS COMPOSITORES CHILENOS

por

Carlos Isamitt

El estudio del folklore musical fue precedido, en nuestro país, por el de los aspectos literarios, lingüísticos, mitológicos, de costumbres y creencias.

Las obras consagradas a estas investigaciones del doctor Leng, Ramón Laval, Julio Vicuña Cifuentes, Félix de Augusta, Tomás de Guevara, Ricardo Latcham, unidas a las de cronistas anteriores, incorporaron a la cultura importantes aspectos de nuestro folklore. Ellas fueron decisivas para cimentar la atención y el amor por estas manifestaciones de la vida del pueblo. El reino de las cosas pertenecientes a la música: instrumental, cantada, danzada, permaneció en cambio, más tiempo, ajeno a los afanes escudriñadores de espíritus capaces de sorprender, también, en él, modalidades íntimas del hombre de nuestra tierra. Las referencias de observadores ocasionales, principalmente extranjeros, no rebasaron la categoría de impresiones someras. El ambiente social, recién salido de la Colonia, con el retraso cultural consiguiente, fue recibiendo de tiempo en tiempo, la influencia inevitable de rasgos europeos. La afición que a principios del siglo XIX existía por el canto, la danza y la ejecución musical en algunos instrumentos, vino a ampliarse con la vuelta al país de personalidades chilenas, educadas en algunas de las viejas capitales europeas, o que solo habían permanecido algún tiempo en ellas. El hecho de pertenecer a clases acomodadas y el prestigio adquirido con los viajes, con los contactos parisienses, italianos, londinenses, bastaban para que pudieran ejercer influencias determinantes en los hábitos del convivir social.

El hombre del pueblo quedó al margen de las modalidades transplantadas, desarrollando sus propias modalidades. De aquí la tendencia dominante, de acentuado carácter aristocrático, afrancesado, que imperó en las manifestaciones culturales y en la vida colectiva.

Los organismos destinados al cultivo de las Artes: Academia de Bellas Artes, Conservatorio Nacional de Música, fueron creados en 1847 y 1849, respectivamente, y estructurados por impulsos de estos mismos estímulos sociales. Exposiciones, reuniones musicales y conciertos fueron actos de distinción mundana, de carácter social.

Algunas de estas características han perdurado hasta nuestros días. Las realizaciones musicales dominantes del ambiente en el siglo XIX fueron las del romanticismo operístico, principalmente italiano. La admiración de los héroes y heroínas del repertorio de Donizetti, Bellini, Rossini, Verdi, llegó a concretarse a veces, en normas de conducta no exentas de fervores pasionales. Actitudes y vivencias exaltadas por el arte romántico en "Romeo y Julieta", en "Lucía", "La dama del lago", "Semíramis", en "La Sonámbula", "Norma", "Lucrecia Borgia", "La Extranjera", ayudaron a dar una fisonomía psicológica a esta época.

No hubo, por esto, posibilidad de que se le diera la menor atención a la música que acompañaba la vida de las gentes del pueblo, de los campesinos, de los indígenas, tan alejada y extraña a los dramatismos, a los conflictos sentimentales, a los modos artísticos del "bel canto", de los protagonistas del extraordinario mundo creado por los maestros románticos.

Las canciones del hombre del campo, de nuestros indígenas, como manifestaciones de universos simbólicos diferentes, impregnados de contenidos humanos y musicales también distintos; no pudieron interesar a las gentes distinguidas, cultivadas en la admiración exclusiva de lo europeo.

Sin embargo, al correr de la segunda mitad del siglo XIX, jóvenes músicos chilenos y entusiastas admiradores de las artes, formaron un grupo con ideales renovadores del ambiente. Favorables a estos intentos fueron algunos conciertos de virtuosos del piano y del violín que, al pasar como meteoros filantes por nuestro medio, interpretaron obras de Wieniawsky, Paderewsky, Anton Rubinstein, Chopin, además del repertorio clásico.

El grupo formado por los hermanos Eduardo y Alberto García Guerrero, Humberto Allende, Humberto Bucenius, Carlos Lavín, Alfonso Leng, logró alcanzar su finalidad renovadora, por medio de con-

ferencias, conciertos, publicaciones, estimulando la producción de música más de acuerdo con la corriente surgida como derivación del movimiento romántico.

En la primera década de nuestro siglo dieron a conocer obras de tan bella significación como "Carnaval", "Variaciones Sinfónicas" de Schumann; "Preludios", Sonata" de Listz; "Sonatas" y Estudios de Chopin; "Cuadros de una Exposición" de Moussorgsky; "Triana" de Albéniz; algunas creaciones de Grieg, Debussy y Ravel.

La música de estos maestros tuvo cierta resonancia, conquistó de inmediato el interés de unos pocos y levantó reacciones airadas, de inusitado repudio, en el mayor número de aquellos aficionados que creyeron un deber cerrar el espíritu al florecer maravilloso de la curiosidad que lleva a la comprensión.

Estas obras eran producto de sensibilidad y técnicas nuevas. En ellas habían encontrado cabida algunos estímulos y elementos propios del folklore de los diferentes países a que pertenecen los autores. Sin ser ajenas a ciertos aspectos de universalidad, están henchidas de rasgos nacionalistas. Las canciones populares, las danzas, los caracteres ambientales y del hombre de cada pueblo, habían servido a condicionar en gran parte, la nueva modalidad que dio fisonomía diferencial a estas producciones.

Con ellas y con la acción apasionada del grupo de artistas chilenos, quedó iniciada una etapa diferente en la evolución musical de nuestro país; con las alternativas inherentes de lucha que suscitan los cambios de ideología o hábitos culturales.

En 1898, Lavín quiso publicar un cuento araucano. Despertó tal indignación en quien debía resolver sobre sus méritos, que no solo lo arrojó al canasto de lo inservible, sino que acudió a informar de la osadía al doctor Lenz. Este quiso conocer al muchacho y de él recibió estímulo comprensivo. Poco tiempo después, el mismo cuento hizo escándalo al ser publicado en la revista *Zig-Zag*.

En 1915, Armando Donoso, animador de las producciones literarias de su época, publicó en "El Mercurio", un ensayo de Lavín sobre los músicos franceses modernos. El artículo tuvo consecuencias que señalan las actitudes combativas de los círculos sociales que resistían la evolución. Un gran número de personas, integrantes de sociedades

corales de las colonias extranjeras, se apresuraron a pedir a Donoso, que no siguiera publicando artículos semejantes. Pero, como no existe el estatismo en las cosas del espíritu, ni en las demás del universo, la evolución no se detuvo.

En dos compositores aparecen los primeros intentos de temas de índole nacionalista. Son ellos: Remigio Acevedo y Eliodoro Ortiz de Zárate. En la ópera "Caupolicán" del primero, y en "Lautaro" del segundo, la intención nacionalista está circunscrita al contenido histórico. Ambos concuerdan en este propósito y coinciden también al haber escogido el asunto nacional en relación con los araucanos.

Esta determinación temática, dirigida hacia lo más distante de toda experiencia directa, revela la actitud romántica de ambos. La creación musical, en cambio, no alcanza a glosar en su contenido, el carácter indígena de los temas. En las dos obras, la estructura y el pensamiento musical son europeos, esencialmente italiano-operístico.

En "Lautaro", a unos breves compases que forman su introducción, sobreviene la primera escena entre don Pedro de Valdivia y una india, en el medio selvático araucano. La anotación "tempo di minuetto", con que se caracteriza el espíritu de la invención musical, es extremadamente reveladora.

La ópera "Caupolicán" de Acevedo ofrece, sin embargo, además del asunto histórico, el primer intento de utilizar un elemento del folklore musical araucano. En una escena de danza, el autor introdujo unos cuantos compases de ritmos y frases de trutruka. Este corto pasaje establece un violento contraste de expresión musical, patético y sugerente, que debe señalarse como la primera osadía de carácter folklórico en la ópera chilena; aunque no evidencia propósitos de más seria especulación musical.

El contenido de ambas obras, tomado del poema "La Araucana" de Ercilla, no permitió a estos músicos concebir sus invenciones en relación más auténtica con los caracteres diferenciales del hombre y el medio, que podrían haberlas condicionado.

Humberto Allende y Carlos Lavín, del grupo de promotores de la evolución musical, se dieron a la búsqueda y al estudio fervoroso de los cantos del pueblo, tratando de comprender en ellos la idiosincrasia del hombre, en cuyo fondo psicológico intuían mezclados: la

gracia ingenua o picaresca, el humorismo socarrón, la humildad simulada, el arrebató pasional, dejes de sentimentalismo fatalista y resignado. Al aventurarse por esta ruta inexplorada, fueron recogiendo bellezas inéditas, motivos de interés en las costumbres, en los trabajos, en las fiestas típicas, en las reacciones vitales. La riqueza de las impresiones absorbidas del medio externo movió a Allende a concebir la posibilidad de una obra diferencial. En 1913, dio a conocer sus "Escenas Campesinas", la primera obra en que se logra cierto aliento inconfundible de carácter nacional.

Rasgos de canciones de los hombres que arrean el tropel, de yeguas en la trilla, bastaron como motivos de elaboración melódica, unidos a otros descriptivos o melódicos del ambiente campestre: rebuznos, graznidos de pavos, rasgueos de guitarras, motivos típicos de gritos animadores de los jinetes al iniciar las carreras trilladoras, ritmos del trotar de las bestias, silbidos característicos de peones maliciosos.

Todos estos elementos, obtenidos de observaciones directas, fueron organizados por el compositor con lógica y clara ordenación técnica, y a pesar de los ornamentos pintorescos que hizo intervenir, para dar color local, logró cierta unidad y estilo en el desarrollo de los tres movimientos que comprende la concepción.

Desde 1917, Allende dedicó sus esfuerzos a la creación de una serie de obras que dentro del país y fuera de él, vinieron a consagrarlo como un maestro. Los caracteres musicales de las canciones de nuestro folklore, de las rondas y cantos de niños, estimularon la concepción de sus "Doce tonadas de carácter popular chileno", verdadera obra maestra de la literatura pianística.

Con los materiales populares digeridos, conservando la forma doble de las tonadas folklóricas, con estricto y fino sentido técnico, en la invención melódica, rítmica y armónica que nos presentan, estas bellísimas tonadas, enaltecen a Allende y a la producción musical de Chile y de América. A ellas siguieron sus "Seis Cantos Infantiles", "Tutito hagamos ya", "Comadre rana", "Este niño compró un huevito", "Pin pin zarafín", "Cotón Colorado", "Mañana es Domingo".

El compositor se dedicó en seguida a escuchar los gritos de los vendedores ambulantes. Los pregones de estos comerciantes modestos, van dejando en las calles de las ciudades, junto al anuncio preciso, la com-

plejidad de sugerencias cargadas de sentido humano y musical. Con algunos de estos motivos auténticos, de pregones santiaguinos, en 1920, elaboró su Poema Sinfónico "La Voz de las calles". De un fondo bien establecido de sonoridades refinadas de la Orquesta, hace que se desprendan por contraste, los acentos de expresionismo subjetivo que contienen estos motivos kolkloricos. La aparición de esta obra de Allende coincidió con la de los poemas de "La madre" y "Del hijo" de Gabriela Mistral y con la de "Alsino" de Pedro Prado.

Con el alejamiento del país de algunos de los integrantes del grupo de "Los Diez", los amigos renovadores se desmembraron, pero su influencia quedó latente.

Lavín fue a radicarse a París. Después de algún tiempo, no menos de diez años, tuve la sorpresa de encontrarlo allí, vinculado al extraordinario movimiento artístico correspondiente a Debussy, Ravel, Stravinsky, Diaghilev.

En ese medio, tan saturado de maravillas, Lavín estaba viviendo los imperativos de un afán pleno de curiosidad; estudiar los aspectos del folklore chileno que pudieran ofrecerle: bibliotecas, archivos, discotecas europeas, especialmente, todo lo que tuviera relación con la música de los araucanos. Lo extraño de este amor por las cosas de su tierra, en esa ciudad, donde generalmente el americano suele perder de vista su nacionalidad, fue toda una revelación. ¿Qué extraños designios orientaban la fe del joven artista por senderos tan alejados del medio? Sin saberlo, vivía en ese instante el pensamiento que inquietaba al escultor provenzal Paul Sardé, que conocí poco después. Decía convencido: "Paris n'est pas pour un artiste. De même que la mer use les pierres et les transforme en galets lisses, de même cette grande ville use les hommes, leur fait perdre leur personnalité, atténue leur tempérament. C'est chez nous sur la terre ou nous sommes nés qu'il nous faut travailler. Alors nous pouvons accomplir quelque chose qui ait la force et la saveur de notre terroir".

Palabras de un espíritu viril y fuerte. Ellas insinúan con rudeza la clave de tantos fracasos.

Esta actitud de Lavín no era resultante de incitaciones de última hora; se había evidenciado en él antes de salir del país. Intensificada por la admiración que le habían producido las realizaciones estéticas

de la escuela nacionalista; con los estímulos de sus propias búsquedas y con el recuerdo persistente de las cosas características chilenas; produjo una serie de pequeñas composiciones para piano, para conjunto de cámara, para canto y piano. Entre ellas: "Suite andina", "Mitos Araucanos", "Lamentaciones Huilliches".

Sus cuatro "Mitos Araucanos", en concurso organizado por la casa editora Max Eschig, fueron favorecidos con una distinción y magníficamente editados. En ellos el músico, utilizando fonogramas de cantos indígenas, llevados a Europa por Fray Félix de Augusta, se esforzó por interpretar con su organización musical el contenido mítico de cada uno.

En el "Guallipén", (segundo de la serie) especie de sátiro acuático, de aspecto monstruoso, con cabeza de ternero, cuerpo de oveja, piernas torcidas, temido por los hombres y sobre todo por las mujeres que con solo divisarlo, quedan en peligro de concebir hijos horripilantes, el compositor lo expresa musicalmente, en un pequeño trozo de sonoridad extraña y sugerente.

En el "Ngürúvilu" que los araucanos suelen imaginar con cabeza de zorro y una prolongación corporal con aspecto de cola o culebra (ngür - zorro; vilu - culebra) que lo sitúan en "menokos" (pozos o lagunas) o en "leufus" (ríos) donde permanece oculto a la espera de animales o seres humanos para saciar sus apetitos de sangre; el artista trata de sugerir la ferocidad de este animal mitológico y el terror que despierta, haciendo uso de una figuración rítmica y armónica obsesionante. Están tratados con un concepto de sobriedad, con un mínimo de elementos, evitando toda dispersión.

Con las obras de Allende y Lavín que evidencian valoración comprensiva de las fuentes folklóricas, la literatura musical chilena, elevó su significación artística, abandonó limitaciones de los modos clásicos y románticos, amplió el ámbito de sus contenidos espirituales y de sus recursos técnicos: formales, armónicos, rítmicos, de coloración instrumental y vino a adquirir ciertos caracteres diferenciales de sentido nacionalista.

Sin embargo, este movimiento, en desarrollo ininterrumpido hasta el presente, no ha sido el único que ha informado la creación mu-

sical chilena. Los maestros Enrique Soro y Javier Rengifo han permanecido fieles a la orientación estético-ideológica del romanticismo. La admiración por Tschaikowky, Grieg, Chopin y los maestros de la ópera italiana está presente en la casi totalidad de sus obras.

Los "Aires Chilenos" para orquesta de Soro, con ritmos de cueca, el pequeño trozo de su "Suite Mignone" para piano, "Hace tuto guagua", a base de una melodía popular, la zamacueca "El secreto", para piano y canto y otra obra orquestal con acento popular de Rengifo, son las únicas composiciones en que ambos compositores han procurado inspirarse en materiales folklóricos.

Acario Cotapos y Alfonso Leng, con un concepto artístico un tanto personal, de esencia romántica, Carmela Mackenna, Domingo Santa Cruz y Juan Orrego, en cuyas producciones los aspectos románticos ceden lugar importante a los neoclásicos, no han sido adeptos al uso del folklore. Uno que otro intento en obras de Santa Cruz y Orrego, no constituyen renuncio significativo a las características más constantes y acentuadas de sus tendencias.

En cambio, Próspero Bisquertt, Armando Carvajal, Samuel Negrete, Jorge Urrutia, María Luisa Sepúlveda, Pablo Garrido, Adolfo Allende, Juan Casanova, Alfonso Letelier, Pedro Núñez, Alejandro Rivera, Remigio Acevedo y Salvador Candiani, todos ellos han usado en sus obras materiales diversos obtenidos del folklore.

Bisquertt, en su Suite para orquesta "Nochebuena", en el tercer movimiento, "En la Alameda", emplea aires de tonadas y cuecas. En el segundo movimiento de "Metrópolis", utiliza un pregón santiaguino de vendedor de mote, y en el cuarto, desarrolla el pregón de un bottellero. Su Cuarteto de cuerdas, "Cuadros Chilenos", posee una temática saturada de espíritu popular. Algunos de los motivos, creados por el autor, son llevados a veces, en el transcurso de sus obras, más allá de la modalidad folklórica, hasta las expresiones del lirismo pasional. En el primero de los cinco trozos que componen sus "Misceláneas", para orquesta, reminiscencias de canciones populares sirvieron para formar el contenido musical y en "La taberna al amanecer", un tema de carácter folklórico, forma la substancia principal de la obra.

Armando Carvajal en "Tonada Triste" para orquesta, y en "Al-

ma no me digas nada" para canto y piano, ha usado libremente, figuraciones rítmicas y la forma de canciones chilenas. Elementos del folklore aparecen en la estructura de "Escenas sinfónicas" de Samuel Negrete, en las obras de Jorge Urrutia "Tres coros infantiles", "Suite sinfónica", basada en cuentos tradicionales entre cuyos protagonistas se encuentran: la bruja y el ogro; en sus "Canciones campesinas" para voz y conjunto de cuerdas, en dos danzas del ballet "La guitarra del diablo". En estas obras Urrutia une al propósito de expresar musicalmente los contenidos de la acción escénica que proveen las leyendas, la invención melódica característica folklóricas.

En cantos para niños y obras para piano, María Luisa Sepúlveda, ha utilizado rasgos propios del material popular que ella ha recolectado en las provincias centrales.

Pablo Garrido, internándose en la senda nativística ha creado su "Rapsodia Chilena" para piano y orquesta y Adolfo Allende, en conjunto de cantos infantiles "Talagante", en su "Trompo de siete colores", para canto y arpa, en gran número de cantos escolares y algunas composiciones para piano, ha incorporado lo popular a su obra.

Juan Casanova, en sus "esquisses Sinfónicas", "Tarde de Otoño", "Machitún", "Así es mi tierra" y en el cuento sinfónico "El huaso y el indio", con elementos de tonadas y cuecas, procura caracterizar al huaso y con algunas figuraciones rítmicas de trutruca, al indio, imaginados en discusión peligrosa, sobre cuál de los dos tiene derechos más legítimos a la posesión de la tierra.

Alfonso Letelier en su obra "La vida del campo" para piano y orquesta, en el segundo movimiento de su "Cuarteto", en algunas composiciones corales y en la tercera de sus "Canciones de Cuna", ha introducido también rasgueos de guitarra, ritmos y dibujos melódicos del canto vernacular.

Pedro Núñez en algunas de sus obras, Alejandro Rivera en su obra sinfónica "Tarapacá", en su Cuarteto de cuerdas y en su "Concierto para trombón y orquesta" ha usado melodías y ritmos de las danzas religiosas del Norte, aires de cueca, frases de trutruca y ritmos de percusión araucana. Remigio Acevedo en siete tonadas para canto y piano, en sus obras sinfónicas "Las tres Pascualas" y en "La procesión del

pelicano", y Salvador Candiani en su ballet "La noche de San Juan", han obedecido al mismo imperativo que movió a los artistas precedentes a liberarse de amarras limitadoras y encaminarse a la conquista de un estilo nacional. Carlos Riesco en sus "Semblanzas Chilenas" con ritmos de zamacueca, modalidades de tonadas y de resbalosa, construye esta serie de pequeñas obras para piano.

Debo incluirme también entre los que no han desdeñado los estímulos que proponen a la meditación y a la creación artística las manifestaciones folklóricas criollas, araucanas y huilliches. En el ballet "El pozo de oro", en el "Friso Araucano" para voces y orquesta, en "Suite Sinfónica", "Cantos huilliches", en el segundo movimiento del "Cuarteto de cuerdas", en "Mitos Araucanos", para orquesta y coreografía, en obras para piano, "Tres arabescos característicos", "Sonata Araucana", "Preludio y Danza ritual", en "Suite para cello y orquesta de cámara", en "Tres danzas para arpa", y en gran número de obras para canto y piano, elementos folklóricos integran en distintas formas el contenido musical.

El análisis de las obras de los compositores nombrados revela distintos modos de concebir el empleo de los estímulos del folklore.

Son evidentes: a) sin alterar el elemento auténtico melódico, crean una ambientación artística libre a base de los factores que contiene; b) creando la melodía con algunos rasgos similares dibujísticos o de expresión a los folklóricos; c) incorporando ritmos de tonadas, de rasgueos, de percusión, de danzas o cantos criollos o aborígenes; d) adoptando las formas que presentan: la canción simple, la tonada o las formas más libres que dominan en la música indígena; e) sin emplear elementos musicales folklóricos trabajan la invención musical en relación con el contenido de leyendas, concepciones míticas, religiosas o de características psicológicas de tipos humanos; f) empleando más de una de esta posibilidades; g) con elementos alejados de la afinidad directa con los folklóricos: melódicos, rítmicos, de acentuación, llegan a la creación depurada, que pueda sugerir lo que podría llamarse la fisonomía espiritual que suele irradiar del canto folklórico, ese sentido poético o de frescura inefables, que surge como una flor maravillosa, humanizando la desolación del campo, lo misérrimo de am-

bientes familiares urbanos o rurales; h) procurando el dominio de los recursos técnicos, el aprovechamiento de experiencias universales del lenguaje sonoro, la absorción e integración de los materiales folklóricos: criollos, indígenas, para darse a la creación con todas las potencias del ser, con las que ordenan el bagaje consciente y con las que lo rebasan y contraponen; i) haciendo uso de transmutaciones musicales de cadencias rítmicas propias del hablar del indígena o del hombre del pueblo.

El campesino, el indígena, que al relatar una leyenda y al cantar una canción espontáneamente las recrea o las inventa, sin proponérselo y sin tener conciencia explícita de lo que realiza, ha expresado ingenuamente cosas profundas de sus más íntima vivencia y del universo que lo rodea. Estos contenidos no son solo individuales, son también colectivos, pertenecen en gran parte a grupos humanos determinados.

Los sentimientos que encierran, los modos especiales con que se expresan y hasta las inflexiones de voz con que se escapan; siendo típicos del hombre nuestro, confinado entre montañas adustas o rodeado de bosques, cavilando entre misterios y silencios, afanado en trabajos rudos de la tierra, en las sombras tenebrosas de las minas o en sus expansiones liberadoras, son también en cierta medida, universales.

Obras maestras de diversas épocas dan prestigio a esta posibilidad. Bastaría solo con citar algunos nombres gloriosos. En Alemania, en la segunda mitad del siglo XVIII, el poeta y filósofo Gotfried Herder supo despertar el interés por el folklore. Goethe, amigo de Herder, compartió con él esta predilección, dando nuevo impulso al amor por la canción popular. Luego la influencia tuvo esplendores musicales en: Weber, Mendelssohn, Wagner, Brahms y en Chopin, Glinka, Mousorgsky, Rimsky, Grieg, Bizet, Debussy, Ravel, Bela Bartok, Sibelius, Smetana, Strawinsky, Albéniz, Falla. Entre los compositores de América: Gershwin, Chávez, Blas Galindo, Villalobos, Lorenzo Fernández, Ginastera, Plaza, Aguirre, Roldán, García Cartula, Valcárcel, Iturriaga y tantos otros, dignos de ser considerados en cada uno de los países americanos y europeos.

Si este hecho es significativo, no lo es menos el que el folklore si-

ga sirviendo a ideales estéticos de compositores de las generaciones actuales.

En nuestro país es necesario reconocer que el uso de materiales folklóricos liberó la producción musical de las limitadísimas intenciones subjetivas y de la pobreza de los medios técnicos que la ahogaban. Despertó diferentes propósitos personales, sirvió a extender el campo de observación del artista al medio circundante, lo impulsó a percibir la variedad infinita de los estímulos que le ofrecen las cosas, la naturaleza y el hombre de la tierra, le movió a ser un poco más él mismo. Todo lo cual se traduce en imperativos de superación espiritual y técnica y en posibilidades inéditas.

¿Qué camino le reserva el mañana al compositor que vive, sintiendo la atmósfera convulsionada que han ido creando las conquistas científicas y tecnológicas, que asiste al derrumbe de universos simbólicos, ideológicos, políticos, sociales, religiosos, artísticos, que cautivaron períodos transitorios del ayer?

Lo real de este acontecer inestable, que se escapa a la percepción del hombre, no priva sin embargo al artista verdadero, de la posibilidad de adherir sus potencialidades a una finalidad determinada, escogida libremente.

Los peligros que acosan la voluntad y la confianza en sí mismo del creador, para extraviarlo de la ruta propia, se aminoran y conjuran con la decisión inquebrantable, concentrada en la embriaguez y en la congoja que se renuevan en cada concepción.

Las posibilidades y rumbos futuros nos son desconocidos. Pero, sabemos que la creación musical ha ido cambiando de estilo en íntima relación con fenómenos sociales, impregnándose de contenidos religiosos, aristocráticos, fraternales-humanos, democráticos, proletarios.

El folklore de nuestro país, como el de los demás pueblos de América, representa principalmente esencias culturales de masas indígenas, campesinas, proletarias y de la clase media. Hasta el presente no se han agotado las fuentes productoras.

Asistimos a la etapa inicial de la recolección científica de su ordenación y clasificación. Vasto campo se ha abierto para el análisis técnico, para el estudio comparado y áreas enormes permanecen aún con tesoros escondidos.

El folklore continúa viviente y generándose en nuestros pueblos americanos; no puede por esto afirmarse que su empleo en la creación artística esté amenazado de extinción. Ni es posible asegurar que el compositor de generaciones venideras, en posesión de los recursos técnicos aportados por la experiencia universal y con una conciencia y sensibilidad abiertas a lo que ofrece el medio ambiente, pueda rehusar materiales folklóricos. Las fuentes de la música criolla e indígena, con sus caracteres específicos y sus expresiones de vida particularísimas poseen encanto natural e ingenuo capaz de devolver frescura a la imaginación y evitar los peligros de un academismo estéril.

No hay temas prohibidos o agotados para una posible integración de substancias musicales: chilenas, americanas, universales, que pueden florecer en el creador futuro. El uso del folklore no impide tampoco que el artista pueda desplegar las esencias desconocidas y creadoras de su propio ser. Las bellas obras realizadas y todo lo que ha ido surgiendo para promover más hondo conocimiento, incitan a abismar nuestros sentidos y capacidades en lo que nos rodea y son indicios de un acaecer en el que el compositor podrá dar a sus dones una expansión más propia y deseable. Liberado de fascinaciones extrañas, el lenguaje, los contenidos, el estilo de sus obras, podrá alcanzar sentido diferencial y ser por esto mismo un aporte más significativo y americano en la producción universal.

Sólo en la realización de este intento podremos percibir algo de nuestra propia conciencia de hombres de América.

LOS FESTIVALES LATINOAMERICANOS DE MUSICA Y EL FESTIVAL DE MONTEVIDEO

Domingo Santa Cruz

Consideraciones generales.

