



REVISTA MUSICAL CHILENA





CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

LA FIRMA MAS SURTIDA DE DISCOS
ANUNCIA LA APARICION
DE LAS SIGUIENTES
NOVEDADES:

CHARPENTIER:

LOUISE — Romance Musical en 4 actos. Orquesta y coros del Teatro Nacional de L'Opera Comique Paris. Director: Jean Fournet.

*3 Discos "Philips" A - 360/2.

MOZART:

OBRAS PARA PIANO — VOLUMEN X.: Sonata en Do Mayor. Ronda en Re Mayor. Ocho variaciones en Fa Mayor. Capricho en Do Mayor.

Walter Gieseking, Piano.

*Disco "Angel" 3 ACX 47121.

MUSICA SAGRADA

SIAT CERVUS; Motete.

SUPER FLUMINA; Ofertorio.

IMPROPERIA; Antifona.

BENEDICTUS — TU ES PETRUS.

AVE MARIA (Arcadelt)

TENEBRAE FACTAE SUNT (Victoria).

REQUIEM AETERNAM, Introito de la "Messa dei Defunti" (Anerio).

CORO DE LA CAPILLA SIXTINA dirigido por S. E. Monseñor Lorenzo Perosi.

*Disco "Angel" 3 AC - 42017.

GIORDANO:

ANDREA CHENIER—(Opera completa en 4 actos, cantada en italiano) Orquesta y coro de la Academia Di Santa Cecilia, Roma. Director: Giandrea Gavazzeni.

*2 Discos "Londos" Album OL 311.

PONCHIELLI

FLA GIOCONDA — (Opera completa).

CANTANTES: Zinka Milanov, Giuseppe Di Stefano, Leonard Warren,

Rosalind Elias.

Director: Fernando Previtali.

*3 Discos "RCA Victor" LM - 6139.

CHOPIN

LAS SILFIDES.

TSCHAIKOWSKY

PRINCESA AURORA.— Orquesta del Ballet Theatre. Director: Joseph Levine.

*Disco Capitol P 8193.

FRANCK

PSYCHE.— *EL CAZADOR MALDITO.*— *REDENCION.*— *POEMAS SINFONICOS.*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Director: André Cluytens.

*Disco "Angel" 3 ACX 47147.

HAYDN

SINFONIAS Nº 101 (EL RELOJ) y Nº 102 EN SI BEMOL MAYOR.— Orquesta Nacional de la Radiodifusión Francesa. Director: Igor Markevitch.

*Disco "Angel" 3 ACX 47146.

SINFONIAS SALOMON N.os 1 AL 6.— Orquesta Real Filarmónica. Director: Sir Thomas Beecham.

*3 Discos "Angel" - Album OA 519.

LISTZ

SINFONIA FAUSTO.— *LOS PRELUDIOS (POEMA SINFONICO Nº 3).*— Orquesta de la Sociedad de Conciertos del Conservatorio de Paris. Orquesta de la Suisse Romande. Director: Ataulfo Argenta.

*2 Discos "London" - Album OL 312.

BACH

CONCIERTO EN FA MAYOR AL ESTILO ITALIANO.— *PRELUDIO Y FUGA Nº 1 EN DO MAYOR.*— *SARABANDE.*— *GAVOTTE 1 Y 2.*— *GIGUE.*— Gerald Hengeveld, piano.

*Disco "Phillips" Nº S 06074.

BACH

CONCIERTOS BRANDEBURGUESES N.os 1, 2 Y 3.— Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch.

*Disco RCA Victor LM 2182.

Cantolla y Cía. Ltda.

PASAJE MATTE 904

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 XIII Santiago de Chile, Enero-Febrero de 1959 Nº 63

R E S U M E N

EDITORIAL: La Revista Musical Chilena y la educación	3
VICENTE SALAS VIU: Lo clásico y lo romántico en Schubert	7
IRMA GODOY TAPIA: La Sagra Musicale Umbra	32
CARLOS BOTTO: Lo que pienso de la Segunda Sinfonía de Gustavo Becerra	38
CARLOS SERRY: Música para teatro	44
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la composición en Occidente (VI)	54
CRONICA:	
Temporada de conciertos al aire libre	67
Orquesta Filarmónica de Chile	67
Radiodifusión en 1958	68
Temporada 1959	70
Extensión Musical Educativa	74
NOTICIAS	81
NOTAS DEL EXTRANJERO	83
DISCOS	90
NECROLOGIA	91

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

JUNTA DIRECTIVA

MIEMBROS: Arnoldo Sommer, Administrador; Herminia Raccagni, Directora del Conservatorio Nacional de Música; Héctor Carvajal, Director Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; Ernesto Uthoff, Director del Cuerpo de Ballet; Marco Dusi, Director del Coro Universitario; Alvaro Bunster y Carlos Botto, Delegados del Consejo Universitario; Abraham Rojas, Delegado de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; Angel Cerutti 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 UNIVERSITARIA, S. A.

RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

LA REVISTA MUSICAL CHILENA Y LA EDUCACION

Escribe ELISA GAYÁN, profesora del Conservatorio Nacional de Música y Secretaria de la AEM

En agosto del año recientemente pasado se realizó el Primer Congreso Nacional de Educación Musical en Santiago.

Hubo despliegue de entusiasmo; no se escatimaron sacrificios para llegar, desde lugares lejanos, a aportar experiencias, a presentar necesidades.

Se estudiaron en forma seria y bien documentada todos los factores y pormenores, positivos y negativos, que presenta nuestra educación artística. Se analizaron objetivos; se buscaron orientaciones más acorde con nuestras actuales inquietudes; se cruzaron opiniones, etc. Todo esto quedó en el ambiente, teñido con la esperanza de realizaciones.

Los problemas políticos nacionales, primero, y el período de exámenes después, no han permitido llevar a cabo aún, alguna de las disposiciones y conclusiones emanadas de ese Congreso que se presentó tan promisor.

De todas las Conclusiones, cual de todas más interesantes y factibles de realizar, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile siempre al servicio de la especialidad, empieza a dar forma a una de ellas: *las publicaciones*.

Y es a través de esta Revista Musical Chilena, organismo publicitario máximo de nuestro ambiente artístico, que podremos cumplir y servir el deseo vehemente de los educadores musicales: *tener un contacto vivo con problemas que atañen a la especialidad*.

A partir de la edición del próximo mes de abril, la Revista Musical presentará sistemáticamente, en cada uno de sus números, una Sección especial dedicada a la Educación Musical.

Muy seria es la responsabilidad que hemos adquirido y este propósito —pensamos— que podremos cumplirlo sólo y exclusivamente si contamos con la colaboración de los profesores o de toda persona, cuya prepa-

ración artística e idoneidad pedagógica, le permita alternar dentro del ritmo de excelencia que prima en la Revista Musical Chilena.

No podemos, ni debemos olvidar que, hoy por hoy, nuestro país se encuentra en la vanguardia de la educación musical latinoamericana y a la par con muchos países de otros hemisferios. Aún más, la comunidad del idioma, nos permite ser consultados y seguidos en nuestras orientaciones, por muchos centros educacionales extranjeros, cuyas escuelas presentan factores y necesidades similares a las nuestras.

De esta manera, y a falta del Boletín Pedagógico Informativo "Educación Musical", hoy en receso por razones financieras, tendremos la Sección que nos brinda esta publicación universitaria.

El paso dado es de suma importancia aunque su divulgación será más restringida dentro de nuestro medio educacional.

El Boletín Pedagógico Informativo llegaba a todas las personas y educadores, en forma —prácticamente— gratuita. El recibir la Revista Musical Chilena será materia de suscripción y su conocimiento en el exterior está sujeto al intercambio y canje internacional. Por una parte, nos veremos, limitados dentro del país; en cambio, se nos abre la posibilidad, nunca alcanzada, de entrar en contacto más directo con entidades extranjeras.

Ya dije anteriormente, que precisamos de la colaboración de todos y de cada uno a fin de servir las partes que tendrá esta Sección.

A fin de orientar estas labores, podemos, desde ya, presentar un cuadro de organización, en el que hemos tratado de resumir los intereses inmediatos que presenta la Educación Musical. Y tenemos:

Parte Metodológica: con la presencia de un artículo de esta naturaleza, que, en forma gradual, presentará un problema o Clase de Demostración en forma evolutiva (desde el preescolar al ambiente universitario);

Apreciación Musical: con breve síntesis de Historia de la Música, discografía y bibliografía (se advierte que se recomendará sólo y exclusivamente el material posible de adquirir en el comercio común); y

Noticiero Pedagógico-artístico: con la publicación de toda noticia, a lo largo del país, que tenga relación con la formación de centros, clubes, núcleos y grupos de esta índole, conjuntamente con la labor que desarrollan y la mención de sus dirigentes. Asimismo, en esta parte, podremos contestar aquellas consultas que todo profesor desee hacer, bajo el propósito de servirlos en la mejor forma posible.

Indiscutiblemente que la selección del material a publicarse va a ser un punto de suma importancia. El propósito es que sea capaz de satisfacer

al máximo. Esto nos enfrentará a una tarea muy difícil, si pensamos que los educadores musicales de hoy difieren substancialmente de muchos de los del pasado, ya que presentan una cultura superior y un amplio margen de conocimientos de las ciencias de la educación general.

Por otra parte, los métodos actuales, con sus nuevas direcciones y formas de trabajo, nos ponen ante la obligación de discriminar con el mayor criterio, cada vez que presentemos una nueva labor.

En todo caso, la "Sección Educación Musical" de la Revista Musical Chilena desea presentar a la educación y a la colectividad, un panorama seleccionado de posibilidades a fin de ampliar la acción de la educación musical; que, sus postulados se hagan efectivos, que sus principios se puedan realizar y que la especialidad adquiera y desarrolle su parte en el concierto de la educación nacional.

Sólo laborando y publicando nuestros trabajos, podremos llegar a la meta que muchos nos hemos propuesto: *hacer de la Educación Musical un resorte esencial en la formación de los ciudadanos y en la convivencia humana.*

Reiteradamente leemos y sentimos muy de cerca este criterio. Lo recibimos del extranjero; lo experimentamos entre nosotros.

Sin embargo, una especie de atonía profesional nos tiene aún cercados y todos los mejores impulsos quedan inhibidos y se sumerjen —por así decirlo— en la diferencia-ambiente.

Aún subsiste una conciencia errada sobre la Educación Musical. Son muy pocas las excepciones que nos muestran a las autoridades educacionales interesadas en el auténtico valor de esta disciplina del espíritu. Es muy poco —o casi nulo— el interés que se demuestra por dar al profesor de música los mínimos elementos para cumplir en forma adecuada con su trabajo.

Nadie podría imaginar al profesor de Matemáticas sin un pizarrón, una escuadra y un compás; sería hasta peligroso que el profesor de Física o Química realizara sus clases experimentales con un material inadecuado o de uso discutible; un profesor de Historia y Geografía, sin siquiera un mal mundiplano, tendría serio inconveniente para presentar a sus alumnos una visión objetiva de lo que persigue.

En cambio, el profesor de Educación Musical, más desventurado que su colega de Educación Plástica que puede portar su papel y su lápiz al servicio de su imaginación, no *tiene* en la mayoría de los casos, ni siquiera una sala apropiada para cumplir con su misión de maestro.

Culpa hay en la conciencia de la mayor parte de las autoridades educacionales; pero, culpa también hay en nuestros colegas profesores

y educadores. Prefieren que la indolencia los ahogue y se inhiben. Pero hay algo más serio aún: su ejemplo obliga a los nuevos profesionales a adoptar el mismo clímax personal y toda la preparación de que están premunidos —por sus estudios recientemente realizados en cumplimiento a todas las exigencias actuales— va a la deriva, peligrosa y dolorosamente, tratando de defenderse, para no sumar en la cadena rutinaria de una subestimación totalmente injusta.

Pasará mucho tiempo antes de que veamos cumplidos los reales objetivos de la Educación Musical.

Para ello necesitamos de todo nuestro impulso de trabajo y un perfeccionamiento cada vez mayor. Sólo poniendo en relieve una auténtica y seria preparación, podremos alcanzar el convencimiento del efectivo valor de esta asignatura.

Hemos dado ya varios pasos: nos hemos unido, al integrar la Asociación de Educación Musical y la Asociación de Profesores y Establecimientos de Enseñanza Particular de la Música; nos hemos reunido por primera vez en Chile, integrando un Congreso que nos permitió acercarnos e intercambiar ideas y propósitos; ahora, hacemos un llamado fervoroso para mantenernos en relación, dando forma a nuestras inquietudes, a través de las publicaciones que permitirá la Sección "Educación Musical" que nos brinda la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile con su Revista Musical Chilena.

Con esto se cumple una etapa que cada vez se hizo más necesaria para nosotros y la Revista Musical Chilena se enriquecerá con el aporte de profesionales que sirven en otras de las esferas de la música; en un plano que es decisivo en la ampliación y supervivencia del lugar a que ha llegado este Arte entre nosotros, llevado por hombres de verdadera visión.

LO CLASICO Y LO ROMANTICO EN SCHUBERT

p o r

Vicente Salas Viu

El concierto público, como una nueva forma de sociabilidad, comienza a generalizarse en la época de Beethoven, que es la misma de Franz Schubert, cuya breve vida se prolongó tan sólo en un año después de la muerte de aquel genio. Sin embargo, sus obras sinfónicas y de cámara rara vez llegaron al contacto con el gran público. En la adversidad que presidió sus días, esta forma de gloria le fue negada como tantas otras satisfacciones. Sus lieder, con mucho la aportación capital de su obra entera, sus piezas para piano, sus cuartetos y hasta la mayor parte de sus sinfonías, cuando se ejecutaron, lo fueron ante esos auditorios reducidos de las tertulias burguesas que ahora se interesan por el arte y sustituyen a las reuniones de cámara de los príncipes y de la nobleza. El concierto público y la tertulia de artistas y aficionados son los nuevos ambientes que el siglo XIX ofrece para el cultivo de la música, sobre los tradicionales del teatro y de la iglesia. El arte de Schubert se dirigió principalmente a la más modesta de las dos nuevas especies de consumidores de música, a los amigos de sus "schubertiadas" con los que tan generoso fue de su talento. Aspiró también al otro multitudinario gustador de la música, pero tuvo para él oídos sordos. Sólo en una ocasión pudo hacer interpretar sus obras para gran orquesta; las obras de teatro, o no se dieron o se dieron de precario. Con excepción de parte de sus lieder y de algunas de sus composiciones para piano, su producción quedó inédita y perdida en amarillentos legajos que, no por entero, fueron rescatados y salieron a luz en la segunda mitad del siglo, hacia sus finales.

Todavía Beethoven, a pesar de su carácter hurafío y de su independencia insobornable, vivió la vida del músico del siglo XVIII, protegido y sostenido por la nobleza y algún raro representante de la alta burguesía. Schubert corrió la senda amarga y mísera de los últimos años de Mozart que, para él, abarcó todos los suyos. Sus composiciones, deleite de los aficionados burgueses y de artistas más o menos "bohemos", aunque el término aún no se hubiera acuñado, no le permitieron salir de una lucha continua contra el hambre. "Mis obras son hijas de mi miseria", pudo decir con dolorido orgullo. El mismo que sentiría Berlioz y tantos otros de los músicos del siglo XIX.

Nació Schubert en el arrabal vienés de Lichtenthal en 1797, hijo de un maestro de escuela que, con sus contadísimos recursos, debía sostener la nada despreciable prole de diez hijos, sobrevivientes de los diecinueve habidos en sus dos matrimonios. El padre tenía un fino oído musical y algunos conocimientos de este arte, que Schubert asimiló con rapidez en la primera infancia. Pasó en seguida a completar sus estudios, como niño de coro, en la Konviktschule, la misma donde estudió Haydn, con el maestro de capilla Michael Holzer. Su voz de soprano bien timbrada y su talento le llevaron a la Capilla de la Corte. Rucziska y Salieri completaron su formación. Al cambiar la voz, por muchas que fueran las pruebas que había dado de su genio, incluso como compositor precoz, no se justificaba que siguiera en su empleo ni dentro de la música podía ofrecérsele otro. Regresó al hogar y por tres años trabajó con su padre en la escuelita que regentaba.

No abandonó la música, su segunda naturaleza. Ocho óperas, cuatro misas, los primeros lieder, las primeras composiciones para piano y las primeras sinfonías brotaron de su imaginación, al margen de los deberes escolares, antes de sus veinte años.

Cuando deja la escuela, la protección de algunos amigos, como el poeta Schober, le ayuda a mal vivir, mientras en cuerpo y alma se entrega a la música. Hasta su muerte, en 1828, no saldrá del mismo estado de total miseria, de ilusionado combatir por su arte, mal o en modo alguno retribuido. Sólo conoce unos breves meses de bonanza, los veranos de 1818 y de 1824, en los que residió en Zellesz, Hungría, como profesor de música de las hijas del Conde Esterhazy. Fuera de ellos, Schubert es el músico que tiene que trabajar días seguidos metido en el lecho para que no se le entumescan los dedos por el frío y que come cuando Dios quiere, como los pájaros del cielo. Fué organista de la Capilla de la Corte por corto tiempo y con un estipendio despreciable. Aspiró al cargo de Vicehofkapellmeister, vacante por la muerte de Salieri, sin obtenerlo, ni tampoco otros más modestos en los teatros vieneses. Los editores de sus lieder no pecaron de generosidad ni pudo sacarle de su afflictiva situación el único concierto organizado con sus obras en 1828, unos meses antes de su muerte. Enfermo de tuberculosis desde 1823, su lenta agonía, acrecentada por la obsesión de morir sin haber cumplido la obra a que aspira, se prolongó hasta la fecha que acabo de citar.

LAS PRIMERAS SINFONÍAS

El formidable legado que representan las nueve sinfonías de Beethoven pesa sobre todo el siglo XIX para condicionar en uno u otro sentido el desenvolvimiento de este género. Los músicos románticos y hasta los del postromanticismo tendrán que contar, quieran o no, con la presencia de aquella ingente obra. Tanto los que pretendan prolongar la tradición del gran arte sinfónico de Beethoven hacia nuevas conquistas, como quienes consideren que en tal sentido no era posible un paso más y se afanen en la busca de nuevos derroteros, tienen por centro de sus preocupaciones la aportación de aquel maestro. Al considerar la obra de los sinfonistas románticos, debe establecerse una clara divisoria entre ambas tendencias: la que sigue las rutas del sinfonismo clásico-romántico y la que deriva hacia el sinfonismo poemático.

Schubert, Schumann y Mendelssohn se sitúan en la primera corriente; Spóhr, Berlioz y Liszt, en la segunda, cualesquiera que sean las diferencias entre sus personalidades. En el caso de Schubert, las tres cuartas partes de sus obras escritas en forma de Sonata, para orquesta o para conjuntos de cámara, corresponden a un cerrado clasicismo. Sólo en los últimos años de su vida, aparece de cuerpo entero el romántico en quien alienta un nuevo sentido de la música, estrechamente emparentado con el de sus lieder y sus piezas breves para piano.

Las tres primeras sinfonías de Schubert fueron compuestas entre 1813 y 1815, de los dieciséis a los dieciocho años del músico. Aunque Beethoven llevaba escritas e interpretadas todas las suyas, menos la Novena, ninguna influencia, ni la más tenue, se advierte del formidable renovador. La admiración de Schubert por Beethoven, profunda y decisiva como fué, se produjo más tarde. Entonces, todavía es Schubert obediente a los dictados de Salieri y sus modelos son Haydn y Mozart hasta donde su pobre técnica y su corta experiencia le permitían aproximarse a ellos. En las oberturas que escribió por esos años juveniles, como *Der Teufel als Hydraulicus*, Schubert incluso no rechaza la moda italianizante que domina en la Viena del Congreso y sigue muy de cerca las fórmulas de Rossini. Todavía en 1816, cuando escribió las Sinfonías Cuarta y Quinta, Schubert censuraba a Beethoven una "excentricidad que une lo trágico con lo cómico, lo grato con lo repulsivo, lo heroico con lo vulgar, lo excelso con lo arlequinesco". Es de suponer que se refería al Beethoven de la última época, puesto que los rasgos mozartianos que perviven en esas sinfonías alternan ya con otros procedentes

de la Primera y Segunda de su muy excelso y nada arlequinesco contemporáneo.

La Primera Sinfonía de Schubert es poco más que una composición de cámara, de acuerdo con el conjunto casero con que pudo interpretarla, muy simple de escritura, formularia en su construcción. Se destaca sólo en ella ese poder cautivante de la melodía que triunfa de la pobreza de los otros recursos. Debió el propio Schubert considerarla un simple intento y ni siquiera la sometió a las correcciones de Salieri que se perciben en las dos siguientes. La segunda, en Si bemol, y la Tercera, en Re, de 1814 y 1815, muestran un considerable progreso. Están a mitad de camino de las Cuarta y Quinta, escritas en 1816, obras ya plenamente logradas. El "Tema con Variaciones" de la Segunda Sinfonía y su "Presto" final traducen una frescura de inspiración y un dominio en las formas consagradas que son más que anticipos del Schubert clásico que se prolonga hasta la Inconclusa.

La Sinfonía Cuarta en Do menor, mal titulada de Trágica por Schubert, en sus cuatro movimientos muestra un completo dominio de las formas del clasicismo, junto a rasgos muy personales que la diferencian de sus modelos, incluso con alguna audacia. Así ocurre con las modificaciones introducidas en el plan tonal del primero y cuarto tiempos y con algunos pasajes orquestales cuyo color romántico es indudable. El primer tiempo es un Allegro de Sonata, con una introducción Adagio, de carácter sombrío; más semejante en su expresividad a las introducciones sinfónicas de Beethoven que a las de Haydn. En las alteraciones que introduce al plan tonal hay mucho del libre sentido armónico con que Schubert procederá en sus demás obras. Expuesto el primer tema en la tonalidad fundamental de Do menor, el segundo no se presenta en la relativa mayor, Mi bemol, sino en La bemol. La reexposición se inicia en Sol menor, en vez de en Do menor, para recapitular el segundo tema en Mi bemol. Los pasajes en armonías cromáticas del Scherzo, que todavía se nombra Minuetto; el recurrir a lo popular en el Trío de éste; la forma de Sonatina, sin desarrollos, del segundo tiempo; la dilatación y las alteraciones del plan tonal del último tiempo, en forma de Sonata como el primero; el lirismo en los cantos, largas melodías, de las maderas; el nuevo valor que adquieren los cornos como elemento colorístico y no simple relleno de armonías, son otros tantos de los nuevos perfiles que esta Sinfonía presenta y que proseguirán en las restantes para ahondar los caracteres del sinfonismo schubertiano.

La Quinta Sinfonía, en Si bemol, se beneficia con creces de todo lo experimentado en la anterior. Es más concentrada y está mejor resuelta.

Avanza con mayor seguridad por el camino recién abierto, pues, como hemos dicho, la Cuarta y la Quinta fueron escritas a distancia de unos meses. También la beneficia el pié forzado del pequeño conjunto, sin timbales, clarinetes ni trompetas, para el que fue compuesta. Quizá, como se cree con algún fundamento, Schubert la rehizo después de la única vez en que pudo escucharla. Tovey se funda en ella sobre todo cuando defiende a Schubert de la imputación que de continuo se le hace sobre su torpeza, su falta de técnica para organizar las grandes formas. Expresa Tovey que estas deficiencias, indudables en sus dos últimas sinfonías, no se deben a falta de oficio, como demuestran las Sinfonías Cuarta y Quinta, sino a que Schubert no alcanzara en forma convincente la extensión que buscó de la Sonata para sus composiciones postreras.

El carácter de los distintos tiempos es muy semejante en las dos sinfonías. El primero de la Quinta es el mejor resuelto como forma. El primer tema, esencialmente rítmico, mantiene la extraordinaria animación de todo el Allegro. El segundo tiempo es un nostálgico lied, una canción de Schubert finamente orquestada. Es curioso en el Scherzo el recuerdo del Minué de la Sinfonía en Sol menor de Mozart, tal vez deliberado, y perceptible aunque sea más vivo el tempo. Sobre el Final gravita en cambio la sombra de Beethoven. En sus contrastes dramáticos, en su tensión ininterrumpida de principio a fin. Tiene un ímpetu sólo comparable al del primer tiempo de la Gran Sinfonía en Do mayor, allí refrenado por las excesivas, agobiantes repeticiones de uno y otro fragmento.

A la Sinfonía Inconclusa todavía se la numera como Sexta y como Séptima a la Grande en Do mayor. El error se debe al mucho tiempo en que estuvieron perdidas la mayor parte de las sinfonías de Schubert, sepultadas en los montones de papeles en desorden que dejó a su hermano Fernando o que poseían amigos suyos. La Sinfonía Inconclusa es, en realidad, la Octava de las compuestas por Schubert, y la en Do mayor es la Décima, si se toma en cuenta a la llamada Sinfonía Gasteiner, también en Do mayor, compuesta en 1825, sobre la que existen múltiples referencias, pero que aún hoy espera quien la descubra. Algunos estudiosos creen que la Gasteiner Sinfonie no debió ser sino una reelaboración de la Sexta Sinfonía en Do mayor que pudo no satisfacer a Schubert y ser por él mismo destruida. La Séptima Sinfonía, en Mi mayor, fue en parte escrita en 1821. Es una Sinfonía Inacabada que precede a la que conserva este nombre y es, sin duda, la más representativa de todas las de su autor. En suma, la Sexta y Séptima Sinfonías son frutos no maduros de la crisis abierta en el estilo de Schubert al iniciarse los diez

años postreros de su vida, atisbos de cuanto en las dos últimas Sinfonías constituye el nuevo sello del lirismo romántico en el más elevado de los géneros musicales.

LA SINFONÍA INCONCLUSA Y LA GRAN SINFONÍA EN DO MAYOR

En 1822, Schubert compuso los dos tiempos primeros y los compases de presentación del tema del Scherzo de su Sinfonía Inconclusa, en Si bemol menor.

¿Es realmente una sinfonía inacabada?. El asunto se ha debatido con largueza y, por tanto, existen sobre él multitud de interpretaciones. Sin excluir las que mezclan lo absurdo y la leyenda sentimental, de subido tono romántico, a los hechos reales.

Se tiene la evidencia de que Schubert pensó componer una sinfonía normal en cuatro tiempos, como todas las suyas. Por el carácter de los dos que se conservan íntegros y el del fragmento del Scherzo, que tenía que ser un tercer movimiento no conclusivo de la obra; es decir, seguido del Final. Pero no es menos evidente que para Schubert el Allegro y el Andante terminados debieron darle la impresión de constituir por sí solos una sinfonía (como ha ocurrido para sus auditores en la posteridad), cuando no tuvo reparo en enviárselos a Anselmo Hüttenbrenner, para que la interpretara en el Musikverein de Gratz.

La Sinfonía en Si bemol fué un proyecto que le ocupó un tiempo desmedido para el rápido hacer de este músico. Aunque no trabajara en él de una manera constante, tuvo que suponerle un gran esfuerzo orientarse en los nuevos caminos que se le abrían. La anterior Sinfonía Inconclusa a que nos hemos referido y la rehecha en Do mayor hablan ya de los tanteos con que Schubert hace acopio de sus fuerzas creadoras hacia el paso decisivo que significa la Sinfonía de 1822. Este año, sobre ello no hay dudas, marca la rotunda divisoria entre el sinfonista clásico y el creador de la primera sinfonía del Romanticismo. Divisoria que exactamente se corresponde con la trazada en el resto de su producción en forma de Sonata. Todo el lirismo, el caudal melódico y las expresivas armonías que han enriquecido desde un comienzo el mundo de sus lieder, desembocan ahora en las grandes formas sinfónicas y de cámara.

El proceso de dilatación de la forma que se insinúa en las sinfonías precedentes, pero contenido en los moldes clásicos, en la Inconclusa los desborda. Su lirismo precisa de nuevos cauces y Schubert los busca. En el Allegro, el primer tema, ampliamente melódico, consta de dos miembros con un distinto carácter. Ambos miembros tienen una función equi-

parable en la construcción de este tiempo. El segundo tema es aún más cantable; la melodía que presenta el violoncello es ciertamente la de una canción. El arrollador lirismo de esta frase se sobrepone a todos los otros elementos, da su expresión al primer movimiento de la Inconclusa. Domina en la extensa sección de exposición y en la recapitulación, en tanto que el primer miembro del primer tema se impone en el desarrollo y en la coda. En el plan tonal, Schubert introduce modificaciones similares a las ya expuestas al comentar sus sinfonías, desde la Cuarta. El segundo tema está en la tonalidad de Sol mayor, en vez de en la relativa mayor de Si bemol menor. En la reexposición es presentado en Re mayor para modular después a Si bemol mayor.

