



01 01106 0492 e. 2

...ran 3^a y con sus falenas de 2^a y 3^a y 4^a y 5^a y 6^a y 7^a y 8^a y 9^a y 10^a y 11^a y 12^a y 13^a y 14^a y 15^a y 16^a y 17^a y 18^a y 19^a y 20^a y 21^a y 22^a y 23^a y 24^a y 25^a y 26^a y 27^a y 28^a y 29^a y 30^a y 31^a y 32^a y 33^a y 34^a y 35^a y 36^a y 37^a y 38^a y 39^a y 40^a y 41^a y 42^a y 43^a y 44^a y 45^a y 46^a y 47^a y 48^a y 49^a y 50^a y 51^a y 52^a y 53^a y 54^a y 55^a y 56^a y 57^a y 58^a y 59^a y 60^a y 61^a y 62^a y 63^a y 64^a y 65^a y 66^a y 67^a y 68^a y 69^a y 70^a y 71^a y 72^a y 73^a y 74^a y 75^a y 76^a y 77^a y 78^a y 79^a y 80^a y 81^a y 82^a y 83^a y 84^a y 85^a y 86^a y 87^a y 88^a y 89^a y 90^a y 91^a y 92^a y 93^a y 94^a y 95^a y 96^a y 97^a y 98^a y 99^a y 100^a y 101^a y 102^a y 103^a y 104^a y 105^a y 106^a y 107^a y 108^a y 109^a y 110^a y 111^a y 112^a y 113^a y 114^a y 115^a y 116^a y 117^a y 118^a y 119^a y 120^a y 121^a y 122^a y 123^a y 124^a y 125^a y 126^a y 127^a y 128^a y 129^a y 130^a y 131^a y 132^a y 133^a y 134^a y 135^a y 136^a y 137^a y 138^a y 139^a y 140^a y 141^a y 142^a y 143^a y 144^a y 145^a y 146^a y 147^a y 148^a y 149^a y 150^a y 151^a y 152^a y 153^a y 154^a y 155^a y 156^a y 157^a y 158^a y 159^a y 160^a y 161^a y 162^a y 163^a y 164^a y 165^a y 166^a y 167^a y 168^a y 169^a y 170^a y 171^a y 172^a y 173^a y 174^a y 175^a y 176^a y 177^a y 178^a y 179^a y 180^a y 181^a y 182^a y 183^a y 184^a y 185^a y 186^a y 187^a y 188^a y 189^a y 190^a y 191^a y 192^a y 193^a y 194^a y 195^a y 196^a y 197^a y 198^a y 199^a y 200^a y 201^a y 202^a y 203^a y 204^a y 205^a y 206^a y 207^a y 208^a y 209^a y 210^a y 211^a y 212^a y 213^a y 214^a y 215^a y 216^a y 217^a y 218^a y 219^a y 220^a y 221^a y 222^a y 223^a y 224^a y 225^a y 226^a y 227^a y 228^a y 229^a y 230^a y 231^a y 232^a y 233^a y 234^a y 235^a y 236^a y 237^a y 238^a y 239^a y 240^a y 241^a y 242^a y 243^a y 244^a y 245^a y 246^a y 247^a y 248^a y 249^a y 250^a y 251^a y 252^a y 253^a y 254^a y 255^a y 256^a y 257^a y 258^a y 259^a y 260^a y 261^a y 262^a y 263^a y 264^a y 265^a y 266^a y 267^a y 268^a y 269^a y 270^a y 271^a y 272^a y 273^a y 274^a y 275^a y 276^a y 277^a y 278^a y 279^a y 280^a y 281^a y 282^a y 283^a y 284^a y 285^a y 286^a y 287^a y 288^a y 289^a y 290^a y 291^a y 292^a y 293^a y 294^a y 295^a y 296^a y 297^a y 298^a y 299^a y 300^a y 301^a y 302^a y 303^a y 304^a y 305^a y 306^a y 307^a y 308^a y 309^a y 310^a y 311^a y 312^a y 313^a y 314^a y 315^a y 316^a y 317^a y 318^a y 319^a y 320^a y 321^a y 322^a y 323^a y 324^a y 325^a y 326^a y 327^a y 328^a y 329^a y 330^a y 331^a y 332^a y 333^a y 334^a y 335^a y 336^a y 337^a y 338^a y 339^a y 340^a y 341^a y 342^a y 343^a y 344^a y 345^a y 346^a y 347^a y 348^a y 349^a y 350^a y 351^a y 352^a y 353^a y 354^a y 355^a y 356^a y 357^a y 358^a y 359^a y 360^a y 361^a y 362^a y 363^a y 364^a y 365^a y 366^{a</}

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



N.º 65



CANTOLLA Y CIA.

LTDA.

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

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 París. 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 París. 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 BRANDEBURGUES N.os 1, 2 Y 3.— Orquesta Sinfónica de Boston. Director: Charles Münch.
*Disco RCA Victor LM 2182.

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; Antífona.
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: Giandomenico Cavazzani.

*2 Discos "Londos" Album OL 311.

PONCHIELLI

FLA GIOCONDA — (Opera completa).
CANTANTES: Zinka Milanov, Giuseppe Di Stefano, Leonard Warren,

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, Mayo Junio de 1959 Nº 65

RESUMEN

EDITORIAL: Medio siglo de crítica musical	3
DANIEL QUIROGA: Los pianistas de nuestro ballet	8
HERNAN BALDRICH: Perspectivas coreográficas	19
BERNARDO TRUMPER: El ballet y la luz	28
DOMINGO SANTA CRUZ: Nuestra posición en el mundo contemporáneo de la música. II	31
ANDRES PARDO TOVAR: Los problemas de la cultura musical en Colombia. II	47
ESPERANZA PULIDO: Música mexicana	57
IRMA GODOY: Los conciertos de la XIIIª "Sacra Musicale Umbra"	63
GUSTAVO BECERRA: Crisis de la enseñanza de la com- posición en Occidente. VII y VIII	87
LUIS GASTON SOUBLETTE: Combinación de "letra" y "entonación" de la cueca chilena	101

EDUCACION MUSICAL:

PROF. CARLOS KROEGER: La educación musical en el Liceo Experimental "Manuel de Salas"	107
La música en la educación primaria y normal	111
Página informativa	117

CRONICA:

XVIIIª Temporada de Cámara	119
Concierto del Coro de la Universidad de Chile	121
Orquesta Sinfónica Nacional de Washington	121
Ballet Nacional (Estreno de "Calauacán")	122
Conciertos de la Orquesta Filarmónica de Chile	125
Recitales	128
Conciertos de Cámara	130
Conciertos en el Norte y Sur del país	132

NOTICIAS	136
NOTAS DEL EXTRANJERO	143
NECROLOGIA	157
HEMOS LEIDO	158
REVISTA DE REVISTAS	165



FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

JUAN ORREGO SALAS

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

Miembros: ALFONSO LETELIER, JUAN ORREGO SALAS; ARNOLDO SOMMER, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNEST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; HÉCTOR CARVAJAL, Director-Ayudante de la Orquesta Sinfónica de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; OMAR SAINT-ANNE, Representante del Coro de la Universidad, y ENRIQUE INIESTA, Representante *Ad interim* de la Orquesta Sinfónica

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
RICARDO SANTA CRUZ 747 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

MEDIO SIGLO DE CRITICA MUSICAL

Cada época de la historia de la Música ha considerado siempre sus problemas como los más complejos en los anales de la Humanidad. Se ha afirmado con frecuencia que el poco más de medio siglo que lleva transcurrido desde 1900, constituye el más violento desafío a la existencia de una unidad de estilos en la música y a la estabilidad de una expresión que pueda definirse como característica de nuestra época contemporánea.

Nuestros oídos aún no se habían habituado a los extremismos de la armonía diatónica recomendada por los franceses, a la audición simultánea de dos o tres tonalidades diferentes, cuando apareció Schoenberg arrasando con nuestro sistema tonal e inició un enfoque estético absolutamente nuevo para la Música. Esto, que podría haber dado motivos para considerar definitivamente enterrada la tradición formalista del siglo XVIII, se vio prontamente negado por el Stravinski neoclasicista que apadrinó la resurrección de Pergolosi y de Bach y que al cabo de pocos años volvió las espaldas a sus propios postulados para apoyarse en Anton Webern, en la escritura serial y aún, en las incursiones sonoras de Pierre Boulez.

Todos estos cambios, el vaivén entre uno y otro postulado, el constante ir y venir de los diferentes "ismo" concentró la atención de la crítica fundamentalmente en las diversas teorías en lucha, y de la música en general se olvidaron.

Sin embargo, una situación similar había acontecido un siglo antes. A Wagner se le juzgó de acuerdo con los bien difundidos principios estéticos de la "Opera versus Drama" y conforme a ello se calificó al "Tannhauser" y a "Lohengrin" como "caóticos, débiles y venenosos".