Desde hace algunos años, a intervalos variados, vienen realizándose manifestaciones colectivas en que la música de los países latinoamericanos aparece presentada en conjunto. Los dos festivales de Caracas, de 1954 y 1957, y las reuniones de Montevideo, de marzo de 1955 y la que, con carácter de festival, se acaba de llevar a efecto en el mes de septiembre último, no dejan dudas acerca de que nos encontramos ante un fenómeno cuyo esfuerzo reiterado responde a una necesidad continental.

Y no puede ser menos si miramos el panorama general de América Latina, más rico y valioso que el de un simple mercado explotable por los directores y solistas que Europa y Norteamérica nos envían en jira cada año. Hasta hace muy poco, solamente seis naciones latinoamericanas se habían destacado por abrigar no sólo tradiciones sino que también actividad suficiente para que se pudiera hablar de ellas en la evolución contemporánea de la música. De norte a sur, México, Cuba, Brasil, Uruguay, Argentina y Chile se contaban entre los países de donde procedían compositores y ejecutantes dignos de figurar en los festivales internacionales, y en el hecho participaron en ellos. A estos países se añadieron Venezuela, en primer lugar con sus músicos dieciochescos y el esfuerzo generoso de los festivales y la revelación de algunos nombres de mérito; luego Perú y Colombia; aún desde Panamá, donde no lo habíamos esperado, se ha visto surgir un compositor de indiscutible categoría. Todo parece pues indicar que lo que se llama América Latina ha llegado a cierta madurez y siente la necesidad de tomar conciencia de su situación y luchar por sus fueros.

Cuando por primera vez un grupo de músicos fuimos invitados por el Dr. Inocente Palacios a Caracas, hubo un fenómeno ciertamente conmovedor: la alegría que todos experimentaban en conocerse

y tratarse. Un ambiente de fraternidad espontánea se hizo patente; sólo lo empañaba el temor de que, según se había estilado, semejante reunión no se repitiera. Porque la música latinoamericana vivía dispersa e ignorada, más allá de sus fronteras nacionales, no sólo por los europeos o norteamericanos, sino que por nosotros mismos. Supimos muchas cosas los unos de los otros, y el echar las bases de la "Asociación Interamericana de Música" dio oportunidad para que cada país hiciera como una exposición del estado de su vida musical. El balance de lo que yo mismo llamé "el haber de la música" resultó mucho más rico de lo que se creía; si los anhelos de coordinación fructifican algún día, nos convenceremos de que poseemos un conjunto de iniciativas de todo género que, puestas al servicio de los demás, nos pueden libertar de tener que vivir a merced de lo que llega desde fuera de nuestro mundo latinoamericano y rara vez con el espíritu generoso con que acá lo recibimos.

La música viviente existe, el calor recíproco también; el tiempo nos está señalando un deber que ya ha empezado a cumplirse por parte de dos países, uno en el norte, otro en el sur, que han hecho de vanguardia. Venezuela y Uruguay merecen todo nuestro reconocimiento y nuestro respeto. Una entidad privada, la "Institución José Angel Lamas", en Caracas, y el S.O.D.R.E., entidad oficial gubernativa en Montevideo, simbolizan, además, los dos orígenes posibles de una acción cultural de bien común.

Carlos Chávez recordó en Caracas que él, hace muchos años, realizó en México un primer festival latinoamericano. A sus conciertos asistió el Dr. Inocente Palacios, desterrado entonces en la capital azteca y concibió el proyecto, para cuando la fortuna le deparara medios, de iniciar algo semejante, con estabilidad, en su patria venezolana. No sólo él tuvo fortuna, sino que la música también, porque este hombre ejemplar no se ha sentido propietario de recursos egoístas y ha hecho partícipes de ellos a todos sus colegas (él mismo se destinó en un tiempo a la música).

Tenemos pues, originado un movimiento que, como las plantas bienhechoras, viene dando frutos regulares y tendiendo a ser una red de iniciativas semejantes en toda América. En Washington se anuncia un festival; se habla también de otro en Buenos Aires; se ha dicho

algo de hacer igual cosa en Santiago al cumplirse diez años de la creación de nuestro Festival Bienal Chileno. Habría pues, para regodearse casi.

Lo importante es saber ahora qué es lo que queremos y para qué lo hacemos y disponer todo con orientaciones claras y con una organización adecuada. Los festivales, como muy bien expresó recientemente en Montevideo la Presidente del S.O.D.R.E., señora Margarita M. de García Capurro, tienen finalidades sobradamente precisas, de las cuales la primera debe ser "ayudar a América a conocerse a sí misma", oír lo que hacemos, crear un cierto espíritu de cuerpo. Esto es indispensable, porque, como la misma señora Presidente lo hizo notar, la geografía y luego las tradiciones llenas de prejuicios, conspiran contra la conciencia americana. Vivimos todos enormemente lejos, con mil dificultades que nos separan; nuestro continente es demasiado grande para que mexicanos y chilenos, por ejemplo, podamos tener un contacto real sin que alguien lo favorezca intencionadamente. Hay países, como Brasil, que son continentes aparte, en que uno se pierde y no ve un conjunto. Luego, estamos llenos de prejuicios, de desconfianza en lo nuestro, y vivimos adorando lo que viene de Europa y de Norteamérica; una obra mediocre europea será siempre mejor que una buena o excelente salida de estas tierras. Luego, olvidando lo que sucede en el resto del mundo, querríamos que todas fueran obras maestras y definitivas y hasta inventar de nuevo la música; pujamos por hacer cosas distintas, como si, traído el caso a los dominios del idioma, nuestra bendición de hablar todos el castellano hubiera que romperla en beneficio de barbarismos y de mezcolanzas igualmente importadas. Conocimiento completo y aprecio leal tiene que ser el lema de nuestros festivales. América, por entera, tiene, no uno sino toda una falange de excelentes compositores, a quienes deberíamos conocer en primer lugar, y reemplazar con sus obras muchísima música mediocre de grandes autores que se oye en los conciertos sólo por razones comerciales.

Dentro de esta finalidad de conocimiento recíproco americano, hay un aspecto que ha sido singular: los festivales realizados hasta ahora presentan la fisonomía curiosamente uniforme de ocuparse de música *latinoamericana*. Sin que esto envuelva segregación ni desco-

nocimiento respecto del valor musical de nuestro vecino del norte, es una fisonomía lógica e inevitable. Esta naturaleza exclusivamente latinoamericana de los festivales ha provocado alguna inquietud en los medios oficiales de Washington, nunca en los medios musicales de Estados Unidos, que están perfectamente conformes en entender las necesidades de nuestro caso. La Unión Panamericana (hoy OEA) pudo en otra época habernos servido de secretaría general para nuestras relaciones musicales y aun, presentar tal vez una especie de frente común de toda América ante el resto del mundo.

Por desgracia, los nobles ideales en que vimos inspirada la política de buena vecindad del Presidente Roosevelt, dejó olvidado el campo musical, y ahora, la gestión de nuestros intereses musicales desde los Estados Unidos ya no nos aprovecharía en ningún sentido. En los últimos quince años, América Latina ha dado pasos considerables en dicho campo y ha tomado fisonomías que no pueden retroceder. Terminada la guerra, América entera puso sus ojos nuevamente en su origen común europeo; se constituyó la UNESCO y acercándonos a ella nos encontramos, los latinoamericanos, frente a un problema que nosotros mismos teníamos que encarar. Los Estados Unidos continuaron con mayor impulso aún su lucha sostenida de penetración iniciada en los comienzos de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea. Paralelamente, nuestra situación nos obligó a empeñar otra batalla independientemente, pues lo que se hacía por Norteamérica no valía para nosotros y vice versa. Si hemos de tener relaciones efectivas con el medio musical de EE. UU., imposible de captar a través de una organización que lo represente, esto será tratando con los músicos mismos, no con una oficina política ni de propaganda. Tal vez con estos músicos podremos coordinar una acción paralela pero separada, que aleje toda idea de aparecer dependientes, situación que no nos favorecería ni corresponde a la verdad.

Aludimos con esto a una segunda y muy importante finalidad de nuestros festivales: presentarnos ante el mundo no-americano. América Latina tiene ya un aporte que hacer, tal vez no tan extraordinario como lo queríamos ni tan endeble como en muchos medios se supone. Hemos entrado a una etapa en que los ensayos, en cuanto a festivales, deben dar paso a sistemas ya probados, puesto que no hay otro modo

de hacer seriamente ciertas cosas fuera del que se ha establecido como el mejor: un número limitado de conciertos, variando los géneros, en forma de matizar la producción y no fatigar las orquestas. Lo que acaba de hacerse en Montevideo, de invitar conjuntos de otros países, resulta sumamente provechoso y atrayente. En cuanto a los programas de los conciertos, éstos no pueden representar un mapa del continente ni escoger obras recientes revueltas con producciones de hace muchos años, a menos que se hagan panoramas históricos, lo que podría ser de interés. Un pequeño jurado internacional es útil en estas funciones, porque libera al país invitante de compromisos y presiones diplomáticas.

Los concursos, en la forma como se realizó el de Montevideo, parecen ser los más serios: un jurado de selección primero y luego otro de premios que resuelve escuchando la música. No son necesarios premios de un valor descomunal y en cambio, sí, que estos estén en mayor número. Hay quienes insisten en que todos deben ser iguales; personalmente no comparto esta idea como dogma, siempre que las diferencias no sean desproporcionadas. Y luego, cosa importantísima, que todos los conciertos, grabados en cinta, circulen y se den a conocer en cada país a través de las estaciones radiodifusoras, con un buen sistema de anuncios previos.

Finalmente, que el festival se haga pensando en quienes deben escucharlo. Ni Caracas ni Montevideo han entendido este aspecto. En Venezuela, teniendo las mejores salas de concierto en la Universidad de Caracas, se ha insistido en que todo vaya al aire libre en el Auditorio Lamas, lo que es antimusical en muchos casos. En Montevideo, realizándose un festival en que predominaba la música de cámara, leímos acres censuras porque no concurrían a él masas de auditores; idea falsa e imposible en todo el mundo. La música de cámara es gramatical, numérica y estéticamente la que cabe en un salón; jamás fue música de muchedumbres, menos aún si es contemporánea y no está sazónada con el repertorio usual.

Como todas las cosas, los festivales han nacido del deseo espontáneo de hacerlos y en forma un tanto confusa, con mucho de improvisación. Sin que sea censurar los ya realizados, la experiencia del resto del mundo pudo ahorrarnos un noviciado que no era enteramente indispensable. Esto ha impreso, hasta aquí a los festivales, un tinte algo

casero, en que ha habido que andar disculpando cosas que era muy fácil prever y evitar. Cuando los festivales, como sucedió en Montevideo, se hicieron con los de casa, sin auditores foráneos ni críticos importados de Nueva York o Europa, los defectos no tenían importancia; pero cuando nos tocaba sentarnos junto a personas que venían de lejos, esperando una réplica de la bienal de Venecia o de las reuniones de la S.I.M.C. o de Donaueschingen, hubo que evitarlos, y hablar mejor acerca del estado del tiempo, después de escuchar obras que no parecía necesario tener que soportar. Esto es muy delicado, porque, si pretendemos con los festivales hacernos presentes en el mundo de la música, la que exhibamos hacia fuera debe ser de óptima calidad, sin falsos orgullos nacionalistas, sin provincianismos; de lo contrario, mejor es que sigamos en la nebulosa y que se imaginen los de fuera algo mejor que lo que constatan viniendo hasta nuestras costas.

El Festival de Montevideo.

El reciente Festival de Montevideo, realizado entre el 18 y el 29 de septiembre, comprendió una serie de doce conciertos de música de cámara (incluyendo en ellos las audiciones públicas en que el Jurado examinó las obras del Concurso Latinoamericano de composición que se realizó conjuntamente) y dos audiciones sinfónicas a cargo de la Orquesta del S.O.D.R.E. bajo la dirección del compositor mexicano Carlos Chávez. En estos conciertos escuchamos obras procedentes de diez países americanos: México, Guatemala, Panamá, Cuba, Venezuela, Brasil, Perú, Uruguay, Argentina y Chile. Cinco cuartetos realizaron con una excelente emulación el estado de nuestra cultura, el Cuarteto del S.O.D.R.E. y el "Erich Kleiber" de Montevideo, el "Acedo" de Buenos Aires, el de nuestro Instituto de Extensión Musical y el Cuarteto de Río de Janeiro. Participaron grupos de cámara corales, el de la Universidad de Montevideo (Dir. Nilda Muller) y de las "Juventudes Musicales" del Uruguay (Dir. Eduardo Carámbula); además de varios conjuntos de cámara del S.O.D.R.E., el "Cuarteto Americano de Saxofones", la Orquesta "Luis Sambucetti", todos de Montevideo, y un selecto grupo de solistas uruguayos a los que se añadieron el pia-

nista brasileño Arnaldo Estrelha, el cantante argentino Víctor de Narké y la pianista francesa Eliane Richepin. En el grupo uruguayo se destacaron particularmente los pianistas Héctor Tosar, Lyda Indart, Eva Vicens, el violinista Israel Chorberg y las cantantes Virginia Castro, Ercilia Quiroga, Marie Louise Malnou y Raquel Adonáylo, brillante grupo de óptimas calidades para una labor que exigió variada y simultánea preparación. Como alma y nervio del festival hay no sólo que referirse, sino que felicitar desde luego de un modo particular al dinámico e inteligente artista que es Hugo Balzo. Integrando una comisión del S.O.D.R.E., en él se personificó la cabeza visible de la iniciativa y supo asumir tantas y complicadas responsabilidades como se requiere en un caso semejante.

Circunscrito a los países del sur, (con excepción de Carlos Chávez) concurrió a Montevideo un grupo de invitados, compositores, críticos o ambas cosas a la vez, que asistieron a las presentaciones de su música y enviaron correspondencias acerca del Festival a la prensa brasileña, argentina y chilena. Entre ellos, sin contar los nombres de quienes actuamos en el Jurado, se encontraron Luis Gianneo, Roberto García Morillo, Leopoldo Hurtado y Enzo Valenti Ferro, de Argentina; Andrade Muricy y Renzo Massarani de Brasil, y Juan Orrego Salas de Chile.

Como es uso en la mayoría de los festivales, el S.O.D.R.E. llamó a un concurso que se circunscribió, en este caso, a los compositores latinoamericanos y a la música de cámara. Cuartetos para cuerdas o saxofones, quintetos para instrumentos de viento, obras para canto con acompañamiento de varios instrumentos o de piano solo, fueron los temas del torneo. El Jurado de Selección que estudió las obras presentadas, resolvió admitir once de ellas como competidoras finales. Este jurado lo integró el compositor soviético Aram Katchaturian con Alberto Ginastera, de Argentina, y Domingo Dente, de Uruguay. Para la prueba final que se verificó interpretando en público y bajo pseudónimo las obras elegidas, actuaron en el Jurado de Premios los compositores Carlos Chávez (México), Alberto Ginastera (Argentina), Camargo Guarnieri (Brasil), el musicólogo uruguayo Lauro Ayestarán, juntos con el autor de estas líneas.

Aparte de las audiciones pertenecientes al concurso, los progra-

mas fueron combinados basándose en la idea del S.O.D.R.E. de promover el mutuo conocimiento entre los países americanos. Se trataba de que los invitados oyésemos composiciones que rara vez se escuchan fuera de las fronteras nacionales y que el público de Montevideo tomara una visión de conjunto de lo que nuestro mundo produce. Se incluyeron obras de muy diverso género y dimensiones y sin un requisito cronológico; se escuchó de todo un poco. No haré, pues, una evaluación crítica de cada concierto, más bien me referiré a los géneros separadamente, al concurso, y, finalmente, a la impresión que se recoge en estos torneos acerca de lo que los países significan musicalmente.

La música sinfónica estuvo somera pero bien representada; todas las composiciones que se oyeron merecían escucharse y aún, varias veces. En el primer programa orquestal, en el que ya conocíamos no sólo los "Vitales de la Anunciación" de Alfonso Letelier, que Virginia Castro interpretó magníficamente, sino que las deliciosas "Dos fugas" de Juan Bautista Plaza (Venezuela) y las exuberantes "Tres versiones sinfónicas" de Julián Orbón (Cuba), premiadas en el Primer Festival de Caracas, fue un positivo agrado escuchar el "Llanto de las Sierras" de Juan José Castro (Argentina), lleno de poesía y de un sobrio hispanismo, escrito en memoria de Manuel de Falla; asimismo, fue valioso el "Concertino para piano" de Carlos Estrada (Uruguay), composición fina, ágil en su orientación marcadamente francesa.

El segundo concierto resultó más novedoso para el que esto escribe: se oyó una de las mejores obras que ha producido nuestro continente, las "Variaciones concertantes" de Alberto Ginastera (Argentina), escritas con talento sobresaliente y mano maestra; también la vigorosa "Sinfonía Romántica" de Carlos Chávez (México) y, puede decirse que se oyó por primera vez el "Choro" para piano y orquesta de Camargo Guarnieri (Brasil), premiado en el Segundo Festival de Caracas y ejecutado esta vez con todo su sentido por el pianista Arnaldo Estrelha. Un "Preludio y danza" del uruguayo Luis Cluzeau Mortet, de muy agradable factura, muy delicado y contenido, vino a hacer las veces de homenaje fúnebre al compositor, que falleció el mismo día en que la obra se interpretaba. Fue para todos nosotros la nota dolorosa del Festival, pues hasta muy poco antes de su fallecimiento, el

maestro Cluzeau Mortet, "Luisito" como todos cariñosamente lo llamaban, estuvo en los conciertos y participó en lo que su salud muy quebrantada le permitía.

En estas dos presentaciones de la magnífica Orquesta Sinfónica del S.O.D.R.E., Carlos Chávez se nos volvió a destacar como otro de los raros casos en que un gran compositor es a la vez capaz de empuñar la batuta con auténtica seguridad musical. Corroboramos la impresión que ya teníamos desde el Festival último de Caracas, en el sentido de que Chávez es uno de los mejores directores de este continente.

En los conciertos de música de cámara se debe comentar en primer lugar el género que tradicionalmente mejor la representa: el cuarteto de cuerdas. Nueve obras de este tipo escuchamos en los programas, más dos en las audiciones del concurso, es decir, un buen grupo capaz de reflejar el panorama actual de un género que es como ninguno apropiado para aquilatar no sólo el valor de un compositor sino que aún la madurez artística de un medio. Como ya lo hice notar, conjuntos permanentes de Montevideo, Buenos Aires, Río de Janeiro y Santiago, compitieron en seriedad y perfección en la ejecución de obras de Villa-Lobos (cuartetos N° 2 y 12), Mignone (cuarteto segundo) y Guarneri (cuarteto segundo), pertenecientes a Brasil; de Caamaño y José María Castro, de Argentina; Estrada y Ascone, del Uruguay; y de Letelier y el primer cuarteto del que esto escribe, por parte de Chile. Habría que añadir los dos cuartetos del Concurso, cuya procedencia y autor desconocemos. El balance de lo que escuchamos es favorable y revela en nuestra América un nivel de calidad general en la composición. Aparte de las obras chilenas, muy elogiadas por la crítica uruguaya y de cuya apreciación me excuso, lo que juzgo de mayor valor son los dos cuartetos argentinos, luego el de Estrada, también muy seriamente musical y, en un género nacionalista que me atrae menos, el de Guarneri. Todo ello, dentro de un concepto digno y a la altura de la tradición del género.

Junto a los cuartetos deben señalarse otras obras de tipo vecino, que encabezaría con el magnífico Quinteto del panameño Roque Cordero (flauta, clarinete, violín, violoncello y piano). Es una nueva muestra de este compositor que se revela con poderosa y auténtica

fuerza creadora. En menor grado, dentro de lo bueno, citaré "Las pinturas negras de Goya" de Roberto García Morillo (Argentina), también para quinteto (flauta, violín, violoncello, fagot y piano), la "Música para seis instrumentos" del cubano José Ardévol (trompeta, flauta, clarinete, fagot, violín y violoncello), el "Concertino-Serenata" de Luis Gianneo (Argentina) y la "Elegía" de Aurelio de la Vega (Cuba), ambas para conjunto de cuerdas. Como obra monótona y sin interés según el consenso general de los que la escuchamos, se puede señalar, en cambio, el "Concierto N° 2" para cuatro guitarras, de Alberto Soriano (Uruguay).

El capítulo más débil fue el de las obras solísticas o de pequeño número de instrumentos. La programación aquí dejó mucho que desear en cuanto a selección y aún a ejecución. Lo más serio y logrado de este grupo fue la "Pastoral y Scherzo" op. 42 de nuestro compositor Juan Orrego Salas, obra muy sólida, rica y expresiva, que mereció unánimes elogios. En este rubro de las actuaciones solísticas resultó extraña la aparición del bajo argentino Víctor de Narké en un programa que estaba concebido sólo para su lucimiento personal.

Las ejecuciones corales fueron discretas; lo mejor lo realizó el Coro de cámara de las "Juventudes Musicales" uruguayas. Las obras de Héctor Tosar "Desvelo" y "Cinco madrigales", son excelentes en todo sentido; igualmente brillantes y acabadas nos parecieron: "Las flores del romero", uno de los "Romances pastorales" de Juan Orrego Salas, y las obras procedentes del Brasil, "Egbeji" de Camargo Guarnieri y Samba "Lelé" de Mignone, escritas con ingeniosa gracia y aciertos de efectos vocales en la línea que ha creado Villa-Lobos. Brasil, como lo hizo Rusia, tiene un estilo de escritura que uno pensaría entroncar hasta en Jannequin, en que el coro se vuelve casi una orquesta y que se oye con placer, aunque tal vez no por demasiado rato.

En lo que respecta al Concurso y a sus resultados, por fortuna nuestro público ha escuchado por radio todas las obras premiadas en Montevideo. Originalmente el Jurado premió cuatro composiciones: el "Divertimento para quinteto de vientos" de Héctor Tosar (Uruguay), y el "Cuarteto para saxofones" de Jacobo Ficher (Argentina), primer y segundo premio, respectivamente, y "Baladas Amarillas" para

canto y conjunto de cámara, de Virtú Maragno (Argentina) y "Nocturnos" para canto y piano, de Carlos Tuxen-Bang (Argentina), también con los primeros y segundos premios en la sección vocal del Concurso. Razones de interpretación de su reglamento, determinaron a la Comisión Directiva del S.O.D.R.E. a estimar que la obra de Maragno, ejecutada en Buenos Aires, había perdido el anonimato requerido, y por lo tanto, el primer premio fue declarado desierto.

Desde el primer momento, los miembros del Jurado y el público quedamos impresionados por el "Divertimento" firmado por Idomeno; al conocerse su autor se confirmó la indiscutible mano maestra de que procedía, Héctor Tosar, que es ciertamente la personalidad más vigorosa que el Uruguay posee en la actualidad en el campo creador. Este Divertimento contiene cuatro partes (Obertura, Recitativo pastoral, Tango y Danza rústica) y es sin lugar a dudas una obra de primera clase. Las ideas son bellas y también la manera como las maneja; el acierto con que están tratados los instrumentos denota un compositor de gran categoría y, luego, la notable riqueza rítmica, de difícil ejecución, comunica a toda la obra un interés que no decae. Tosar añade así otra importante creación a la lista de sus composiciones.

Jacobo Fischer, ruso nacionalizado argentino desde hace muchos años, es una figura de importancia en la música del país vecino. Su "Cuarteto para saxofones" es una obra muy bien construida, con la seriedad y el estilo de un cuarteto de cuerdas. Tal vez este concepto lo haya llevado a hacerla un poco extensa, no por la obra misma sino por el conjunto que a la larga se hace monótono. En todo caso, Fischer mereció bien la distinción otorgada.

No estaría mal decir, viniendo al terreno del canto, que las "Baladas Amarillas" de Maragno son una obra excelente y que es una lástima lo ocurrido con ellas. Se trata de una música llena de sugerencia, muy poética y deliciosamente trabajada para un conjunto de flauta, corno inglés, violoncello, arpa y timbal, que acompaña con mucho arte a la soprano. El segundo premio, ganado por el joven Carlos Tuxen-Bang, recayó también en una obra sumamente atrayente: se trata de tres "vocalises" que tienen una línea suelta, una gran riqueza melódica llevada en todo momento con expresiva elegancia. La idea

de hacer el canto sin texto resulta muy agradable, si bien, a lo largo, engendra cansancio. Uno desearía, por lo menos, que las sílabas utilizadas fueran cambiando, sobre todo cuando se trata de movimientos algo extensos. Yo me pregunto si cualquier día esta obra no se hará popular con un flautista o clarinetista en vez de la soprano.

Para terminar, réstanos hacer el balance de lo que hemos aprovechado en el Festival de Montevideo. En primer lugar, fue nuevamente un placer encontrarnos reunidos un grupo bastante numeroso de músicos de los países del sur. La vida, puede decirse en común, el asistir juntos durante quince días a muchos conciertos y reuniones reafirmó, aún más, esa fraternidad a que me he referido más arriba y que se inició durante el Primer Festival de Caracas.

Así como oyendo en Venezuela obras bastante dispares uno pudo asomarse a la realidad sinfónica de nuestra América, los conciertos de Montevideo dejan entrever conclusiones que es menester tomar en cuenta en futuros festivales. Comenzaré por alabar la actividad y el estado de la producción musical en Argentina. No es casualidad el que si se hubieran concedido los cuadro premios, tres de ellos habrían correspondido al país hermano. Argentina es, no sólo un país considerablemente desarrollado en música, que ha tenido tradicionalmente ya una vida de conciertos de primera clase, sino que un medio en que esto se refleja en un tono general de madurez y de competencia profesional que nos honra a todos los americanos. Lo que conocíamos del resto del continente, excluido también Uruguay, no fue más allá de lo que ya sabíamos. De Brasil y Chile hubo un exceso de presentación de nombres conocidos y no avanzamos en penetrar su realidad más actual; faltó, como nos consta en el caso de Chile, una colaboración y aún una participación activa en algo tan importante como es darse a conocer fuera del país. En Brasil deben haber muchos compositores jóvenes dignos de considerarse. Si no nos preocupamos de abrir horizontes, pareceremos estar en presencia de un firmamento con sólo estrellas fijas de primera magnitud.

Con respecto al Uruguay, el Festival de Montevideo nos hizo conocer obras de maestros ya establecidos como Estrada, Santórsola, Tosar, Ascone, Cluzeau-Mortet, etc., y también de Ricardo Storm, José Serebrier, Mauricio Maidanik, Santiago Baranda Reyes, de cuyo valor

aún no se puede tener un criterio formado. En nuestros festivales futuros tendremos, como se hace a menudo en Europa, que preparar y presentar con sumo cuidado una buena muestra del país invitante, acerca de cuyo estado musical uno cree siempre salir bien informado.

Con todo lo anterior y con nuestras opiniones favorables o no, pero siempre emanadas del interés sincero y del cariño que sentimos hacia el Uruguay y su acogedor ambiente, creemos terminar esta reseña que es como la de una verdadera temporada de conciertos. Lo que ha hecho el S.O.D.R.E. merece una vez más nuestro agradecimiento y nuestra calurosa felicitación.

LA VIDA MUSICAL EN SUIZA

por

Magdalena Vicuña

Para el extranjero, Suiza es el país del turismo, de los lugares románticos, de las bellezas naturales, de los lagos y montañas imponentes. El automovilista puede cruzar en un solo día todo el territorio de un extremo al otro. Entre la salida y puesta del sol, habrá pasado las fronteras de una decena de Estados, y visitado ciudades medioevales e industriales situada a lo largo de hermosos lagos, habrá contemplado picachos de dos mil metros de altura cubiertos de nieves eternas y se habrá encontrado con seres humanos muy diversos. Esta es la imagen tradicional de Suiza. Pocos son aquellos que saben que en Suiza existe una importante vida artística y que este país tiene músicos, pintores, escultores y escritores de gran envergadura.