La alteración que supone en el dispositivo formal el predominio del segundo tema y hasta el mismo lirismo de los dos miembros del primero, sobre todo el que es cabeza del tema; la falta de real contraste entre ambos grupos temáticos; la abundancia de repeticiones literales y, en fin, una como falta de ritmo interno, de auténtica fuerza cohesiva en el material empleado y en su desarrollo, debilitan la estructura de este Allegro de Sonata. Pero triunfa de todo su expresividad, su inagotable contenido emocional al que sirve una instrumentación de extrema belleza en gran parte de sus pasajes y siempre sutil, plena de espontaneidad y frescura, fiel en absoluto a los matices nostálgicos que llenan este movimiento e incluso se acrecientan en el siguiente. A un nuevo concepto de la música corresponde esta transparente sonoridad, con los añorantes timbres del oboe y de los cuernos que resaltan con frecuencia del conjunto.

El segundo tiempo, Andante con moto, en forma de Sonatina, presenta un largo primer tema que, como en el Allegro precedente, consta de dos miembros bien perfilados. Sobre el segundo tema y el tratamiento de cada una de las secciones, habría que repetir mucho de lo ya dicho al ocuparnos del otro movimiento. El melodismo schubertiano gana aquí su mayor relieve. Amplias líneas melódicas, expresivas armonías, cuya fuente está en los lieder de la última época y que encuentran en el empleo de los timbres orquestales matices que realzan su contenido. La abundancia de las repeticiones se acentúa en esta parte de menor dinamismo.

La Sinfonía Inconclusa no fue interpretada por Anselmo Hüttenbrenner, que no la hizo llegar al Musikverein de Gratz, en Stiria, conforme a lo que se había comprometido con Schubert. Guardada entre otras partituras por su poco celoso destinatario, se hubiera perdido de no ser por las argucias a que recurrió para recuperarla Johann Herbeck,

director de la Viena Gesellschaft der Musikfreunde. Supo que Hüttenbrenner poseía aquel manuscrito y, para solicitarlo, realizó un viaje a Gratz. Como temía no encontrar mucho interés en que se le entregase, comenzó por pedir a Hüttenbrenner una de sus oberturas para estrenarla junto con la Sinfonía de Schubert. Así fue hallada y se interpretó por primera vez en 1865. Herbeck cumplió su palabra y la obertura de aquel insignificante compositor figuró en el mismo programa.

El destino de la Gran Sinfonía en Do mayor, compuesta en marzo de 1828, el año de la muerte de Schubert, fue semejante al de la Inconclusa. Esta vez el descubridor fue Roberto Schumann. La encontró en 1838 entre los manuscritos que conservaba Fernando Schubert, junto a otras obras de la misma o mayor importancia, como el Cuarteto de "La muerte y la doncella". Schubert la escribió para el Musikverein de Viena. Se puso en estudio, pero no pasó de los primeros ensayos. Los músicos la encontraron excesivamente larga y complicada. Schubert, que aprovechó aquellas lecturas para corregir su partitura, se avino a que fuera sustituida por la Sinfonía en Do mayor de 1817, la Sexta. La deuda que Viena dejó impaga, gracias al entusiasmo de Schumann fue cubierta por Leipzig. En el famoso Gewandhaus se interpretó la última sinfonía de Schubert, dirigida por Mendelssohn, en 1839.

El ensanchamiento de la forma emprendido en la Inconclusa es extremado en esta Sinfonía. Los problemas formales planteados en las anteriores ahora se proyectan resueltamente hacia una solución que pretende ser definitiva: el establecimiento del nuevo tipo de sonata orquestal que reclamaba el espíritu de la época y que exigía el desarrollo de la música más allá de hasta donde lo llevó el genio de Beethoven. Quizás Schubert, bajo el presentimiento de una muerte cercana que agobió sus últimos años, quiso realizar un esfuerzo supremo, crear la gran sinfonía, en todos los sentidos *grande*, que coronara su labor. Lo hasta entonces realizado por él como sinfonista debió parecerle de muy escaso valor ante los propósitos que le animaban. Ya desde el primer tiempo de la Sinfonía Décima se advierte que la realización ha sido exigente, laboriosa.

Como las grandes sinfonías de Beethoven, se inicia ésta por una introducción dramática y de proporciones desmedidas. Es una canción tripartita, con repeticiones de dos de sus elementos. Presentados el primero, segundo y tercero, reaparece el segundo, con variantes, y se cierra con la repetición del tercero. Tiene así realmente cinco partes. El Allegro de Sonata subsiguiente, desde el punto de vista formal presenta semejanzas con el de la Inconclusa, pero aún más extendidas sus tres

secciones. En el desarrollo, se hace uso de motivos de la introducción junto con el material temático. La coda final, muy elaborada, con grandiosidades de himno, incorpora también la primera frase de la introducción. Las repeticiones de extensos fragmentos no faltan y así se obtiene lo "celestialmente largo" que ensalzará Schumann en toda la Sinfonía.

El segundo movimiento, Andante, es igualmente complejo. En su forma de Sonata intervienen: dos temas de amplio vuelo melódico, motivos extraídos de la introducción y de la codetta que sigue al primer tema y una especie de motivo rítmico relacionado con el primer tema, que se entreteje a los demás elementos, en continua variación de sus valores rítmicos y armónicos. Aunque se prodigan los momentos de gran belleza, como en todos los tiempos lentos de Schubert, falta consistencia a una forma que se siente artificialmente prolongada.

En los dos tiempos siguientes esta falta de concentración, error básico en la Sinfonía, antes se acrecienta que disminuye. El primer miembro del Scherzo es una verdadera Sonata bitemática, como el de la Novena Sinfonía. Pero a Schubert le falta el vigoroso sentido de la construcción que tuvo Beethoven. Sigue un interludio que encadena con el Trío, hermosa canción entre las mejores de aquellas en que lo popular airea el estilo de Schubert. Concluye con la repetición del Scherzo.

El Final, en forma de Sonata, nutrido de material temático, que proviene de ambos extensos temas o de las varias codettas que enlazan sus secciones, con un divagador desarrollo y una reexposición ampliamente variada y prolongada, lleva al extremo cuanto hemos comentado.

Aunque en la escritura instrumental abunden los ejemplos de la exquisita sensibilidad de Schubert para la matización colorística o el subrayado de frases capitales que cobran una emoción intensa; aunque en la armonía y en otros aspectos se encuentren calidades asimismo excelsas, todo lo que parcialmente tiene este alto valor, desmerece en el conjunto de una obra desorganizada. O que no alcanza la organización en planos más amplios, en perspectivas tan vastas como buscó el músico. Inaugura la Décima Sinfonía de Schubert la serie, que se prolonga hasta Mahler, de vanos esfuerzos por ensanchar la Sonata Clásica sin que perdiese su auténtico sentido, su íntima razón de ser. Carente, por otra parte, de la arrolladora fluidez lírica de la Inconclusa, ésta fue y sigue siendo la aportación incomparable de Schubert a la música sinfónica y la más rica en valores perdurables.

LA MÚSICA DE CÁMARA

La evolución que siguen las obras de Schubert para conjuntos de cámara es paralela a la de sus composiciones sinfónicas. Salvo que en la música de cámara se produce dos años antes, en 1820, el cambio de estilo que lleva del Schubert clásico al romántico y que la maestría y originalidad de este músico, sobre todo en los cuartetos para cuerda, excede a lo que representan sus últimas sinfonías. Schubert es el creador del cuarteto romántico con tan altos y justos títulos como los adquiridos en su producción de lieder. Aun hay más: nada de igual significado ni de realización equiparable a los cuartetos de Schubert se produce durante todo el Romanticismo hasta la aparición de los cuartetos de Brahms. Si es que estos mismos no quedan por debajo de los tres admirables con que se cierra este aspecto de la obra schubertiana.

Compuso este maestro catorce cuartetos para cuerdas. El primero, cuando tenía quince años. Al que siguieron diez más hasta 1813. La abundancia de estas obras juveniles dentro del género cuarteto se explica por el amor y la experiencia adquiridos por Schubert en la práctica de este tipo de música, que tuvo lugar en su casa desde que el era muy niño. Para esas reuniones familiares nacieron sus primeros Cuartetos. Gozaron de la misma facilidad que sus lieder para la interpretación inmediata, con la tinta aún fresca.

Los modelos que Schubert sigue, al principio con ingenua torpeza, fueron los de las obras allí leídas: las de Haydn, Mozart, el Beethoven de la Opus 18 y músicos a la moda y de tan poco relieve como Förster y Krommer. Muy pronto, la sombra de Haydn se desvanece y quedan las otras dos ilustres para ejercer su tutela sobre las tempranas creaciones de Schubert. Al lado de la fidelidad con que las sigue, paso a paso gana mayor relieve su propia personalidad, más lírica, más espontánea en su sentimentalismo siempre en primer plano. Como en las Sinfonías Cuarta y Quinta, sus hermanas gemelas, en los últimos Cuartetos de este período, la melodía resalta y lo mucho avanzado en los lieder en cuanto a la expresividad y audacia de los enlaces armónicos, halla su exacta contrapartida en las composiciones de mayores exigencias. Buen ejemplo de todo ello lo ofrece el Cuarteto en Mi mayor escrito en 1813.

Sin especial relieve, pertenecen también a estos años un Minué y Finale para octeto de vientos.

La producción de cuartetos se interrumpe en 1813 y no se reanuda hasta 1820. Después de un silencio tan largo para un compositor como

Schubert, hacia fines de ese año escribe un movimiento para cuarteto en Do menor. En este tiempo para cuarteto, como en el Quinteto de "La Trucha" —por estar basado uno de sus tiempos en este lied—, para piano, violín, viola, violoncello y contrabajo, el salto respecto de lo anterior es enorme. Bien puede hablarse, como en el caso de las últimas obras de Beethoven, de un cambio de estilo. En la manera como están abordados y resueltos, sin caer en la servidumbre a los clásicos, los problemas formales que el contenido expresivo de su música plantea, en la amplitud de su sonoridad y en la riqueza de matices armónicos y rítmicos, hasta entonces desusados, que distinguen a ambas composiciones, Schubert ofrece una contribución que es más que un anticipo de la música romántica. Todo el Romanticismo está ya en estas páginas, lo mismo que en la Sinfonía Inconclusa, con la cual tienen más de un parecido. El primero de los tres últimos cuartetos, el Opus 29, en La menor, escrito en 1824, aún más de cerca corresponde, en cuerpo y alma, a lo que la Inconclusa significa.

Schubert no conocía entonces ninguno de los Cuartetos de Beethoven de la Op. 59 en delante. Sólo en el año de su muerte, cuando ya había escrito sus tres grandes cuartetos, se le reveló uno de los pertenecientes a la última época de Beethoven, el en Do menor. Karl Holz, testigo de la experiencia, ha referido la honda emoción, la extremada congoja que le produjo. ¡Qué horizonte de enormes posibilidades debió descubrirsele, más allá de lo mucho alcanzado por su propia intuición, cuando ya era demasiado tarde!

Conviene insistir en este extremo. Porque los tres cuartetos con que Schubert cierra su obra en este género no proceden, ni directa ni indirectamente, de los clasificados en la segunda y tercera maneras de Beethoven. La genialidad, sin abusar del término, de Schubert está en que con ellos irrumpen con fuerza y brillo inigualables en la música romántica para cuarteto y alcanza su cima sin otros antecedentes que la producción de los clásicos que antes hemos señalado y que en la de Beethoven no pasaba de los Opus 18. Dicho de otra manera, Schubert alcanza por su propia evolución, por sus solos y propios medios, esa penetración tan profunda en los nuevos reinos de la música del siglo XIX. Sin duda que, a lo menos en cuanto a la invención armónica, los últimos cuartetos de Schubert deben mucho a las sinfonías de su contemporáneo, incluida la Séptima, en La menor. ¿Adónde hubiera llegado el primero de los compositores románticos para cuarteto si igualmente hubiese recogido las muchas experiencias, técnicas y "de contenido", que alientan en los de Beethoven de las Opus 127 a 135? Elucubración ociosa, desde luego.

Baste decir que la derivación hacia la nueva música que suponen los Cuartetos en La menor, Re menor y Sol mayor de Schubert se desvincula de la herencia clásica con mayor audacia que los tres del Op. 59 de Beethoven. Forman así una etapa, en cierto modo intermedia, de entranamiento romántico entre esos Cuartetos y los que siguen a la Opus 95.

El Cuarteto en La menor de Schubert es el más equilibrado de los tres que comentamos. Lo hemos comparado con la Sinfonía Inconclusa y en lo que más se asemeja a ella es en este sentido de lo formal y en su riqueza de invención armónica, alterando las normas tradicionales. Como la Sinfonía, conserva una frescura, una espontaneidad inmarcesibles. Advirtiendo que el lirismo del segundo movimiento de la Inconclusa fluye por igual en todos los del Cuarteto y que el parentesco de éstos es más estrecho, por tanto, con el Andante de la Sinfonía que con el Allegro.

En el Cuarteto en La menor, como ya antes en el Quinteto de "La Trucha", Schubert elabora uno de los tiempos sobre motivos extraídos de su lied "Die Götter Griechenland". El Cuarteto siguiente, en Re menor, compuesto en 1826, presenta el tema con variaciones sobre "La muerte y la doncella". ¿Es la obra maestra de Schubert, aparte del sin fin de obras maestras recogidas en sus lieder? La amplitud del discurso, sin merma de lo excelente de él de principio a fin; el vigor sinfónico con que están tratadas las partes; la invención melódica, rítmica, armónica inagotables, sitúan al Cuarteto en Re menor en una altura que sólo los últimos de Beethoven, como hemos repetido, sobrepasan. ¡Y ese maravilloso Andante del que emanan todos los matices de la melancolía!

El último Cuarteto, en Sol mayor, Op. 161, también de 1826, reúne las mismas cualidades. Para muchos estudiosos de la obra de Schubert incluso es la cima que yo creo ver en el de "La muerte y la doncella". Es difícil pronunciarse sobre qué reinos de mayor belleza se logran en uno u otro. Para mí, si en algo desmerece de su contemporáneo, es en que la densidad del Cuarteto en Sol ya tiende, aunque en ocasiones, hacia la pesantez de la Gran Sinfonía en Do mayor. Pero entre ambos cuartetos sólo existe una diferencia de matiz, que puede hacer más grato, por simple vía emocional, al contenido del uno sobre el del otro. La obra reputada igualmente valiosa que estas dos, pero que, indudablemente, queda por bajo de ellas para nuestra sensibilidad, es el Quinteto con dos violoncellos Op. 163. Fue escrito en 1828 y, como la Sinfonía a que acabamos de aludir, traduce el cansancio de aquel año postrero en la vida del músico y plantea problemas que no se resuelven en forma artís-

ticamente suficiente. La dilatación de sus tiempos se resiente de las excesivas repeticiones. La estructura es, en consecuencia, débil y la adopción de un segundo violoncello muchas veces no se justifica sino para engrosar la sonoridad, en perjuicio del conjunto. Schubert quiso emular el admirable Quinteto para cuerdas, con dos violas, de Mozart, y quedó lejos de su modelo y de las propias intenciones perseguidas.

El Octeto en Fa mayor, Op. 166, el Octeto con piano y el para vientos, mucho menos pueden situarse en un nivel cercano al de los tres últimos cuartetos. Para el Octeto Op. 166, de 1824, toma Schubert la disposición instrumental del famoso Septeto juvenil de Beethoven que tanto admiraba. Pero no consigue ni la sencillez de esa música, tan próxima a sus raíces en el Divertimento del siglo XVIII, ni las calidades románticas a que se inclina, mientras se abultan las digresiones, las repeticiones al pie de la letra, las "celestiales" larguras de Schubert en sus obras de gran tamaño de la última época. Asimismo, la escritura instrumental traduce deficiencias notorias. No es Schubert, horro de contrapunto, un maestro en la música concertante. El predominio en este Octeto del clarinete, el demasiado relieve del corno, aunque menor que el del clarinete, contribuyen a su monotonía. Sólo el Scherzo es un oasis en medio de una composición tediosa e interminable. Sin duda este Octeto es una de las obras más pobres de Schubert.

No ocurre lo mismo con los dos Tríos con piano, Op. 99, en Si bemol mayor, y Op. 100, en Mi bemol mayor, ambos de 1827. Como las composiciones para piano y cuerdas de los clásicos y de los primeros románticos, son obras de menor responsabilidad que los cuartetos. Quizá por ello rebosan de ese lirismo grácil, de esa movilidad de la escritura pianística, de esa emoción alada que distingue a su autor en los Impromptus y en muchos de los lieder.

LAS COMPOSICIONES PARA PIANO

En el proceso de ampliación, y disolución a la vez, de la forma Sonata que se precipita conforme avanza el Romanticismo, las diecinueve de Schubert para piano cumplen una función muy semejante a la de sus sinfonías*. El peculiar melodismo de este músico y su tendencia a lo

*Se suele hablar de las veinte sonatas de Schubert porque se incluye entre ellas a la Fantasía Op. 78. Schubert realmente compuso tres sonatinas y diecinueve son-

tas, contando las tres grandes sonatas postumas, en Do menor, La mayor y Si bemol mayor.

divagatorio en las grandes formas, incluso es más radical en las tres últimas sonatas para piano que en las últimas sinfonías. Los desarrollos se reducen a veces a simples episodios entre las otras secciones, muy extensas y líricas.

En las primeras sonatas, Schubert se produce con mayor reverencia hacia los modelos consagrados. En las últimas, más ricas de contenido musical, el romántico vuelca íntegro el raudal de su espíritu. Espontaneidad, ternura, ensoñador lirismo pugnan con la estructura formal y la hacen desorganizada, confusa. En las Fantasías, incluida la escrita para cuatro manos, la mayor libertad beneficia sus cualidades expresivas. Schubert crea un nuevo estilo, íntimo y pleno de frescura como el de sus obras menores. La Fantasía a la romántica, como expresión de estados de espíritu y no simple divagación virtuosística, alcanza en éstas todo su significado. La libertad de desarrollo, el caprichoso tratamiento de los motivos, el juego rítmico, se desbordan con una inspiración que nada refrena. La escritura pianística es también más rica y variada. Son, sin duda, mucho más schubertianas que las sonatas.

Pero donde el genio de Schubert se manifiesta más deslumbrante de originalidad es en los Impromptus y en los Momentos Musicales. Lo conciso de estas obras favorece a un músico que, en propósitos más amplios, cae en la dispersión imaginativa. De un sólo impulso, Schubert crea el pianismo menor romántico en la suma de todos sus atributos. En este manantial beberán músicos como Schumann y Mendelssohn. En uno que otro aspecto, también le es tributario el sutilísimo espíritu de Chopin. Agrega así Schubert a la música una delicada provincia, de impalpable poesía, la misma de sus lieder. Con los que Impromptus y Momentos Musicales guardan estrecha semejanza de contenido y de técnica. En ésta, sobre todo, en cuanto al tratamiento del teclado y a la invención melódico-armónica. ¿Qué podría decirse para ensalzar el encanto de páginas como el Impromptus en Fa menor?

Nace este pianismo tan entrañablemente íntimo como fruto de una inédita posición ante la música. Es música de que se goza a solas, que no precisa de auditorio; más bien, que lo rehusa. Música para acompañar nuestros pensamientos o entretenerse a nuestras imaginaciones, en comunicación tan estrecha como la del lector con el libro. Imposible hallarle antecedentes en la de Haydn, Mozart o Beethoven. Si Beethoven escribió obras, como él mismo dijera, que expresan un mensaje de corazón a corazón, el de estas piezas de Schubert, como después las de Schumann y Chopin, se produce en el ámbito cerrado de un corazón que se habla a sí mismo.

De una parte las Sonatas y Fantasías, de otra los Impromptus y Momentos Musicales, contienen lo más representativo de la producción pianística de Schubert. Los Valses Nobles, los Valses Sentimentales, los de Gratz, los Ländler, Escocesas y otras danzas, más las numerosas composiciones para piano a cuatro manos, tienen menos valor o un valor más circunstancial, aunque no les falten cualidades sobresalientes de su estilo.

EL LIED ROMÁNTICO, SUPREMA CREACIÓN DE SCHUBERT

Si el Siglo Romántico es la época de exaltación de los sentimientos colectivos, también lo es del individuo solitario, perdido entre las conmociones del mundo. En la música, de igual manera que el Romanticismo impulsa el desarrollo de los géneros sinfónicos, para consumo de las multitudes congregadas en los conciertos públicos, anima un cultivo del intimismo con una variedad y sutileza de matices como antes no se había conocido. Aludimos a esto al ocuparnos de la música de cámara y de las composiciones para piano de Schubert. El mismo fenómeno se presenta, con rasgos todavía más acusados, en la aportación capital de este músico, sus canciones.

El canto que acompaña a todas las manifestaciones de la vida, siempre a flor de labio, para traducir las alegrías, los ensueños y congojas más entrañables, es un producto netamente romántico. Aunque sus primeros brotes, como los de tantas otras especies del teatro, la poesía y la música románticos, se ofrezcan en ese prerromanticismo que es el Sturm und Drang Periode en Alemania y aunque el sentimentalismo Biedermayer les sirva de puente hacia su plenitud romántica.

La esplendorosa floración de canciones que ilustra el siglo XIX sólo es comparable a la que experimenta la poesía lírica en todos los países europeos; en primer término y con mayor abundancia y finura de matices, en Alemania e Inglaterra. En ambas naciones, la poesía lírica se enriquece al contacto de la popular y al fin revierte a ésta para vigorizarla. El mismo camino sigue el arte de la canción; sin duda, con caracteres más nítidos en Alemania. En los últimos años del siglo XVIII, el estudio de la canción popular (Volkslied) y la asimilación por los músicos de su contenido expresivo y de sus caracteres todos, llevó desde las formas sencillas del Volkslied a las del Kunstlied (canción de arte), estrechamente emparentadas con aquéllas. Dentro de una evolución o desgajamiento de un tipo de canción al otro cuyas gradaciones son casi imperceptibles. Al fin y al cabo los músicos no hacían sino dar un acento per-

sonal, vertir sus propios sentimientos en el molde reverenciado del Volkslied.

De Zelter, entre los compositores de la primera hornada en la Escuela de Berlín, a Reichardt y Schulz, en un estrecho margen de pocos años se consuma este proceso y se completa cuando las canciones publicadas con los nombres de sus autores en las primeras series de lieder que se editan a fines del siglo XVIII, son tenidas, en las primeras décadas del XIX, por canciones populares, nacidas espontáneamente del pueblo; música "natural", según entonces se creía.

El Volkslied y el Kunstlied, un paso más allá de aquél, al igual que las canciones corales de inspiración patriótica que se escribieron para las Liedertafel, fundadas por Zelter *, recibieron su impulso del espíritu liberal y nacionalista que estremeció a Alemania y Austria después de las guerras napoleónicas. Lo vernáculo se busca por razones artísticas, pero, al mismo tiempo, porque en lo esencial popular está la médula de la patria, lo distintivo, intocado del ser de la nación que así se reafirma. Ahora bien, los factores que gravitan sobre el desarrollo del lied en el Sturm und Drang son sólo su trasfondo en los años del temprano Romanticismo. La sentimentalidad Biedermayer se sobrepone a todos los otros elementos formativos de la nueva especie lírica.

Uno de los grandes méritos de Schubert como creador del lied romántico reside en como va todavía más allá de ese sentimentalismo y se hunde en lo profundo y sin tiempo de las emociones que expresa. Nadie supo cómo el plasmar en arte y llevar a tal altura el espíritu de la época a que con su obra se anticipa. Sin dejar de dar forma y ser impercederos a lo que, en auténtico acto de creación, no puede referirse a éste o al otro momento de la historia o de evolución de los estilos artísticos.

Fue una inmensa fortuna para la música que Schubert se anticipara a entregar con sus lieder la suma perfecta de cuanto ha de ser la canción romántica, sin que, a la vez, dejara de pesar sobre este aspecto de su obra la formación que recibió como hombre del siglo XVIII. Para Schubert, más que para ningún músico de su tiempo, el fermento nacionalista de la canción alemana pasa a un remoto plano. La tentación por lo pintoresco, por el color nacional o el pequeño interés patriótico, asimismo no le roza. En toda su obra y especialmente en los lieder, Schubert adopta ante lo nacional y lo folklórico una posición en absoluto semejante a la de un clásico dieciochesco, un Haydn o un Mozart. Cuando escribe, entre sus primeras canciones una española, "Don Gaiferos", al compo-

*Sociedades corales formadas en sus orígenes sólo por coros masculinos.

ner el Rondó a la húngara, para piano a cuatro manos, o usar de elementos rítmicos y modales de la música húngara o de la popular alemana en muchas de sus composiciones, lo hace como Haydn empleó esos mismos elementos; como puros ingredientes musicales, asimilándolos a su estilo. Es la misma posición universalista, de músico que sólo obra como músico, sin acicates literarios, pintorescos, ideológicos o de cualquiera otra mala índole, repito, de Haydn, de Beethoven en sus Cuartetos con temas rusos de la Op. 54, de Mozart en "La flauta mágica", de J. S. Bach en los comienzos del gran siglo. Posición contraria a la del ya latente morbo nacionalista del arte romántico, no sólo el de la música, que hará a Mendelssohn componer tantas canciones de gondoleros y demás música "característica" al filo de la producción de Schubert y que inunda, con un sentido nacional alemán popularista, las creaciones de más bajo nivel o los momentos más episódicos de las óperas de Weber, su contemporáneo.

No debe pasar inadvertido este rasgo entre todos los excelentes del lied de Schubert, quien se encaminó sin vacilación, y desde sus obras de adolescente, hacia el lied de hondas raíces humanas, tan universal y, si se quiere, tan austriaco universal como el sinfonismo de Haydn, Mozart y Beethoven, la sagrada trinidad de la música supranacional del Clasicismo del siglo XVIII. A la que se opondrán los dioses menores y los idótillos de diversos colores y pelajes, altas y bajas categorías estéticas, de los múltiples nacionalismos y regionalismos que brotan en los días románticos, crecen en el ocaso del siglo y se prolongan hasta el nuestro. Decidió así Schubert, también en este sentido, la gran ruta del lied romántico por donde marcharán Schumann y Brahms, para citar tan sólo a los que mejor pueden equipararsele.

Ninguno de los compositores de lieder a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX ya citados, ni los que podrían agregarse a ellos, tuvieron una apreciable influencia sobre Schubert. La que ejerciesen siguió una vía tan indirecta como la que el propio Volkslied tuvo en su arte. Schubert no recogió sino rasgos generales de la canción popular. No recurrió a ella como a modelo deliberadamente adoptado. El único de los liederistas precedentes que, como señala Alfred Einstein en su "Music in the Romantic Era", influyó en uno de los aspectos del arte de Schubert, en las Baladas, fue Johann Rudolf Zundsteeg (1760-1812). Incluso Beethoven, con todo lo que de prerromántico se encuentra en sus canciones, no guarda con Schubert una relación más cercana que la de aquellos otros músico. Ni siquiera los lieder sobre poesías de Gellert ni el ciclo "An die ferne Geliebte" tienen una vinculación con el estilo de

poesía cantada, vuelta música por la voz y el piano, del lied a que Schubert dió vida.

La prodigiosa carrera de Franz Schubert como creador de lieder comienza en su adolescencia, con las canciones escritas entre 1810 y 1811, a los catorce años, como "Vatermörder" y "Hagar Klage". Lo insuficiente de su formación técnica le indujo a volcar el lirismo de que rebosaba en la forma más accesible para él. Así puede explicarse que cuando en los demás géneros musicales, por entonces y en los años siguientes hasta 1820, se muestre vacilante, sometido a múltiples influencias, sin acertar más que en remedos de los clásicos, en cuanto al lied aparezca en seguida pleno de maestría, con una personalidad inconfundible. El "Erlkönig", "Gretchen am Spinnrade", el "Heidenröslein", el "Wanderer Nachtlid" y otras muchas obras maestras, los compone entre los dieciocho y los veinte años.