Aún más, un crítico francés, después de escuchar "La Walkiria" dijo:

"Wagner cree alcanzar grandezas a través de la complejidad. El estreno del Sábado constituyó un cúmulo de armonías sin resolución ni lógica, de música que una y otra vez caía en episodios conclusivos simi-

lares. A cada uno de los noventa instrumentos de la Orquesta se le daba algo diferente que tocar sin que existiese conexión alguna entre estos. El efecto mental era grotesco".

Curioso resulta tal juicio, para el lector contemporáneo, a quien posiblemente podría parecerle perfectamente natural que las mismas soluciones armónicas empleadas por Wagner en "La Walkiria" apareciesen firmadas por Carl María von Weber.

Beecham cuenta en sus memorias que un destacado compositor británico, en 1910, después de escuchar el estreno de "Electra" de Strauss, en Londres, expresó lo siguiente: "necesito correr a casa para tocar por lo menos veinte veces el acorde de Do Mayor y no olvidarme que éste todavía existe", juicio que no deja de ser pintoresco si se considera que este mismo acorde se escucha reiteradamente, y en diferentes matices en las dos páginas finales de la partitura de esta ópera. Hoy día se le escucha con tanta evidencia como el mismo acorde empleado en cualquiera Sinfonía de Beethoven, pero en 1910 el oído y el entendimiento estaban orientados a interpretarlo en otra forma, que de faltar, su presencia pasaba desapercibida.

Entre los más encarnizados críticos con que Wagner contó estuvo Debussy, y aunque el insigne impresionista nunca dejó de reconocer el genio del músico germano, hizo los más mordaces comentarios de sus principios estéticos y teoría dramática.

Entre esta posición debussyana hubo más que "chauvinismo". puesto que no sólo significó condenación al aparato estético y doctrinario de Wagner, sino que definió una posición histórica; la misma expresada una generación antes por Verdi. Tanto una como otra posición frente al genio de Bayreuth, puede verse sintetizada además, en quienes con posterioridad a sus días se han proclamado voceros del "neoclasicismo" en la ópera y en la música en general.

Ni el propio Debussy se vio libre de la incomprensión de su época, o más bien, de observaciones que provenían de oídos que difícilmente podían apreciar las sutilezas de su paleta armónica, por cuanto ellas se apartaban de lo hasta entonces convencionalmente aceptado como únicos recursos en el terreno de las encadenaciones de acordes entre sí. La poesía que hoy se aprecia en su lenguaje de tenues matices orquestales, de sonoridades siempre envueltas en una atmósfera sugerente, debieron sorprender a quienes esperaban combinaciones de claro corte cadencial o exigían una sintaxis desprendida del tonalismo siempre afirmativo de Beethoven.

Seguramente, mucho de esto debió influir en el subconsciente del redactor inglés que tradujo el título de "L'Après-midi d'un faune" en el programa de su estreno en Londres, presentándola como "The afternoon of a young gazelle" ("La siesta de una joven gacela").

El musicógrafo Charles Stuart cita un diálogo que en 1903 el profesor Percy Buck sostuvo con Sir Henry Hadow, en circunstancias que este último regresaba de París después de escuchar el estreno de "Pelleas et Mélisande":

—"Quisiera mostrarle esta partitura que compré en París, dijo Hadow, que a Ud. seguramente le parecerá obra de un lunático".

—"Un lunático absoluto", replicó Buck después de mirar la partitura.

—"Estoy de acuerdo, agregó Hadow, pero déjeme contarle que tuve la suerte de escuchar esta obra y me pareció hermosísima; no me lo puedo explicar por qué".

Algo parecido sucedió con Alexander Scriabin, quien con todos los conceptos teosóficos que orientaron su música, logró llegar al público, mientras la crítica lo juzgó como "un portento social con ideas musicales absurdas". Sin embargo, la posteridad deparó un fenómeno ciertamente paradójico al músico ruso; mientras más ganaba en apoyo de los críticos, sus obras más manifiestamente desaparecían de los programas, hasta llegarlo a transformar hoy día en un ídolo de ciertas "élites" y un desconocido para el gran público.

Para Richard Strauss, la crítica fue abiertamente condenatoria.

Apenas iniciado el siglo XX "Till Eulenspiegel" y aún "Muerte y Transfiguración" —pese a su sentimental programa literario—, movieron a escándalo a una gran mayoría de los críticos. Uno llegó a decir de que el músico alemán imaginaba tal vez "Que nuestros tímpanos estaban hechos de cuero de buey".

En 1908 Ernest Newman, con cierta nostalgia deploró "la constante y agotadora polifonía" que contribuía a desfigurar la "Sinfonía Doméstica" y describió "Ein Heldenleben" como "una obra rugiente y deforme" y refiriéndose a las sucesiones de acordes de séptima, que pocos años después resultaron ser jugarretas de niños en el terreno de la armonía dijo que eran "desagradables y extravagantes".

Por otro lado, en 1923, la "Sinfonía Alpina" pareció conquistar al público de Alemania e Inglaterra, quienes creyeron justificar su apoyo a la obra en base a la original idea de que se hubiese inventado una música que se ciñese a un programa literario, en circunstancias que tales procedimientos eran ya viejos en la Historia, si recordamos el Nomo

Pítico de la Antigua Grecia o las "Sonatas Bíblicas" de Kuhnau en la Era Barroca.

Sin embargo, la protección que entonces creyó prestarse a Strauss, no constituyó la resurrección del músico sino que más bien la muerte de su "Sinfonía Alpina", que poco o nada figura en nuestros programas, mientras las obras que entonces fueron condenadas han defendido con honor su prestigio.

Pero tal vez la mayor tormenta de la crítica en este siglo, se registró con el estreno del "Sacre du Printemps" de Stravinsky.

"La música escapa a toda descripción verbal por su absurda concepción y resultados" fue la frase con que la recibió el crítico de "The Musical Times" con motivo de su estreno en 1913.

"Prácticamente no hay relación alguna entre esta obra y lo que cualquier individuo normal entiende por música" agregó el crítico de "Le Fígaro".

Pocos críticos repararon al comentar "Le Sacre", en los valores rítmicos que constituyen en fundamento de la obra. Posiblemente la multiplicidad de planos rítmicos empleados por Stravinsky contribuyeron a confundir a los críticos, pese a que en ello no había más que un transplante de los más viejos cánones polifónicos. Una vez más quedó probado que el "schok" de la nueva experiencia impidió la apreciación de lo más obvio en la obra.

Mientras los enemigos de Stravinsky vociferaban en contra del músico, sus partidarios proclamaban el año del estreno de "Le Sacre" como "el año primero de la música", y la prensa se vio envuelta en ataques y defensas encarnizadas. En el intertanto, el compositor había evolucionado y había escrito sus "Sinfonías para instrumentos de Viento" dedicadas a la memoria de Debussy, las que en un terreno distante de "Le Sacre" planteaban otros problemas destinados a desafiar a la Humanidad de manera muy diversa.

Una vez más se le atacó, y muy a menudo protegiéndose en el propio "Sacre", que en un estudio comparativo Newman definió como "por lo menos original, mientras ahora el músico en sus Sinfonías para Vientos parece primitivo".

Y así fue transcurriendo la vida de Stravinsky; cada paso hacia adelante era juzgado con ferocidad y por lo general, escudándose en la indulgencia con que se contemplaba el inmediatamente precedente.

Otro tanto sucedió con Schoenberg, a quién pocos años después de habersele condenado por la "nefasta influencia wagneriana" de

su "Noche Transfigurada", se le cobijó bajo el alero de esta misma obra diciéndose que por lo menos ella "se movía dentro de una lógica armónica normal al oído humano" para atacarlo por sus "Cinco Piezas para Orquesta" que se las describió como "sollozos de un alma torturada", "confusas novedades del delirio", "deformes, incoherentes y fragmentarias". Se especuló con la sinceridad del compositor y se puso en duda si éste sería capaz de percibir un error de ejecución en su partitura. Es decir, se hizo uso de viejos recursos conocidos ya en los fenecidos comentarios de Alois Weber sobre Beethoven.

Tampoco podrá sorprender, si se sigue el curso de los acontecimientos, el informe de Calvocoressi acerca del estreno del "Wozzek" de Alban Berg, quien dijo comprobar una "manifiesta atmósfera donde se mezclaba la indignación y el cansancio del público", en circunstancias que pocos años después su "Concierto para Violín y Orquesta" era descrito como el resultado de "caricaturas de vales y corales luteranos sobre un decorado de ruinas y árboles secos, ambiente surrealista que en una obra dramática como "Wozzek" resulta aceptable, pero de ninguna manera en una creación de música pura".

Y así ha seguido la evolución de este siglo y de los anteriores, con todas sus altas y bajas de la crítica, con sus fundamentales contradicciones y renunciamentos; y mientras la música se sigue produciendo, el crítico se agarra la cabeza a dos manos tratando de determinar si el sistema dodecafónico es válido o no, si las experiencias electrónicas tienen futuro o constituyen un aporte de validez sólo temporal, si el neoclasicismo resulta retrógrado, o expresa el único procedimiento sincero de la composición actual. Se siguen detectando influencias e interinfluencias, denunciando academismos, pronosticando futuros esplendores o muertes prematuras y se olvidan de la música; se olvidan de la ilimitada capacidad de goce estético con que hemos sido dotados por regalo divino; que es posible despertar si nos situamos con humildad y falta de prejuicios frente a la creación.