Conversando con el maestro Paul Klecki que nos visitara durante el mes de agosto de este año, mes en el que dirigió nuestra Orquesta Sinfónica, hablamos sobre la vida musical Suiza y sobre la importancia de los artistas suizos en el campo de la música. Muchos de los datos de este artículo nos fueron proporcionados por este eminente director suizo y por la Embajada de Suiza en Santiago.

Para poder apreciar mejor la vida musical actual de este país, comenzaremos por echar un vistazo al pasado.

Hasta la Reforma, la música casi no existía en Suiza fuera de los conventos y monasterios. En el Siglo XVI, el salterio hugonote exaltó el gusto por la música vocal y favoreció la creación de escuelas musicales dentro de los Estados que profesaron el protestantismo. Estas fueron las instituciones que, poco a poco, propagaron la música instrumental. Durante los siglos XVII y XVIII no hubo en Suiza un solo compositor que pueda compararse con los grandes músicos italianos, alemanes, franceses o ingleses de la misma época. Hubo que esperar hasta la segunda mitad del siglo XIX para ver aparecer compositores de verdadero interés. El primero, sin lugar a dudas, fue Hans Huber (1852-1921) autor de nueve sinfonías, cinco óperas e innumerables obras vocales e instrumentales.

Como Suiza no tuvo un pasado musical, los compositores tuvieron necesariamente que dejarse influenciar por los grandes románticos alemanes; Wagner, Bruckner, Brahms, Reger y Strauss. No obstante, la primera generación de músicos suizos, dio un impulso decisivo al desarrollo de la música en el país. Numerosos jóvenes siguieron el ejemplo de sus mayores y, guiados por ellos, se lanzaron llenos de entusiasmo. Las nuevas corrientes y búsquedas técnicas que surgieron en Europa a raíz de la primera guerra mundial, penetraron en el país e influenciaron a la generación que se formaba. Los compositores suizos alemanes sintieron la necesidad de liberarse de la fascinación ejercida por los músicos alemanes y otro tanto les ocurrió a los de la Suiza francesa que se alejaron de la influencia de un Fauré y un Debussy. Tenían que conquistar otros horizontes y fue a las fuentes de Strawinsky, Schoenberg, Bartok, Hindermith y Honegger a la que fueron a buscar los elementos de sus nuevas experiencias.

Es interesante observar cómo la influencia de estos grandes innovadores no se ejerce de la misma manera entre los compositores jóvenes suizos. Aquellos que tienen una cultura germana demuestran una inclinación natural por la expresión lírica y por las fórmulas especulativas de ciertos sistemas; aquellos con cultura latina se sienten más bien atraídos por la renovación de las formas y las innovaciones técnicas. Es por eso que el músico suizo-alemán, seducido por las teorías de Schoenberg, encuentra en el sistema dodecafónico elementos metafísicos nuevos y una nueva matemática, mientras que el músico suizo-francés pedirá a este mismo sistema elementos de una disciplina racional y la posibilidad de enriquecer su vocabulario.

Los más importantes compositores actuales

En la imposibilidad de nombrarlos a todos, nos limitaremos a los más importantes, entre los que descuella en primer lugar Arthur Honegger, cuyas obras son ampliamente conocidas por un auditorio universal: "El Rey David" (1921), después un "Oratorio" (1923), "Horacio Victorioso" (1921), "Pacific 231" (1924), "Judith" (1925), "Antígona" (1927), segundo y tercer cuartetos (1935 y 1937), "Juana de Arco en la hoguera" (1935), "La Danza de los muertos" (1938), cin-

co sinfonías (1930, 1941, 1946 y 1950), etc. Francia y Suiza reivindican a la vez a Honegger, pero no cabe duda que sólidos vínculos lo unen a Suiza y explican muchos aspectos de su arte: la seriedad y la sinceridad, la predilección por el canto coral, muchos temas inspirados por la naturaleza, las costumbres y la historia.

Una de las obras de Honegger que mejor lo ligan a la Suiza de sus antepasados es la "Cantata de Navidad" para barítono-solo, voces de niños, coro mixto y órgano (1953). El boceto de esta Cantata se remonta a 1941 y debía servir a la composición del "Juego de la Pasión", sobre un texto de César von Arx, para las representaciones de Selzach, pequeña aldea Suiza. La obra no fue terminada, pero Honegger volvió doce años después a este fragmento y le dio su forma definitiva.

Es la ascensión de la sombra a la luz, la espera ansiosa del nacimiento del niño divino. El órgano hace oír muy suavemente acordes tristes, los bajos martillan un obstinado, el coro canta una lamentación y en el "De profundis clamavi", los violines lanzan un grito de angustia, un crescendo termina en el clamor "¡Oh, ven Emanuel!" Entonces las voces de niños, muy sencillas, muy puras, dicen: "Aquí viene Emanuel" y el barítono anuncia el nacimiento de Cristo.

Así comienza una de las páginas más emocionantes que haya escrito Honegger. Mezclados en un contrapunto sabio, pero tan perfecto que parece natural, los niños, las mujeres y los hombres cantan las melodías de viejos villancicos populares. Las voces callan, y la orquesta, volviendo sobre algunos fragmentos de los "Villancicos", concluye en la calma, mientras el órgano hace oír los acordes del comienzo. Esta cantata, tan humana y tan divina, de un arte tan refinado y, sin embargo, tan simple, es, entre las obras maestras de Honegger, una de las más bellas.

Frank Martin también ha conquistado renombre universal, colocándose en la primera fila de los compositores suizos. Desde sus primeras obras, Martin había afirmado su talento. "Los tres poemas paganos" (1911), los "Cuatro sonetos de Ronsard" (1912), los "Ditirambos", oratorio profano, dieron prueba de un gusto refinado, de una técnica segura dentro de una estética emparentada con la de Ravel. Pero descubrió, bajo la influencia de Jacques-Dalcroze, el ritmo, e hi-

zo de este elemento el trampolín de algunas de sus obras, sobre todo del "Trío sobre cantos populares irlandeses" (1925) y de los "Ritmos" (1926).

Lo que transformó, no obstante, su manera de comprender y escribir música, fue su encuentro con la técnica de Schoenberg hacia 1930. No es que haya adoptado íntegramente la estética del atonalismo de este autor, porque ha declarado: "Puedo decir que, con similar fuerza, he sido influido por Schoenberg y me he opuesto a él con toda mi sensibilidad musical". Martin revisó desde la base todo su arte de la composición para plegarlo al sistema de los doce tonos. Las obras esenciales que marcan esta victoria son muy conocidas: el "Vino aderezado con hierbas" (1938-1941) "In Terra Pax" (1944), la "Pequeña Sinfonía concertante" (1945), "Gólgota" (1947), los "Ocho preludios" para piano (1948) y tantas otras, hasta llegar a "La Tempestad".

Othmar Schoek, en su calidad de maestro del lied en lengua alemana, es el representante de un género que expresa musicalmente los más íntimos sentimientos y las atmósferas más sutiles de un poema. No sin razón, fue el primero en recibir, en 1945, el Premio de Compositores de la Asociación de Músicos suizos. Pero su producción no se limita a sus páginas líricas, pues también ha creado piezas instrumentales y orquestales de valor. Habría que citar dos sonatas para violín, una sonata para clarinete bajo, dos cuartetos de cuerdas, un concierto de violín, uno de trompa y violoncello y otro para trompeta, dos preludios para orquesta, la "Noche de Verano", y la "Suite en La bemol para cuerdas". Schoeck también ha escrito una serie de óperas de gran efecto que se cuentan entre sus obras esenciales y que han contribuido a su reputación tanto en su patria como fuera de ella.

Otra de las personalidades destacadas de la música suiza contemporánea es Conrad Beck, quien en 1954 fue agraciado con el premio de composición en el Festival de Músicos Suizos. Su música se caracteriza por su alejamiento consciente del post-romanticismo, por su escritura estrictamente lineal, una rigurosa polifonía y la voluntad de expresar un elemento profundamente subjetivo. Estos son rasgos más bien germánicos; sin embargo, al asimilar ciertos principios de expresión típicamente latinos, Beck acertó a equilibrar ambas tendencias.

La obra de Conrad Beck es muy variada; comprende música de cámara, seis sinfonías y cinco obras en un solo movimiento que forman la serie imponente de piezas puramente orquestales. Junto a éstas están sus obras vocales, no menos importantes, particularmente los lieder "Tres cantos de otoño" y sobre todo, partituras en ciclos tales como el "Oratorio según textos de Angelus Silesius", la cantata "La Muerte de Edipo", la "Cantata lírica" según los sonetos de Orfeo de Rilke, y finalmente el impresionante segundo oratorio, titulado "La Muerte en Basilea" (1953).

En el campo de la música contemporánea, se destaca también Willy Burkhard, agraciado con el premio de composición de la Asociación de Músicos Suizos y el premio de música de la ciudad de Zurich; estas distinciones las ha merecido porque su música simboliza el carácter suizo por su estilo inspirado en el grabado en madera y sus acentos a menudo duros y conscientemente ásperos.

Al principio fueron, ciertamente, las obras vocales y la música de cámara las que ocuparon el primer plano, así como dos coros a capella, cantatas y motetes según textos bíblicos. Sus creaciones acabaron por tomar una mayor extensión; necesitaron formas más intensas, tales como sus partituras para orquesta y para coro y, sobre todo, sus dos oratorios entre los cuales "La visión de Isaías" forma la verdadera expresión artística de la personalidad de Burkhard.

Otros compositores dignos de mencionarse, en esta breve reseña, son Jean Binet cuya producción comprende Salmos y odas para coro y orquesta, agradables canciones, Lieder muy emotivos, obras de cámara (cuartetos y sonatas), ballets y numerosas partituras sinfónicas. Jean Binet es un poeta. Su música tiene encanto, gracia, a veces desenvoltura y siempre mucha fantasía. Apoyada en una técnica flexible y diversa, una mano hábil y una gran facilidad de pluma, no tiene el propósito de conquistar, de imponer un sistema o una estética, sino de agradar, de propagar la alegría. Paul Mueller, Adolf Brunner y Bernard Reichel son compositores en los que prima la música sagrada. Mueller ha hecho del arte polifónico un instrumento del que se sirve con maestría. De aquí que la música vocal sagrada ocupe un importante lugar en su obra. A Adolf Brunner, que ocupa un cargo importante en Radio-Zurich, en su producción musical le ha preocu-

pado siempre el profundo sentimiento ético de sus responsabilidades: el pensamiento de una reforma de la música religiosa. En cuanto a Bernard Reichel, no es fácil caracterizar sus tendencias. La base del arte de este autor se inspira en la gran tradición del órgano y de los salmos hugonotes, tradición esencialmente religiosa y espiritual, desarrollada a la manera de un Honegger o de un Hindermith. Bajo la influencia de su amigo Frank Martin, ha podido experimentar el sistema docecafónico, seguir la evolución de un Strawinsky, sin perder de vista las oscilaciones de la rosa de los vientos del espíritu; verdad es que esas influencias liberaron su escritura de todo academismo, sin lograr alterar su natural personalidad. En resumen, lo que triunfa en él es la pureza, la espontaneidad y la limpidez de su inspiración. Su producción comprende una docena de obras de música de cámara, conciertos, oratorios, cantatas, salmos, escenas bíblicas, obras sinfónicas y música para festivales populares.

Los conjuntos sinfónicos

En Suiza existen cuatro grandes orquestas permanentes que tienen su sede en Ginebra, Berna, Bale y Zurich, y tres orquestas menos importantes en las ciudades de Wintertur, St. Gall y Lucerna. Con excepción de la de Wintertur, cuya actividad es exclusivamente sinfónica, las demás ofrecen conciertos de abono, conciertos populares y para la juventud, y actúan en las representaciones de óperas y operetas en los teatros líricos. La Radio suiza, que es una radio estatal, tiene tres orquestas sinfónicas: en Ginebra, Zurich y Lugano y una pequeña orquesta de cámara en Lausanne. Además, la Orquesta de la Suiza Romanda y la Orquesta de Wintertur ofrecen conciertos en todas aquellas ciudades que no tienen orquesta propia. Es así como en todas las ciudades de Suiza se ofrecen conciertos durante los meses de invierno.

Entre todas las orquestas mencionadas, la de la Suiza romanda, fundada en 1819 por Ernest Ansermet es, sin lugar a dudas, la más importante. Este admirable instrumento de cultura regional fue organizado sobre la base de la descentralización: creándose grupos regionales en Lausanne, Montreux, Vevey y Neuchâtel. Gracias a la verdadera de-

voción demostrada por los comités de estas ciudades, un grupo de amigos y sobre todo el entusiasmo inteligente, el amor y la perseverancia realmente prodigiosa de Ansermet, la O.S.R. ha continuado su trabajo, ofreciendo conciertos desde hace casi cuarenta años.

Ansermet jamás se desviará de lo que considera su misión; defender con fervor la música "moderna". Es así como no sólo la Suiza romanda sino que la mayoría de los centros musicales en el extranjero han sido impulsados por él a tocar música moderna. Se le deben un número considerable de estrenos. Con su gesto imperioso y suave, su ciencia del ritmo y de los timbres sonoros, su lúcida inteligencia que continuamente controla la emoción, gracias sobre todo a esa riqueza de sus matices, Ansermet es insuperable en la interpretación de las obras de Debussy y Ravel, como también de las de Strawinsky, Bartok, Alban Berg, Paul Hindermith, Honegger y Frank Martin.

En la Suiza alemana, dos hombres han seguido este mismo camino: Paul Sacher en Bale y Hermann Scherchen en Wintertur y Zurich. Hace treinta años, Paul Sacher fundó la "Kammerorchester" de Bale. Este conjunto ha obtenido fama al estrenar obras especialmente encargadas por Sacher a los más destacados compositores de nuestra época. Pueden citarse: "Música para cuerdas, percusión y celesta" de Bartok, el "Concerto para cuerdas" de Casella, "La danza de los muertos" de Honegger, el "Doble concerto para cuerdas" de Martinu, el "Concerto para cuerdas" de Strawinsky, la "Pequeña sinfonía concertante" de Frank Martin, e innumerables obras más. Hace catorce años, Sacher redoblaba su actividad, fundando en Zurich un nuevo conjunto: el Collegium Musicum, conjunto que ofrece una serie de conciertos de gran calidad.

La radio

También es necesario subrayar la importancia de la obra realizada por la radio suiza a favor de la música moderna. Como no tiene preocupaciones financieras de ninguna especie, puede poner al servicio del arte sus fuerzas nuevas y poderosas. Es así como los estudios de Ginebra, Zurich y Lugano, bajo el impulso de sus directores de orquesta, ocupan un lugar prominente en la vida musical del país.

Festivales y semanas musicales

Las más importantes de estas manifestaciones son "Las semanas internacionales de Lucerna" en las que se tocan las obras ya consagradas y los mismos "príncipes" de la batuta, del piano y del arco se dan cita para atraer a las masas de extranjeros. En estos festivales la música contemporánea tiene una cabida restringida. Es en los sitios más modestos y a veces en sencillos villorios lacustres o montañosos donde se refugia la música de hoy día.

Merecen citarse la Semana de Ascona, organizada por Vladimir Vogel, la Semana Bach en Schaffhouse, las Semanas de Braunwarld, las Semanas de verano en Zurich, etc. Numerosas pequeñas ciudades organizan durante el invierno series de conciertos de cámara y es quizá en estos lugares donde se encuentra un auditorio de mayor sensibilidad y extraordinario entusiasmo.

Después de subrayar el lado espectacular de la música en Suiza vale la pena mencionar, también, otro aspecto de la actividad de las principales orquestas del país: Los conciertos populares. En la Suiza germana éstos han tomado un lugar muy importante y su acción se ejerce sobre un numeroso público. Bajo la forma educacional o simplemente de diversión, propagan el amor desinteresado por la música y reúnen a los seres que se encuentran separados en la vida bajo el signo de la belleza.

Las Juventudes Musicales en Suiza

Hace años, nació en Bruselas, un movimiento en favor de la Juventud. Un melómano apasionado, Marcel Cuvelier, creaba "Las Juventudes Musicales de Bélgica". Estas se fueron propagando por toda Europa y en 1948, gracias a los programas radiales de Radio Ginebra, que informaba sobre los problemas educacionales de este Movimiento, René Dovaz formaba las Juventudes Musicales Suizas.

En sus estatutos, las Juventudes Musicales Suizas tienen por meta "agrupar a los elementos de la juventud suiza deseosa de una mayor cultura musical y de desarrollar por todos los medios, a través de la publicidad, los conciertos, las conferencias y la radio, el amor por

la actividad musical entre la juventud de todos los círculos, escolares, universitarios y obreros”.

El movimiento se inició en la Suiza romanda y la actividad de esta Juventud tuvo tres metas iniciales: ante todo la organización, dentro de las distintas secciones del país y según sus medios económicos, de conciertos comentados, audiciones con debates, conferencias, y audiciones de discos. En seguida, en el plan nacional, jiras de conciertos, para los cuales el Movimiento consiguió la colaboración, ya sea de grandes artistas decididos a ayudar a la educación de la juventud, o bien de talentos más jóvenes pero ya consagrados, para llevar la música a aquellos lugares donde hasta ese momento no se habían realizado manifestaciones de esta índole. Por fin, se creó también la revista “Jeunesse et Musique” en la que se informa sobre la actividad completa del Movimiento.

Independientemente de su Revista, la juventud deseaba tener una unión con los centros de toda Suiza y fue así como se creó la audición nacional de las Juventudes musicales de Radio Ginebra, que da a conocer el trabajo de las diversas secciones del país y auspicia audiciones de artistas jóvenes, cuidadosamente elegidos en sus filas.

Es así como este vasto movimiento de educación está logrando su meta: fomentar la comprensión musical de la juventud, revelándoles un lenguaje apto para comprender mejor la fraternidad humana.

* * *

Este panorama de la vida musical suiza, aunque muy incompleto, pretende ofrecer a nuestros lectores una idea general del desarrollo musical en ese país. Si se considera que la iniciativa privada es la base de toda esta actividad, el resultado obtenido es sorprendente. El Gobierno de la Confederación suiza sólo puede dar modestas subvenciones a las artes y las letras. El sistema político federal, por una parte, y las zonas lingüísticas, por la otra, crean verdaderas fronteras internas. Si estas fronteras aíslan al artista, por otro lado tienen su ventaja, porque multiplican los centros culturales regionales.

DE LOS MICROTUNOS Y SU APLICACION COMO SISTEMAS TEMPERADOS

por

José Vicente Asuar

La concurrencia de nuestra actual avanzada musical en la búsqueda de elementos renovadores que suplan las deficiencias de la convención sonora que ha regido por espacio de siglos, o incorporen elementos que contribuyan a enriquecer y conseguir una expresión más integral del lenguaje musical, es una realidad que implica la conciencia general de que estamos atravesando por una crisis de la materia trabajable en música, o bien, que esta materia trabajable ya no se basta por sí misma para poder expresar el pensamiento y contenido artísticos de un músico vanguardista de nuestros días.

Esta primera mitad del siglo XX ha sido rica en búsquedas y hallazgos de nuevas expresiones sonoras, dentro de una evolución vertiginosa que contrasta con la lentitud con que se sucedieron los cambios de estilo y sistema en el pasado. Bástenos recordar que el enlace entre los sistemas modales y el sistema tonal, necesitó más de 10 siglos de desarrollo, en cambio ahora, en solo 50 años, han coexistido translapándose las más variadas y dispares tendencias, tales como el neoclasicismo (retorno al pasado con nuevos elementos incorporados), politonalismo (ampliación espacial del tonalismo), dodecafonismo (combinación de elementos seriales dentro de una expresión armónica integral), microtonalismo (continuación del proceso disolutivo de la escala musical), música mecanizada (introducción de elementos mecánicos), y aún otras, tales como la música de inspiración didáctica popular, instituida en las repúblicas colectivistas y, que por ser de extracción extramusical, no la colocamos en el mismo nivel de las antes mencionadas. Pero dentro de esta aparente anarquía, que nos indica claramente el momento de transición que vivimos, existen elementos comunes que estabilizan las ideas renovadoras y nos permiten encontrar paralelas dentro de la aparente confusión existente.

Un factor determinante en la música de esta primera mitad de siglo, es la introducción de formas y sugerencias provenientes de otras culturas, especialmente las orientales, que han enriquecido nuestro arte agregando su sabor peculiar y sus virtudes más relevantes. Desde Debussy hasta "Le marteau sans maître" del joven músico francés Pierre Boulez, y pasando por casi todos los músicos de nuestro siglo, el preciosismo y la poderosa expresión musical de estas culturas han ampliado el horizonte musical, dotándolo de nuevas ideas y procedimientos constructivos.

También es característica actual, el retorno a épocas anteriores de nuestra tradición musical occidental, en busca de sugerencias composicionales tanto de estilo como de procedimiento; en el primer caso tenemos ejemplos individuales como el caso de Strawinsky y otros músicos, que continuamente han incursionado por épocas pretéritas extrayendo sugerencias y fórmulas que expresadas en sus lenguajes personales, han ayudado a sus labores creativas; en cuanto a procedimiento, ejemplos encontramos en sistemas, como el de los doce tonos, que han introducido en sus dogmas una disciplina y un método de composición fácilmente asimilable con los existentes en la música medieval, proyectados según las necesidades estéticas del presente.

Es propio también de este siglo, la introducción de nuevos recursos y combinaciones que significan mayores variedades y complejidades de ritmos, colorido, dinámica, etc.; tal como encontramos en la ampliación instrumental tanto cuantitativa como cualitativa, de nuestras orquestas sinfónicas, en las diversidades de conjuntos de cámara, buscando como norma lo insólito en combinaciones timbrísticas, o en la introducción, ya ajena a una tradición inmediata, de nuevas variables musicales, como es el caso de los temperamentos ultracromáticos o la música mecanizada.

Todas estas características se encuentran claramente diferenciadas en la música contemporánea, y, prescindiendo de los distintos "ismos" con que nos la presentan sus autores, podemos considerarlas como parte de las cualidades que definirán la música de nuestra época.

El microtonalismo, presentado como sistema que pretende normalizar la música actual, posee todas las características antes mencionadas. Su punto de partida plantea el retorno a las antiguas discusiones

referentes a cuál escala de sonidos elegir para la elaboración de la música. Estas discusiones, que antiguamente (y señalaremos las más recientes) comenzaron en el siglo XV y solo se apagaron una vez que en el siglo XVII se adoptó el sistema del temperamento igual (Das Wohltemperiertes System), instituido por el organista alemán Andreas Werckmeister, se han presentado nuevamente en nuestro siglo, introducidas con diferentes criterios, pero fundamentalmente buscando la obtención de una nueva gama de recursos compositivos que amplíen nuestro universo melódico y armónico.

Otra vía de acceso para llegar a la concepción microtonal contemporánea, parte del contacto directo que han experimentado algunos compositores con músicas folklóricas regionales que contienen divisiones interválicas distintas a las utilizadas por la tradición occidental. Hay antecedentes de la utilización de intervalos microtonales en músicas occidentales del pasado que aún se perpetúan en algunos folklores regionales, y en músicas orientales, pero estas divisiones escalísticas no guardan ninguna relación con el movimiento microtonal contemporáneo por diferencias substanciales, tanto de orden cultural como de propósitos estéticos.

Estas diferencias substanciales pueden ser englobadas en dos aspectos fundamentales: el primero es que en estas músicas el empleo de los microtonos ha sido siempre melódico, sin existir el sentir armónico que caracteriza a nuestra música occidental. Aun en pequeños conjuntos instrumentales donde dos o más instrumentos alternan simultáneamente, el choque entre dos sonidos no puede ser juzgado como función armónica, sino es la resultante de dos monodias que marchan individuales y se entrelazan de acuerdo a las posibilidades de cada instrumento que las contiene.

La otra diferencia fundamental, es que ninguna de estas músicas ha utilizado una escala completa en microtonos, sino han empleado escalas de, generalmente, siete sonidos, resultando las alteraciones microtonales de la no coincidencia de estos grados con la escala natural.

El microtonalismo occidental es pues ajeno a toda influencia técnica de estas músicas del pasado, pero éstas, en algunos casos como el de Alois Haba y sus discípulos, han sido las inspiradoras de la incorporación de estos nuevos elementos en el lenguaje musical occidental.

El microtonalismo amplía la gama de sonidos utilizables en música, mediante la introducción de intervalos menores de los hasta ahora empleados. Nuestra actual escala temperada consulta doce sonidos diferentes en el intervalo de una octava. El temperamento igual que nos rige, dispuso que estos sonidos guarden entre sí una proporción entre sus frecuencias que es constante, obteniéndose una escala convencional que es producto de una abstracción matemática (1).

La diferencia de altura que existe entre dos sonidos consecutivos, es el intervalo de semitono, pero entre ellos se encuentran otros sonidos que corresponden a frecuencias intermedias, y que actualmente no se utilizan en música por no pertenecer a la escala temperada. El microtonalismo utiliza algunos de estos sonidos mediante la fragmentación de la octava en un número mayor de partes iguales, siguiendo el mismo criterio matemático que ideó la escala temperada actual, pero ampliándolo a mayores subdivisiones. Existen variadas maneras de jerarquizar los sonidos a partir de la octava (2), englobándose todas estas posibilidades con el término genérico de microtonalismo. Incluso, podemos pensar una distribución de los sonidos independiente del

(1) La deducción de esta escala puede establecerse determinando los puntos límites de su extensión, que como hipótesis imponemos que sea una octava, o sea la relación 2:1 de frecuencia entre su sonido final y su sonido inicial. Si queremos dividirla en doce partes cuyas frecuencias varíen en la misma proporción entre sonidos consecutivos, establecemos una progresión geométrica cuya razón es: $12\sqrt[12]{2} = 1.05946$.

(2) Así por ejemplo, siguiendo un razonamiento matemático similar al anterior, si quisiéramos dividir la octava en 24 partes iguales (cuartos de tono), las frecuencias de estos sonidos, deberíamos variarlas en una misma proporción igual a la razón: $24\sqrt[24]{2} = 1.02930$ y obtendríamos la escala, a partir de La:

<u>Sonido</u>	La	La - 1/4	La #	La + 3/4	Si ...etc.
<u>Frecuencia</u>	853	878	903,72	930,18	957,25
vbr/seg					

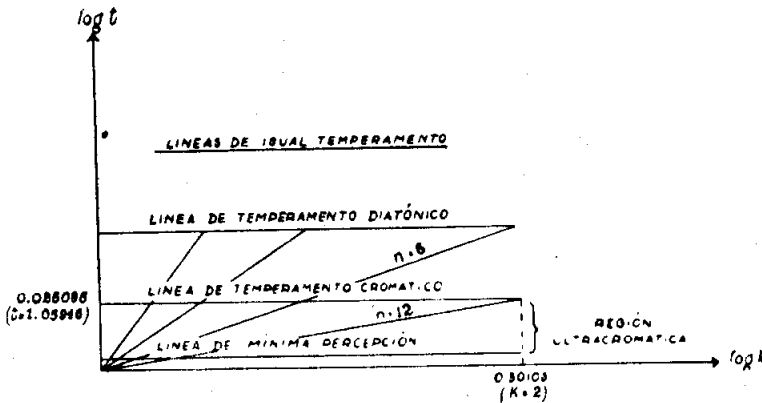
Para obtener tercios de tono, aplicaríamos la razón $18\sqrt[18]{2}$; para sextos de tono $36\sqrt[36]{2}$; para doceavos de tono $72\sqrt[72]{2}$; y, en general, para una división en n partes de la octava, podríamos aprovechar la fórmula $n\sqrt[n]{2}$.

criterio octavizante, pues las escalas son productos convencionales que no responden a una realidad física, salvo la escala de armónicos que, por lo demás, jamás ha hecho las veces de escala musical, no existiendo por lo tanto, una ley natural que nos obligue a adoptar alguna de ellas en especial (3).

