



REVISTA MUSICAL CHILENA

publicada por la
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES
y el
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XI

DICIEMBRE 1957

Nº 56

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, Diciembre de 1957 Nº 56

R E S U M E N

EDITORIAL	3
FEDERICO HEINLEIN: Recordando a Erich Kleiber	7
GUSTAVO BECERRA: Qué es la música electrónica	27
FRANCOISE REISS: Nijinsky o la gracia	45
CRONICA	
Conciertos al Aire Libre	54
Premios por Obra	55
Conciertos	56
Noticias	57
Actividad musical en los Institutos Culturales	58
Universidad Católica de Chile	59
Conservatorio Nacional de Música	60
Extensión Musical Educativa	61
Primer Congreso de Educación Musical	63
LA MUSICA EN PROVINCIA	66
NOTAS DEL EXTRANJERO	71
HEMOS LEIDO	77
REVISTA DE REVISTAS	81

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

LA DIFUSION MUSICAL EN CHILE

Periódicamente, por un motivo u otro, surge el problema de la incorporación a la vida musical de las masas y los defectos que se advierten son achacados a las instituciones musicales oficiales.

A la luz de la realidad nos proponemos examinar cómo funciona nuestra vida musical y lo que Chile ha logrado hasta la fecha. El tema es oportuno porque, en todos los países, se estudia cómo acercar el arte a la colectividad y cómo hacer llegar sus grandes obras al mayor número de personas.

Veamos, ante todo, lo que Chile ha logrado, musicalmente, en las últimas dos décadas. Sin lugar a dudas éste es un país que hoy día integra el movimiento musical contemporáneo con todas las características de lo que esto significa: tiene compositores y producción musical de calidad, buenos ejecutantes, organizaciones permanentes de conciertos, una educación musical superior, dentro de la Universidad de Chile, y existe una sólida formación en las escuelas y colegios además de una apreciable cantidad de entidades particulares dedicadas a la enseñanza de la música a lo largo de todo el país. La radio transmite una apreciable cantidad de música seria y poco a poco auspicia un mayor número de conciertos vivos.

Todo este camino de cimentar una cultura musical ha sido realizado a través de dificultades sinnúmero y en un período relativamente corto. Si la evolución completa del medio es cosa de treinta años, la posibilidad de llegar a las masas con la música existe tan solo desde 1941; es decir, desde que se fundó el Instituto de Extensión Musical. Vamos a ver cómo se ha realizado esta labor.

En contra de lo que suele suponerse, al decir que nada se hace por la cultura musical de las masas, están los datos estadísticos precisos: entre 1941 y septiembre de 1957, inclusive, tomando sólo el rubro de los conciertos sinfónicos, y dejando de lado las actuaciones de la Orquesta en espectáculos de ópera y ballet, se han dado 1.454 conciertos.

En ellos se abarcan 434 conciertos ofrecidos en las temporadas oficiales de Santiago, como conciertos ordinarios de temporada o extraordinarios, fuera de abono estos últimos y a precios tan rebajados que en muchas de las localidades tienen un precio inferior al cine. De los restantes, 316 han sido populares de divulgación al aire libre en plazas y parques de Santiago y sus alrededores, 264 educacionales, de los cuales la mayoría para las escuelas primarias y secundarias y 434 conciertos en jiras a provincias, de las que el Instituto ha realizado 15 a las provincias del sur y 2 a las del norte, éstas en 1950 y 1951. Durante las jiras, la actividad de la Orquesta Sinfónica de Chile se distribuye en conciertos a precios reducidos, populares a precios extraordinariamente bajos o enteramente gratuitos, y conciertos educacionales para los alumnos de liceos y escuelas, completamente gratuitos.

No puede decirse, pues, que la labor llevada a cabo en Chile ha sido únicamente al servicio de un grupo, ni mucho menos al de una determinada clase social. Si la balanza se ha inclinado en favor de alguna, ésta ha sido la masa popular con 1.014 conciertos sinfónicos, sin contar los de la actual temporada de verano que suman 14 conciertos más y que se realizarán en la Quinta Normal, Parque Forestal, Casa de la Cultura de Ñuñoa, en las ciudades de Paine y Maipú, Plaza Garín y el Parque Bustamante, bajo la dirección de los maestros Héctor Carvajal, Federico Tabory, Tito Ledermann, Juan Peyser, Wilfred Yunge, Armando Sánchez y Zoltan Fischer. El Ballet Nacional Chileno ha emprendido labor análoga, pues en 1957, de las 75 funciones realizadas durante el año, 44 fueron a precios populares o gratuitos, tanto en Santiago como en la zona Norte del país.

Otro género de crítica que se hace a la labor de difusión popular es la forma en que ésta ha sido llevada a cabo.

Si los que estudian el problema cultural de este país durante lo que va del siglo XX, no creen que se haya comenzado seriamente la difusión musical en el pueblo, pese a lo hecho, es necesario que tomen en consideración un factor bien importante: el tiempo. Las instituciones musicales existentes han formado compositores y conjuntos musicales y, por sobre todo, se han visto obligadas a dedicar sus mayores esfuerzos al terreno educacional. En este campo ha existido continui-

dad y sistema, como lo comprueban los 18 Conservatorios particulares que funcionan en Santiago, sin contar el Conservatorio Nacional de Música y los 14 Conservatorios que funcionan en provincia.

Durante los últimos años, además, ha surgido en Chile el amor por el canto coral. Grupos escolares y extraescolares cantan en todo el país. Actualmente existen 29 agrupaciones corales en provincia y 15 en Santiago, y todas ellas hacen llegar la música polifónica y folklórica a todos los ámbitos.

La obra realizada hasta la fecha sobrepasa la mera presentación de la música a las clases populares, pero todavía queda mucho por hacer. El modo de trabajar con los escolares, fundamento esencial de la cultura del futuro, ya ha sido ensayado en Chile y se han logrado indiscutiblemente efectos benéficos: basta ver el interés de los estudiantes por la música. El *modus operandi* en las escuelas y colegios es fácil. Los niños están allí, a todos se les puede acercar a la música. Tanto el Ministerio de Educación, como la Asociación de Educación Musical y el Instituto de Extensión Musical, tienen una valiosa experiencia recogida por los maestros y directamente de los niños.

El problema difícil y complejo, no obstante, es el extraescolar: ¿cómo llegar al adulto?, ¿dónde encontrarlo?, ¿con qué clase de programas? El sujeto de esta cruzada está disperso y no puede ser localizado sino en los lugares de trabajo o en sus casas. Habría dos medios para llegar al pueblo: crear en los centros de trabajo pequeños núcleos con interés por la música, darles medios y, en seguida, establecer un sistema de educación musical por radio, a horas fijas, bien pensado, atrayente y conectado con radio receptores ubicados en las grandes empresas industriales y en las plazas de los pueblos. En este sentido, el Instituto de Extensión Musical está realizando, desde su fundación, un trabajo continuado y que ha tenido éxito. A través de 23 radioemisoras chilenas de Iquique a Magallanes y de 3 en la ciudad de Santiago, se transmiten semanalmente, durante todo el año, conciertos sinfónicos y de cámara, con amplias explicaciones sobre las obras. En total se transmiten 1.508 conciertos anuales por radio, además de las 456 audiciones del Coro de la Universidad de Chile con programas que abarcan las obras de los maestros del Renacimiento, romántico y modernos

de todos los países, dándole especial preferencia a la música de autores chilenos.

Chile es un país extenso y las distancias son enormes, pero cada día, y a pesar de las dificultades, la música llega al pueblo en mejores condiciones y sólo con el tiempo se podrá lograr la meta de que la música sea el patrimonio de todos nuestros conciudadanos.

RECORDANDO A ERICH KLEIBER

por

Federico Heinlein

I

La muerte de un gran intérprete nos conmueve en proporción directa a los goces que le debemos. Ante la noticia de su fallecimiento, nos sobrecoge la sensación de lo que vulgarmente se llama "pérdida irreparable". Nuestra memoria revive con gratitud y tristeza los momentos culminantes que en ella están enlazados al nombre del ilustre desaparecido.

Luego, el silencio. Lentamente, sin que lo queramos, el muerto comienza a morir dentro de nosotros. Otras figuras toman su lugar, parecen incluso más importantes, porque nos proporcionan una vivencia más inmediata. Permanece en el alma una especie de reverencia diluída, tibia e inane, tan indigna del fenecido como de nosotros mismos.

¿Por qué será que a Erich Kleiber no hemos podido darle sepultura en nuestro corazón? ¿Cómo ha logrado proyectar, dentro de nosotros, su tremenda personalidad, de tal manera que parece vivo como antes, como siempre? Cuando el cable trajo aquella lacónica nueva de su deceso, nos resistimos a creerla, y nuestra imaginación quiso aferrarse a la posibilidad de una información equivocada. Desde entonces han transcurrido dos años, y parece igualmente increíble que el insigne director no esté ya entre nosotros. Y al escribir estas líneas sentimos la temeridad culpable de quien compone una necrología en plena vida del personaje al que está dedicada.

Erich Kleiber tuvo una infancia dura. Nació en Viena en 1890, hijo de un pobrísimo maestro de escuela. A temprana edad quedó huérfano de padre y madre, siendo recogido por parientes para quienes el niño tal vez haya constituido una obligación, más que un don del cielo. Tuvo una juventud difícil que contribuyó de manera decisiva a formar y, en parte, a deformar su carácter. Se crió en un ámbito de fuerte influencia checoeslovaca que dejó en él una ferviente incli-

nación hacia todo lo que proviniera de aquella región étnica: gente, idioma y música (recordemos el cariño que se reflejaba en sus versiones de Smetana y Dvorak, de Janacek y Weinberger).

En Praga, el joven entró a la Universidad como estudiante de filosofía y de historia del arte. Del Conservatorio lo echaron por falta de asistencia (no le gustaban las clases de dirección orquestal). Fue, en el fondo, un autodidacta que llegó a perfeccionarse en una vertiginosa carrera, gracias a la enseñanza que recibió de las orquestas del mundo.

Innumerables conjuntos obedecieron a su batuta, desde agrupaciones de fama internacional hasta una orquesta balcánica de cuyos ocho fornidos contrabajos sólo tocaban dos (los restantes estaban ahí, parados en semicírculo al fondo del escenario, porque al rey del país le producía placer el magnífico golpe de vista).

1923 le vio como Director General de Música en Berlín. Se destacan sus novedosos programas sinfónicos, en una ciudad donde los dios de la tarima prefieren el repertorio consagrado por la rutina. Kleiber presenta cuanta obra estima significativa. Además, pasa días enteros en los archivos de la Biblioteca del Estado de Prusia, desenterrando manuscritos inéditos del Barroco y del Rococó. Sus descubrimientos sólo los estrena en la sala de la Opera del Estado. En los veranos, organiza conciertos al aire libre en el patio del Castillo de Charlottenburg, restableciendo de este modo el apropiado marco para muchas de las partituras dieciochescas.

El soberbio, el autócrata, en quien la veneración por otros no es precisamente un rasgo conspicuo, admira, sin embargo, a tres figuras señeras de ilustres colegas. A Hans von Bülow no alcanzó a conocerlo personalmente, pero se halla imbuido de la fuerza voluntariosa, enérgica y valiente de este gran precursor, el que, con cierto desdén por el público, le recetaba, le administraba, le imponía la música en la forma y la dosis que estimaba convenientes. Modelo de diferenciación de los planos sonoros fue Ricardo Strauss. Lo que éste exige en su famoso prefacio a "Intermezzo", Kleiber lo lograba del modo más perfecto, y gran parte de su trabajo en los ensayos consistía en enseñar a cada músico su papel preciso dentro del conjunto. Un crítico berlinés

lo alabó una vez por la maestría de su "Klangregie" (dirección artística del sonido, podríamos decir), neologismo que Kleiber repitiera con orgulloso deleite hasta el fin de sus días y que caracterizaba su modo especial de manejar la materia sonora. Arturo Toscanini, por último, le fue ejemplo luminoso de fidelidad a la obra, de disciplina, de reciedumbre inagotable.

Ante estos tres ídolos, Kleiber estaba dispuesto a sentirse humilde. El, que no cedía ante nadie, declaraba que Strauss, siempre que estuviese en vena, podía colocarse a todos los demás directores en el bolsillo. Frente a Toscanini sentía una especie de modestia, injustificada, por lo demás, ya que en muchos campos, especialmente en el de la sinfonía germana, Kleiber era abiertamente superior al maestro italiano.

Eran amigos, teniendo como especial lazo de unión el constante y cariñoso desvelo por la exactitud de cada detalle musical. Al examinar el manuscrito de la Séptima Sinfonía, Kleiber había descubierto un error en la partitura impresa: el crescendo que comienza al tercer compás del La mayor en el Allegretto, debe durar, en realidad, tan sólo dos compases, para convertirse inmediatamente en un disminuyendo de cuatro. Ante la incredulidad con que el maestro italiano recibió esta noticia, Kleiber le mandó una copia fotostática del pasaje. Pero, cosa rara, Toscanini no dio su brazo a torcer y seguía interpretando aquellos compases según la manera tradicional impresa, lo que a Kleiber le causaba una desazón indecible.

En semejantes circunstancias podía llegar, con personas menos admiradas por él, a una franca descortesía. Recuerdo los ensayos y la ejecución, en Viña del Mar, del Concierto Nº 5 de Beethoven. El binomio Arrau-Kleiber prometía un resultado artístico esplendoroso. Sin embargo, los temperamentos de los dos grandes intérpretes parecían avenirse poco. No siempre se amoldaba el pianista a las sugerencias del director. Este, en su estudio minucioso de la partitura original, había descubierto un hecho de suma importancia: no es de Beethoven la demora chabacana en la última nota del Adagio (anacruza del tercer movimiento). Se trata de la ligadura de las trompas que un copista descuidado leyó como calderón sobre el Si bemol del pianoforte, imprimiéndose en esa forma equivocada.

Kleiber, feliz con su hallazgo, no comprende, no puede comprender que el otro no crea, que se resista, que se obstine en tocar el pasaje como acostumbraba hacerlo toda la vida. Llega el día del concierto, hay una total falta de ganas, de "ángel", por ambas partes, cuyo resultado fue una versión en extremo deslucida de los dos primeros movimientos. ¿Hará el pianista la concesión al director de suprimir siquiera el famoso calderón? No, no la hace. Kleiber termina furioso el concierto. Después asisto, en casa de amigos, a una de las comidas íntimas más ingratas de mi vida, con un Arrau que trata de ser natural y un Kleiber que no le dirige la palabra en toda la noche.

La fidelidad al texto musical podía causarle preocupaciones que a veces tomaban el cariz de conflictos de conciencia. Estaba convencido, por ejemplo, que uno de los copistas empleados por Beethoven cometió un error al sacar en limpio el manuscrito de la Obertura Leonora Nº 3, desplazando, sin querer, unas frases de viola y segundo violín en el inciso final de la exposición. Según Kleiber, y según la analogía con los compases 160-161, 440-441 y 444-445, la primera entrada fugada de los instrumentos nombrados debería ocurrir en los compases 156-157, respectivamente,

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VLN 1), Violin 2 (VLN 2), Viola (VLA), and Violoncello/Contrabajo (V.C. y C.B.). The score covers measures 154 to 158. The key signature has one sharp (F#) and the time signature is 3/4. In measures 156 and 157, there is a change in the texture as the Viola and Violoncello/Contrabajo parts enter with a new melodic line, while the Violin parts continue with their previous line. The notation includes various note values, rests, and dynamic markings.

y no un compás antes, como aparece en la partitura.

The image shows a musical score for four instruments: Violin 1 (VLN. 1), Violin 2 (VLN. 2), Viola (VLA.), and Violoncello/Contrabajo (V.C.). The score covers measures 154, 155, 156, and 157. The key signature is one sharp (F#), and the time signature is 4/4. The music features a mix of eighth and sixteenth notes, with some measures containing rests. The Violin 1 part has a melodic line with some grace notes and slurs. The Violoncello/Contrabajo part has a more rhythmic, eighth-note pattern. The Viola and Violin 2 parts have fewer notes, often playing sustained notes or rests.

Sin embargo, nunca se resolvió a enmendar lo que para él constituía una equivocación obvia. Me dijo que no se atrevía. Que *aún* no se atrevía.

Era raro, rarísimo que Kleiber no se atreviera a “desfacer entueros”. Poseía una maravillosa calidad renovadora, era como un viento purificador que barría con las convenciones, con todo aquello que él tenía por falso.

Pruebas evidentes o meras presunciones servían de base a una sensitivísima endopatía musical, una facultad divinatória que modificaba pequeños grandes detalles para realzar el espíritu de una obra. Recuerdo, en el Allegretto de la Séptima, el poderoso fortissimo de violoncellos y contrabajos en los compases 150 a 180, y, al final del mismo movimiento, el pizzicato de los violines, imitando a las demás cuerdas, retoque para el que Kleiber, fuera de sus propias conjeturas, poseía el respaldo de la autoridad de Hans von Bülow. Recuerdo también su relativa indiferencia ante las indicaciones metronómicas, fuesen éstas de Beethoven o de Berg. En el concepto de Kleiber, ninguna ceñidura ciega a la letra podía valer más que el hálito vital de lo espontáneo.

Pero, cuando el texto musical no conspiraba contra el espíritu, el maestro se atenia a la letra con escrupulosidad religiosa. Strauss le tributó, entre muchos otros elogios, él de ser su “intérprete más concienzudo”. La pulcritud de sus ejecuciones era ejemplar, logrando la má-

xima disciplina rítmica y dinámica gracias a su manera incansable de hacer ensayos parciales que pulimentaba hasta los últimos detalles en cuerdas, vientos y percusión. De este modo, el sonido de la orquesta dejaba de ser aquella papilla espesa a la que tan a menudo se asemeja, convirtiéndose en un organismo transparente, lípidamente perfilado.

Hacerle justicia a la obra, con absoluta fidelidad a su estilo, era su cuidado constante. En un material que no era de su propiedad, borraba toda indicación de mano ajena para anotar en cada parte orquestal las marcas necesarias para la interpretación que él deseaba. Estas, en ciertos casos, eran muy pocas. En Bach, por ejemplo, renunciaba al más mínimo efecto de crescendo o disminuyendo que hubiese podido empañar su carácter específico ("gótico", según Kleiber y otros).

A menudo se le oía repetir el dicho de que "la tradición es traición". Pero no sólo arremetía contra la comodidad de permanecer en lo tradicional; de igual modo combatía todo exabrupto irresponsable. "Rutina e improvisación son los dos enemigos mortales del arte" era uno de sus lemas. La manera cómo *vivía* este axioma podría servirle de inspiración a cualquier intérprete.

En cuanto a ensayos, era insaciable. Decía que ni él ni la orquesta, sino que la *composición*, los necesitaba. Cuando se los regateaban, aduciendo que los músicos conocían una obra al revés y al derecho, inmediatamente exigía doble cantidad de horas. Lo que más trabajo cuesta es extirpar errores inveterados.

Sabía que existen dos clases de obras: aquellas que aún en una interpretación mediocre gustan y son aplaudidas, y otras que se vengán cruelmente del ejecutante inescrupuloso. Ambas categorías eran preparadas por Kleiber con la misma dedicación meticulosa, desdeñando el éxito fácil que busca el halago a costa de la verdad. Abominaba el fraude y la desidia, cuya principal víctima suele ser la música moderna, ya que desgraciadamente no faltan intérpretes quienes confían en que el público, ante lo novedoso de una obra, "no se dará cuenta" de la diferencia entre una ejecución honrada y otra que no lo es, infligiendo de tal modo un daño, a veces irreparable, a más de una composición valiosa.

Kleiber fue siempre campeón de la música contemporánea, contándose entre sus proezas más significativas el estreno del "Wozzeck" en la Opera de Estado de Berlín, impuesto a fines de 1925 contra obstáculos y resistencias de todo orden. A Alban Berg lo unía una amistad comparable, quizá, a la que experimentaba por Rosita Renard: un sentimiento duradero que la muerte no logró extinguir.

Pocos fueron los lazos de profundo y verdadero afecto que lo ligaban. Todos sus impulsos animicos parecían tender, directa o indirectamente, a un solo fin: cumplir con su misión durante las 24 horas del día. Cuando no estaba ocupado con ensayos o conciertos, estudiaba partituras, leyéndolas o reproduciéndolas en su mente, dotada de una memoria prodigiosa. En sus largas caminatas siempre estaba absorto, reflexionando sobre problemas de forma, de "tempo", de unidad entre las partes de alguna obra a la que en ese momento dedicaba su atención.

Se alimentaba moderadamente y dormía mucho, cuidándose en todo sentido para estar en óptimas condiciones de trabajo. Muchas cosas que a otros pueden significarles placer y estímulo (vida social o amorosa, tabaco o alcohol), creo que jamás lo hayan tentado, salvo de un modo muy efímero. En él, parecía primar netamente el instinto de entregar íntegras sus mejores fuerzas a su gran vocación.

Una sola mujer tuvo real importancia para Kleiber. Estaba dirigiendo sus primeros conciertos en nuestro hemisferio, en el Teatro Colón de Buenos Aires. Ruth asistía a sus ensayos nocturnos (durante el día trabajaba como funcionaria en la representación diplomática de los EE. UU.). Se conocieron, y entre ellos se produjo lo que parece haber sido un "coup de foudre". Cuando se prometieron matrimonio (al borde de una fuente en las Barrancas de Belgrano), la promesa más sagrada de ella fue interior: anularse para dedicar toda su existencia a él y a su carrera artística. Creo que jamás faltó a aquel juramento. Ella, la "omnicompetente", como la llama Jacques Barzun, lo acompañaba e incluso lo guiaba en todos los terrenos. Era consejero, diplomático, empresario y manejaba sus relaciones con el público, velando ansiosamente sobre su salud, tranquilidad y bienestar.

Su amistad se traducía en una crítica sincera de cada una de sus

actuaciones. Fue ella quien, a través de los años, consiguió que "Papi-to", como lo llamaban los suyos, restringiera durante los conciertos sus movimientos en la tarima, que en el joven Kleiber eran los de un mago conjurador, a una amplitud más o menos funcional. De ahí provenía quizá el fenómeno, extraño para los no iniciados, de que durante los ensayos el cuerpo entero del maestro se abandonara con generoso furor a su tarea, mientras que en el concierto mismo podía notársele, a veces, un tanto medido en sus gestos, afanado de guardar compostura, sin aquel olvido total del mundo que caracterizaba su trabajo preparatorio.