J. O. S.

LOS PIANISTAS DE NUESTRO BALLET

p o r

Daniel Quiroga

Sólo hace dieciocho años que la Universidad de Chile organizó su primera Escuela de Danza, bajo la dirección de Uthoff, Botka y Pescht, y apenas catorce desde que un grupo profesional de ballet surgió en su seno, integrado, tanto por bailarines formados en Chile como por artistas extranjeros.

De aquel día en que el naciente Ballet Nacional estrenó "Coppelia", como su primer espectáculo completo, a los recientes estrenos de "Mila-gro en la Alameda" y "Travesuras de Cupido", han pasado pocos, pero intensos años. Durante ellos, bien lo sabemos todos, se han alzado tanto promesas como realizaciones definitivas, pero, sobre todo, se han abierto nuevas perspectivas profesionales, no sólo para los artistas de la danza, bailarines y coreógrafos, sino para todos los que integran ese complejo mundo de actividades que rodea un ballet: músicos, artistas plásticos, escenógrafos; luminotécnicos, sastres, zapateros, peluqueros. No cabe señalar otras menudas subdivisiones, ello quitaría espacio a nuestro propósito, que es el de mostrar sólo uno de estos aspectos: el trabajo musical interno, dentro del esfuerzo colectivo que en voluntades y creación es necesario realizar para que un ballet suba a la escena.

Si los músicos encabezan la enumeración anterior no es sólo por vanidad profesional, sino porque hasta ahora (aunque no me atrevería a afirmar si para siempre), tanto la Escuela de Danza como el Ballet Nacional dependen de una base musical viva para su labor de enseñanza y creación. Aunque todavía no haya sido dada a conocer alguna sustitución mecánica del pianista acompañante en una clase o ensayo de ballet, no se me escapa que, más tarde o más temprano, un eficiente cerebro electrónico podrá eliminar al que hasta ahora ha sido fiel y paciente compañero de toda academia o conjunto de ballet.

Cinco años de trabajo en el Ballet Nacional me dan cierta confianza para aceptar el encargo de "Revista Musical Chilena" y trazar, en las líneas que siguen, algunas anotaciones en torno a los problemas prácticos que se presentan durante la tarea común de músicos y bailarines en un ballet. Naturalmente, estas observaciones se limitarán a nuestro ambiente, es decir, se apoyarán principalmente en lo que han realizado y realizan los pianistas de la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional

de Música y del Ballet Nacional Chileno, dependiente del Instituto de Extensión Musical.

*

Centenares de divertidas anécdotas surgen cuando se conversa acerca del acompañamiento musical de los danzarines. No menos numerosas son las caricaturas, y aun las novelas policiales en que un pianista de ballet aparece como la encarnación de la rutina y la despreocupación, encargado de repetir, por milésima vez, aquel pasaje que el maestro de danza o el coreógrafo necesitan.

Nada hay que objetar a esas anécdotas, caricaturas y novelas, ya que tanto hay de cierto en ellas como en todas las que se han dedicado a las demás profesiones, especialmente a las artísticas. Pero aquí no nos interesa ese aspecto, el ángulo pintoresco del que mira desde afuera, sino, precisamente, el otro: el que se observa desde dentro y en el cual (que lo digan los colegas más antiguos) los años se escapan con tan pasmosa celeridad, que no queda tiempo para lamentarse, aburrirse o atarse las manos o el cerebro con aquella rutina de que tanto se habla.

En este aspecto, el trabajo que realizan los acompañantes de la Escuela y el Ballet puso obligado término a la colaboración pasiva, fatigada y abúlica, de aquel "maestro" de las anécdotas, y contribuyó, en cambio, a formar un equipo de músicos que no sólo deben entregar el material adecuado para acompañar ejercicios básicos, sino saber cómo cooperar a resolver problemas de enseñanza dancística o de creación coreográfica. Dio al trabajo del pianista acompañante nuevas posibilidades y responsabilidades que no se conocían antes, por lo menos en nuestro medio. El campo del ballet ofreció a la vida artística chilena una visión renovada, en todos sus aspectos tal como en la música y el teatro llegaron a realizarlo también los respectivos organismos universitarios. Iremos por partes.

La renovación llegó al iniciarse las clases de la Escuela de Danza, al mostrarse al estudiante las posibilidades de la técnica clásica y de las corrientes denominadas modernas. Aunque aisladamente algunos maestros ya antes habían divulgado algunos de los elementos técnicos de la danza clásica y contemporánea, la Escuela hizo necesario renovar los antiguos moldes de su acompañamiento musical. Esto señaló el fin de una época: ya no sería posible que un pianista de esta Escuela pudiera apoyarse sólo en los productos de la familia Strauss (por otra parte, una fundamental, fresca y casi inagotable fuente de recursos para acompaña-

miento de danza), sino que debería abrir ojos y oídos para captar otras exigencias. La improvisación tomó un lugar preponderante y llegó a ser verdaderamente indispensable para el acompañamiento de la técnica moderna.

En aquel primer tiempo del desarrollo de la enseñanza de la danza moderna en Chile, hubo un hecho de señalada importancia: la maestra Andrée Haas, que mantenía en su Academia los principios derivados de Mary Wigmann y Jacques Dalcroze, entregó a la nueva Escuela no sólo su propio saber y experiencia, al ingresar a su personal docente, sino también a sus alumnos más aventajados. Llevó, asimismo, a su ya experimentada pianista Pepita Contreras, que desde hacía varios años trabajaba junto a ella. Pepita Contreras, que se formó a sí misma como acompañante de danza, gusta recordar que cuando alguien le informó que Andrée Haas buscaba una pianista, le indicó, confidencialmente, "que era muy exigente". Dice Pepita que se presentó ante ella; Andrée Haas le pidió que la mirara bailar y tratara de seguir sus movimientos con una música apropiada. El resultado fue que, hoy en día, Pepita hace ya más de veinte años que acompaña danza y es no sólo "la decana" sino un modelo en esta especialidad.

¿Dónde reside la dificultad del acompañamiento de la danza? El problema, al contrario de lo que muchos creen, incluyendo entre ellos a no pocos de nuestros destacados pianistas, no está sólo en la ejecución de pasajes de dificultad técnica, especialmente reducciones de orquesta, sino en ajustar medida y carácter al movimiento que ejecuta el bailarín. Para esto, el repertorio de música escrita sólo da una base, ya que es imposible que un acompañante de clases pueda atender la lectura de un trozo mientras observa ejercicios. Sobre esa base o sin ella lo fundamental es inventar algo apropiado; algo que pueda unirse a los pasos fijados por el maestro, tanto en su ritmo y medida básicos como en su carácter y expresividad. No se trata de entregar ni exquisiteces ni vulgaridades; ni de crear un problema musical sobre un problema rítmico: sólo de dar música agradable y funcional.

El problema principal está en que estas exigencias deben ser resueltas sobre la marcha, dentro de la tensión nerviosa que domina al bailarín en trabajo desde que se ubica junto a la Barra, y a quien la menor infidelidad en el fraseo del acompañamiento le suena a lacerante ofensa personal... El maestro de danza ejerce, además, su poderío omnímodo sobre danzarines y músicos. Es el supremo dictador de tiempos, acentos y pausas. No importa que cierta página musical se haya aprendido en determinada forma. Llegado el caso, el pianista deberá tener la flexibili-

dad necesaria para aceptar modificaciones en velocidad, acentuación y hasta medida de compases, ya que una misma página musical suele usarse para ejercicios distintos.

Lo que distingue notablemente el trabajo de Pepita Contreras es, precisamente, su disposición natural para la improvisación, llevada a tal dominio y seguridad de oficio tras su larga experiencia que escucharla en su trabajo de diaria rutina en técnica clásica es tanto un agrado como una enseñanza.

En la Escuela de Danza trabaja también, especializada en las clases de técnica moderna, Pina Harding, que desde hace ocho años ejerce estas funciones, después de haber actuado en nuestro medio como violinista y cantante. Mucho de su pasada experiencia se volcó en el notable aporte que ha dado al acompañamiento musical en las clases de técnica moderna, al rodear el variado repertorio de movimientos derivados de las clases de Coréutica (el movimiento en relación con el espacio) y Eukenética (la cualidad del movimiento en sí mismo), con un sentido de la improvisación tan funcional como musicalmente atractivo. Su preocupación en este trabajo fructificó en su recopilación de "25 Estudios para Danza", de reciente entrega, en que se reúnen algunos de sus trabajos para las clases de las profesoras Botka, Solari y Turner. Las exigencias básicas del ejercicio aparecen resueltas con soluciones muy artísticas, que dan valor musical a un trabajo de obligado carácter pedagógico. Se incluyen en esta recopilación estudios para movimiento en las diagonales del espacio, para técnica del torso, combinaciones de cualidades eukenéticas, movimientos impulsivos, tensión y relajación, estudios para control y liberación de energía, etc. Si en el futuro este trabajo llegara a publicarse, llenará una necesidad para orientar el trabajo de acompañamiento en danza moderna, ya que textos de esta índole son, actualmente, muy escasos y no siempre de fácil alcance, como ocurre con los trabajos de Adda Heynssen ("Playing for Modern Dance"), editados en Inglaterra.