(3) Una distribución no octavizante resultaría de dividir un intervalo cuya razón de frecuencias entre las notas extremas fuese un número cualquiera que podemos designar como "k". Dividiendo este intervalo en un número "n" de sonidos, la razón de frecuencias para obtener un temperamento igual estará dada por la expresión:

$$t = \sqrt[n]{k}, \text{ o bien: } \log t = \frac{\log k}{n}$$

y gráficamente:



En este gráfico, el punto que hemos señalado está determinado por los valores de $k=2$, $\log k=0.301030$, $n=12$ y $\log t = \frac{0.301030}{12} = 0.025085$ que es el caso de

nuestra escala temperada; la recta horizontal que pasa por este punto, señala todas las posibilidades de división interválica que nos darán como resultado el temperamento actual, ya que la proporción de variación "t", se mantiene constante.

Todo otro caso de subdivisión interválica estará representado por horizontales,

Las prácticas microtonales brotaron a comienzo de este siglo en forma aislada, fruto de mentes visionarias que previeron la crisis por venir y tuvieron la suficiente audacia como para exponerlas públicamente. Quizás el antecedente más antiguo sean las dos piezas en cuartos de tono para cello y piano publicadas por Richard Stein en 1906. Casi contemporáneamente, Ferruccio Busoni, pianista y compositor italiano, publicaba en Trieste un estudio en el que proponía la división del tono en tercios y sextos de tono. También separado por una gran distancia, tanto geográfica como espiritual, en esa misma época Julián Carrillo descubría en el Conservatorio Nacional de México su famoso sonido 13, e iniciaba una larga serie de experimentaciones no interrumpidas hasta estos días. Si siguiéramos enunciando la larga lista de personalidades que prepararon el terreno para el cultivo de los microtonos, podríamos comprobar que provienen desde muy distintos lugares del mundo y bajo muy variados estímulos, lo cual nos habla

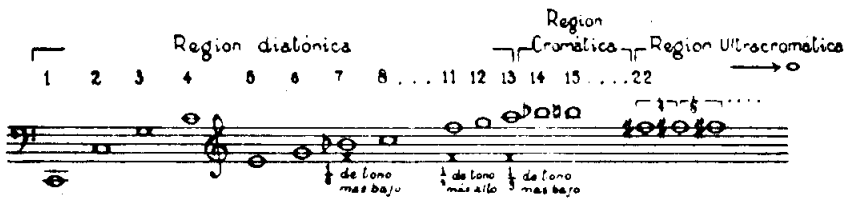
que en nuestro gráfico son líneas de igual temperamento, determinadas según la variación de "n" y "k" que deseamos obtener. Naturalmente las divisiones que interesan al microtonalismo son menores que la actual y gráficamente estarán representadas por horizontales situadas más abajo de la dibujada. El área de existencia de estas horizontales limitará por abajo según sea la capacidad acústica de nuestro oído para diferenciar dos frecuencias consecutivas. Este límite perceptivo no está precisado absolutamente, sino depende de la sensibilidad y educación de cada oído. Convendremos con la opinión de algunos físicos que suponen el intervalo distinguible más pequeño el denominado "coma", que está dado por una razón de frecuencias de $81/80=1,0125$ y $\log t=0.005395$ aunque está demostrado que diferencias menores son auditivamente perceptibles. El área de posibilidades disolutivas estaría encerrada entre ambas horizontales y gráficamente podemos vislumbrar las infinitas variedades que se presentan para el empleo de los microtonos.

También se puede llegar a la concepción microtonal, partiendo de la escala natural de armónicos, la que desarrollándola en toda su extensión, apreciamos que reproduce un fenómeno similar al señalado gráficamente; en efecto, podemos apreciar que los primeros armónicos están constituidos por saltos interválicos apreciables (octava, quinta, cuarta), para ir disminuyendo en su amplitud hasta llegar al armónico 22 donde comienzan a aparecer intervalos menores que el semitono,

de la universalidad y necesidad actual de este sistema (4). En efecto, si enfocamos algunos de los principales músicos pioneros del nuevo verbo, veremos que han actuado en forma muy diversa frente al problema: Así por ejemplo, Alois Haba, checoslovaco de origen, llegó a los microtonos a través de experiencias vitales nacidas del contacto con la música folklórica de su país. Un concienzudo estudio de las modalidades musicales del cercano Oriente, y el conocimiento de las prácticas microtonales precedentes que se habían llevado a cabo especialmente en Alemania, estimularon su capacidad creadora, que ha fructificado en una extensa labor, tanto creativa como pedagógica. El propósito de Haba al realizar la fragmentación del semitono, a más de

continuando el proceso de empequeñecimiento hasta concurrir a una virtual evaporación del sonido.

El haber elegido para la constitución de nuestra escala "natural" los primeros 13 armónicos (escala diatónica) o los primeros 21 (escala cromática), constituye una arbitrariedad que impide suponer que nuestra escala tenga una explicación física suficiente como para desechar alguna otra escala que se deduzca también de la misma serie de armónicos. Además no olvidemos que para obtener la escala natural, fue necesario suavizar la serie anterior, ya que contiene sonidos que no se ajustan a su temperamento, como es el caso del armónico 7 que es un sexto de tono más bajo que el Si o el armónico 11 que es un cuarto de tono más alto que el Fa. Estos dos sonidos de por sí justifican las escalas en cuartos y tercios de tono, y, por consiguiente, la escala de doceavos de tono que involucra a ambas, y que es la escala límite que en la práctica han llegado los compositores microtonales.



(4) Podemos mencionar entre otros a Willy Möllendorf en Alemania, Arthur Lourié y Georges Rimsky-Korsakow en Rusia, Marina Scriabin e Yvette Grimaud en Francia, Domínguez de Burrueta y Panach Ramos en España, Hans Barth y Mildred Cooper en Estados Unidos, etc.

partir de la convicción de que el ciclo de la música semitonal está cerrado, es conjugar dentro de la cultura occidental elementos de la cultura oriental que se entrelazan influyendo la música popular de su país. La posición de Haba no es producto pues de un frío razonamiento intelectual, sino es el resultado de una necesidad vital engendrada en el íntimo contacto con músicas no sujetas a la convención occidental.

Una posición más ambiciosa y con pretensiones de franca revolución proponen los músicos rusos Iván Wischnegradsky y Nicolás Obouhow. Ellos no se detienen en una mera subdivisión escalística, sino se internan en los dominios filosóficos y psicológicos del universo musical, transmutando valores y definiendo un nuevo verbo sonoro.

El concepto fundamental de la teoría y práctica de Wischnegradsky y Obouhow, supone la existencia de parte del auditor de una conciencia pansonora que asimile el sonido como un foco en proceso de expansión tendiente a resolverse en la más grande densidad sonora que pueda obtenerse por medio de la superposición de sonidos.

Esta concepción abstracta, implica un acorde total en el cual estén incluidos todos los sonidos audibles formando un conglomerado gigantesco. Cualquier otro acorde posible de formar, es parte incompleta de este acorde absoluto, y al trasladarse durante el proceso creativo a otro acorde de las mismas características, sigue una trayectoria buscando su integración total en la pansonoridad. La búsqueda de la pansonoridad a través de distintos acordes de variada altura y densidad, constituye un transcurrir del fluido musical por medio del encañamiento atractivo de estos acordes. De esta manera se consigue el movimiento o andar musical, que en la música tonal se logra mediante la disonancia, que conduce a la resolución cadencial en el tono o acorde tonal. En el ultracromatismo (que es el nombre del sistema de Wischnegradsky), se resuelve en la pansonoridad y a cada uno de estos acordes fragmentarios que se mueven en busca de su integración, los denomina "continuum sonores", precisamente por la continuidad cinemática que llevan en sí.

Para aclarar el concepto de pansonoridad, podemos ayudarnos con un poco de imaginación, comparándolo gráficamente a una finísima y apretada red que incluya a todos los sonidos audibles, desde los más

graves hasta los más agudos. Un sonido aislado será visualizado como un punto de esta red, y un "continuum sonores", como un sector limitado que se movería dentro de la red según el fluir musical, abarcando nuevas posiciones mediante un proceso, ya sea de contracción o expansión, pero siempre tendiendo a su culminación o descanso final, que es su máxima densidad o sea la pansonoridad.

La diferencia entre esta conciencia pansonora y la "conciencia natural" que es aquella tonal diatónica, Wischnegradsky la refiere a las distintas relaciones que se producen entre el sonido y el espacio musical: para una conciencia natural, dice Wischnegradsky es el sonido musical el que predomina y el espacio no es sino una función del sonido que se determina como un intervalo entre dos sonidos. Para una conciencia pansonora, es lo inverso: el espacio predomina y el sonido no es sino una función de él, determinándose como un punto en el espacio.

El caso de Julián Carrillo es totalmente distinto a los expuestos anteriormente. Carrillo parte del análisis minucioso de nuestra escala temperada, desde un punto de vista matemático puro y, lógicamente, llega a una disconformidad absoluta con las convenciones que ella supone. El es un matemático riguroso que no acepta las arbitrariedades impuestas por la costumbre, y a su intolerancia une el inmediato deseo de ordenar y reconstruir la estructura musical. Este proceso creador comienza con el hallazgo de un sonido que no se encuentra en la escala natural de armónicos y que es un dieciseisavo de tono ubicado entre las notas Sol y La de la cuarta cuerda del violín, que Carrillo designa con el nombre de sonido 13. A partir del sonido 13, y siguiendo un razonamiento matemático especulativo, Carrillo llega a la obtención de un verdadero infinito musical, producto de la división infinitesimal del tono, que equivale en este proceso de atomización interválica, a una completa disolución del sonido.

En el caso de Carrillo, el móvil que lo impulsa a sus búsquedas microtónicas, no es tanto la necesidad de un nuevo planteamiento estético o la conciencia del desgaste de nuestro sistema tonal, sino es su franca disconformidad con las arbitrariedades de la escala temperada y el deseo de legislar los sonidos desde su punto de vista racional y matemático.

Al haber dado esta rápida ojeada a las tres tendencias microtonales de fisonomía más pronunciada y que proporcionan una visión más general sobre las posibilidades estéticas del microtonalismo, nos damos cuenta de su universalidad y de los variados puntos de partida desde donde se puede llegar a él, pero hasta ahora solo hemos observado el aspecto teórico de este sistema, y lógicamente nos asiste el deseo de conocer cómo es posible llevarlo a la práctica en la confección de obras que contengan los nuevos elementos que nos ofrece.

El primer problema práctico que se presenta frente a un músico microtonalista, es la notación de lo que va a decir.

La escritura actual de la música, pulida y ampliada por la práctica de siglos, se apoya en un sistema de ejes cartesianos tiempo-altura, cuyas divisiones no guardan una proporción constante, sino varían caprichosamente de acuerdo a las pulsaciones que se adopten, o la disposición de los sonidos en el papel. Sin embargo, la práctica y familiaridad que se tiene con este sistema, pule sus pequeñas imperfecciones y lo convierte en una notación clara, fácil de leer e interpretar, hasta el punto de que un simple aficionado puede formarse una idea bastante aproximada de una obra con solo mirar la partitura, por muy compleja que ésta sea. Estas virtudes confieren a nuestra notación un valor que no vale la pena desestimar, y así las notaciones que se han ideado para los microtonos, en gran parte no son sino una ampliación o generalización del sistema de escritura cuya notación actual sería un caso particular.

En la práctica se han propuesto varios tipos de notación, variando del más sencillo, una simple cruz sobre la nota temperada más próxima al sonido alterado y que es solo aplicable a divisiones simples como serían los tercios o cuartos de tono, a otros sistemas, como el propuesto por Wischnegradsky, que consiste en mantener intacta la notación, introduciendo una mayor variedad de signos de alteración (sostenidos, bemoles, becuadros), que pueden reproducir el número de divisiones del tono. Así, si la división es de doceavos de tono, que es la practicada por la escuela ultracromática por contener las divisiones simples de tercios y cuartos de tono, habrá 12 signos para expresar estas divisiones, y estos símbolos, tal como los propone Wischnegradsky, son variaciones de los signos tradicionales hechos con claridad y

sencillez, lo que permite su fácil asimilación. Obouhow también ha ideado una notación que conserva la escritura tradicional e incluso elimina las alteraciones al introducir ingeniosamente colores para designar los sonidos. De esta manera en la escala de doceavos de tono, los colores que usa Obouhow son el rojo para designar el sonido temperado; $1/12$ más alto es el mismo signo pero con coloración naranja; $1/6$ de tono más alto la coloración es amarilla; $1/4$ de tono es verde; $1/3$ de tono es azul; $5/12$ es violeta; y $6/12$ que corresponde al semitono es nuevamente roja por ser un sonido que pertenece a la escala temperada.

Escala en doceavos de tono según Wischnegradsky



Escala en doceavos de tono según Obouhow



Julián Carrillo, iconoclasta y creador al mismo tiempo, desdeña todo lo que la tradición le ha legado, e inventa un nuevo tipo de escritura que se desarrolla en un eje horizontal donde anota los dieciseisavos de tono de su sistema mediante números que van desde 1 a 96, consiguiendo de este modo dar cabida a todo su infinito musical en la breve extensión de una hoja de papel.

Pero sea cual fuere el sistema de notación, una vez escrita la música y estudiada por el intérprete, es necesario materializarla mediante algún instrumento musical. El problema de la confección de nuevos instrumentos con afinación más sensible, ha constituido una valla no siempre franqueada por los músicos microtonales. Al respecto, Alois

Haba y Julián Carrillo son quienes han desarrollado una labor más fructífera en este sentido; el primero proyectándolos y realizándolos con la ayuda de conocidos fabricantes de instrumentos que confeccionaron pianos de doble teclado para reproducir cuartos de tono, y armonium con sextos de tono. También han obtenido instrumentos de viento, tanto bronce como maderas, provistos de llaves adicionales para producir cuartos de tono. Si a estos instrumentos agregamos aquellos que no son temperados, como es el caso de la familia de cuerdas y la voz humana, vemos que el material de trabajo disponible para Alois Haba es bastante completo. Julián Carrillo fabricó el mismo, con la ayuda de sus discípulos, sus propios instrumentos microtónicos, que son de una gran variedad y reproducen hasta divisiones de 1/16 de tono. La escuela ultracromática, en cambio, ha tropezado con la dificultad de instrumentos que reproduzcan sus aspiraciones en torno del espacio sonoro, y han debido contentarse con el procedimiento rudimentario de acoplar dos o cuatro pianos afinados de modo que exista entre ellos diferencias de cuarto o sextos de tono, y al empleo de instrumentos no temperados, como es el caso de las cuerdas y la voz humana.

Pero una vez superadas las dificultades de escritura e instrumentos, al paso siguiente de un compositor microtonal surge otro problema no menos difícil de resolver que los anteriores, y es saber en qué medida debe emplear los microtonos para que puedan adquirir su propia autonomía frente a la conciencia armónica tradicional, que con su fuerte polaridad tiende a absorberlos.

Podemos vislumbrar al respecto, distintos criterios de empleo de estos nuevos sonidos:

Un primer criterio es utilizarlos como recurso que respondan a las funciones de la escala temperada actual. Serían usados con criterio armónico y melódico, como excepciones que, por el hecho de ser tales, confirmarían y subrayarían la escala de doce sonidos, limitándose su uso a la función de apoyaturas o notas de paso, sin extenderse en intervalos mayores que podrían dar sensación de ambigüedad en el proceso escalístico. Sería un tratamiento semejante al que tuvieron las notas cromáticas durante el imperio de la escala diatónica y que después de un largo proceso de asimilación acústica han sido claramente indi-

vidualizadas y jerarquizadas, culminando en nuestro siglo con la adopción de la escala cromática como escala base en el sistema de los doce tonos.

Otro criterio de empleo, alejándonos ya de la escala de doce sonidos, sería la constante monodia, en la cual los microtonos podrían aparecer en grados sucesivos o por saltos, acercándonos de esta manera a la concepción oriental de la música. En este caso se podría introducir el concepto de sonido continuo, equivalente a un sonido no determinado por una frecuencia fija, sino oscilante alternativamente por microtonos vecinos, dando una sensación de movilidad y potencia musical interna, que se superpondría a su movilidad y musicalidad externa, la que es función de su posición con respecto a los otros sonidos que forman la monodia, originando una dualidad auditiva de interesantes y prometedoras posibilidades.

Un tercer criterio de construcción microtonal, sería el empleo libre de los microtonos, ya como salto interválico o como agrupaciones acórdicas, derivando a una nueva concepción armónica y melódica que serviría de base a las leyes que regirían estos sonidos.

Pero sea cual fuere el criterio a adoptar, hay que considerar que nuestro oído, habituado ya a la ordenación convencional de los sonidos en nuestra escala temperada, considera a ésta como su verdad única e inmutable, y cualquier sonido que esté fuera de ella tenderá a asimilarlo mediante un proceso de traducción o corrección mental, al sonido temperado más próximo. Es claro que esta costumbre durará hasta que hayamos educado convenientemente nuestro oído a la diferenciación de los microtonos, pero para llegar a este estado ideal será necesario previamente una gran difusión y práctica de estos sonidos, lo que distancia la perspectiva del advenimiento integral de este sistema.

Esta misma inercia auditiva trae aparejadas consecuencias más graves, de orden estético, al mantenerse la conciencia tonalista o tonalizante frente a la audición de una obra microtonal. Esta situación conduciría a considerar los microtonos como defectos o imperfecciones de la escala temperada, y si nos quedamos en esta etapa, es muy poco o nada lo que estos sonidos pueden agregar a nuestra evolución musical, pues su empleo se circunscribiría a alternar con los sonidos tem-

perados en forma más o menos parecida a como actualmente aparecen en obras tradicionales merced a desafinaciones de un solista o de una orquesta, con resultados, por cierto, nada de felices.

Para que el microtonalismo tenga jerarquía de etapa autónoma y continuadora del tonalismo, es necesario que a más de sus innovaciones de carácter interválico, agregue un cambio radical en el sentir melódico-armónico, en las formas tradicionales, en la rítmica, en los instrumentos, y en general: todas las variables que posee la música deben dar un paso adelante buscando su correcta alineación dentro del nuevo sistema, porque de otra manera corremos el riesgo de estar engendrando una deformidad musical que no corresponda a ninguna conciencia sonora, sino sea un producto híbrido, sin valor ni justificación alguna.

Es oportuno resaltar la enorme dificultad que significa el poder realizar por medio de intérpretes humanos este tipo de música. En los instrumentos de teclado, al duplicarse, triplicarse, sextuplicarse, etc., su número de teclas, en la misma proporción disminuirán su facilidad de ejecución a más de su agilidad y brillantez. En instrumentos no temperados el problema es aún mayor, porque si actualmente se necesitan años de estudio para que un violinista, por ejemplo, pueda tocar medianamente bien y sin mucho desafinar, un trozo de música que está dividida en semitonos, para lograr la misma precisión en dieciseisavos de tono, por ejemplo, tendremos que recurrir a intérpretes excepcionales que, al ser una excepción, harán que la práctica de la música microtónica sea muy limitada. Esto es referente a solistas; en conjuntos instrumentales ya es prácticamente imposible pedir que un director de orquesta posea oído tan fino que determine la afinación de cada instrumento del conjunto, lo que conduciría a interpretaciones aproximadas desprovistas de seriedad artística. Si a estos inconvenientes le agregamos las complejidades que supone la sutileza de este sistema extensiva a todas las variables musicales (microrritmia, microdinámica, división progresiva del tiempo, etc.), vemos que la participación del hombre como intérprete entre compositor y auditor se hace imposible. Así, todos estos factores que imposibilitan la existencia de intérpretes humanos son voces que invocan la misma solución: la música mecanizada. Los instrumentos electrónicos nos ofrecen recur-

tos ilimitados en cuanto a sutilezas de todo orden, a más de una fidelidad reproductora de la idea del autor que jamás intérprete alguno ha conseguido. Esta solución reuniría al microtonalismo junto con otras tendencias experimentales basadas en la aplicación de ruidos y declinaciones de sonidos, en el terreno de la utilización de maquinarias eléctricas en la confección de música, proyectando hacia el futuro una nueva fuente de recursos que, es muy lógico esperar, conduzca al advenimiento de un nuevo mundo sonoro de insospechadas e ilimitadas extnsiones.

CRONICA

Orquesta Sinfónica de Chile

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile firmó un contrato con la R.C.A. Victor para la grabación de música sinfónica, dramática y de cámara de compositores chilenos a fin de fomentar al máximum la difusión de la producción musical nacional. Tanto los conjunto estables del Instituto como solistas especialmente contratados realizarán la labor artística de grabación, a través del departamento técnico

de Grabaciones del Instituto, en cinta magnética, y la R.C.A. Victor hará la matriz del disco y su grabación en "Sello Rojo". Estas grabaciones serán distribuidas en toda Sud América y Norte América por las filiales de R.C.A. Victor.

Durante los meses de octubre y noviembre, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, ha realizado las grabaciones de las siguientes obras de compositores nacionales:

Alfonso Leng	"La Muerte de Alsino"
Jorge Urrutia	"Pastoral de Alhué"
Juan Orrego Salas	"Primera Sinfonía"
Alfonso Letelier	"La Vida del Campo"
Gustavo Becerra	"Concierto para violín y orquesta"
Jorge Urrutia	"La Guitarra del Diablo"
Próspero Bisquertt	"Procesión del Cristo de Mayo"
	"Nochebuena"
Carlos Riesco	"Serenata"
René Amengual	"Concierto para piano y orquesta"

Cuarteto de Cuerdas del Instituto

Primer Festival Latinoamericano de Música de Montevideo.

El Cuarteto de Cuerdas del Instituto de Extensión Musical, integrado por los profesores Enrique Iniesta (primer violín), Ernesto Ledermann (segundo violín), Zoltan Fischer (viola) y Angel Ceruti (cello), ofrecieron dos Conciertos de Cámara en el Festival Latinoamericano de Música, organizado por el Sodre de Montevideo, al que fueron especialmente invitados.

Se inició la participación de nuestro conjunto, en el noveno recital del Festival el 26 de septiembre, con un programa que consultaba las siguientes obras: "Cuarteto Nº 1, Op. 12 de Domingo Santa Cruz, Cuarteto de Cuerdas de Alfonso Letelier y Cuarteto Criollo de Vicente Ascone.

La prensa uruguaya, al comentar este primer concierto del Cuarteto de Cuer-

das del Instituto, alabó sin restricciones las cualidades virtuosísticas de nuestro conjunto y su gran homogeneidad estilística. El crítico de "El País", de Montevideo, dice en su comentario titulado; "Los chilenos levanta el nivel": "He aquí un concierto que si hubiera ocupado una de las primeras fechas del Festival habría ganado para éste un prestigio y una aceptación pública que le habrían sido favorables". Más adelante agrega: "El cuarteto chileno es tal vez el mejor de América, no sólo porque sus cuatro instrumentistas son músicos de gran competencia y técnica excelente, sino porque el primer violín es un artista de personalidad, y la personalidad del primer violín da casi siempre la tónica del interés de un cuarteto. Enrique Iniesta tiene una trayectoria de concertista importante. Siempre ha impresionado por su escuela depurada y una musicalidad profunda, enriquecidas por la vehemencia temperamental de un auténtico español. Desde hace varios años es concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile y primer violín en este cuarteto, sin por ello interrumpir su carrera de solista. Todo el cuarteto demuestra una vez más que los chilenos saben hacer las cosas bien. La elección de las cuatro cuerdas es de primer orden y el trabajo de compenetración y entendimiento revela una larga frecuentación del género y un estudio medular de las obras. Equilibrio polifónico, afinación perfecta, sensibilidad en el sonido y sobre todo impulso expresivo, convicción para lo que se ejecuta.

"Pero si la revelación de los intérpretes fue importante —continúa diciendo este crítico— no lo fue menos la presencia de las obras chilenas del programa.

Aquí también la solidez y la autoridad de Santa Cruz y Letelier dieron al auditorio esa sensación de comodidad, de certeza que ofrece la música que pisa terreno firme. Se respiraba una total atmósfera de musicalidad y de nobleza. Se sabía que estábamos oyendo música bien estructurada, sensatamente escrita, pero además rica en ideas, en recursos, inspirada en una temática y en los hallazgos formales.

"El Cuarteto de Santa Cruz tiene un evidente lirismo de largo aliento. Es posiblemente un derivado de los post romanticismos alemanes, pero aligerado de toda problemática estética y muy claro en su forma. Nobilísimo de estructura y de temas, sereno y sin apremios en la exposición, amplio e imaginativo en los desarrollos, confiando siempre en la calidad de las ocurrencias más que en la originalidad o la habilidad de los recursos.

"La obra de Letelier es más aireada, más poética; menos construida, pero también rica en invención y en inspiración melódica. El primer movimiento es un sereno "cantabile" cuya armonía muestra algunas discretas resonancias impresionistas. El segundo movimiento no ofrece casi contrastes; sigue en un clima similar acentuando la lentitud del "tempo" y la simplicidad del canto principal que obtiene una suave réplica contrapuntística en las voces restantes. Acentos nativos parecen esbozarse en forma lejana. La belleza de la línea melódica coloca a la obra en un lugar de privilegio en este festival tan avaro en ese elemento básico de la creación musical. El tercer movimiento es una Fuga clásica en planteo, temática y resolución.

Escritura clara, elegante, con algunos encuentros disonantes que son los únicos rasgos de modernidad atemperada que ofrece el cuarteto.

"El Cuarteto Criollo de Ascone nunca se oyó mejor tocado y más bien aprovechado en su colorido de ingenuo nativismo. Es una obra endeble, pero ejecutada con el entusiasmo que le dieron

los chilenos, pareció agradable y llevadera".

En el segundo concierto ofrecido por el Cuarteto de Cuerdas del Instituto, en Montevideo, este conjunto tocó las siguientes obras: Beethoven: Cuarteto Op 59, Nº 2; Ravel: Cuarteto en Fa, y Schubert: Cuarteto "La Muerte y la Doncella".

Conciertos Educativos

Durante los meses de octubre y noviembre, el Cuarteto de Cuerdas del Instituto dio 12 conciertos en las Escuelas

Universitarias para los alumnos de dichas facultades. Estos conciertos son gratuitos.

Ballet Nacional Chileno

La segunda temporada de ballet de 1957, del Ballet Nacional Chileno, se realizó en el Teatro Victoria, desde el 21 de octubre al 3 de noviembre inclusive, con funciones diarias en las que se presentaron los siguientes ballets: "La Mesa Verde", "La Gran Ciudad", "Pavana" y "Baile en la Antigua Viena" con coreografías de Kurt Jooss; "Carmina Burana", "Alotria", "Coppelia", "Capricho Vienés" y "Czardas en la Noche", con coreografía de Ernst Uthoff; "Bastían y Bastiana" con coreografía de Patricio Bunster; "Facade" con coreografía de Malucha Solari y "Fantasía" con coreografía de Hans Züllig. Además, se estrenó el nuevo ballet de Ernst Uthoff, "Milagro en la Alameda".

Se inició la temporada de ballet con un Festival Jooss, para conmemorar el vi-

gésimo quinto aniversario del estreno, en 1932 en París, de "La Mesa Verde", durante el Festival Internacional de Danza, en que esta obra de Jooss fue agraciada con el Primer Premio de la Danza.