Todos conservamos recuerdos indelebles de sus conciertos. Sin embargo, fuera y más allá de todo lo que sabía dar ante el público, era un "director de ensayos" por excelencia. En ellos entregaba lo mejor de sí. Visionario y artesano a la vez, abría a sus subordinados el camino poético que podía conducirlos al corazón de la obra, sabiendo proporcionarles, al mismo tiempo, el consejo técnico adecuado para progresar con soltura por aquel sendero. Su batuta se distinguía por una claridad sin igual, diferenciada hasta el menor detalle, con una independencia de brazos que permitía a su diestra y siniestra indicar simultáneamente los metros y ritmos más contrastantes.

A su manera de trabajar podría dedicársele un artículo entero. Su memoria le confería un dominio absoluto sobre la materia musical, poder que asombraba especialmente en los ensayos separados que solía hacer cuando preparaba partituras modernas difíciles. Poseía el genio de conseguir la máxima precisión rítmica y dinámica, la pureza y claridad de las notas, no sólo gracias a sus exigencias inflexibles sino a la ayuda que ofrecía a los músicos. A veces bastaba una sola frase oportuna para que se franqueara un escollo, al parecer insalvable.

Recuerdo en particular un feliz incidente con un grupo de músicos que a la influencia señera de un Kleiber, debe en gran parte el hecho de haberse convertido en Orquesta, con mayúscula: la Orquesta Sinfónica de Chile. Se ensayaba el comienzo del Scherzo de la Séptima, y las cuerdas y maderas no lograron articular sino confusamente las pequeñas notas auxiliares de los dos primeros compases.



Hasta el final de su vida, Kleiber se abrigó con el "poncho" que le regalaron los profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile.



Las manos del Maestro.



Ultima fotografía de Erich Kleiber y su esposa, tomada en Bruselas antes del
último concierto que el maestro dirigió en esa ciudad.



Varias veces repitieron el pasaje sin acusar un progreso satisfactorio, hasta que al maestro se le ocurrió la palabra auxiliadora: "Es como si Uds. dijeran Santiago Santiago en vez de Santiago Santiago". Desde ese instante, el tema surgía invariablemente con toda nitidez.

Tenía mil modos de implantar su voluntad. Cuando de nada le valían ya explicaciones, durezas, halagos sutilísimos o enojos no tan sutiles, se ponía a cantar, y su tenor bien impostado solía transmitir a más de alguno lo que no había captado de otra manera. Hablaba mucho a la orquesta, en un idioma compuesto de los ingredientes más diversos. El primer ensayo orquestal al que asistí en mi vida fue uno de Kleiber, en el Teatro Colón, cuando él recién había llegado a Buenos Aires, y debo confesar que tan poderosamente como la música misma me impresionó el guirigay de su lenguaje, cazucla de italiano, español y alemán en la que flotaban agregados de invención propia, como por ejemplo la palabra "curto" que usaba ante orquestas de habla castellana hasta el fin de sus días para indicar que un sonido o silencio debía tener poca duración.

Con el correr del tiempo perfeccionó considerablemente su vocabulario. Para él era de suma importancia, obtener un contacto personal, previo o paralelo a la comunicación a través de la música, con cada miembro de la orquesta. Siempre trataba de vencer cierta hosquedad innata que le embargaba, de humanizarse al máximo con sus intérpretes. Cuando tenía que enfrentarse a un conjunto que le era nuevo o poco familiar, iba al teatro mucho rato antes del primer ensayo, no sólo para determinar la posición de cada atril, sino que también con el fin de obtener una lista de los profesores, para memorizarla y poder llamarlos por su apellido cuando se le presentara la ocasión. Jamás perdía la oportunidad de dirigirse en checo a aquellos que lo hablaban, aunque se hallaba en su elemento más propio en el dialecto vienés.

Lo vienés fue siempre su especialidad dilectísima, no sólo en el

terreno de la música. Frente a Viena se volvía sentimental. El perfume de las lilas le infundía la nostalgia de la ciudad de su primera infancia. De un perfume más subido eran los chistes y cuentos vernáculos que poblaban su mente, ordinarios, sabrosos y despampanantes. Qué merma significa para esta crónica el que sean tan intraducibles como incontables.

Aún cuando hablaba alemán en serio, su acento regional le prestaba un encanto que en parte se desvanece con la traslación a otro idioma. Sin embargo, para todas las orquestas del mundo, son inolvidables las "extremaunciones", como solía llamarlas, que administraba al término de un ensayo general. Pocas cosas podrían darnos de él (y de su bondad inherente) una idea más vivida que uno de aquellos viáticos destinados a fortalecer a sus músicos para la prueba magna del concierto.

He aquí el final de la pequeña alocución improvisada ante la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia, que alcanzó a salir grabada en cinta magnética, a continuación del ensayo general, para el primer concierto que Kleiber dirigiera ante esa agrupación:

"...Les ruego que no se pongan nerviosos. Para la nerviosidad están los ensayos. Quiénes me conocen, saben que me he enseñado una cosa, a duras penas: en el concierto, por si hace falta, llevo preparado, en ambos bolsillos, un manto de caridad cristiana para cubrir lo que pudiera suceder. Cuando la nota es falsa, ya no es posible hacerla volver al tubito. Nada de aflicciones posteriores, pues, les ruego, y ninguna mirada de condolencia, si algo nos pasa. Todos somos humanos. Nadie lo hace adrede. Adelante, adelante. Y sobre todo: no se pongan Uds. a tocar pensando "ahora sí que vamos a lucirnos en grande". No resulta. Siéntense tranquilamente y hagan música. En eso yo no les molestaré".

Aquel hombre de una severidad que podía parecer férrea, se desvivía por servir. Una vez abanderado en una buena causa, por difícil que fuese, imponía su realización contra viento y marea sin que nada ni nadie lograra desviarlo de su camino. A través de innumerables resistencias, de fuerzas hostiles en la Opera de Estado de Berlín, consiguió no sólo la representación del "Wozzeck" sino también otro estreno mundial, él de la primera versión del "Cristóbal Colón" de Milhaud.

y Claudel, enorgulleciéndose de ello como de una de sus mayores hazañas.

A este adalid con figura napoleónica y cráneo de un César le gustaba ser el primero, y larga es la lista de las obras significativas que dio a conocer o que divulgó ante públicos nuevos. Sus programas, a veces tan poco ortodoxos, unidos a sus exigencias de ensayos, no siempre le granjearon la simpatía de los empresarios o el favor de los administradores. Es así como, luego de haber abandonado Alemania en 1935 y de haber obtenido la ciudadanía argentina poco después, Kleiber llevaba una vida de gitano que lo condujo de país en país, de un hotel a otro, de orquesta en orquesta, sin que jamás haya vuelto a tener, salvo por temporadas relativamente cortas, un cuerpo estable bajo su mando. ¿Se temían sus exigencias, su temple dictatorial, sus ocasionales irascibilidades? En cierta época, Chile, Argentina y otros países habrían podido contratarlo como director titular de sus mejores orquestas por una suma nada exorbitante, tan cansado estaba de vagar sin rumbo.

No lo quiso el destino. El trotamundos a la fuerza adquirió una propiedad en las Sierras de Córdoba, bautizándola "La Fermata", destinada a servir de calderón en su agitada existencia. Sin embargo, fueron escasas las semanas que podía dedicar al goce de aquella finca. En los últimos diez o doce años de su vida necesitó, en medida creciente, descansos y tratamientos periódicos por prescripción médica, que solía tomar en Spa o en el Dolder de Zurich.

Estaba siempre al lado de la juventud, alentándola con humor y comprensión. Tuvo aciertos espectaculares con figuras apenas fogueadas, por ejemplo cuando impuso a la desconocida Sigrid Johanson como Marie en el "Wozzeck", cuando hizo maravillas con elementos de la Juillard School de Nueva York, o cuando seleccionaba las grandes promesas de cuanto país visitara, para presentarlas en obras de compromiso.

Chile recuerda lo que hizo por una Claudia (entonces Olinfa) Parada y una Edith Fischer, por no nombrar sino a dos de los valores más jóvenes que recibieron su poderoso estímulo. El profundo amor que sentía por este país se traducía, entre otras cosas, en su disposición

por ayudar a chilenos en el extranjero, y aún un simple encuentro con amistades de acá daba intensa felicidad a los Kleiber en cualquiera parte del mundo, como cuando René Amengual fue a saludarlos después de una función de "Elektra" en Munich.

En el genio de este director, mezcla de buen y mal genio, pero genio siempre, había, como ya dijimos, escasa cabida para la admiración de colegas que no fueran sus amigos personales. Constituía un suplicio asistir con él a un concierto, tanto era lo que sufría, y sus comentarios devastadores hacían imposible aún el menor goce. Durante la temporada sinfónica del verano 1940-41 actuaba en Viña del Mar, simultáneamente con Kleiber, otro director extranjero quien, un día, lo convidó a almorzar, pidiéndole, eso sí, que antes asistiera a uno de sus ensayos con la orquesta. Nos instalamos desde temprano en un palco del Teatro Municipal. La cosa iba de mal en peor. Después de haber logrado refrenarse trabajosamente, Kleiber perdió todo dominio en el transcurso de la Sinfonía Italiana de Mendelssohn que adoraba. "Con un hombre semejante no se puede estar sentado a la mesa", me dijo furibundo, y se fue sin presentar excusas, dejando al colega atónito, "plantado" con su invitación.

El, a veces tan duro con otros y consigo mismo, solía serlo también con sus hijos. Fue tal vez su propia infancia amarga, ensombrecida por la siempre pendiente amenaza del orfelinato, la que lo hizo creer en las bondades de una educación ruda y sin exceso de miramientos. Tan partidario de la juventud en general, podía parecer incomprensivo frente a ciertas necesidades anímicas de su hija Verónica ("Peaches") y de su hijo Carlos ("Pie").

Este último sintió la vocación musical desde pequeño, pero el padre no tomaba en cuenta sus dotes, impidiéndole la carrera, infernal según él ("cualquier cosa menos músico"), y obligándolo a estudiar otra profesión. Pasaron años antes de que se dejara ablandar, años que Carlos, quien es hoy maestro director en un teatro de ópera en Viena, ha tenido que recuperar afanosa y sacrificadamente.

La fuerza monomaniaca con que Kleiber se dedicaba a su arte poseía algo irresistiblemente avasallador. Recuerdo el "Fidelio" que montó en el Colón de Buenos Aires. El "régisseur" del espectáculo apenas

tuvo oportunidad de abrir la boca. Kleiber (habiendo estado de antemano vigilando trajes, decorados y todos los ensayos preliminares de solistas y coro, como era costumbre en él), barrió con el director de escena, abandonando a cada rato su puesto en el atril para treparse al proscenio por una pequeña escala e indicar a cada uno el movimiento necesario para aproximarse a la imagen interior de su concepción. El resultado fue de una unidad artística soberana.

"Fidelio" era una de sus especialidades, como también "El Rapto en el Serrallo" y "Las Bodas de Fígaro", "El Cazador Furtivo" y "El Caballero de la Rosa", que difícilmente se verán y escucharán mejor que bajo su batuta. Y qué decir de "Salomé", partitura que interpretaba (acorde con los deseos del compositor) como música de hadas, como "scherzo con desenlace letal".

Su dramática vitalidad lo convertía en un director predestinado para la ópera. Chile sólo conoció su "Rigoletto", muestra apenas representativa de toda la magia que sabía irradiar desde el foso, pero suficiente para apreciar su penetración estilística y psicológica que transformaba la manida obra en una honda tragedia humana. El proyecto de montar, en esa misma temporada, una "Traviata" bajo su dirección, no llegó, por desgracia, a concretarse.

En cambio, el público chileno tuvo oportunidad de conocer a fondo sus muy diversas facetas de director de música sinfónica. Poseía un vastísimo repertorio, y estaba siempre empeñado en renovarlo con obras recientes, problemáticas o poco conocidas. No buscaba laureles de director, pero esperaba que se respetara su selección y que los amantes de la música llenaran el teatro de todos modos. Un día dio un concierto en Viña ante una sala semivacia. Le expliqué que el público local no había encontrado a su gusto el programa. Con destellos de ira replicó que la gente debería estar dichosa de poder asistir a sus conciertos, aunque la orquesta no tocara bajo su dirección sino que escalas.

Buscaba y mantenía contacto con los deudos de aquellas figuras que eran objeto de su admiración. Poseía la última batuta usada por Ricardo Strauss, la que le fue cedida por el hijo de éste. La viuda de Bülow le regaló una billetera de su marido. La veneración por el autor

del "Cazador Furtivo" lo indujo a hacerle visita a una descendiente de Weber, quien le reveló que tenía en su poder manuscritos inéditos del romántico alemán. Obtuvo permiso para examinarlos en la mesa del comedor, bajo el control personal de la desconfiada señora, quien se instaló a su lado mientras el maestro hojeaba los papeles. En esa ocasión encontró una sinfonía que luego incorporaría a su repertorio. Me contó cómo se sentía de emocionado y orgulloso de su descubrimiento, devorando con la mirada las páginas de la partitura, acompañado por la anciana quien padecía de ventosidades incontrolables que hacían un suave contrapunto a su lectura.

Brahms fue el autor que más tardíamente se le reveló. Durante muchos años solía repetir, con bellaquería, las socarronas palabras de Ricardo Strauss, quien definió los desarrollos de las sinfonías de Brahms como "retiradas estratégicas".

No sospechaba yo que Kleiber asociara el color al timbre de los diversos instrumentos, hasta que un día me sorprendió con un comentario sobre el "verde" de las trompas, el "rojo" de las trompetas, etcétera. Entre todas sus dilatadas explicaciones ante la orquesta, jamás había oído deslizarse semejantes comparaciones.

En 1949 tuve el privilegio de asistir a la grabación que hiciera con la Orquesta Philharmonia de Londres, para el sello Decca, de la Sinfonía N° 40 de Mozart, y una vez más me impresionó el trabajo minucioso e incansable para vertir la obra (fragmentada en trocitos de cuatro minutos) con la mayor fidelidad y pureza posibles. Y pensar que, fuera de nuestros recuerdos y de sus enseñanzas duraderas, los discos son lo único directo que nos queda de su maravilloso arte, y que su prematura muerte impidió la grabación del "Fidelio", planeada para 1956, y la del "Rapto en el Serrallo".

Kleiber mismo demostraba un aprecio muy relativo por la "música en conserva". Criticaba la falta de irradiación personal en el disco, y sufría con la diferencia entre la emoción de un tiempo lento, un silencio soñador en la sala y la aburridora frialdad que ese mismo pasaje puede exhalar en una grabación sonora.

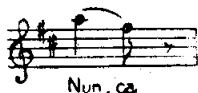
En Chile se presentó por vez primera en el año 1940, con las sinfonías I, III, V y VI de Beethoven que cimentaron su renombre en és-

te como en otros países. Si existe una obra que ha contribuido a solidificar nuestra Orquesta Sinfónica en aquellos años, ha sido la Heroica dirigida por Kleiber, quien parecía identificarse con ella y elevaba a nuestros músicos hacia alturas inverosímiles.

Durante el verano 1940-41 dirigió en Viña, la Sexta, la Séptima y un programa vienés con la Obertura de "Las Bodas de Figaro", el "Concierto de la Coronación", la Tercera de Schubert y el vals "Vida de Artista" de Juan Strauss, sacrilegio para los fariseos del arte. Eran los tiempos en que aún no estaba finiquitado el financiamiento oficial y generoso de la Sinfónica. En aquel verano, los fondos llegaban con cierta irregularidad, lo que sembraba la angustia entre algunos músicos. Otros, más desenfadados, cantaban con el tema de clarinete que da comienzo al primer Allegro de la sinfonía de Schubert:



Kleiber, ni corto ni perezoso, les dio respuesta inmediata con el óboe:



Por aquel entonces conoció a Rosita Renard, quien fue su solista en el "Concierto de la Coronación". Erich y Ruth trabaron, desde entonces, intensa amistad con ella y su marido, amistad rayana en veneración por las cualidades artísticas y humanas de la gran pianista chilena. Aquel lazo tuvo sus proyecciones hasta más allá de la muerte. Durante un tiempo, los esposos Kleiber estaban bastante distanciados. Sin em-

bargo, la noticia del trágico deceso de Rosita los volvió a acercar en definitiva, y jamás dejaron de abrigar la convicción de que el espíritu de la extinta los había reunido.

En el invierno del 41, Kleiber dirigió en Santiago todas las sinfonías de Beethoven, ciclo que los demás países del globo le solicitaban reiteradamente y con insistencia, mientras que en Chile las esferas oficiales no le permitieron repetirlo, a pesar de que el público lo reclamara durante años y una buena señora le dijera un día: "Ay, Maestro, por qué no vuelve a tocar alguna vez la Quinta de Beethoven, sabe, esa que empieza ta-ta-ta-taaaa...".

Para el verano de 1942 se había planeado un festival de ópera y conciertos en la Universidad Santa María. Desde Montevideo, Kleiber, en una carta de junio del 41, dirigida a amistades chilenas, comenta su "idea de ejecutar arte puro en aire puro sobre la colina predestinada para festivales. La Universidad y el Alcalde de Valparaíso han manifestado la mayor simpatía hacia mis proyectos".

Sigue un párrafo sobre "un adversario de mis ideas".

Más adelante dice: "Mi plan es realizar cinco funciones en enero y febrero en la Universidad Santa María, a saber: tres conciertos y dos óperas de las cuales se repetirá cada una por lo menos dos veces, realizando una función a precios muy populares. Además quisiera dar, en el parque "Quinta Vergara", conciertos nocturnos al aire libre".

Sin embargo, el proyecto se estrelló contra una serie de trabas que se erigieron contra su realización, a pesar de encontrarse asegurado el financiamiento por fuentes particulares.

La temporada sinfónica del año 1942 vio a Kleiber de nuevo en Santiago. En esa ocasión dirigió, entre otros estrenos para Chile, él del primer concierto para piano de Brahms, con Arrau como solista. Resucitó los Tres Movimientos Sinfónicos de Acario Cotapos e hizo un "Pájaro de Fuego" electrizante.

En 1943 ofreció una serie de festivales cuya programación me había encargado. En ellos dio a conocer en primera audición la Quinta de Schubert, el 2º Concierto Brandemburgués y la Suite N° 1 de Bach,

el "Don Quijote" de Strauss, fragmentos sinfónicos del "Wozzeck", "El Huaso y el Indio" de Juan Casanova, la Obertura "Los Hijos de Prometeo" y la "Consagración de la Primavera", hazaña inolvidable. En aquella temporada incluyó el "Concierto para la mano izquierda" de Ravel para actuar con Herminia Raccagni, a quien tenía en enorme estima.

Lo más significativo de su corta estada en el año 1945 fue, tal vez, la versión subyugante de "Muerte y Transfiguración", plasmada con un poder de síntesis inaudito.

De las novedades del año 50 hay que destacar su fabulosa interpretación del "Concierto para Orquesta" de Bartok y el acontecimiento conmovedor que él y Olinfa Parada hicieron de las cuatro últimas canciones con orquesta de Ricardo Strauss en lo que, según tengo entendido, fue su estreno mundial en concierto corriente, habiéndose ejecutado antes, una sola vez, en audición especial, organizada por un maharajá hindú discófilo, en Londres, para ser grabadas.

En 1951 nos dio a conocer, entre otras obras, la "Suite Lírica" de Alban Berg. Y desde aquel año no actuó más en Chile, país al que, sin embargo, añoraba volver por el cariño y los numerosos vínculos que lo ligaban a la gente y al paisaje. La estrella de su fama surgía vertiginosamente, estaba contratado en todo el mundo con más de un año de anticipación, sin posibilidades de aceptar las ofertas tardías que de vez en cuando le llegaban de nuestro país.

Había disfrutado en varias oportunidades de semivacaciones en esta tierra hospitalaria. A principios de 1941, los esposos Kleiber pasaron meses en la mansión de una familia británica en Placilla de Peñuelas. Fue éste uno de los altos que habían de intercalarse periódicamente entre sus extenuantes temporadas de conciertos, para preparar y madurar programas nuevos. Papito emprendía extensas caminatas por la región, acompañado por los numerosos perros de la casa, y partitura en mano, rumiando pasajes musicales, enlaces, fraseos.

Al verano siguiente, se instaló con su familia en una casa grande en Concón. Después, los suyos se quedaron a vivir por un tiempo en Santiago. Pucón y el Refugio Villarrica fueron otros lugares de reposo del atareado maestro. Allá se paseaba envuelto en el poncho que la Or-

questa Sinfónica de Chile le había regalado en señal de agradecimiento, prenda que lo acompañaba siempre y a todas partes.

Santiago y Viña del Mar vieron a menudo su silueta inconfundible. El personal del Hotel Crillón estaba bien aleccionado y sabía respetar su estricta rutina. En el Restaurant Naturista de la calle Ahumada saboreaba comida vegetariana y cantidades de jugos de fruta. Al alba y en el atardecer se paseaba meditabundo por el Cerro Santa Lucía. Nos imaginamos el sordo encono que durante años guardó a aquel lugar, después que, un día que no hubo ensayo de la orquesta, se hallaba deambulando por el cerro, sumido en su música interior, cuando de improviso dispararon a su lado el cañonazo de las doce, horror imperdonable para su sensitivísimo oído.

El Gobierno le confirió la Orden al Mérito en una encantadora ceremonia que se efectuó en un departamento particular del Hotel Carrera. Durante la guerra fue miembro destacado del movimiento "Austria Libre" y pronunció discursos por la radio en su favor.

Cuando las relaciones entre él y Ruth estaban bien, era un espectáculo único verlos bromear de mil maneras. Papito podía ser una fuente inagotable de humor. Hacía el chiquillo, el payaso, volaban los retruécanos. Todo lo que era juego de palabras le causaba un placer infinito. Poseía sus trucos mnemotécnicos para ayudarse con tanto apellido que tenía que recordar en veinte países distintos. Nada asombroso, pues, que para él, un conocido Rector de Universidad se llamara Cenicero, y un querido compositor nacional, Canario Copiapó.

A veces pasaba unos días en casa de amigos en Viña. Allí se congregaban jóvenes melómanos para verlo, y él hacía una dramática aparición en el living, vestido de traje alpino con pantalones cortos, y les conversaba de música. Podía humanizarse aún más y encontrarse con uno o dos entusiastas en el Café Riquet de Valparaíso (allí había las mejores tortas) para charlar sobre el único tema que parecía preocuparle de veras.