La breve mención anterior al trabajo de acompañamiento de clases en la Escuela de Danza, puede servir también para ubicar las líneas generales de las dos direcciones en que se trabaja el llamado "training" diario del Ballet. Bajo la dirección de la maestra Mme. Helena Poliakowa, ex integrante del Ballet Imperial Ruso y del Ballet Diaghilev, el grupo trabaja tres veces por semana en técnica clásica, y otras tres veces en técnica moderna, bajo la responsabilidad alternada de Hans Züllig y Joan Turner miembros del grupo formados en las Escuelas de Jooss y Leeder. El acompañamiento de estas clases de perfeccionamiento técnico está a cargo de los pianistas del ballet. Hay que decir que el "training" diario se man-

tiene invariablemente junto al trabajo del Ballet, dentro o fuera de Chile, y aun en las condiciones materiales más adversas, utilizando todos los lugares posibles cuando —como ocurre frecuentemente en giras dentro del país—, el teatro no cuenta con instalaciones apropiadas. Nunca se presenta el grupo en escena sin esta preparación física previa, que da seguridad a su labor artística.

Se podría ahora resumir algunas de las características del acompañamiento pianístico de clases, según orientación que se sigue tanto en la Escuela como en el Ballet: a) La improvisación es básica y las condiciones para poder resolver problemas de esta índole son fundamentales; b) La utilización de un repertorio escrito es posible, pero dentro de las limitaciones impuestas, no sólo por la necesidad de variar el repertorio cada día, sino por la dificultad de adaptar rápidamente el texto escrito al tipo de ejercicio dictado por el maestro, y c) No basta el virtuosismo pianístico corriente, se precisa más que nada la capacidad técnica necesaria para obtener los efectos sonoros o el dinamismo requerido en determinados momentos.

Todo lo anterior nos lleva a la conclusión de que ya es necesario que el Conservatorio Nacional de Música se preocupe de orientar hacia esta especialización a muchos de sus alumnos de piano. La creciente demanda de acompañantes para las cada vez más numerosas academias de danza debe ser satisfecha en forma racional por el establecimiento indicado y evitar así que —como nos ha ocurrido a todos— haya que aprender sobre el trabajo mismo, con la consiguiente dificultad de adaptación a un medio totalmente nuevo, traducida en pérdida de tiempo y energía en los primeros meses.

*

Antes de entrar a considerar el trabajo del acompañante musical de un ballet en su relación con el coreógrafo, es necesario que se pongan en claro algunas diferencias fundamentales en la formación de ambos, que explican las frecuentes dificultades que se producen y deben superarse.

El músico es el resultado de un largo aprendizaje sobre textos escritos, a los cuales procura realizar en su instrumento con la mayor fidelidad posible, tanto en la forma como en el fondo. El danzarín, en cambio, en dramática lucha contra el tiempo (es la carrera artística más corta que existe), y exigiendo a sus posibilidades físicas, trabaja únicamente con ayuda de la memoria, concentrando en ella todo su saber, su repertorio, sus personajes. También es la memoria el campo sobre el cual el coreó-

grafo mueve idealmente los personajes de un futuro ballet; allí es donde desenvuelve, combina y resuelve, los movimientos de un solista, de un "pas de deux", de una gran escena de masas.

El coreógrafo en trance de creación se aísla junto al pianista, a quien pide que vaya ejecutando la música poco a poco. Naturalmente, él ya conoce la música de antemano y mentalmente ha creado los pasos, movimientos y situaciones que corresponden a determinado pasaje musical. Se trata ahora de fijarlos claramente, primero para sí, y, luego, para los intérpretes elegidos (La técnica de anotación de la danza o "script" que se ha mencionado anteriormente en esta revista, todavía no tiene el desarrollo que permita estimarla la solución inmediata al problema de trasladar al movimiento la idea del coreógrafo. Este, imprescindiblemente, necesita "ver" cómo va tomando forma a través de los bailarines su pensamiento original).

Músico y coreógrafo se encuentran unidos por el ritmo, elemento básico para ambos. El ritmo musical da la base para la creación coreográfica que, reduciéndola a términos musicales, vendría a ser un "contrapunto" de movimiento sobre el ritmo musical. En esta estrecha colaboración no cabe hablar de errores musicales, ya que uno de ellos produciría inmediatamente un error coreográfico. No debe haber dudas en cuanto al valor exacto de silencios, acentuaciones, matices, y demás aspectos fundamentales de la relación danza-música.

Basándose, como se ha dicho, en el solo recurso de la memoria, el coreógrafo va tejiendo su polifonía de movimientos sobre el ritmo musical. Cuando la situación ha sido resuelta para él, llama a los que serán sus intérpretes, les muestra lo que desea ver y vigila su realización limpia y exacta.

El bailarín aprende sus papeles por imitación y los conserva en la memoria, recordando también, en mayor o menor medida, la música que los sustenta. Es admirable el desarrollo alcanzado por la memoria auditiva y visual de los bailarines, dentro de la cual se mueven con tanta seguridad como el músico leyendo sus partituras.

Los bailarines piden frecuentemente que sus acompañantes musicales les ayuden a fijar en la memoria determinados pasajes, mediante el recurso de contar sucesiones de acentos, que pueden o no coincidir con el mismo número de compases musicales. Esto plantea una de las más curiosas fuentes de divergencias y asociaciones entre ambos campos, ya que no deja de tomar de sorpresa a quien no está familiarizado con el trabajo, el que, por ejemplo, determinado pasaje del "Orfeo", de Stravinsky, sea contado por los bailarines tranquilamente en ocho, mientras

la música cambia su medida rítmica casi en cada compás, de cuatro a cinco, a tres o siete tiempos. Muchos aspirantes a acompañantes de ballet zozobraron al pedirles una maestra que tocaran un vals "de ocho tiempos" o una mazurca "de cuatro", cosa a primera vista imposible, pero que en la práctica se reduce a una frase de ocho compases o de cuatro compases, que es la traducción musical del "argot" dancístico... En nuestro ballet son "famosos" los "22 chasses" que hay en "Czardas en la Noche", cuya "contabilidad" exacta permite llegar a todos juntos a la brillante Czarda central. En el "Hijo Pródigo", las difíciles escenas de conjunto del segundo cuadro están asimismo fijadas con el auxilio de una caprichosa contabilidad, "ayuda memoria" cuyo eficaz resultado puede advertirse en cada función.

Para el coreógrafo, contar la música es también un gran apoyo. Sus problemas se aumentan en la medida en que la música deja de guardar la acostumbrada simetría que es casi normal en la de los períodos clásico y romántico. Los problemas de fraseo en "Petruchka" o "El Hijo Pródigo" son por completo diferentes de los que plantea "Don Juan" o "Alotria". La memoria debe esforzarse al máximo para escuchar y retener cualquier detalle que le permita identificar la diferencia entre una frase y otra; relacionadas entre sí pero irregulares en su medida. Toda duda a este respecto se consulta con el asistente musical quien, por cierto, no puede aconsejar equivocadamente, ya que pasaría a convertirse, de inmediato, en personaje de historieta.

Es frecuente que una idea coreográfica supere en extensión a la música elegida, o bien que pueda ser más corta que lo pensado antes. En ese caso, si no hay una solución coreográfica por razones teatrales superiores, la música deberá alterarse, aumentándose o reduciéndose. ¿Cómo, dónde? Es tarea del colaborador musical llegar a una solución. No siempre el coreógrafo posee los suficientes conocimientos musicales que le permitan encontrarla, pero ello tampoco es completamente necesario si se tiene un colaborador experimentado. En cierto modo el asistente musical del coreógrafo, debería representar el papel de "abogado de la música", en relación con las avasallantes ideas del coreógrafo, si no fuera que los mandatos de la imaginación en un coreógrafo de real sentido artístico, nunca derivarán en absurdos musicales, aunque se produzcan alteraciones considerables en el orden original de una partitura.

El coreógrafo en creación mueve los personajes en su mente, con tan insistente realismo que muchas veces le acompañan visiblemente fuera del recinto de trabajo. Esta intensidad de la idea hace que el trabajo de creación junto al grupo de bailarines forme una atmósfera

de tensión y concentración de la que el pianista acompañante jamás puede estar ausente, sino, por el contrario, pendiente de cada modificación realizada sobre la música que tiene en sus manos.