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de los maestros Víctor Tevah y Héctor Carvajal, participó en la temporada de Ballet y también el Coro de la Universidad de Chile. Actuaron como solistas en "Carmina Burana" y "Bastían y Bastiana", María Elena Guíñez, Georgeanne Vial y Miguel Concha.

El éxito artístico y de público del Ballet Nacional Chileno fue realmente extraordinario, tanto en las funciones regulares como en las a precios reducidos y muy especialmente en las presentaciones del nuevo ballet de Uthoff, "Milagro en la Alameda".

Estreno mundial de "Milagro en la Alameda"

Un cuento de hadas en el que Ernst Uthoff usa por primera vez temas y motivos nacionales, es el tema de este ballet que ha constituido uno de los éxi-

tos más resonantes y decisivos del Ballet Nacional Chileno.

"Milagro en la Alameda" es un cuento para niños de "ocho a ochenta años

relatado en danza y pantomima" con argumento y coreografía de Ernst Uthoff, música de Héctor Carvajal y Bayer, vestuario de Hedi Krassa y decorados de Thomas Rossner. Como explica Uthoff en el programa, "Este ballet no es sino la simple historia de dos niños que ven "milagrosamente" realizados sus deseos. Podría suceder en cualquier país; yo lo imaginé en Chile. Creo que puedo merecer vuestra benevolencia si no le encontráis un sabor auténticamente chileno; no nací en este país, pero sí mis hijos y espero que un día ellos os entregarán un espectáculo con todos los ingredientes chilenos que pueden faltar en el mío".

Este ballet no puede calificarse de criollista ni tiene intenciones de exaltación folklórica, pero es la visión de un gran artista que ha observado cuidadosamente muchos aspectos de nuestro pueblo y que ha sabido pintarlos a través de un lenguaje coreográfico en plena madurez. Lo chileno en este espectáculo se encuentra en las dos escenas de la calle frente a la juguetería, en el huaso y su china, en los suplementeros, en el barquillero, en la dama y caballero de otros tiempos, en las colegialas, en las gredas negras de Chillán, en la fonda y las guitarras, en la vendedora de ponchos. Son personajes de esta tierra contemplados por la mentalidad de un europeo, diferentes, tal vez, al enfoque que de ellos habría hecho un coreógrafo nacido en este país, pero no menos auténticos en la intención que a través de ellos se desea transmitir.

La cueca, el zapateado, la sajuriana, dejan de ser cueca, zapateado y sajuriana, en cuanto se las extrae de la órbita popular a que pertenecen; el campo,

la fonda, la fiesta con auténticas "cantoras" con guitarras y arpas destempladas y voces nasales. Una vez transportadas al escenario de un ballet, prima la estilización, pierden las raíces vernáculas y deben ser juzgadas con otro espíritu, al que tanto puede llegar el temperamento de un extranjero como de un chileno, cada uno con lo que es substancial a su personalidad.

Yolanda Montecino de Aguirre en "El Ilustrado", al juzgar este ballet, dijo: "Varios son los factores que han determinado el impacto que "Milagro en la Alameda" produce sobre el público. Entre ellos señalaremos, ante todo, la inteligente actitud del coreógrafo, de crear un ballet pensando en las condiciones más sobresalientes de cada bailarín, sin caer por ello en la vieja fórmula de los "divertissements" y las "entrés"... El ensamblar estos personajes en un todo plástico y armonioso requería la mano de un coreógrafo con verdadero oficio y experiencia. Uthoff logra aquí, con la excepción de cierto desequilibrio entre las escenas mimadas y los "ensembles" de los muñecos, una labor de mérito. Pantomima, danza, solos y escenas teatrales poseen la unidad precisa, y salvo algunos pasajes, como el del sueño de los niños mecidos por las nodrizas, nada está de más.

"El paso de la realidad de la calle con sus palomillas, pelusas y transeúntes, al reino del sueño y la fantasía, permite al coreógrafo dar fe de su dominio en este tipo de temas. La idealización, en el País del Sueño, de los personajes que aparecen en el primer cuadro, es uno de los mejores aciertos psicológicos de la obra, junto a la nota de humanidad y poesía, que emociona a los

espectadores de todas las edades ante la historia de Meche "que por buena merecía una muñeca", y Juanito, "que por un poncho hasta un baño se daría".

Hans Ehrmann-Ewart, en "El Debate", al juzgar el desempeño de los bailarines, comenta: "Virginia Roncal tuvo por primera vez la oportunidad de mostrar en escena su gran seguridad técnica en puntas; no sólo se lució en sus Variaciones, sino que impregnó al Hada Madriona de una serena dignidad, sobrenatural y al mismo tiempo afectuosa.

"María Elena Aránguiz y José María Uribe, como Meche y Juanito, respectivamente, matizaron muy bien las reacciones de sus personajes, frente a las diversas situaciones que éstos deben atravesar y también bailaron muy bien, sin apartarse por un sólo momento de sus caracterizaciones. José María Uribe se destaca como una de las más firmes promesas de la nueva generación del Ballet.

"Entre los "nuevos" también llamó la atención, Armando Contador, no sólo por su acrobática danza, sino por ha-

ber sabido, además, dotar al Chino de cierta individualidad.

"Unanue y Escauriaza, como los Peleles, brindaron una de las mejores secuencias con su —aparente— desarticulada danza; el Trompo (Chela Gilberto) dio la nota efectiva que entusiasmó al público, pero careció de pureza técnica.

"En papeles menores, Adriana Torres, creó un personaje interesante como la vendedora de ponchos y Heinz Poll tuvo un buen rendimiento en dos papeles.

"Mañucha Solari supo dar gracia a un papel (Laucha Andaluza), que fácilmente podría haber caído en la vulgaridad.

"Fue muy satisfactorio el rendimiento de los bailarines. Todos los papeles, por pequeños que fueran, hacían fuertes exigencias a los intérpretes y los artistas respondieron muy bien a las mismas. Hasta el punto de que posiblemente ya pueda comenzar a hablarse de un estilo propio de los bailarines del conjunto, que se definiría por una fusión de la danza, con la caracterización de los personajes respectivos".

CONCIERTOS

Audición completa del "Clave Bien Temperado" de Juan Sebastián Bach

Uno de los más importantes acontecimientos musicales de los últimos tiempos en Chile ha sido la audición completa del "Clave Bien Temperado" de Juan Sebastián Bach, ejecutado al piano por el eminente pianista chileno, Alfonso Montecino, artista que fue especialmente invitado por el Instituto de Extensión Musical para realizar esta magna obra.

Todos los que siguen el movimiento musical del país recuerdan que la primera audición de esta obra maestra la efectuó Claudio Arrau; la segunda la realizaron alumnos del Conservatorio Nacional de Música, con motivo de celebrarse el segundo centenario de la muerte del gran compositor y el primer centenario de la fundación de este establecimiento de enseñanza musical; la tercera tuvo lugar los días 7, 10, 14 y 17 de octubre de este año, por el pianista Alfonso Montecino, artista que ha sido considerado por la crítica de Europa y América como uno de los más sobresalientes intérpretes de estos cuarenta y ocho preludios y fugas.

Alfonso Montecino supo demostrar en todo momento que su preocupación primordial ha sido captar el contenido expresivo de cada trozo, a fin de realizar la variada gama y el elevado plano de contenido humano que convierte a esta obra en el más gran mensaje espiritual de la música. Así lo comprendió el público y la crítica. Daniel Quiroga, en "El Debate", dijo: "...Libre de exhibicionismos, libre de toda vanidad virtuosística, el ejecutante entregaba al público el mensaje puro de un músico en

que espíritu y materia sonora se realizan fundiéndose con perfección inigualada, y el público recogía este mensaje con una concentración emocionante, digna de la obra y del intérprete.

"Cuanto ha progresado y madurado Montecino en los últimos años estaba allí. Calidad del sonido, seguridad del mecanismo, cultura musical superior que le orienta con seguros pasos dentro de la valorización de los recursos constructivos y expresivos que dan base a la obra. El problema de entregar en un piano moderno una obra pensada para un clave, apareció resuelto así con un minimum de la obligada alteración que el cambio de instrumento impone. Pero más allá estaba lo que no cambia: el mensaje musical, la maravilla de construcción, pedagógicamente dirigida y artísticamente realizada con genial potencia.

"Si recibimos ese mensaje fue afortunadamente, porque el intérprete había llegado al fondo de la obra, porque logró tocar el centro mágico de la interpretación, allí donde el ejecutante desaparece y queda la música en libertad. Por todo ello debemos agradecer a Montecino, a la nobleza y calidad de su trabajo".

El Instituto de Extensión Musical, a fin de conservar en sus archivos esta extraordinaria interpretación del "Clave Bien Temperado", pidió a Alfonso Montecino grabar, en su estudio de grabaciones, la obra completa, que ha quedado en cinta magnética para que estudiantes, músicos y aficionados puedan escucharla con fines pedagógicos.

Recital de canto de Mary Ann Fones

En el Club de la Unión se llevó a efecto la presentación de la joven soprano chilena Mary Ann Fones, alumna del Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que estudia con Clara Oyuela desde hace dos años y medio.

Mary Ann Fones inició sus estudios de canto en la Escuela Moderna de Música con el tenor Hernán Würth y Clara Oyuela, en 1954, y después pasó al Conservatorio Nacional donde cursa los estudios completos de música.

Su primera presentación pública tuvo lugar en el año 1955 en la Escuela Moderna de Música, en un concierto de alumnos, y en el año 1956 en el Aula Magna de la Universidad Técnica Santa María, en una presentación de alumnos del Conservatorio Nacional.

Al cantar, el año pasado, en "Las Bodas de Fígaro", los papeles de Barbarina y Susana en dos funciones de ésta ópera en el Teatro Municipal, llamó la atención por su talento y hermosa voz.

Su concierto del 10 de octubre es, no obstante, su primer recital público y su actuación le mereció la siguiente opinión de Juan Orrego Salas en "El Mercurio": "Mary Ann Fones canta con una naturalidad cautivante. No se percibe en ella esfuerzo alguno en la emisión de las notas en todo el largo de su registro, matiza con soltura, su dicción es clara y expresa sus emociones con frescura y envidiable espontaneidad".

Este crítico, al referirse al programa cantado por Mary Ann Fones, agrega: "...el enorme interés de un programa seleccionado con finura, estudiado con gran seriedad e interpretado en forma impecable, desde las tres "Canzonette" de "Il filosofo di Campagna", de Baltsare Galuppi, la hermosa cantata "Lascia" de Alessandro Scarlatti, los "lieder" de Schubert, hasta las obras contemporáneas que incluyó en la última parte del concierto abrió puertas al futuro de una cantante de vastas proyecciones".

Concierto de Margot Hebel

En el Salón Sur del Hptel Carrera realizó una presentación la joven pianista Margot Hebel, de sólo trece años de edad, alumna del profesor y crítico Niño Colli.

"Sin duda a los trece años de edad —comenta Juan Orrego Salas en "El Mercurio"— no puede pedírsele a una ejecutante ni madurez de estilo ni adiestramiento profundo en la esencia de las obras que interpreta, sobre todo cuando se trata de creaciones que, si bien no presentan extremas dificultades técnicas,

se resisten por su contenido ideológico a ser cabalmente comprendidas, como es el caso de la Sonata en Re mayor de Mozart y de un Nocturno de Chopin".

No obstante, al juzgar sus condiciones, el crítico agrega: "Margot Hebel constituye una promesa, tal vez de insospechadas proyecciones entre los estudiantes de piano que se han destacado últimamente, y aún podría decirse que, en lo que incide en el terreno de la mecánica pianística; esta niña goza de cua-



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

Meche y Juanito miran bailar la Cueca en La Alameda.



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

Las Beatas se espantan frente al espectáculo que presenta la pareja de huasos bebidos.



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

La vendedora de ponchos contempla a los niños dormidos en La Alameda.



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

En el País del Sueño el Hada fascina a los niños.



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

Los Peleles bailan para los niños.



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

La Pareja del Reloj Cucú entra en el juego fantástico



Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

La Laucha Andaluza se sorprende de la suciedad de Juanito

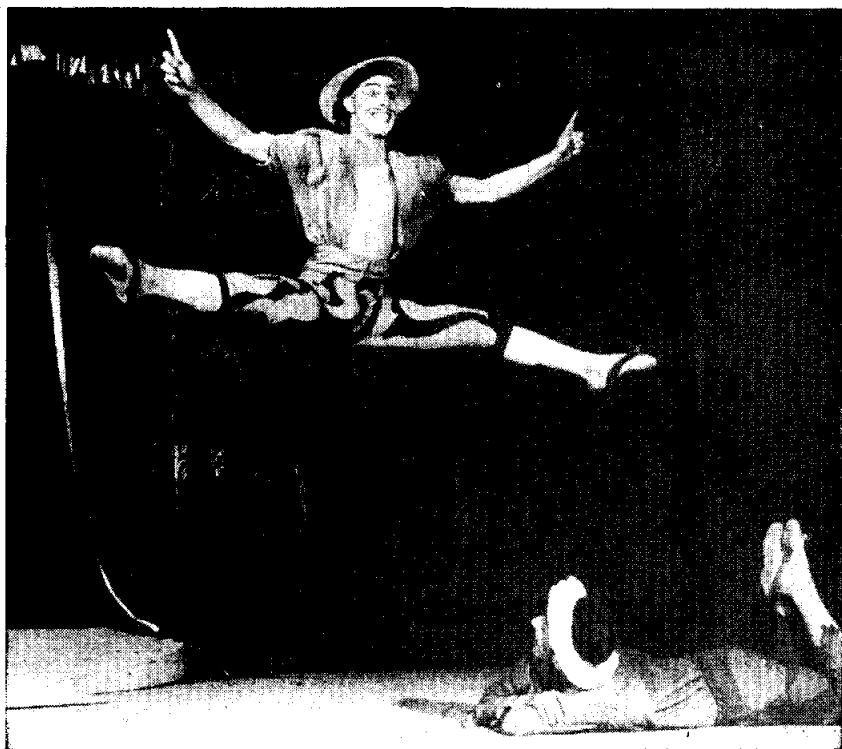


Foto Bob Borowicz

(Cortesía "Revista Ballet")

MILAGRO EN LA ALAMEDA

El Chino demuestra su pericia acrobática.

lidades superiores a su edad; un sonido amplio, una gran seguridad de digitación y una articulación muy nítida y di-

námicamente muy bien controlada, maticados que sin duda deben ser comparados con su maestro".

Recital del Violoncellista Herman Von Beckerath

En la Sala Mozart, anexa al Conservatorio de El Golf, se llevó a efecto la única presentación que en Santiago ofreció el violoncellista Hermann von Beckerath.

Se había anunciado que Von Beckerath poseía un instrumento de gran alcurnia y probada calidad, lo que en muchos aspectos pudo apreciarse en su recital. Sin embargo, dadas las características de su técnica, muchas cualidades del instrumento permanecieron encubiertas.

En general puede decirse que Von Beckerath tiene un arco amplio, aunque con frecuencia muy duro, sobre todo en los ataques de la cuarta cuerda. Su sonido es generoso en cuanto a intensidad,

pero muy impreciso en cuanto a la afinación, especialmente en el registro agudo. Con frecuencia los sonidos fundamentales se le quiebran descomponiéndose en los armónicos parciales, o por falta del control del arco, se rozan cuerdas contiguas, defectos que se hacen especialmente notorios en los pasajes de digitación acelerada.

En el total de su programa, fueron las piezas breves que se escucharon al final, con excepción de la Toccata, de Frescobaldi, las que resultaron de un mayor acierto; vale decir, la "Andaluza" de Granados; "Siciliana" de Weber, y "Romanza" de Reger.

Conciertos del Cuarteto Santiago en Concepción y Temuco

El Cuarteto Santiago integrado por los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, Tertz, Graziolli, Martínez y Loewe ofrecieron dos conciertos en la ciudad de Concepción, en los que tocaron las siguientes obras: Mozart: Cuarteto para flauta, con Clara Fries; Beethoven: Cuarteto Op. 18 N° 6; Dvorak: Cuarteto Americano en Fa Op. 96; Wolf: Sere-nata Italiana y Bisquertt: Aires chilenos.

Al comentar el primero de estos conciertos, el crítico Hermann Kock dice, a propósito de la actuación del Cuarteto Santiago: "Estando aún fresco el recuerdo del cuarteto Paganini, la apreciación de esta audición íntima se hacía fácil. Los integrantes del cuarteto

Paganini disponen de instrumentos Stradivari, de un "nombre" y de la ventaja, que ya trabajan hace muchos años en conjunto. Pero el Cuarteto Santiago, en cambio, dispone de cuatro músicos que están animados de una sola idea —servir a la obra— y de esta idea común, (fundándose en técnica perfecta), se sirven para dar versiones impecables desde cualquier punto de vista que se quiera adoptar.

Su posición estilística frente a las obras que interpretaron es clara: a cada compositor le dan lo que debe dársele. Y jamás y ni siquiera por breves momentos, alguno de ellos olvida que está integrando un cuarteto. Con ello se ponen no sólo a la altura del cuarteto que

nos había visitado anteriormente, sino que lo sobrepasan. "Y termina diciendo el crítico: "Si Chile de algo puede estar orgulloso en el campo musical, es de este cuarteto que tan modesta cuan impropriamente se llama "Santiago".

En el concierto ofrecido en la ciudad de Temuco, el Cuarteto Santiago interpretó las siguientes obras: Mozart: Disonancias; Schubert: Cuarteto Op. 19 en La menor; Letelier: Cuarteto y Beethoven: Cuarteto Op 18 N° 6.

Concierto Coral en el Teatro Municipal

En el Teatro Municipal se presentaron tres conjuntos corales de alta jerarquía; el de la Universidad de Chile, dirigido por Hugo Villarroel, el Coro de Cámara de Valparaíso con Marco Dusi y el Singkreis de Santiago, con Arturo Junge. Cada uno en su especie e interpretando un repertorio característico, hizo de este concierto un acontecimiento de alta categoría artística.

El Coro de la Universidad de Chile, que fue el primero en actuar, es hoy uno de los conjuntos más calificados de nuestro país. La homogeneidad de timbre, equilibrio entre las diferentes cuerdas, disciplina coral, exactitud de afinación y excelente educación vocal lo sitúan en lugar preponderante entre los coros de América.

El Coro de Valparaíso hace un alto honor a su nombre; se trata de un conjunto reducido que gracias a su excelente preparación vocal tanto en los aspectos individuales de cada cantante, como en los que se refieren al amalgamamiento de éstos con la colectividad, obtiene un señalado brillo e intensidad sonora y domina con cualidades propias las exigen-

cias de cada una de las partes corales. Esto le permite realizar inmejorables versiones de los madrigales dramáticos italianos, cargados de recursos cromáticos que siempre son peligrosos para la afinación.

Marco Dusi es un director de grandes méritos, no sólo por sus facultades artísticas y refinamiento, sino que a la vez por sus vastos conocimientos técnicos de la voz, factor que contribuye preponderantemente al brillo de los conjuntos entregados a su responsabilidad.

En la tercera parte de este programa, el Singkreis de Santiago interpretó un grupo de canciones corales alemanas, austríacas, del folklore suizo y chileno, en arreglos o versiones originales muy simples, de las que se obtuvieron resultados de señalada finura, transparencia y equilibrio. Arturo Junge sabe extraer de sus cantantes muchas sutilezas dinámicas y expresivas sin forzar sus voces, lo que en este caso le permitió obtener resultados eficientes con un conjunto no seleccionado, mérito que pone muy en alto sus facultades como maestro de coros.

IX Festivales Corales

Durante el período comprendido entre el 27 de octubre y 3 de noviembre inclusive, se realizaron los IX Festivales Corales or-

ganizados por la Asociación de Educación Musical bajo los auspicios del Ministerio de Educación Pública y la Facultad de

Ciencias y Arte Musicales de la Universidad de Chile.

Estos Festivales que, en forma ininterrumpida, se han ofrecido desde el año 1949, en virtud de un decreto del Supremo Gobierno, con el fin de dar a conocer públicamente la labor de los profesores que tienen a su cargo la asignatura de Educación Musical en los establecimientos fiscales y particulares, ha logrado reunir cada año a los más prestigiosos profesionales como asimismo ha propendido a la formación de numerosos conjuntos extraescolares, que constituyen agrupaciones universitarias, gremiales y de otras manifestaciones de la colectividad, de indiscutible valor.

En el presente año se inscribieron en los IX Festivales cincuenta y un conjuntos corales, con una actuación de cuarenta y nueve grupos y un promedio de 60 voces por grupo. Estuvieron representadas todas las etapas de la enseñanza, tanto de la esfera particular como de la fiscal.

La organización total de esta labor, fue la siguiente:

Comité Directivo:

Srta. Brunilda Cartes, Presidente: Jefe del Depto. de Cultura del Ministerio de Educación y Prof. del Conservatorio Nacional de Música.

Sra. Cora Bindhoff de Sigren: Miembro del Comité Directivo de la Asociación Internacional de Educación Musical;

Srta. Elisa Gayan, Secretaria General: Profesora Conservatorio Nacional de Música.

Comisiones de trabajos:

Por Ed. Primaria Fiscal: Sra. Norah

Pezoa, Aura de la Cruz, Hortensia Soto; Sr. H. Banda;

Por Ed. Primaria Particular: Srta. Lucía Marín;

Por Prep. Liceos fiscales: Sras. Javiera Pereda y Berta Valenzuela;

Por Ed. Secundaria Fiscal: Srta. Eliana Breitler y Sr. Carlos Kroeger;

Por Ed. Secundaria Particular: Sra. Celestina Trotti, Sr. Luis Vilches;

Por Ed. Normales: Sra. Georgina Guerra y Sr. Humberto Banda;

Por Escuelas Técnicas y Profesionales: Srta. Laura Riquelme.

Por Coros Universitarios: Sr. Iván Verdugo.

Por conjuntos extraescolares: Sr. Iván Verdugo y Waldo Aránguiz (conjuntos de fuera de Santiago).

Jurado de Selección:

Sra. Cora Bindhoff de Sigren: repres. AEM.

Sra. Celestina Trotti repres. profesores particulares.

Sr. Enrique Artigas repres. profesores fiscales.

Locutora:

Srta. Catalina Spinetto.

Grabaciones:

A cargo del Instituto de Radiodifusión Educativa del Ministerio de Educación: señores Raúl Garrido y Luis Oroz.

Salas de actuaciones:

Teatro Municipal: Acto de Inauguración y Acto de Clausura;

Teatro de los Rvdos. Padres Franceses: presentaciones preescolares, primaria y secundaria.

Salón de Honor de la Universidad de

Chile: conjuntos extraescolares en programa sacro.

Salón de la Universidad Católica: conjuntos extraescolares en programas de música profana.

Casa del Coro Universitario, reunión de entrega de Diplomas conmemorativos.

Conjuntos participantes y programación de los Festivales:

DOMINGO 27 DE OCTUBRE:

Acto de Inauguración en el Teatro Municipal con la presidencia de las autoridades educacionales y la participación de los conjuntos siguientes:

Coro de la Escuela Normal N° 1: Directora Sra. Georgina Guerra.

Coro de la Escuela Normal N° 2: Director Sr. Erasmo Castillo.

Coro mixto del Curso de Formación de profesores de Educación Musical (provincias) de la Escuela Normal "J. A. Núñez": Director señor Jorge Bonilla Vera.

Coro de Profesores "Gabriela Mistral" (Santiago): Director Sr. Carlos Pedemonte.

Coro de la Universidad de Chile: Director señor Hugo Villarroel.

El discurso de inauguración estuvo a cargo de la Presidente de la AEM Srta. Brunilda Cartes.

MARTES 29

Presentación de conjuntos preescolares, primarios (part. y fiscales) y preparatorias, Liceos, en el Teatro de los Padres Franceses. Participan los conjuntos siguientes

Orquesta Rítmica de la Escuela Anexa Normal N° 1 (preescolares): Profesora Sra. Carmen Santelices.

Orquesta Rítmica Jardín Infantil

Puente Alto: Profesora Srta. Laura Rubilard.

Orq. de Acordeones y percusión de la Escuela Sup. N° 45: profesora Srta. Olga Espina.

Coro "Aloutte" prep. "La Maisonnette": profesora Sra. Elizabeth Lund.

Coro prep. Liceo Niñas N° 3: profesora Sra. Javiera Pereda.

Coro "Rosita Renard" Escuela Sup. N° 150: Prof. Sr. Olegario Pérez.

Coro Esc. Parroquial San Juan de Dios: profesora Srta. Catalina Spinetto.

Coro Escuela Hombres N° 45: Prof. Sr. Emilio Morales Corbet.

Coro Masivo Hogar N° 1 (Japón): profesora Sra. Javiera Pereda.

Coro Mixto Seleccionado Escuela Hogar N° 1 (Japón): profesora Javiera Pereda.

Coro Escuela Superior Las Condes: profesora Srta. Marta Correa.

Coro mixto seleccionado preparatorias Liceo Experimental "Manuel de Salas": profesora Sra. Berta Valenzuela.

MIERCOLES 30

Actuación de conjuntos de educación secundaria, particular y fiscal (1er. grupo):

Coro Liceo Niñas N° 3 (externado): profesora Sra. María Rodas.

Coro Escuela Experimental Artística: profesor Juan Lemann.

Kent School: prof. Sr. Mario González.

Coro Liceo Hombres N° 6: profesor Sr. Mario González.

Coro Padres Franceses: profesor Sr. Luis Vilches.

Coro Instituto Nacional: profesor Sr. Isidoro San Martín.

JUEVES 31

Actuación conjuntos de educación secundaria part. y fiscal (2º grupo):

Coro Escuela Técnica Nº 1: profesor Sr. René Rosales.

Coro Colegio "La Maisonnette": profesor Sr. Gastón Soublette.

Grupo folklórico de "La Maisonnette": Prof. Sr. Gastón Soublette.

Coro del Instituto Santa María: profesora Rvda. María Rettenbeck.

Coro Seleccionado Mixto Liceo "Manuel de Salas": profesor Sr. Carlos Kroeger.

Coro Colegio Saint George: prof. Sr. Hugo Villarroel.

Coro Interescolar Liceo Niñas Nº 3 e Instituto Nacional: profesora Sra. Zoila Romero.

Coro Interescolar Liceo Niñas Nº 6 y Liceo Hombres Barros Borgoño: profesor Sr. Pedro Núñez.

VIERNES 1º NOVIEMBRE

Presentación de música sagrada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile con las actuaciones siguientes:

Coro Niños Cantores de Santa Rosa: Director Hermano Luciano.

Coro Haendel: Director Sr. Hugo Villarroel.

Coro Subercaseaux: Director Sr. Mario González.

Coro de la Universidad de Chile: Director Sr. Hugo Villarroel.

SABADO 2

Presentación conjuntos universitarios y extraescolares de colectividades de Santiago y provincias, en el Salón de la Universidad Católica:

Coro de la Universidad Técnica del Estado: Director Sr. Mario Baeza.

Coro Bancario: Director Sr. José Gaete.

Coro Escuela Dental U. de Chile: Director Sr. Guido Minoletti.

Coro Trabajadores ASICH: Director Sr. René Rosales.

Coro Inst. Pedagógico U. Chile: Director Sr. Hugo Villarroel.

Coro Canticum: Director Sr. José Gaete.

Coro Escuela Derecho U. Chile: Director Sr. Mario Baeza.

Coro Inst. Pedagógico U. Católica: Director Sr. Ricardo Rosales.

Coro de no videntes Hogar Sta. Lucía: Directora Srta. Rebeca Catalán.

Coro Trabajadores de San Bernardo: Director Sr. Gustavo Morales.