Una sola vez, y por humanidad también, lo he visto desviarse de un principio que en él parecía inamovible: él de no dirigir nunca una sola nota sin la debida preparación del aparato sonoro. Había fallecido en forma inesperada la única hija de Benjamín Claro, entonces

Ministro de Educación, quien era amigo de Kleiber y ha sido entre nuestros parlamentarios el personero decisivo en obtener la aprobación de la ley que permitió el financiamiento del Instituto de Extensión Musical. Le solicitó que, como homenaje póstumo ante un público invitado, dirigiera la Sinfonía Pastoral que había sido el trozo favorito de Ximena. Lo que Kleiber jamás habría hecho por ningún Ministro de Estado se lo concedió al amigo, y en un tenso ensayo de una hora (de más tiempo no se disponía) aprestó la ejecución de la obra con una orquesta nerviosa e impresionada.

El último concierto de su vida, Kleiber lo dirigió el 20 de enero de 1956, en la Radio Occidental Alemana de Colonia, con un programa dedicado a Weber y Mozart: del primero, la Obertura "Euryanthe" y la sinfonía de juventud que él descubriera; del segundo, la Sinfonía en Mi bemol K. 543, el Concierto para Oboe en Do mayor y cuatro Danzas Alemanas ("Ländler", "El Canario", "El Organillo" y "El Viaje en Trineo"). Una crítica, aparecida tres días después, contiene las certeras palabras: "Este hombre de 66 años encarna el ideal interpretativo de nuestra era", y termina diciendo: "Si hay justicia en el universo, Mozart debe haber tenido oportunidad de escuchar en un receptor celestial su música, tan magníficamente tocada en esta ocasión".

Desde Colonia, el maestro fue a tomarse uno de sus periódicos descansos en el Dolder de Zurich. El 27 de enero celebrábase el bicentenario del nacimiento de Mozart. Todos los directores del mundo, grandes y pequeños, tomaron parte en este acontecimiento, mientras que el máximo intérprete mozartiano estaba ocioso en un hotel de Suiza. Nada podría caracterizar mejor a este solitario individualista que su falta de participación activa en el festejo que el orbe entero depa-raba a uno de sus ídolos.

La última carta de Kleiber, escrita ese día, fue destinada al joven Miguel Gielen, quien nos visitara en 1956 como director de la Orquesta Filarmónica. Es encabezada por una inscripción en letra mayúscula, referente al cumpleaños de Mozart, y termina con la postdata: "Próxima dirección: Gran Hotel, Roma".

Pero no habría dirección próxima. Esa misma tarde, cuando en todas partes del globo se elevaba el homenaje al genio de Salzburgo,

un ataque al corazón tronchó aquella vida tan singularmente consagrada a la gloria de la música.

Papito yace en Zurich, ataviado con su vestimenta de trabajo, el frac. Tapándolo, según su deseo muchas veces expresado, se colocó el poncho chileno que el maestro, tan susceptible a las corrientes de aire, llevaba en los intermedios de cada ensayo, de cada concierto. Un pajarito de porcelana, que Ruth le regalara en 1926, también lo acompaña en la tumba.

Dentro de poco ensalzarán a Kleiber palabras más elocuentes que las mías. Está por aparecer, en inglés, español y alemán, una vasta monografía que John Russel, autor literario y crítico musical del London Sunday Times, dedicara al incomparable director. Ella dirá a todos aquellos que aún lo ignoran, cuán grande ha sido nuestra pérdida.

¿QUE ES LA MUSICA ELECTRONICA?

por

Gustavo Becerra

Las conjeturas usuales

•

La música electrónica despierta un interés casi mágico, aunque sea como tema de tertulia, en el auditor profano que todavía no ha entrado en contacto con ella. La imagina increíble, fantástica. Su sola mención, como trasunto de las posibilidades eléctricas, lo pone de inmediato en el terreno fascinante de la literatura de ficción científica. A todo esto, no sabe cómo es y se pregunta:

1. ¿Se produce automáticamente?
2. ¿Se compone?
3. ¿Interviene algún tipo de ejecutante?
4. ¿Usa de sonidos naturales?
5. ¿Se puede improvisar?, etc.

Las respuestas pueden ser, aunque de carácter no demostrativo:

1. Se produce humanamente. Sólo se reproduce automáticamente.
2. Se compone de una manera más o menos tradicional.
3. Si se considera ejecutante a los técnicos que la montan, sí. Pero éstos no tocan ningún instrumento tradicional en el cumplimiento de sus funciones. Operan osciladores de audiofrecuencia y equipos grabadores de cinta magnética.

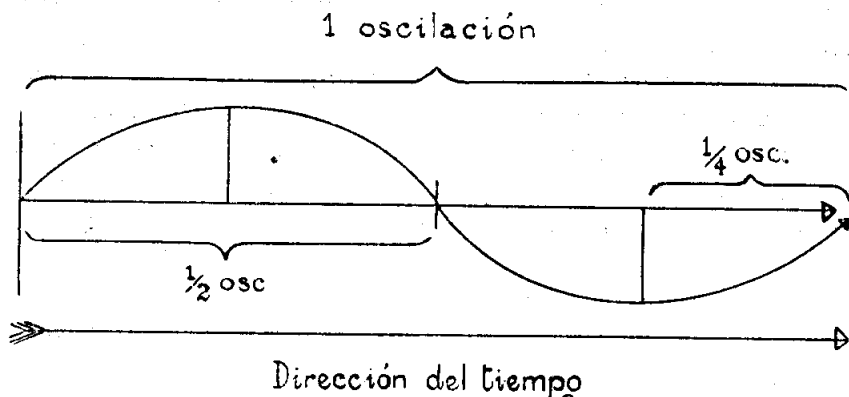
4. La música "concreta" los usa, la electrónica, nó. Sin embargo, la designación de "concreta" proviene de la comparación con la plástica, ya que grabar directamente en una cinta magnética equivale en cierto modo a pintar la música sobre ella.
5. Por el momento no se puede improvisar, debido a su poco desarrollo.

A renglón seguido, surgen, naturalmente, otras preguntas: Si suprime los ejecutantes, ¿qué será de ellos?; si no se puede improvisar, ¿dónde queda la espontaneidad? Según los teóricos actuales, el único límite que tiene este tipo de música, es la capacidad receptiva del hombre. Este, como siempre, es la medida de todas las cosas. Esto explica el enorme entusiasmo de los compositores frente a esta nueva posibilidad. ¡Componer sin trabas para la imaginación! ¡No más problemas de ensayos, limitaciones musculares y mecánicas! Ya nada más se puede desear. Sin embargo, a pesar de la sencillez de sus fundamentos técnicos, su montaje es lentísimo, laborioso y nutrido de toda suerte de problemas de "organización de faenas", problemas que son más propios de un ingeniero que de un músico. Este último compone (proyecta), el otro, "edifica" su pensamiento.

Algunos aspectos fundamentales

En la base de esta técnica se encuentra dos inventos imprescindibles: a) el oscilador de audiofrecuencia, y b) el grabador de cinta magnética. El primero produce los sonidos ya sea para oírlos a través de un altoparlante o para grabarlos directamente. El otro tiene la propiedad de borrar un trecho para ser regrabado tantas veces como se desee. Veamos qué se puede hacer con esto.

El oscilador proporciona el material sonoro primordial consistente en una frecuencia audible (sonido) entre dieciséis y treinta mil oscilaciones por segundo. La frecuencia obtenida es, dentro de los límites posibles, pura, y recibe el nombre de sonido sinusoidal, debido al grafismo que deja en el oscilógrafo.



Esta figura es del mismo tipo que la que produce una corriente alterna común y la curva resultante se obtiene al desarrollar gráficamente la función de un "seno" trigonométrico. La pureza de este sonido es muy cercana a la de una flauta travesera (sin embocadura). La diferencia entre ambos consiste en la presencia del zumbido característico en el sonido eléctrico. La técnica moderna tiende a suprimir esta deficiencia. La onda audible se obtiene eléctricamente haciendo variar su polaridad de forma oscilatoria. Sin embargo, no es necesario oír los sonidos emitidos con oscilador, pues éstos se pueden grabar directamente.

Las dos posibilidades fundamentales de montaje eléctrico de una composición, son: a) la que usa la frecuencia del oscilador en forma directa (pura) y que produce como es lógico resultados monódicos (una sola línea) y b) la que combina frecuencias puras en compuestas y que agrupa entre sí tanto las primeras como las segundas. Este resultado es de tipo "órganum" (líneas o cantos paralelos), armónico o polifónico, según sean comunes y simultáneas, o no: las duraciones e intervalos (distancias) entre los sonidos superpuestos; sean comunes sólo las duraciones (variando las frecuencias relativas) y; sean todos los rubros mencionados independientes en sus variaciones.

Monodias.— En su fase de proyección la composición de monodías para medios electrónicos, es similar a la tradicional. Como una mono-

día se compone de sonidos de diferentes alturas, duraciones e intensidades, el autor deberá fijar de ellos: la frecuencia (altura); la duración (en unidades de longitud de la cinta cuya velocidad es constante) y; las intensidades o amplitudes de ondas (medidas en "decibels" o en "Tones"). Es obvio que tendrá que fijar también la duración de las pausas (trozos de cinta en blanco). El proceso general es: 1.— grabar los sonidos con sus amplitudes (intensidades) previendo para el corte una mayor duración (longitud de la cinta). 2.— Cortar los trozos con sonidos y silencios a la medida exacta que fije el compositor, con el objeto de determinar sus duraciones. 3.— Pegar en orden los trozos y 4.— Grabar el conjunto en una cinta virgen.

Hay procedimientos mejores que la tijera y la goma de pegar en lo que se refiere al montaje de la cinta, como ser: los distintos sistemas de "borrar" las cintas grabadas y; los de pegar por fusión térmica los distintos trozos. Con esto se suele evitar ciertas huellas que denotan (especialmente en cintas de baja velocidad) los pegamentos.

La importancia de las cintas de alta velocidad merece aclaración. En una cinta lenta de siete a catorce centímetros por segundo, los trozos en un movimiento animado resultan demasiado pequeños y obligan a imprecisiones. En las rápidas que llegan a la fabulosa velocidad de 11 metros por segundo (sirven para grabar televisión), se pueden hacer más sonidos y con mayor precisión que la que puede controlar el oído humano. Esto no impide hacer las ediciones de un montaje rápido en cintas de menor velocidad.

Nuevos problemas se suman a los enunciados al trabajar con sonidos que tengan un timbre o color característico si se les pretende sintetizar por medios electrónicos.

Primero intentemos definir el timbre o color de un sonido. Por lo común, se le define como la cualidad que distingue a sonidos de la misma frecuencia (altura) e intensidad (amplitud de ondas). Por ejemplo un "la" (3) con el matiz de medio fuerte tocado en un fagot, se distingue del mismo sonido tocado en una viola. La diferencia estriba en los llamados sonidos y ruidos concomitantes. Los primeros son sonidos alicuotas o armónicos. Los segundos son en general producto

de los medios de emisión. Ambos acompañan al sonido fundamental a un volumen muy bajo, de manera que sólo actúan sobre el oído en forma subconsciente o inconsciente. De sus fuerzas relativas dependen las características propias reconocidas en cada instrumento. La serie más conocida de armónicos es del tipo:



que se obtienen en cuerdas y columnas de aire encerrados en tubos abiertos en ambos extremos. Los tubos cerrados en un extremo y las varillas, sólo producen armónicos impares. Si la fuerza relativa favorece a los armónicos pares, los timbres se acercarán a los instrumentos de tubo cónico: tubas, cornos, bugles, etc., con excepción de las flautas, cuyo tubo cilíndrico produce excepcionalmente armónicos más equilibrados. Si se fortalecen los armónicos impares, el timbre se acercará al de la familia de los clarinetes, varillas y tubos de órganos cerrados en un extremo. Esto se produce especialmente en los instrumentos de tubos cilíndricos con embocadura estrecha. En el principio enunciado se basa la registración o el juego de colores de los órganos electromecánicos como el "Hammond". Poseen una serie de teclas que representan los armónicos que pueden graduar su intensidad relativa según se desee.

Los instrumentos en forma compuesta o compleja como los de cuerdas, tienen armónicos con frecuencia caprichosos y variados en cuanto a intensidad relativa para sus respectivas "tesituras", por lo que su imitación electrónica se hace con frecuencia difícil e imperfecta.

Los ruidos concomitantes, presentan uno de los casos más interesantes en el campo del color instrumental. Son casi imposibles de sintetizar. Por ejemplo, el maullido de la caña de un óboe cuando se la sopla separada del cuerpo del instrumento, proporciona la característica fundamental de su timbre nasal y penetrante. El seco arrastrar, de efecto casi epidérmico, del arco en las cuerdas, es también característi-

ca fundamental de los instrumentos de arco. Como prueba de esto pueden citarse los distintos timbres que se obtienen en estos últimos instrumentos por medio de los pizzicatos, y distintas posiciones para pasar del arco (flautados, ponticellos y "sul tastos").

Es evidente que, por el momento, es preferible trabajar con los sonidos naturales mismos, los que una vez grabados pueden variar de altura, por medio de variaciones en la velocidad de la cinta. De esta manera, un solo sonido puede originar toda una gama. Por ejemplo, se graba una nota producida por el violoncello en una cinta que pasa a 14 cms. por segundo y luego se lee (toca) a 7 cms. por segundo. El resultado será un sonido que se encontrará una octava más abajo que el primero; pero con las mismas condiciones en lo que se refiere a sus sonidos y ruidos concomitantes, que bajarán en la misma proporción del sonido fundamental produciendo un efecto similar de timbre.

Sin embargo, la aspiración de los actuales mentores de la nueva técnica no ama la detención en los problemas reconstitutivos, sino que proyecta sus investigaciones hacia nuevos horizontes sonoros tales como: las "formantes" (sonidos concomitantes) no alícuotas (fuera del tipo de la figura N^o 2) o arbitrarios, a condición de que su amplitud (potencia) sea mucho menor que la del sonido fundamental.

El problema que se presenta al construir un timbre es el siguiente: ¿Cómo superponer las distintas frecuencias si no se dispone de un multi-oscilador o de varios osciladores? Para resolver esto se opera en líneas generales de esta manera: 1.— Se graban las frecuencias por separado como en el caso de la monodía y se leen y graban simultáneamente en un tablero mezclador. Este adminículo posee la propiedad de grabar cosas distintas en una cinta única, pudiendo combinar tantas grabaciones como "canales" tenga. Si hay más concomitantes que canales en el tablero, se mezcla primero el total que soporte y luego se suman los otros concomitantes al total anterior, en una o varias operaciones, según el número de los mismos. Este procedimiento adolece de deformaciones e imprecisiones debidas a las sucesivas regrabaciones. Si, por ejemplo, suponemos un tablero de dos canales y nos proponemos grabar un sonido fundamental con dos concomitantes; primero será necesario grabar por separado el sonido fundamental y sus concomitantes y luego habrá que mezclar el sonido fundamental con uno de

sus concomitantes y finalmente se podrá mezclar el resultado anterior con el concomitante restante para obtener como resultado final el sonido con su timbre proyectado. Como se puede notar, el número de concomitantes que supere al número de canales del mezclador, obliga a regrabar. Lo ideal es un mezclador de tantos canales como concomitantes pueda oír, con provecho, el oído humano.

La sintetización de timbres no es nueva ni siquiera en sus aspectos reconstructivos. El saxofón por ejemplo, es un instrumento de tubo cónico, perteneciente por lo tanto y por sus armónicos y digitación, a la familia de los instrumentos de doble caña (óboes, cornos ingleses y fagotes), pero su embocadura posee una caña simple, como la de los instrumentos de la familia de los clarinetes (tubos cilíndricos). Debido a esto, su timbre es una mezcla de ambos. Los gabinetes de física de cualquier museo bien dotado tienen con seguridad entre sus implementos, las máquinas sonoras que sintetizan vocales. Estas poseen una estructura compuesta por un resonador de cuyas formas dependen las características tímbricas (concomitantes) de las vocales y un sistema de lengüeta accionado por medio de un fuelle que es el que proporciona el sonido fundamental. La música electrónica ya ha hecho algunos intentos con miras a aprovechar estas investigaciones.

Polifonías.— El caso de la simultaneidad de sonidos ya fue planteado parcialmente en las referencias hechas sobre los sonidos concomitantes. Eso sí que el problema de aquellos no produce dificultades especiales en el corte, por tener duraciones idénticas tanto los de sonidos fundamentales como los de color. Sólo habría que resolver el problema de producir simultáneamente distintas frecuencias y amplitudes, permaneciendo su duración común.

Al superponer los sonidos por el sistema de concomitancia, el procedimiento fue similar al del "órganum paralelo" o al "falso bordón" (procedimientos medioevales para cantos de marcha paralela). El problema de las superposiciones de tipo "coral" también puede asimilarse a la técnica anterior con la salvedad de que sólo las longitudes (duraciones) permanecen comunes.

El verdadero campo en que se desarrollan los casos de superposiciones con sentido musical individualizado, es el que contempla el montaje de trozos con sentido polifónico, sea éste el resultado de la

superposición de monodías o de grupos sonoros más completos. En estas variedades hay que resolver montajes de: a) distintas longitudes; b) distintos volúmenes, incluyendo variaciones de los mismos en los sonidos fundamentales y en sus concomitantes.

La base de la precisión en estos casos depende de un trabajo acucioso de corte, con el objeto de obtener longitudes totales idénticas en las diversas cintas, que permitan sincronizarlas de manera aceptable por medio del tablero o la consola mezcladora. Es también de suma importancia, el que el equipo sea de un sincronismo de gran precisión y que tanto para arrancar como para detener opere en forma súbita. Este último punto sigue siendo débil en las máquinas actuales que sólo han logrado acortar hasta un décimo de segundo ambas operaciones. En ese tiempo se produce una aceleración positiva (arranque) o negativa (detención) que hay que descontar del tiempo y la longitud aprovechables de las cintas tanto "lectoras" como las "vírgenes" destinadas a recibir una mezcla.

En general, el problema de arrancar y detener todavía no tiene una solución práctica en el presente estado de cosas.

Veamos un caso imaginario de montaje polifónico. Datos: a) la obra dura x minutos y a esto corresponden z metros de cinta magnética. Se compone de tres monodías superpuestas. Procedimiento: 1.—Grabar las monodías en orden de manera que arrojen tiempos idénticos (en esto hay que incluir también las pausas) y por supuesto longitudes iguales. Esto servirá de comprobación de que han sido respetados los ritmos (longitudes relativas) y garantizará un buen material para mezclar. 2.—La mezcla en sí misma no ofrece dificultades mayores, es del mismo orden de aquella que se operaba en una monodía, lo importante es una buena manipulación del material contando con arranques, detenciones y velocidades sincrónicos. Si el mezclador es de dos canales, el orden puede ser 1.—mezcla de monodías 1 y 2 y; 2.—mezcla del resultado con la monodía 3 que da el total definitivo. En la lectura aparecerán los errores, imprecisiones o accidentes que se hubiesen producido, pudiéndose cotejar con el proyecto o partitura y ésta podrá compararse, además, con el oscilograma correspondiente. Si todo está de acuerdo de manera plausible con lo proyectado, se puede editar la cinta definitiva por los procedimientos usuales.

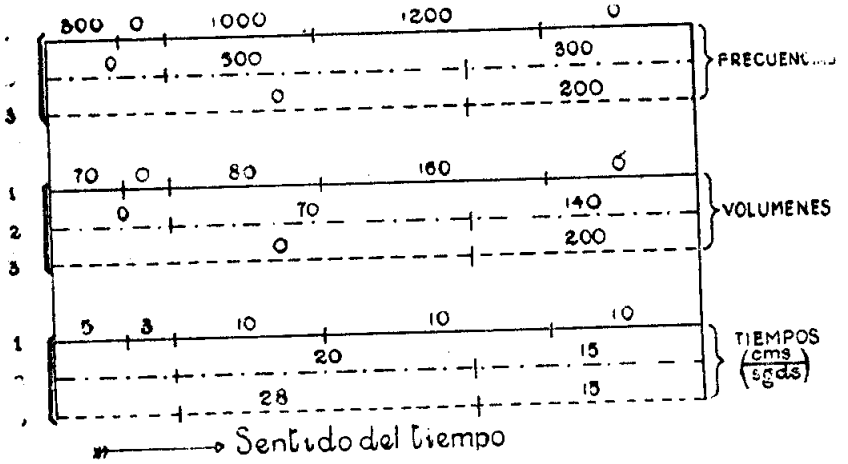
Las partituras presentan aspectos interesantes para el observador profano. Lo primero que extrañará será la ausencia de los símbolos corrientes de escritura musical, pues encontrará superpuestos y transcurriendo de izquierda a derecha los siguientes rubros: 1.- frecuencia; 2.- potencia; 3.- tiempo (en pulgadas o centímetros por segundo). La longitud de un sonido puede estar representada gráficamente en escala si se trata de una partitura proporcional a la longitud de la cinta hecha en papel milimetrado o estará simbolizada en cifras que cumplirán con la misma función.

Hay dos formas fundamentales para agrupar los rubros en una partitura de música electrónica: a) grupos colectivos de frecuencia, volumen y tiempo y b) grupos individualizados correspondientes a los diversos asuntos que se traten simultáneamente.

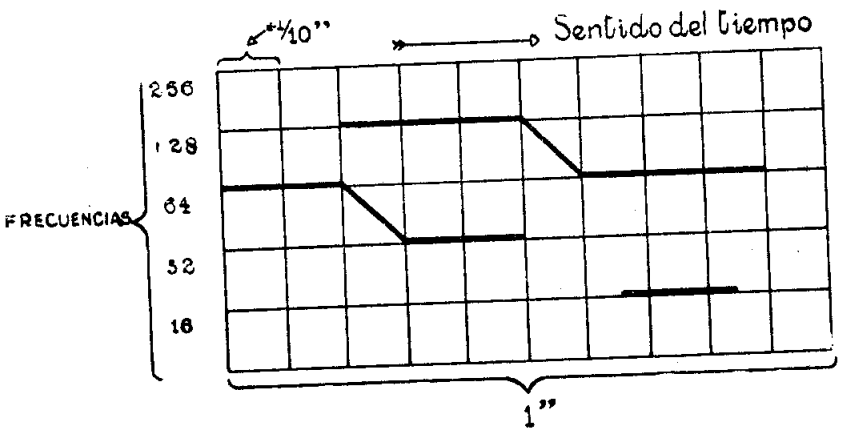
→ Sentido del tiempo

1	800		1200		900	600		500	FRECUENCIA
	75		100		100	90		120	VOLUMEN
	5	3	4	4	3	5	5	15	TIEMPO (c.ms / seg)
2			340	500		450		300	FREC.
			100	100		80		120	VOL.
	12		4	3	2	8		15	TPO.
3						98		200	FREC.
						100		120	VOL.
		19				10		15	TPO.