La misma tiránica exigencia de la memoria empleada en la creación, debe prolongarse para la conservación del repertorio, tarea sin la cual el trabajo de un ballet sería incompleto. Hay que cuidar de cada papel, de sus doblajes y reemplazos con la misma acuciosidad empleada en su creación. El repertorio del Ballet Nacional cuenta actualmente con dieciséis ballets que se pueden representar en cualquier instante. La mantención en forma de este repertorio, es otra de las preocupaciones diarias del conjunto. Puede tenerse una idea del esfuerzo que significa reponer un ballet abandonado hace años, como "Drosselbart", por ejemplo, vinculado dolorosamente a la enfermedad y reciente desaparecimiento de Rudolf Pescht. Es un espectáculo en cuatro actos, con gran cantidad de personal en escena, cuyos papeles principales y complejas situaciones van siendo, paulatinamente, reconstruidos y actualizados con paciencia de orfebre.

El Ballet Nacional cuenta desde hace quince años con la colaboración de Abdulia Bath, pianista y asistente musical en la gran mayoría de los ballets creados desde su ingreso al conjunto hasta la fecha. Su sólida formación musical le permitió colaborar decisivamente con Uthoff y Jooss en la reposición y creación de los más notables ballets de este notable coreógrafo durante su visita a Chile, como también en los estrenos de los ballets de los nuevos coreógrafos surgidos de este conjunto.

He aquí algunas situaciones en que la opinión musical ha sido decisiva para conformar la estructura de un ballet. Si bien en los casos de "Petruchka", "Hijo Pródigo" o "Carmina Burana", la danza sigue el orden de la partitura, es necesario saber que "Alotria", tanto como "Don Juan" están compuestos sobre trozos aislados de música de Johann Strauss y de Gluck, respectivamente. Sus repeticiones y enlaces, la relación tonal, necesitaron de una opinión musical para dar al conjunto la unidad requerida. Es frecuente que se creen pequeñas transiciones, puentes, que no afecten el estilo del compositor. El caso reciente de "Milagro en la Alameda" muestra ampliamente el trabajo del colaborador musical, ya que la música de Joseph Bayer empleada allí no conserva la disposición original de la partitura. El distribuirla adecuadamente, buscar los enlaces tonales, las modulaciones necesarias y disponer las repeticiones pedidas por el coreógrafo fueron problemas agregados a los de unir esa música con la de Héctor Carvajal. Todos esos

problemas debieron ser resueltos "en casa", siguiendo las ideas del coreógrafo.

No menos decisiva ha sido la ayuda de la asistente musical en los trabajos de los coreógrafos jóvenes como Cintolessi ("Redes"); Solari ("Umbral de Sueño", "Facade") o Bunster ("Bastián y Bastiana"). En el caso de "Bastián y Bastiana" Abdulia Bath compuso, además, los recitativos que enlazan los diversos números y tradujo al castellano, adaptándolo al ballet, el libreto de la ópera.

Personalmente cooperé con Hans Züllig en su recreación de "Fantasía" y "Travesuras de Cupido", con ciertos detalles curiosos. "Fantasía" tiene música para piano a cuatro manos, pero no se usa toda, y había que encontrar dónde hacer el corte. Hubo que recorrer página por página hasta encontrar la "soldadura invisible" que hasta ahora es dudoso que alguien pueda descubrir sólo escuchando la música. También en "Travesuras" ocurrió algo inesperado. Además de la música de "Les Petits Riens", se incluye allí parte de un Divertimento de Mozart. ¿Cuál? Eso era lo que Züllig no recordaba precisamente. Pero sí recordaba el tema. Entonces hubo que lanzarse en medio de los Divertimentos de Mozart "en busca del tema perdido". Una vez encontrado hubo que reducirlo a piano, y así el ballet quedó listo para ser aprendido.

Al hablar antes de lo "inesperado" me vino al recuerdo que también antes se mencionó la rutina y falta de variedad de la vida del tradicional pianista de ballet. Veamos algunos sucesos "inesperados" que han recaído en manos de los pianistas de nuestro ballet y que señalan, por su parte, otras exigencias para el desempeño de este trabajo.

Cuando Uthoff comenzó a planear "Drosselbart" sólo se disponía de una partitura de orquesta. Se llamó a la asistente musical y se le pidió que tocara. Esto significaba realizar una reducción a primera vista. Después de semejante prueba de eficiencia nada tenía de extraño pedirle, más adelante, que leyera también a primera vista la "Leyenda de José", de R. Strauss... Casi todo el repertorio de ballets de Kurt Jooss, está escrito para dos pianos, y nuestros ensayos se realizan a base del resumen de las cuatro pautas que se ofrecen a la vista. Para "Carmina Burana", por supuesto, los ensayos se acompañan con la partitura para dos pianos, coro y solistas, de todo lo cual hay que hacer el conveniente resumen.

De lo anterior se desprende que para este trabajo se requiere, además, cierta facilidad para leer a primera vista, tener familiaridad con la lectura de partituras orquestales y poder efectuar rápidas reduccio-

nes de ellas. De esto se desprende también que es bastante cierto lo que afirma el chiste, según el cual "un pianista de ballet primero debe tocar, y después leer lo que toca". El dinamismo que impulsa el trabajo de un ballet no tolera inhibiciones ante problemas de lectura musical.

¿Cabe hablar acerca de la rutina en el trabajo de los pianistas de nuestro ballet? Si alguien todavía lo cree, es bueno que sepa que, además de tareas internas en el escenario durante las funciones, los pianistas son responsables y diríamos "depositarios legales" de los "tempi" frente a los directores de orquesta. Tarea que significa asesorarles, casi siempre un poco a contrapelo, frente a las naturales licencias que un coreógrafo se toma en determinados momentos de la música y que suelen contradecir la idea que sobre ella se ha formado el director de orquesta. Este papel de puente musical entre el director y el ballet hace recaer sobre él, con razón o sin ella, cualquiera infidelidad cometida por el director de orquesta respecto a los tiempos de la música según los necesita el ballet, añeja querella, tan antigua como la historia misma del ballet en el mundo. Tras la sonrisa profesional de una bailarina en escena se oculta a veces una carga nuclear dirigida al director de orquesta que retardó o aceleró el movimiento, precisamente en su pasaje más difícil... Uno de los más famosos ex directores de conjuntos de ballet, Antal Dorati, fue interrogado en Santiago sobre si volvería a trabajar con bailarines. Su respuesta fue breve: "Jamás".

Lo que evidentemente es demasiado duro. Es cierto que un virtuoso director tanto como un concertista de piano, casi nunca resultarán buenos acompañantes, con toda la comprensión y ductilidad que se necesita en un ballet, donde muchas importantes cosas dependen de una corchea de más o de menos. "Al son que les toquen deben bailar", dicen muchos músicos hablando de bailarines; pero están en un gran error. Eso sólo sería posible si el ballet como conjunto fuera diferente del que se ha logrado crear en Chile: un grupo disciplinado que ha sorprendido a propios y extraños con la precisión, ordenamiento y eficiencia técnica de su espectáculo. Para que el Ballet Nacional Chileno pueda merecer los elogios que ha recibido es necesario que no haya dos criterios sino uno solo, desde el foso de orquesta hasta el electricista que mueve un reflector en el momento preciso. Esto es difícil de comprender para muchos músicos, de esencia muy individualista, que no toman con demasiado entusiasmo su parte de sacrificio en una tarea esencialmente colectiva.

Dorati tiene razón, o mejor dicho la tenía, respecto de él mismo,

cuando dejó de trabajar con bailarines y tomó la carrera de director concertista.

Su decisión es parte de una lucha muy antigua entre la exigencia del bailarín, todo nervios en tensión constante, sensitivos en grado sumo frente a cualquiera variación de la música que les apoya en sus evoluciones. Comprender esa lucha ayuda también a no pecar de soberbia, negándoles toda posibilidad de razón a sus exigencias.

El resultado obtenido en escena demuestra, inequívocamente, cuán beneficioso es que música y danza estén asociados y no en polos opuestos.

PERSPECTIVAS COREOGRAFICAS

por

Hernán Baldrich

Aunque parezca obvio, no estaría de más comenzar por explicar lo que se entiende por esa palabra que suena importante e incomprensible para la gran mayoría de la gente: COREOGRAFÍA, confundida muy a menudo con otra palabra de la misma apariencia: ESCENOGRAFÍA. Escenógrafo es el autor de los decorados para una obra teatral. Coreógrafo es el autor de un ballet. El elige el tema, la música, la escenografía y el vestuario. El fija cada movimiento de los bailarines, cada distribución de grupo en escena, cada situación dramática, cada reacción psicológica de sus intérpretes. El coreógrafo va formando el ballet paso a paso, movimiento por movimiento, tal como el escritor va escribiendo su pieza palabra a palabra, frase a frase. El va escogiendo cada uno de los infinitos movimientos posibles del cuerpo humano hasta seleccionar su vocabulario a través del cual va a expresarse combinándolo y corporizándolo en los bailarines para que vayan definiendo sus personajes a través de la partitura musical elegida.