Ya en los lieder primeros, como el "Lamento de Agar" citado, la originalidad de Schubert se impone en el tratamiento de la melodía y en el ambiente creado por el piano. También entonces el piano contribuye en igual medida que la parte cantada a plasmar el contenido poético. El valor lírico o dramático de la melodía, que recoge el más sutil matiz del texto; la función del piano, que no es simple acompañamiento nunca en Schubert, sino comentario, subrayado del texto, interpolación de lo inexpresable con palabras, diálogo a veces con la línea vocal; se ofrecen con la misma importancia y calidad poético-musical del primero al último de los seiscientos seis lieder que compuso. Y, sin embargo, dentro de éstos y otros caracteres sustanciales del lied de Schubert, hay una cierta evolución en su estilo. Cada vez más concentrado y profundo, enriquecido en variedad rítmica y armónica, en flexibilidad de la melodía, en contenido psicológico.

En las primeras canciones alternan los pasajes en arioso o en recitativo, ambos no estrictos. Schubert se muestra ya como un maestro en hacer uso de ambos estilos de canto, según las necesidades del texto literario y para impedir toda posible monotonía. En las baladas de estos años, como el admirable "Erlkönig", su dramatismo de nuevo cuño, la capacidad de caracterización de los personajes y de los episodios que el poema relata, superan todo lo que hasta entonces pudo hacerse, los artificios de escuela o el talento de los músicos que buscaron diversas maneras de resolver el problema que tan extenso tipo de canción planteaba.

En los lieder de la madurez, la mayor concentración de todos los elementos musicales es paralela a una cada vez más rigurosa unificación

formal. Lo cantabile y lo recitativo se produce en fluctuación continua, sin límites perceptibles. Motivos característicos se entretajan entre el canto y el piano, pasan de la melodía al sustento armónico para mayor coherencia de la forma. De más está decir que este trabajo motivico, como siempre en la aparente espontaneidad de la música de Schubert, no da la sensación de "lo elaborado" y menos de lo mecánico. No hay "sistema" en Schubert ni otras leyes que las exigencias de la expresión y del desarrollo del discurso sonoro.

La servidumbre única a la expresión músico-poética hace a Schubert no tener preferencias por ningún tipo de canción. En cada caso se inclina hacia el más apropiado para la obra que crea. En los lieder de la primera época predominan los de amplio desarrollo y contenido dramático. Pertenecen a ella sus baladas de Ossian, de Schiller o de Goethe. Abundan en ellas, para animación de los diversos episodios sin quebrantar su unidad, los cambios de tempo, los matices expresivos, los diálogos de la voz y el piano o repartidos entre los personajes supuestos en la poesía. Es también característico de estos largos lieder la tendencia orquestal de la escritura del piano.

Las canciones de alrededor de 1820, el que podría decirse período central en la producción de sus lieder, son en gran parte las de estrofas variadas. Una mayor penetración psicológica distingue a su contenido. Lo trágico ha sucedido a lo dramático, lo lírico a lo descriptivo. Sirvan de ejemplo, por poner alguno, las canciones extraídas del "Wilhelm Meister" (1816), el "Viaje al Hades" y la "Visión del Tártaro" (1817), "Antígona y Edipo" (1818), "Prometeo" (1819).

Desde 1822 a 1828, en su última etapa, cuando el músico empieza a sufrir en su salud el paulatino decaimiento que le lleva a su temprana muerte, una penetrante melancolía se adueña de su espíritu. El rastro de ella se manifiesta en los dos ciclos de canciones sobre poesías de su amigo Müller, más acentuado en el segundo ("Winterreise", 1827) que en el primero ("Die schöne Müllerin", 1823). Pertenecen también a estos años las canciones sobre versos de Walter Scott o de Shakespeare, con sus temas novelescos y de ensueño, teñidos de acentos nostálgicos. Un paso más allá y surgen los lieder del último tiempo, los catorce recogidos en la colección llamada "El canto del cisne" ("Schwanengesang"), publicada después de su muerte. El músico que tantas admirables páginas tiene escritas, eleva el género lied a alturas que no serán superadas de austero patetismo o de alucinante penetración psicológica en canciones como el varias veces citado "Doppelgänger", "Die Stadt", "Ihr Bild" y "Aufenthalt", entre otras.

En ese enorme legado, piedra miliar, como el pianismo de Chopin, de la música romántica, todas las especies abordadas de canción lo son con idéntica maestría. Desde el lied más sencillo, de estrofas iguales ("Heidenröslein") al de estrofas variadas ("Die Forelle"); desde la balada con un desarrollo dramático ("Erlkönig"), al puramente lírico ("Der Lindenbaum"); desde el más próximo a la canción popular ("Der Wanderer") al de mayor hondura espiritual ("Der Doppelgänger"). En su estrecha compenetración con las palabras del poeta, son ellas las que condicionan la forma, las fluctuaciones de la música que sigue los infinitos cambios, la inmensa variedad de acentos y calidades que caracteriza a la lírica alemana desde Goethe hasta Heine, del Sturm und Drang a la plenitud del Romanticismo*.

Toda creación artística, y más las que imprimen un nuevo rumbo o dan su sello a una época, es producto de dos factores dominantes: el genio del artista y el medio social que nutre esa creación y después la acoge, la siente, más o menos conscientemente, como cosa propia. La *Ilíada* es la obra de Homero y de la cultura griega en expansión hacia el Clasicismo; el *Quijote*, la de Cervantes y la España en crisis, desencantada de su imperio, de fines del siglo XVI; el *Fausto*, la de Goethe y la Alemania de la Ilustración, en tránsito hacia el Romanticismo. En la creación de una gran obra artística existe siempre esa ley de necesidad, de exigencia, por la que el ser individual que la produce se hace intérprete del ser colectivo en un determinado momento de la historia.

Hemos seguido la creación magna de Schubert desde Schubert mismo. ¿Cuál es el otro factor que impulsa el nacimiento de sus lieder, con las peculiaridades que hemos señalado en ellos y que radicalmente los distinguen de cualquier especie de la canción anterior? ¿A quiénes se dirigen?

El hogar del lied de Schubert es el salón burgués, heredero de las tertulias de aficionados y de artistas que nacen con la sociabilidad Biedermeier y se expanden con la romántica. El lied se dirige a un tipo de auditores y de intérpretes que hasta entonces no había existido y que está muy lejano de aquéllos de las reuniones de cámara de la nobleza o de la alta burguesía del siglo XVIII y, como es lógico, aún más de las de tiempos precedentes.

*Los seiscientos seis lieder de Schubert están compuestos sobre poesías de ochenta y seis poetas alemanes. El poeta a quien más recurrió Schubert fue Goethe. Sobre versos de él compuso 73 lieder. Le si-

guen: Mayerhofer con 46, Müller con 45, Schiller con 42, los Schlegel con 26, Mathieson con 25, Höltz con 23, Körner con 13, Klopstock con 13, Claudius con 12, Heine con 6 y Röckert con 5.

Con la "Schubertiada", el salón burgués llega a la plenitud de sus características. El ambiente donde los primeros lieder dieron sus frutos, se transforma en el salón romántico, distinto incluso de aquél de donde inmediatamente procede: la tertulia ilustrada de fines del XVIII y comienzos del XIX, como las de la casa del Consejero Aúlico Goethe en Weimar, para citar un ejemplo ilustre.

En los conciertos de cámara tradicionales, el auditorio con frecuencia era más versado en música que los aficionados del siglo XIX; sin embargo, tuvo una función estricta y pasiva de oyente, de gustador de la obra musical que le ofrecen intérpretes profesionales. A partir de la época de Schubert, las reuniones burguesas de artistas y aficionados anulan la distancia entre el intérprete y el auditor, funciones que se intercambian. Desde niño, Schubert participa en las reuniones de aficionados de su casa paterna y compone las obras que allí pueden ejecutarse por él mismo y los amigos que le rodean. Lo mismo ocurre en las famosas "schubertiadas", donde se leen poemas, se discuten cuestiones artísticas, se danza y se interpreta música por unos u otros de los concurrentes. Allí lee Schubert las obras que van saliendo de su pluma, principalmente las compuestas para piano o los lieder. Como no es un pianista excelente, cuando la escritura de un lied excede sus posibilidades de ejecutante, lee por encima la parte pianística, la simplifica. Es sabido que éste fue el caso del "Erlkönig", cuya parte de piano nunca pudo ejecutar Schubert como está escrita. Los poetas habituales de esas reuniones, Hölty, Müller, Kosegarten, Matthison, Schober, Spaun, Bauernfeld le ofrecen los versos para sus lieder, le orientan en la selección y le dan a conocer los de las figuras mayores de la lírica alemana. Toda la formación literaria de Schubert y su sensibilidad para la poesía de su tiempo y del inmediatamente anterior, las recibe al contacto con esos círculos de aficionados o de modestos cultivadores de las artes. Decisiva en este sentido para el joven músico fue su asistencia a las reuniones literarias de la escritora Carolina Pichler, su amistad con Schober, el conocimiento de Grillparzer y la admiración que le dispensaron el pintor Von Schwind, al que se debe la deliciosa estampa de una de las "schubertiadas" de alto vuelo, el jurista y entusiasta cultivador de la música Sonneleithner, el Barón Von Schönstein y el cantante Michael Vogl. Este, difusor infatigable de sus lieder, fue quien primero los interpretó en público, en el único concierto en el que figuraron durante la vida de su creador y que tuvo lugar en Viena en 1821. Hasta entonces y por varios años después, los lieder se compusieron para y se interpretaron en casas de la honesta burguesía vienesa, como las de Frölich, de Hönig o de Spaun. Las deli-

cadras muchachas, hermosas figuras juveniles de esas familias, fueron las musas alimentadoras de los sueños del músico y las intérpretes de la única realidad que éstos tuvieron, vueltos canciones*.

Toda la vida de Schubert transcurre entre las aludidas relaciones amistosas, que le proporcionaron casi las únicas satisfacciones que recibió de su arte, los paseos campestres por los alrededores de Viena, prolongación de las schubertiadas, y sus trabajos de compositor. Se ha fijado de él una estampa ingenua, alegre, casi despreocupada. Se repiten los apelativos cariñosos que recibió de sus contertulios por su espíritu brillante, por su ingenio y su música en las reuniones caseras. ¡Quién podría medir los abismos de soledad que, no obstante, le rodearon, junto al continuo asedio de su miseria! Los que le conocieron con mayor intimidad aluden a su melancolía, recatada para tantos y siempre presente en sus creaciones, menos velada cuanto más profundos son sus acentos.

LAS CANCIONES PARA COROS Y LA MÚSICA LITÚRGICA

En la producción de Schubert, como en la mayoría de la romántica, figuran buen número de canciones corales para voces solas —nos resistimos a usar el término “a cappella”—, o con acompañamiento instrumental. Schubert sigue la tradición de los Liedertafel, con sus canciones de carácter armónico y una gran simplicidad de escritura, en sus coros para voces iguales, masculinas o femeninas. Mayor interés tienen aquéllos en que se hace presente un lirismo vecino al de los lieder con piano. Igual ocurre con las canciones para coro mixto.

En la época de Schubert y, en forma más pronunciada, entre sus sucesores, la canción coral empieza a ramificarse en dos direcciones principales: la fielmente vinculada a los Liedertafel y las grandes sociedades corales de fines del siglo XVIII, con su carácter patriótico y nacionalista, y la puramente lírica, versión coral del Volkslied o del Kunstlied. Schubert sigue ya con mayor abundancia la segunda de estas corrientes, por donde marcharán a su vez Mendelssohn, Schumann y Brahms. Aunque haya canciones corales de Schubert que valdría la pena sacar del olvido en que yacen, el conjunto no presenta un relieve especial, como tampoco en los otros músicos que acabamos de nombrar.

*La edición de los lieder de Schubert se inició hacia 1820. Fue tan lenta y esporádica que, doce años después de la muerte del músico, sólo se habían impreso cien de

los seiscientos seis lieder contenidos en la edición de las obras completas hecha por Breitkopf en 1879.

Con la música litúrgica de Schubert ocurre algo muy parecido. Escribió siete Misas. Las primeras, con grandes deficiencias técnicas, a las que no salva por completo su impulso lírico. Las dos últimas, en *La bemol* (1822) y en *Mi bemol* (1828), acusan el progreso y la madurez acelerada a que tanto nos hemos referido al hablar de los años que transcurren en su obra a partir de 1820. Son excelentes ejemplos de la Misa romántica, con sus cualidades, pero también con su blandura melódica, su poca profundidad religiosa. En estas dos misas, Schubert no olvida las de Mozart y aun las de Beethoven. Siendo tanto más subjetivo en la medida en que más parece haber querido seguir a sus modelos.

La Misa Alemana ("Deutsche Messe") de 1827, ¿puede compararse con aquellas otras? En cualquier caso es una interesante manifestación del espíritu que llevó a Brahms, muchos años después, a la creación de su "Réquiem Alemán", su magna opus en la música religiosa. Quizá también la única magna opus del romanticismo en esta esfera que pueda acercarse al nivel de la Misa Solemne de Beethoven.

Las otras composiciones litúrgicas de Schubert (Ofertorios, Salves, Benedictus, Kyries, etc.) participan de las mismas características de sus Misas, más abundantes en su peculiar sentido de lo religioso o, dicho más corto, más superficialmente religiosas las que pueden ser tratadas con mayor libertad. A veces no faltan rasgos "a la Rossini".

LA MÚSICA ESCÉNICA

Entre los primeros maestros de la ópera romántica alemana, ninguno hay que pueda competir en importancia con Weber. Aunque Schubert compuso numerosas obras para el teatro entre óperas, operetas, singspiele y melodramas, y aunque en muchas de ellas el nuevo espíritu y la fecunda lírica de Schubert se muestran con largueza, el total de su producción escénica no exhibe el sello de lo logrado. El teatro lírico de Schubert, con excepción de la bellísima partitura de "Rosamunda" y de notables fragmentos de otras obras, no constituye más que un intento, también poco consecuentemente sostenido, hacia la renovación que se imponía en la ópera con las auras románticas. Un gran número de sus composiciones de esta índole son simples bocetos de operetas o de singspiele. Muchas están inconclusas. La mayoría no vio la luz de las candelijas.

El valor circunstancial de estas obras, salvo algunas a que nos referimos por separado, las hace resentirse de la moda del rossinismo imperante en Viena o del popularismo sin mayor trascendencia. Ello se da junto a las óperas que pretenden servir los ideales de la época, su sentimenta-

lismo y su amor por los climas extraños, en la abundancia de temas legendarios (de la romantizada Edad Media), españoles, orientales, etc.

Su vena lírica, su sentido dramático, el genio que Liszt, un entusiasta del teatro de Schubert, le reconocía para encarnar en seres reales el pensamiento poético, no le bastaron para crear la ópera romántica, a la que hubiera podido dar vida como pocos músicos de aquel tiempo. Si en ocasiones se lo propuso, no parece que se entregara a esta labor tan por entero ni con la pasión que le impulsó en sus lieder, sus obras para piano, sus cuartetos o sus sinfonías.

Las obras de menor relieve entre las escénicas de Schubert son la farsa en un acto "Die Zwillingsbrüder", dada con poco éxito durante seis noches en el Kärnthnerthor Theater en 1820, más las operetas "Der Teufels Lustschloss" y "Der Spiegelritter" y los singspiele "Der Vierjährrige Posten", "Fernando", "Die beiden Freunde von Salamanca" y "Die Verschworenen", ninguna de las cuales se interpretó en vida de su autor ni han podido ser sacadas del olvido en sus tardíos estrenos de fines del pasado siglo o en años muy próximos del nuestro ("Die beiden Freunde von Salamanca" se dio por primera vez en 1934). A este grupo hay que agregar los singspiele "Claudina von Villabella" y "Der Minnesänger", no terminados. Dejó Schubert también inconclusas las óperas "Adrast" y "Sakuntala" y el melodrama en tres actos "Die Zauberharfe", cuya obertura pasó a ser la de "Rosamunda".

Una mayor altura, en una especie de fórmula de compromiso entre el estilo de Schubert y las influencias de Rossini y del teatro con danzas, no menos en boga ya entonces en la capital de Austria, alcanzan las óperas "Die Burgschaft", compuesta en 1816 y estrenada en 1827, "Fierabras", "Der Graf von Gleichen" y "Die Salzberwerke", no interpretadas las tres últimas hasta fines del siglo.

Por último, la ópera en tres actos "Alfonso und Estrella", compuesta en 1822, y la música de escena para "Rosamunda von Cypern", de 1823, son el indicio más elocuente de lo que hubiera podido ser el teatro lírico de Schubert con mayor fortuna de la que tuvo en sus días o con una dedicación más entusiasta del músico a este género de composición.

La partitura de "Alfonso y Estrella" está elaborada con una atención que Schubert no solía prestar a sus otras obras teatrales. Alienta en ella el espíritu inconfundible de su autor y, pese a los absurdos del libreto, hay una calidad musical que se impone. La que impresionó a Liszt, el director de su estreno en Weimar en 1854. La había escrito

Schubert para los músicos de Gratz y no pasó de los primeros ensayos por la misma razón que se quedó en ellos la Sinfonía en Do mayor. Encontraron excesivo el esfuerzo que se les demandaba.

La música para "Rosamunda", también sobre un inconcebible libreto de Guillermina Von Chezy, está formada por la obertura, que ya dijimos que Schubert tomó de "Die Zauberharfe", tres interludios, dos escenas danzadas, tres coros, un solo de soprano y la llamada "Melodía del pastor", otro trozo instrumental. El más puro Schubert y el más delicado romanticismo impregnan a los once trozos. Fue estrenada en 1825 en el Teatro An der Wien. A pesar de las excelencias de su música no arraigó en los escenarios. Corrió la misma suerte de tantas obras entre las más hermosas creadas por este músico. Perdida por muchos años, Grove y Sullivan la descubrieron en 1867. Así fue restituida al arte que, por expresar lo esencial y más hondo de una época, es imperecedero.

LA SAGRA MUSICALE UMBRA

por

Irma Godoy Tapia

Siendo la Umbria una tierra cuna de grandes santos y profundamente impregnada de religiosidad y espiritualidad —en Norcia vio la luz y vivió San Benito, fundador de la Orden Benedictina, cuyo primer convento fue construido en el siglo V en Montecassino; en Montefalco, Sta. Clara; en Cascia, Sta. Rita; en Asís, Sta. Clara y el dulce S. Francisco, de cuyo paso por los grandes y pequeños centros de la región son testimonios materiales los numerosos conventos de franciscanos que él fundara, y de cuya permanencia en algunos de ellos subsisten las huellas de su poética espiritualidad—, no sorprende constatar el nexo que en esta región existe, aún hoy, entre su paisaje, el arte y el sentido de “Sagra” (fiesta), habiendo sido la serena belleza de esta tierra la que inspirara al Santo su “Canto de las Creaturas”.

Por ello, tampoco sorprende que este festival de música religiosa haya sido ideado en la Umbria con el propósito de exaltar la potencia de la inspiración religiosa y espiritual de la música y convertir en una verdadera fiesta del espíritu cada una de las ediciones de esta “Sagra”, cuyo origen se remonta a 1937.

Consciente de su significativa e interesante finalidad, la “Sagra umbra” ha mantenido su orientación con tanta seriedad y empeño a través de los 12 años que lleva de vida (su actividad se vio interrumpida durante el conflicto bélico y en los peores años de la postguerra), que hoy, gracias a la calidad y novedad de sus programas y a la actuación de los mejores conjuntos orquestales y corales de los grandes directores y solistas que han sido llamados a participar año tras año en sus manifestaciones, la sagra de la música en Umbría es considerada con sobradas razones, como uno de los más importantes festivales musicales de interés mundial.

Grandes oratorios y cantatas, pequeños trabajos corales y orquestales, obras del teatro espiritual, música antigua, grandes conciertos sinfónicos con coros, “causeries concerts” y música contemporánea de todos los países y de las más diversas orientaciones estéticas han sido presentadas por la “Sagra Musicale Umbra” desde su iniciación.

Así, la triple finalidad que había inspirado su creación, ha sido siempre mantenida, ya sea presentando en estrenos absolutos mundiales



Vista de via Cavour, una de las calles principales del pequeño centro umbro

grandes obras de inspiración religiosa; exhumando y sacando de la sombra aquellas que —no obstante su valor y significado— habían desaparecido o caído en el olvido, y presentando en ejecuciones excepcionales, partituras de repertorio y de reconocido valor.

La "Sagra" pone en práctica su programa tanto en la ciudad de Perugia como en Assís, Gubbio, Todi y en otros centros característicos de la región, sirviéndose de sus hermosas iglesias —que constituyen monumentos artísticos nacionales—, de sus palacios históricos, de sus grandes salas-pinacotecas y del mayor teatro regional, el "Morlacchi", de Perugia.

Hasta ahora, algunas de las más interesantes partituras de la música religiosa han sido ejecutadas en las 12 precedentes ediciones de este festival, tanto en primeras audiciones escénicas mundiales ("Sagesse", de D. Milhaud; "San Francesco d'Assisi", de G. F. Malipiero; "Legenda de Santa Isabel", de Listz; "Sacra Rappresentazione di Abramo e Isacco", de I. Pizzetti; "Giona", de Carissimi; "Sansón", de Haendel y "Gionata", de Piccinini), como en estrenos mundiales absolutos (obras de M. Castelnuovo Tedesco, Clausetti, Ghedini, Pizzetti, V. Mortari, Liviabella y Parodi), o en primeras "rèprises" (composiciones de Monteverdi, Pergolesi, A. Scarlatti, J. Perti, Stradella, Carissimi, Cavalli, De Cavaliere, Martini, Jomoelli, Bassani, Morlacchi y Tschaiakowsky) y en primeras ejecuciones en Italia, que han incluido magníficos y valiosos trabajos clásicos, conjuntamente con significativas obras modernas (de J. S. Bach, G. Gabrieli, F. Couperin, O. de Lassus, G. F. Haendel, W. A. Mozart, G. B. Pergolesi, G. B. Lulli, Martin Pfitzner, H. Wolf, F. Schubert, R. Schumann, H. Berlioz, G. Mahler, L. Janacek, A. Schömborg, P. Hindemith, A. Honegger, D. Milhaud, F. Poulenc, B. Britten, K. Szymanowsky, V. Williams y J. Françaix).

Todo este imponente material ha sido animado por la batuta de algunos de los más célebres directores de orquesta: junto a H. von Karajan y a S. Celibidache, han dado su aporte a este interesante festival V. Gui, Santini, Marinuzzi, Serafin, Ghione, C. Giulini, Previtali, Horenstein, K. Boehm, Stiedry, Elmendorff, D. Mitropoulos, Leibowitz, Gillesberger, etc.

Para éste, su 13º Festival, la "Sagra Musicale Umbra" ha programado "La Pasión según S. Mateo" y "Cantatas", de Bach; "La Pasión según S. Mateo", de H. Schütz (1ª ejecución en Italia); los oratorios "El Mesías" y "Baltazar" (1ª ejecución en Italia), de Haendel; "Gran Misa para Bronces", de Antón Bruckner (1ª ejecución pública en Italia); 3 obras sinfónico-corales del maestro de Salzburg: "Misa para la corona-

ción", "Réquiem" y "Ave Verum", obras para solos, coros y orquesta de A. Caldara: "Giuseppe", "Arie dalla Passione di Gesù Cristo" y "Te Déum" (primeras "réplices" desde el siglo XVIII); música para solos, coros y orquesta de A. Lotti: "Miserere", "Due Salmi", "Laudate pueri" y "Dies Irae"; música de compositores checoslovacos compuesta para las fiestas de Navidad y Pascua; "El hospital de los locos", autosacramental de J. de Valdivieso (1ª presentación en Italia); "Il canto della speranza" para solos, coro y orquesta, de Valentino Bucchi (1ª presentación en Italia); "El diálogo del gran inquisidor", de Boris Blacher; el oratorio "La noche de Navidad", de Luigi Dallapiccola (1ª ejecución en Italia); "Réquiem", de H. E. Apostel (1ª ejecución mundial absoluta); "Lamentaciones del profeta Jeremías", de Ernst Krenek (1ª ejecución en Italia) y "Corales y arias", de Mario Peragallo (1ª ejecución en Italia).

Este año estuvieron de turno en la "Sagra" los directores Karl Böhm, Nino Sanzogno, Hans Gillesberger, Bruno Bartoletti, John Barbirolli, Lovro von Matačić, Mario Rossini y Juan Gorostidi (director del "Orfeón Donostiarra", de S. Sebastián), y en ella participaron las orquestas: "Die Wiener Symphoniker", del "Maggio Musicale Fiorentino", de la "Sagra Musicale Umbra", del "Collegium Musicum Professorum Conservatorii Pragensis", junto a los grupos corales: "Die Wiener Singakademie", "Die Wiener Kammerchor", "Coro del Maggio Musicale Fiorentino", "Oud Lady's Society", de Dublín y el "Orfeón Donostiarra", de San Sebastián, a los que se sumaron elementos del Teatro Nacional de Madrid y el director teatral Luis Escobar.

Esta y los 12 precedentes Festivales de la "Sagra Musicale Umbra" son obra de un Comité Organizador que tiene su sede en la ciudad de Perugia, a la cabeza de cuyos miembros se encuentra el dinámico maestro Siciliani, director artístico del festival y uno de sus cerebros.

A la fecunda labor y al entusiasmo de sus organizadores y, especialmente, a la elevada calidad artística de las manifestaciones de la "Sagra", se debe atribuir el éxito creciente de este interesante festival musical. Sin embargo, ni el valor y las proyecciones de tal iniciativa, ni el fervor de sus sostenedores y ni siquiera la firme decisión de éstos de llevar adelante su proyecto sin dejarse descorazonar por las dificultades inherentes a él, habrían podido conducir a resultados positivos y duraderos, en cuanto a su continuidad, si las finalidades musicales y culturales con que fue concebida la "Sagra", no se hubieran ido plasmando año tras año en excelentes resultados artísticos, que han determinado el favor y el reconocimiento del siempre creciente público que la frecuenta y han



Citta di Castello, campanile y catedral

venido a justificar en forma, por demás elocuente, el apoyo económico del Gobierno y de algunas instituciones locales que han asegurado a la "Sagra" una vida permanente y la posibilidad de un constante mejoramiento.

Conscientes estos mecenas de la "Sagra" del enorme "tour de force" que para un grupo de cultores y enamorados de la música religiosa significaba la organización, la puesta en marcha, la realización y, sobre todo, el financiamiento de una manifestación del carácter y significado de la "Sagra Musicale Umbra", que se propone, por una parte, atraer un gran público interesado en audiciones destinadas sólo a la ejecución de música sacra y, al mismo tiempo, despertar y estimular el gusto por este especial género de música, particularmente entre aquellas personas que consideran que la literatura musical de inspiración religiosa sea inseparable de los servicios litúrgicos de la iglesia, decidieron contribuir a su consolidación permanente y, con ello, entraron a participar en el privilegio de haber dado vida y continuidad al único festival —entre los numerosos festivales de música que se celebran anualmente en Europa y en el resto del mundo— de inspiración exclusivamente religiosa.

Y fue precisamente por su especial carácter, que esta iniciativa de un pequeño grupo de músicos y amigos de la ciudad de Perugia logró no sólo atraer la atención del gobierno italiano —el cual por intermedio de la Dirección General de los Espectáculos ayuda al financiamiento de la "Sagra"—, interesando también a la Municipalidad de Perugia, al Ente del Turismo y a la Cámara de Comercio local, sino que se impuso de inmediato a la atención del mundo musical europeo, llegando, así, a adquirir las vastas y atrayentes proporciones que hoy le permiten desarrollar su programa de trabajo con elementos de indiscutible valor artístico y satisfacer las superiores exigencias de un público de entendidos que año tras año es gratamente sorprendido con la novedad e interés del material musical que la "Sagra" le ofrece, con la calidad de las ejecuciones de las obras en ella escuchadas y con el elenco de grandes intérpretes que en ella intervienen.