Coro Inst. Educación Física U. Chile: Director Sr. Mario Baeza.

Coro Sinkreiss de la Colectividad Alemana: Director Sr. Arturo Yunge.

Coro Subercaseaux: Director Sr. Mario González.

Coro Haendel: Director Sr. Hugo Villarroel.

Coro Madrigalistas Universidad de Chile: Director Sr. Hugo Villarroel.

Coro Soc. Bach de La Serena: Director Sr. Jorge Peña Hen.

Coro Parroquia de La Trinidad: Director Sr. Fernando Riveros.

DOMINGO 3

Acto de Clausura en el Teatro Municipal con la actuación de los coros escolares y extraescolares seleccionados por el Jurado. Se presentaron dos coros por cada una de las etapas educacionales (particulares o fiscales). El discurso de clausura estuvo a cargo del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musica-

les de la Universidad de Chile D. Alfonso Letelier Llona. Dio lectura al Acta de clausura y presentó los agradecimientos a las autoridades y a los conjuntos participantes la Secretaria General de los Festivales, señorita Elisa Gayan.

*Consideraciones de los
IX Festivales Corales:*

Se evidenció la presencia de nuevos y numerosos grupos corales, la cuidadosa

selección de repertorio coral y los progresos indiscutibles en los factores básicos en la actividad coral (equilibrio de voces, dicción, vocalización e interpretación). Asimismo, se puede comprobar la presencia de una conciencia positiva hacia la actividad manifestada por el numeroso público que diariamente asistió a cada una de las presentaciones.

Elisa Gayan, Secretaria.

Conciertos en la Universidad Católica de Chile

La pianista argentina, Liliana Astarita, ofreció un recital en el Salón de Honor de la Universidad Católica, con un programa que incluía las siguientes obras: Scarlatti Sonata N° 1 y 5; Bach: Toccata y Fuga en Re menor; Beethoven: Sonata Op 81 "Los Adioses"; Prokofieff: Es-

tudio Op 2 N° 4 y Preludio en Do; Gershwin: Preludio N° 2; Villoud: Brujo Aymar y Danza de los laikas; Leng: Doloras N° 1 y 4; Grieg Día de boda en Trolldhaugen; Schubert: Impromptu Op 90 N° 4 y Chopin: Balada en Sol menor Op 23.

Sexto Concierto de la Temporada

En el sexto Concierto de la temporada de 1957, en la Universidad Católica de Chile, dedicado a autores chilenos contemporáneos, todas las obras ejecutadas fueron primeras audiciones.

Se inició el concierto con una obra de Raúl Rivera, "Concierto de Cámara" (1955) para violín, cello, piano y timbalinas; de Eduardo Maturana se escuchó "Cuatro Arias" (1957) para tenor, clarinete, cello y percusión, sobre textos del autor; de José Vicente Asuar se ejecutó: "Encadenamientos" (1957) para flauta, violín, cello y fagot; de Fernando García: "Dos Canciones" (1957) para tenor, violín, clarinete, trombón y percusión, sobre textos de Vicente Huidobro; de Abelardo Quinteros: "Invencio-

nes" (1957) para flautas, oboe, clarinete y fagot; y de León Schidlowsky: "Cantata Negra" (1957) para tenor, piano, xilófono y percusión, sobre textos de Blaise Cendrars.

Los intérpretes de este concierto fueron: Tenores: Abelardo Quinteros y Manuel Pizarro; Violín Elías Fridenson; Flauta Clara Fries; Oboe Hans Loewe; Clarinete: Luis Herrera; Fagot: Juan Karpisek; Cello: Hans Loewe; Trombón: Alfredo Singlair; Xilófono: Ramón Hurtado; Piano: Suse Schillowsky y Raúl Rivera; Percusiones: Jorge Canelo, Uldaricio Oñate, Ramón Hurtado y Hugo Espinosa. Las obras con canto estuvieron dirigidas por Raúl Rivera.

ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS INSTITUTOS CULTURALES

Instituto Chileno Alemán de Cultura

Entre las organizaciones que durante el presente año han patrocinado conciertos de cámara, el Instituto Chileno Alemán de Cultura ocupa el primer lugar, tanto por el interés del repertorio presentado como por la cuidadosa preparación de cada uno de los conciertos y buena selección de los ejecutantes. Constituye esto un aporte valioso a la cultura musical de nuestro país y habla muy en alto de la interesante labor realizada por este Instituto.

La soprano, Clara Oyuela, ofreció en el Instituto Chileno Alemán de Cultura, el 16 de octubre, acompañada al piano por Federico Heinlein, un interesante recital en el que interpretó obras de Arnold Schomberg, Debussy y Richard Strauss.

Alfonso Letelier, al comentar este concierto en "El Mercurio", dijo: "...al programa de por sí muy atractivo, se unía el nombre de esta cantante que mantiene un nivel de excelencia en su interpretación jamás desmentido. Se inició la audición con el famoso Ciclo de Schomberg "El libro de los jardines suspendidos", sobre texto de Stephan George, obra que ofrece al cantante, a la vez que enormes dificultades tanto interpretativas como técnicas, también grandes posibilidades. Este ciclo de canciones está situado dentro de la producción del gran músico alemán, en los comienzos de su nuevo lenguaje. Técnicamente está ya al borde del atonalismo y, desde el punto de vista expresivo, en pleno expresionismo.

"Aunque las quince poesías de Stephan George exhalan un clima de obscuridad y de fuerte tensión, existen diferencias entre ellas, que, naturalmente, es preciso hacerlo constar a base de una profunda musicalidad. La señora Oyuela logró esto, que me parece fundamental, al interpretar esta obra en forma realmente extraordinaria. La impresión de justeza, de equilibrio y de riqueza de matices que evidenció la señora Oyuela, se vio apoyada por su muy buena dicción alemana".

El otro programa que acaba de realizarse dentro del vasto ciclo de conciertos ofrecidos por el Instituto, desde el mes de mayo, fue totalmente consagrado a obras contemporáneas, desde Debussy hasta nuestros días.

Alrededor del estreno del ciclo de canciones de negros sobre textos de Langston Hughes, para voz y arpa de Hans Helfritz, se construyó un atrayente programa integrado por "Joueurs de Flute", Op. 27 de Albert Roussel; Sonatina para flauta y piano, de Henri Dutilleux, y el Trio para arpa, viola y flauta, de Claude Debussy.

Actuó la insigne flautista alemana Clara Fries, quien junto a Rudi Lehmann, ofreció calificadas versiones de las obras de Roussel y Dutilleux, la primera un ejemplo de escaso brillo dentro de la producción de este autor y la segunda, un exponente muy valioso del talento, generosa imaginación y vastos conocimientos de uno de los más destacados ejemplos de la joven generación de com-

positores franceses; obra muy claramente orientada dentro de conceptos neoclasicistas estrechamente unidos a una tradición marcadamente francesa.

Juan Orrego Salas, en "El Mercurio", en su comentario de este concierto, dice, al referirse a la obra de Helfritz: "...aunque ambientalmente desconectadas del clima propio a los negros del sur de los Estados Unidos y más acordes con la traducción alemana de sus textos que con los planteamientos ideológicos de los originales ingleses, se destacan especialmente por su acertada concepción musical, sólidamente establecida, tanto en lo que se refiere al acompañamiento instrumental como a la voz".

Al juzgar la interpretación de las obras tocadas en este concierto, este mismo crítico agrega: "El tenor Hans Stein, quien suple con su musicalidad los defectos de su escuela vocal, fue acompañado en éstas por Clara Passini, quien tanto aquí como en el Trío de Debussy, donde actuó junto a la flautista Clara Fries y al violinista Zoltan Fischer, realizó una labor encomiástica, digna de la categoría que ocupa entre los instrumentistas chilenos. No menos valiosa resultó la colaboración de Zoltan Fischer, quien siempre se ha distinguido como intérprete de música de cámara por su fino temperamento y vasta cultura".

INSTITUTO CHILENO BRITANICO DE CULTURA

Dos recitales se han realizado últimamente en el salón de conciertos del Instituto Chileno Británico de Cultura. El primero estuvo a cargo del pianista Gastón Lafourcade, quien interpretó obras de: William Byrd, Scarlatti, Bach, Mozart, Luis Advis (chileno) y Chopin.

El segundo recital estuvo a cargo del violinista George Yastremsky y la pianista Agnes Yastremskaya, quienes ejecutaron un programa con obras de: Desplanes, Natchez, Tartini, Mozart-Kreisler, Alabieff-Liszt, Tschaikowsky, Dvorak-Kreisler, Brahms y Grieg.

NOTICIAS

Recital de Hernán Pelayo en el "Town Hall"

El barítono chileno Hernán Pelayo, inició la temporada de 1957-1958 del Town Hall de Nueva York, con un recital que le ha merecido las más elogiosas críticas de la prensa norteamericana.

John Briggs, crítico musical del "New York Times", al referirse al concierto ofrecido por Hernán Pelayo el 28 de septiembre pasado, con un programa que consultaba obras de Scarlatti, Händel, Beethoven, Mozart, Tschaikowsky, Moussorgsky, Giordano, Ravel, Falla y canciones chilenas y norteamericanas, dice el 30 de septiembre en el diario mencionado: "Hernán Pelayo hace recordar al joven De Luca, en su magnífico recital en el Town Hall. El señor Pelayo se ha lucido cantando papeles importantes en el City Center, la Compañía de Operas de la Ciudad de Nueva York. Su actuación en este recital fue fascinante y debe tomarse en consideración que un recital es una tarea bastante más ardua que la actuación en la ópera. El artista, sin el apoyo que dan los trajes, el escenario, la orquesta y los colegas, se

encuentra solo y debe mantener el interés a través de su voz exclusivamente.

"Esto fue lo que supo hacer el señor Pelayo. Este barítono posee una hermosa voz, lo que es raro, y además posee una técnica excelente, lo que es más raro aún. En su concierto del sábado, el señor Pelayo controló a la perfección todos sus recursos vocales. Sus mezzo-voce fueron agradablemente cristalinos y de una pureza admirable, sin dejar por ello de tener vida; sus fortísimos fueron brillantes y poderosos, sin jamás llegar a lo estridente.

"Aunque su voz es poderosa cuando la obra interpretada lo requiere, el señor Pelayo es esencialmente un cantante lírico. Su estilo y la tesitura de su voz recuerda a De Luca en su juventud. Si se ciñe a la técnica que reveló el sábado por la noche, a los 70 años, seguirá cantando con una voz tan cristalina como la De Luca". Y termina diciendo el crítico del "New York Times": "Lo más sobresaliente del programa fue la inteligente interpretación de las "Siete Canciones Populares Españolas" de Falla".

Cirilo Vila, Ganador del Concurso de piano "A. Orrego Carvallo"

El Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, efectuó el Concurso anual para los alumnos del último año de piano y violín "Alberto Orrego Carvallo". Obtuvo el premio el joven pianista Cirilo Vila, quien fue muy aplaudido por el jurado y cuerpo de profesores que presenciaron el acto.

Este concertista ejecutó en esta oportunidad la Sonata en Re Mayor de Bach; Scherzo en Do Sostenido Menor de Chopin, y Rústica, de Juan Orrego Salas.

Cirilo Vila, uno de los mayores valores de su generación, inició la carrera artística a los 16 años, al ser selec-

cionado por concurso para actuar con la Orquesta Sinfónica de Chile en el Concierto N° 1 de Beethoven. A principio del presente año, volvió a presentarse con la Sinfónica de Chile al tocar el Concierto de Schumann en la temporada de Conciertos de Verano al Aire Libre. En ambas oportunidades el público, la crítica y los componentes de la Sinfónica, le brindaron los más cálidos elogios por su cualidades interpretativas.

Tanto los críticos como sus profesores concuerdan en que esta nueva figura musical se destaca por su depurada técnica, fuerza y musicalidad interpretativa, con lo cual demuestra ser un digno sucesor de los grandes valores musica-

les que ha tenido Chile, especialmente en los últimos 30 años. Paralelamente a sus condiciones interpretativas, Cirilo Vila ha demostrado estimables condiciones como compositor y ya cuenta con obras para piano, canto y corales. Es uno de los alumnos más destacados en la Asignatura de Composición.

Actualmente Cirilo Vila tiene 20 años y dentro de algunos meses obtendrá su título universitario, con lo cual completará la primera etapa de su carrera que se presagia ilimitada en posibilidades de extraordinario éxito.

Este joven pianista ha estudiado el piano bajo la dirección de Cristina Herrera, y su profesor de composición es Alfonso Letelier.

"Premio Peyser" a Hernán Würth

El premio anual de US\$ 100.— al mejor cantante, instituido por el maestro Juan Peyser, fue conferido este año al tenor chileno Hernán Würth. El Jurado formado por Juan Orrego Salas, Director del Instituto de Extensión Musical; Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Artes y Ciencias Musicales; Juan Peyser; Federico Heinlein, en representación de la Asociación de Cantantes Líricos Nacionales, acordó por unanimidad

otorgárselo a Hernán Würth por la labor desarrollada por este cantante el año pasado. El agraciado tuvo brillante actuación en las óperas de Mozart "La Flauta Mágica" y "Cosi fan tutte" y dio además cuatro recitales de lieder. Actualmente, Hernán Würth se halla becado en Viena, donde perfecciona sus estudios en el Conservatorio Nacional de Música de esa ciudad.

LA MUSICA EN PROVINCIA

Sociedad Musical de Ovalle

La Sociedad Musical de Ovalle "Dr. Antonio Tirado Lamas" fue fundada en octubre de 1953, con la finalidad de ser la continuadora de la tradición de alta cultura musical que Ovalle puede lucir con justificado orgullo desde que, bajo los auspicios del benemérito y gran coterráneo Dr. Antonio Tirado Lamas, se fundó la primera Orquesta organizada en esta ciudad, en el año 1868.

Desde su fundación, la Sociedad Musical de Ovalle ha realizado una continuada labor de difusión musical a través de la Orquesta de Música de Cámara, con conciertos periódicos en los que se tocan las más destacadas obras de la música universal. Durante este año han realizado ocho conciertos de Cámara ilus-

trados con pequeñas charlas sobre la vida del autor, su época y las características más representativas de su obra.

Además, la Sociedad Musical de Ovalle ha auspiciado conciertos de solistas para los cuales se ha abierto un abono. Durante 1957, hubo cuatro conciertos de esta índole, en los que participaron los siguientes artistas: Zdenka Liberon, soprano dramática, acompañada al piano por Sergio Valenzuela Muñoz; recital del pianista chileno, Hugo Fernández; recital del violinista Pedro D'Andurain con Eliana Valle al piano; concierto del barítono Miguel Concha, acompañado por Sergio Valenzuela y recital de Hernán Jara acompañado al piano por Sergio Valenzuela.

Labor del Coro de Cámara de Valparaíso

Después de haber realizado una intensa labor de conciertos en Valparaíso y sus alrededores durante 1957, el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso iniciará una jira por varios países de Europa en diciembre de este año, bajo la dirección de su fundador y director, el maestro Marco Dusi.

Este coro de 34 integrantes, formado por alumnos de las distintas Facultades de la Universidad de Chile en Valparaíso está reuniendo dinero para su viaje a través de una intensa labor artística en centros educacionales de Valparaíso y en importantes emisoras de esa ciudad, labor que culminará con dos

grandes festivales corales. Uno en el Aula Magna de la Universidad Santa María de Valparaíso, con la participación del Coro de la Universidad Católica, el Coro de la Universidad Santa María y el Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso, dirigidos por Fernando Rozas, Silvio Olate y Marco Dusi respectivamente. El otro se efectuó en el Teatro Municipal de Santiago con la participación del Singkreis, dirigido por Arturo Junge, el Coro de la Universidad de Chile de Santiago, dirigido por Hugo Villarroel y el Coro de Cámara de Valparaíso por Marco Dusi.

Sociedad J. S. Bach de La Serena

La Temporada Oficial de Conciertos de la Sociedad J. S. Bach de La Serena, constó de cinco conciertos programados como "Ciclo Histórico de la Música". En estos conciertos participaron: la Orquesta de Cámara, el Coro Polifónico y el Cuarteto de Cuerdas de la Sociedad Bach y los solistas: Nella Camarda, Sylvia Núñez, Eugenio Andreo, Manuel Bravo y Carlos Alcalde. Los programas incluyeron importantes obras a capella de Palestrina, Victoria, Lassùs, Monteverdi, etc., cuartetos clásicos, románticos y modernos y conciertos para

Orquesta de Cámara de J. S. Bach, Vivaldi, Corelli, Mozart, etc.

El profesor Jorge Peña Han, dio tres conferencias sobre los siguientes temas: Origen y desarrollo de los instrumentos musicales; Los instrumentos musicales en la orquesta moderna y La Pasión según San Mateo de J. S. Bach.

Las actividades del año se cerraron con la representación, en las ciudades de Coquimbo y La Serena del "Retablo de Navidad", con la participación del Coro y la Orquesta de la Sociedad Bach y elementos escénicos de los establecimientos educacionales de la ciudad.

Concierto en Talca

El Quinteto del Conservatorio Nacional de Música ofreció en la ciudad de Talca un concierto en el acto de clausura del primer seminario sobre problemas básicos de esta provincia.

Este conjunto, integrado por: Alberto Almarza, flauta; Enrique Peña, oboe; Luis Herrera, clarinete; Guillermo Villa-

blanca, fagot; Carlos Tagle, corno y Graciela Yazigi, piano, ejecutó un programa que incluyó las siguientes obras: Mozart, Quinteto N° 3 para flauta, oboe, clarinete, corno y fagot; Ibert, Tres piezas breves; Mozart: Quinteto en Mi bemol mayor para piano, corno, oboe, clarinete y fagot.

Rectificación

En el N° 54 de la REVISTA MUSICAL CHILENA, correspondiente a agosto-septiembre de 1957, por error involuntario dijimos que el Coro Polifónico de Osorno dependía de la Sociedad Musical de Osorno cuando en rea-

lidad es una institución con autonomía propia. Aprovechamos esta ocasión para pedirle al Coro Polifónico de Osorno enviar directamente a nuestra redacción todas las informaciones relacionadas con su actividad musical.

Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción

Origen de la Orquesta

En 1951, un grupo de aficionados universitarios y particulares de la zona empezó a reunirse en Talcahuano con el

fin de hacer música de conjunto. Posteriormente pidieron al señor Wilfried Junge hacerse cargo de la dirección, lo

que dio origen al traslado de las actividades a Concepción, dando sus primeros pasos bajo el nombre de "Conjunto de Música de Cámara de Concepción". En esta época y de regreso de su viaje de perfeccionamiento por Europa, ingresó nuestro violín concertino y actual Director Artístico, señor Horst Drechsler. Iniciando un intenso trabajo de perfeccionamiento técnico, el Conjunto se presenta entonces por primera vez ante el público, con el concierto dado el 3 de julio de 1952 en el Teatro Concepción, estrenando el Concierto en La mayor para piano y orquesta (K. 414) de Mozart, actuando como solista la prestigiosa pianista Edith Fischer. Este concierto constituyó un gran éxito y fue la base que consolidó el futuro de la Orquesta, hasta el día de hoy en que la Universidad de Concepción acordó el patrocinio directo de la ahora llamada "Orquesta de Cámara Universitaria", otorgándole además subvenciones anuales que, unidas a la ayuda permanente de los Coros Polifónicos de Concepción y las suscripciones de socios cooperadores han permitido la continuidad de sus planes de desarrollo y de divulgación musical.

A fines del año 1952, la Orquesta tuvo que lamentar la ausencia de su Director Wilfried Junge quien fue becado por los Coros Polifónicos de Concepción para el estudio y perfección de dirección con eminentes maestros (Markewitch, Paumgartner) en Salzburgo (Austria). Esta beca fue prolongada dos veces hasta el año 1955. Durante su ausencia, nuestra Orquesta fue dirigida por el señor Hellmuth Voerkel (1953), el señor Héctor Carvajal (1954), con autoriza-

ción especial del Instituto de Extensión Musical de Santiago, y el señor Armandó Sánchez. Durante esa temporada se dieron 22 conciertos, en cuyos programas figuraban las obras siguientes:

J. S. BACH, Concierto en Fa menor para piano (solista: Roberto Ide).

J. S. BACH, Concierto en Re menor para 2 violines (Iniesta, Ledermann).

J. CR. BACH, Sinfonía en Mi bemol mayor.

CADMAN, Suite Americana 1936 para cuerdas.

CORELLI, Concerto grosso Nº 8 en Sol menor ("Navidad").

FRESCOBALDI, Toccata (transcripción de Marcelo Montecino).

HAENDEL, Suite del Ballet "Terpsicore".

HAYDN, Nocturno, Nº 1 en Do mayor.

HAYDN Concierto en Do mayor para violín (Solista: Enrique Iniesta).

HINDEMITH, Suite para cuerdas, Op. 44 III.

HINDEMITH, Variaciones para clarinete y cuerdas (Solista: M. Astorquiza).

LENG, Andante para cuerdas (1905).

LULLY, Suite de la Opera "Armida".

MOZART, Divertimento en Re mayor, K. 136.

MOZART, Concierto en Mi bemol mayor para piano, K. 449 (Solista: Ana María Castillo).

MOZART, Pequeña Serenata Nocturna, K. 525.

MOZART, Divertimento en Re mayor para 2 cuerdas y cuerdas, K. 205.

PURCELL, Suite "Abdelazer" para cuerdas.

A. SCARLATTI, Sinfonía Nº IV en Mi menor.

TELEMANN, Suite en Re mayor para cuerdas.

TELEMANN, Concierto en La menor para 2 flautas y cuerdas.

VIVALDI, Sinfonía en Si menor "Al Santo Sepulcro".

VIVALDI, Concierto en Re menor para oboe (solista: Enrique Peña).

VIVALDI, Concerto grosso en Re menor, Op. 3 N 11.

La temporada del año 1956 fue inaugurada conjuntamente con la vuelta al país del maestro Wilfried Junge, desde cuya fecha la Orquesta ha permanecido en un constante trabajo de perfeccionamiento, reforzándose continuamente con destacados instrumentistas del ambiente musical santiaguino, para la interpretación de obras de mayor aliento, en cuyo plano ha logrado singulares éxitos. Se realizaron también jiras a las ciudades del Sur (Osorno, Temuco, Angol) y dentro de la zona (Talcahuano, Tomé, Penco).

Gracias a la ayuda de la universidad y de los Coros Polifónicos de Concepción, la Orquesta contrató en 1956 al señor Nicolás Kotzareff, graduado de profesor en violoncello en el Conservatorio de Charbin, y al señor Héctor Razzeto como jefe de grupo y profesor de violín, y al señor Mario Castillo como profesor de corno, con lo cual la Orquesta se vio sensiblemente enriquecida en cuanto a su eficiencia técnica, ganando, además, el adelanto técnico que era preciso dar a los instrumentistas aficionados. Bajo la batuta del maestro Wilfried Junge, la Orquesta ha agregado las siguientes obras a su repertorio:

J. S. BACH, Concierto en Re menor para piano (solista: A. M. Castillo).

HAENDEL, Concerto grosso en Re mayor, Op. 6 N 5.

GEMINIANI, Concerto grosso en Sol menor, Op. 3 N 2.

HAYDN, Concierto en Re mayor para piano (solista: Luis Hevia).

HAYDN, Serenata en Mi bemol mayor para 2 cornos y cuerdas.

HEISS, Cuatro Trozos Breves para orquesta de cuerdas.

MOZART, Serenata N 6 en Re mayor para 2 orquestas y timbales, K. 239.

MOZART, "Les petits riens", música de ballet, K. Anhang N 10.

MOZART, Motete "Exsultate, jubilate", K. 165 (solista: María Elena Guíñez, soprano).

PURCELL, Suite para cuerdas de la Opera "Dido y Eneas".

TELEMANN, Concierto en Sol mayor para viola (solista: H. Drechsler). De la labor desarrollada bajo la dirección del maestro Junge, merece especial mención:

5-X-1956. *Festival Mozart*, con motivo del bicentenario de su nacimiento, cuyo programa estaba compuesto como sigue:
Sinfonía en La mayor, K. 201.

Concierto en Sol mayor para violín, K. 216.

Misa Breve en Si bemol mayor, K. 275.

Este Festival contó con la colaboración del señor Enrique Iniesta (violín) y de los Coros Polifónicos de Concepción.

Enero 1957. *Festival de Verano* con un total de 8 conciertos, uno de ellos al aire libre, organizado por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción, en el hermoso

Barrio Universitario. Las obras interpretadas en este Festival fueron:

MOZART, Divertimento en Re mayor para oboe, 2 cornos y cuerdas, K. 251.

MOZART, "Bastián y Bastiana", Opera cómica en un acto, K. 50.

MOZART, Concierto en Sol mayor para violín, K. 216.

HAYDN, Sinfonía en La mayor (Nº 64).

SCHUBERT, Sinfonía Nº 5 en Si bemol mayor.

BUXTEHUDE, Magnificat Anima Mea para coro y orquesta.

CARISSIMI, "Jonás", Oratorio para so-

listas, 2 coros y orquesta de cuerdas y órgano.

Colaboraron con la Orquesta, en esta ocasión: Enrique Iniesta (violín), Giocasta Corma (piano), María Elena Guíñez (soprano), Ignacio Basterrica (tenor), Guillermo Asencio (bajo), el Coro de Cámara de la U. de Chile (Valparaíso) bajo la dirección de Marco Dusi, Hermann Kock (órgano) y destacados miembros de la Orquesta Filarmónica de Chile que reforzaron la Orquesta durante el Festival.

La Orquesta en el año 1957 y la Universidad de Concepción

Un carácter definitivo y de grandes proyecciones ha tomado la Orquesta actual, al ser aceptada por el Hon. Directorio de la Universidad de Concepción quien, por acuerdo unánime, determinó en el mes de junio del presente año tomarla bajo sus auspicios directos, considerando, según el texto de sus palabras, "que la Orquesta ha realizado una brillante labor en toda su etapa de gestación y ha llegado a convertirse en uno de los conjuntos más valiosos de su género en el país".

En el presente año, las actividades más sobresalientes las constituyeron sus conciertos en el Teatro Concepción, de los días 3 de junio y 3 de julio, respectivamente, donde interpretó las siguientes obras:

J. S. BACH, Suite en Si menor para flauta y cuerdas (solista: Esteban Eitler).

H. GENZMER, Sinfonietta para orquesta de cuerdas.

HAENDEL, Concerto grosso en Si bemol mayor, Op. 6 Nº 7.

HAYDN, Sinfonía en La mayor (Nº 64).

HINDEMITH, Solo para flauta y cuerdas (1932). (Solista: Eitler).

A. SCARLATTI, "Su le sponde del Tebro" Cantata para soprano y orquesta (Solista: María Elena Guíñez).

VIVALDI, Concierto en Sol menor para 2 cellos y orquesta de cuerdas (solistas: Nicolás Kotzareff y Hans G. Hollstein).

VIVALDI, Concierto en Re menor para fagot y orquesta de cuerdas (solista: Emilio Donatucci).

VIVALDI, Concerto grosso en Re menor, O. 3 Nº 11.

Dentro de la "Temporada de Grandes Espectáculos" del Teatro Concepción, la Orquesta acompañó el 2 y 3 de septiembre al "Columbus Boychoir" (Niños Cantores de EE. UU.) bajo la batuta del director norteamericano Donald T. Bryant, en la Opera cómica "Bastián y Bastiana" de Mozart y en el "Stabat Mater" de Pergolesi.

En el resto del año 1957, la Orquesta ha realizado:

Oct. 30 Tercer Concierto en el T.

Concepción, con obras de Albinoni, Ci-
marosa, Dittersdorf y Mozart (Sinfonía
en Do mayor, K. 200).