Así entonces, el escenógrafo está encargado del aspecto exterior de un ballet, de esa envoltura misteriosa que forman los trajes, las luces y los decorados, que son la resultante externa del nudo dramático dancístico creado y desarrollado por el coreógrafo, quien va dando vida a los intérpretes, dotándolos de un lenguaje de movimientos y haciéndolos desenvolver el tema elegido por él a través de la danza.

¿Qué es más importante en una obra teatral: la realización de una idea a través de un lenguaje, su ropaje externo o el aspecto musical atmosférico que va sirviendo de telar para ir tejiendo y formando la obra? Este es un sujeto de grandes e interminables controversias. Es evidente que estos tres aspectos deben ir estrechamente ligados para formar una unidad indivisible, completándose y complementándose, pero es evidente, también, que el aspecto central, lo más importante al servicio del cual se han puesto los otros dos, es lo primero.

A menudo se oye hablar del ballet de Françoise Sagan, del último ballet de Stravinsky, del ballet de Leonor Fini... lo cual es verdaderamente una herejía. Es como si al referirse a un cuadro se hablara del autor del marco... El libreto, la música, los trajes, no es el ballet, ellos no bastan para expresar la obra, sino que coadyuvan a ella. Lo más importante es el lenguaje, la realización plástica, la danza. Si no, no

hablemos de ballet. En los casos citados, que ocurren frecuentemente, el ballet sería un simple pretexto para un tema literario posible de ser realizado en teatro, o una música posible de ser ejecutada en una sala de conciertos, o una escenografía posible de ser mostrada como cuadros plásticos.

En Arte cada género se basta a sí mismo, y el ballet es un género muy complejo. El lenguaje de un arte es propio de ese arte e intraducible en otro, y cuando lo utiliza para ilustrar otro cae en una traducción mecánica exenta de creación, como sería el caso de la ilustración exacta de una partitura musical a través de pasos de danza.

Se sabe que una acción escénica es siempre ilusión y convención (característica del Arte en general), pero se debe favorecer esa ilusión y procurar que tenga la mayor plenitud posible a través de elementos equivalentes y correspondientes (equivalencia y no ilustración) para que la convención teatral sea más perfecta.

Así, pues, la labor del coreógrafo no sólo es importantísima sino indispensable en la creación de un ballet, aunque en la opinión de una parte del público no interiorizado y en la de algunos músicos, libretistas y escenógrafos sin mucha práctica en este género teatral, puedan pensar de que la creación de un ballet depende casi exclusivamente de ellos.

Ya que hemos comenzado fijando el concepto de COREOGRAFÍA, tan mal usado frecuentemente, aun entre gente de cultura artística, sigamos fijando puntos de partida que no encierran ninguna novedad, pero que a menudo se olvidan y conviene ser tenidos presentes.

Para hablar de las posibilidades de la coreografía en Chile es necesario hablar de nuestro grupo de ballet, al menos en general.

Tal como la formación de un bailarín, lenta, constante, rutinaria en su entrenamiento físico, perseverante en su posición artística, asimismo es la formación de un grupo de ballet para lograr un nivel de calidad valorativa. Nuestro ballet, después de 17 años de existencia, ha alcanzado ese nivel y lo ha comprobado aquí y en el extranjero.

En Europa y en Estados Unidos la gran mayoría de los grupos de ballet se desmiembran después de pocos años (dos o tres, generalmente), sin que perdure una línea artística continua. La excepción son seis o siete grandes grupos oficiales conservadores y perfeccionadores de la tradición, en países que tienen una cultura directa de quince siglos formada por ellos, y que han dado origen y visto el desarrollo de las artes escénicas del mundo actual.

Podríamos decir que nuestra tradición escénica chilena, en forma

continuada, tiene quince años, durante los cuales el público se ha formado oyendo música, asistiendo al teatro, acelerando un proceso cultural a pasos agigantados. No gozamos de una situación geográfica y económica como la de algunos países vecinos (Uruguay, Argentina, Brasil), que nos permita estar en contacto directo con las constantes renovaciones que se operan en los géneros teatrales en otras partes del mundo, lo que nos llama a crear un movimiento propio en muchos sentidos.

Las giras a Argentina, Uruguay y Perú, realizadas por el Ballet Nacional Chileno, en el curso del año recién pasado, no fueron sólo de un gran éxito artístico, sino que, algo mucho más importante, ellos pudieron medir el alcance que puede tener una organización orientada y los frutos logrados a través de años de honradez artística en un trabajo perseverante.

Y esto ya es bastante dentro de países sudamericanos de 130 años de vida, llenos de fuerza desordenada y mucho de improvisación.

Un movimiento propio en muchos sentidos...

En Chile, nuestro Ballet oficial, viene en forma directa de uno de los mejores grupos de ballet habidos en el mundo, exponente de un sistema de danza moderna de amplios y firmes principios y cuya aplicación tuvo una influencia considerable dentro del campo de las artes escénicas en general.

Acá es la única parte donde se sigue aplicando, desarrollando y ampliando toda la teoría escénica que sirvió de pedestal a dicho movimiento (actualmente casi perdido) y que a nosotros nos sirvió de base no sólo para formar el grupo de ballet con su alto nivel artístico comprobado, sino también para formar el público mismo, orientando su progresiva cultura dancística y escénica.

No se ha formado entre nosotros esa tradición de danza llena de prejuicios sobre la tendencia moderna que hay en algunos grandes centros europeos, negándola en forma absoluta en favor de la danza clásica. En Estados Unidos y en Europa todavía la lucha sigue, y cada una de estas tendencias hace crisis, en perjuicio de ellas mismas. Tanto la forma clásica como la forma moderna sufren, en general, de la misma intolerancia, cultismo y snobismo. La danza moderna sigue luchando en una vieja y cansada revolución. El ballet clásico ha reconocido esta revolución contra formas caducas y estériles, aunque hasta un grado inadecuado, y la danza moderna ha tomado las faltas del viejo ballet, aunque en un sentido contrario. Esta todavía preocupada por lo pro-

blemático y lo esotérico. Es estridente y rehusa ser lírica y armoniosa, limitándose en introversión y sufrimiento. Lo clásico ha caído en lo rebuscado y efectista, exagerando su formalismo hasta un grado superlativo.

Permitaseme copiar dos interesantísimas declaraciones de dos personalidades de la danza norteamericana que sintetizan muy bien una posición artística:

Una es de Sybil Shearer:

"Moderno es el deseo y ensayo por alcanzar la eternidad en el presente, y en el momento en que este deseo es coreografiado y danzado, se convierte en posible candidato a la tradición. El presente se halla tan cerca de la eternidad que el artista moderno vive a través de su actuación, sea ésta física o coreográfica. Es este punto de vista el que hace de los modernos no sólo un grupo de movimientos o formas. Y es esto lo que debe evidenciarse en sus trabajos, no quedando solamente en sus mentes".

La otra opinión es de Eugene Loring:

"No veo la razón para saber dónde la danza moderna termina y la clásica comienza o viceversa. ¿Por qué no aprender a bailar y hacer coreografías de acuerdo a lo que demande la mente y el corazón sin preocuparse por la forma de danza que es o debería ser, sino, simplemente, por alguna forma de expresarnos dentro de nuestra época?".

"La falta principal de la danza moderna reside en el cultismo. Me refiero a la ciega devoción hacia ciertos semidioses, sin libertad de pensamiento. Casi todo "bailarín moderno" siente que debe pertenecer a un grupo aislado o sino convertirse en el ídolo de su propio grupo. Es la torre de marfil del presente, aislada de todo lo que no sea considerado como "su" modo de ver el Arte. Esto se aplica también a los críticos que creen que Londres, París, Nueva York y Moscú son las únicas capitales inspiradoras del mundo.

"La poca voluntad, exceso de prejuicios y voluntario rechazo para unificar la danza moderna es índice del actual empecinado aislamiento y egocentrismo que prueba mi punto de vista".

Eugene Loring termina diciendo:

"¿Por qué no bailamos simplemente, lo mejor que podamos?".

Las dos opiniones revelan la lucha latente entre las llamadas "danzas clásica y moderna", en países que tienen una gran producción de obras dancísticas de las dos tendencias, a veces ellas con elementos de gran calidad.

Esa producción es la que ha agudizado el problema y ha establecido

prejuicios y opiniones ciegas. Pero en nuestro ambiente esto no ocurre y es absurdo imaginarlo, puesto que aquí se presenta un campo amplio y virgen para la producción, lleno de posibilidades que deben demostrarse a través de futuras obras coreográficas.

Nuestro ambiente teatral tiene otra razón de ser y no admite comparación con otros centros europeos o norteamericanos. Hemos dicho que tiene 15 años de existencia en forma continuada. Está en un proceso de *desarrollo, no de creación*, y sufre por una parte, al igual que la pintura, la música, la literatura, el problema de encontrar su auténtico medio de expresión, las formas que le son propias, y no tener que recurrir a copiar formas extranjeras o falsificarlas.