XIII SAGRA MUSICALE UMBRA

(20 de septiembre - 5 de octubre de 1958)

Doce conciertos y un espectáculo de prosa son el balance que el festival de Perugia puede exhibir este año después de 16 días dedicados a la pre-

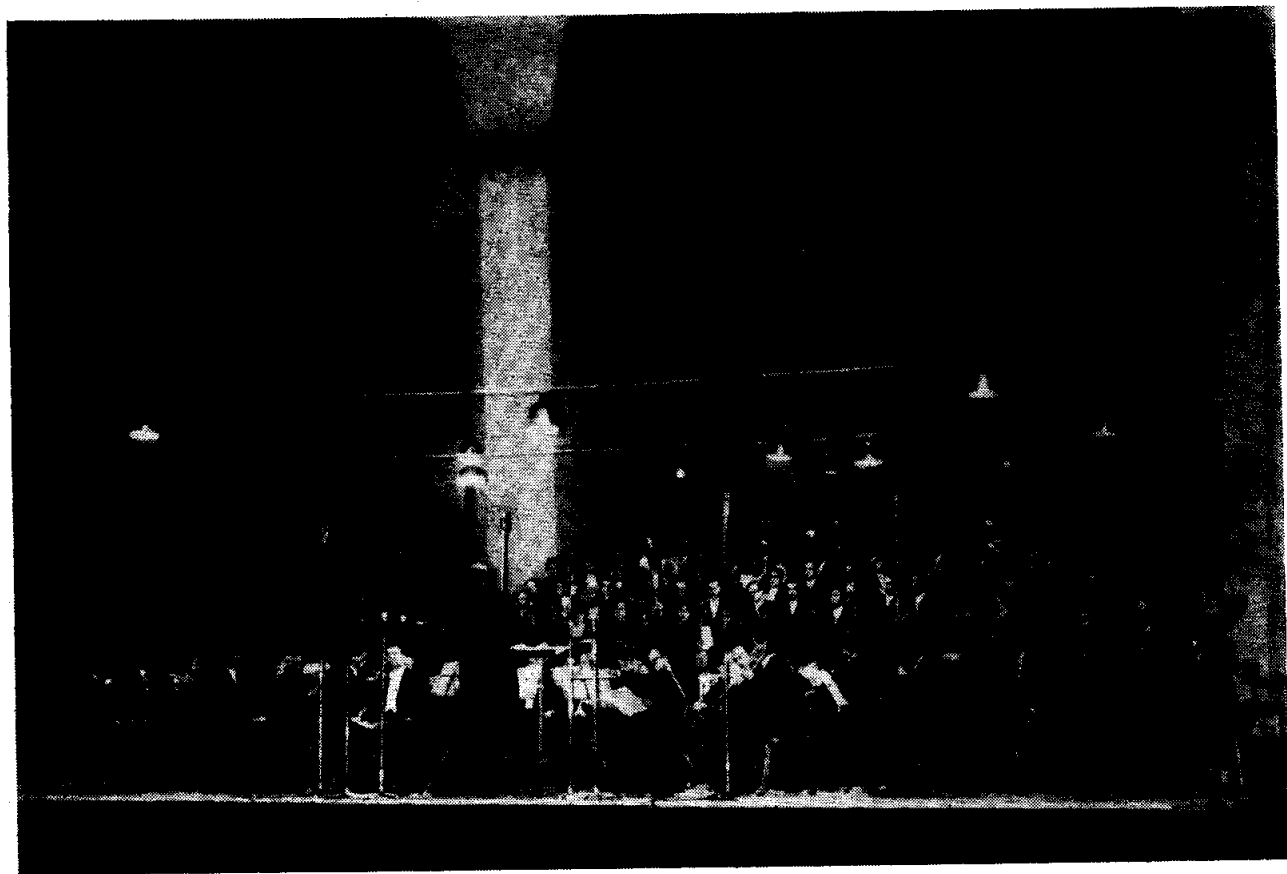
sentación y a la audición de obras de teatro y de música de elevada espiritualidad.

Dos fueron los pequeños centros de provincia —Città di Castello y Gubbio, además de la ciudad de Perugia—, los lugares donde se efectuaron los conciertos de este XIII Festival de la "Sagra".

Aun cuando no pudieron realizarse en su totalidad, de acuerdo con el programa establecido (circunstancias imprevistas obligaron a los organizadores del festival a introducir a última hora algunos cambios en el programa, eliminando 3 de los conciertos proyectados), este inconveniente no afectó su éxito, ya que tanto el número de las audiciones realizadas como la calidad y el interés de las mismas y la novedad de una buena parte de las obras escuchadas resultaron más que suficientes para confirmar el merecido renombre del festival de la Umbria, cuyos programas —como ya hemos dicho— son preparados a base de un precioso y raro material musical y presentado en ejecuciones excepcionales.

Este año la "Sagra" trajo a Perugia conjuntos corales tales como la "Our Lady's Choral Society", de Dublín; el "Orfeón Donostiarra", de San Sebastián; la "Singakademie" y el "Kammerchor", ambos de Viena y el coro del "Mayo Musical Florentino"; invitó —entre otros— al maestro inglés John Barbirolli, cuyas múltiples capacidades de gran director pudimos constatar durante los ensayos, a través del interesante trabajo que desarrollara con la orquesta y el coro, y cuyo talento interpretativo se evidenció en las 2 obras, estilísticamente opuestas, por él dirigidas, el "Mesías", de Haendel y "El sueño de Geroncio", de Edward Elgar; llamó también la "Sagra" a excelentes solistas, poseedores de superiores dotes vocales y musicales, algunos de los cuales se presentaban por primera vez en Italia; a directores que se han especializado en el estudio y en la interpretación de partituras sinfónico-corales de índole sacra —Heinrich Hollreiser y Hans Gillesberger—, sirviéndose, asimismo, de la colaboración de los maestros Bruno Bartoletti y Lovro von Matacic, quienes tuvieron a su cargo una interesante misión, el primero, dirigir un concierto sinfónico-coral totalmente dedicado a música de Antonio Caldara (primicias de la literatura musical clásica que no habían sido programadas desde el siglo XVIII), correspondiéndole a Lovro von Matacic la dirección de la grandiosa partitura de Haendel, "Baltazar" (presentada en 1ª ejecución en Italia), además del "Réquiem" y de la "Misa de la Coronación", de Mozart.

H. Hollreiser, a su vez, ofreció a los frequentadores del festival perugiano la oportunidad de escuchar en forma integral y en una versión inolvidable, la "Pasión según San Mateo", de J. S. Bach, mientras la



Maestro Hans Gillesberger, Coro y orquesta de la Wiener Singakademie.
Iglesia gótico-románica de Santo Domingo

austera e impecable versión de H. Gillesberger de la "Pasión según San Mateo", de Heinrich Schütz, llevó a los auditores a descubrir con verdadera maravilla la severa y "sui generis", pero profunda expresividad y trascendental valor musical contenido en potencia en esta importantísima y dramática creación musical del pasado.

Fue también tarea de Gillesberger la ejecución y presentación —después de dos siglos de silencio— de algunas hermosas composiciones de Antonio Lotti (obras que continuarían olvidadas en una biblioteca de Viena si no hubiera sido por la meritoria iniciativa de la fundación "Giorgio Cini", de Venecia, que se ha propuesto descubrir en todas las bibliotecas europeas —que son sistemáticamente visitadas— el mayor número posible de manuscritos y copias de partituras musicales que, por razones inexplicables, han ido quedando fuera de los programas de concierto y, en consecuencia, han sido olvidadas), como fue igualmente Gillesberger quien dirigió un concierto dedicado a los polifonistas italianos, otro a los polifonistas alemanes, además de la "Misa N^o 2 en Mi menor", de Antón Bruckner, obra que constituyó otra de las interesantes sorpresas de la "Sagra".

La parte musical se completó con la colaboración del "Conjunto organístico de Wolfgang von Karajan" y de la "Camerata Accademica Mozarteum", de Salzburg.

Espectáculo único en su género resultó la presentación de la obra del teatro clásico español, de José de Valdivieso, "El hospital de los locos", que tuvo en un grupo de jóvenes actores de la Compañía de Prosa del Teatro Nacional de Madrid, dirigidos por Luis de Escobar, intérpretes de mérito.

LO QUE PIENSO DE LA SEGUNDA SINFONIA DE GUSTAVO BECERRA

p o r

Carlos Botto Vallarino

Me puse en contacto con esta sinfonía, cuando a poco de ser terminada, fue presentada por su autor al Jurado de Premios por Obra, corporación estable mantenida por el Instituto de Extensión Musical, de la cual fui miembro durante el año recién pasado (1958). Muchas fueron las composiciones musicales que llegaron a mis manos durante ese período, pero debo confesar que sólo una, esta Sinfonía, me sorprendió verdaderamente desde la primera hojeada. Desde el primer vistazo comprendí que su autor, a través de estas páginas, se proponía decididamente hacer virar no sólo su propio estilo, sino también las miras de la música seria de Chile.

He seguido muy de cerca a este compositor —por más de diez años—, desde que siendo él ayudante del curso de Análisis de la Composición y de Composición Musical, del Profesor Santa Cruz, en el Conservatorio Nacional de Música, me cupo la suerte de ser discípulo de ambos. Confieso que no siempre la creación musical de Becerra ha gozado de mi predilección, debido, tal vez, a lo opuesto de mi temperamento al suyo; no obstante, toda obra nueva me dio la oportunidad de observar sus interesantes incursiones en búsquedas constantes, que fueron alcanzando logros diferentes a los de otros colegas nacionales: en general, *más quietos en sus inquietudes*; así, cuando llegué a un análisis detenido de la Segunda Sinfonía, la opinión sostenida sobre el compositor se aclaró con el agregado de un entusiasmo que aún no me habían despertado otras creaciones suyas. No se piense que vi en ella una revelación que podría conducirme al fanatismo; como ya lo he expresado más arriba, encontré en esta partitura la continuidad de un camino iniciado por Becerra en obras poco anteriores a ésta, como lo es el Divertimento para Orquesta o la Primera Sinfonía; es decir, esta nueva Sinfonía me confirmó a pensar en la concreción estilística de este compositor, llevada ahora a un plano de maduración.

Un segundo paso de acercamiento hacia la Segunda Sinfonía se produjo con motivo de los Sextos Festivales de Música Chilena, realizados en el mes de noviembre último. El interés que me produjo tan sólo la lectura de esta obra me alentó a desear oírla, y pronto. Afortunadamente que-

dó seleccionada junto a otras tres composiciones, que figuraron en el único concierto sinfónico del Festival. Ni para él estreno de las mías he tenido la curiosidad que en ese momento, por conocer el resultado sonoro de una obra y la acogida que tendría en el ambiente. La opinión primitiva, producto del mero análisis, me hacían ver en la Sinfonía de Becerra un producto de acabada arquitectura, condimentado con una serie de hallazgos sonoros de primera ley, pero, me faltaba —y lo exigía— una idea global facilitada por la audición.

Adelantándome a los hechos y al vuelco que yo mismo daría en primera instancia, en círculos de amigos y colegas, sostuve y divulgué mi afecto por esta Sinfonía, que calificué desde un principio como “obra clave” para los últimos Festivales y de una nueva etapa de la música chilena, augurando la cantidad de comentarios que traería su presentación pública.

Y llegó el día de la audición.

Otra creación que gozaba de mi total afecto era la Cantata de León Schidlowsky, recuerdo haber asistido a ensayos parciales de ella y haberme sorprendido del efecto alcanzado por este joven compositor. La audición completa de su “Caupolicán” no disminuyó mi admiración por el inquieto temperamento de este músico, pero sí modificó mi opinión de la obra, que de tanto insistir en ciertos recursos y “determinados juegos” concluyó por resultarme monótona y con un interés diluyente, salvo en la tercera parte, la más sincera y lograda de las cuatro que forman dicha Cantata. El concierto se iniciaba con la “Obertura para los Tiempos de Adviento” de Darwin Vargas, remanso mal ubicado en un programa de tensiones inquietantes. Continuaba luego la serie de Estudios Emocionales de Falabella, obra sorpresiva, directa, saturada de vida interior y espontaneidad, increíblemente novedosa, que acaparó de tal manera mi atención que llegado el momento de escuchar a “mi favorita” del torneo, no fui física ni intelectualmente capaz de tener la suficiente tranquilidad ni objetividad para enfrentarla. Mi percepción se hizo un caos. El proceso de tensiones producido por los Estudios Emocionales y luego por la Sinfonía, provocó en mi interior una violenta reacción, que me hizo decir primero en voz baja y luego a toda voz: ¡Viva Bach!

Cuando asistí a ese concierto sabía positivamente a lo que iba; ninguna de las cuatro composiciones significaban algo imprevisto, puesto que las había gustado detenidamente en mi calidad de miembro del Jurado de Selección de los Festivales. Terminado el concierto, las dos primeras obras del programa habían desaparecido de mi mente, en cambio las dos últimas se clavaron en ella de manera obsesiva. Un rechazo

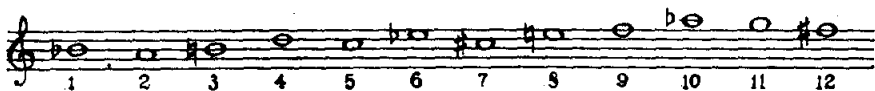
absoluto sentí hacia esta música que tan poco o nada se relacionaba con lo ya casi tradicional producido en Chile. Pensé entonces en mi propia producción y en la de muchos otros, más jóvenes o más viejos que yo, y me sentí con ellos viviendo en un mundo muerto ya varias décadas. Me pregunté varias veces si estos *revoltosos* tenían o no la razón...

El resto de ese día fue de convulsiones fluctuantes entre mi reaccionario grito interior y el impacto violento de una lógica que lo rechazaba.

No dejé pasar mucho tiempo antes de volver a tomar la partitura de la Segunda Sinfonía y ante esta actitud reafloreó la primitiva opinión. Con tranquilidad la escuché, ahora en grabación de cinta magnética y comprobé con satisfacción que la reacción desaparecía ante la evidencia que tenía frente a mis ojos. Desde ese momento pienso y sostengo positivamente que la música chilena ha tomado un giro de actualidad que hasta entonces desconocía. Y aunque no es mi intención en estos momentos hablar de los Estudios de Falabella, creo oportuno decir, que son esos Estudios, tanto o más que la misma obra que comento, los que impulsarán este nuevo giro.

* * *

La SEGUNDA SINFONÍA de Gustavo Becerra está constituida por tres movimientos. Ninguno de ellos responde a un plan normal de la sinfonía tradicionalista. Los tres están estrechamente unidos por la serie dodecáfónica que los sustenta



pero a pesar de eso, los dos primeros contrastan deliberadamente entre sí, no así el tercero, que sirve de resumen —muy discutible— de toda la obra.

La partitura exige un dilatado instrumental (maderas a tres, cuatro cuernos, tres trompetas, tres trombones y tuba, un complejo conjunto de percusión compuesto de juegos de calabazas y wood-blocks con diversas afinaciones, platillo, tambor militar, fusta, bombo, triángulo, celesta, vibráfono, piano, timbales cromáticos y quinteto usual de cuerdas, más un oscilador electrónico utilizado sólo en el movimiento final), que en muy pocas ocasiones es tratado en "tutti". Becerra consigue con el uso parcial de agrupaciones, juegos timbrísticos siempre variados e interesan-

tes que son precisamente el punto de mayor atracción —y a mi modo de ver— la verdadera razón de ser de esta Sinfonía.

No deseo detenerme en el presunto "programa" subjetivo —y por qué no decirlo— antojadizo, propuesto por el autor y que sólo podría convencer en el subtítulo del primer movimiento, coincidente en la forma. Insisto que el único y verdadero objetivo de esta Sinfonía se resume en el resultado sonoro... ¿no es éso lo que generalmente requiere una creación musical?

El movimiento inicial *Allegro* (α y Ω) está constituido de dos secciones de 109 compases cada una con un compás (Nº 110) como eje central. El primero se basa en la elaboración de la serie dodecafónica original, mientras el segundo lo es sobre la regresión de la misma. La serie sólo aparece en estas dos disposiciones y su tratamiento es libre, al no verse vertida en un solo bloque, sino por fragmentos preferentemente. Comienza el movimiento con una esforzada emisión del primer sonido [Si bemol] por la Tuba y un trombón, sobre el encordado abierto del piano que simpatiza con emisión tácita de armónicos; luego de producido este extraño ambiente comienza a transcurrir un obstinado (oboes a dos y luego violines), basado en los sonidos 2 a 7 combinados arbitrariamente, de lo cual se desprende una idea (cornos) conformada por los sonidos 8 a 12 y precedida por una insistencia de los sonidos 8 y 9 (trombones y Tuba); a ésta le sigue una segunda idea constituida por los sonidos 2, 3 y 4 tratados en un curioso estrecho a distancia del valor de corchea, para producir un insólido efecto de eco (el orden del estrecho es el siguiente: vibráfono, flauta, flautín y clarinete). Presentada esta exposición se inicia un desarrollo que parte de una sincopa sobre el primer sonido de la serie y transcurre por insistencias de la primera idea elaborada de diversas maneras: ya superpuesta consigo misma o bien en forma de imitaciones libres; también sustentan a esta sección otros fragmentos de la serie insistiéndose en aquel que va del sonido 3 al 10, para ocasionar así sucesiones de intervalos de segundas mayores o menores indistintamente o bien de terceras menores.

Como se ha dicho, al llegar al compás 110 el tiempo es tratado íntegramente por retrogradación sistemática, aunque el autor para obtener nuevas conclusiones sonoras varía las combinaciones instrumentales. Cabe notar esto en el refuerzo hecho a la primera idea en su reexposición final.

El movimiento central *Andante* (*Tu solus altissimus*) se compone

de 94 compases y también está dividido en dos bloques. El primero consta de 47 compases y el segundo de 45, más un breve coda de 4 compases. La médula del material presentado en la primera sección, reaparece casi exactamente en la segunda, con variantes que no modifican mayormente el total del contenido, por lo tanto este tiempo podría esquematizarse de la siguiente manera: A-A' más la Coda. Dado la conformación de ambos bloques, éstos pueden —si se eliminan los cuatro últimos compases— ser alternados ininterrumpidamente, para formar un movimiento sin fin.

Siempre trabajada según su forma original la serie dodecafónica en este movimiento brinda nuevas posibilidades, al ser elaborada de preferencia armónicamente y también fraccionada, con predominio de la sucesión de terceras (o sus inversiones) ya aparecidas melódicamente en el primer movimiento.

La motivación rítmica sostenida por esta sucesión interválica es producida por tresillos de corchea, de negras, y más adelante por combinación de aquéllos con negras-unidad. En contraposición a ésto se suceden series de *glissandi*, cuyas notas extremas son sonidos ordenados de la serie. La sección conclusiva de este bloque, como también la del segundo se basa en la alternación de los sonidos 5 al 8 a lo que sigue un pasaje de continuidad serial, en presentación armónica y melódica alternadas. Para proporcionar atención progresiva a través del transcurso del movimiento, los dos bloques están orquestados diversamente siendo el segundo más aglutinado y tenso que el primero.

El movimiento final *Allegro Agitato (De profundis)* es complejo. También se basa en la serie original, presentada de inmediato horizontalmente sobre un pedal del primer sonido. Todo el complejo temático inicial está realizado a la manera de un prelude deducido por la sucesión constante de la serie, hasta detenerse en un obstinado sobre los sonidos 5 al 8 con insistencia del pedal sobre Si bemol. La totalidad de este pasaje se relaciona con elementos aparecidos en el desarrollo del movimiento inicial. Le sigue una segunda idea de carácter más bien rítmico, sobre tresillos de negras (Clarinetes doblados por Piano), idea relacionada con el pasaje inicial del segundo movimiento por los valores empleados y con el obstinado del primer movimiento por la interválica e instrumentación elegidos. A continuación de ésto reaparecen los *Glissandi* del movimiento central unidos a un desarrollo de elementos ofrecidos en los movimientos anteriores, con predominio de aquéllos sobre bases armónicas o figuraciones de las mismas que culminan en un *clímax* interrumpido por un amplio glissando del oscilador, mantenido como pedal agudo, bajo el cual se reprisan ideas y complejos temáticos de los

movimientos anteriores. Una aparición posterior del oscilador y un breve juego de la percusión ponen fin al movimiento.

La forma tan característica del primer movimiento, no permite concebir a esta Sinfonía en un solo tiempo, que es a mi modo de ver, el verdadero sentido estructural de la obra. Debida a la estrecha relación existente en el material temático, casi no se justifican las interrupciones entre los tiempos, y de esta manera ganaría el tercero que así, visto como ente individual resulta impersonal y falto de ese interés que compás por compás presentan los precedentes. Lo cíclico —que Becerra quiere para su Sinfonía— no se justifica sólo por el empleo de una versión de la serie dodecafónica, se precisa la constitución general de un englobamiento total a la manera hecha por Liszt en la Sonata en Si para Piano.

El momento culminante de esta Segunda Sinfonía se centra precisamente en el segundo movimiento. Si el primero atrae por la forma, éste sobrecoge por el contenido, y basándome en ello, se despertó en mí la atracción que tengo por la obra en su totalidad. Los efectos producidos por los *glissandi*, por las superposiciones armónicas, los juegos timbrísticos emitidos por una policromía de insólita novedad, el proceso dramático y el ambiente de angustias e incógnitas cosechado gracias a todos los elementos que dignifican a este movimiento, ponen en evidencia algo muy cierto: el paso diverso que ha comenzado a dar nuestra música en estos momentos, poniéndose a tono con la marcha universal afinada ya en ambientes lejanos a esos convencionales de pre o postguerra. Con medios tradicionales, Becerra logra resultados no físicos sino psicológicos similares a los de la mal llamada *música concreta* y a los de la floreciente *música electrónica*; es precisamente en este movimiento central y no en el tercero —donde usa materiales electrónicos— cuando Becerra se aferra al mundo del presente. Esto alienta a pensar que también por las vías de la tradición se logra el camino de la avanzada. No importan los límites que puedan tener estas inclinaciones estilísticas: interesa por el momento que se produzcan en nuestro ambiente y que sirva de punto de partida a proyecciones futuras de la música chilena.

MUSICA PARA TEATRO

p o r

Carlos Serry

PREÁMBULO

En la composición de las obras teatrales griegas —tragedias y comedias— tanto de la época antigua como clásica, el poeta debía crear no solamente las palabras sino también la música y coreografía. La música de las grandes producciones de Esquilo y todas las tragedias de Sófocles y Eurípides se han perdido totalmente.

Los dramas griegos y las comedias litúrgicas de la Edad Media, hicieron amplio uso de la música escrita para acompañar la acción. A ésta se ha dado en llamarle 'música incidental'.

En el sentido moderno, no obstante, la música incidental incluye toda la música compuesta para la producción de una obra teatral.

Según Adolphe Appia, célebre escenógrafo y luminógrafo suizo, en el manejo de la luz encuentra la misma libertad que el poeta da a la música. La luz, según Appia, es la contrapartida de la música; su flexibilidad, fluidez y énfasis provee la misma oportunidad para evocar los valores emocionales de una función.

De aquí que la música ha pasado a ser un elemento y complemento valiosísimo y el teatro ha recurrido a ella para reforzar pasajes, parlamentos y dar mayor ambiente a la obra.

Bien podemos definir, entonces, que la música incidental es toda clase de música compuesta para las producciones dramáticas, que alivia el clima de una escena y proyecta un sentido de honda emoción, expresando así la naturaleza ínterna de sus personajes.

El nacimiento de la música incidental, propiamente tal, lo encontramos en el drama Isabelino inglés y también en el drama clásico español.

SHAKESPEARE Y LA MÚSICA INCIDENTAL

Ningún compositor inglés de la época de Shakespeare, con excepción de Thomas Morley —que se supone fue amigo del escritor— escribió música para sus obras.

William Byrd eximio músico de la Corte, permaneció ajeno al movimiento teatral, dedicándose a componer música religiosa.

Shakespeare necesitó bastante música para sus obras, no sólo canciones interpoladas para las que él mismo dio la letra —como en el caso de Morley. Es de suponer que con la angustia económica sufrida por Shakespeare para la producción de sus comedias, mal podía gastar en música y músicos.

Son numerosos los versos rimados que Shakespeare intercala en sus parlamentos como canciones. En "Mucho ruido por nada", uno de sus personajes, Baltasar, canta. En "Medida por medida", hay otra canción. El 'duo de los pajes' de "Como gustéis" y la melodía del payaso, al finalizar "Noche de Reyes", son otras canciones más. En "Trabajos de amor perdidos", la Primavera personificada en el papel de Ver y el Invierno encarnado por Hiems, cantan canciones introducidas como parte de la comedia.

Difiere un tanto la época Isabelina musical con la de nuestros días. Pasado dos siglos, ha resultado fuente inagotable de inspiración para plumas como Mendelssohn (Sueño de una Noche de Verano), Schubert (Who is Silvia, de "Los dos caballeros de Verona" y, "Hark, hark, the lark", de "Gimbelino"), Berlioz (Romeo y Julieta), Gounod (Romeo y Julieta), Thomas (Hamlet) y Tschaikowsky (Rometo y Julieta).

Así es como en la actualidad ha sido indispensable correlacionar el arte dramático con el musical. La nueva generación de compositores británicos se ha preocupado del problema. Tenemos a Roger Quilter que escribe melodías para las canciones de Shakespeare. Brian Easdale compone música incidental para "El mercader de Venecia"; Ann Carbutt, para "Otelo"; Roberto Gerhau, para "Cimbelino"; Ernest Irving, para "Macbeth" (1942); Leslie Bridgewater, para "Cuento de Invierno" y "Julio César".

El interés por proveer de música incidental a las obras de Shakespeare no sólo se ha circunscrito a compositores británicos. Rusia y Alemania le han dado importancia, y en particular citamos el caso de Virgil Thompson, compositor norteamericano, que ha compuesto música incidental para "Macbeth" (con elenco negro) dirigido por Orson Welles en 1936; para "Hamlet" con actuación de Leslie Howard, dirigida por John Houseman en 1936 y para "Rey Lear" con actuación de Orson Welles, dirigida por Peter Brook en 1952, como última primicia.

DESARROLLO DE LA MÚSICA INCIDENTAL EN INGLATERRA

Vemos en la exposición anterior cómo se desarrolló el interés por ambientar la obra shakesperiana más y más, comenzando sólo por las

canciones, interludios y danzas, pedidas expresamente por el dramaturgo y llegando a un clímax definitivo de la utilización de la música incidental en 1952.

Paralelo desarrollo ha obtenido esta tendencia en otros campos dramáticos ingleses.

Henry Lawes, compositor inglés, 'agregó' música a "Comus" de Milton, y fue considerada, después, obra musical, porque como obra dramática no encontró arraigo en Inglaterra.

En realidad, lo que pide Shakespeare en sus obra como canciones, interludios y danzas, no podrían clasificarse como música incidental. Se supone, además, que debe haber existido ejecutantes contratados desde el momento que Shakespeare pedía música para grupos (violas y otros instrumentos de viento) para utilizar al comienzo de "Noche de Reyes" y flautistas para tocar una danza final en "Mucho ruido por nada".

En Inglaterra, tenemos, además, el caso de Purcell, cuya contribución al desarrollo de la música incidental no puede ignorarse. Purcell se basó en textos de Beaumont & Fletcher, Dryden, Congreve y otros. Cuarenta y cuatro de las cincuenta obras escénicas de Purcell pueden considerarse piezas dramáticas y marcan un progreso histórico en el uso de la música incidental.

El campo para el desarrollo de la música incidental en Inglaterra era propicio; por un lado florecía el drama hablado y por otro fracasaba ahí la forma musical 'ópera' que se habría paso en Italia y Francia, para abarcar luego Austria y Alemania.

Purcell impidió, a causa de su prematura muerte, el desarrollo de la ópera en Inglaterra, por esto resultó que la música incidental no podía estar en mejores manos que en las de él.

Con el advenimiento de la ópera, hubo receso en el empleo de la música incidental para las obras dramáticas, sin embargo Händel, en Londres, compuso música para el re-estreno de "El Alquimista" y luego para "Alceste". Haydn, también en Londres, aplicó música incidental para el "Rey Lear" de Shakespeare, en 1776, escenificada en el Palacio de los Esterhazy; Mozart, además, compuso para "Thamos, Rey de Egipto" que hoy en día recobra cierto interés porque su partitura anticipa su gran ópera con tema egipcio "La Flauta Mágica".