Nov. 19 al 3. Jira a Puerto Montt y
Puerto Varas.

Diciembre: Conciertos al aire libre y
en la zona, auspiciados por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Concepción. Concierto de Navidad, conjuntamente con los Coros Polifónicos de Concepción.

Enero 1958. 2ª *Festival de Verano*, auspiciado por la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, con la par-

ticipación de prestigiosos solistas y conjuntos del país.

Enero 1958

Jira a Punta Arenas.

La Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción mira con singular optimismo la realización de sus planes para el futuro, basada en la valiosa ayuda espiritual y material que recibe de las Instituciones que la apoyan y que son el baluarte de la cultura y del libre desarrollo del espíritu, como lo son la Universidad y los Coros Polifónicos de Concepción.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Premiere de la Opera "Bodas de Sangre" de Wolfgang Fortner

Fortner había escrito música incidental para la representación teatral, en el Berlín Schlosspark Theatre, de "Bodas de Sangre", de Federico García Lorca, en 1933. Ahora acaba de terminar la Opera "Bodas de Sangre", compuesta de siete escenas y dos actos, obra que tuvo su premiere en la nueva Opera de Colonia.

El crítico Stuckenschmidt, al comentar esta primera presentación, la califica de "tragedia lírica" y la considera una de las óperas más extraordinarias, totalmente distinta a las otras escritas sobre el mismo tema.

"Argumento tremendo —escribe Stuckenschmidt— eterno como el mito, puro como una oración, tan lleno de vida dramática como la tragedia antigua. Gracias al lenguaje extrañamente poético y sugerente de Lorca, refleja los extraños ritmos de las baladas y canciones folklóricas de tierras lejanas.

"¿En tan extraño drama cuál podía ser el papel de la música? Fortner caviló largamente sobre el problema y su respuesta no fue sólo la del músico sino también la del autor dramático de la más alta calidad artística. Existen trozos de la obra de Lorca que exigen la palabra hablada, todos aquellos que impulsan la acción. Suavemente la palabra se transforma en canto para luego volver a la palabra.

"La cruda técnica del "Singspiel" no podía ser usada porque las transiciones son demasiado sutiles. Es por eso que el

compositor usa y expande la forma fluctuante de la palabra hablada y cantada como lo hizo Alban Berg en el "Wozzeck". Las palabras cantadas y habladas se convierten en una unidad armónica. Esto está realizado a través de un refinamiento psicológico y una penetración tan consumada que el auditor no se da cuenta cuando la palabra florece en canto. Es una transición estética que abre posibilidades insospechadas.

"Pero luego emerge la forma sólida —continúa diciendo el crítico— una canción de cuna de pura y sencilla belleza construida sobre algunos tonos es enriquecida por hermosas variaciones. Hay un cante jondo en la escena final del primer acto, y los motivos hispanos de una antigua canción popular se mezclan a la guitarra y a las castañuelas. Pero también hay momentos de gran dramaticidad, por ejemplo los argumentos apasionados de las escenas entre la madre, el hijo y la novia. Y, finalmente, la escena decisiva en el bosque: esta es el climax y está basada exclusivamente en un canon de 12 tonos, un aria de tenor cantada por la Luna, y la canción a media voz de la anciana pordiosera detrás de la cual se esconde la implacable Segadora".

En el estreno de la ópera "Bodas de Sangre" actuó la orquesta de Gürzenich bajo la dirección de Günter Wand. La escenografía fue creada por Walter Gondolf con trajes de sencillos colores de

Ottowerrner Meyer, en los que hizo uso, principalmente, de los contrastes del negro y el blanco. Los actores y cantantes se adaptaron perfectamente al estilo vocal y las melodías que fluctuaban entre los doce tonos y la sencillez folklórica

tuvieron excelentes intérpretes en las voces de la novia (Anny Schlemm), la madre (Natalie Hinsch-Gründahl), la pordiosera (Helga Jaeckel), la Luna (Gerhard Nathge) y el rival, Leonardo (Ernst Gratwohl).

Estreno mundial de "Die Harmonie der Welt"

El Festspiel de Munich inició sus actividades con el estreno mundial de "Die Harmonie der Welt" ("La armonía del mundo") de Paul Hindemith.

Esta ópera en cinco actos y de cuatro horas de duración se basa en la vida de Johannes Kepler, el astrónomo alemán del siglo XVII, pero además, es, también, una alegoría moral que muestra la lucha constante contra la herejía en el eterno conflicto del bien y del mal.

Hindemith escribió su propio libreto y eligió aquellos episodios en la vida de Kepler en que el astrónomo se en-

frenta a los ataques de la Iglesia o sufre crisis familiares o se sobrepone a los obstáculos que el mundo coloca en su camino.

"La armonía del mundo" no es una ópera en el sentido corriente de la palabra, sino más bien una gran pintura al fresco de acontecimientos y condiciones, organizados para reafirmar las ideas que tiene Hindemith acerca de un orden cósmico infinito.

El estreno de esta obra ha sido considerado por la crítica como uno de los acontecimientos musicales más importantes de este medio siglo.

Conciertos en Alemania Occidental en la temporada 1957/58

Alemania ha vuelto, una vez más, a convertirse en el centro de la nueva vida musical. Los programas de la próxima temporada anuncian conciertos en gran profusión y de múltiple variedad. Se estrenarán numerosas obras contemporáneas, incluso de compositores extranjeros, lo que ha vuelto a colocar a este país como centro del campo de experimentación. Al mismo tiempo figu-

ran en los programas obras clásicas y románticas que cultivan cuidadosamente las numerosas orquestas alemanas que han continuado mejorando y consolidando su tradición.

La creación de muchas y nuevas salas de conciertos en Munich, Colonia, Mannheim, Stuttgart y Berlín, han venido a dar nuevo brillo a la vida musical alemana.

Orquesta Filarmónica de Berlín

En la próxima temporada, bajo la dirección general de Herbert von Karajan, esta orquesta ofrecerá 47 conciertos de los cuales Karajan dirigirá seis

y los demás estarán a cargo de destacados maestros extranjeros y alemanes. Aunque el programa consta principalmente de obras clásicas, en primer tér-

mino Beethoven, figuran en los programas también numerosas obras modernas y cuatro conciertos serán consagrados exclusivamente a la música contemporánea. De Fortner se ejecutará por primera vez una obra sin título todavía y de Nono el "Epitafio de Lorca". Además se escucharán obras en primera audición de

Blacher, Distler, Erbse, Hartmann, Krenk, Messiaen, Revaultas, Staempfli (estreno de un concierto para flauta), Vogel y Webern. Durante esta temporada, la Orquesta Filarmónica de Berlín emprenderá jiras al extranjero; la primera en noviembre de 1957 al Japón y la segunda en el verano de 1958 a Viena.

Filarmónica de Munich

Bajo la dirección de Fritz Rieger y los maestros Andreac, Cluytens y Knappertsbusch, ofrecerá doce conciertos con un variado y equilibrado programa. La Filarmónica de Munich ejecutará por primera vez la Sexta Sinfonía de Dvorak y el Rondó estinato de Berger. Los conciertos de Música viva de la Opera bávara y de la Radio de Baviera entran a su décima segunda temporada. El programa estará dedicado exclusivamente a obras modernas. Igor Strawinsky inaugurará la temporada con su "Concerto en

Re para orquesta de cuerdas". Darius Milhaud dirigirá, además de "Sócrates, drama sinfónico" de Satie, las siguientes composiciones propias: "Séptima Sinfonía", "Concierto para dos pianos y orquesta" y "Suite Provenzal". En los demás conciertos, bajo la dirección de eminentes maestros, se tocarán obras de: Webern, Nono, Strawinsky, Haubentock-Ramati, Fortner, Jolivet, Hindermith, Janacek, Berg, Ives, Egk y Orff. De Killmayer se estrenará "Música de cámara para instrumentos de jazz".

Orquesta de Hamburgo

Bajo la dirección de Joseph Keilberth y los maestros Ludwig y Scherchen, ofrecerá en la próxima temporada doce concierto filarmónicos y dos especiales con corales de Bach y Brahms. Entre las obras contemporáneas, se destacan las siguientes: Sutermeister: "Concierto para violoncello"; Hindermith: "La alemanda de los

cisnes"; Strawinsky: "Divertimento"; Thärichen: "Concierto para tambores y orquesta"; Janacek: "Misa solemne"; Schoenberg: "Primera Sinfonía de cámara"; Hartmann: "Primera Sinfonía" y el estreno en Alemania de los "Estudios para orquesta de cuerda" de Martin.

Orquesta Gürzenich de Colonia

Además de las obras clásicas y románticas, esta orquesta ejecutará las siguientes obras modernas: Klebe: "Dos nocturnos para gran orquesta"; Prior: "El cantar de los cantares de Salomón";

Fortner: "Concierto de violín"; Schönberg: "Variaciones para orquesta"; Henze: "Tercera Sinfonía"; Hindermith: "Metamorfosis sinfónicas"; Strawinsky: "Concierto para piano e instrumentos

de viento" y Bartok: "Concierto para orquesta".

Todas las demás orquestas sinfónicas alemanas también se preocuparán de la música contemporánea, como por ejemplo la Orquesta de Aquisgrán que estrenará un "Concierto para orquesta" de Bayer; la Sinfónica de Baden Baden ofrecerá las primeras audiciones del "Concierto para flauta y pequeña orquesta" de Raphael y el "Concierto de piano" de Boldemann. La Orquesta de Dortmund estrenará "Aufklang" de Eckartz y la Sinfónica de Düsseldorf la "Obertura de un concierto sinfónico" de Rozza y el "Concierto para orquesta de cuerdas" de Gieseler. La Orquesta de Essen to-

cará en primera audición la "Sonata para violoncello y piano" de Sehlbach y la Banda de Karlsruhe la "Serenata bucólica" de Schelb. La Orquesta del Teatro Nacional de Mannheim, por su parte, estrenará la "Armonía del mundo" para concierto de Hindermith y la Orquesta de Nuremberg estrenará el "Preludio, aria y giga" de Spilling. La Sinfónica de Wiesbaden hará escuchar en primera audición "Concierto para violoncello" de Reutter y la de Wuppertal la "Sinfonía en Mi bemol mayor" de Sehlbach y el estreno en Alemania de "Un hijo de nuestro tiempo" de Tippett.

Difusión de la música moderna a través de la radio

Un lugar muy especial ocupa la radiodifusión en la vida de conciertos en Alemania. Sus características son la amplitud de criterio y el afán de experimentación. Gracias a la alta calidad de las orquestas sinfónicas de las emisoras de Radio y a la independencia económica en que se encuentran, la Radio alemana puede dedicarse, a través de sus programas, a difundir la música contemporánea de todos los países del mundo.

En los programas "Música Viva" de la Radio bávara y "La nueva obra" de la Radio del Norte de Alemania (Hamburgo) se difunde exclusivamente música de la actualidad. Gran importancia, también, tienen los programas "Música de la época" de la Radio del Oeste de Alemania (Colonia) que se consagran exclusivamente a la obra contemporánea de vanguardia.

La ópera

En los 60 teatros de ópera que existen en la República Federal y en Berlín occidental se estrenan cada día más obras contemporáneas además de las óperas clásicas y románticas que forman el repertorio habitual.

Durante un mes de la pasada tempora-

da se estrenaron cuatro grandes óperas: la pintoresca ópera de cámara burlesca "El revisor" de Werner Egk; la ópera existencialista dodecafónica, "Los bandidos" de Giselher Klebes; "Bodas de Sangre" de Wolfgang Fortner y "La armonía del mundo" de Hindermith.

Entre los estrenos absolutos en Alemania durante la próxima temporada cabe mencionar las siguientes óperas: "Volpone" de Francis Burt en el Teatro de Stuttgart; "La escuela de las mujeres" de Rolf Liebermann en la Opera de Düsseldorf-Duisburg; "Volpone" de Alois Zimmermann en los Teatros de

Colonia: "La Guerra y la Paz" de Prokofieff; "La Infancia de Cristo" de Berlioz y "La muerte de Lázaro" de Schubert, en el Teatro de Bonn; "Yu Nu" de Erich Riede y "Nana" de Manfred Gurlitt en Dortmund y "El Príncipe Bayaceto" de Cikker, en Wiesbaden.

El ballet

En la mayoría de las óperas alemanas, además de la ópera se cultiva el ballet.

Durante 1958 se estrenará en la Opera de Munich, el ballet de Britten "The Prince of Pagodes" y de Milhaud, en ocasión de su 65 cumpleaños, se presentará su ballet "Salade". La Opera de Hamburgo piensa estrenar el ballet "Los siete pecados mortales" de Weill y "Turandot" de Einen. La Opera de Berlín

proyecta el estreno de "Maratón de la danza" de Heinz Werner Henze. Los Teatros de Lübeck estrenarán en Alemania "El banquete de la araña" de Roussel. En Bonn se estrenará "Bajada al abismo" de Landowsky-Bonnat y por primera vez en Alemania "Los malos cocineros" de Geldmache-Grass y "Orfeo" de Strawinsky.

J A P O N

Festival de Osaka

Desde el 10 de abril al 10 de mayo de 1958 se celebrará un festival de arte en Osaka en el que las naciones de occidente y oriente presentarán sus más destacadas manifestaciones artísticas. A este primer Festival de Música, Arte y Drama han sido invitados Gran Bretaña, Estados Unidos, Francia, Alemania, Austria, India y Tailandia. La cultura japonesa estará representada por Dramas Kabuki y No y las compañías de Opera de muchachas Takarazuka y Sumo.

El Congreso por la Libertad de la Cultura que ha celebrado festivales mu-

sicales en 1952 en París y en 1954 en Roma, está ahora planeando un Festival de Oriente y Occidente en Tokio para 1959. Los organizadores desean invitar a compositores, musicólogos, solistas, orquestas y conjuntos de cámara del mundo entero. En el programa se incluirán recitales de guitarristas españoles, de gamelanes de Bali, bailarines siameses, el Teatro japonés No y Kabuki, la Opera China, música hindú, programas con música y bailarines del Cercano Oriente, música sinfónica y de cámara de occidente y Jazz norteamericano.

ESTADOS UNIDOS

La Orquesta de Filadelfia en Bruselas y los países detrás de la Cortina de Hierro

El Departamento de Estado ha elegido a la Orquesta Sinfónica de Filadelfia para representar a los Estados Unidos en la Feria Mundial de Bruselas en 1958. Este conjunto ofrecerá tres conciertos en Bruselas, coincidiendo con la fiesta nacional norteamericana en julio. Antes de

actual en Bélgica, la Sinfónica de Filadelfia realizará una gira de seis semanas por varios países detrás de la Cortina de Hierro. Todo el viaje será financiado por el Programa Internacional del Presidente Eisenhower.

La Orquesta de Cleveland celebrará su cuarto aniversario con el estreno de obras contemporáneas

Durante la temporada 1957-58, la Orquesta de Cleveland celebrará su cuadragésimo aniversario y para conmemorar tan importante fecha, destacados compositores han recibido el encargo de escribir obras para esta celebración. Son: Peter Mennin, Alvin Etlar, Howard

Hanson, Paul Creston y Robert Moews de los Estados Unidos; William Walton (Inglaterra), Henri Dutilleux (Francia), Gottfried von Einem (Austria), Boris Blacher (Alemania Occidental) y Bohuslav Martinu (Checoslovaquia) actualmente residente en EE. UU.

SUIZA

Estreno de la ópera "Moses und Aron" de Schoenberg en el Festival de Zürich

Acaba de entrenarse en el Festival de Zürich, los dos actos de la ópera "Moses und Aron" de Schönberg escritos en 1930-32, el tercero no alcanzó a componerlos y sólo quedó el texto, pero inclusive inconclusa esta obra está completa y tiene una extraordinaria vitalidad.

El tema se basa en el pasaje Bíblico de las andanzas de los judíos por el desierto de Siná en busca de la Tierra Prometida. Se inicia con el llamado del Dios de Israel a Moisés para que saque

al pueblo elegido de la esclavitud egipcia y el desgano con que éste acepta la misión. El Señor le hace saber que será Arón quien cumplirá la orden y no él. Mientras Moisés se aleja para recibir las Tablas de la Ley, Arón y los israelitas se apartan de la fe y vuelven a la adoración del Becerro de Oro y a las horrendas orgías de los sacrificios al ídolo. A su vuelta, Moisés rompe el círculo maldito, pero él mismo duda del poder de las Tablas de la Ley y de si

ellas son realmente la verdadera expresión del Dios Invisible. Con su oración, pidiendo la Palabra que dará libertad al ser humano, la ópera llega a su fin.

La música perfecciona el método usado por primera vez por Schönberg en su "Pierrot lunaire": aquí el *Sprechgesang* fluctúa desde las declamaciones melodramáticas de Moisés hasta los airoso operáticos de Arón y los dobles coros en doce tonos que llegan a una intensidad salvaje en las escenas orgiáticas de la adoración al Becerro de Oro. La partitura orquestal es una maravilla de complejidad dodecafónica, no obstante, siempre es clara y hasta cristalina.

Esta obra originalmente concebida co-

mo oratorio y sin un "tema" en el sentido operístico de la palabra, triunfa plenamente en las tablas gracias a la producción de extraordinaria penetración y fuerza concebida por Karl Heinz Krahl. Los dos intérpretes principales fueron Hans Herbert Fiedler, quien realizó un imponente Moisés y Helmut Melchert, que cantó la parte de Arón tan maravillosamente que reivindicó la reputación de Schönberg como melodista. Hans Rosbaud dirigió la compleja partitura con maestría, habiéndole dedicado a esta producción más de treinta ensayos con la orquesta y cuatrocientos con el coro.

I N G L A T E R R A

La Orquesta Hallé celebra su centenario

Para celebrar su primer centenario en enero próximo, la Orquesta Hallé ha decidido conmemorar su cumpleaños, el 5 de enero, con repetición del primer programa ejecutado por la Gran Orquesta de Conciertos Charles Hallé. Además, ofrecerá otro concierto centenario el 30 de enero y todo su programa anual será un festival conmemorativo.

Se estrenarán obras de William Walton, Alan Rawsthorne y "The Fall of

the Leaf" de Gerard Finzi. Entre los compositores que dirigirán sus propias obras estarán Paul Hindemith y Benjamin Britten.

Sir John Barbirolli, director de la Orquesta, repetirá el mismo programa con que debutó frente a la Orquesta Hallé en 1943. Entre los directores invitados se cuenta a Herman Lindars. John Pritchard y Sir Malcolm Sargent.

P U E R T O R I C O

Segundo Festival Casals

Desde el 19 de abril al 5 de mayo de 1958, se celebrará un Segundo Festival de Música en Puerto Rico bajo la dirección de Pablo Casals, y Alexander Schneider se ocupará nuevamente de su organización. Se realizarán doce conciertos

de música de cámara y música sinfónica con obras de Bach, Mozart, Schubert etc. Entre los solistas que participarán en el Festival se cuentan Isaac Stern y Rudolf Serkin y el Cuarteto de Cuerdas de Budapest actuará en varios conciertos.

B R A S I L

Música Religiosa de Minas Gerais, Siglo XVIII

El musicólogo, doctor Curt Lange, después de largas investigaciones iniciadas en 1944, ha logrado reconstituir parte de la actividad musical de la llamada Escuela de Compositores de Minas Gerais (Brasil), reconocida hoy en varios países, comenzando por Alemania y Argentina, y que congrega la producción de humildes músicos naturales de la rica región situada en lo que es actualmente el Estado de Minas Gerais, llamado en el período colonial brasileño, Capitanía de Minas Gerais.

Esos músicos deben haberse formado con maestros que nos son todavía desconocidos, pudiendo, sin embargo, notarse, que su constante superación personal se debió principalmente al estudio de las obras maestras europeas, introducidas en la Capitanía, desde Lisboa, en enormes cantidades. Esas obras, por lo que se puede apreciar a través de las características de la creación musical de Minas Gerais en ese período, derivan del instrumentalismo y vocalismo italiano, austríaco y alemán. La música de cámara centroeuropea era entonces ávidamente tocada y copiada en Minas Gerais, pero no podía tener, por la propia constitución social del medio en formación, la aceptación de que gozaba la música religiosa, por la cual existía una gran demanda que incitaba a constante creación.

El Dr. Curt Lange ha buscado afanosamente restos de la actividad musical de ese período de apogeo cultural y material de Minas Gerais, encontrando, después de exhaustivas investigaciones, al-

gunos archivos semi-destruidos del período de florecimiento de la Capitanía y documentos de su admirable esplendor musical. Pudo reunir materiales constituidos sólo por partes, transcribirlos en partituras y notación moderna y mostrar así al mudo musical la existencia de esos compositores brasileños que se dedican con un extraordinario talento, a la ejecución y composición musical, auspiciados por las autoridades civiles, el clero y el público.

La destrucción parcial o total de archivos públicos y privados, musicales y documentales de índole varia, no ha permitido saber, hasta el día de hoy, nada concreto sobre la vida de cada uno de estos compositores, pero Curt Lange pudo reunir, sólo en Villa Rica, capital de aquella Capitanía colonial, los nombres de 250 músicos en el período de 1770 a 1790, año en que ese Estado entró en decadencia por la merma del oro y las piedras preciosas. Escribían y vivían humildemente, ofreciendo su arte a Dios, sin grandes pretensiones. Cada uno de ellos puede ser identificado con el devenir profesional de Juan Sebastián Bach y sus contemporáneos, no en su magnitud, pero sí en sus funciones de creadores y directores de conjuntos.

El 28 de septiembre pasado, el Coro Polifónico y la Orquesta Sinfónica de la Radio Nacional de Buenos Aires, bajo la dirección de Rodolfo Kubik, ofrecieron en la sala de la Facultad de Derecho de esa capital, un concierto de música religiosa de los compositores de

Minas Gerais del Siglo XVIII. Figura en el programa las siguientes obras de esos extraordinarios compositores: José Joaquim Emérico Lobo de Mesquita: "Antífona de Nuestra Señora" (Salve Regina) (Arraial do Tejuco, 1787) y "Misa en Mi bemol" (Arraial do Tejuco, en 1785, aproximadamente); Marcos Coelho Netto: "Himno (María Mater Gratiae) (Villa Rica, 29 de noviembre de 1787); Ignacio Parreiras Neves: "Credo" (Villa Rica, en 1785, aproximadamente) y Francisco Gomes da Rocha: "Novena de Nuestra Señora del Pilar" (Villa Rica, junio de 1789).

La prensa argentina, al comentar este concierto dice: "Quienquiera hubiese entrado al salón de actos de la Facultad de Derecho sin saber cuáles eran las obras que se ejecutaban, habría podido creer que se trataba de piezas de Haendel o Mozart, tal era la pureza de estilo, la expresividad y la unción religiosa que brotaba de ellas. Eran, sin embargo, obras religiosas brasileñas escritas por indígenas del Estado de Minas Gerais hace dos siglos". Y el comentarista de "Noticias Gráficas" termina diciendo: "Una primera audición no permite discriminar con seguridad sobre los méritos de tantas piezas hermosas, pero sí afirmar que esa música es de primera calidad, como espíritu y realización, pues sus autores evidencian sólidos conocimientos musicales y una honda necesidad de expresión".

Por su parte, "La Nación", comenta: "El resultado, a juzgar por cuanto ha podido escucharse, es sorprendentemen-

te valioso e interesante en grado que impone una mayor difusión de una obra cuyo descubrimiento merece ser considerado entre los trascendentales sucesos musicales de estos tiempos". Al referirse a las obras mismas, el articulista dice: "Todas ellas se impusieron por virtud de sus altos valores musicales, en los que una inspiración noble y acorde con el espíritu de cada texto en —determinados momentos de una belleza impresionante— se confunde con la realización sólida, que acredita, en cada caso, soltura, imaginación y dominio del género. Trátase, por lo tanto, de obras cuyo valor excede en mucho el que pueda otorgar un interés meramente histórico, y que merecen ser incorporadas a los repertorios, como muestras de un arte límpido y serio, y para honra de creadores, cuyo talento y evolucionada artesanía no deben seguir sufriendo la injusticia del anonimato".

La labor inteligente, tenaz y bien orientada del Dr. Curt Lange, autoridad musicológica de proyecciones internacionales, cuya radicación en esta parte del continente se ha traducido en positivos beneficios para esta rama de la cultura, ha cristalizado, ahora, en la exhumación de estos extraordinarios documentos. Hemos sido informados, además, que el Dr. Curt Lange, en su calidad de experto de la UNESCO en el Brasil, dará término allí a su obra "Monumenta Musicae Brasiliae", obra que recibirá con su estada allí, elementos adicionales muy importantes.

FRANCIA

Iniciación de la Temporada en París

Gran actividad musical ha habido en París durante los tres últimos meses del año, o sea para la iniciación de la temporada 1957-1958.

La Orquesta Nacional de la Radio Televisión Francesa organizó un Festival Albert Roussel, con motivo del vigésimo aniversario de la muerte de este compositor. Figuraron en el programa la Cuarta Sinfonía, de forma clásica, cuya primera audición tuvo lugar en los Concert Pasdeloup en 1935 y la "Rapsodia Flamenca", escrita para orquesta, sobre temas tomados de canciones populares flamencas.

Por su parte, la Sociedad de Concier-tos del Conservatorio, conmemoró el vigésimo aniversario de la muerte de Maurice Ravel con un programa que consultó las siguientes obras: Le Tombeau de Couperin, el Concerto en Sol y la Suite Daphnis y Cloé.

La Asociación de Concier-tos Colonne ha invitado a Pierre Monteux a dirigir un Festival Beethoven y la "Damnación

de Fausto" de Berlioz. En los Concerts Lamoreux, Igor Markevitch dirigirá varios conciertos y estrenará una Sinfonía inédita de Charles Gounod.

En cuanto a la actividad de la Asociación de los Amigos de la Música de Cámara, ésta será muy activa durante este trimestre. Se iniciará con un Festival Honegger y, además, han sido invitados los siguientes grupos de cámara extranjeros: El Cuarteto Radnai de Budapest, el Trío di Bolzano, el Dúo Suizo, el Cuarteto de Violas de Bale, el Dúo Wallfisch, el Cuarteto Tross de Munich, el Trío de Francia y el Cuarteto Leewenguth.

Varias orquestas extranjeras visitarán París durante este final de año, entre las cuales se destaca la Sudwestfunk de Baden-Baden, la que, con motivo del 75 aniversario de Igor Strawinsky, estrenará el ballet "Agon" de este maestro. También visitará París la Orquesta Filarmónica de Londres que será dirigida por Sir Thomas Beecham.

NUEVAS GRABACIONES

"Música Nova" 1957 y la Filarmónica de Berlín

La serie de 1957 de "Música Nova", antología de la música alemana contemporánea, editada por la "Deutsche Grammophon Gesellschaft" bajo los auspicios del Comité nacional alemán de la Música del CIM, incluye obras de los siguientes compositores: Günter Bialas, Wolfgang Fortner, Harald Genzmer,

Karl Höller, Giselher Klebe, Carl Orff, Ernst Pepping y Hans Werner Henze.

En honor del 75 aniversario de la Orquesta Filarmónica de Berlín, la "Deutsche Grammophon Gesellschaft" editó últimamente una grabación (19078 LPEM) que constituye una biografía sonora de este célebre conjunto instru-

mental. En una serie de obras que abarcan desde Bach a Mozart, Beethoven, Brahms, Berlioz, Wagner, Kodaly y Richard Strauss, puede seguirse la evolución de la orquesta bajo la dirección de varios directores (nueve en total, entre

los que figuran: Nikisch, Furtwaengler y Karajan). Este es un documento sonoro de la historia de la música, complementado por un estudio del eminente crítico H.H. Stuckenschmidt, en el que traza la historia de esta orquesta.