Como problema es enormemente interesante, en especial para nosotros, latinoamericanos, y vale la pena extenderse un poco en sus bases y hacer consideraciones en torno a él.

Aunque es de urgencia universal, no existe una forma universal a través de la cual el arte se manifieste en juicios generales para todos. Cada grupo humano tiene una atmósfera espiritual determinada, formada por las necesidades en común, las relaciones recíprocas, las acciones inhibidas, los problemas latentes, etc. Esta atmósfera espiritual se va concentrando con la acumulación de sonoridades de carácter geográfico y ambiental, hasta hacer madurar una sensibilidad que podría decirse nacional y producir un arte que vendría siendo la asimilación constructiva de los elementos preexistentes.

En principio, la actividad escénica, como expresión artística, no puede poner límites a su concepto y reducirse a fronteras determinadas. Sin embargo, cada artista, en cada punto del mundo, necesitó expresarse y lo hizo a través de los medios más cercanos, ya sea en piedra, como lo hicieron los mayas y los aztecas, en mármol, como los griegos, en arcilla, como los quechuas, etc. Hay, pues, la misma actitud en todos ellos. La diferencia está en los medios de llevarla a cabo. A todos los hombres, en todo lugar de la tierra, les suceden las mismas cosas, se sienten animados por la misma pasión, pero la expresan diferentemente, a través de su naturaleza, de su medio ambiente, de su tradición, del lenguaje que conocen y de lo que les es familiar.

Por eso, en todos los tiempos y en todos los lugares, el arte ha usado las formas, los materiales y texturas que se tenían al alcance, siendo esto determinado por consideraciones geográficas, el terreno de cultivo, el clima, el tipo de materia en bruto disponible y los sistemas sociales y económicos producidos como consecuencia de todo esto. Tales fuentes no proveyeron solamente de piedra y tierra al arquitecto y al escultor, sino

que también determinaron las condiciones de vida y el objeto de ella, que vienen a ser los motivos retratados por el artista en sus obras.

Así, en nuestro mundo, en América Latina, esto se ha dejado sentir, tal como en otros mundos, y se ha palpado a través de dos épocas largas, ricas y variadas: la Precolombina y la Colonial (nuestra Edad Media de la formación de las nacionalidades).

Es indudable que América Latina tuvo un arte particular tan rico en equivalentes como lo tuvo Europa, Japón o India, con características absolutamente genuinas, características que menguan y decaen en el siglo XIX, en la voluntad de olvidar nuestro patrimonio mestizo nacido de lo español, para tratar de encauzarse dentro de las corrientes europeas dominantes en ese entonces.

Este patrimonio produjo, entre otras cosas, aquel milagro que es el barroco latinoamericano y escuelas pictóricas interesantísimas como la cuzqueña y la quiteña.

El barroco latinoamericano tuvo sus características propias y un acento auténticamente original con valores indiscutibles dentro de la corriente mundial del barroco en los siglos XVII y XVIII. Genios de la escultura como el brasileño Aleijadinho y el ecuatoriano Caspicara están siendo ahora revalorizados en su magnitud.

Resulta un fenómeno curioso el barroco en Latinoamérica. Así, el arte peruano precolombino, salido de un pueblo que ignoraba la rueda, reposa sobre la explotación de la geometría derecha y angulosa, empujada hasta una intensidad dolorosa, implacable y espléndida. Luego, allá se descubre la curva, la voluta, la espiral, y se emborracha de ello como ningún otro pueblo tal vez lo ha hecho, creando un barroco de una lujuria donde la riqueza inventiva exprime esa profunda alegría de crear formas coloreadas, que es el principio de todo arte auténtico.

Hace pocos años se realizaron en Europa dos exposiciones importantísimas: la Exposición Mexicana en Londres, Bruselas, Roma, Zurich; y la Exposición Peruana en París, recientemente, repitiéndose en aquel continente la sorpresa y la revelación que fue para los Estados Unidos la famosa Exhibición del Tesoro de Monte Albán, facilitado por México algunos años antes.

Estas exposiciones no sólo han revelado a los ojos europeos el valor de las culturas precolombinas, sino también la originalidad prístina del arte colonial, del folklore y de algunas grandes realizaciones arquitectónicas y pictóricas de los contemporáneos. Nombres como el mexicano Rufino Tamayo, el cubano Wilfredo Lamm, el chileno Matta, el bra-

sileño Portinari, están actualmente entre los que van dando la pauta en la gran corriente mundial, sin dejar de ser latinoamericanos.

Las dos exposiciones vinieron a demostrar a Europa la existencia de una parte de nuestro rico patrimonio, diferente del de ellos, patrimonio del cual nosotros deberíamos estar más conscientes, ya que nos pertenece a todos sin distinción de fronteras. Así, Pablo Neruda toma con todo derecho a Macchu Picchu como suyo propio, Macchu Picchu andino, para llegar al hombre americano y al hombre individual.

El camino por recorrer es largo, rico y virgen; un camino que muy a menudo se trata de torcer y limitar al folklore. Otras veces se dice que debe ser orientado hacia un universalismo contemporáneo, siguiendo las corrientes europeas existentes...

Mucho se habla de posiciones a seguir, posiciones firmes, excluyentes... Se oye tanto el "debe ser"...

"No existe el "debe ser" en Arte", decía Kandinsky. El Arte sencillamente ES. Es infinitamente libre y lo ha sido así siempre. Es sencillamente bueno o malo. Auténtico o copiado. Si es bueno lo será en cualquier parte. Si no es muy malo y un poquito copiado lo será sólo en algunas partes y por algún tiempo...

Desde hace algunos años ya se está dejando sentir una conciencia, un despertar sobre el camino por recorrer y sobre los caminos del pasado americano, infinitamente ricos y más cerca de nosotros que caminos calcados y transplantados que son afirmados con posiciones que excluyen todas otras y que no toman en cuenta las diferencias de experiencias sociales pasadas, de tiempo y época, y, en especial, la diferencia de su razón de ser.

Este problema se manifiesta en todo orden de cosas y también en lo artístico, que viene siendo un reflejo directo o indirecto de aquel estado. Pero en lo artístico el problema se hace más notorio, ya que el arte es una síntesis representativa de elementos ambientales, y el artista está o debe estar consciente de ellos.

En el arte escénico últimamente se está llevando a cabo una interesante campaña en favor de lo nacional, fomentándose obras con ambiente y autores nacionales. Es indudable que todo esto llevará hacia una dignificación y un mayor conocimiento de nosotros mismos. Y no se trata de patriotismo ni creo que tenga nada que ver con él, sino con algo mucho más simple y elemental, que es en resumen, ser más auténticos en nuestro modo de expresarnos, hacerlo a través de cosas que nos son propias, pero, claro está, debe indudablemente ser hecho con calidad.

Y muy pronto veremos los frutos maduros y en profusión que resultarán de este movimiento dentro de la escena nacional, y que irán formando una tradición, una base y un apoyo dentro del teatro latinoamericano al producirse una elección de calidades que permitirán, sólo entonces, sacar conclusiones y elucubraciones intelectuales en torno a ellas.

No hablemos de chilenidad para no excluirnos (y con ello limitarnos) de lo latinoamericano, de lo cual formamos parte directa o importante, con sus problemas y su porvenir, y del que nos viene una herencia rica y virgen que no nos determina ni hemos sabido explotar.

Ahora bien, todo este proceso de desarrollo ¿debe acelerarse o paulatinamente encontrará su camino? Al acelerarlo se puede poner en peligro todo el sistema básico, perdiéndose en intentos mediocres y esfuerzos mal gastados, pero la necesidad de hacer y su ejecución van señalando también las conclusiones.

Resumiendo: Hagamos y lo mejor que podamos.

En cuanto al arte escénico del ballet, muchos se han extrañado de que no se utilicen más temas ni música de autores nacionales.

Pero la creación de un ballet es labor mucho más difícil de lo que comúnmente se piensa. Resulta increíble que aquello que parece tan efímero, tan espontáneo y breve, sea producto de una larga preparación y trabajo, mucho más de lo que demanda una pieza teatral, porque diversos factores están en juego. El más importante es, sin duda alguna, la colaboración que debe existir entre las partes (asunto del que hablé al comienzo del artículo), y en el poco interés que demuestran los músicos en la labor misma del coreógrafo y en sus ideas básicas. Con algunas pocas y honrosas excepciones, los músicos parten de "su" idea y cuando ven que ésta no es aceptada prefieren generalmente escribir música pura, que les requiere menos tiempo y en la cual no deben tomar en consideración otras ideas ajenas a las suyas.

En general, son muy pocos los músicos, aquí en Chile, que se interesan por hacer música para ballet, en vista de lo cual es lógico que el coreógrafo se decida por escoger músicas ya hechas, con un considerable ahorro de tiempo y una mayor seguridad al conocer la obra a ser coreografiada.