Debemos considerar, entonces, que el Siglo XVIII mejoró los recursos orquestales por intermedio de la introducción de la ópera, ya que con ello se estableció la orquesta en el teatro definitivamente.

Este incesante interés por las obras shakespearianas de parte de los compositores británicos siguió en el Siglo XIX.

Sullivan, famoso compositor de operetas inglés, compuso música para "La Tempestad", "El Mercader de Venecia", "Las Alegres comadres de Windsor", "Enrique VIII", "Macbeth" y "Rey Arturo". Luego, Edward German, compuso danzas para "Enrique VIII", que son las únicas que se conservan de este compositor. Igualmente Glover compuso música para los melodramas de Drury Lane y de Standford para "Reina María" y "Becket".

En el presente siglo, la música incidental en Inglaterra se impuso definitivamente como tal. En 1920, Arthur Bliss, presentó "La Tempestad" usando trozos de Sullivan y canciones de Arne y su música incidental, abriendo horizontes en esta especialidad.

A partir de esa fecha el problema se enfrentó totalmente y apareció Normal O'Neill componiendo música incidental para todas las comedias que se producían en el Teatro Haymarket, mostrando una especial aptitud para las necesidades de la escena.

Es por este período que las sociedades dramáticas universitarias inglesas apresuraron el desarrollo de la música incidental para ganarle el terreno al teatro profesional. Oxford y Cambridge hicieron traducciones de Aristófanes con música incidental de Parry, Vaughan Williams y Walter Leigh (1951, el más nuevo). También se invitó a Elgar para escribir música para "Gramia y Diarmid".

Elgar, además, compuso música incidental para la comedia de Algernon Blackwood "The Starlight Express" y "Beau Brummel". Eugene Goossens escribió para la obra de Maugham "Al Este de Suez". Frederick Delius, por otro lado, obtuvo gran éxito con su música para el drama poético "Hassan".

Caso aparte y curioso resulta mencionar el hecho de que la comedia de Bernard Shaw "Santa Juana" haya quedado exenta de música instrumental en un medio tan propicio para ello.

EL CASO DE ESPAÑA

Al contrario que en Inglaterra, la música no se utilizaba casualmente sino totalmente incidental. Comprueba ésto el hecho que las comedias de Cervantes, Lope de Vega, Calderón y muchos otros clásicos, pedían música de variado tipo.

Era propicio el terreno en España para la música incidental y pudo haber prosperado a no mediar la evolución de la ópera que estancó su desarrollo, junto a que el drama español, también, había declinado por ese período. Pudo, decimos, haber prosperado en España la música in-

cidental y, quizás mejor que en ninguna otra nación, pero la zarzuela (Valverde y demás) que reemplazó en extenso a la ópera, absorbió este nuevo terreno creativo hasta el día de hoy.

Los compositores modernos más sobresalientes de España no han dedicado su creación a la música incidental para teatro porque han estado empeñados en ubicarse universalmente. Una de tantas razones puede residir en el resurgimiento de la música de ballet, al que muchos compositores españoles entre Manuel de Falla y Ernesto Halffter, se plegaron.

LA MÚSICA EN EL TEATRO ITALIANO

Italia presenta una excepción en cuanto a la falta de desarrollo de la música incidental. La razón está únicamente en el afán lírico italiano que dio paso al género de la forma musical llamada "ópera" (desde Monteverdi hasta nuestros días). La fluidez melódica italiana llevó a la fama a compositores como Peri y Pergolesi en los comienzos de la ópera. Y en los tiempos modernos a Verdi (en textos de "La Dama de las Camelias" y "Otelo") y Puccini (en textos como "Manon Lescaut").

Al hablar de música incidental, sólo aparecen los textos de Gabriel d'Annunzio, "La Pisanella" (con música de Pizzetti) y "El Martirio de San Sebastián" con música de Debussy, como muestras de este tipo de creación musical.

Una marcada excepción demuestra el tipo de composición llevado a la práctica por Gian-Carlo Menotti, que en toda su producción llega a una unidad musical casi perfecta con el texto, tanto así que su creación ha llamado más la atención de dramaturgos que de críticos musicales. Su capacidad sincronizadora es índice preciso del valor estético que puede darse a la ópera y su renovadora creación funcional, tanto por lo breve como por la economía de medios musicales, ej.: ("Amahl y los Visitantes de la Noche", "La Solterona y el Ladrón" y "El Teléfono"). Esta nueva modalidad musical de Menotti podrá aportar nuevas experiencias más promisoras en la creación de música incidental a usarse para obras dramáticas italianas, y universales incluso, en el futuro.

FRANCIA Y SU COLABORACIÓN

La colaboración prestada por Lully para las comedias de Molière, que es música para entreactos, no puede considerarse música incidental, pero sí agregada.

Ocurrió en Francia que las intrigas e intereses creados retardaron

los talentos escénicos y musicales, y esto perjudicó el desarrollo de la música incidental.

Sin embargo, en el Siglo XIX, Bizet, se basó en "L'Arlesienne" de Daudet para componer música incidental.

A medida que floreció el drama poético, más compositores se interesaron en la música incidental. Fauré se basó en "Pelleas et Melisande" de Maeterlinck, igualmente lo hizo Sibelius y Debussy (en forma operática). Sobre esta última se considera que Debussy incluso eclipsó el drama de Maeterlinck.

Más adelante los franceses han hecho traducciones del griego y de obras dramáticas inglesas realizadas por André Gide (Hamlet y otras) en las que han intervenido musicalmente Florent Schmitt, Darius Milhaud y Arthur Honegger (suizo). Importante resulta hacer resaltar la colaboración de Honegger, Roussel e Ibert en la trilogía dramática de Romain Rolland, "El Teatro de la Revolución".

De gran influencia puede considerarse la importancia que Jean Louis Barrault ha dado a la música incidental. Casos como "Cristobal Colón" de Claudel, son únicos en la historia de la música incidental. Y por sobre todo esto, persiste el interés estético dentro del teatro que crea Barrault para dar auge a la música incidental como elemento indispensable, teniendo a su disposición la pluma de algunos de los compositores franceses de la nueva generación, encabezados por Pierre Boulez.

Un caso curioso resulta la música incidental compuesta por el compositor norteamericano Virgil Thompson para la obra de Giraudouz "Ondine" que fue dirigida por Alfred Lunt en 1954, y actuada por Audrey Hepburn y Mel Ferrer.

RUSIA Y SU APORTE

En materia de música incidental, Rusia comenzó con la música de Glinka para el drama del Príncipe Kholmisky, "Conde Kukonik". Balakirew utilizó el "Rey Lear" de Shakespeare y Tchaikowsky se interesó por "Hamlet".

Prokofieff, entre los modernos, figura con música incidental para algunas escenas de "Romeo y Julieta". Podríase mencionar "La Historia de un soldado" de Strawinsky, pero ésta ya representa otro género musical que no cabe en nuestro tema.

ESTADOS UNIDOS DE NORTEAMÉRICA, A LA VANGUARDIA

Advertimos ejemplos de música incidental para los dramas de O'Neill. Para la comedia de Dennis Johnson, "A Bride for the Unicorn", Virgil Thompson compuso música incidental en 1934. En "Nuestro Pueblo" de Wilder, la música se especificó claramente pero no tan definitivamente como para "La Muerte de un Vendedor" de Miller, donde en determinadas escenas la música protagoniza.

Es indudable que existe en el ambiente teatral moderno de los Estados Unidos de Norteamérica la tendencia de utilizar más y más música incidental, por cuanto el cine está dando la pauta para ambientar escenas. Sin embargo, esto no quiere decir que tenga la misma utilización teatral donde la acción es primordial y la música debe estar supeditada a ésta.

Copland compuso en 1937 música incidental para una ópera-comedia con el fin de ser representada en colegios secundarios, y la llamó "El segundo huracán". Luego, el propio Copland se ha esforzado por este aspecto, inventando música incidental tanto para cine como teatro, e incluso tiene una obra que titula "Música para teatro" y además música para "Nuestro Pueblo".

ALEMANIA CON EL DRAMA MUSICAL

Quizás sea éste el país que más ha contribuido al desarrollo de la música incidental para el teatro. Primero, porque tenían teatros apropiados en las Cortes de Mannheim, Weimar, Bonn, Brunswick, Cassel y Carlsruhe, donde se producían óperas y dramas. Segundo porque un teatro de ópera podía mantener una orquesta y a veces para las comedias se necesitaba música circunstancial, como acompañamientos para cantar y danzar. Y tercero, porque, si se usaba orquesta, bien valía emplearla para antes de levantar cortina de los espectáculos, e intermedios de las comedias.

Esto dio base para que los compositores escribieran oberturas y los autores insertaran en sus comedias escenas que requerían acompañamientos y procesiones.

Es así como en tan fructífero centro crecía el interés por la música incidental compuesta para las comedias. Tenemos el caso cuando en el Burgtheatre de Viena se quiso producir el "Egmont" de Goethe, se acudió a Beethoven para que escribiera la obertura y otros trozos inciden-

tales aparte de música para las canciones de la obra. Otro caso conocido es el de Schubert que intervino con su música incidental para la comedia "Rosamunda".

En un ambiente tan especial, no podía faltar un aficionado aristocrático, como el Príncipe Radziwill, quien compuso música incidental para "Fausto" de Goethe.

Weber contribuyó con su música para la versión del "Turandot" de Schiller. Schumann escribió la partitura de "Manfredo" y Mendelssohn compuso para "Atalia" de Racine y "Ruy Blas" de Víctor Hugo. Mendelssohn, además de haber compuesto la Obertura para "Sueño de una Noche de Verano" de Shakespeare, escribió, a pedido, la música incidental para varias de las escenas de esta obra.

No podría cerrarse este capítulo sin hacer alusión al aporte que ha dado a la música incidental, Ricardo Wagner, en Alemania, y al mundo artístico en general. En su dualidad de compositor-libretista, y especialmente por ser el creador del drama-musical de suerte tan específica, se le considera el iniciador de la era moderna musical, tal como en teatro a Ibsen y Chekov.

* * *

Párrafo aparte merece la música incidental escrita para "Peer Gynt" de Ibsen, por el noruego Grieg, que nosotros conocemos vertida en dos suites. La música de Grieg refleja perfectamente la necesidad de ambiente que prescribía Ibsen.

CONSIDERACIONES

Al desarrollo de la música incidental, debemos agregar algunas consideraciones sobre la misma.

Hemos resumido la creación de esta especialidad al servicio del teatro sin indicar algunos secretos de su técnica. Según investigaciones practicadas por el suscrito, consignamos ciertos conceptos inherentes a la creación de la música incidental para el teatro.

El compositor debe vivir los distintos personajes de la obra para adaptar su música, así podrá ambientarse mejor y darle el tono característico. Por consiguiente, la música incidental debe tener unidad de estilo. Es imprescindible bosquejar musicalmente ciertos pasajes con determinados sonidos, así que ésto llevó al compositor a emplear ciertos timbres orquestales para obtener el resultado deseado. En especial esto

se refiere al cuidado que el compositor debe tener de no perturbar con su música la atención del auditorio sino por el contrario, ayudarlo a comprender la escena, de ahí que se llame, además, música incidental.

Es tan sutil la técnica que debe desplegar el compositor en el campo de la música incidental que se da el caso de escenas donde se necesita recordar la caída de las hojas y se ha recurrido a ritmos especiales ("La muerte de un vendedor"; la producción chilena). También, en el caso de esta misma comedia, la música de tono fúnebre hacia el final donde ésta advierte al público el fatal desenlace.

Y haciendo otros alcances, citamos el caso de la protagonista de "El Teléfono" de Menotti, que al marcar el dial, la orquesta da cinco acordes diferentes y, en "Amahl" del mismo compositor, la sincronización específica del rengoso andar del cojito hacia la puerta y vueltas donde está su madre.

PROYECCIONES DE LA MÚSICA INCIDENTAL

En nuestro ambiente teatral se han hecho varias experiencias en la creación de la música incidental.

Tenemos las obras de Alfonso Letelier ("Anunciación a María" de Claudel, "El enfermo imaginario" de Moliere) Héctor Carvajal ("La Muerte de un Vendedor" de Miller; "La Isla de los Bucaneros" y "El Cid"), Gustavo Becerra (música para mimos: "Recuerdos de mi niñez") y Celso Garrido ("La Violación de Lucrecia" de Obey; "El Alcalde de Zalamea" de Calderón), todas grabadas en cinta magnética.

No es del caso aquí hacer crítica a estas producciones chilenas, pero falta allegar a esta nueva concepción estética a otros compositores que han tenido experiencia y manejan una sólida cultura, como el caso de Urrutia Blondel, Pablo Garrido, Carlos Riesco, Carlos Botto y Juan Orrego. Todos éstos son del oficio musical y buenas plumas.

Sin embargo, faltaría interesar a todos los compositores de música incidental, en otras herramientas adicionales que hoy están en boga: la música concreta y electrónica.

La música concreta es producto de las grabaciones de ruidos y se considera el arte más extenso que engloba a todos los sonidos. Según Baudelaire, "la belleza es siempre extraña" y en verdad la extravagancia de los sonidos de la música concreta es un nuevo género de belleza que puede aplicarse al servicio del teatro. Los sonidos necesarios para una escena se graban en cinta magnética sirviendo de base para la creación musical, al contrario que la música creada por la inspiración.

Paralelamente a esta nueva modalidad se encuentra la música electrónica. Los instrumentos que se utilizan para este fin simulan la voz humana, ya que entre el ejecutante y el sonido se interpone una oscilación eléctrica. Para lograr el sonido musical se actúa simultáneamente sobre la altura, la intensidad y el timbre.

Así, las proyecciones que pueden obtenerse para la música incidental para el teatro en el futuro, son amplias, pues para los efectos teatrales bien cabría el uso de estas nuevas técnicas que vendrían a renovar lo que hasta ahora se ha creado en esta especialidad.

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

VI. PROBLEMAS DE LA FORMA, SU SOMÁTICA, SU EXPRESIÓN

por

Gustavo Becerra

a) Especialidad de este recurso. Su calidad suprasumativa de objeto estético elemental.

Lo primero que es necesario aclarar es la diferencia existente entre forma y procedimiento. Este último no tiene otro objeto que el de producir texturas (tejidos armónicos, polifónicos, imitativos y colorísticos). Los resultados obtenibles son indeterminados. Su papel sintáctico es sólo potencial. En cambio, la forma, es el conjunto de finalidades que cumplen los procedimientos según un plan orgánico y jerárquico. La forma puede ser (en la improvisación libre) una estructura resultante, pero no es ése su papel. La forma es un principio orientador, nos permite formular consecuentes o antecedentes recién oídos, porque su sentido se hace presente, aunque la obra no esté concluida. En la experiencia musical del auditor, la "hipótesis de trabajo" es formal. En el acto de componer sucede otro tanto. La forma es un plan proyectivo (para proyectar sobre el auditor), el procedimiento constituye el detalle de su consumación. La forma es un fin teleológico, o bien, una idea (un ideal). *La forma es el principio creador, es el "motor inmóvil"*.

Si se entiende como "recurso", hacia una gestión encaminada a satisfacer determinadas condiciones, la forma sería un hecho expresivo (evidente o codificado), al punto que su acción radicaría en su "totalismo". Todo efecto formal abarca el ámbito completo de una gestión expresiva. Vano empeño sería tratar de constreñir su campo a lo "puramente intelectual" o "puramente afectivo". Recurrir a la forma es organizar una exteriorización hacia una existencia definida.

Si consideramos como cierta la afirmación de que la necesidad crea el medio, tendríamos que decir que la forma es lo necesario y el procedimiento, el medio. Según esto, la forma sería un fin en sí, y los procedimientos serían los "recursos" para llegar a ella. Pero ésta es una cadena infinita de motivos y acciones en la que la forma también es un recurso para otros fines más altos; los de un sistema expresivo. La ordenación de los estímulos, convenciones y símbolos que adopta una forma, garan-

tizan la expresión (o deben hacerlo) de un mensaje determinado, evitando las contradicciones y demás absurdos del pensamiento. Si la misión formal se ha cumplido con éxito, queda definido un pensamiento. Su condición esencial de hecho único queda garantizado.

Es por todas estas razones que una forma no puede considerarse la suma de sus componentes. Faltaría allí el "élan vital". Todo esto lo intuye claramente una persona en estado perceptivo, porque en ese momento la forma produce la sensación de descubrimiento y, en el momento de confirmarla, la de satisfacción y reposo.

Es, pues, la forma, algo único, un objeto estético elemental, la experiencia de sus partes conduce a relaciones confirmadas, pero sólo la intuición nos permite alcanzarla. Podemos, entonces, considerar el arte como una experiencia, que en el compositor parte de la forma como hipótesis y que en el espectador lo hace de los casos particulares proporcionalizados por los procedimientos, para llegar finalmente a constituirse. Esto es en cuanto al mecanismo transmisivo, aunque lo primordial es la "esencia" que actúa como transferencia vital entre el autor y su espectador y que está antes y después, respectivamente, de la forma, según el itinerario anotado.

En seguida se comprende que la forma no puede ser una solución absoluta para un problema expresivo dado, basta para apoyar este concepto el hecho de que las experiencias temporales no pueden realmente reiterarse. Lo único verdaderamente constante, en los procesos vitales, es el cambio. Sin embargo, la vida de relación establece en su flujo inmutables y amplias costumbres y reglas que posibilitan el arte.

La música no puede escapar a conceptos tan generales y los evidencia en cada caso de manera inequívoca. La forma es un principio creador consustancial a lo expresado. Es como su esquema, símbolo catalítico en torno al cual vive su vida el hombre que crea. Ante la forma todos somos ejecutantes. Con ella todos creamos.

ALGUNAS ESPECIES FORMALES

Aunque la forma siempre debiera ser lógica, sus cualidades específicas no siempre lo son. ¿De qué clase son entonces? Las cualidades indispensables a la forma son sus tendencias, intenciones, reacciones, etc., todo menos "lo racional" que tiene en la función expresiva un papel puramente ejecutivo, servil. Si la forma se pudiese reducir a lo estético, al artista, no le quedaría nada que hacer.

Como todos los fenómenos históricos, la forma es única. Siendo los individuos distintos, también lo serán sus necesidades expresivas, y sus "formas adecuadas" serán diferentes. El camino para usar la forma como recurso es el del conocimiento directo, el de la intuición. "Cada cosa es de una manera y no puede ser de otra", B. Russel.

b) Visión crítica de su actual estado académico. Aspectos analítico-sintéticos.

Los vocablos forma y fórmula parecen haberse confundido en el presente estado de las academias del mundo occidental.

Las fórmulas mecánicas e invariantes soportan indiferentes toda suerte de propósitos y contenidos distintos. Constituyen principalmente "objetos exteriores sin valor idiomático, sin mensaje".

Lo más grave, sin embargo, reside en la confusión de los términos forma y procedimiento. Lo mismo da, para la mayor parte de las academias, la proporción orgánica lograda (Forma) que la textura utilizada.

En el orden histórico notamos, a vuelo de pájaro, la confusión entre menodía y melodía; entre contrapunto y polifonía, entre tono y tonalidad. Varios procedimientos son considerados como formas. El canon, por ejemplo, de recursos imitativos, con el que se podría redactar cualquier forma, pasa a ser "la forma canon". Esto reduce el citado recurso a una de sus posibilidades. Otro tanto ocurre con la "Forma Fuga", como si no se pudiera escribir todo el repertorio formal a base de esta manera imitativa.

¿Cuál es la base de tanto desacuerdo? En nuestra opinión, la base de la confusión reside en la utilización de designaciones históricas y estilísticas en lugar de conceptos gramaticales. Lo más grave de todo esto es que la música carece de una gramática propiamente tal y su formulación no será posible sin ayuda de la lógica. No olvidemos que Europa sufrió una de las peores guerras, debido a odios fundamentados en segregaciones raciales, en las que la lingüística parecía sustituir a la etnología. Como esto no es posible, tampoco la historia puede sustituir a la gramática.

En nuestro segundo artículo hacíamos referencia a mejores designaciones de la forma basadas en la gramática comparada. Tales agrupaciones tienen como cualidad fundamental su independencia respecto a épocas y estilos, lo que les da un valor trascendental.

En el "Harvard Dictionary of Music" aparece una de las tantas clasificaciones de la forma musical, dividida en: A. Formas repetitivas; B. Formas continuativas. II. Formas compuestas.

El mismo autor reconoce, en el párrafo siguiente, las deficiencias de que adolece, especialmente con respecto a las enumeraciones (que aquí se omiten). Habla de "híbridos", "elementos colectivos", "tipos estilísticos", etc. Pero, lo que salta a la vista, es que ni las formas llamadas "simples" lo son, ni que las compuestas lo sean. En general, no hay clase ni género que excluya realmente a las otras y esto es un absurdo. ¡Aquí se opone la repetición a la continuidad! ¡Se considera el rondó como forma no-continuativa! Algo malo hay en estas definiciones o clasificaciones desde el momento en que se las puede aplicar a cosas distintas de la definida. El "método" usado es una mezcla de historia, estilo y gramática musicales en una lista que por no ser completa, tampoco permite inducciones estrictas.

Reconoce Apel, además, que la terminología es equívoca y no pocas veces contradictoria. La base del error de éste y de otros intentos de clasificación es el basarse en sistemas falsamente descriptivos, que confunden los hechos con los propósitos. Cada uno de los aspectos "debe" ser tratado por separado. Una cosa es la cronología, otras las designaciones estilísticas, y otras, muy generales, las designaciones gramaticales. Como no podría disponerse nunca de repertorios completos de casos posibles, las designaciones empíricas serán relatos de hechos simbolizados en nombres. Una simple enumeración de casos, por otra parte, es la peor muestra de desorientación científica, ya que sin una hipótesis no hay investigación posible. "Hechos e ideas" es la simbiosis que posibilita un conocimiento científico.

Si consideramos los hechos artísticos individuales como fundamentales a la experiencia histórica, los enfocaremos como detalles de estructuras más abstractas y generales. ¿Cuáles pueden ser estas estructuras? La más obvia de todas es la del pensamiento (lógica) y por lo menos otra, la de la redacción (sintaxis, gramática). La forma en nuestro concepto pertenece al primer rubro, por su pureza e independencia de la estilística o de las convenciones.

Sólo el "sentido formal" permite enlocar correctamente el detalle de una obra. Si generalizamos la experiencia histórica nos encontramos con que sólo una hipótesis permite valorizar sus hechos.

Estos son "informes" por separados de los móviles que los originan. Estos últimos son gérmenes creadores de experiencias, son valores formales.

Una obra musical es una experiencia cuyos detalles deben encajar en sentidos estructurales más extensos. La agregación de pasajes con for-

ma "resultante" se llama improvisación. Para que haya composición es necesario que la forma sea "operante".

La academia no acierta a instruir bien sobre la problemática formal, principalmente por no haberla planteado con propiedad. Si bien es cierto que la academia, en su mayor parte, es normativa, también lo es que, en sus etapas de crisis como la presente, pretende ser preceptiva, escudando su incapacidad en un fárrago de consideraciones "eruditas". Tanto las normas como los preceptos que se enuncien, como los métodos en vigencia, serán sólo excepcionalmente certeros, porque los métodos de investigación, en la formación de los tratados, son falaces. La enseñanza de la forma, que es el principio vital del arte, se resiente considerablemente de estas circunstancias.

¿Por qué no se acepta de una vez el hecho de que el estudio del pensamiento es previo a toda consideración científica? Así, tal vez, renunciaremos, poco a poco, a la confusión entre montón y clase.

En el momento de la redacción, el estudiante de composición ni siquiera posee medios para cerciorarse de sus propósitos y se ve constreñido a una dificultosa "improvisación escrita", con toda la "lotería de tanteos", en la que no sabe por último qué es lo que busca o encuentra. Esto con respecto a los detalles, pero con respecto a la forma, ésta parece ser una colección invariable de "continentes", en los que debe caber todo, así haya que podar o agrandar para lograrlo. Esto más parece una fábrica de muebles "standard", donde los más variados árboles cumplen idénticas funciones. ¿Qué técnica puede adquirir un estudiante de la forma en estas condiciones? Si tiene suerte podrá cumplir sumariamente con la academia, mientras posterga sus verdaderas ideas, para las que tendrá que descubrir, de todas maneras, medios nuevos. Lo más importante de la enseñanza formal, en un nivel sintético, es el de descubrir la intensidad, sentido y dimensiones de un caso destinado a exteriorizarse. Así podrá pulirse una obra no porque tiene ripios o asperezas, sino porque se sabe cuáles son las gestiones que contribuyen al propósito común. De esta manera habrá una jerarquía que separe lo constructivo de lo ornamental, sin prejuicios de estilo o de tradición.

En el campo del análisis el problema es algo menos serio, pero no por eso deja de ser grave. Una mayor variedad mantiene un saludable sentido común, mientras llega inexorablemente el "formalismo". Así, la vida, cuya característica es el no repetir, es sacrificada en aras de la "claridad". En estos casos el verdugo opera rechazando todo lo que no encaja en su necrófaga estrechez. No pregunta y, sin embargo, se atreve a "corregir". No estudia a fondo cada caso y dice "saber". No conoce al

“hombre” y pretende “enseñar” sobre su expresión. Si esto fuese una paradoja sería cierto, pero no lo es, se trata simplemente de un error.

El mismo orden en que se efectúan los análisis es errado. La pretensión de objetividad salta de lo particular a lo general, en una verdadera danza de la desorientación y, por último, la finalidad de todo el proceso, que son las conclusiones, apenas si existen y son en general vagas y turbias.

Sobre esto, Lewis Mumford, en su conferencia “La Herramienta y el objeto de su serie” “El arte y la técnica”, dice: “Como ustedes saben, el más elevado elogio que se le puede dirigir a un colega en los círculos académicos es calificarlo de cabalmente objetivo, lo cual demasiado a menudo significa que carece de sentimientos, de impulsos o de deseos propios, o bien, que ha adquirido el hábito de sentarse sobre ellos. A fin de justificar este tipo muy limitado de objetividad, que trata como no existente al pez subjetivo, que no puede atrapar en su grosera red conceptual, nosotros los modernos hemos adoptado una vieja fábula acerca de la naturaleza e historia del hombre (Prometeo y Orfeo)”, etc.

Las líneas que siguen valorizan al símbolo como medio expresivo por encima del objeto.

Así se incide en la peor de las plagas de la enseñanza de la música, la que se hace más álgida en el caso de la forma, la llamada “objetividad”. Sabemos por razones lógicas y psicofisiológicas, que tal cosa no existe.

En mayor o menor grado, el mecanismo de los afectos responde a una “simbología”. Por eso es que hay, como afirma Carlos Chávez en un breve pero injundioso artículo del “Buenos Aires Musical”, calidad en la cantidad. Un autor se destaca entre sus contemporáneos por su exceso de producción, pero sus mejores obras lo hacen con respecto a muchas de menor importancia, que les sirven de fondo y que proveen al auditor de material para “interpretar”, a través del sentido (forma) de su contenido. Se aprende a juzgar a un autor dentro de su época y a una obra por el estilo de su autor. En este proceso se puede evitar el “tono” subjetivo de la experiencia estética, por más que sus elementos últimos sean abstractos.

Como lenguaje, la academia considera la forma como un continente, pero lejos de serlo, es un principio germinal. Su significado podría variar escasamente, cambiando considerablemente los medios de redacción. No se trata de detalles que den tal o cual forma, se trata más bien de una forma que da sentido a los detalles que le prestan su sustancia para existir.

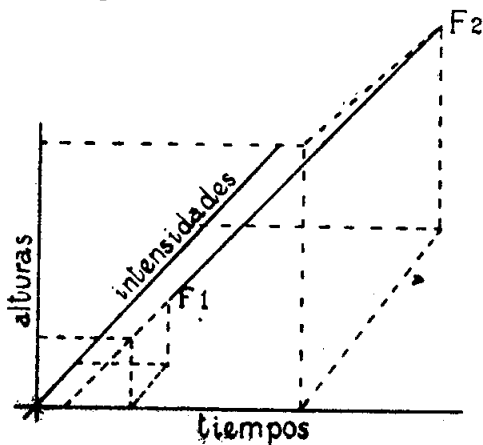
La última confusión, a la que nos referiremos con respecto al rubro academia formal, se refiere a la falsa oposición entre fondo y forma. Fondo no es la agregación de los medios (contenido), sino que es la esencia única que se transfiere.