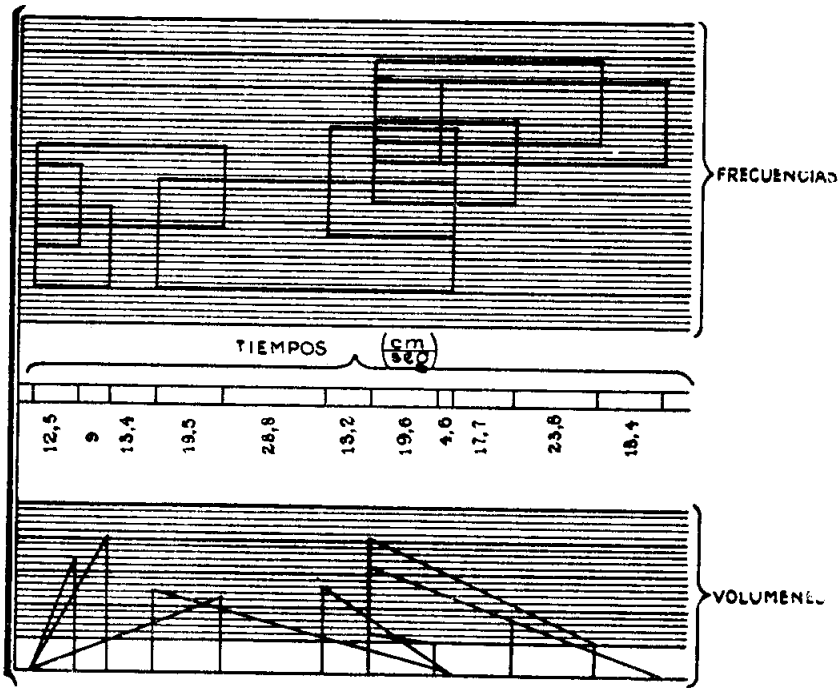
Los espacios sin frecuencia, son silenciosos. El ideal es la partitura hecha en papel milimetrado representando en escala a la cinta magnética.



En el papel milimetrado se pueden representar gráficamente por medio de curvas, las trayectorias para los rubros de frecuencia y amplitud.



(1º y 2º Glissandi): Lo mismo puede aplicarse al volumen. El tiempo marcha de izquierda a derecha y está contenido proporcionalmente en el largo de la página.



(Extracto de una partitura de Carlheinz Stockhausen)

La modulación de potencia por medios eléctricos o vibrato eléctrico, es un recurso interesante aunque no se presenta exactamente como en la ejecución común. La imitación de esto obliga a una modulación de frecuencia variable; esto afecta también a la modulación de frecuencia, vibrato de afinación, que también es necesario reconstruir de manera similar. Además el caso común respecto del vibrato de los instrumentos corrientes, es el producirlo simultáneamente en sus aspectos de volumen y afinación. Todo esto hace difícil y fatigosa la tarea de obtenerlo por medios electrónicos.

Conclusiones previas sobre los aspectos fundamentales enunciados pueden ser las siguientes: la música electrónica abre un campo inmenso de probabilidades a la imaginación musical. En ello cabe todo, tam-

bién lo antiguo y pasado, y lo tradicional; es además, necesario fijarle límites a esta nueva técnica, aparte de los que puedan limitar funcionalmente la tolerancia del oído humano. El objeto de esto sería evitar el atosigamiento, "el cultismo, el snobismo y la indigestión consiguiente". Las actuales limitaciones de la técnica se verán en el capítulo siguiente:

Actuales compromisos estilísticos de la música electrónica

Es en alto grado curioso el hecho de que la disciplina actual de la música electrónica, provenga del sector "serial" (última forma derivada del dodecafonismo y que consiste en determinar a priori el orden de los sonidos en la composición musical, a base de una serie). Cabe hacer notar que el sector aludido representa un caso poco frecuente en el campo de la historia del arte, se trata de un sistema de influencia "preceptiva" sobre la música y no (como ha sido tradicional) de acción "normativa". Todas las reglas anteriores de la música fueron planteadas "a posteriori", luego de un estudio de los recursos de una época determinada. Ahora se ha procedido como en los países jóvenes respecto de su legislación, primero las reglas y luego, ajústese Ud. a ellas.

Es notable el hecho de que la industria no se haya interesado en forma más categórica por la nueva técnica, sobre todo si se tiene en cuenta la perspectiva de economía que ofrece. Su influencia habría sido en alto grado saludable, pues lanzaría a través del nuevo medio, el grueso de la producción musical. En cambio ahora, sólo es materia de vanguardistas. Sus enormes posibilidades se encuentran temporariamente reducidas a un sólo sector estilístico.

Puede contribuir a clarificar en algo lo expuesto anteriormente, una breve exposición sobre lo esencial en los orígenes de la música electrónica. Esta ha surgido hace muy poco tiempo y casi simultáneamente en Francia y Alemania, y sus precursores que lo siguen siendo, han llegado por un camino o por otro en calidad de músicos dodecafónicos o seriales al umbral de su mundo. El impulsor de esta técnica en Francia es el joven compositor Pierre Boulez que estudió composición y análisis con Olivier Messiaen, quien lo puso al tanto de los hechos

más importantes de la música contemporánea entre los cuales se destaca con nitidez el fenómeno de la música serial. En Alemania, el impulsor principal es Herbert Eimert que trabaja más teórica que artísticamente en la música electrónica. El músico de mayores condiciones expresivas que también muestra grandes deseos de investigar es Carlheinz Stockhausen. Como grupo productor se ha revelado más prematuramente el francés, cuyas obras electrónicas ya alcanzan un largo metraje y que han probado poderse combinar con el teatro y la danza. Como grupo estudioso e investigador se ha revelado el alemán. Su actividad ha sido casi totalmente explorativa; tanto el grupo francés como el alemán son de rancia raigambre dodecafónica y serial, contando el grupo germano con el teórico de mayor importancia que es Herbert Eimert.

Aparte de las diferencias anotadas, en Francia hubo un comienzo "Concreto" de la música electrónica, pues tomó sus materiales acústicos primordiales de sonidos producidos por medios mecánicos. El grupo alemán ha tomado con alguna reticencia los recursos "concretos" y ha buscado su material en los medios eléctricos (osciladores). Su contacto con los aspectos "reconstructivos" se reducen al empleo de vocales sintéticas. Ultimamente se ha considerado el empleo de sonidos provenientes de medios mecánicos, como una hibridación innecesaria a la música electrónica, por cuya pureza velan celosamente un grupo selecto de compositores, especialmente del sector alemán, que pretende, además, unir de manera indisoluble y necesaria la nueva técnica con las exigencias seriales.

Conviene aclarar que según el concepto de Pierre Boulez, es el tratamiento electrónico de un material acústico destinado a inscribirse en una cinta magnetofónica, lo que le da el carácter de "concreta" a la música electrónica, y no la procedencia mecánica o eléctrica de su material básico (sonidos). El compromiso tácito entre la música electrónica y la técnica serial es hasta tal punto fuerte que, casi nadie alude, aunque sea con timidez, a sus posibilidades no seriales, que son por supuesto, las mayores y entre las cuales se encuentran rubros del interés de: la composición de trozos de elaboración folklórica; del trabajo de música de mayor raigambre tradicional (liberada de las actuales dificultades instrumentales); la composición de acompañamiento para

solistas convencionales, etc. Por el momento es de lamentar la falta de conexión de las nuevas posibilidades con la realidad histórico musical del momento, el que sería absurdo tratar de reducir al estrecho ámbito "serial". Así como actualmente se ejecutan las partituras escritas para los instrumentos "de mano" antiguos en los modernos, provistos de pistones y llaves, de la misma manera las nuevas posibilidades no deben unirse en forma exclusiva al último grito de la moda. La historia no está compuesta de departamentos "estancos", sino que por el contrario, presenta siempre la coexistencia de formas típicas pasadas, presentes y futuras, sin que ninguna de ellas pueda arrogarse un coeficiente preferencial de calidad o importancia. Es de esperar que el sentido común se encargue de corregir el actual estado de cosas, ampliando el campo de acción de acuerdo a las verdaderas posibilidades y utilidades obtenibles por medio de la música electrónica.

Es cierto que la técnica "serial" presta un servicio en ausencia de otras, pero es evidente que dentro de ella se tiende cada vez más hacia la organización de universos individuales de sonidos, no sólo para cada compositor, sino que, con frecuencia, en cada obra. Parece que hubiese una fuerza desesperada por abarcar lo más posible dentro del nuevo ámbito. Esto llevará y en ello están de acuerdo los principales críticos europeos (Rognoni, Rostand y Stuckenschmidt), a una diferenciación de la obra de arte, al punto que será difícil de prever quién pueda apreciarla, aun mediante previas explicaciones. Todo aparenta llevar hacia un cúmulo de nuevas convenciones y es difícil predecir, por ahora, cuáles darán pruebas de ser mejores que las anteriores.

Proyecciones artísticas de la música electrónica

La capacidad de cambiar y desplazar una técnica tan capaz como la que expongo, es difícil de aquilatar en sus verdaderas proporciones, pero, en cambio, es fácil hacer conjeturas sobre sus posibilidades potenciales y toda suerte de profecías son valederas y, muy probables en el futuro.

Una vez pasada la etapa de tanteos y de exploración sonora, vendrá la incorporación de la técnica a la vida musical en toda su extensión, produciendo toda suerte de cambios en los procedimientos y for-

mas musicales, llevando ambos aspectos a un servicio cada vez más auténtico de la imaginación y apreciación musicales.

Así como las reglas tradicionales han operado en lo que a procedimiento se refiere, en relación a las ideas, en la dirección del menor esfuerzo, de lo natural, lo posible, lo plausible, teniendo como resultado algo que se ha calificado de lógico, correcto y elegante, es de esperar que los medios actuales harán caber dentro de dichas normas una porción de "pasajes", casos y situaciones, antes imposibles o poco recomendables. Las últimas consecuencias del contrapunto (disciplina que prepara al compositor para componer monodías superpuestas) y la armonía (técnica que habilita al compositor para manejar y enlazar los acordes) habrán de cambiar en forma casi imprevisible. Otro tanto ocurrirá con el sentido de la medida, en sus aspectos: elemental, de ritmo y mensura y en su aspecto superior o formal.

Pero, presumiblemente, algo importante tenderá a faltar dentro de la nueva música, su contacto reflejo con sus aspectos de canto (con su sentido respiratorio de la medida) y danza (con su sentido cinético). Sobre esto se puede fundamentar una teoría que le asignaría una preponderancia muy lejana y poco probable a la música electrónica, porque la música existe en gran parte debido a la afición que se tiene por cantarla y sentirla con los músculos y los huesos. Todo hombre reclama del arte una forma elemental practicable que lo haga creador, aunque de condición modesta. Esta actividad es la que le permite identificarse posteriormente con las intenciones del autor en el momento de la audición.

Aunque es posible alejarse tanto como se desee de un grupo de convenciones artísticas fundamentales, también lo es cuando ello implica un menor contacto con el medio. Es prácticamente un hecho que el desarrollo de los medios eléctricos resta oportunidad de acción a los ejecutantes, pero tampoco se puede afirmar que desaparezcan de la circulación. Un hecho como ese equivaldría a dejar de caminar debido a los nuevos medios de movilización.

No parece probable, por el momento, un vuelco total en las formas y procedimientos, por profundos que vayan a ser sus cambios. Ya es viejo el descubrimiento periódico que se hace de que las formas hace siglos que son las mismas. Hace millones de años, diría yo, porque es-

tán encerradas potencialmente en la manera de comportarse de nuestro pensamiento, que producen soluciones parecidas a problemas semejantes. Por eso es que las culturas son comparables y han sido comparadas histórica, política, gramatical, lógica y poéticamente. No extraña a nadie por lo tanto, que Leibowitz haya demostrado la vigencia de la organización del contenido de la forma sonata en obras de Webern, Schoenberg y otros. Esto responde a una situación perfectamente natural y previsible. Por lo demás, aquella forma, al igual que cualquiera otra, puede producirse en otras latitudes y condiciones, aún en sus variedades monódicas. La lógica es la que determina el orden de las cosas. En la sonata, por ejemplo, su organización es la más plausible, aplicada al tratamiento de dos ideas contrastantes de carácter temático que, en determinadas condiciones de extensión y variedad, exigen una recapitulación.

En resumen, dos posibilidades diametralmente opuestas se podrán derivar de la increíble variedad de organizaciones y composiciones de los estímulos acústicos fundamentales en la música electrónica: a) la máxima diferenciación individualizante y b) la máxima jerarquización colectivizante. Serán las ideas estéticas las que en último término decidirán la cuestión.

Sus efectos económicos y sociales

Una acción partidista podría fácilmente hipertrofiar o "arrebatar" el desarrollo de la música electrónica. Sus consecuencias económicas serían desastrosas para los ejecutantes. La sombra del desempleo caería sin compasión sobre ellos. Pero, los compositores verían su campo engrandecido y fuerte. Habría demanda de compositores.

Sin embargo, una situación de esa naturaleza, no podría durar mucho tiempo. El natural instinto por el espectáculo humano que reafirma las capacidades de la especie, acabaría por desencadenar una actividad compensatoria en la que el hombre, intelecto y físico, encontrara probabilidades más satisfactorias de identificación. El retorno revestiría caracteres similares a los que muestra el resurgimiento del teatro frente al desarrollo del cine.

Los accidentes económicos vividos por la música, no son nuevos, apenas si se ha disipado el pánico producido entre los músicos del cine mudo al advenimiento del sonoro. La humanidad tiende a producir una variedad cada vez más grande de productos y exige de continuo su mejoramiento. Los casos de sustitución completa de un producto por otro, apenas si existen.

El "mecenas" más importante de la actualidad en el campo musical es la radiotelefonía, y es precisamente dentro de ella que se está operando la revolución. Al igual que todas las revoluciones, se plantea de manera febril, con miras a abarcar, si es posible, todo el campo, pero poco a poco la naturaleza misma de la formación de la cultura, la incorpora como una posibilidad más al conjunto ofrecido por la historia.

Conclusiones

La naturaleza, en su incesante actividad de selección, de los más aptos, plantea periódicamente problemas que, por su importancia y dificultad, van destacando como resultado un puñado de hombres o "elites" capaces de resolverlos y apreciarlos. Existen, sin embargo, dos clases principales de problemas: los que deben resolverse con elementos y en campos básicos conocidos y los que obligan a soluciones que desplazan tanto a los elementos de trabajo como el problema planteado a nuevos terrenos. En el primer caso, las relaciones con el medio son más posibles que en el segundo. En este último caso el "cambio de coordenadas" obliga al auditor a desplazamientos que cumple difícilmente mientras que en el ambiente se producen los nexos imprescindibles entre los puntos de partida y llegada. Luego, el hábito puro, al principio, y en seguida la incorporación funcional a la cultura de los nuevos métodos hace el resto, dejando a la humanidad lista para otros cambios. El choque que produzca la música electrónica, en su actual estado estilístico, en la masa, tenderá rápidamente a amortiguarse por la interinfluencia de los aspectos nuevos y tradicionales del medio. El cauce normal del devenir histórico musical se verá, sin duda, afectado por cada nueva cosa incorporada a su marcha, pero per-

manecerá en la mayor parte de sus aspectos, y sobre todo en sus direcciones generales, el mismo.

La aparición de la música electrónica implica un desplazamiento normal en el que por la superficie se ensancha el horizonte de la música. Cuando la incorporación se haga definitiva, el arte de los sonidos podrá apoyarse en una base más amplia y sólida que le permitirá profundizar en sus posibilidades de eficiencia y perfección, en relación al contacto que está destinada a cumplir con el hombre común.

NIJINSKY O LA GRACIA

por

Françoise Reiss

Cuando en la primavera de 1953 apareció la primera edición francesa del "Diario" de Nijinsky, la emoción causada por esta lectura fue para nosotros el punto de partida de la tesis que tuvimos el honor de presentar ante la Sorbonne y cuyo punto de partida fue el siguiente:

¿Qué conocíamos de Nijinsky? Sólo lo que sabía nuestra generación sobre la enfermedad y la sobrevida inconsciente del gran bailarín y coreógrafo, cuya gloria nos había llegado a través del eco de lo que contaban nuestros mayores. Era un semidiós aureolado por una leyenda deslumbrante y el drama más sombrío, el máximo artista de los Ballets Rusos, de prestigiosa memoria, el intérprete-creador de "El Espectro de la Rosa", del esclavo de oro de "Sherezada", del patético "Petrouchka". Había sido inmortalizado por la pluma de Paul Claudel, de Anna de Noailles, de Jean Cocteau y de los más grandes espíritus de su época. Era el coreógrafo de "L'Après-Midi d'un Faune" y de "Sacre du Printemps" que en 1912 y en 1913 habían causado en París una revolución estética memorable. Era el amigo del animador de los Ballets Rusos, Diaghilew, con el cual rompió a raíz de su matrimonio con Romola Pulszky. Después de una carrera fulgurante entre 1907 y 1913, con una breve reaparición en 1916 y 1917, se convirtió en un muerto en vida desde los 29 a los 60 años, de 1919 a 1950, año de su desaparecimiento.

Todo parecía haber sido dicho y el tema se revestía de un tabú misterioso que lo aislaba tras la doble barrera del genio y de la locura.

¿Qué contacto podríamos tener nosotros con él?

Y he aquí que en este "Diario", escrito en Saint-Moritz —a pesar de las reservas que podríamos tener sobre la autenticidad de ciertos pasajes— estalla el grito de un hombre cuyos problemas y sufrimientos no pueden ser inventados porque tocan lo universal y trascienden a

través del tiempo. Ese hombre, que se debatía entre los más apremiantes llamados de lo Absoluto y los peores delirios de la enfermedad, mezclando a veces casi inextricablemente el uno y la otra, ese hombre estaba próximo a nosotros y nos revelaba profundamente al artista genial, sumergido en su leyenda, al que nadie hasta ahora había intentado descubrir.

La lectura del "Diario" de Nijinsky nos planteó los graves problemas del genio, de la locura y de la gracia. Nos pareció que si entre sus líneas lográbamos distinguir lo cuerdo de lo mórbido, quizás llegáramos a descubrir la clave de la triple personalidad de Nijinsky —hombre, artista y creador— y, al mismo tiempo, la realidad sobre otros problemas análogos.

¿Qué tipo de hombre era, pues, ese Nijinsky y cuáles fueron los problemas que no pudo resolver —él, el mago que se burlaba de las leyes del equilibrio y de la pesantez? ¿Cuál era el dominio que no había sabido conquistar, aún al precio de las peores angustias, ese seductor ante cuyo arte los corazones parecían fundirse de entusiasmo y de amor?

Necesitábamos antes que nada, para emprender este estudio, una ayuda competente en dos dominios que están más allá de nuestro conocimiento: el de la patología mental y el de la teología. Sólo un psiquiatra podía analizar, de manera constructiva para nuestra investigación, los elementos mórbidos del "Diario" de Nijinsky. Sólo un teólogo podía confirmarnos la autenticidad de los impulsos místicos contenidos en ese documento.

El doctor Ch. H. Nodet, autor de numerosos estudios que tienden a precisar, a través de los conocimientos freudianos, el papel de las funciones instintivas e inconscientes en la elaboración de las preocupaciones morales y culturales, y un padre dominico, que ha querido guardar el anonimato, nos contestaron con generosidad. El primero nos dio la clave de la neurosis de Nijinsky, basada en una falta de madurez afectiva, hecho de extrema fecundidad en la continuación de nuestro estudio. El segundo llegó a la conclusión de que era posible que existiera una unión mística, a pesar de las discontinuidades producidas por la enfermedad y las confusiones que deben atribuírsele a la ignorancia y a la falta de orientación espiritual.

Provistos de estas dos bases esenciales —y de una intuición personal de que la gracia era la idea clave que nos permitiría orientarnos a través de todos los planos— partimos, pues, a la búsqueda de Nijinsky.

Nos faltaba además una base biográfica sólida. A ella hemos consagrado la primera parte de este trabajo.

* * *

¿Con qué documentos contábamos?

En total eran los siguientes: en francés, el hermoso libro de Romola Nijinsky sobre su marido, con el admirable prefacio de Claudel, obra agotada actualmente y a la cual ha podido reprochársele cierta parcialidad en la apreciación de la persona de Diaghilew. Además, este libro puede ser considerado como parcialmente de segunda mano en lo referente al período anterior a 1913, es decir, la infancia, la adolescencia y los años más brillantes. Su sustancia debía, pues, ser completada y corroborada por otros antecedentes. Aunque era precioso y a menudo irremplazable para un gran número de testimonios sobre el carácter y la vida cotidiana de Nijinsky, en particular a partir de 1913; este testimonio se continuaba en un segundo libro, publicado sólo en inglés, sobre "Los últimos años de Nijinsky", que abarca desde 1919 hasta su muerte.

Felizmente otra biografía, también en inglés, nos daba toda suerte de datos sobre los años de infancia y adolescencia en San Petersburgo. Se trata del libro de Anatolio Bourman, condiscípulo de Nijinsky en la Escuela Imperial de Ballet y su amigo de la infancia: "La tragedia de Nijinsky", escrita en colaboración con una periodista norteamericana, D. Lyman.

Para el período de 1909-1913 teníamos a nuestra disposición los innumerables artículos y textos diseminados en los libros, los diarios y las revistas de la época, tanto de París como de Londres. América nos proporcionaba documentos del período 1916-1917. Finalmente nos quedaba la posibilidad de interrogar también a testigos de esa época y reunir así una documentación suplementaria e inédita. Lo hemos hecho en la medida posible y estamos en deuda con la señora Valentine Hugo y los señores Emile Henriot, J. L. Vandoyer, Alexander Benois, Michel

Larionow, René Dumesnil, Estrade Guerra, el Marqués de Cuevas, Nicolás Zverew y André de Badet, por las informaciones muy valiosas que nos proporcionaron.

Así, gracias a estas diferentes luces, hemos podido reconstituir los tres principales períodos en la vida de Nijinsky: el de la infancia y la adolescencia en San Petersburgo, con su paso demasiado brusco del austero internado de la Escuela Imperial de Ballet a la atmósfera fastuosa y disoluta de la alta sociedad rusa; el de los Ballets Rusos, con el cual Nijinsky se confundió durante cinco años, aunque destacándose como la estrella más brillante; aquél, finalmente, del drama, con sus signos precursores, las semanas de lucha en Saint-Moritz y la crisis final que siguió muy de cerca al último recital, en Suvretta.