Antología grabada de la Historia de la Música

La casa "Vanguard Recording Society, Inc." de Nueva York y Viena, editará doce discos microsurdos que abarcan todas las obras citadas en el primer volumen de la "Historia Antológica de la Música" editada por Harvard Universi-

ty Press. Este volumen es utilizado por profesores de música y sus alumnos en el mundo entero y la posibilidad de escuchar los ejemplos en grabaciones aumentará extraordinariamente el interés de esta antología.

Grabación de la obra completa de piano de Schoenberg

Las obras completas para piano de Schoenberg, interpretadas por Edward Steuermann, han sido grabadas por "Columbia Records" de Estados Unidos y

por la Sociedad "Vega" de París, con la interpretación del joven pianista norteamericano Paul Jacobs.

Grabación de "Moisés y Aron"

Basándose en el estreno mundial de ésta ópera en Zürich, Columbia Records acaba de entregar una grabación de "Moisés y Aron" de Schoenberg, reali-

zada por los coros y la orquesta de la Norddeutscher Rundfunk, bajo la dirección de Hans Rosbaud.

Últimas grabaciones de Strawinsky

Columbia records acaba de editar, también, la primera grabación del ballet "Agon" dirigido por Strawinsky frente a la Orquesta del Festival de Los Angeles; esta grabación incluye, además, el "Canticum Sacrum" del mismo compositor, ejecutado por la misma orquesta, con los coros del Festival, bajo la direc-

ción del compositor. Otra grabación de "Agon" ha sido hecha por "Columbia" con la orquesta de la Südwestfunk (Baden-Baden) bajo la dirección de Hans Rosbaud, con motivo del estreno en Europa de esta obra el 11 de octubre pasado.

Grabación de las obras de Gesualdo aparecerá en Enero

La Columbia Records de Estados Unidos editará en enero el primer disco de una serie de grabaciones que comprenderán once madrigales, un motete y dos responsos de Gesualdo. Los madrigales, transcritos y editados por Robert Craft, han sido sacados de la edición de 1611 de las obras del compositor. El motete, al que le faltan dos partes, ha sido completado por Strawinsky.

Actividades en el dominio de la música electrónica

Luciano Berio, director del "Studio di Fonologia" de Milán, acaba de poner término a una partitura de música electrónica para un film documental italiano sobre los castillos del Loira. Tanto este estudio, como el Estudio de Ensayo creado en Gravesano por el profesor Hermann Scherchen, el de Colonia dirigido por Eimert y Karheinz Stockhausen, y el Estudio de Ensayo de la RTF de París dirigido por Pierre Schaeffer y Pierre Henry (creadores de la "música concreta") están llamando poderosamente la atención a los productores teatrales y cinematográficos europeos por su intensa actividad en el campo de la experimentación. Últimamente, un nuevo grupo de siete compositores: Fellegara, Guaccero, Marinuzzi, Peragallo, Petrassi, Turchi y Vlad, fundaron en Roma otro estudio electrónico. Su proyecto es presentar una serie de obras durante el curso de 1958.

Premiado un film sobre Arthur Honegger

Un film documental de Georges Rouquier sobre la vida de Arthur Honegger acaba de ser premiado en Venecia.

Filmarán "Porgy and Bess"

Samuel Goldwyn acaba de anunciar su proyecto de filmar la ópera de George Gershwin "Porgy and Bess". Esta película no podrá terminarse antes de 1959.

HEMOS LEIDO...

VICENTE SALAS VIÚ.—“*Momentos Decisivos en la Música*”. Editorial Losada S.A. Buenos Aires. 1957. 219 páginas.

Vicente Salas Viú enfoca en esta obra literaria, de vuelo poético e indudable valor histórico, a los personajes más destacados del mundo de la música a través de los siglos. Aunque los grandes hechos de la música, como los grandes hechos de la historia, son fruto de la labor de generaciones, su síntesis se evidencia muy claramente en la obra de quienes, por su grandeza, dan valor imperecedero a estas realizaciones personales.

Esta obra erudita, vestida con el ropaje de un lenguaje literario de gran belleza y precisión estilística, nos trae retratos vívidos de los momentos cumbres de aquellos seres que han marcado los grandes rumbos de la música universal en todos los tiempos. Para complementar sus retratos, el autor agrega, al final de cada capítulo, un resumen biográfico e histórico de los más importantes acontecimientos de la vida del músico y de los eventos históricos que marcan su época, síntesis que aclara prodigiosamente al lector y le hace abarcar con cabal conocimiento el devenir de las respectivas épocas.

Se inicia la obra con las horas sombrías del cónsul Anicius Manlius Torquatos Severinus Boethius, en la prisión de la ciudad imperial de Rávena, que mientras espera la muerte a la que lo ha condenado su amigo el emperador Teodorico, pone los últimos toques a su obra “*De Consolatio Philosophiae*”. El Sexto Siglo de la Era Cristiana cumple su primer cuarto. Corren los días del año 525

y Boecio, antes de ser decapitado, se afana por dar término a sus filosóficas consideraciones sobre la vida que ha conocido.

Este sabio que por su gran prudencia y enorme cultura ha compartido los años de esplendor con Teodoricus Magnus, rigiendo la política del Reino de los Ostrogodos, además de la filosofía, se ha dedicado a una obra magna, la redacción de los cinco libros “*De Institutione Musica*”. El autor nos relata como Boecio en su enorme obra teórica sobre las instituciones o fundamentos de la música es sobre todo el pensador y el pedagogo de las generaciones futuras. Para Boecio la música ocupa un lugar entre las cuatro ramas de la matemática: aritmética, geometría, música y astronomía. “Establecida su naturaleza, Boecio distribuye a la música, para su estudio ordenado, en tres grandes divisiones: la *Música Mundana*, en la que se considera todo cuanto en ella corresponde a la armonía de los astros; la *Música Humana*, donde aquellas leyes que rigen los espacios siderales se copian en las que establecen la armonía entre las potencias del alma y el cuerpo del hombre; la *Música Instrumental*, llena de acuciosos estudios sobre los instrumentos musicales de su época, verdadero inventario de ellos e información muy extensa sobre su práctica”, apunta Salas Viú.

La obra investigadora de Boecio lo llevó a la fijación gráfica de los diversos sonidos y así estableció el primer sistema de notar música en Occidente: la notación alfabética con caracteres latinos que pervivirá y, por un tiempo coexistirá con la invención de los neumas,

avanzada la Edad Media. Es así, como a través de los siglos, los que abarcan la Edad Media, los monjes en sus celdas copian los escritos de Boecio, quien, conjuntamente con Casiodoro, es el enlace entre la cultura griega y la cristiana, a través de sus estudios sobre lo que es la música y sus elementos.

Del Siglo Sexto el autor nos transporta a la ciudad de Avila en el siglo dieciséis, "ciudad erizada de almenas, Avila de los Caballeros", donde el hermano Juan de la Cruz y Sor Teresa producen revuelo en las filas de la orden reformada. Allí nace y se forma el joven Tomás Luis de Victoria quien "desde su infancia, como por un impulso de la naturaleza, cuanto le impresiona, las emociones con frecuencia despiertas en su ser enfermizo, las traducía en sonidos".

Seguimos a Victoria a Roma, al Colegio Germánico, regido por Francisco de Borja y Diego Láinez, donde los estudios musicales ocupaban lugar importante en el programa de estudios. Palestrina es maestro de capilla en el Vaticano y el joven español queda profundamente impresionado con sus obras. Victoria se dirige a él, "y con él y sus obras se mantuvo en cercanía estrechísima, a impulsos de una necesidad imperiosa".

El arte de este gran místico de la música es definido así, por Salas Viú: "Victoria se adueñó de la técnica de su egregio contemporáneo; estaba henchido de la experiencia acumulada por los polifonistas de la escuela romana, no para reflejar la limpidez del cielo, sino a cuanto gime bajo él y desespera en la busca de la luz que abreve sus ansias. Puesto los ojos, como místico, en el puer-

to postrero, el combate de las olas y el desgarrar de los vientos que dolorosamente se ceban en la frágil armadura de lo humano no era menos sustento de sus creaciones. Al confluir las voces en el silencio final, quedaban los espíritus como mejor forjados por el hálito de aquel que con tanta entereza sabía penetrar en los abismos o escalar las alturas del reino sin fronteras".

La profundidad de este estudio, titulado "La soledad sonora", constituye uno de los capítulos más apasionantes de esta obra.

Del reino del misticismo el autor nos lleva a la corte de Mantua, donde Claudio Monteverdi desempeña un puesto de simple violista en la orquesta del Duque, Vincenzo Gonzaga, príncipe avareamiento y vehemente.

Con motivo de la boda de María de Médicis, Monteverdi acompaña al Duque a Florencia en 1600 y por primera vez se pone en contacto con los animadores de un nuevo sentido del drama con música y "la fe con que ellos perseguían la realización de un arte hecho a la medida de lo humano después de los deliquios místicos de la etapa anterior". La experiencia lo conmueve hasta las raíces del ser.

A través de pinceladas recias y pletóricas de color, Salas Viú nos retrata el drama del músico que se debate en la miseria y el dolor para escribir una obra"... hecha de sangre y lágrimas. Sangre calcinada por la pasión; lágrimas retenidas, que mejor corrían dentro del pecho que asomarse a los ojos. La angustia vibraría en sus sonidos con acentos insospechados".

Monteverdi escribe así su "Orfeo" y "Ariadna", obras que conmueven a to-

da una época, y a la posteridad que sigue viendo en ellas el ejemplo más precioso de la antigua magia de los sonidos.

En los dos estudios subsiguientes vemos el despertar de un genio y la culminación perfecta de la creación de otro genio. El joven Juan Sebastián Bach asusta a los buenos feligreses de Arnstadt con sus preludios a los corales, y con sus complicadas variaciones densas de contrapunto. Los rectores de la flamante iglesia de Arnstadt abruman a Bach con sus engreidas reconveniencias. Salas Viú describe con humor la pequeña villa de Turingia durante los primeros años del siglo XVIII y las penurias de Bach durante su estada en ella desde 1703 a 1707.

La Viena de 1805 a 1809 es el marco del próximo cuadro, en el que Haydn, vive los últimos años de su existencia. Napoleón ocupa la Viena imperial, y el músico, el más claro espejo del espíritu de su siglo, muere conjuntamente con el siglo XVIII que se derrumba "entre llamaradas, ruinas y sangre".

Viena es también el escenario del próximo bosquejo, es el año 1791. Mozart escribe "La flauta mágica" para Schikaneder cuando un misterioso personaje se presenta a él para encargarle la Misa de Réquiem. Toda la sugestión, repulsión y sentimientos encontrados que produce en el ánimo de Mozart este encargo, es descrito con amor y profundo conocimiento de la sensibilidad y psicología del maestro de Salzburgo. Salas Viú nos describe este Himno a los Muertos con una poesía que emociona y que nos resume en la siguiente frase: "El Réquiem será un himno grandioso a la muerte total, la suprema liberación que al final de los siglos acogerá a todos los huma-

nos; muerte inconmensurable a cuyo lado la propia muerte no pasa de ínfima partícula". ¡Tenía que ser un español el que escribe estas líneas!

Es mucho lo que se ha dicho sobre Ludwig van Beethoven, y es por eso que el autor, al describirnos al coloso de Bonn, se limita a mostrárnoslo muchacho, en su pobre morada, frente al cadáver de su pequeño hermano Franz. Empieza a ser consciente de su talento creador y nada le hará desviarse del camino elegido, por amargo que sea.

Un magnífico estudio sobre Roberto Schumann, quizá uno de los más completos de la obra, nos revela la lucha de este espíritu que se debate entre luz y la sombra. Luego el autor nos guía hacia otra lucha, igualmente cruenta, el de los sentimientos en perpetuo conflicto. El de Federico Chopin y George Sand, cuyas "...posiciones extremas, por la mutua atracción a veces se cambian y entre esos dos campos de energía se agita un perpetuo hervidero de pasiones subordinadas que forman el tejido, la viviente trama de la pasión que los corroe y, al mismo tiempo, les da vida". Esta pugna de sentimientos, la ciega pasión que los domina, fecunda la labor de uno y otra.

Terminan estos "Momentos decisivos en la música" con el nacimiento y apogeo del más grande músico español desde los polifonistas del siglo XVI, Manuel de Falla, el "Ocaso", así titula Salas Viú su último capítulo, de la vida de Mauricio Ravel.

Estamos en 1932, y mientras Manuel de Falla cosecha la gloria, Ravel se apaga paulatinamente después del accidente de automóvil que sufrió y que no le permite seguir escribiendo. Aunque en

el interior del músico surge la inspiración con los mismos perfiles nítidos y perfectos de siempre, frente al papel, no obstante, las notas se difuman, las frases se hacen borrosas, incoherentes.

En este último capítulo desfilan ante nuestros ojos las más grandes realizaciones de la música europea moderna y la cruel realidad de un momento histórico despiadado.

M.V.

"40 COMPOSITORES SUIZOS CONTEMPORÁNEOS".— Asociación de Músicos suizos. Bodensee-Verlag Amriswil, 1956. 222 páginas.

Este volumen, editado por la Asociación de Músicos suizos, en lengua inglesa y en castellano, no pretende ser una historia completa sobre la producción musical suiza contemporánea, pero a través de cuarenta biografías de los más destacados compositores suizos y de un análisis de algunas de sus más importantes obras, ofrece un panorama muy interesante sobre el extraordinario desarrollo musical de ese país. Además, de cada compositor, se incluye una lista bastante completa de las grabaciones realizadas de sus obras.

No ha sido posible, en este volumen, incluir a todos los compositores suizos actuales, así es que sus editores han seleccionado sólo a aquellos cuyas obras han sido premiadas por la Asociación de Músicos suizos, en los festivales que se celebran anualmente, o bien aquellos cuyas obras han sido dadas a conocer en los Festivales de la SIMC. Este criterio, si tiene la ventaja de ser objetivo, presenta a su vez el inconveniente de eliminar algunos compositores de

valor que sólo se han destacado en los últimos años. Por eso esta publicación debe considerarse sólo como la primera de una serie que ha de continuarse.

En un artículo que publicamos en este mismo número de la REVISTA MUSICAL CHILENA, sobre "La Vida Musical en Suiza", hemos destacado la personalidad de algunos de los más importantes compositores actuales de este país.

M. V.

"LA EXPRESIÓN CONTEMPORÁNEA, por Euclydes Guzmán.—Facultad de Arquitectura de la Universidad de Chile. 1957. 98 páginas.

Esta conferencia leída por el autor, en la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Chile, con el auspicio del Instituto de Historia de la Arquitectura, en septiembre de 1955, de apuntes redactados en 1948, sobre la expresión artística contemporánea, es un verdadero tratado poético y filosófico sobre "el milagro de la belleza".

El autor, que inicia su obra con la sencilla frase: "La Belleza es un milagro", con lo cual todo parece estar dicho, nos explica en seguida por qué el milagro no puede discutirse. "Se le siente, se le percibe, y para ello se requiere un cierto estado de gracia, que comienza precisamente allí donde termina el pensamiento".

Al referirse a la expresión artística contemporánea, el autor nos dice que la considera más pura y más directa que las de otras épocas porque "recurre con frecuencia a formas usadas por los niños y los pueblos primitivos. Esto no es una simple coincidencia. Entre otras razones, ocurre que los niños y los hom-

bres primitivos, que tienen muchos caracteres en común, son los seres más predispuestos al milagro. Todavía más que eso, podría decirse que viven un permanente milagro”.

Para fundamentar su tesis, a través de éstas páginas, se refiere con frecuencia a “El Pequeño Príncipe” de Antoine de Saint-Exupéry, obra en la que se habla con sorprendente simplicidad de cosas tan elementales como la vida, la belleza, el amor y con más elocuencia que en gruesos tratados de filosofía.

Al referirse a la expresión de lo bello, la compara con la libertad misma, esa libertad casi primitiva, genuina, anterior al conocimiento; la libertad del Paraíso, antes que Adán y Eva comieran el fruto del árbol de la ciencia del bien y del mal. “El artista, dice Euclides Guzmán, se enfrenta a sí mismo como cuando Moisés estuvo cara a cara con Dios, en el monte Sinaí. Indefenso y en medio de tinieblas originales, como recién nacido. Olvidado de las verdades inmutables, de las leyes, del raciocinio, pero abierto a todas las posibilidades. En libertad para captar su mensaje y ser luego capaz de expresarlo”. La sensibilidad del artista, más aguda que la de sus semejantes, le permite no sólo contener en su expresión el todo contemporáneo, sino que adelantarse incluso a su época y prever en cierto modo hacia el futuro y es por eso, precisamente, que la obra de arte no puede servir a determinada tendencia.

Dentro de la expresión contemporánea, una de las preguntas que a menudo se hace el profano es por qué, ésta deforma la realidad física, a tal punto que las producciones figurativas de nuestro tiempo aparecen con frecuencia ante

su vista como extrañas monstruosidades, donde apenas logra reconocer uno que otro rasgo familiar o comprensible. La explicación que nos da Guzmán, en esta obra, es de una sencillez meridiana: “...el ciudadano corriente, si desea sentir la belleza de la expresión contemporánea y, en general, de cualquiera manifestación artística, debe saber que es preciso franquear para ello los límites de la realidad física, de la lógica formal y de las leyes que rigen los fenómenos de la naturaleza. Tiene que saber que la manifestación estética es esencialmente una expresión de libertad — única, singular — el ejercicio de posibilidades exclusivas de cada hombre, ser superior, capaz de crear cosas que antes no existían, capaz de expresarse. Saber que estas manifestaciones, por estar fuera del dominio de la razón, tiene que buscarlas en lo absurdo, en lo que repugna a la inteligencia, en lo mágico, allí donde está la posibilidad del milagro”.

Por lo demás, esta deformación de la realidad no es atributo de nuestra época, como muchos parecen creerlo, sino que ha existido siempre. Con cierto candor pensamos que la deformación en el arte de épocas remotas se debe a una deficiencia técnica de sus autores, pero si estudiamos cuidadosamente el arte egipcio, por ejemplo, nos daremos cuenta que junto a las figuras de perfil y a las extrañas estatuas de los faraones, existen asimismo ejemplares de un naturalismo sorprendente, relegados a un segundo plano. Otro tanto puede decirse del bisonte de la caverna de Altamira y de los frescos de la cueva de Mon-

tignac, a 20.000 años de nosotros, en los que rasgos y colores son factores puramente interpretativos.

Un análisis ejemplarmente sencillo del gran misterio del arte es lo que Euclides Guzmán ha logrado en esta her-

mosa obra y a través de ella nos enseña, también, la gran lección de que para crear o gozar con la obra artística de nada sirven los métodos ni las sistematizaciones.

M.V.

PARTITURAS

EDICIONES PETERS.—Acaban de aparecer en la Edición Peters dos obras de interés para el músico y el musicólogo. Se trata de la obra sinfónica "Ideas of Order" de Arthur Berger y la "Fantasía" para violín y piano Op. 47 de Arnold Schoenberg. La primera fue dedicada al poeta norteamericano Wallace Steves, cuyo segundo libro lleva el nombre de ésta obra y se refiere a las estructuras ultra-idiomáticas del arte. En este caso, se trata de una composición hecha a base de la asociación de tres sonidos y sus posibilidades de variación. En cuanto a la obra de Schoenberg, es un ejemplo más del equilibrio que alcanza su estilo ya maduro, libre de los prejuicios que lo inician. Como en la "Oda a Napoleón", muestra una síntesis de elementos seriales y tonales en un campo serialista predominante.

De esta misma serie nos ha llegado una obra coral de Lex van Delden, "Partita Piccola" para coro mixto en vocalisse, de limpia escritura e interés como obra de repertorio.

De Healy Willan hemos leído varias obras: "Ye shall know that the Lord will come" (coro y órgano), "O sing unto the Lord a new song" (coro y ór-

gano) y "Ten Hymn Preludes" (sea I) sobre "tenores" de Gibbons, Harweis Prichard, Filitz, Day y Parry. Son de un academismo que los hace más adecuados al uso didáctico, como ejemplos en los cursos de contrapunto y técnica coral.

Parecidos de intención son los "Ten Chorale Preludes" de Flor Peeters sobre tenores alemanes del siglo XVII.

El "Quodlibet on American Folk Tunes" de Incolf Dahl sobre "The Fancy Blue Devil's Break down" para dos pianos a ocho manos, es una muestra de la supervivencia de este género de música de cámara, que cuenta con pocos, pero fervorosos acólitos. Se trata de una obra funcionalmente escrita y digna de tocarse.

La obra "Upon Enchanted Ground" para flauta, violoncello, ta-tam gigante y arpa Op. 90, N° 1 de Allan Hovhaness, es de un exotismo prudente y se adapta al uso de los grupos ocasionales de las orquestas escolares, donde podría tener una misión que cumplir, por su redacción obvia y fácil realización.

Útiles y adecuadas son las 18 cadencias y 4 "fermatas" de Soulima-Strawinsky para los conciertos de Mozart para

piano y orquesta K. 238, 246, 365, 413, 466, 467, 482, 491, 503 537, y 595; llenan un vacío largamente sentido en este campo, tan lleno de excesos y mal gusto.

EDITORIAL RICORDI AMERICANA.—Hemos recibido de esta Casa la Suite Infantil Nº 1 de Alejandro Barletta que constituye una meritoria contribución de este joven argentino a la literatura de este instrumento.

De Jorge Urrutia Blondel (chileno) hemos leído el primer cuaderno "Tres Canciones y Danzas campesinas de Chile en adaptaciones para canto y piano". Con avidez se esperan los otros cuadernos de este experimentado transcriptor del folklore chileno en los que se empieza por fin a crear una literatura utilizable en este abandonado campo cultural chileno.

G.B.

REVISTA DE REVISTAS

"DIE REIHE".—De extraordinario interés son los primeros tres números de esta revista ("La Serie") editada por Herbert Eimert con la colaboración de Karlheinz Stockhausen. El primer número versa sobre música electrónica. El segundo, sobre la "opera omnia" de Anton Webern. El tercero, sobre el material sonoro en el oficio del compositor. Las plumas más importantes que colaboran en ella son Krenek, Pousseur, Boulez, aparte de los editores. Su lectura es altamente informativa sobre la marcha de los grupos europeos de avanzada. Se pueden encargar a "Universal Edition", Wien, Oesterreich.

MELOS.—(Revista alemana para la música nueva). Julio-agosto, 1957. Con un resumen del último Festival de la S.I.M.C. en Zürich, nos ha llegado este periódico. Lo más interesante de este número es la sección "Crítica de estrenos", de alta seriedad y criterio selectivo.

POLIPHONIE (Revista francesa de Música) Cuaderno 3º y 4º de la Serie. El número está dedicado por entero a un artículo de Claude Ballit sobre la "Metatonalidad". Se trata de una inteligente visión de las posibilidades tonales del total cromático, basada en elementos acústicos tradicionales.

MÚSICA.—(Revista alemana mensual sobre música en general) Cuaderno Nº 7 y 8. 1957. Es una revista de gran volumen (poco más de 100 páginas). En ella hay información interesante sobre la actualidad, tanto como sobre temas de interés permanente, como son los artículos sobre la música en Minas Geraes de Curt Lange y Música y Medicina de Henrzk Gaertner.

THE STYLE OF J. S. BACH'S CHORALE PRELUDES, por Robert L. Tusler. Este opúsculo es de gran utilidad como orientación en la realidad estilística

del barroco tardío, con especial énfasis en las condiciones instrumentales y tradicionales interpretativas de la música organística de Bach.

G.B.

LA MUSIQUE DANS LE MONDE.—Hemos recibido el Nº 2 del boletín informativo del Consejo Internacional de la Música. En este número aparece una interesante entrevista a Igor Strawinsky y noticias sobre los últimos estrenos mundiales en el campo de la ópera; comentarios sobre los últimos Festivales y obras contemporáneas en primera audición. El resto del boletín está dedicado a las últimas grabaciones y a noticias de radio, televisión y películas musicales. Para obtener este boletín, las subscripciones deben hacerse al: Consejo Internacional de la Música. Maison de l'Unesco, 19 Avenue Kléber, París XVI, France.

BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA.—Nº 1, 1957. La Organización de los Estados Americanos, de la Unión Panamericana de Washington, inicia con este número, una publicación que reseña sobre la actividad musical en los Estados Unidos y todos los países del continente. Además, hay una sección que resume las noticias de otros continentes y una reseña bastante amplia sobre nuevas ediciones de discos, libros y revistas.

BUENOS AIRES MUSICAL.—Nº 194, 196 y 197. En el primer número mencionado, los más importantes artículos son: "El Antiformalismo y la "Confianza" sonora" de Aram Khachaturian; "Problemas de la Creación y de la Interpretación en la música contemporánea" por René Leibowitz; "Un año Roussel" por René Dumesnil; y "De la nueva música en Alemania" por Heinrich Strobel. Las secciones habituales de reseñas de conciertos, crítica, nuevos discos y noticias.

El número 196, incluye informacio-

nes sobre la "Zimblar Sinfonietta" de Boston y la Opera de Cámara de Milán. Un balance sobre el Festival de Strasburgo por René Dumesnil y el juicio crítico de Erwin von Mittag sobre "La Armonía del Mundo" de Hindemith.

El número 197 ha sido totalmente dedicado a la Música de Latinoamérica en el que musicólogos y compositores del continente de diez países reseñan sobre la actividad musical de sus respectivas naciones.

Lauro Ayestarán y Hogo Balzo, respectivamente, dan a conocer la "Evolución del pensamiento musical uruguayo" y "Divulgación de la Música en el Uruguay en los últimos años". El compositor panameño Roque Cordero se refiere a la "Actualidad Musical en Panamá"; Carlos Chávez escribe sobre "Los problemas del compositor latinoamericano" y el compositor Harold Gramatges hace un "Bosquejo de la música cubana". El crítico musical del diario "Washington Post" and "Times Herald", John Haskins, se refiere al "Panamericanismo en la música". El compositor Enrique Iturriaga reseña sobre "Música Peruana"; el crítico musical Alfredo Matilla, director de la división de Asuntos Culturales de la Universidad de Puerto Rico escribe sobre "Musicalia en Puerto Rico" y los críticos musicales brasileños Andrade Muricy y Eurico Nogueira Franca se refieren respectivamente a "La contribución

del Brasil a la música universal" y "Evolución del pensamiento musical brasileño. Domingo Santa Cruz analiza ampliamente la "Trayectoria Musical de Chile" y Enzo Valenti Ferro, director de "Buenos Aires Musical", informa sobre la actividad musical en Venezuela en un artículo titulado "Venezuela, entusiasmo y búsqueda". Este número de "Buenos Aires Musical" es de vital importancia para la música del continente y felicitamos cordialmente a sus editores por tan importante labor de divulgación.

ATENEA.—Nº 376 de 1957.—Esta Revista de Ciencias, Letras y Artes publicada por la Universidad de Concepción de Chile, rinde un homenaje a don Enrique Molina, rector fundador de esa Universidad. Las figuras más representativas de la intelectualidad chilena le rinden homenaje y orquestan sus voces de todos los tonos, en la sinfonía de profundo afecto y cariño con que se le despide de la Rectoría de la Universidad de Concepción. Al mismo tiempo se reproducen artículos y discursos en que de un modo u otro la persona y la obra de don Enrique Molina se enfoca desde diferentes ángulos, con el objeto de precisar una cabal dimensión de su figura moral e intelectual. Se reproducen, además, fotografías de variadas épocas y circunstancias, testimonio gráfico de su imagen captada a través del tiempo.