Una paradoja puede cerrar este capítulo. Forma es lo que no se repite.

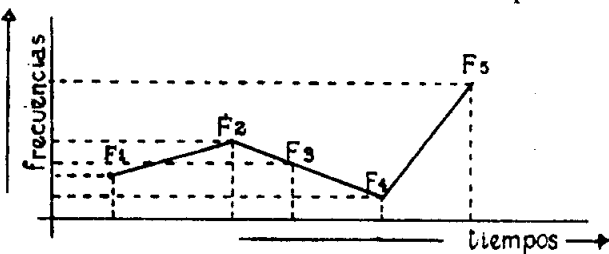
c) Noción de campo y trayectoria en la forma musical.

Uno de los factores más importantes en la indeterminación compositiva de la forma procede de la falta de planteamiento sistemático de la noción de campo. Toda forma determina un campo con dimensiones temporales y acústicas definidas como en las artes plásticas. Las dimensiones referidas pesan de una manera clara en la imaginación del auditor. Su valorización se mueve en los continuos temporal y acústico. El primero está sembrado de nuevos reflejos cinético-temporales y el último por el campo audible.

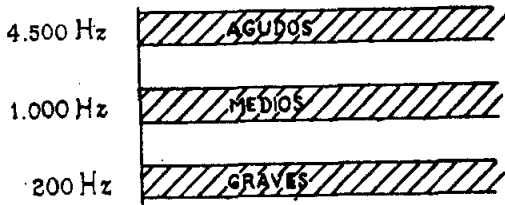
Si referimos estos conceptos a un sistema de coordenados, podemos otorgar el campo audible a la abscisa y el temporal a la coordenada. El primero de estos campos habría que desdoblarse en dos: volúmenes y alturas, con lo que nuestro esquema resultaría dimensional.



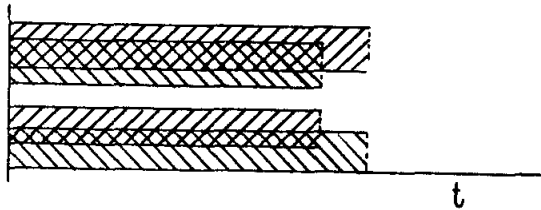
Si suprimimos las intensidades tendremos una representación bidimensional.



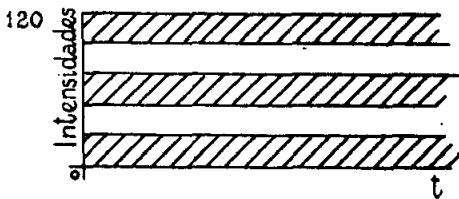
Un campo puede ser más o menos agudo, según la "banda" que ocupe, dentro del campo audible.



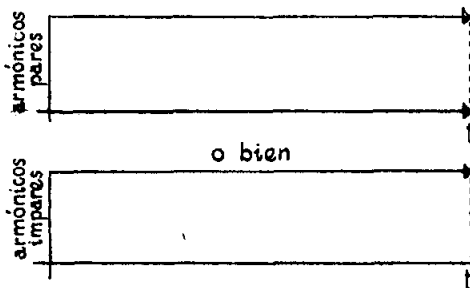
Un campo puede ser más o menos denso, según la distribución de los ámbitos.



Un campo puede ser más o menos extenso de posibilidades de volumen.



Un campo puede tener mayores o menores posibilidades.



Se puede ir completando la noción de campo, haciendo un inventario de los repertorios de recursos que intervienen en una obra determinada. Los repertorios de sonidos se ordenan en "modos" al igual que los ritmos. Los tipos de frases en grupos gramaticales. Las formas en tipos, etc.

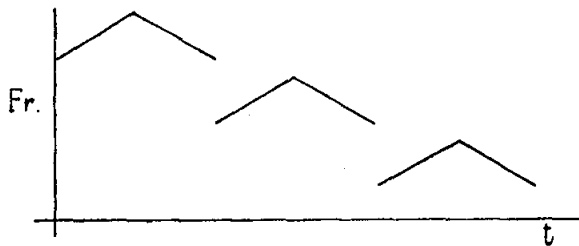
Sólo cuando está clara la noción de campo, al agregarse la dimensión del tiempo total, es cuando se puede plantear el problema de la:

NOCIÓN DE TRAYECTORIA

El "perfil" de una forma se puede obtener fijando los diversos tipos de trayectorias que en ella se representan. Si sólo tomamos los rubros tiempo y frecuencia, lo veremos claro:

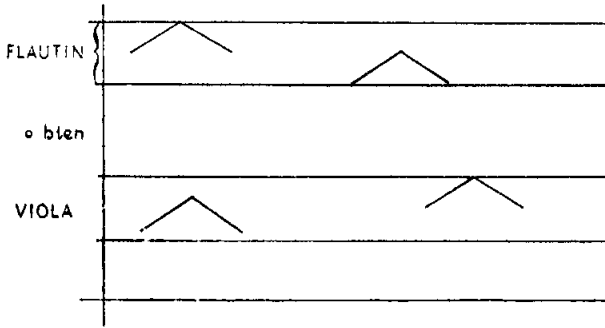


Pero, así suspendida una trayectoria en el campo acústico, no define bien las cosas. Un mismo trayecto puede tener distintos efectos, según la altura en la que se produzca.

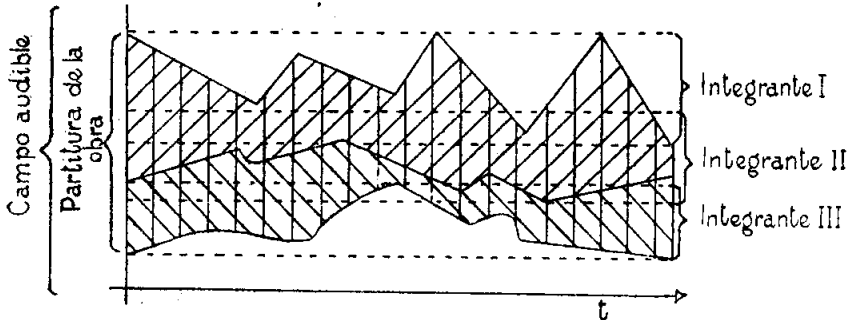


El trayecto en sí mismo tampoco se define por sus simples direccio-

nes. Puede estar en un campo particular dado, pero situado de diversas maneras.



Por eso es que podemos hablar de trayectos absolutos dentro del campo audible, y relativos, dentro de una tesitura dada, simple o compuesta, que se separe de aquél. Una forma completa, reducida a la combinación frecuencia-tiempo, puede dar imágenes como la siguiente:



De todo esto se desprende que, para componer con trayectorias, es imprescindible que éstas sean compatibles con un determinado campo. Sólo aquel que conoce el campo que determina una combinación instrumental dada, puede imponer un trayecto en condiciones "compuestas". Como la gestión fundamental en el arte es la elección, mal puede elegir quien está estrecho (o angustiado) en un campo dado. Como a la postre una forma es el trayecto de un grupo a un campo, se hace imprescindible el cálculo de los desplazamientos en él envueltos para ajustarlos a las condiciones dadas. Ver artículo sobre polifonía (IV).

Como ejemplo aclaratorio podríamos decir lo siguiente: si un compositor ha imaginado una obra con un clímax por saturación de potencia y se da un instrumentario que sólo logra eso en unísono sobre "La",

estará obligado a construir su obra de manera que aquella nota se produzca en el momento preciso.

Se podría decir, recurriendo al concepto matemático de función que la forma musical está determinada por variables que se desplazan en los dominios de conjuntos o repertorios de recursos. He aquí una serie de conjuntos (sets) o repertorios:

- a) { ritmo
duración total
- b) sonido { alturas
intensidades

En estos conjuntos considerados como géneros, pueden existir multitud de subdivisiones o clases. Sobre cada una de ellas puede desplazarse una variable.

Como conclusión final sobre el problema del campo y la trayectoria diremos que, "para componer" es necesario saber de qué sonidos y grupos se dispone y con cuanto tiempo y agrupaciones temporales se cuenta. De otra manera se corren riesgos de extensiones innecesarias o amputaciones o, cuando menos, se cae en la improvisación. Todo esto, naturalmente, si es que no se pretende considerar la forma dentro de su campo como un objeto separable de la personalidad.

d) Planteamiento de una neoestética.

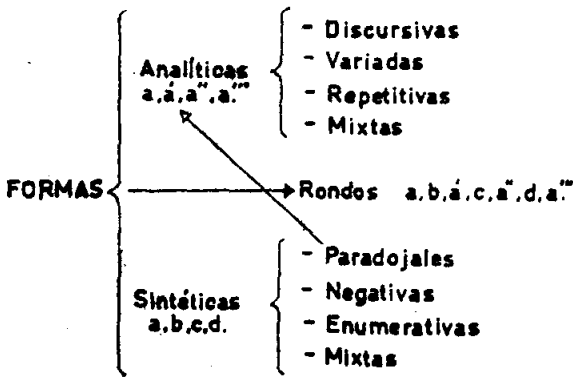
I. Imaginación y sintaxis

Antes de redactarse una obra temporal, es una imagen estática. El medio transcurre, pero su sentido se revela en el estatismo de la memoria asociativa. Una forma que es un objeto estético elemental, se nos presenta instantáneamente a partir de cualquiera de las etapas psicológicas de relación con los medios externo e interno. Su formación puede ser más o menos laboriosa, pero su irrupción es rápida y definitiva. El brillo del esquema encontrado pone en acción los reflejos idiomáticos que bullen en busca de los agregados sonoros que plasmen su gesto. Lo primero que aparece de una forma es su clímax. En torno a él se recuerda toda la forma, repitiéndose este proceso en el auditor. De muchas maneras puede vestirse una forma, por eso es que media un largo proceso antes de la madurez de una de sus redacciones.

Es fundamental elegir medios adecuados para la redacción de una versión formal. Lo primero que falla es el sentido de la medida. Los trozos más o menos extensos e intensos que lo preciso. La posición que altera la concepción formal en una de sus redacciones es falsa, porque toda forma, al ser única, es adecuada, y son los recursos de detalle los que deben adaptarse a su arquitectura. Claro está que hay casos límites, formas cuyos medios son muy difíciles de realizar, ya sea por los medios de ejecución o de audición. La problemática de este tipo de excepciones está invadida por la común sensación de "marco" de todas las regiones fronterizas de las capacidades humanas. Allí no caben sintaxis equilibradas.

Como técnica general queda la lógica, en cuyo campo el pensamiento adquiere su único sentido. Lo menos que se le puede pedir a una forma, es ser idéntica a sí misma, el expresar sólo lo que debe. Como resultado total puede ser analítica (de elementos similares) o sintética (de elementos disímiles). En este último caso la paradoja confirma la ley.

De esto se desprende que tanto para la composición como para el análisis cabe un estudio lógico de la forma y en general de todos los elementos de la música.



II. Aspectos mecánicos y reflejos

Así como los reflejos empiezan por ser simples e incondicionados, terminan por condicionarse y complicarse extraordinariamente en un "vocabulario"; hay estructuras increíblemente extensas. Entre éstas están algunas formas que se han incorporado al repertorio vigente de redac-

ciones, de tal manera que sólo la referencia a una de sus partes la recuerda entera. Por otra parte, hay compositores que se obstinan en la producción de estructuras autodeterminadas que se suman a los mecanismos reflejos exteriores y con los cuales se confrontan en una curiosa impropiedad pseudocreativa. Estos estados son de una ínfima latencia formal y más bien deben ser miembros simples de enunciados más extensos.

III. Situación psicológica de este recurso

La forma en el acto de pensar, es materia de la psicología. Su carácter total es probablemente lo más resultante. Los tres niveles (mecánico, afectivo e intelectual) se excitan ante su presencia, que es invasora, breve y de máxima significación. Su calidad teleológica de penúltima finalidad expresiva le confiere una importancia que sólo cede paso a la esencia misma, que es objeto de la transferencia artística.

PLAN TELEOLÓGICO ARTÍSTICO

1. Corriente hacia el auditor:

medios en detalles	$\left\{ \begin{array}{l} \text{grupos} \\ \text{convencionales} \end{array} \right.$	Formas-esencias
--------------------	---	-----------------

2. Corriente desde el compositor:

esencias	Formas	$\left\{ \begin{array}{l} \text{grupos} \\ \text{convencionales} \end{array} \right.$	$\left\{ \begin{array}{l} \text{medios} \\ \text{en} \\ \text{detalles} \end{array} \right.$
----------	--------	---	--

Una neoestética de las formas musicales debe estudiar los artificios expresivos desde y hasta la forma como ciclo práctico; supeditado a ésta todo otro elemento debe ser considerado como servil, aunque presente en su materia la concepción inicial y la síntesis final.

CRONICA

Temporada de Conciertos al Aire Libre de la Orquesta Sinfónica de Chile

El 19 de diciembre se inició la Temporada de Verano al Aire Libre de la Orquesta Sinfónica de Chile, con la *Novena Sinfonía de Beethoven*, Grupo Coral Experimental y los solistas: Victoria Espinosa, soprano; Inés Carmona, contralto; Tito Bruno, tenor, y Manuel Cuadros, bajo, dirigidos por Tito Ledermann. Un segundo grupo de solistas formado por Nora López, soprano; Pina Cristofori, contralto; Bruno Cepeda, tenor, y Mariano de la Maza, bajo, alternaron con los anteriormente nombrados en los siete conciertos en que se tocó la Novena Sinfonía de Beethoven en los parques y plazas de la capital.

Los 9 conciertos restantes de la Temporada al Aire Libre de la Sinfónica de Chile, fueron dirigidos por los maestros: Juan Matteucci, Isidor Handler, Jorge Peña y Armando Sánchez-Málaga. En cada uno de estos conciertos actuó un joven solista del Conservatorio Nacional de Música, especialmente elegido por concurso para actuar durante esta temporada de verano. Los elegidos fueron: Marta Carter, quien tocó el *Concierto para piano y orquesta K. 467, de Mozart*; Francisco Quesada, el *Concierto para violín y orquesta, de Bruch*; Graciela Yazigi, *Concierto N° 3 en Do menor, Op. 37 para piano y orquesta, de Beethoven*; María Teresa Reinoso, *Aria de "Madame Butterfly", de Puccini*; Ana Rubilar, *Aria de "Fidelio", de Beethoven*; Pedro Ortiz de Zárate, *Concierto en La para violín, de Mozart*; Ida Rojas, *"Ritorna Vincitor", Aria de "Aida", de Verdi*, y Abraham Bravo, *Concierto N° 3 en Sol Mayor, K. 338 para violín y orquesta, de Mozart*.

En estos conciertos, además, se tocó obras de compositores chilenos, entre los que figuran: *Candiani: Obertura de "La*

Noche de San Juan"; *Soro: Andante Appassionato*; *Leng: Dolora N° 2*; *Soro: Danza Fantástica*. Obras del repertorio clásico, romántico y moderno, completaron los programas de estos conciertos.

La temporada terminó el 31 de enero.

Concierto en Viña del Mar de la Sinfónica de Chile

Con motivo de la visita al país de la Duquesa de Kent y del Príncipe Bernardo de Holanda, la Sinfónica de Chile ofreció un concierto en el Teatro Municipal de Viña del Mar, el 4 de febrero, bajo los auspicios de la I. Municipalidad de Viña del Mar. Este concierto, dirigido por Tito Ledermann, contó con el siguiente programa: *Wagner: Obertura de "Los Maestros Cantores"*; *Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta*, solista: Enrique Iniesta, y *Tschaikowsky: Sinfonía N° 6*.

Orquesta Filarmónica de Chile

La Orquesta Filarmónica de Chile efectuó durante los meses de noviembre y diciembre de 1958, treinta y ocho conciertos sinfónicos en locales cerrados y al aire libre. Los conciertos de locales cerrados fueron dedicados exclusivamente a obreros y empleados, trasladándose la Orquesta a los lugares mismos de trabajo. Los conciertos al aire libre se realizaron en plazas y paseos públicos de la comuna de Santiago.

Durante 1958, la Orquesta Filarmónica de Chile completó 103 actuaciones entre conciertos sinfónicos, de cámara, ópera nacional y conciertos populares y al aire libre.

En el curso del mes de enero, la Orquesta Filarmónica dio ocho conciertos al aire libre bajo la dirección de Juan Matteucci, Juan Peyser y Armando Sánchez Málaga, en los que se presentaron solistas previamente seleccionados. Toda la labor de la Filarmónica de Chile se realiza bajo los auspicios y el apoyo que le presta la I. Municipalidad de Santiago.

Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta se presenta en Santiago

El Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta, fundado en 1954 por Mario Baeza Marambio, fundador y primer director del Coro de la Universidad de Chile, ha realizado una importante labor de difusión musical en la zona norte del país desde el año mismo de su fundación. Su repertorio se basa fundamentalmente en Motetes y Madrigales de los siglos XV, XVI y XVII. También abarca algunos aspectos de la polifonía contemporánea, para lo que se han preparado grupos de ejecutantes formando cuartetos mixtos y tríos de voces iguales.

Para su primera presentación en Santiago, el 29 de enero, el Coro de Madrigalistas de Antofagasta eligió un programa que incluía las siguientes obras: *Palestrina: I vaghi fiori e l'amorose fronde*; *Monteverdi: Lasciate mi morire*; *Lassus: Wach auf*; *Victoria: Vere languores*; *Lassus: Matona mia cara*; *J. S. Bach: O Jesulain süs*; *Baeza Marambio: Tarde en el hospital*; *Orrego Salas: Las flores del campo*; *Becerra: El burro en camiseta* y canciones tradicionales, villancicos y Negro Spirituals.

Radiodifusión en 1958

Durante el año 1958, el Departamento de Grabación efectuó 52 programas radia-

les que fueron transmitidos por 18 radio-emisoras de Santiago y provincias. En total sumaron 936 audiciones, en las cuales se transmitieron 8 obras chilenas de música de cámara y 20 sinfónicas, con obras de los siguientes compositores: Amengual, Becerra, Bisquert, Botto, Cotaños, Helfritz, Isamitt, Leng, Letelier, Orrego, Riesco, Soro, Santa Cruz y Urrutia.

Obras contemporáneas, se transmitieron 70, de los siguientes compositores: *Lati-noamericanos*: Chávez, Ficher, Ginastera, Guarneri, Moncayo, Revueltas y Villalobos. *Norteamericanos*: Bernstein, Copland, Dello Joio, Mennin, Stevens, Thompson, Wilder. *Europeos*: Bartok, Dallapicolla, Debussy, Egk, Falla, Faure, Gershwin, Gerster, Halffter, Hindemith, Jolivet, Mahler, Martin, Milhaud, Petrassi, Prokofieff, Ravel, Respighi, Roussel, Schönberg, Shostakovich, Stravinsky y Webern.

Del repertorio universal se transmitieron 59 obras, de los siguientes compositores: Adam de la Halle, Bach (J. Christian), Bach (J. Sebastián), Beethoven, Berlioz, Brahms, Bruckner, Cesti, Chopin, Costeley, Dvorak, Des Pres, Gabrieli, Haendel, Haydn, Jannequin, de Jeune, Liszt, Mendelssohn, Mozart, Negro Spirituals, Pergolesi, Purcell, Schubert, Schumann, de Sermissy, Stradella, Tchaikowsky, Telemann, Vivaldi y von Weber.

Intercambio

Se ha mantenido un intercambio de música grabada en cinta magnética con Argentina, Perú, Venezuela y Uruguay. A todos estos países se ha enviado música chilena sinfónica y de cámara, y música ejecutada por conjuntos chilenos. Estas obras son las siguientes: **BECERRA**: Sinfonía N° 1 y Trío para flauta, violín y piano; **BISQUERT**: Nochebuena; **BOTTO**: Cantos al Amor y a la Muerte; **FA-**

LABELLA: Sinfonía Nº 1; LENG: 7 Canciones y La Muerte de Alsino; LETELIER: Divertimento para orquesta; MOZART: Misa en Do mayor (Coronación); ORREGO: Canciones Castellanas y Sinfonía Nº 2; RIESCO: Passacaglia y Fuga; URRUTIA: Dos Danzas (De la Guitarra del Diablo).

OTROS ENVIOS AL EXTERIOR

Música chilena y universal ejecutada por conjuntos chilenos

- 1.— Proporcionado a don Javier Gelmi Pellet, para muestra de la cultura y el arte chilenos, a darse a conocer en los Estados Unidos de N. A.:

Danzas y canciones del folklore chileno: una hora.

De autores chilenos: 19 obras de 13 compositores.

De repertorio universal: 4 obras de 4 compositores.

De autores americanos no chilenos: 2 obras de 2 compositores.

- 2.— Proporcionado a don Daniel Quiroga, crítico musical del diario "El Debate", con ocasión del Sexto Seminario de Críticos Musicales efectuado en Pittsburg, EE. UU., y al que asistió como delegado de Chile:

10 obras, sinfónicas y de cámara, de 10 compositores chilenos.

- 3.— Proporcionado al señor Gilbert Chase, musicólogo norteamericano, Agregado Cultural de la Embajada de los Estados Unidos en Bruselas, Bélgica:

Selección de 18 obras sinfónicas y de cámara del compositor chileno Juan Orrego Salas.

- 4.— Proporcionado a la Organización de Estados Americanos, para su difusión a través de los programas radiales de la OEA:

9 obras, sinfónicas y de cámara, de 8 compositores chilenos.

Total enviado al exterior

56 obras chilenas, sinfónicas y de cámara.

4 obras de repertorio universal.

2 obras americanas.

- 1.— Proporcionado a Institutos de Cultura con sede en Chile:

7 obras de 4 compositores chilenos.

- 2.— Proporcionado a compositores e intérpretes chilenos:

98 obras: 47 de repertorio chileno,

51 de repertorio universal.

Total proporcionado en Chile

54 obras chilenas, sinfónicas y de cámara.

51 obras de repertorio universal, sinfónicas y de cámara.

Actuaciones cumplidas por los alumnos del Conservatorio Nacional de Música durante 1958

Bajo la directa tuición de la dirección del Conservatorio Nacional y de sus respectivos profesores, tanto de los cursos vocales como instrumentales, los alumnos del Conservatorio ofrecieron el siguiente número de presentaciones:

**SOLISTAS VOCALES E
INSTRUMENTALES**

<i>Lugar</i>	<i>Nº de Conciertos</i>
Salón de Actos Conservatorio	9
Sala "Valentín Letelier"	5
Aula Magna Valparaíso	3
Club de la Unión	5
Salón de Honor Universidad	6
Instituto Educación Física	3
Escuela Artes y Oficios	1
Universidad Católica	1
Biblioteca Nacional	1
Antofagasta	1
Valdivia	2
TOTAL	37

GRUPOS DE CAMARA

Sala "Valentín Letelier"	4
Club de la Unión	2
Biblioteca Nacional	3
Salón de Honor Universidad	1
Valparaíso	1
Antofagasta	1
Pedro de Valdivia	1
Tocopilla	1
María Elena	1
TOTAL	15

**CONJUNTO DE CUERDAS
(ORQUESTA DE CAMARA)**

Club de la Unión	1
Salón de Honor Universidad	1

Osorno	1
Valdivia	1

TOTAL 4

CONCURSOS

"Rosita Renard" (piano)	1 alumno
"Orrego Carvallo" (piano)	1 "
Nacional de Piano (Osor- no)	2 "
Temporada de Primavera (O. Sinfónica)	2 "
Conciertos Educativos (O. Sinfónica)	2 "
Temporada de Verano (O. Sinfónica)	12 "

TOTAL 20 alumnos

presentados a diversos concursos.

La organización de los conciertos se ha dividido de la siguiente manera:

- a) *Organizados por el Conservatorio* 40
- b) *Organizados por la Universidad y entidades culturales diversas* 16

TOTAL 56

De los concursos, dos han sido internos ("Rosita Renard" y "Orrego Carvallo") y los demás públicos y organizados por otras instituciones.

Temporada 1959

XIX Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile

Durante 1959 habrá dos abonos a los conciertos de la *Temporada de Invierno*

de la *Orquesta Sinfónica de Chile*. El primero, que constará de 16 conciertos, se realizará en el Teatro Astor, los días viernes, comenzando el 22 de mayo. El segundo abono, a precios reducidos, constará de 8 conciertos sinfónicos, bajo la dirección de grandes directores extranje-

ros, novedad ésta digna de destacarse, y que tendrán lugar los días sábados en matiné en el Teatro Alameda.

DIRECTORES DE LA TEMPORADA 1959

HÉCTOR CARVAJAL, Director Ayudante de la Sinfónica de Chile.

WALTER SUSSKIND, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Toronto.

JUAN JOSÉ CASTRO, Director titular de la Orquesta Sinfónica Nacional de Argentina.

RAFAEL KUBELIK, Director titular del Covent Garden de Londres.

LUIS HERRERA DE LA FUENTE, Director titular de la Orquesta Nacional de México.

SOLISTAS EXTRANJEROS DE LA XIX TEMPORADA

- EMIL GILLELS, pianista soviético.
- WILLIAM PRÍMROSE, violista inglés.
- CHRISTIAN FERRAS, violinista francés.
- RODOLFO CARACCILO, pianista argentino.
- HUBERT HARRY, pianista suizo-británico.
- BERNARD MICHELIN, cellista francés.

SOLISTAS CHILENOS

PIANISTAS:

Herminia Raccagni.

Adela Ilevicky, joven pianista que hace su debut en la presente temporada.

Alfonso Montecino.

Mario Miranda.

Flora Guerra.

VIOLINISTAS:

Enrique Iniesta.

Alberto Dourthé.

CELLISTAS:

Arnaldo Fuentes.

CANTO:

Yvonne Herbos (anteriormente cantaba bajo el nombre de Yvonne Boulanger).

Coro de la Universidad de Chile, Director: Mario Dusi.

Coro Polifónico de Concepción (que posiblemente actuará también durante la temporada de invierno o primavera), Director: Arturo Medina.

ALGUNAS DE LAS OBRAS QUE SE TOCARÁN DURANTE LA TEMPORADA

BARTOK: *Los 3 Conciertos para piano y orquesta* de este compositor que serán tocados por los siguientes solistas: Rodolfo Caracciolo, Adela Ilevicky y Herminia Raccagni.

PROKOFIEFF: *Los 2 conciertos para violín y orquesta* que serán ejecutados por los solistas Dourthé e Iniesta.

KAVALESKY: *Concierto para cello y orquesta*. Solista: Arnaldo Fuentes.

SCHUMANN: *Concierto para cello y orquesta*. Solista: Bernard Michelin.

TSCHAIKOWSKY: *Concierto para violín y orquesta*. Solista: Christian Ferras.

TSCHAIKOWSKY: *Concierto para piano y orquesta*. Solista: Emil Gillels.

RACHMANINOFF: *Concierto Nº 4 para piano y orquesta*. Solista: Hubert Harry.

PROKOFIEFF: "Alexandre Nevsky". *Cantata Nº 78*, para coro, orquesta y solista. Solista: Ivonne Herbos.

SCHOENBERG: "El sobreviviente de Varsovia" para coro masculino, narrador y orquesta.

Con motivo de la conmemoración del 200 aniversario de la muerte de Haendel y del 150 aniversario de la muerte de

Haydn, se tocarán obras de estos insignes maestros y el programa se completará con las obras de repertorio clásico, romántico y contemporáneo universal, además de obras chilenas y latinoamericanas.

XVIII Temporada de Cámara

Durante la Temporada de Cámara habrá 16 conciertos que se iniciarán el 11 o el 25 de mayo. Todos los conciertos de esta temporada se realizarán los días lunes, en el Teatro Antonio Varas y Teatro Astor.

CONJUNTOS QUE ACTUARÁN DURANTE LA TEMPORADA DE CÁMARA

Orquesta de Cámara de Praga.
Orquesta "Pro Música", director: Enrique Iniеста.
Conjunto de Madrigalistas del maestro Castellazzi (estrenarán en Chile "L'Amfiparnasso", de Orazio Vecchi, comedia pastoral del Renacimiento).
Coro de Cámara de Valparaíso (cantará Misa de Haydn y "Te Deum", de Haendel).
Cuarteto Paganini
Cuarteto Chile.
Cuarteto Santiago.
Quinteto de Vientos "Chile".
Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música.