Nuestra tesis no puede ser considerada una biografía definitiva, puesto que numerosos documentos concernientes a la vida de Nijinsky no han aparecido aún y estamos lejos de haber podido juntar e interrogar a todos los testigos vivos aún: nos fue necesario limitar esta documentación a la formación de una base objetiva que contuviera todos los elementos esenciales para nuestro estudio estético, filosófico y teológico; es decir, para la segunda parte de este trabajo, la principal a nuestro parecer.

Mientras trabajábamos, el personaje había adquirido ante nuestros ojos, una vida nueva bajo los focos cruzados de esos proyectores que eran, a veces, testimonios concordantes, y otros divergentes. Surgía el caso límite de un artista de genio que había perseguido hasta el fin el llamado de lo Absoluto a la vez que el del más conmovedor, más humano, más vulnerable de los hombres.

* * *

Desde el comienzo de esta segunda parte —cualquiera que haya sido la dificultad de esta exploración— se impuso una certidumbre: el único y sólido hilo conductor que nos permitió llevar a su término nuestra búsqueda a través de los diferentes planos considerados —estético, filosófico, teológico— era la noción de la gracia. Nijinsky se definió en todo en relación con la gracia, ya que él la simbolizó y la en-

carnó hasta identificarse con ella, puesto que ella constituyó su problema más doloroso.

En el plano estético, en este primer problema de la gracia artística en Nijinsky, y para comodidad del análisis, hemos debido separar cuatro aspectos. (Debemos confesar que el libro de Raymond Bayer, "La Estética de la Gracia", ha sido capital para nuestro estudio).

Estos cuatro aspectos del problema de la gracia artística en Nijinsky son como las cuatro vertientes de la montaña de su genio, cuya cumbre fue tan elevada porque, justamente, estos diferentes aspectos eran de igual calidad, solidez y altura.

Se trata 1º) de la gracia preliminar u originaria, 2º) de la gracia del virtuoso, 3º) de la gracia del intérprete, 4º) de la gracia creadora del coreógrafo.

Básicamente partimos de la fundamental distinción hecha por Schiller entre la gracia y la belleza. Nijinsky no era hermoso; es decir, en sus rasgos en reposo, no había belleza. Sus contemporáneos lo han dicho a menudo. Era hermoso gracias a la transfiguración escénica de su actitud o de su gesto; a través del movimiento humano que deja traslucir las cualidades del alma. Nadie mejor que Nijinsky ha ilustrado la definición dada por Schiller de la gracia, lo mismo que ilustró las innumerables definiciones de la gracia dadas por Home, Spencer, Bayer, Paul Souriau, Alain y tantos otros.

El estudio de las condiciones de la gracia originaria y orquestada de Nijinsky nos ha permitido verificar, desde el primer momento, predisposiciones físicas y morales excepcionales y verificar las teorías de Spencer sobre la gracia de la prestancia animal, de la "altura" animal, como un poder instintivo que refuerza prodigiosamente sus efectos al combinarse con el principio utilitario de la economía de las fuerzas. Nijinsky guardó siempre, por otra parte, esta "altura de grand fauve" descrita por Claudel.

El estudio del virtuoso nos ha permitido subrayar la importancia de la educación técnica de Nijinsky, genialmente predispuesto, y que tuvo el privilegio de trabajar en la mejor escuela de ballet que haya habido nunca, con los más célebres y mejores profesores de la historia de la danza. Por lo tanto, coincidencia de la predisposición única y de un medio formativo único.

En todo caso, si Nijinsky no hubiera sido sino un virtuoso, su reputación hubiera igualado a la de Vestris, sin sobrepasarla. En el terreno de la interpretación, entre Vestris y Nijinsky y sus respectivas épocas, estaban los años del Romanticismo y éste había dado a Nijinsky la posibilidad de expresar su profundo lirismo. Toda una zona de la naturaleza de Nijinsky era, además, romántica. Y por eso conquistaba los corazones.

De paso nos propusimos definir la "presencia" —cualidad del intérprete en general y en especial de Nijinsky— como el momento crítico de la gracia escénica, aquél en que el don recibido gratuitamente por el comediante se transforma en don prodigado al espectador, con liberación de energía espiritual comunicable por radiación y transmitida en una longitud de ondas afectivas específicas. Toda la literatura contemporánea es un testimonio de esta sorprendente gracia de interpretación de Nijinsky. Es quizás, esta "presencia", cuya fuerza está ligada a la intensidad de energía espiritual encarnada en él, la que obligó a Nijinsky a poner nuevamente de actualidad —actualidad que aún continúa— el papel del bailarín masculino, que se había borrado desde el Romanticismo.

En lo que respecta al coreógrafo creador, se plantea directamente el problema del genio. Hemos creído encontrar muchas pruebas del genio coreográfico de Nijinsky, pero la principal se aviene con la definición de Kant: el genio crea, saltando por sobre las leyes, obras originales y ejemplares.

Justamente porque "L'Après-Midi d'un Faune" y el "Sacre du Printemps" se desentienden de las reglas establecidas, su originalidad irritó a los públicos contemporáneos en el momento de su creación, provocando escándalo en su época. Pero los espíritus más grandes reconocieron de inmediato su valor. Testigos de su ejemplaridad son nuestros actuales críticos coreográficos, puesto que aún no hemos terminado de ver sus desarrollos y prolongaciones a través de toda la coreografía moderna.

La gracia coreográfica es una gracia de creación muy diferente a la de la gracia de la interpretación. "Es un equilibrio que se establece entre los sistemas y las leyes de la obra", como lo ha definido Raymond Bayer. Es una conformidad profunda y una armonía con la evo-

lución general de las artes. En cuánto a coreógrafo, Nijinsky rechazó la búsqueda de "la gracia por la gracia" en favor de una evolución que renovara la gracia ingenua de los primitivos. Seguía así, exactamente, el mismo camino de Picasso. Liberó a la danza de su sujeción a la música, estableciendo sus conexiones en el plano de la equivalencia espiritual y de la transposición paralela.

Al término de este estudio estético, llegamos a la siguiente conclusión: artista de disposiciones excepcionales y de formación técnica privilegiada, Nijinsky llegó a ser un virtuoso clásico, un intérprete romántico y un genial coreógrafo revolucionario —es decir, un artista tan completo como es posible imaginar, un modelo en la escala del genio, según la clasificación de Max Scheller.

* * *

En el plano filosófico, se plantea todo el problema de la gracia psíquica, es decir, en el caso de Nijinsky surge el problema del equilibrio interior, basado en las circunstancias particulares de la psicología del comediante con prolongaciones metafísicas.

En la base de la gracia psíquica doblemente sublimada del artista intérprete y del creador de genio, hay una gracia psíquica propiamente humana sin la cual nada se comprendería. Es en esta escala "humana" donde el estudio psicoanalítico sitúa la falla que se mantuvo durante toda la evolución de la carrera de Nijinsky y que se agrandó hasta llegar a ser una brecha irreparable, hasta alcanzar unos años más tarde, la dramática escisión psíquica que desembocó simultáneamente en la desaparición de la gracia psíquica y de la gracia artística.

Esta falla es la falta de madurez afectiva, tanto más peligrosa en un artista que es, por definición, un hipersensible. Probablemente esta falta de madurez afectiva favoreció la aceptación de una relación homosexual prolongada, generadora de la neurosis ulterior.

No resuelto en el plano más instintivo del hombre, el equilibrio interior pudo haberse establecido en la sublimación artística. Pero ahí surgió un nuevo peligro, el de su naturaleza romántica (quizás el romanticismo está ligado a la falta de madurez afectiva) y de su pasión generadora de desmesura. En una sublimación de segundo grado, la del

genio creador, todo artista se encuentra en íntima conexión con fuerzas espirituales cada vez más altas y poderosas —como el inconsciente colectivo revelado por C. G. Jung—, que son más y más difíciles de conciliar con las fuerzas sociales y materiales. Mientras más se eleva el artista hacia la creación genial, más sólido debe ser su equilibrio interior para poder soportar, en su frágil persona humana, el encuentro de esas fuerzas contradictorias y poder operar así la síntesis. Jaspers ha dicho justamente que el genio está “peligrosamente situado entre el rayo fulminante de la verdad divina y el hombre a quien debe transmitir ese mensaje de manera accesible, sin poner el mensaje en peligro”.

Vulnerable por falta de madurez afectiva y expuesto a la desmesura de la pasión debido a su naturaleza romántica, Nijinsky no encontró en sí mismo el equilibrio interior necesario para poder sostener por largo tiempo la terrible tensión de la creación de obras geniales en circunstancias exteriores adversas. Perdió el equilibrio de su gracia psíquica por exceso de energía espiritual incontrolada y desembocó, como Schumann y Nietzsche, según la expresión de Pierre Dournes, en “una carbonización del espíritu en su propia llama”.

El equilibrio interior del genio, su gracia psíquica, se desplaza sencillamente hacia el problema del equilibrio interior del artista y del hombre —pues todos tenemos posibilidades artísticas y una partícula de genio. Y el denominador común, ¿no es acaso la gracia psíquica, es decir, la necesidad de conciliar en nosotros el impulso instintivo, afectivo y espiritual con las realidades materiales y sociales, la vida profunda con la vida utilitaria, la vida interior con la vida exterior, la Pasión con lo Cotidiano?

* * *

En el plano religioso, era necesario, probablemente, ese impulso místico de Nijinsky, tan emocionante en su “Diario”, para llegar a su cometido final. El famoso salto de Nijinsky, que terminaba en una sublime caída, como lo ha descrito Claudel, parece prefigurar el salto místico “hasta el corazón de Dios” del Maestro Eckhagt. Esta fusión con lo Absoluto, en contradicción con la condición humana, Nijinsky la pagó con la pérdida de la razón. Nada nos impide pensar que este

“rayo” tenía valor universal e intemporal, cualesquiera que hayan sido las contaminaciones mórbidas que a veces le precedieron y que le siguieron en definitiva.

Si Nijinsky conoció la plena reversibilidad de la gracia en el plano estético, su irreversibilidad dramática en el plano psíquico y la unión mística final, justo antes de su muerte espiritual, podría resumirse en este movimiento de la gracia: energía espiritual prodigada a Nijinsky, que él prodigó a su vez en su arte y que, instintivamente, devolvió a Dios como en un círculo, símbolo del eterno retorno del poeta, el que el bailarín coreógrafo consideraba la figura perfecta, tanto en el arte como en la vida.

La vida entera de Nijinsky, estudiada dentro de estos tres niveles, es una ilustración de la gracia en tres momentos: impulso primero —Punto crítico— reversibilidad de su triple naturaleza: espiritual, dinámica y armónica (es decir, determinar un equilibrio, operar una síntesis constructiva).

Si este estudio de la gracia nos ha permitido comprender a Nijinsky, a su vez el estudio de la personalidad Nijinsky nos ha logrado, pensamos, llegar a comprender mejor lo que es la gracia.

(Traducción de César Cecchi).

FE DE ERRATA

En el Nº 55 de la REVISTA MUSICAL CHILENA, página 40, en el artículo “Los Festivales latinoamericanos de música y el Festival de Montevideo”, por Domingo Santa Cruz, en vez de decir: “Por desgracia, los nobles ideales en que vimos inspirada la política de buena vecindad del Presidente Roosevelt, dejó olvidado el campo musical, etc.”, debe leerse: “Por desgracia, los nobles ideales en que vimos inspirada la política de buena vecindad del Presidente Roosevelt, se olvidaron y, en el campo musical, la gestión de nuestros intereses musicales desde los Estados Unidos ya no nos aprovecharán en ningún sentido”.

CRONICA

Temporada de Verano, Conciertos al Aire Libre

Durante los meses de diciembre y enero, en parques, plazas y ciudades cercanas a Santiago, el Ballet Nacional Chileno, Orquesta Sinfónica de Chile y Coro de la Universidad de Chile, realizaron una nutrida temporada artística gratuita.

El Ballet Nacional Chileno tuvo siete funciones con los ballets "Bastián y Bastiana", "Fantasía", "Alotria", "Coppe- lia". Se presentaron en el Parque Menéndez a beneficio del Hogar de Cristo; en Quinta Normal en la Exposición de la Vivienda; en la Plaza Lillo de Ñuñoa y en el Teatro Satch.

La Orquesta Sinfónica de Chile ofreció 14 conciertos sinfónicos al aire libre bajo la dirección de siete directores: Héctor Carvajal (4); Federico Tabory (1); Tito Ledermann (2); Juan Peyser (2); Wilfred Junge (2); Armando Sánchez (2) y Zoltán Fischer (1).

En cada uno de estos conciertos actuaron jóvenes solistas del Conservatorio Nacional de Música, que habían estudiado aquellas obras propuestas por el Instituto de Extensión Musical para ser ejecutadas durante la Temporada de Verano. Fueron seleccionados los siguientes artistas: Mary Ann Fones y Manuel Cuadros que cantaron Arias y Duos de "La Serva Padrona" de Pergolesi; Carmen Canadel, quien tocó Concierto para Piano y

Orquesta en Re mayor de Haydn; Abraham Bravo ejecutó el Concierto en Do mayor para violín y orquesta de Vivaldi; Pastor Gutiérrez actuó en el Concierto en Re mayor para trompeta y orquesta de Haydn; Francisco Quesada, en el Concierto para violín y orquesta en Re mayor de Mozart; María Teresa Reinoso, en Arias de Puccini; Ana Rubilar, quien cantó el Aria "Ah, Pérfido" de Beethoven; Mercedes Veglia, en el Concierto para piano y orquesta en Do menor de Mozart; Fernando Ansaldi y Manuel Díaz, en la Sinfonía Concertante para violín y viola, de Mozart; Lourdes Rusza, en Concierto para piano y orquesta en Re mayor de Haydn.

La música de compositores chilenos llegó a las grandes masas de auditores que asisten a estos conciertos gratuitos al aire libre porque en cada concierto se incluyó la obra de un chileno, o sea, catorce composiciones de autores nacionales desde Allende y Soro hasta los más jóvenes, fueron divulgadas a través de la Temporada de Verano.

El Coro de la Universidad de Chile tuvo tres conciertos a su cargo: en las poblaciones Dávila y Sur de San Miguel y Población Quinta Bella de El Salto con "Retablo de Navidad" y un concierto A Cappella en el Parque Forestal, bajo la dirección de Hugo Villarroel.

Orquesta Filarmónica de Chile

La Orquesta Filarmónica de Chile ofreció veintitrés conciertos en su temporada popular al aire libre con el auspicio de la Municipalidad de Santiago. Estos

conciertos gratuitos tuvieron lugar en la Exposición de la Construcción, en Quinta Normal, Parque Forestal, Talagante, Parque Bustamante, Plaza Balmaçada,

Plaza Fidel Muñoz, Estadio Italiano, Parque Cousiño, Estadio Israelita y Plaza Bogotá.

Además, la Orquesta Filarmónica de Chile realizó un concurso público para seleccionar artistas que tocaran durante esta temporada de conciertos de divulgación musical. De los veintitrés postulantes que se presentaron, fueron elegidos los siguientes intérpretes: Isabel López (soprano); Francisco Bilbao (tenor); Mariano de la Maza (bajo); Mariana Gri-

sar (piano); Bruno Cepeda (tenor); Cecilia Herrera (violín); Graciela Yazigi (piano); Heriberto Bustamante (flauta); Marlene Echazú (soprano); Yura Yastremski (violín); Elías Friedenshon (violín); Carmen Moreno (piano); Patricio Cobos (violín); Mireya Ithurra (piano); Mirka Silva (violín) e Inés Carmona (mezzo soprano). Además, actuaron los solistas Alberto Dourthé (violín) y María Angélica Castelblanco (piano).

Premios por obra

Con el fin de estimular la creación musical chilena, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile creó, en 1957, "Los Premios por Obra", iniciativa que constituye el medio más eficaz de estímulo a la creación musical, sin coaccionar la libertad del compositor ni caer en ninguno de los extremos que caracterizan a la "música dirigida" bajo la protección del Estado en otros países. Un Jurado técnico, que sesiona durante todo el año, estudia las obras que libremente le son sometidas por los compositores y le acuerda una remuneración, conforme a una escala clasificada por géneros de composición, que no establece sino las cantidades máximas que pueden ser retribuidas dentro de cada género. Es decir, el Jurado de Premios por Obra, según los méritos que haya en una obra determinada, fija el Premio que debe acordársele, entre uno y la cantidad máxima establecida para la clase de música a que pertenezca, sinfonía, concierto, suite, cuarteto, etc.

Hasta diciembre de 1956, el Jurado de Premios por Obra ha distinguido 154 composiciones de músicos chilenos y du-

rante 1957, 15 de las 16 obras presentadas obtuvieron premios. Fueron ocho los compositores que presentaron obras a Premios por Obra durante este año y como su calidad ha sido realmente sobresaliente, diez de estas obras quedaron automáticamente elegidas para ser estrenadas en el Festival de Música Chilena de 1958. Los compositores agraciados: Acario Cotapos; por "Balmaceda", para un narrador y orquesta; Hans Helfritz; "Suite de Danzas", para pequeño conjunto y "Suite para flauta y piano"; David Serendero, "Suite para violín y piano"; Gustavo Becerra; "Partitas Nº 1 y 2 para violoncello"; "Sonata para violoncello y piano"; "Concierto para flauta y cuerdas"; "Cuarteto para saxofones"; "Cuarteto Nº 4 para cuerdas" y "Variaciones para guitarra"; Roberto Falabella; "Palimpsestos" para voz y conjunto de cámara; Juan Orrego Salas; "Jubiliaeus Musicus", para orquesta y Sinfonía Nº 2; León Chidlowky; "Cantata Negra" para voz, piano y percusión; Darwin Vargas; "Momentos de Niños" para clarinete, piano y timbales.

CONCIERTOS

Concierto de Navidad en la Sala Mozart

En la "Sala Mozart" del Conservatorio del Golf se celebró un hermoso concierto de Navidad con fines benéficos, en el que participaron la Piccola Orchestra da Camera del Instituto Chileno Italiano de Cultura, junto a los solistas Gerti Blanchenhorn, Margarita Valdés, Josef Menich y Pablo Sommer, bajo la dirección de Jan Spaarwater.

El programa comprendía obras raras veces ejecutadas, como el: Salmo 138 de Johan Rosenmüller; Cantata N° 142 de (Navidad) de J. S. Bach y "Utrecht Jubilate" de Haendel.

El crítico Daniel Quiroga al comentar este concierto en "El Debate", dice: "El grupo solista destacó por su seguridad y profesionalismo, con la sola aunque grata excepción de Gerti Blanchenhorn que debutó en esta responsabilidad, salvando exitosamente las dificultades de su parte en el Salmo de Rosenmüller. Margarita

Valdés, cantante de conocida trayectoria en nuestro medio se desempeñó con la seguridad musical, eficiencia vocal y expresividad ya acostumbradas en quien ha actuando en notables obras sinfónico-corales. Tanto Menich como Sommer se desempeñaron asimismo con seguridad vocal y musicalidad integrando así un grupo que destacó por el seguro cumplimiento de su responsabilidad musical. La sobria dirección de Spaarwater acaso no fue ajena a varias faltas de coordinación entre cantantes y orquesta, pero en general los componentes del conjunto instrumental se desempeñaron con toda eficiencia.

"Sin duda que un mayor estudio de las posibilidades del coro, de los problemas de su equilibrio sonoro, una más asequible disposición del repertorio, podrán entregar a la capital un nuevo grupo artístico que incremente positivamente su vida musical".

Concierto de la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio

Bajo la dirección de Víctor Tevah, la Orquesta de Cuerdas del Conservatorio Nacional de Música ofreció un interesante programa en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, que consultaba las siguientes obras: Corelli: Concerto Gros-

so N° 3; Geminiani: Concerto Grosso; Bach: Concierto para piano y orquesta de cuerdas N° 13 (solista: Nora Sapiain); Grieg: Suite Holberg; Jacob: Suite para orquesta.

NOTICIAS

Premio Nacional de Arte en Música a Alfonso Leng

El jueves 5 de diciembre, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, contando con la presencia del señor Ministro de Educación, el Rector de la Universidad de Chile, el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, músicos y numeroso público, se le hizo entrega oficial del Premio Nacional de Arte 1957, al compositor Alfonso Leng Haygus.

Don Domingo Santa Cruz, Presidente del Consejo Internacional de Música (Unesco), pronunció un brillante discurso en el que ensalzó la personalidad del

Dr. Alfonso Leng y destacó la enorme importancia de su obra en la vida musical chilena. El Dr. Leng contestó con breves palabras, agradeciendo el homenaje.

En seguida, se realizó un programa musical con obras del compositor laureado. La pianista Elvira Savi interpretó "Otoñales" y acompañó a la contralto belga, Ivonne Boulanger, en los Lieder: "Du fragst", "Du", "Alma mía" y "Cima". Terminó el concierto el pianista Arnaldo Tapia Caballero, ejecutando "Sonata para piano".

Ramón Bignon, solista de la Orquesta de Cámara de Concepción

La Orquesta de Cámara Universitaria de Concepción contrató como solista de su tercer concierto de la temporada de 1957 y para los programas que pocos días antes realizó este conjunto en Puerto Montt, al contrabajo de la Orquesta Filarmónica de Chile, Ramón Bignon.

Este joven profesor de la Filarmónica de Chile había sido poco tiempo antes invitado por Norteamérica a participar en un concurso de antecedentes y tuvo el honor de ser el único latinoamericano aceptado. Al llegar a ese país concursó con otros excelentes contrabajistas y obtuvo el primer puesto no sólo en la Orquesta sino además en música de cámara.

De regreso a Chile, estrenó con la Filarmónica la "Sinfonía Concertante para contrabajo y viola" de Dittersdorf, cons-

tituyendo esa la primera ocasión en que se tocó el contrabajo como un instrumento solista. La actuación de Ramón Bignon en la obra de Dittersdorf ha sido calificada por la prensa de "verdaderamente sorprendente". Miguel Aguilar al comentar su actuación dijo: "...La agilidad, limpieza de sonido, calidad de afinación y claridad de ritmo y fraseo se complementan con una segura captación del contenido musical de la partitura para constituir un fenómeno artístico de singular significado. Una interpretación tan expresiva y refinada no parece casi posible en un instrumento de sonido tan grave como el contrabajo. Ramón Bignon al obtener un resultado sonoro que pudieran envidiarle muchos violoncellistas ha dado un gran paso en su carrera y en la significación de su instrumento".

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago otorga premios 1957

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago designó a los triunfadores en las especialidades de teatro, ballet, música plástica y cine del año 1957.

En Música, un jurado formado por Daniel Quiroga, crítico del diario "El Debate" y Federico Heinlein de la revista "Cóndor" designaron al compositor chileno Gustavo Becerra por su Primera Sinfonía, obra estrenada durante la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección de Antal Dorati, y a Clara Oyuela, soprano argentina por

sus versiones de "El libro de los jardines suspendidos" de Schönberg y "La vida de María" de Hindemith.

En Ballet, un jurado compuesto por Yolanda Montecinos de Aguirre de "El Diario Ilustrado", Federico Heinlein de la revista "Cóndor" y Hans Ehrmann-Ewart de "El Debate", destacaron a la bailarina María Elena Aranguiz, del Ballet Nacional Chileno por su labor de todo el año y muy especialmente por su papel de Meche en "Milagro en la Alameda", el último estreno del año.

ACTIVIDAD MUSICAL EN LOS INSTITUTOS CULTURALES

Instituto Chileno de Cultura Hispánica

El guitarrista Arturo González ofreció un recital de guitarra con obras españolas e hispanoamericanas del siglo XVI a nuestros días, en un programa que incluía las siguientes obras: R. de Viseo: Entrada, Bourré, Sarabanda, Minueto; Sanz: Pavana; Luis de Milán: Dos Pavnas; Anónimo: Romance, Sor; Sinopoli:

Sonatina; Llobet: Canción Castellana; Tarrega: Capricho Árabe; Malats: Serenata española; Fleury: Del ayer; Turina: Ráfaga; Falla: Homenaje a Debussy; Villalobos: Preludio; Pujol: El abejorro; Tarrega: Recuerdos del Alhambra y Albeniz: Asturias.

Instituto Chileno Británico de Cultura

La Agrupación Tonus dio un recital de música de cámara con la participación de los siguientes artistas: Klara Fries (flauta), Hans Loewe (óboe y cello), Raúl Martínez (viola), Hans Karpisek (fagot), Susanne Schidlowsky (piano) y Abelardo Quinteros (tenor).

El programa consultó las siguientes obras: Willem de Fesch: Sonata en sol mayor (1735); Beethoven: Dúo para viola y violoncello; Malcolm Arnold: Tríu para flauta, viola y fagot; Gustav Holst:

Terzetto para flauta, óboe y viola; Esteban Eitler: Música para violoncello solo (1949); León Schidlowsky: Cinco canciones del amor para voz, flauta, óboe, viola, violoncello y piano, con textos de Pierre Louys.

El grupo vocal del Instituto, bajo la dirección de Raúl Garrido, ofreció un concierto a capella en que se cantaron dos obras de Benjamin Britten y canciones populares y navideñas inglesas y chilenas.

Instituto Chileno Alemán de Cultura

Con dos interesantes conciertos finalizó la temporada de conciertos de cámara organizados por el Instituto Chileno Alemán de Cultura.

El primero estuvo dedicado a las canciones de Joseph von Eichendorff, Mary Ann Fones y Paul Sommer interpretaron "lieder" de este poeta romántico en versiones de Hugo Wolf y Robert Schumann, acompañados al piano por Federico Heinlein. El Cuarteto Santiago ejecutó el Cuarteto Op. 29 de Franz Schubert.

El último concierto estuvo dedicado al estreno en Chile del ciclo vocal de Paul Hindemith, sobre textos de Raines María Rilke, titulado "Das Marienleben" (La vida de María), obra fundamental de la música contemporánea, interpretada por Clara Oyuela acompañada al piano por Federico Heinlein.

El crítico Daniel Quiroga, al comentar este concierto en "El Debate" dijo: "...a través de sus trece fragmentos, Hindemith logra una magistral síntesis de su profundo conocimiento musical, de la tradición religioso-musical de su patria, y de la creación de belleza. Un arte ma-

duro, en plenitud, es el que se entrega en esta obra, cuya economía de recursos está trabajada con una mano maestra que toca lo hondo de la emoción a través de una simplicidad abismante. Simplicidad que brota de la riqueza de invención, pues, la obra, es una síntesis de elementos que se entregan en la alianza de la voz y el piano, exigidos a fondo por el autor en su capacidad expresiva, dentro de una austera sobriedad.

"La versión de Clara Oyuela y Federico Heinlein, magnífica en todos los conceptos, es un ejemplo de trabajo artístico realizado a conciencia de su responsabilidad y con un dominio que denota probada capacidad profesional y espíritu de servicio artístico. Las enormes dificultades de la obra, tanto técnicas como expresivas, parecieron no existir ante la seguridad extraordinaria con que fueron afrontadas y realizadas por ambos artistas.

"No sólo fue un magnífico fin de temporada para el Instituto organizador, sino un concierto memorable en el año musical".

Universidad Católica de Chile

El Instituto de Cultura alemana "Albertus Magnus" organizó en el Salón de Honor de la Universidad Católica, un concierto a cargo de la mezzo-soprano, Eliana Barrios, acompañada al piano por Federico Heinlein.

El programa lo formaban las siguientes obras: Peter Cornelius: "Weihnachtslieder", Liederzyklus Op. 8; Haendel: "He shall feed His flock like a sheperd" de "El Mesías"; Bach: "Bereite dich Zion" del "Weihnachts Oratorium", Wolf: "Schlafendes Jesuskind"; Reger: "María Wiegenlied" y canciones anónimas alemanas, francesas, inglesas y chilenas.

*Conservatorio Nacional de Música**Octubre a Diciembre de 1957***1.—CONCURSO DE PIANO “ORREGO CARVALLO”**

Se realizó, como todos los años, este Concurso que consagra al más destacado alumno del último año de piano. En esta oportunidad se presentó CIRILO VILA CASTRO, quien obtuvo, en forma excepcionalmente brillante, el calificativo SIETE, que no había sido alcanzado en los últimos años.

2.—AUDICIONES DE ALUMNOS

Se iniciaron las audiciones de alumnos pertenecientes a los diversos ramos instrumentales, que se desarrollarán desde noviembre hasta diciembre.

3.—DEPARTAMENTO DE OPERA

Este departamento presentó en la sala “Mozart”, la ópera de Pergolesi “La Serva Padrona”, los días 21 y 26 de noviembre, con participación de los alumnos Mary Ann Fones y Manuel Cuadros Barr e intervención del Mimo Washington Miranda, del Ballet del I.E.M. La Dirección estuvo a cargo del Maestro Héctor Carvajal.

4.—CONCIERTO DE CÁMARA

El 13 de noviembre se realizó en el Salón de Honor de la Universidad un Concierto de Cámara, cuyo programa, por indisposición de uno de los miembros del Quinteto de Vientos del Conservatorio, debió ser cubierto por los alumnos Francisco Quesada (violín) y Cirilo Vila (piano).

Posteriormente hicieron una presenta-

ción en el mismo local los alumnos del Curso de Música de Cámara del profesor Arnaldo Tapia Caballero.

5.—CONJUNTO DE CUERDAS

Bajo la dirección del Maestro Víctor Tevah, hizo una presentación en la Escuela de Niñas N° 226.

6.—CICLO PARA LAS ESCUELAS EXPERIMENTALES

La profesora señora María Arriagada organizó un ciclo de Conciertos para las Escuelas Experimentales, a base de elementos del Conservatorio, que se desarrolló con éxito en los lugares que a continuación se mencionan:

1.—Escuela Experimental de niñas —24 de agosto. Arpa; guitarra; canto y piano.

2.—Escuela Hospital Arriarán —31 agosto. Arpa; guitarra, acordeón.

3.—Centro Cultural Popular —7 septiembre. Danzas.

4.—Escuela de Lisiados —27 de septiembre. Canto; piano; violín; guitarra.

5.—Escuela de Menores (hombres) —20 septiembre. Guitarra; acordeón; violín.

6.—Hospital Psiquiátrico. Piano; acordeón; guitarra; canto.

7.—Escuela Experimental (hombres). Canto; acordeón; guitarra; violín.

8.—Escuela de Ciegos. Conjunto de Cuerdas del Conservatorio, Director Víctor Tevah. Canto y guitarra.

7.—CONCIERTO VOCAL

La soprano Mary Ann Fones ofreció en el Club de la Unión un Concierto Vocal,

con el acompañamiento del Prof. Federico Heinlein; también ha dado esta alumna conciertos en el Instituto Chileno Alemán y en el Aula Magna Santa María.

8.—QUINTETO DE VIENTOS DEL CONSERVATORIO

Este grupo de Cámara ha continuado sus actuaciones en diversos lugares e Instituciones, habiéndose convertido en un excelente conjunto cuyas interpretaciones han sido muy elogiadas por públicos y críticos. La siguiente es la relación de sus últimos conciertos:

6 de noviembre.— En Talca, para la clausura del Primer Seminario sobre los problemas básicos de Talca.

6 de noviembre.— Por Radio Portales de Talca.

27 de noviembre.— En Ovalle, auspiciados por la Sociedad Musical "Antonio Tirado Lanas", de esa localidad.

30 de noviembre.— En el Liceo "Barros Arana", de Santiago.

13 de diciembre.— En el Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Cristina Herrera de Moreno,
Directora subrogante.

Extensión musical educativa

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a través de su sección de Extensión Musical Educativa, realiza una labor de difusión que permite al estudiante universitario estar en contacto directo con toda la producción musical de nuestro país, enriquecer su cultura, proporcionándole los medios para evitar deformaciones profesionales, y, además, formar el futuro público musical chileno.

Esta labor se desarrolla durante todo el año con la colaboración de: Instituto de Extensión Musical (Orquesta Sinfónica, Ballet, Cuarteto de Cuerdas); Conservatorio Nacional de Música (Orquesta de Cuerdas, Conjuntos Instrumentales, Solistas Instrumentales, Cantantes); Coro Universitario (Coro de Madrigalistas, Grupo Folklórico); Ministerio de Educación, Departamento de Extensión Cultural y otras instituciones y conjuntos extrauniversitarios.

Con el objeto de llegar al mayor número de estudiantes y poner a éstos en

contacto con los más variados aspectos musicales, la labor de extensión se organiza de la siguiente manera: Ciclo de conciertos sinfónicos, ciclo de conciertos de Música de Cámara, funciones de Ballet, Conferencias, ciclo de audiciones de música grabada, sesiones de trabajo y franquicias. Dicha actividad se realiza en diferentes lugares entre los que se cuentan preferentemente: Sala Valentín Letelier del Depto. de Extensión Cultural, Teatro Satch, Escuelas Universitarias y Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Con este programa de conciertos se da al estudiante la posibilidad de estar en contacto con los más destacados conjuntos nacionales, de escuchar diferentes y variados programas de obras extranjeras y chilenas (algunas en primera audición) y de conocer a los valores jóvenes de la interpretación musical — destacados alumnos del Conservatorio Nacional de Música. (Estos a su vez se benefician con el reconocimiento de un público de su

propia generación). La mayoría de estos conciertos están comentados y orientan al estudiante en el estilo y época de la obra y biografía de su autor. Por último el tipo de franquicias que se les otorga les hace posible vincularse a la vida musical pública de Santiago, a precios rebajados o con reservas especiales.

En toda esta labor el estudiante colabora activamente y las diferentes programaciones se organizan y distribuyen en las sesiones semanales de trabajo (todos los miércoles en la Sala Septiembre del Depto. de Extensión Cultural) en que cada Escuela Universitaria se encuentra representada por sus Delegados Culturales. Estos Delegados cumplen su labor de relacionadores entre la Sección de Extensión Musical Educativa y sus propias Escuelas. Con su cooperación se organiza la actividad musical dentro de su establecimiento y la participación en las programaciones en otros lugares. La mayoría de las Escuelas cuenta con: coros, sociedades musicales o pequeños conjuntos instrumentales y éstos permanecen en constante desarrollo y actividad durante todo el año. De éstas, queremos destacar la formación del SAU (Sociedad Artística Universitaria) de la Escuela de Química y Farmacia, quien mantuvo una constante y valiosa programación para sus socios en el presente año. En estas sesiones, además, los delegados tienen la oportunidad de estrechar las relaciones artísticas interuniversitarias y de recoger información sobre la actualidad teatral, plástica y de cultura general de la ciudad de Santiago. La amplia satisfacción de sus necesidades musicales estimulan su inquietud sobre los otros aspectos artísticos y en lo teatral encuentran con categoría de Socios Universitarios del Teatro Experimental y con una franquicia

del 50% de descuento para todos los Teatros de Cámara de Santiago.

Como un resumen general de la actividad de este año, podríamos indicar: 8 funciones de Ballet en el Teatro Satch, para la educación primaria y secundaria. Con asistencia de 1.480 niños a cada función.

12 conciertos de Música de Cámara del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical en las diferentes Escuelas Universitarias.

Un ciclo de conciertos, durante todos los lunes del año (abril a diciembre inclusive) en la Sala Valentín Letelier, con asistencia media de 100 estudiantes por concierto.

Y la programación continuada durante los meses del año universitario en: Escuela de Química y Farmacia, Escuela de Derecho, Escuela de Arquitectura, Escuela de Agronomía, Escuela de Medicina Veterinaria, Instituto Pedagógico, Escuela Dental, Escuela de Periodismo, Escuela de Enfermeras, Instituto de Educación Física, Escuela de Técnicos Industriales, Escuela de Economía, Coro Universitario, Escuela Centralizada El Salto, Centro de Profesores en Educación Especial, Colegio Monseñor Carlos Casanueva, Internado Barros Arana y Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Franquicias: Además de las otorgadas por el Instituto de Extensión Musical para la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica (50 reservas los días viernes y 50% de descuento en la repetición de los domingos) y algunas invitaciones y descuentos para los conciertos de la Temporada de Cámara en el Teatro Antonio Varas, se otorgó a los estudiantes, a través de nuestra sección, el 50% y el 30% a la mayor parte de la programación de

la Temporada del Centenario del Teatro Municipal.

La actividad de Extensión Musical Educativa es similar a la organización internacional de "Jeunesse Musicale", con sede en Bruselas que educa al público joven y promueve el intercambio de los

valores musicales de las nuevas generaciones.

Carmen Orrego Montes,

Secretaria de Extensión Musical Educativa, Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Primer Congreso de Educación Musical

A diez años de la Convención de Educación Musical que se realizó en Santiago en el año 1948, organizada por D. Juan A. Iribarren, (ex Ministro de Educación), D. Domingo Santa Cruz (ex Decano de la Facultad de Bellas Artes) y la Asociación de Educación Musical, volverán a reunirse los profesores de esta asignatura en un Congreso que, por el momento, tiene solamente los caracteres de nacional.

Los objetivos de esta reunión son varios, siendo posible sintetizarlos en los puntos fundamentales siguientes:

a) conocer la realidad de la Educación Musical en Chile; sus necesidades y sincronización con las zonas en que se imparte;

- b) revisar los planes y programas en vigencia y su real aplicación en las diversas etapas de educación;
- c) formación de profesores, plétora profesional (estadística regional);
- d) carreras relacionadas con los estudios de la música; y
- e) folklore y sus manifestaciones.

Los trabajos de organización, ya bastante avanzados, por medio de un Cuestionario que se ha entregado a los profesores de provincias especialmente, están a cargo del Directorio de la Asociación de Educación Musical, la misma entidad que, como se dijo anteriormente, llevó a cabo la Convención del año 1948.

QUESTIONARIO DEL CONGRESO DE EDUCACION MUSICAL

¿EN QUE INSTITUCIONES SE IMPARTE EDUCACION MUSICAL EN SU LOCALIDAD?

Establecimientos fiscales:

- Escuelas Primarias Nº.....
- o Escuela Rural, Experimental, Vocacional, Técnica, Profesional, Industrial, Normal, Liceo de Hombres Nº.....
- Liceo de Niñas.....
-

Establecimientos particulares:

- Conservatorio, Academia, Colegios de Hombres.....
- Colegios de Niñas.....
- Otras instituciones, centros o grupos musicales.....
-

¿QUIENES IMPARTEN LA EDUCACION MUSICAL?

- Profesores de curso, Profesores especiales, Profesores de música del Estado, Pro-

fesores de Música particulares. (Establecer el número de profesionales del grupo que sean).

HORARIO SEMANAL DE CLASE: MATERIAL INSTRUMENTAL:

- Se cumple el horario semanal de clases de música?
- ¿Se trabajan horas extraordinarias?
- ¿Cuántas? ¿Dónde?
- ¿Se dispone de pianos?
- ¿de radios? ¿de victrolas?
- ¿De música grabada (discos)?
- ¿Otro material instrumental?

MATERIAL MUSICAL

- ¿Qué material de canto y coros usa Ud.?
- ¿Qué material de cantos y coros se usa en general?
- ¿De dónde obtienen el material musical?
- ¿Hay grupos corales escogidos dentro de su escuela?
- ¿Hay grupos corales escogidos en la comunidad, en la región?
- ¿Cuántos?
- ¿Qué tipo de conjuntos corales? (a voces iguales, mixtos? (Niños-adultos)
- ¿Hay conjuntos musicales de aficionados en su localidad?
- ¿Qué género de música estudian o interpretan?
- Otra actividad musical

¿QUE METODOS USA UD.? ¿PREDOMINA EN SU LOCALIDAD?

- a) Experiencia musical (oír música, cantos escolares).
- b) Teoría musical (lectura, solmización).
- 1. *Pentagramal:* (pauta, do-re-mi-fa-sol-la-si)

- 2. *Bo-di-lo:* (nomenclatura bo, ce, di, ga, lo, ma, ni-gráfica b, c, d, g, l, m, n).
- 3. *Tónica sol-fa:* (nomenclatura do, re, mi, fa, sol, la, ti-gráfica d, r, m, f).
- 4. *Modal;* (nomenclatura do re, mi, fa, sol, la, si-gráfica 1, 2, 3, 4, 5, 6, 7).
- 5. *Fononimia:* gesticulación manual.
- 6. Método personal
- ¿En qué consiste?

ACTIVIDAD MUSICAL

- ¿Existe interés por recitales, conciertos, audiciones de música escogida?
- ¿Qué tipo de música prefieren en general los educandos?
- ¿Qué tipo de preferencia predomina en la localidad?
- ¿Qué oportunidades han tenido de oír conciertos (sinfónicos, de cámara, solistas)

ACTIVIDAD RADIAL

- ¿Qué estaciones emisoras capta Ud. bien? (Desde Santiago u otro lugar)
- ¿A qué horas recibe Ud. inejor las transmisiones?
- ¿Qué programas escucha?
- ¿Qué programas desearía Ud. escuchar?
- ¿Cree en la posibilidad de hacer labor musical radial con su región?
- ¿Por cuál estación emisora?
- ¿A qué horas?

INSCRIPCIONES PARA INTEGRAR COMITES DE ESTUDIOS

Durante el mes de enero, la Secretaría de la AEM. atenderá a todos los profesores que deseen participar activamen-

te en este Congreso, inscribiéndose y expresando la especialidad en que les interesa actuar.

BONOS PRO CONGRESO

A fin de financiar en parte los gastos que este Congreso significará, se ha platicado la posibilidad de entregar a la

circulación entre los profesores de un determinado número de Bonos de valor de \$ 100 cada uno. Pueden solicitarse los talonarios a Secretaría, Agustinas 620.

FECHA DEL CONGRESO

Primera quincena del mes de junio de 1958.

Festivales Corales Nacionales

Conjuntamente con el Congreso Nacional de Educación Musical, se ofrecerá una semana de actuaciones corales, constituyendo el Primer Festival Coral Nacional. Se invitará especialmente a los conjuntos de Santiago, cuya presencia ha sido ininterrumpida en los festivales anuales que se ofrecen en el mes de octubre y aquellos conjuntos de provincias que realicen o hayan realizado una reconocida labor en pro del perfeccionamiento cultural de sus ciudades, puertos o pueblos.

Este Festival Coral Nacional estará

asimismo bajo la organización de la Asociación de Educación Musical y bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Pública, del Dep. Nacional de Turismo, del Ministerio de RR EE., de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el Instituto de Extensión Musical, el Coro de la Universidad de Chile y otras entidades artísticas y culturales de reconocido prestigio.

*Brunilda Cartes, Presidenta A.E.M.,
Elisa Gayan, Secretaria.*

LA MUSICA EN PROVINCIA

Departamento de Extensión Cultural del Centro Universitario Zona Norte

A mediados de este año, la Universidad de Chile inauguró el Centro Universitario, Zona Norte, con sede en la ciudad de Antofagasta, donde comenzaron a funcionar las Escuelas Universitarias de Asistencia Social, el primer curso de Biología y Química y actividades de extensión cultural. Además se están planificando diversos estudios de orden científico en los rubros de fuentes de energía, minería, biología marina, etc.

El Departamento de Extensión Cultural ha realizado una amplia labor musical, teatral y pictórica desde el mes de mayo en que inició sus actividades. En lo que va recorrido del año ha organizado veinticinco conciertos con la participación de conjuntos locales y solistas especialmente contratados en Santiago.

La colaboración prestada por el Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta, dirigido por Mario Baeza Marambio y del Cuarteto Mixto y Trío Vocal del Coro ha sido el más valioso aporte a la vida musical de Antofagasta. Entre los solistas que han ofrecido recitales en el Departamento de Extensión Cultural merecen destacarse: Hugo Fernández (piano), que ofreció tres conciertos, uno de los cuales se realizó en el mineral de Chuquicamata; Mary Ann Fones (soprano) y Cirilo Vila (piano), ambos alumnos del Conservatorio Nacional de Música de Santiago, quienes ofrecieron un interesante concierto en el que esta joven soprano cantó obras de Schubert, Schumann, Mendelssohn, López Buchardo, Guastavino, Ginastera y canciones chilenas, acompañada al piano por Cirilo Vila y el pianista interpretó, en seguida, obras de Chopin, Schumann,

Brahms y Ravel. Pedro D'Andurain, acompañado al piano por Eliana Valle dio tres conciertos, uno de los cuales para estudiantes; Alicia Zalaquett (soprano) actuó en varios conciertos con el Coro de Madrigalistas y en el homenaje a los compositores chilenos Enrique Soro y Alfonso Leng actuaron los pianistas Anita Le Roy, Aura R. de Ramos y Mario Baeza.