SOLISTAS QUE ACTUARÁN DURANTE LA TEMPORADA DE CÁMARA

PIANISTAS: Emil Gillels, Giocasta Corma, Helen Tanner, Germán Werner, Elvira Savi, Alfonso Montecino, Germán Berner y Carlos Corma.
CELLO: Hans Loewe y Jorge Román.

CANTO: Clara Oyuela, Siri Garson.
VIOLISTA: William Primrose.
VIOLÍN: Christian Ferras, Enrique Iniesta, Norma Kokisch.
FLAUTA: Guillermo Bravo.
GUITARRA: Arturo González.
CORNO: Benjamin Silva.
OBOE: Adalberto Clavero.
ARPA: Arlette Bezdecki.

OBRAS IMPORTANTES QUE SE TOCARÁN DURANTE LA TEMPORADA DE CÁMARA

FRIEDEMANN BACH: Concierto para piano y orquesta de cámara.
BEETHOVEN: Septimino.
STRAWINSKY: Concierto en Re para cuerdas,
VIVALDI: Sinfonía en Sol mayor.
ROUSSEL: Concierto para orquesta de cámara.
STAMIC (siglo XVIII): Sinfonía en Re mayor.
PROKOFIEFF: Sinfonía clásica.
BRAHMS: 2 Sonatas para cello y piano.
BOCCHERINI: Sexteto para 2 violines, corno, viola y 2 cellos.
GRIEG: Ciclo de canciones sobre textos de Wilhelm Krag.
MARAGNO (argentino): Baladas Amarillas para voz y conjunto de cámara con textos de García Lorca.
MALIPIERO: Sonata a cuatro.
PAGANINI: Sonatas para violín y guitarra.
BRAHMS: Sonatas para viola y piano.
HINDEMITH: Sonatas para viola y piano.

CUARTETOS

SCHUMANN: Tres Cuartetos de cuerdas.
BRAHMS: Tres Cuartetos con piano.
BLACHER: Cuarteto.
ROSSINI: Cuarteto para vientos.
AMENGUAL: Cuarteto N° 2.
ORREGO SALAS: Cuarteto N° 1 (estreno en Chile).

JULIÁN BAUTISTA (hispano-argentino): Cuarteto (Premio 1958 del Festival Interamericano de Buenos Aires).

Ballet Nacional Chileno

El Ballet Nacional Chileno iniciará sus actividades con una temporada continuada de tres meses en Santiago durante mayo, junio y julio.

Los meses de agosto y septiembre y parte de octubre los dedicará a una gira por el extranjero. Cumplirá con la invitación al Festival de Chicago y también actuará en otras ciudades de los EE. UU. En seguida se presentará en México, Colombia, Venezuela y Brasil. Luego regresará a Chile para reiniciar sus presentaciones durante los meses de noviembre y diciembre.

ESTRENOS DURANTE LA PRIMERA TEMPORADA EN SANTIAGO

El combate de Tancredo y Clorinda. Obra del joven coreógrafo Hernán Baldrich con música de Claudio Monteverdi.

Eclipse, con coreografía de Patricio Bunster basada en la Toccata para percusiones de Carlos Chávez.

Drosselbart, reestreno de este ballet estrenado en 1946 con escenografía y trajes nuevos. Coreografía de Uthoff y música de Mozart.

A su regreso del extranjero, el Ballet Nacional Chileno iniciará la preparación de un nuevo ballet con música de un compositor chileno.

Temporada de abono en provincias

Por primera vez, el Instituto de Extensión Musical pondrá en acción tem-

poradas regulares de conciertos en el norte y sur del país, las que se realizarán entre los meses de abril a noviembre, con un concierto cada mes. Estos conciertos estarán a cargo de la Orquesta de Cámara "Pro Música" y los conjuntos de cámara y solistas chilenos.

Durante este primer año, las temporadas de abono en las provincias se efectuarán en las siguientes ciudades: Norte: *Iquique, Antofagasta y La Serena.* Sur: *Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno y Punta Arenas.* Todos los conciertos se realizarán en colaboración con las diversas organizaciones musicales de provincia.

Conciertos por radio

Además de las transmisiones directas de los conciertos de la Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile y transmisiones de las grabaciones de estos mismos conciertos en Santiago y provincias a través de una amplia red de emisoras, el Instituto ampliará sus transmisiones por radio con grabaciones exclusivas en cinta magnética. Estos nuevos programas radiales serán posibles gracias a los convenios suscritos por el Instituto de Extensión Musical con Radio del Estado, de Argentina; Radio Sodre, de Montevideo; División Radial y Televisión de los Estados Americanos, OEA, y con el Ministerio de Relaciones Culturales de la Unión Soviética, además de otras entidades similares.

Publicaciones

Durante 1959 se continuará editando el BOLETIN INFORMATIVO que es enviado a la prensa, la radio y todos los centros musicales extranjeros. Este Boletín Informativo abarca toda la información musical de los conjuntos y solistas que actúan en Santiago y provincias.

Estímulo a la composición

Como en años anteriores, el presupuesto del Instituto de Extensión Musical contempla un ítem especial para premios permanentes a la labor de creación musical.

Contribución a la docencia musical

El Instituto de Extensión Musical ha dispuesto este año, en su presupuesto, de un ítem especial que entregará al Conservatorio Nacional de Música, para la contratación de profesores en el extranjero. Este ítem será dedicado especialmente a la contratación de profesores en el extranjero, para aquellas asignaturas que puedan contribuir a formar ejecutantes de orquesta.

Coro de la Universidad de Chile

El Coro de la Universidad de Chile inició sus actividades del año con una gira a Europa, durante la cual ofrecerá conciertos en Alemania, Bélgica, Holanda, Suiza, Francia y España. Dará a conocer en estos países su vasto repertorio de música coral chilena y americana, además de las obras polifónicas del repertorio clásico.

En abril, a su regreso a Chile, se aborcará al estudio de la cantata *Alexandre Nevsky*, de Prokofieff, *El sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg, de un programa a capella y de una obra coral de Haendel o Haydn, obras estas últimas que serán presentadas a fin de año para conmemorar los aniversarios de la muerte de estos maestros.

Festival y Congreso Interamericano de Música

El Instituto de Extensión Musical proyecta la organización del Primer Festival y Congreso Interamericano de Música que se realizará en noviembre de este año, con motivo de celebrarse los 30 años de la incorporación de la música a la Universidad de Chile.

Auspicios

El Instituto de Extensión Musical ofrecerá 5 auspicios a solistas chilenos durante 1959. Hasta el momento ha recibido numerosas solicitudes y durante el mes de marzo se realizará la selección de los artistas a los cuales se les otorgará el auspicio, considerando sus méritos, pero dándole oportunidad, preferentemente, a aquellos que no actúen en las temporadas sinfónicas y de cámara.

Extensión Musical Educativa

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, a través de su Sección de Extensión Musical Educativa, cumple con la labor de desarrollar y enriquecer la cultura musical y general del estudiante universitario; de evitar en él una rígida deformación profesional y de formar y orientar su criterio en cuanto a futuro público musical chileno.

Esta labor la realiza con la colaboración del 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.

El plan de trabajo anual comprende: ciclo de conciertos sinfónicos, ciclo de conciertos de música de cámara, funciones de ballet, conferencias, ciclo de audiciones de música grabada, conciertos y cursos de música folklórica, sesiones de trabajo y diversas franquicias. Todo este plan se desarrolla en distintos lugares como: Sala Valentín Letelier - Salón de Honor - Teatro SATCH - Sala Septiembre y Escuelas Universitarias de Santiago. Además del Aula Magna de la Escuela de Derecho en Valparaíso.

Con este programa de conciertos se da al estudiante la oportunidad de conocer los diversos lenguajes expresivos de la música, de orientar su conocimiento en el desarrollo histórico y de apreciar la categoría de sus intérpretes. La mayor parte de estos recitales es ilustrada por comentarios que ayudan al auditor a una penetración más profunda en su capacidad estimativa. Las franquicias, además les otorgan las posibilidades de incorporarse, con medios asequibles a su categoría de estudiantes a las Temporadas de Conciertos del Instituto de Extensión Musical.

Haremos una breve reseña del volumen que abarcó durante el año 1958 la actividad de extensión musical educativa y de los organismos que colaboraron efectivamente en su desarrollo:

Instituto de Extensión Musical

Orquesta Sinfónica de Chile

Bajo la dirección de Héctor Carvajal, se desarrolló un ciclo de 5 conciertos, en el Teatro SATCH, en los meses de septiembre y octubre, destinado a la educación primaria, secundaria y escuelas normales, en colaboración con el Ministerio de Educación. Estos conciertos, como es costumbre, fueron precedidos de notas explicativas enviadas con anterioridad a los

colegios, e ilustrados durante su ejecución por un locutor que informa al niño sobre estructura de una orquesta sinfónica y de las características y estilo de la obra, de la biografía de su compositor y de la época correspondiente.

Total 5 conciertos con una asistencia media de 1.500 estudiantes por concierto.

TOTAL: 7.500 estudiantes.

Cuarteto Cuerdas Chile

La temporada de conciertos de música de cámara que realiza este cuarteto se efectuó en las siguientes escuelas universitarias:

Escuela de Agronomía - Escuela de Química y Farmacia - Escuela de Economía - Escuela de Medicina Veterinaria - Instituto Pedagógico - Salón de Honor.

Total 6 conciertos con una asistencia media de 300 estudiantes por concierto.

TOTAL: 1.800 estudiantes.

FRANQUICIAS

El Instituto de Extensión Musical otorga al estudiante universitario un tipo de franquicias que le confieren una categoría especial para asistir a las Temporadas Oficiales de Conciertos. Estas consisten en reservas de entradas, rebajas e invitaciones.

Las siguientes fueron distribuidas por nuestro intermedio durante 1958:

Temporada Sinfónica

960 entradas reservadas para el total de 16 conciertos del día viernes en el Teatro Astor.

4.000 entradas rebajadas para los 10 conciertos del día domingo en el Teatro Astor.

Temporada de Cámara

1.400 invitaciones para los 7 conciertos del Teatro Astor.

2.100 invitaciones para los 7 conciertos del Teatro Antonio Varas.

Temporada de Primavera

2.000 invitaciones para los 4 conciertos en los teatros Alameda y Portugal.

Conciertos extraordinarios

200 reservas para la Orquesta Filarmónica de Nueva York en el Teatro Caupolicán.

20 invitaciones para la Orquesta Filarmónica de Nueva York en el Teatro Astor.

TOTAL: 10.680 franquicias.

Conservatorio Nacional de Música

La cooperación de los elementos musicales del Conservatorio, cumple con dos aspectos muy importantes de esta difusión educativa, el que ya conocemos de enriquecimiento y orientación del conocimiento musical en el estudiante universitario y el de dar a conocer y divulgar valores jóvenes de la interpretación. Estos conciertos son ejecutados por estudiantes para estudiantes y en el transcurso de 1958, se llevaron a efecto los siguientes:

Sala Valentín Letelier

Recital de piano: Frida Conn - Recital de piano: Graciela Yazigi - Conjunto Música de Cámara, director: Federico Heinlein - Recital de Sonatas para violín y piano: Frida Conn y Fernando Ansaldi - Recital de canto: Inés Carmona - Quinteto Instrumentos de Vientos - Re-

cial de Sonatas para violín y piano: Francisco Quezada y Cirilo Vila - Recital de canto: Rosario Cristi - Recital de piano: Roberto Bravo - Recital de piano: Carla Hübner - Recital de piano: Ronaldo Reyes.

Total 11 conciertos con una asistencia media de 100 estudiantes por concierto.

TOTAL: 1.100 estudiantes.

Escuelas Universitarias y Liceos

Quinteto de instrumentos de vientos en la Escuela de Química y Farmacia - Recital de canto de Inés Carmona en el Instituto Barros Arana - Recital de sonatas para violín y piano, Frida Conn y Fernando Ansaldi.

Total 3 conciertos con una asistencia media de 800 estudiantes por concierto.

TOTAL: 2.400 estudiantes.

Aula Magna Escuela Derecho, Valparaíso

Recital de sonatas para violín y piano: Francisco Quezada y Cirilo Vila - Recital de piano: Frida Conn.

Total 2 conciertos con una asistencia media de 300 estudiantes por concierto.

TOTAL: 600 estudiantes.

Coro Universitario

Esta agrupación coral universitaria realizó una gira de conciertos que abarcó las siguientes escuelas y liceos. A esta labor de difusión coral se agregó el grupo folklórico dependiente de este organismo, que tuvo a su cargo las actuaciones que detallamos a continuación:

Coro a Capella

Escuela Química y Farmacia - Instituto Pedagógico - Escuela Química y Farmacia - Liceo N° 7 - Liceo Victorino Lastarria - Liceo N° 7 - Internado Barros

Arana - Salón de Honor de la Universidad de Chile.

Total 8 conciertos con una asistencia media de 600 estudiantes por concierto.

TOTAL: 4.800 estudiantes.

Grupo folklórico

Escuela Química y Farmacia - Liceo N° 7 - Internado Barros Arana.

Grupo Folklórico Universitario

Teatro Ministerio de Obras Públicas - Sala Valentín Letelier.

Total 5 conciertos con una asistencia media de 400 estudiantes por concierto.

TOTAL: 2.000 estudiantes.

Departamento de Extensión Cultural

Una de las interesantes innovaciones y aportes al desarrollo de la extensión musical educativa, durante el año 1958, corresponde al Departamento de Extensión Cultural. Con su colaboración fue posible organizar una temporada de conciertos en el Aula Magna de la Escuela de Derecho de Valparaíso, y atender así a las necesidades del estudiante porteño que hasta ahora no contaba con una vida musical organizada.

El ciclo inaugural contó con los siguientes conciertos:

Aula Magna Escuela de Derecho, Valparaíso

Paul Hindemith: ciclo de la Vida de María con Clara Oyuela y Federico Heinlein - Quinteto de Instrumentos de Vientos Chile - Recital de piano: Frida Conn

Recital de Sonatas para violín y piano: Francisco Quezada y Cirilo Vila - Cuarteto Santiago - Recital de piano: Marina Grissar - Recital de canto: Inés Pinto

y Elvira Savi - Recital de Sonatas para violoncello y piano: Hans Loewe y Frieda Laudien.

Total 8 conciertos con una asistencia media de 300 estudiantes.

TOTAL: 2.400 estudiantes.

Sala Valentín Letelier

Como en años anteriores en esta sala se desarrolló el Ciclo de Conciertos de música de cámara, que incluyó en su programación primeras audiciones de obras, nuevos valores nacionales de la interpretación y difusión de instrumentos poco usuales en grabaciones comerciales.

Concierto música folklórica: Margot Loyola - Recital de piano: Graciela Yazigi - Paul Hindemith: Ciclo de María, Clara Oyuela y Federico Heinlein - Conjunto Música de Cámara del Conservatorio Nacional de Música - Recital de contrabajo: Luis Bignon, Pepita Contreras - Recital de sonatas para violín y piano: Francisco Quezada y Cirilo Vila - Recital de música de cámara: Cuarteto Santiago - Recital de canto: Inés Carmona y Eliana Valle - Recital de piano: Mariana Grissar - Quinteto de Instrumentos de Vientos del Conservatorio Nacional de Música - Recital de música folklórica: Diómedes Valenzuela - Recital de sonatas para violín y piano: Fernando Ansaldi y Frida Conn - Grupo Folklórico Universitario - Recital de guitarra: Arturo González - Poemas de Gabriela Mistral: Pedro Fernández y Luis Advis: música - Recital de piano: Haydée Helguera - Recital de canto: Rosario Cristi y Elvira Savi - Recital de cello y piano: Hans Loewe y Elvira Savi - Recital de cello y piano: Egard Fisher y Gabriela Pérez - Recital de piano: Roberto Bravo - Recital de piano: Salvador Ley - Recital de piano: Carla Hübner.

Total 22 conciertos con una asistencia media de 100 estudiantes por concierto.

TOTAL: 2.200 estudiantes.

Sala Septiembre

Como en años anteriores las sesiones de trabajo se efectuaron en esta Sala, los miércoles de cada semana durante el año universitario. En estas sesiones forman contacto los estudiantes que han sido designados como delegados artísticos de sus respectivos centros de Arte y Cultura y bajo nuestra dirección se confeccionan, con su colaboración, los planes de la actividad musical dentro y fuera de su escuela. Además se acogen todas sus demandas y solicitudes de orden artístico y se les distribuyen las franquicias con que se favorece su categoría de estudiante. En ellas también se plantean y discuten problemas de organización y orientación artísticas.

Durante 1958 se realizaron 30 sesiones de trabajo con una asistencia media de 80 estudiantes por sesión.

TOTAL: 2.400 estudiantes.

Escuelas Universitarias

En las diferentes escuelas universitarias, y con la colaboración de los respectivos centros de Arte y Cultura, la Facultad de Música organiza la actividad musical interna de dicha escuela y promueve a la formación de sociedades musicales, grupos corales, discotecas, suscripciones a la Revista Musical, etc.

Durante el año, la siguiente es la reseña de esta actividad:

a) *Escuela Química y Farmacia*

Grupo Folklórico Universitario - Coro Universitario - Cuarteto de Cuerdas Chile - Quinteto de Vientos del Conservatorio - Coro Bancario - Recital de guitarra: Arturo González (2 conciertos) - Audiciones del Club de Jazz de Santiago.

Además cuenta con: Sociedad Artística Universitaria (SAU), Grupo Coral.

b) *Escuela de Ingeniería*

Quinteto de Vientos Chile - Recital de guitarra: Arturo González.

Además cuenta con: Academia de Música - Comité de Jazz - Coro - una suscripción a la REVISTA MUSICAL CHILENA, y como una innovación muy interesante en la vida cultural de su escuela, el Centro de Arte y Cultura efectuó una encuesta entre los estudiantes, que les permitió conocer las tendencias y aptitudes artísticas y organizarse según ellas. Esta encuesta abarcó los siguientes temas: artes plásticas, cine, teatro, fotografía, música, literatura y filosofía.

c) *Escuela de Economía*

Recital folklórico: Diómedes Valenzuela - Cuarteto de Cuerdas Chile - Recital de guitarra: Arturo González.

d) *Escuela de Derecho*

Concierto Sinfónico, Orquesta Filarmónica de Chile, director: Juan Matteucci. Coro de la Escuela de Derecho, director: Mario Baeza. Orquesta Club de Jazz.

e) *Instituto Pedagógico*

Coro Universidad de Chile - Cuarteto Chile.

f) *Escuela Medicina Veterinaria*

Cuarteto de Cuerdas Chile - Recital folklórico: Diómedes Valenzuela.

g) *Escuela Ingeniería Industrial*

Recital folklórico: Diómedes Valenzuela - Recital poético de Gabriela Mistral. Música: Luis Advis.

h) *Escuela Servicio Social*

Recital folklórico: Diómedes Valenzuela.

i) *Escuela de Medicina*

Coro de la Escuela de Derecho - Orquesta de Cámara Escuela de Medicina, director: Rafael Parada.

j) *Escuela de Agronomía*

Recital de guitarra: Arturo González - Recital de poemas de Gabriela Mistral. Música: Luis Advis - Cuarteto de Cuerdas Chile - Recital folklórico: Diómedes Valenzuela. Formación Grupo Coral.

k) *Liceo Nº 7 de Niñas*

Coro Universitario - Grupo Folklórico Universitario - Coro de la Universidad de Chile - Actividad: Pick-Up, Audiciones de Discos.

l) *Escuela de Arquitectura*

Coro de la Universidad de Chile, Salón de Honor.

m) *Asociación Cristiana Femenina*

Recital de poemas de Gabriela Mistral. Música: Luis Advis - Folklore: Margot Loyola - Recital de guitarra: Arturo González.

n) *Residencia Universitaria "Cardenal Caro"*

Recital de poemas de Gabriela Mistral. Música: Luis Advis - Semana Folklórica: 2 charlas por Manuel Daneman - Conjunto Folklórico Chileno.

ñ) *Liceo Victorino Lastarria*

Coro Universitario.

o) *Internado Barros Arana*

Coro Universitario - Grupo Folklórico Universitario - Recital de canto: Inés

Carmona - Recital de sonatas para violín y piano: Frida Conn y Fernando Ansaldo - Cuarteto de Cuerdas Chile.

p) *Escuela de Psicología*

Recital poético de Gabriela Mistral. Música: Luis Advis.

q) *Teatro Ministerio Obras Públicas.*

Grupo Folklórico Universitario.

r) *Salón de Honor, Universidad de Chile.*

Coro Universitario. Cuarteto de Cuerdas Chile; Recital de Piano: Ronaldo Reyes.

Total: 50 conciertos con una asistencia media de 330 estudiantes por concierto.

TOTAL: 16.500 estudiantes.

El resto de las escuelas universitarias que no tuvo actividad interna, como: Escuela de Periodismo, Escuela Experimental Educación Artística, Liceo Nº 6, Escuela de Teatro, Teatro Experimental, Escuela Experimental de Cultura, Escuela de Ciencias Políticas y Administrativas, Escuela Dental, Escuela de Obstetricia, Escuela de Enfermeras, Instituto de Educación Física, Escuela de Educadores de Párvulos y Coro Bancario, participaron de los conciertos efectuados en los locales universitarios como Salón de Honor, Sala Valentín Letelier, etc., gozaron de las diferentes franquicias y, algunas de ellas, se suscribieron a la Revista Musical Chilena.

Paralela a esta actividad musical, se desarrolla una que complementa la cultura artística del estudiante con: exposición de pintura; semanas culturales; concursos plásticos, literarios, y fotográficos; formación de comités filosóficos, cinematográficos, literarios y de jazz y una nutrida actividad de cine en la mayor parte de las escuelas.

Como franquicia especial de todas estas actividades queremos destacar la de teatro que, mediante una tarjeta con timbre y firma nuestra, permite al estudiante asistir a todos los espectáculos teatrales de Santiago, Universitarios y extrauniversitarios, con un descuento de 50% del valor de la entrada. Se entregó un término medio de 500 franquicias semanales durante todo el año, lo que favoreció a 11.750 estudiantes durante el año.

La provocación y desarrollo de esta inquietud artística en los estudiantes que se plasma en esta serie de actividades que hemos reseñado, echó además las bases para la organización de un Festival Artístico Interuniversitario que se desarrollaría en la primavera de 1959, y en el cual ellos participarían con nuestra colaboración en calidad de creadores, intérpretes y público.

Conjunto y solistas extrauniversitarios

Colaboraron durante 1958:

MARGOT LOYOLA: Folklore, Asociación Cristiana Femenina.

DIÓMEDES VALENZUELA: Escuela de Economía, Escuela de Medicina Veterinaria, Escuela de Servicio Social, Escuela de Ingeniería Industrial.

ARTURO GONZÁLEZ: Asociación Cristiana Femenina, Escuela Química y Farmacia, Escuela Química y Farmacia, Escuela de Ingeniería, Escuela de Economía, Escuela de Economía.

TOTAL: 11 conciertos con una asistencia media de 200 estudiantes por concierto.

TOTAL: 2.200 estudiantes.

Además, nuestra sección ha auspiciado los siguientes recitales y audiciones de jóvenes intérpretes: Recital de Piano, Salón de Honor Universidad Católica, Mercedes Veglia, Teatro Ministerio Obras Públicas, Grupo Folklórico Universitario, Sala Valentín Letelier. Recital de Piano, Alumnos Escuela Moderna de Música.

RESUMEN AÑO 1958:

131 conciertos para estudiantes.
43.900 estudiantes asistentes.
10.680 franquicias a conciertos públicos.

La actividad de Extensión Musical Educativa es similar a la organización internacional de "Jeunesse Musicale", con sede en Bruselas, que educa al auditor joven y promueve al intercambio de los valores musicales de las nuevas generaciones.

CARMEN ORREGO MONTES
Secretaria de Extensión Musical Educativa

NOTICIAS

Premios Peyser y Premios Orquesta Filarmónica de Chile

Los premios de \$ 60.000 y \$ 30.000, instituidos por el maestro Juan Peyser para los dos ejecutantes de la Orquesta Filarmónica de Chile que durante el año 1958 demostraron mayor rendimiento profesional, asistencia y espíritu de cooperación hacia la institución, fueron otorgados a la señorita Lieselotte Hahn, primer violín auxiliar, y al señor Sebastián Acuña, segundo clarinete, respectivamente.

Por su parte, la Orquesta Filarmónica de Chile entregó sus premios, consistentes en una corchea de oro, a los siguientes miembros de la Orquesta: Premio Cooperación "Enrique Artigas", al señor Rodolfo Fernández, primer violoncello auxiliar; Premios Asistencia, a los señores Hugo Capotosti, violín primero, y Félix Guagliariello, violín segundo; Premios Compañerismo a los señores Manuel Merani, percusión, y Cecilio Venegas, violín segundo, y Premios Rendimiento Artístico, a los señores Juan Correa, primer clarinete, y Emilio Donatucci, primer fagot.

Premios de la Crítica

El Círculo de Críticos de Arte de Santiago, desde hace cuatro años, ha estado otorgando premios en cada rama artística, dándole preferencia a la labor creadora, pero premiando también la interpretación más destacada dentro del año. Los artistas y obras extranjeras son distinguidos, también, mediante menciones, que destacan la obra o al artista visitante.

En 1958 se dio por primera vez el Premio de la Crítica a una película nacional, correspondiéndole a *Así Nace un Ballet*, producción de Emelco. En esta película se relata la historia del Ballet Nacional Chileno y la filmación culmina con el ballet *Carmina Burana*, danzado por este elenco.

Dentro del campo de la música, el Premio de la Crítica fue otorgado al Cuarteto Santiago (Stephan Tertz, Ubaldo Grazioli, Raúl Martínez y Hans Loewe, profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile), por su importante labor dentro de la música de cámara y en Ballet, a Virginia Roncal, bailarina del Ballet Nacional Chileno.

La OEA transmitirá música chilena

Iván Silva, en nombre de la Organización Panamericana, convino con el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la transmisión de música de compositores chilenos, por las ondas de los programas internacionales de la radio y televisión de la OEA en Washington.

Montecino triunfa en Washington

Alfonso Montecino se presentó con extraordinario brillo en un recital efectuado en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana, como parte de la Temporada de Conciertos de 1959. El programa estuvo compuesto por obras de Bach, Beethoven, Chopin, Carlos Botto (chileno) y Ravel.

Rudi Pescht murió en Alemania

Solista destacado del Ballet Jooss y fundador con Ernst Uthoff y Lola Botka, del Ballet Nacional Chileno, Rudolf Pescht fue el magnífico protagonista de todos los primeros ballets de este conjunto. Sus notables creaciones de Franz, en *Coppelia*, del Rey Drosselbart en *Drosselbart*, de

la Muerte en *La Mesa Verde*, y muchos otros papeles importantes, siguen inspirando hasta el día de hoy a nuestros bailarines.

Su fallecimiento, después de larga enfermedad, acaecido en Oldenburgo, el 4 de enero, produjo consternación en los miembros del Ballet Nacional Chileno.

Fedora Alemán canta obra de Orrego Salas

La conocida cantante venezolana Fedora Alemán, acaba de cantar en Caracas, *El Alba del Alhelí*, de Juan Orrego Salas, en un concierto realizado en la Biblioteca Nacional.

"El Nacional" de dicha ciudad, al referirse a este concierto, dice: "Rara vez hemos oído, como este último domingo, un recital de canto mejor y más adecuadamente adaptado al talento de una artista. Fedora Alemán nos ha presentado un programa de canciones de Heitor Villalobos y de Juan Orrego Salas, demostrando especialmente una indiscutible maestría interpretativa, una penetración perfecta de sus textos."

Al referirse a la obra de Orrego Salas, el periódico mencionado, agrega: "Orrego Salas, menos conocido, pero más jo-

ven, con grandes facultades aquilatadas en un conocimiento amplio de su arte, ha captado en esta música compuesta sobre algunos poemas de Rafael Alberti, la maravillosa esencia andaluza, depurándola con una naturalidad que podría titularse, si cabe el adjetivo, de refinada. Y difícilmente la apreciaremos mejor que en la voz de Fedora Alemán, quien nos la ha ofrecido como primicia en Venezuela."