Además, el Departamento de Extensión Cultural organizó tres Festivales culturales en las ciudades de Iquique, Copiapó y Taltal, en todos los cuales tuvo participación preponderante el Coro de Madrigalistas, bajo la dirección de Mario Baeza.

Durante la jira al Norte del Ballet Nacional Chileno, el Departamento Cultural prestó su colaboración en la organización de las cinco presentaciones efectuadas en la ciudad de Antofagasta.

El VI Festival Coral Anual, celebrado el 16 y 17 de noviembre contó con la participación de los 15 Coros de la provincia.

Las actividades musicales del año terminaron con un concierto de la Sociedad Musical de Antofagasta, a cargo del Coro, Cuarteto Mixto y Trío Femenino y soprano solista, pertenecientes al Coro de Madrigalistas de la Sociedad. Con este concierto se celebró el tercer aniversario del Coro. El 24 de diciembre, tuvo lugar una audición radial con libreto de Andrés Sabella, gran colaborador del Departamento Cultural, y la participación del Coro de Madrigalistas, en la que se cantaron villancicos y otras canciones de Navidad.

Escuela de Música René Amengual

Este Conservatorio particular, dirigido por Galvarino Mendoza, egresado del Conservatorio Nacional de Música, ha dedicado sus mayores esfuerzos a la divulgación musical a través de las provincias.

En 1954, 1955 y 1956, el pianista Galvarino Mendoza y Eliana Piñeiro y Georgette Vial realizaron conciertos de divulgación en las ciudades de Quillota, Quilpué y Viña del Mar, especialmente dedicados a estudiantes de Liceos, colegios y Escuelas Normales. El pianista Galvarino Mendoza realizó una jira al Norte de Chile, auspiciada por el departamento de difusión cultural de la Embajada de los EE. UU., que consultó actuaciones en Antofagasta, Chuquibambilla, María Elena e Iquique.

En Santiago se efectuaron cuatro conciertos en el Salón Auditorium de Radio Corporación con la participación de

los siguientes artistas: María Ramírez, soprano, acompañada al piano por Yuta Mattei; Frida Conn, pianista; Galvarino Mendoza, pianista; Fernando Ansaldi, violinista; Andrés Recasens, tenor; Isolina Alonso, arpista; y Eugenia Andreu.

Durante 1957, el Departamento de Difusión Cultural de la Embajada de los Estados Unidos auspició una jira al sur del país del pianista Galvarino Mendoza quien visitó Concepción, Temuco y Osorno y de la cantante Georgette Vial acompañada al piano por Eliana Piñeiro, a las ciudades del Norte. Estos conciertos estuvieron especialmente dedicados a dar a conocer la música de autores norteamericanos y chilenos.

Por su parte, la Universidad Austral de Chile, auspició conciertos de Georgette Vial, acompañada por Eliana Piñeiro, en las ciudades de Valdivia y Puerto Montt.

Breve reseña histórica de los Coros Polifónicos de Concepción

Los Coros Polifónicos de Concepción son una realidad artística. En 1934 en Concepción, un grupo de aficionados se reunió a iniciativa de Arturo Medina para echar las bases de un conjunto coral. Se empezó a trabajar con 50 personas. En la ciudad de Concepción, en un desahogado edificio facilitado para el efecto, inició sus actividades el Coro Polifónico que a través de los años habría de llegar a ser lo que es hoy. Un conjunto de sólido prestigio musical, apreciado y aplaudido por grandes críticos que han llegado hasta Concepción para escuchar un grupo coral que forman exclusivamente

te personas que cantan por el gusto y placer de cantar, sin remuneración alguna.

Estando ya Arturo Medina frente a las 50 voces iniciales, previamente seleccionadas, se dio comienzo al ajuste cuidadoso de una masa coral masculina que a los seis meses debutó colocándose automáticamente entre los mejores del hemisferio. Dedicado casi por entero a la polifonía; pronto hubo que agregar a él las voces femeninas, pasando a ser el Coro mixto que es hasta ahora.

El éxito fue entonces indudable y total, pasando los Coros a identificarse con

la vida misma de Concepción y a ser parte integrante de ella, como su Universidad, sus industrias vitales, el río Bío-Bío.

Los Coros Polifónicos de Concepción con el aporte de socios cooperadores y en parte también del Estado y siempre bajo la dirección del Maestro Arturo Medina, viajaron a lo largo de Chile. En las ciudades y pueblos que actuaban quedaba la semilla que rápidamente fructificaba y así, fueron naciendo diversos conjuntos corales en instituciones, colegios o simplemente al llamado de unas o dos personas entusiastas que se agrupaban para cantar. Hoy, sin temor a exagerar, se puede decir de que no existe pueblo o ciudad de Chile que no cuente con un Coro, muchos de ellos dirigidos por personas que integraron o integran actualmente el Coro de Concepción.

Y, ¿quiénes forman los Coros Polifónicos de esta ciudad sureña? Comerciantes, industriales, profesores, empleados, obreros, militares, estudiantes universitarios y secundarios, agricultores, que día a día roban horas al descanso después de sus labores para ensayar, en largas jornadas, preparándose permanentemente, perfeccionándose, para nuevos conciertos que se repiten, ya sea de beneficencia o de carácter popular, en un acto patriótico o ante grupos de obreros que han querido escuchar música coral.

Desde el extranjero, Argentina, Perú, Uruguay, el Coro ha sido llamado más de una vez para sucesivos conciertos y en todos ellos, la crítica justa y la satisfacción de cantar para un público ávido de escuchar buena música ha sido el mejor galardón que llevan de regreso a sus hogares los componentes del conjunto.

Don Arturo Medina Mac Key

Presidente y Director de los Coros Polifónicos de Concepción. Fundador y organizador de este conjunto el año 1934. En su juventud fue uno de los más representativos atletas del país. Participó en la Olimpiada de Amberes. Sus inquietudes artísticas lo llevaron a Italia donde estudio Canto y Dirección Coral en Milán. Cantó ópera en Italia durante tres años para luego radicarse definitivamente en Concepción. Con otros jóvenes amantes de la música, formó la Sociedad Musical que dio vida más tarde a la Sinfónica de Concepción. Por su labor mu-

sical, el Maestro Arturo Medina ha obtenido distinciones diversas de parte de gobiernos extranjeros. Palmas Académicas del Gobierno de Francia. En 1954 la I. Municipalidad de Concepción le otorgó el Premio Municipal de Arte. En 1955 viajó a Estados Unidos, invitado por el Departamento del Estado. Recientemente ha sido designado Miembro Académico de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile y Miembro Honorario de la Universidad de Concepción.

Cantando siempre . . . y en todas partes

Los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción, desde el día mismo de su fundación, 1934, han estado siempre

dispuestos a cooperar cantando en cuantas oportunidades esta colaboración les ha sido solicitada, ya sea en espectácu-

los públicos de diversa índole, actos académicos, conciertos populares, de beneficio a diversas instituciones, recepción a visitantes ilustres, aniversarios, homenajes, Congresos, Navidad, beneficio a damnificados por catástrofes o tragedias, especialmente en la zona carbonífera, Comités de vecinos, Sociedades mutualistas, fiestas religiosas, etc.

Cuenta a su haber con un total de 422 Conciertos. La mayor parte de ellos en Concepción y pueblos vecinos, Santiago, Chillán, Los Angeles, Angol, Valparaíso, Temuco, Viña del Mar Valdivia, Talca, Linares, Osorno y en el Teatro Colón de Buenos Aires, Teatro Solís de Montevideo, Mendoza, La Plata, El Rosario, Córdoba. En las oficinas salitreras del Norte de Chile y en el Teatro Municipal de Lima (Perú).

Cien voces integran los Coros Polifónicos de Concepción. Se compone de 31 sopranos, 31 contraltos, 17 tenores y 21 bajos.

CONCIERTOS OFRECIDOS EN 1957

2 de enero. Concepción. Inauguración III Escuela de Verano U. de Concepción.

15 de enero. Concepción. En honor Estudiantes extranjeros III E. de V.

15 de enero. Concepción. En honor dramaturgo inglés Priestley y señora.

24 de abril. Concepción. Escuela N° 65 Lorenzo Arenas. Inauguración.

8 de junio. Concepción. En honor Beryl Grey.

25 de julio. Concepción. En honor Ministro de Educación, Contralmirante Manuel Quintana Oyarzún.

27 de julio. Concepción. En honor Embajador de Italia, Excmo. señor M. Luciolli.

4 de agosto. Concepción. Asilo de Ancianos.

10 de agosto. Penco. Concierto en Faneloza.

3 de septiembre. Concepción. En honor del Columbus Boychoir de Nueva York.

6 de septiembre. Concepción. II Concierto Temporada Sinfónica Oficial 1957.

9 de septiembre. Thno. Concierto con motivo inauguración Gimnasio de Hualchipato.

11 de septiembre. Concepción. IV Concierto Temporada Sinfónica Oficial 1957.

21 de septiembre. Concepción. Concierto programa jóvenes católicos.

5 de octubre. Lirquén. Concierto Fábrica Vipla para obreros y empleados de la industria.

23 de octubre. Concepción. En honor Secretario General del Sodre, Montevideo., señor Rubén Svetegorsky.

25 de octubre. Hualqui. Concierto celebración festividades bicentenario de la localidad de Hualqui.

27 de octubre. Coronel. Concierto plaza pública de Coronel. Cultural.

27 de octubre. Schwager. Concierto extensión cultural.

4 de noviembre. Concepción. Concierto Escuela 74, Lorenzo Arenas.

10 de noviembre. Penco. Concierto Gimnasio de la Refinería de Penco. Cultural.

15 de noviembre. Concepción. Concierto Instituto Chileno Italiano de Cultura, V aniversario de su fundación.

16 de noviembre. Lota. Concierto beneficio Club de Leones.

23 de noviembre. Concepción. Concierto Escuela Providencia, celebración Santa Cecilia.

5 de diciembre. Concepción. Concierto

en honor del agregado cultural de Inglaterra, Mr. Robin Duke.

DIRECTORIO 1957

El actual directorio de la Sinfónica de Concepción está constituido de la siguiente manera:

Presidente, señor Arturo Medina Mackey; Vicepresidente, señora Elsa Burgos de Pineda; Secretario, señor Francisco Cid Valverde; Tesorero, señor Jorge Landae-ta Aguila; Consejeros: Señores Eduardo Vaillant, Eduardo Gajardo, Fabiola Velo-zo y Rosalino Castillo.

CONSERVATORIO DE MUSICA

La Sinfónica de Concepción mantiene un Conservatorio gratuito con los siguientes cursos: Piano, violín, violoncello, corno, teoría y solfeo, armonía, análisis e Historia de la Música.

El personal administrativo y docente de Conservatorio es el siguiente:

Director, señor Wilfried Junge; Profe-

sores: señoritas Elma Miranda, Adriana Hocés; Profesores, Sres. Horst Drechsler, Héctor Razzetto, Miguel Aguilar, Mario Castillo y Nicolás Kotzareff.

SUBVENCIONES OTORGADAS EN 1957

La Sinfónica de Concepción además de la intensa labor de extensión musical que realiza, subvenciona anualmente a diversos conjuntos de la zona y en el presente año ha otorgado ayuda a los siguientes:

Orquesta de Cámara Universitaria; Revista Voces de la Federación de Coros; Coro de la Universidad de Concepción; Coro del Liceo Experimental; Coro del Instituto Superior de Comercio; Sociedad Coral de Tomé; Coro de la Escuela Técnica Femenina; Coro Pro Arte de Coronel; Coro Iglesia Metodista; Coro Colegio de los Sagrados Corazones; Coro del Liceo Mixto de Coronel; Coro del Liceo Fiscal de Niñas de Concepción; Coro Ibero Chileno; Coro Polifónico de Talcahuano y Coro Crav de Penco.

NOTAS DEL EXTRANJERO

FRANCIA

Primer Congreso Internacional de Música judía en París

Personalidades de todas las religiones y de todas las nacionalidades acaban de reunirse en París para celebrar un Congreso Internacional de Música judía. La meta de este Congreso —cuyas sesiones se celebraron en el Instituto de Musicología de París— fue la confrontación de la opinión de los técnicos especializados en el estudio de los orígenes, evolución y características de la música judía, y, además, la elaboración de un "Corpus" de sus verdaderas tradiciones.

En el Congreso se estudió a la vez la música religiosa y la popular; las tradiciones septentrionales y sefarditas, como también las meridionales, o sea las influencias griegas, árabes, españolas, eslavas, alemanas, etc.

Es cosa bien conocida que desde la Antigüedad, Israel manifestó extraordinario amor por la música. Basándonos en la Biblia, se han podido clasificar dos grupos principales de instrumentos de cuerdas, cuatro grupos de instrumentos de viento y cuatro de percusión. La música estaba ligada no sólo al servicio divino sino que era inseparable de las manifestaciones de la vida nacional e inclusive de la social. El Rey David fundó una escuela de cuatro mil músicos entre los Levitas.

Una de las ponencias inscritas en el orden del día del Congreso fue de especial interés, la influencia del canto sinagoga en la liturgia cristiana; no cabe la menor duda que el canto gregoriano tuvo su fuente en la salmodia del Templo

de Jerusalén. Los especialistas en canto gregoriano están unánimemente de acuerdo, en la actualidad, en la autenticidad de la filiación judía.

A través de las edades y durante su "dispersión" —en hebreo la "diáspora"— Israel tradujo su dolor o su dicha en música y muchos compositores, entre los más grandes, se han inspirado en sus temas. Dentro de la Escuela Rusa, Mousorgsky, Rimsky-Korsakov y en la actualidad Prokofieff y Shostakovitch se han inspirado en los temas judíos, y la Escuela Austro-Alemana parece haberse impresionado principalmente con la melodía del "Kol-Nidré" —vigilia del Gran Perdón— que fue tratada por dos compositores: Max Bruch y Arnold Schoenberg.

En Estados Unidos, varios compositores han utilizado temas religiosos o populares en su música, entre otros Ernst Bloch y Lazara Kaminsky. Finalmente, la Escuela Francesa, también ha producido obras maestras de inspiración judía, como por ejemplo el "Kaddich" de Maurice Ravel. Darius Milhaud, por su parte, ha realizado la fusión entre la tradición judía y la tradición provenzal y muchas de sus más bellas obras profanas o religiosas, atestiguan este doble carácter.

El Estado de Israel se ha convertido, ahora, en el crisol donde han venido a amalgamarse elementos provenientes de todos los rincones del mundo; su música, por lo tanto, refleja la diversidad de sus orígenes, pero también una característica nacional que nadie podría negar.

le. Sus compositores pertenecen a diversas escuelas, pero cada día con mayor vigor tienden a forjarse un estilo original y sobre todo mediterráneo.

De todas partes del mundo, musicólogos, judíos o no, acudieron al Congreso Internacional de Música Judía, entre los que se destacan el profesor Curt Sacha, titular de la cátedra de musicología de Columbia University de Nueva York; Monseñor Higinio Angles, director del Instituto de Musicología de Barcelona; la señora Edith Gerson-Kiwi, profesora del Conservatorio de Jerusalén que presentó una serie de canciones recopiladas por ella de origen yemenita, persa, etc.; el profesor Constantin Braioliu, jefe de las investigaciones del Instituto de París y delegados de innumerables países y destacados compositores.

En el acto de clausura —después de tres conciertos de música judía— se constituyó la Sociedad Internacional de Música Judía, cuya presidencia, recayó sobre el Profesor Curt Sacha de Nueva York. Esta sociedad tendrá tres sedes: la principal en París y otras dos en Nueva York e Israel.

Este Congreso, organizado por el Departamento Cultural del Congreso Judío Mundial, bajo el patrocinio del Ministerio de Educación Nacional francés y del Ministerio de Relaciones de Francia fue no sólo un magnífico instrumento de trabajo, sino que también un acercamiento por encima de fronteras y religiones. Se cumplió así, bajo el patrocinio de la música, el sueño profético milenario de la comprensión universal.

ALEMANIA

Escuela de la Música Nueva en Darmstadt

Compositores y musicólogos de 30 países se reunieron en Darmstadt para celebrar la décimosegunda asamblea de la Escuela de Música Nueva en Darmstadt, cuya finalidad ha experimentado cambios fundamentales a medida que pasan los años. En un comienzo, los visitantes iban en busca de información e instrucción, pero ahora estas sesiones se han transformado en justas experimentales. Los extremistas se han impuesto al punto que esta Escuela de Música Nueva está perdiendo todo contacto con las corrientes más importantes de la música de la actualidad. Los más audaces entre los jóvenes quieren establecer un espléndido aislamiento como si una nueva era musical se iniciara con ellos.

Los oradores dentro y en favor de Darmstadt han declarado más o menos abiertamente que todo el desarrollo de la música desde Bach hasta la fecha ha sido una equivocación y que la salvación del futuro musical se encuentra dentro del campo de la música electrónica. Theodor Adorno, en su serie de conferencias tituladas "Criterio de la Música Nueva", propuso la extraordinaria tesis de que si la música no produce un "efecto conmovedor" entonces no puede ser considerada verdaderamente como música "nueva".

Lo trágico de todo este asunto es que esta juventud actúa diciendo que sigue los principios de Anton Webern, pero no considera para nada el hecho de que es-

te compositor, para realizar sus delicadas creaciones, encontró formas de expresión sublimes que ellos ignoran. Lo que en Webern representa el máximo de concentración de la substancia espiritual y musical, en manos de muchos de sus "imitadores" no es sino que una receta artificial, que existe nada más que en sí misma y que ignora el valor de la obra de arte.

Los directores de la Escuela de Darmstadt se han dado cuenta del peligro y hacen esfuerzos por contrarrestar esta tendencia. Por desgracia, los cursos de composición han sido relegados a segundo plano, y Wolfgang Fortner, quien los

dirigía este año, actuó como simple asesor.

Entre los compositores jóvenes que se destacaron por las obras presentadas, cabe mencionar al británico Alexander Goehr (Tres fantasías para clarinete y piano); al norteamericano Gunther Schuller (Cuarteto de Cuerdas); al italiano Salvatore Martirano ("Chansons Innocentes"), y Fraco Evangelisti (Obras para piano y violín); al sueco Bo Nilsson ("Audiograma Electrónico"); como también al francés Claude Ballif y al alemán Roland Kayn. Demostraron que hasta los intelectuales más matemáticos pueden ser músicos cuando es la música la que prima en ellos.

Ultimas obras estrenadas en Berlín

La Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Hermann Scherchen, estrenó en Alemania el "Epitafio a García Lorca" de Luigi Nono, un tríptico de envergadura sinfónica y sonoridades audaces y poco familiares. Esta es una de las obras más importantes que haya producido Italia en el último tiempo. El carácter apasionadamente humano de los textos está enfatizado a través de la combinación de la voz y *Sprechstimme* con una orquestación cuya línea melódica está delicadamente delineada y subrayada por solos de flauta, oboe y vibrafono. La severidad de la estructura de 12 tonos está subordinada a los arranques imaginativos que evocan los horrores de la Guerra Civil española y la muerte del gran poeta.

La Tercera Sonata para Piano de Pierre Boulez, ejecutada por el autor, en la Galería del Castillo de Charlottenburg, es una obra cuyo contenido y efectos pue-

den compararse a las figuras de un calidoscopio. Los planos sonoros combinan un lirismo Schoenbergiano con agrupaciones tonales amorfas, trinos y extraños efectos de acordes que no pueden ser captados en una primera audición. Produce, esta Sonata, la sensación de estar escuchando los sonidos de un mundo desintegrado por el átomo. Si se compara con el "Marteau sans Maître", esta última es una suave mezcla de gamelanes, canto y música de cámara.

En el Hochschule de Berlín, un conjunto suizo estrenó "Wagadu" de Vladimir Vogel, una leyenda folklórica heroica del Africa Berberí, compuesta para solistas y coro, con acompañamiento de quinteto de saxofones. La amplia y rica inspiración de Vogel surge de un patetismo purificado. Su música conjura colorido, oscuras intenciones e individualidad, a menudo apartada de cualquiera tonalidad, pero relacionada, sin embar-

go, a las tonalidades básicas a través de una especie de atracción de las leyes de gravedad del tonalismo. Los cánones y las fugas se intermezclan con acordes en obstinado y las secciones a cappella se encuentran al lado de melodías líricas de

las maderas y voces. La mayor originalidad de Vogel reside en el uso del coro hablado, medio que ha cultivado con gran dedicación, del que surgen de pronto solistas que recitan. Es así como logra impactos dramáticos sorprendentes.

ESTADOS UNIDOS

Estreno en Boston de "Escenas Sinfónicas" de Gottfried von Einem

Las "Escenas Sinfónicas" de Gottfried von Einem, obra encargada a este compositor por la Orquesta Sinfónica de Boston para celebrar su 75 aniversario hace dos años, la que no fue terminada a tiempo, acaba de ser estrenada en el Symphony Hall bajo la dirección de Charles Munch.

El compositor, desconocido hasta la fecha en Boston, es un artista de fuerte personalidad, muy independiente y con genuina fuerza creadora.

Einem no escribió una sinfonía, como él mismo lo indica, sino que una obra de desarrollo sinfónico con inspiración clásica de danza abstracta. Los tres movimientos, Maestoso, Andante con moto y Allegro Vivace, fueron escritos para

una orquesta de la proporción usada en la época de Beethoven. La textura es principalmente contrapuntística moderna con líneas instrumentales paralelas y bien definidas; el lenguaje armónico pasa del sorprendente conservantismo del primer movimiento a un fácil, lógico y muy musical uso de disonancias en el segundo y tercero. Esta es una música pura, con escaso color instrumental y sin decoraciones de ninguna especie. No obstante, la música está libre de excentricidades, secas abstracciones y valorizaciones con fines de impresionar. Fluye y canta, aunque no es romántica; sus contornos melódicos y rítmicos son claros. Es emocionante y humana.

La Orquesta Filarmónica de Nueva York visitará Sudamérica

Al finalizar su temporada de conciertos en Nueva York, la Orquesta Filarmónica de esa ciudad realizará una jira de cuatro a seis semanas por América del Sur. Igual que su jira a Europa en 1955, esta visita de la Filarmónica de Nueva York será auspiciada por el Programa Internacional del Presidente Eisenhower y ANTA.

Los países que visitará son Argentina, Bolivia, Brasil, Chile, Colombia, Ecuador, Perú, Uruguay y Venezuela y posiblemente los países de América Central y el Caribe.

En Chile, la Orquesta Filarmónica de Nueva York actuará en el Teatro Astor, bajo los auspicios del Instituto de Exten-

sión Musical de la Universidad de Chile. Ofrecerá tres conciertos, bajo la dirección de Leonard Bernstein y se están

haciendo gestiones para que ofrezca un concierto en el Caupolicán a precios reducidos.

SUIZA

Nadia Boulanger celebró sus setenta años

Una de las grandes damas de la música acaba de ser agasajada por Igor Markevitch, en su villa en Suiza, con motivo de haber cumplido setenta años. Como maestra, consejera y amiga de una pléyade de notables compositores y artistas actuales, Nadia Boulanger ha ejercido una extraordinaria influencia sobre la música contemporánea. Es justo que haya sido el huésped de honor de una fiesta espectacular ofrecida por uno de sus

alumnos más jóvenes, Igor Markevitch. Más de 200 invitados se reunieron para rendirle tributo y los dueños de casa desplegaron los mayores esfuerzos para que ésta fuera una ocasión memorable. Un cuadro musical escrito por Francis Poulenc, cantado por 100 voces y una cantata compuesta por Jean Francais, cantada por Hugues Guénod y Doda Conrad, fueron los números musicales.

ESPAÑA

El misterio de Elche

Todos los años, llegando los días 14 y 15 de agosto, viene a celebrarse en Elche la representación de un drama sacro-lírico del siglo XIII, conocido por "El Misterio de Elche" y también por el de "Festa". Esta joya musical que alcanza renombre internacional, fue declarada en 1931 monumento nacional y encierra un gran valor, que si lo es grande en el literario y musical, mayor es bajo el aspecto que diera a su origen como manifestación de fe.

Nada se sabe respecto a su nacimiento y tan sólo un documento del siglo XIV nos habla de la festividad que en Elche se celebraba de antiguo, cantando la Asunción de la Virgen a los cielos. Nos sitúa, pues, este documento en el siglo

XIII, donde aparece junto al cantar de juglaría el de clerecía, dando origen a una serie de manifestaciones literarias y musicales, algunas de las cuales son introducidas al interior del recinto sagrado.

Valorando su parte literaria, nada nos ofrece ésta de singular, a no ser su fidelidad a los textos sagrados y a la antigüedad. En cuanto a la parte musical nos presenta bellísimas composiciones no exentas de cierta originalidad. En conjunto, es de notar una serie de mistificaciones que nos irán indicando los sucesivos añadidos incorporados en distintas épocas: así, se puede apreciar los sabrosos "melismos" orientales en su comienzo cantados por la María y los del

Ángel que le viene a entregar la palma como anuncio de su muerte; después las bellas composiciones polifónicas, motivadas por la influencia palestriniana, de cuya música conocemos al menos tres autores, tales como el canónigo Pérez, que fue maestro de capilla en la Catedral de Valencia, Antonio de Ribera, cantor de la capilla pontificia, y Luis Vich, maestro de capilla, muerto en Elche en el año 1594; también los bellos ritmos lugados de arpas y guitarras, que tanto cautivan a cuantos aprecian esta joya musical, la que se le ha venido en llamar la primera ópera del mundo.

Si cierto es cuanto hasta aquí se ha dicho respecto al valor literario y musical del "Misterio", por encima de ello hay algo no tenido en cuenta y que constituye su mejor valoración, sin separarla de los otros dos aspectos. Se trata de la causa o motivo para la creación de esta gran obra, que no fue otra cual la de ser enseñanza para los fieles de un misterio creído sin ser todavía proclamado dogma. Este contenido debió tener mucha fuerza, ya que a las prohibiciones nacidas en el concilio tridentino y a las decretadas en el siglo XVII para tales representaciones en el interior de los templos, el misterio que se representaba en Elche fue objeto de bula especial ordenada por Urbano VIII, quien mandaba el 3 de febrero de 1632 se respetara esta representación y más aún, se tuviese en cuenta su posterioridad.

De aquel siglo, el XIII, característico de profunda raigambre de fe católica desaparecieron aquellas manifestaciones que rebasando los límites de un rígido rito se fueron incorporando a su liturgia. Algunas, de belleza sin igual, escaparon y las encontramos incorporadas a la actual liturgia de la Iglesia Católica.

Más éstas no poseen las mismas características que la representación illicítana, ya que se trata tan solo de bellos cantos incorporados al ritual. El "Misterio de Elche" es toda una representación teatral como exponente maravilloso de un credo mariano, y si unos permanecen en vivencia perenne, el nuestro, con todas sus dimensiones de gestos y tramoya, también pervive por las mismas causas, cual es la de su gran sentido doctrinal y religioso.

Todo este sentido religioso que encierra el drama sacrolítico illicítano es la valoración del mismo, de tal modo a cuantos vienen a verlo buscando en el deleite para sus ojos y oídos, lejos de una sensibilidad anímica, salen decepcionados de su contenido por no encontrar esta parte que constituye su verdadera esencia. Vivir con esa María cuando canta ante los motivos pasionarios de su hijo, camino a Jerusalén, ver cómo un ángel baja del cielo envuelto en una granada para anunciar su feliz tránsito; la llegada de los apóstoles para rodear el lecho y ser testigos de una muerte incorrupta; la bajada de los cielos del "araceli" para que fueran los ángeles los que la llevarán junto al Hijo; verla rodeada de ellos y por encima la Trinidad para coronarla entre cielo y tierra, es algo que no puede apreciarse con ojos profanos y que hay que vivirlo, percibirlo como este pueblo de Elche que todos los años se siente ángel y canta en el atardecer del día 15 de agosto las mismas estrofas que lo hace la Trinidad:

Vos seáis muy bien llegada,
a reynar eternamente
do con diadema excelente
por nos seréis coronada.

Juan Gómez Brusfal.

HEMOS LEIDO...

The New Oxford History of Music.

El 26 de septiembre pasado apareció el 1.er tomo sobre música antigua y oriental de la última versión de esta importante colección. La "Oxford University Press" (Amen House Warwick Square, London E.C. 4), editará hasta 11 volúmenes, con los siguientes títulos: la "Música Medieval Primitiva", hasta 1300; el "Ars Nova y el Renacimiento", hasta 1940; "La Era del Humanismo"; "Opera y Música Eclesiástica"; el "Crecimiento de la Música Instrumental" (ambos tomos hasta 1750); El Sinfonismo hasta 1790; la Era de Bethoven hasta 1830; El Romanticismo hasta 1890; La Música Moderna hasta 1950 y, finalmente: Tablas cronológicas y un Índice general. Todo esto como fruto del trabajo de una comisión editora integrada por J. A. Westrup, Presidente, Gerald Abraham, Secretario, Eduard J. Dent, Don Anselm Hughes y Egon Wellesz, en colaboración con las mejores plumas de la musicología contemporánea.

A juzgar por el 1.er tomo de esta Historia se habría logrado en gran parte el ideal de extensión y sencillez que preconiza su comisión editora y que se plantea en la introducción general que todos suscriben. No sólo se reúnen en este tomo las informaciones más funcionalmente importantes de la antigüedad y el Mundo Oriental, si no que, también, se aporta un punto de vista notablemente más maduro frente al valor de tales estudios. Cabe destacar los artículos: "Música Primitiva" de Mario Schneider profesor de Musicología Comparada en la Universidad de Colonia y "Música del Judaísmo Post bíblico", por referirse a problemas

históricos en directa relación con el presente. Todo el resto de los artículos son excelentes, variando su contacto con el presente, en la medida del desarrollo de capítulos casi sistemáticos, al final de ellos, que se refieren al estado actual de las prácticas musicales.

Se trata de una edición, especialmente bien ejemplificada, tanto en lo que se refiere a ejemplos plásticos y musicales, como a las abundantes citas y comentarios bibliográficos, sin olvidar las breves y oportunas esquematizaciones.

Su lenguaje, en general, es agradable, claro y accesible y podría, incluso, adaptarse parcialmente, a la preparación de un diletante.

G. B.

EDUARD HANSLICK.—*Lo Bello en la Música*". Editado por "The Library of Liberal Arts. Oskar Piest, editor general, número 45.

Este libro representa el punto de vista autonomista en la estética que considera a la obra de arte como bella en sí, separada de la personalidad de su creador. Hanslick, no sólo sobresale como defensor del autonomismo en el campo de las ideas, sino que extiende su actividad en contra de los heteronomistas principalmente Liszt y Wagner, el último de los cuales reacciona ridiculizándolo en sus Maestros Cantores. Sus teorías caídas en el desuso y, sobre todo, superadas por estetas posteriores, vienen a llenar, sin embargo, un vacío en el panorama del pensamiento artístico del romanticismo.

G. B.

GISELE BRELET.—“*Estética y Creación Musical*”. Editorial Hachette, Buenos Aires.

La traducción al castellano y el prólogo se deben a Leopoldo Hurtado. La obra en sí misma constituye uno de los aportes más significativos a la estética contemporánea, digna sucesora de los escritos de Helmholtz y la *Estética Musical Científica* de Charles Lalo, no tanto por que ella sea una continuación de las ideas de aquellos, como por la seriedad y ecuanimidad del intento. De sus páginas se desprende uno de los criterios más acertados que determinan el mundo relacional de la música. Las corrientes filosóficas más modernas y los puntos de vista estéticos de una probada vigencia encuentran su sitio en los admirables capítulos de esta obra que recurre a todo el material científico necesario a sus propósitos. Desde la psicología experimental a las teorías más modernas de la interpretación de la historia, desde la ontología a la lógica, a la metafísica, se extiende el campo de funciones que determinan las ideas y conceptos estampados en ellas.

G. B.

“*Music and Letters*”. Editado por The Oxford University Press.

Esta revista mensual siempre trae artículos de interés permanente. El número presente que corresponde al volumen 38, Nº 4 de octubre de 1957, incluye un excelente estudio sobre la “*Seconda Pratica*” de los madrigales de Claudio Monteverdi, aparte de una traducción de la obra de Puskin “*Mozart y Salieri*” que sirve de sujeto a un comentario de Elic Blom, quien rebate las teorías que sostienen el posible envenenamiento de Mozart a manos de Salieri, basándose en anteriores disputas sobre el particular. Especialmente importante se presenta la sección *Revista de Libros*, útil al musicólogo; otro tanto ocurre con la *Revista de Partituras* que incluye un excelente comentario sobre el volumen 27 de la obra completa de Henri Purcell, editada por Arnold Goldsbrough, y aparecida con fecha reciente. Entre las obras contemporáneas aparece un interesante comentario sobre la tercera sinfonía de Ernst Toch.

G. B.

Dos libros sobre la música moderna

PAUL COLLAER.—“*La Musique Moderne. 1905-1955*”. Ed. Elsevier. París-Bruselas. 1955.

La muy compleja, entrecruzada de corrientes diversas, creación musical contemporánea es estudiada en dos libros recientes. Uno de ellos, el que comento en primer término, excepcional por el recto criterio que lo preside, su información completísima y la claridad con que

es examinado el hasta ahora confuso panorama que abraza.

Es tarea ardua considerar un período del arte que se está viviendo. Falta perspectiva para discernir, dar su real importancia a hechos en desarrollo, cuyas consecuencias en muchos de los casos son imprevisibles. Establecer una valoración, que es forzoso que comience por separar lo que son aportaciones de la música de nuestro siglo de lo que sólo tiene un va-

lor efímero, es casi imposible. Paul Collaer, pleno de conocimiento y de sensibilidad, aborda una labor tan ambiciosa y sale triunfante de ella. La profundidad de su visión sin duda se beneficia de haber sido éste músico uno de los agentes más activos en la difusión del arte moderno. Paul Collaer ha mantenido, a lo largo de casi medio siglo, un contacto estrecho con la mayoría de los compositores de esta época y ha sido un estudio-tenaz y un intérprete no menos constante de sus obras.

"La Musique Moderne" comienza por exponer un cuadro cronológico de los principales acontecimientos en la vida musical europea y americana desde 1880 a 1955. Le sigue una relación de las fechas de nacimiento de todos los compositores con un significado grande o chico en el mismo lapso y una exposición, igualmente panorámica, de las corrientes y contracorrientes estéticas que han agitado al mundo de la música desde el Impresionismo a la hora presente. Sobre que la simple enumeración referida, (en orden un nombre bajo otro y una fecha sobre la siguiente), es de elocuencia suma, el autor del libro sitúa entre los cuadros cronológicos comentarios de clarividencia absoluta.

Dueño el lector de esa visión panorámica, por la que ha sido llevado por tan experto guía, desde el capítulo segundo se entra en el estudio de los diversos aspectos y personalidades de la música actual. Dicho capítulo está consagrado a Schönberg y los demás músicos de la Escuela de Viena. La evolución estilística y técnica de Schönberg es seguida casi obra por obra, desde las que parten del cromatismo del "Tristán" a las que se organizan conforme al Sistema Dodeca-

fónico, así como la producción posterior de este maestro hasta su muerte. Alban Berg y Anton von Webern merecen una atención tan detenida como la prestada al iniciador de aquella escuela.

El otro polo de la música moderna lo representa el Neoclasicismo de Stravinsky. Ningún estudio se ha publicado hasta ahora más diáfano ni completo que el del capítulo que Collaer dedica a este maestro. Siguen, a continuación, los estudios que el autor ofrece de la música francesa posterior al Impresionismo, movimiento vinculado más estrechamente con el post-romanticismo que con la música moderna. Collaer piensa que el Impresionismo y Debussy son el maravilloso final del Romanticismo, su última consecuencia, y que la música moderna nace, por tanto, al día siguiente de tan glorioso ocaso. Ni siquiera la temprana producción de Ravel, su obra impresionista, es acogida en estas páginas.

Un capítulo dedicado a la música en la Unión Soviética, otro a la música alemana después de Richard Strauss y otro, muy extenso, sobre las diversas manifestaciones nacionales no incluidas en lo ya tratado (la música española, húngara, polaca, checa, americana, etc.), completan el libro en su parte sustancial. Se cierra con una síntesis de la materia expuesta, a modo de conclusión, y un apéndice sobre "Música Moderna y Teatro Lírico".

Al final de cada uno de los capítulos, el libro contiene una relación de fuentes bibliográficas. En un folleto aparte, se agregan los ejemplos musicales sobre los que existen referencias en el texto. La impresión y presentación de la obra es excelente. Numerosas fotografías y dibujos la ilustran.

S. V.

H. H. STUCKENSCHMIDT.— *"Musique Nouvelle"*. Ed. Correa, París. 1956.

Si el libro de Paul Collaer, cuyo comentario precede a esta nota, debe situarse al lado de los escritos por Theodor W. Adorno sobre "Filosofía de la Nueva Música" y Paul Bekker sobre "Nueva Música", entre los más valiosos que han aparecido sobre dicha materia, el de Stuckenschmidt es de mucho más limitados alcances. Sin un plan coherente, incluso bastante desordenado, no se propone trazar la imagen del fenómeno musical contemporáneo ni ahondar en sus esencias. Salta de un tema a otro, perfila con agudeza éste o aquél rasgo, sin establecer una jerarquía entre ellos y hasta sin apenas relacionarlos. Pero Stuckenschmidt ha vivido de cerca los hechos que comenta. Ha participado con alma y vida en las gestas de la música contemporánea. La reflexión y el estudio han complementado aquellas experiencias y su obra, de esta manera, tiene méritos reales. Entusiasmo y lógica analítica se dan

de la mano al estudiar los músicos y las obras más representativas de la música moderna. Hay partes en su libro que alcanzan una plenitud de significado que compensa de lo simplemente episódico o anecdótico que abunda en las otras.

La información que esta obra contiene se amplía con la selección de escritos, manifiestos, cartas y capítulos de libros de personalidades de la música contemporánea que llena su segunda parte, aproximadamente la mitad del volumen. Los trozos seleccionados de Antheil, Bartok, Busoni, Cocteau, Haba, Prokofieff, Schönberg, Stein y Strawinsky, lo han sido con acierto. No pueden ser más ilustrativos de ciertos aspectos de la música contemporánea o de momentos que conservan en dichas páginas todo su calor. Muchas de las ideas que son el fundamento de la música de nuestro tiempo están asimismo recogidas. En su mayoría han ganado un valor permanente, en vez de marchitarse con el tiempo.

S. V.

REVISTA DE REVISTAS

CRÓNICA DE LA UNESCO, Vol. III, Nº 10.—
Octubre 1957. La nueva sede / La educación de los niños refugiados en Palestina / El desarrollo de las construcciones escolares / La acción de la Unesco en el mundo.

ESTUDIOS AMERICANOS, Nº 64-65, Vol. XIII.— 1957. La política colonizadora eclesiástica y estatal en Hispanoamérica en el siglo XVI. Johann Specker / En torno al simbolismo e impresionismo en "Don Segundo Sombra" — Juan Collantes de Terán / Notas / Comentarios / Información Cultural / Crónica.

ESTUDIOS AMERICANOS, Nº 66, Vol. XIII, 1957.— América y el régimen jurídico del mar — Mariano Aguilar Navarro / El problema de la libertad en la novela norteamericana — Feliciano Delgado / Notas / Comentarios / Información Cultural / Crónica.

BOLÍVAR, Nº 47, Vol. X, 1957.— Hispanoamérica: crisis y superación — José Galat Noumer / Horacio, cantor de la muerte — Aurelio Espinosa Poli, S. J. / Tres figuras peruanas — José Alfredo Hernández / El templo más extraordinario del mundo — Angel Dotor / La prehistoria del cine — Demetrio Aguilera Malta / Dos invitaciones — Alfonso Junco / Caracteres raciales colombianos — Jaime Ospina Ortiz / Centenario de la Constitución Federal Mexicana de 1857 — Roberto Herrera Soto / Alvaro Flórez de Estrada, historia de un gran fracasado — Alberto Gil / Balada de Claribel — Franz Tamayo / Que pase el aserrador — Jesús del Corral / Documentos / Notas / Bibliografía / Libros.

LYRA, Nº 161-163, 1957.— ¿Crisis de nuestra literatura o literatura de nuestra crisis? — Ernesto Sabato / El legado de la novela romántica — Antonio Pages / "Seguí mi consejo" — David Viñas / Espectáculos franceses / Temporada lírica / Los conciertos / Teatro / Ba-

let / Cine / Plástica / Noticiero europeo / Noticiero.

RITMO, Nº 289, Año XXVII, 1957.— ¿Crisis musical en el mundo? / El suplicio de Tántalo — Antonio Redondo / Valoración de los géneros musicales — Ramón Barce / Temas de la Actualidad musical parisina — René Dumesnil / La vida musical en Suiza / Los Festivales de España 1957 / Noticias de Conciertos / Libros / El mundo musical / Discos.

EUTERPE, Nº 31, Año IX, 1957.— Discusiones sobre la poesía — Julio Arístides / El Instituto de cinematografía de Santa Fe — Rodolfo Alonso / Al cuadro de Floreal — Tito de George / Artes Plásticas — E. López Sedano / Prometeo Vengado — José Juan Rodríguez / Luz Votiva — Claudionor Linhares / Interiores del Teatro Independiente — Mariano Monzón / Notas sobre la primera exposición artística literaria efectuada por Euterpe.

ORIENTACIÓN MUSICAL, Nº 175, Vol XVIII, 1957.— Orientación Musical / ¿Qué hacemos por nuestro folklore? — José E. Guerrero / Don Vito Alessio Robles — Andrés Angulo / La orquesta que no quiso morir — Don Paonessa / Bosquejos musicales — Estanislao Mejía / Festival Latinoamericano de Música del SODRE / Publicaciones recibidas.

PRO-ARTE MUSICAL, Nº 5, Año IX, 1957.— Rodolfo Halffter: Músico español del Nuevo Mundo — Michael Greet Field / Creación e Interpretación de la Música Moderna — René Leibowitz / Serge Prokofieff en Pro-Arte — Antonio Quevedo / Los músicos de "La joven Francia": André Jolivet — Claude Rostand / Notas del Extranjero.

MUSICAL LEADER, Nº 8, Vol. 89, August, 1957.— Musical Notes — Walter F. Loeb / Music in the Air — Walter H. Stern / Newsnaps of the Los Angeles Area — Theo Verlyn / Chicago / Mu-

- sic Making / Do-Re-Mi — Bethuel Gross / Periscopics.
- MUSICAL LEADER**, Nº 10, Vol. 89, October 1957.— Musical Notes — Walter F. Loeb / Music in the Air — Walter H. Stern / European Festivals — Richard L. Hoffman / San Francisco — Josephine Young Wilson / Chicago / Do-Re-Mi — Bethuel Gross / Periscopics.
- MIDWEST FOLKLORE** Nº 2, Vol. VII, Summer 1957.— The Diffusion of the Folk-tale — P. D. Swart / An Introduction to Bhojpurī Folk songs and Ballads K. D. Upadhyaya / An Ideal Marriage of Ballad Text and Tunes — George List Book Reviews.
- THE MUSICAL TIMES**, Nº 1.376, October, 1957.— The Coming Season / Vaughn Williams at eighty-five — Michael Kennedy / Lexicographer's Dilemma — Eric Blom / Notes and Comments — Harold Rutland / The Musician's Bookshelf / Boardcast Music — Meryn Vicars / The Musician's Gramophone — Dyneley Hussey New Choral Music / "The Organ was playing" — Edmund Eyre / Music in Public Schools / Henry Wood Promenade Concerts / Edinburgh International Festival / News from Abroad.
- THE MUSICAL TIMES**, Nº 1.377, November, 1957.— Jean Sibelius, 1865-1957 — J. A. Westrup / Music in Public Schools — Derek Gaye / Pen Portrait: Rafael Kubelik — Harold Rosenthal / I. S. M.: 75 years of achievement — Denis H. R. Brearley / The Three Choirs Festival — Ernest Bradbury / The Musician's Bookshelf / New Choral Music / Review of Concerts / Operas / Broadcast Music and Gramophones Records / New from abroad.
- THE CHESTERIAN**, Nº 192, Vol 32, 1957.— Yrjo Kilpinen — Paul Segalla / A Sibelian Fallacy — Harold Truscott / Painting and Music — Stanley Bayliss / The Baroque Revival — Ben Costello / London Letter / New Music / Bliss Meditations — Alexander Vogel / New Music at the European Festivals, summer 1957 — Peter Gradenwitz.
- TEMPO**, Nº 45, Autumn, 1957.— Notes and News / A note on Gesualdo and Stravinsky — Robert Craft / Television and opera — Kenneth A. Wright, O. B. E. / Some reflections on "A tale of two cities" — John W. Klein / Dennis Brain 1921-1957 / The British Institute of Recorded Sound — Trevor Fischer / Guido to contemporary Hungarian composers — John S. Weissmann.