Recital de Adriana Colli

La joven pianista, alumna de su padre, el profesor Nino Colli, cuenta apenas con 10 años de edad. En su primer recital en la Sala Valentín Letelier, demostró madurez y seguridad técnica en un programa formado por una *Sonatina en Sol mayor, de Haydn*, las *Variaciones 1958* (para niños), del compositor chileno *Gustavo Becerra*, dedicados a Adriana Colli e interpretadas en primera audición y *Cantos y Danzas Populares de Polonia, de Lutoslawsky*.

La intérprete abordó cada una de las obras del programa con la pericia de una avezada pianista y algunas serias dificultades técnicas, como las que presentan las hermosas *Variaciones de Becerra*, fueron superadas con sorprendente destreza.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Enciclopedia general de música

Por primera vez se recogerá toda la ciencia musical de la actualidad en una Enciclopedia general de Música que, con la colaboración de 400 musicógrafos de todo el mundo y con el título "La Música en el pasado y en el presente", se publica en la Bärenreiter-Verlag (Kassel). Esta Enciclopedia, como obra colectiva internacional de carácter universal, presenta un balance de toda la musicografía moderna. Está ordenada alfabéticamente y pretende hacer una exposición completa de cada tema.

La Enciclopedia está dirigida por el Prof. F. Blume (Universidad de Kiel), presidente de la Sociedad internacional de investigación musical. Entre los colaboradores de la gran obra figuran: Arnold A. Bake (Londres), Heinz Becker (Hamburgo), Nathan Broder (Nueva York), Roger Cotte (París), Charles Cudworth (Cambridge), Blanche Dufour (París), Walter Gerstenberg (Heidelberg), Emile Haraszti (París), H. Joachim Moser (Berlín), Federico Monpellio (Milán), Jaime Moll (Madrid), Alfred Orel (Viena), Hans Oesch (Basilea), Nino Pirota (Roma), Eberhard Preussner (Salzburgo), Hans Ferdinand Redlich (Edinburgo), Nils-Eric Ringbom (Helsinki), Willi Schuh (Zurich), Hans Heinz Stuckenschmidt (Berlín), Brian Lewis Trowell (Cambridge) y Max Wegner (Münster).

A diferencia de otras obras lexicográficas sobre Música, esta Enciclopedia trata todos los campos de la Música, tanto la historia general de la Música, las biografías de músicos, la teoría, la morfología, la acústica y la educación musical, como la práctica de la interpretación, la construcción de instrumentos y las cuestiones técnicas. Se estudian extensamente los puntos de contacto de la Música

con la Religión, la Literatura, el Derecho, la Filosofía, las Artes plásticas y otros campos de la vida y de la ciencia. Se ha dado gran amplitud además a la topografía musical y todos los países musicales importantes, regiones, ciudades, razas y pueblos desfilan en todo lo posible en artículos propios. Una vez terminada la obra comprenderá ocho volúmenes de 1.000 páginas cada uno.

Nuevas composiciones corales de Paul Hindemith

Paul Hindemith ha compuesto 12 madrigales con poesías de Josef Weinheber (1892-1945). En su introducción a esta nueva obra dice Hindemith que desde el fin del arte italiano del madrigal y el tardío florecimiento inglés del siglo XVII no se han escrito ya verdaderos madrigales. "En la evolución del estilo de la composición que ha llegado a nuestra técnica actual no había ya lugar para un arte tan sereno y tan íntimo." Hindemith espera que en la moderna música resurja con nuevos medios el arte del madrigal. Los "Doce madrigales", de Hindemith, son una importante contribución a ese renacimiento, hecha además con un magistral tiempo coral y un arte perfectamente caracterizado.

Los Conservatorios de Música alemanes

Al frente de las instituciones para el estudio de la Música y la formación de músicos en la República Federal hay nueve Conservatorios oficiales, a saber: los de Berlín, Detmold, Francfort del Main, Friburgo, Hamburgo, Colonia, Munich, Saar-

brücken y Stuttgart. En ellos se estudia composición, canto, ópera, el arte de tocar instrumentos, educación musical, música religiosa, música de orquesta, música de cámara y la teoría en general. Entre los profesores hay famosos compositores y virtuosos.

Además de los Conservatorios oficiales hay en muchas grandes ciudades Conservatorios municipales de Música, en los cuales se enseña también la mayoría de los campos de la práctica y de la educación musical. Un tercer grupo le constituyen los Conservatorios y Escuelas de Música particulares que generalmente están reconocidos por el Estado.

De música moderna

En Kassel se estrenó en el otoño de 1958 la obra de Ernst Krenek "Lamentatio Jeremiae Prophetae". Los cánticos versan sobre la destrucción de Jerusalén. La técnica de la composición es el moderno método serial, pero con elementos de la música de la Edad Media. Con la ampliación de la entonación gregoriana se obtiene una serie dodecatonal característica de toda la obra. El Oratorio fue cantado en la nueva iglesia de San Martín de Kassel por el coro de Hilversum, dirigido por Marinus Vorberg. A juicio de la crítica, esta composición de Krenek es una de las obras musicales religiosas más importantes de la actualidad.

Rolf Liebermann, el compositor de "La escuela de las mujeres", ha escrito un "Festival-Concerto", que se ha estrenado en Hannover. La obra combina la moderna frase de la orquesta con históricos trozos de tambor en cuatro vigorosos tiempos rítmicos. La música de Liebermann adquiere un singular efecto por el contraste entre el antiguo arte instrumental y la tonalidad moderna.

Recientemente dio la Filarmonía de Berlín un concierto de "Música nueva",

con obras de Ernst Toch, Hans Werner Henze, Karl Amadeus Hartmann y Paul Hindemith. La Cuarta Sinfonía de Toch (1957) es una obra de serena claridad y casi arcádica alegría, que sólo al final tiene el contraste de ásperas pasiones. La pieza de Henze "Quattro Poemi", que da la impresión de un apunte, revela el inconfundible estilo de este compositor: una tonalidad profusamente desarrollada y diferenciada y un profundo sentimiento poético. El concierto para violas, de Hartmann, encontró en la Filarmonía intensidad y precisión. El "Concierto filarmónico", de Paul Hindemith, puso la nota final de la velada, dirigida por Hans Rosbaud.

Los festivales de Bayreuth de 1959

La dirección de los Festivales de Bayreuth ha publicado el programa para las representaciones del año 1959, que se celebrarán del 23 de julio al 25 de agosto. Los Festivales se inaugurarán con "El buque fantasma", escenificado por Wieland Wagner. Además se representarán las siguientes obras, que se vieron también en 1958: "Lohengrin", "Los maestros cantores de Nuremberg", "Parsifal" en la nueva escenificación de Wieland Wagner y "Tristán e Iseo" en la escenificación de Wolfgang Wagner. "El anillo de los Nibelungos", que desde la reapertura de los Festivales de Bayreuth después de la segunda guerra mundial, en 1951, se han representado cíclicamente hasta ahora 16 veces, no se representarán en 1959. Wolfgang Wagner prepara para el año siguiente una nueva escenificación de la "Tetralogía". Según comunica la dirección de los Festivales, en 1958, asistieron más de 50.000 personas a las representaciones que durante 28 días se dieron de ocho obras. La mitad aproximadamente del público era extranjero, principalmente

de Francia, los Estados Unidos y Gran Bretaña, aunque también vinieron a Bayreuth wagnerianos de los Estados sudamericanos, de Italia, España, Bélgica y Suiza.

Estrenos de la ópera de Janacek "Destino"

En el otoño de 1958 se estrenó casi simultáneamente en Brünn y en Stuttgart la ópera de Leos Janacek, compuesta hace más de 50 años. La causa de que no se haya llevado hasta ahora a la escena está en el fragmentario carácter del libreto que escribió el mismo Janacek. En él se describe la trágica vida del compositor Zivny, en la cual se retrata en parte el mismo Janacek y, en parte, un conocido compositor de óperas. La representación escénica había fracasado hasta ahora ante la sinceridad de la propia confesión. El escritor musical Kurt Honolka ha hecho una versión alemana que constriñe la acción en una tensión dramática. La música de esta obra presenta en las partes líricas la misma fuerza y belleza que en la ópera "Jenufa". El elemento impresionista en Janacek tiene un amplio sentido rítmico, tanto en el motivo como en la estructura.

Nuevas representaciones de obras clásicas

La Opera de Francfort ofreció esta temporada la reposición del "Palestrina", de Hans Pfitzner, uno de los dramas musicales más extensos del siglo XX. Pfitzner llamó a esta ópera, que se estrenó en 1917, una "leyenda musical". El propósito de Pfitzner fue presentar la misión del artista con el ejemplo de Palestrina. El papel del Papa Pío IV lo cantó en Francfort con magnífica voz el joven americano Frederick Guthrie y el de Palestrina, Erich Witte. El libreto, escrito por

el mismo Pfitzner, está dominado por elementos metafísicos.

La última ópera de Christoph Willibald Gluck, "Ifigenia en Táurida" (1779) será repuesta este invierno en el "Prinzregententheater", de Munich. La escenificación lleva al teatro moderno los principios del estilo de una interpretación clasicista de la antigüedad. Además se representó con éxito en Munich la ópera "Conde Ory", una obra olvidada de Rossini, sobre un texto de Eugène Scribe, que recoge una historia picaresca de la época de las Cruzadas.

En Hannover se estrenó la ópera de juventud de Mozart "Ascanio en Alba". Mozart escribió esta "Serenata teatral" a los 15 años por encargo de la emperatriz María Teresa. La obra tiene una música de sorprendente madurez que en su melódica sonoridad hace adivinar ya el arte de las grandes obras posteriores de Mozart. La soberbia obertura está escrita en el estilo de una sinfonía bufa. En las arias sobresale ya el "allegro cantante", propio de Mozart, que alcanza su punto culminante en la coloratura del aria de la "Reina de la noche".

Ballet moderno

En Londres, en el Covent Garden, se estrenó el ballet "Ondine", del joven compositor alemán Hans Werner Henze, quien escribió la obra por encargo del Royal Ballet. Las partes principales las danzaron la primera bailarina del Royal Ballet, Margot Fonteyn y Michael Somes. El tema del antiguo motivo de la ondina se lleva en esta obra a las costas mediterráneas. Ondine es una nereida; se divisa el litoral napolitano y Tirrenio, el "lord del Mediterráneo" sube a tierra con su cortejo de náyades y tritones para salvar a Ondine del fatal encuentro con el mundo de los hombres. Pero Ondine, arrebatada por el amor a un príncipe, se

ha convertido en ser humano y se hunde en el seno del mar.

Recientemente hizo una "tournée" por Berlín, Hamburgo y otras ciudades alemanas el "Ballet-Théâtre" de París, bajo la dirección de Maurice Béjart, el cual presentó varias veces su nuevo "Orfeo", obra teatral danzada, en dos actos y ocho cuadros, en la cual danza él mismo el papel protagonista. Béjart da a su obra el nombre de "drama coreográfico" y quiere hacer teatro, y no un ballet ni un ballet con acción. La danza parece ser más bien el elemento sobre el cual se apoya casi fortuitamente la sucesión escénica, precisamente porque Béjart es un bailarín. El conjunto francés presentó además la "Sinfonía de un hombre solitario", que asentó la fama de vanguardista de Béjart y el ballet "Juliette", un relato coreográfico en seis cuadros.

El conjunto español "Antonio y su ballet" se presentó brillantemente en Berlín ante casi 2.000 espectadores. Antonio, alma y dirección del ballet español, procura poner el ballet clásico de España al servicio de grandes grupos y de un contenido dramático. El mayor éxito fue el de la escenificación del "Amor brujo", de Falla, a cuyo conjuro se crea una atmósfera sombría y demoníaca. A juicio de la crítica el ballet español figura hoy entre los ballets internacionales más importantes. Su arte es característico de la transformación del ballet que desde las formas clásicas tradicionales ha llegado al nuevo arte moderno del ballet.

"Obra escolar" del compositor Carl Orff

El compositor Carl Orff (Munich) ha hecho para la educación musical en las escuelas una "Obra escolar", de cinco tomos, que por primera vez incluye en el plan de enseñanza de la música los fun-

damentos y las formas evolutivas de la música moderna (Verlag B. Schott's Söhne, Maguncia). Esta obra de reforma pedagógica presenta en primer plano ante todo los ejercicios rítmicos bajo el título general "Música para niños. En el primer tomo, "En el pentagrama", figuran antiguas canciones infantiles que aquí se enseñan de un modo original: rimas, canciones de juego, ejercicios melódicos y piezas con instrumentos que permiten al niño encontrar propias posibilidades de expresión. Los dos tomos siguientes lo ocupan las clases de tono mayor y presentan "lieder", danzas y piezas con seis y siete tonos. En el IV tomo se introduce al niño en el tono menor. La extensión se manifiesta ya en la elección de los textos y también en las clases de tonos. Lo puramente infantil se abandona completamente. Mientras que los ejercicios en tono mayor se basan exclusivamente en la escala jónica, ahora se tratan extensamente los tres tonos, eólico, dórico y frigio. Con esto llega la "Obra escolar" a la introducción en un arte antiquísimo de la canción y del instrumento, y se extiende desde los sencillos ejercicios en el pentagrama hasta la práctica en el moderno estilo. Los ejercicios han sido compuestos generalmente por el mismo Orff y su colaboradora Gunhild Keetmann. La tradición y el estilo moderno se encuentran en la "Obra escolar" en relación directa. Actualmente se están preparando las ediciones inglesa, holandesa y sueca.

ITALIA

Concurso internacional de Dirección Orquestal de la Academia Nacional de Santa Cecilia

Bajo los auspicios de la Presidencia del Consejo de Ministros, del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Ministerio de

Educación Nacional y del Ayuntamiento de Roma "Ripartizione Antichità e Belle Arti", la Academia Nacional de Santa Cecilia convoca a un concurso internacional de Dirección de Orquesta para mayo de 1959.

Concurso de composición

Bando

Con motivo de celebrarse el cincuentenario de la inauguración del Augusteo y bajo los auspicios de la Presidencia del Consejo de Ministros, del Ministerio de Asuntos Exteriores, del Ministerio de Educación Nacional y del Ayuntamiento de Roma "Ripartizione Antichità e Belle Arti", la Academia Nacional de Santa Cecilia convoca a un Concurso Internacional para una composición orquestal en forma sinfónica, con un premio único e indivisible de 2.000.000 de liras y la ejecución del trabajo premiado, en los conciertos de la Academia.

La composición inédita y no ejecutada anteriormente, podrá ser: o para orquesta, o para orquesta y coro, o para orquesta, coro y solistas de canto; en todo caso, su duración debe ser de 15 a 25 minutos aproximadamente.

Las composiciones, bajo pseudónimo, deben llegar a la Academia antes del 31 de diciembre de 1959. Toda composición debe llevar como contraseña un lema y debe ser acompañada de un sobre sellado en el cual se repetirá el lema y que debe contener el nombre y apellido, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad y dirección del compositor con la declaración firmada de que la composición es inédita y no ha sido ejecutada. Solamente se abrirá el sobre correspondiente al trabajo premiado.

El concurso será juzgado por un Jurado Internacional.

Si se comprueba que el trabajo premia-

do, contrariamente a lo declarado por el concursante, ha sido editado o ejecutado, el premio será anulado.

Entre la primera y segunda páginas de la partitura, todo concursante debe introducir una hoja de papel no firmada con la indicación de la persona encargada de retirar el trabajo en caso de no ser premiado. El mismo nombre puede servir, a petición de la persona encargada, para su reenvío por correo, con gastos a cargo del interesado.

El concurso se efectuará en 1960.

PERÚ

Breve reseña sobre la vida musical peruana

El crítico Daniel Quiroga, al volver de Lima después de la gira del Ballet Nacional Chileno al Perú, publicó en "El Debate" dos artículos sobre la vida musical en ese país, fruto de las observaciones personales realizadas durante su estada de quince días en esa ciudad.

A propósito del vigésimo aniversario de la Orquesta Nacional del Perú celebrada durante la visita de los chilenos a Lima, el crítico mencionado dice:

"La Orquesta Sinfónica del Perú tanto como el Conservatorio pertenecen al Ministerio de Educación y, consiguientemente, un cambio de Ministro puede repercutir directamente sobre la marcha de estos organismos culturales, afectar sus planes, su vigorización y su financiamiento. A juicio de auditores y músicos peruanos, esta situación demuestra la necesidad de que una orquesta sinfónica viva, como en Chile, aislada del movimiento ministerial y político, si se quiere exigir de ella un rendimiento ciento por ciento artístico. Los veinte años de la Orquesta Peruana señalan el paso del tiempo, pero no indican un ascenso en su material sonoro ni en su rendimiento, a

juicio de muchos de sus componentes y de los críticos.

"Con todo, el concierto oficial que se organizó para conmemorar el vigésimo aniversario de este conjunto, contó con una nutrida asistencia. Los dos maestros, el maestro Theo Buchwald, director titular de la Orquesta y su subdirector, Armando Sánchez-Málaga, se distribuyeron el programa en la siguiente forma: Buchwald, dirigió la Cuarta Sinfonía, de Brahms; luego Sánchez-Málaga presentó el estreno en Perú del Concierto para piano y orquesta de Juan Orrego Salas, con Teresa Quesada como solista, y una suite del joven compositor peruano Pulgar; Buchwald cerró el concierto con "Cuadros de una Exposición", de Mussorgsky.

"Desde el punto de vista del auditor, el estreno del concierto de Orrego Salas fue el número culminante. El auditorio aplaudió con entusiasmo esta brillante y dinámica composición y, sobre todo, la acertada interpretación dada a ella tanto por el director como por la excelente ejecutante que es Teresa Quesada, cuya eficiencia técnica y musicalidad quedaron de manifiesto en forma impresionante al ejecutar su parte de memoria con toda claridad y dominio, aun en los más dificultosos pasajes. Hubo, naturalmente, varios errores individuales en la realización instrumental de algunas partes orquestales. La obra es muy difícil en ritmo y afinación para los instrumentos de viento, lado débil de la orquesta peruana, pero el firme brazo conductor de Sánchez-Málaga logró seguir adelante y mantener el pulso vital de la composición en todo momento.

"Aparte de la "Suite Mestiza" para cuerdas solas, de Francisco Pulgar Vidal, escuchado en el concierto aniversario de la Orquesta Sinfónica, y que es una obra bien realizada aunque no demasiado ambiciosa en su técnica ni en la variedad de sus recursos sonoros o expresivos, en

una reunión privada me fue posible escuchar otras composiciones de Enrique Iturriaga, compositor peruano de la nueva generación, que mereció ser premiado en el Festival Interamericano de Música de Caracas.

"Ya el año pasado se estrenó en Santiago, durante la temporada al aire libre, una suite de este autor, en que mostró su empuje rítmico y un innegable talento de orquestador. Esta vez me fue posible escucharle unas bellas canciones para voz y piano que, sin duda, darán mucho honor a su laborioso autor, y que merecerían ser conocidas en cualquier ambiente como producto de los más maduros, de la desarrollada vida musical latinoamericana. La obra orquestal de Enrique Iturriaga fue dirigida en Santiago por Armando Sánchez-Málaga, a quien escuchamos este año una obra de uno de los más sólidos creadores del Perú actual, Rodolfo Holzmann, compositor formado en Alemania y Suiza con Rolf Liberman, y residente desde hace muchos años en el Perú. Holzmann, notable como maestro de composición y orquestación, enseña ahora en el Conservatorio Nacional. Una de sus obras orquestales más logradas, "Movimiento obstinado", acaba de tocarse en los conciertos al aire libre. Tanto Iturriaga como Holzmann, han incurrido a veces por el material folklórico peruano, pero su música tiene un acento abiertamente dirigido a un auditorio universal. Poseen una firme base técnica y, en el caso de Iturriaga, su inquietud por poseer todos los recursos posibles, le ha llevado en el último tiempo a trabajar la técnica de doce tonos, sin que en ningún caso tome esta técnica como un fin en sí misma, sino como lo que es, es decir, un recurso más en manos de un creador. Paralelamente a su labor creativa, Iturriaga enseña en el Conservatorio y ejerce la crítica musical en "El Comercio", de Lima.

Obra folklórica

VENEZUELA

Dos alumnas del Conservatorio triunfan en el extranjero

"No me fue posible tomar un contacto con los diversos núcleos interesados en el cultivo del rico folklore indígena, negroide y mestizo que se encuentran en asombrosa variedad en ese atractivo país de tan diversificada estratificación racial y social. Sólo pude admirar el tesón, la fe y el amor que pone el escritor José Durán (trajo a Chile el espectáculo "Ritmo Negro del Perú"), en recopilar el cantar de viejos limeños, "jaraneros" de antaño, cuya memoria entrega un archivo de las tradiciones populares que hoy en día, felizmente, la grabación en cinta magnética puede guardar para siempre. Tuve la fortuna de acompañar a Durán a la Universidad de San Marcos para una grabación con el octogenario negro limeño Manuel Quintana ("El Canario Negro"), quien, acompañándose sólo con palmadas, pues ya no puede tocar su vieja guitarra, extraía de su memoria prodigiosa, series de décimas y de Jaranas (marinera, resbalosa y Fuga), en cuyas letras está más viviente que en parte alguna la comunidad de espíritu de sangre y de sentimiento que unifican los pueblos de Chile y del Perú. Los versos de la marinera, su ritmo tan próximo al de nuestra cueca, los metros de la copla hispánica que son nuestra raíz común, salían de los labios del viejo "jaranero" con una emocionante riqueza de expresión. Es de esperar que José Durán logre culminar sus investigaciones con la publicación de su trabajo sobre "La Marinera peruana", cuyos originales suben ya de las doscientas páginas".

Los diarios de Venezuela destacan los éxitos obtenidos en sus presentaciones por la mezzosoprano Lucía Guitliz, con programas en los cuales figuran los "Cantos Populares Hebreos", de Darius Milhaud, "Las canciones de un escolar", de Mahler y las "Canciones Rusas", de Sergei Prokofieff. El crítico de *El Universal* apunta: "su voz es homogénea en sus tres registros. Posee vigor en toda la extensión del diapason y su alcance y su volumen guardan equilibrio con su intensidad. Sus interpretaciones denotan admirable sobriedad, sin carecer de emotiva sensibilidad que sabe transmitir a sus oyentes". La señorita Guitliz egresó de la cátedra de canto del Conservatorio Nacional de Música a cargo de la profesora señora Lila Cerda. Otra de las alumnas de la misma cátedra, señorita Virginia Marín, ha ofrecido recitales en Kansas City y en Southwestern College. Allí la crítica, además de destacar los méritos de la joven artista, hace referencia a la divulgación que ha hecho de la música americana, a que dedicara la segunda parte de su programa. Figuran en él canciones de Villa-Lobos, Carlos Guastavino y Juan Orrego Salas. Los méritos de esta egresada de la Universidad de Chile le valieron una beca de honor en el Julliard School de New York, obtenida en concurso público. En el periódico *Daily Courier*, el crítico Terry Allen alaba a esta artista "por su extraordinaria habilidad para expresar las íntimas inflexiones de la más variada gama de emociones desde la intensidad dramática hasta la delicadeza. Su manera de actuar demuestra su madurez; su gesto elegante es clásico y natural. La señorita Marín, augura, tiene delante de sí el horizonte de estrella".

DISCOS

Margot Loyola y su guitarra.— Disco R.C.A. Victor C.M.L. 2008

Este disco R.C.A. Victor grabado por la voz cálida y flexible de Margot Loyola es, sin duda, una breve y medular antología del folklore musical de Chile. Antología regional, de una parte, pues incluye temas recogidos a lo largo de este país "de loca geografía", desde el Norte mineral y desértico hasta el extremo antártico, deteniéndose de preferencia en la región agraria y huasa del centro agrícola con el apéndice polinésico de la Isla de Pascua. Antología de espíritu, pues incluye también tres estados anímicos de nuestra nacionalidad: el aborígen nortino, unido a la interesante música del Altiplano; el aborígen araucano, en la inédita recolección del infatigable indianista, profesor Carlos Isamitt; y el criollo, etapa en que las formas hispánicas se aculturizan y se templan en el yunque de lo nuestro para adquirir originalidad. Es, por último, una colección de muestras de los géneros musicales históricos y vivientes. Incluye las danzas religiosas del Norte Grande, recogidas en la festividad de La Tirana (Iquique); las danzas tradicionales de chicoteo, como la sajuriána, que bailaron nuestros abuelos; y, por último, las cuecas y las tonadas, las for-

mas máximas actuales de la chilenidad musical.

Margot Loyola ha venido preparando cuidadosamente este disco ejemplar. La conocimos en los años en que el Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, grabara el álbum *Aires tradicionales y folklóricos de Chile*, que tan honda repercusión ha tenido en nuestro ambiente, llevando a la escuela, a la radio y al hogar auténticas producciones de nuestro pueblo, recogidas con prolijidad y ciencia. Margot Loyola reúne condiciones humanas que rara vez van juntas. Ella misma ha bebido en las fuentes populares directas las canciones que canta y es ella misma las que las interpreta, al calor de la ágil guitarra, con una autenticidad asombrosa que refleja su intuición rítmica y su talento creador. Margot Loyola posee todas las nobles calidades de lo nuestro, la simpatía cordial, la gracia en el decir, la intención y la malicia criollas, por lo cual este disco expresa con acierto, honradez y autenticidad el panorama folklórico de Chile.

E. P. S.

NECROLOGIA

JAVIER RENGIFO (1879-1958)

En la vieja prosapia de una distinguida familia vino al mundo, en 1879, Javier Rengifo Gallardo, existencia asociada íntimamente a uno de los períodos más curiosos de la historia contemporánea de Chile: El despertar de la música nacional de arte. Alumno del Instituto Nacional, discípulo de Juan Agustín Reyes en violín Rengifo ingresó al Conservatorio en 1895, estudiando composición y armonía en las cátedras de Stöber y de Brescia, mientras continuaba su vida de niño prodigio hechizando las tertulias de esa época filarmónica, con el fuego de su incansable y original improvisación. Genio chispeante en el cual el romanticismo del espíritu se asociaba a un dinamismo de acción, Javier Rengifo partió a Europa en los años cruciales de comienzos de siglo, estableciéndose en Bélgica donde permaneció hasta los años trágicos de la Primera Guerra Mundial de 1914. Empapado con la cambiante sensibilidad de esos años de transición, en que los salones veían morir los ritmos aristocráticos de los vales de Viena ahogados por la insurgencia exótica del tango y otras danzas americanas, el joven compositor paladeó íntensamente esos "altri tempi" con la actitud del refinado sibarita. Al regresar a Chile traía no sólo el prestigio de sus completos estudios musicales y de dirección de orquesta sino también las partituras promisoras del *Poema Pastoral* (1906) y la *Suite Española* (1910), amén de sus múltiples improvisaciones sentimentales y otras de buen humor como *Miss Tango*.

En lo profundo de su rica personali-

dad sus predilecciones lo inclinaban hacia el romanticismo de Wagner. Su género favorito era el lírico. Había bosquejado dos óperas de tema hispánico y concluido una zarzuela. Su carpeta de inéditos era voluminosa. A su llegada a Santiago su presencia sirvió enormemente de estímulo para dar alas a los compositores nacionales que se debatían en los últimos decenios del filarmonismo superficial, y buscaban caminos de perfeccionamiento. Fundador y animador de una academia musical, que contara con múltiples adherentes, Javier Rengifo fue el primer artista que organizara ciclos completos de música chilena en que figuraban los nombres señeros de aquellos que iban a ilustrar la actividad contemporánea. En ellos se dieron a conocer igualmente las creaciones del maestro organizador, una serie de himnos repentistas y variadas piezas sentimentales como *Tango Triste* y *Vals de Amor*, páginas melódicas evocadoras de una época desvanecida. Rengifo ensayó con pasmosa facilidad todos los caminos que pudieran contener su desbordante personalidad. Vivió repartiendo los dones de su ingenio en la intimidad de esas deliciosas tertulias que lo acogían con cariño y respeto. Su obra inicial para dar a conocer la música chilena en los cerrados círculos artísticos que vivían alrededor de la ópera, le brinda el respeto y la estimación de todos aquellos que continuaron con paso firme por la huella que él contribuyó a abrir en el rudo ambiente musical de comienzos del siglo.

E. P. S.