Esa colaboración entre el coreógrafo, el músico, el libretista y el escenógrafo fue lo que hizo la revolución artística de los Ballets Rusos de Diaghilev, en la segunda década de este siglo, mezclándose íntimamente y subordinándose unos a las ideas de los otros, nombres como los de Fokine, Benois, Stravinsky (casi todas sus mejores obras fueron escri-

tas para ser "música aplicada", música de ballet), Picasso, Falla, Ravel, etc.

En resumen, no quisiera culpar a los músicos de este problema, pero ellos deberían interesarse e interiorizarse en la composición de un ballet, lo que es un apasionante y largo trabajo en común, comulgando con las mismas ideas y sacando conclusiones de las críticas recíprocas para que haya correspondencia entre las partes y pueda salir un resultado genuino, auténtico, sin tener que recurrir a partituras ya hechas, recurso al que debe conformarse el coreógrafo si no quiere dejar la realización de sus ideas para nuestro latinoamericanísimo "mañana".

Hay bases sólidas, hay posibilidades ilimitadas en elementos, pues, entonces, hagamos ballets nuestros.

Bailemos, y lo mejor que podamos.

EL BALLEY LA LUZ

p o r

Bernardo Trumper

Forma y movimiento son la esencia del ballet. El uso de la luz determina la apariencia final de la forma. En consecuencia, es razonable suponer que la iluminación para ballet juega una parte muy importante e inteligente en el espectáculo visual.

El propósito fundamental de la iluminación en el teatro es controlar las reacciones visuales del público. Cuando el cuadro escénico no solamente estimula la retina sino que despierta la imagen mental deseada en la conciencia de cada espectador, se ha obtenido entonces el verdadero objetivo de la iluminación.

La iluminación para la danza tiene algunas similitudes con otros tipos de iluminación. Hay factores materiales que son determinantes; los mismos instrumentos, los mismos teatros y, generalmente, están comprometidos los mismos iluminadores. El *modo* en que el equipo de iluminación se usa, o la intención en el diseño de la luz, difiere considerablemente, sin embargo, de la aplicación que de estos mismos elementos se hace en una obra de teatro.

El ballet no está sujeto a ningún tipo definido de iluminación.

Permite mayores oportunidades para una expresión individual que muchas de las otras formas del arte escénico. El ballet se aprecia principalmente a través de la vista y por esta razón requiere una iluminación que destaque la forma y acentúe el movimiento con un sentido plástico que contribuya, también, a la atmósfera deseada.

La danza, como espectáculo público, ha alcanzado en Chile, en estos últimos años, una importancia notable. Este arte ha crecido en forma grandiosa, gracias a la labor desarrollada por Ernst Uthoff como director del Ballet Nacional Chileno. El ballet se ha transformado en uno de los espectáculos más concurridos y aceptados por el público. Esta misma evolución es la que ha hecho que la iluminación para la danza se haya transformado en materia para expertos, con arte y dominio de su técnica. Iluminar un escenario, como dice Robert Edmond Jones, no sólo consiste en poner luz **sobre** objetos, sino en iluminar una idea. Usamos la luz al igual que las palabras, para enunciar ideas y emociones. La iluminación ha dejado de ser un problema de electricidad para transformarse en un problema de sensibilidad. El problema capital de la iluminación en el teatro de hoy no pertenece al electricista ni al

equipo de iluminación, aunque ninguno de ellos es aún perfecto, sino que en cómo planificar y ejecutar un determinado y deseado efecto de iluminación para el público. Esta es la responsabilidad del diseñador y sus colaboradores.

A pesar de que muy pocas líneas divisorias pueden trazarse entre las diversas formas de danza contemporánea, puede decirse que existen tres tipos diferentes de danza y que, a menudo, estas diferencias motivan una individualización en el diseño de la iluminación.

Los tipos de danza pueden dividirse en tres categorías generales:

1) Ballet clásico; 2) Ballet moderno, y 3) Danza moderna.

El ballet clásico puede considerarse como la presentación de una historia romántica en que el mayor énfasis está en la técnica interpretativa del bailarín (ejemplos: El "Lago de los Cisnes", "Las Sílfiges", "Sylvia", "Giselle", etc.). El ballet moderno utiliza las técnicas de baile del ballet para presentar una historia, pero el énfasis mayor está, sin duda, en la atmósfera y contenido sociopsicológico del tema (ejemplos: "La Gran Ciudad", "La mesa verde", "Orfeo", "El hijo pródigo", "Milagro en la Alameda"). La danza moderna deja a un lado la técnica formal de baile y usa el cuerpo humano para expresar libremente, interpretar y explorar un tema emocional. La historia no es importante y puede o no estar presente.

Por supuesto, el tipo de iluminación varía en cada categoría de danza. Con el énfasis del ballet clásico sobre la técnica, la iluminación debe proveer adecuada luminosidad a los bailarines, enfatizando, a través de la luz, un modelado escultural del cuerpo. Además, de esto, la luz debe contribuir a dar interés al decorado como fondo para la danza. El ballet clásico se presenta generalmente con luz en tonalidades azules, creando de este modo una convención de atmósfera imaginativa y etérea.

El interés cambia más definidamente hacia la historia en el ballet moderno. Adecuada iluminación de los bailarines y modelado plástico del cuerpo continúan siendo importantes, pero un énfasis mayor debe ser colocado sobre la atmósfera interpretativa del tema, tratando de definir el ambiente del suceso dramático. Frecuentemente el ballet moderno permite el uso abstracto de la luz para acentuar dramáticamente la danza. El grado de libertad lumínica depende del grado en que el ballet mismo se separa del realismo puro hacia una estilización y abstracción. "Milagro en la Alameda" es un ballet que permite desarrollar, en mayor escala, el paso gradual desde un realismo estilizado hasta la imaginación onírica.

La danza moderna se concentra casi exclusivamente sobre la creación

o evocación de emociones y atmósfera a través de una alta expresión individual o de grupo, hablando en un vocabulario propio del movimiento (ejemplo: Martha Graham). El iluminador tiene, pues, una libertad casi absoluta para hacer uso de su técnica e imaginación. La iluminación se dirige a expresar la atmósfera de cada momento de la danza. El iluminador puede usar su imaginación hasta un grado pocas veces permitido por cualquier otra forma teatral.

Los tres tipos de danza tienen muchos elementos comunes que determinan una gran diferencia entre la iluminación para la danza y la iluminación de otros tipos de producciones teatrales. Como consecuencia de su estructura formal y de sus convenciones, el ballet es aceptado inmediatamente por el público como una fantasía y una forma de arte no-realista. Esto hace que la interpretación total se pueda expresar por medio de gestos formales y movimientos de danza; lo que también hace posible un robustecimiento e intensificación, en forma y color, del vestuario, escenografía y maquillaje. Esta intensificación de los elementos escénicos hacen igualmente deseable una brillante composición de la luz y un brillante uso del color y efectos, teniendo siempre como base que el elemento que debe ser destacado es el cuerpo del bailarín en su totalidad. Nuestro deber fundamental en el teatro está en directa relación con los bailarines. Son ellos los que interpretan, son ellos los que danzan. El escenario les pertenece y ellos deben dominar sobre él.

La naturaleza de la danza también altera la forma y el arreglo de los elementos escénicos dentro del arco del proscenio. La danza toma lugar en el espacio. El espacio para danzar debe estar relativamente libre de elementos escénicos. En consecuencia, la danza se lleva generalmente a cabo con un telón de fondo y algunos elementos de decorados laterales, dejando libre el piso del escenario.

Como resultado, el iluminador tiene libertad para colocar instrumentos eléctricos en casi cualquier ubicación, situación bien diferente a la que se le presenta frente a un decorado-caja o escenografía de interiores; aún más, en el caso del ballet, el diseñador tiene un solo elemento básico que iluminar: el bailarín en movimiento en un espacio abierto.

NUESTRA POSICION EN EL MUNDO CONTEMPORANEO DE LA MUSICA

II

por

Domingo Santa Cruz

SITUACION JERARQUICA

Aventurado parece, sin la ayuda de extensas informaciones y de estadísticas que nos revelen el estado de las cosas musicales en diversas regiones del mundo, pretender decir algo acerca de cuál es la jerarquía que ellas ocupan en la actualidad. Sin embargo, a la luz de lo que es dable observar, uno puede establecer premisas que los estudios hoy día en marcha podrán ver de otro modo, pero que, en mi parecer, no habrán de contradecir en lo esencial. En primer término, hay un hecho alentador: que la música ha ido en este siglo ocupando una posición cada vez más alta dentro del conjunto de las manifestaciones culturales. Si pensamos en los tiempos inmediatamente anteriores y más, si vamos hacia atrás en el pasado de nuestra civilización, las manifestaciones musicales han crecido en ámbito y en profundidad sociales; el volumen que representan sus operaciones, aun en el terreno económico, no tiene paralelo con lo que sucedía antes de la época en que vivimos.

Este desarrollo, del cual tracé un bosquejo en el capítulo anterior, inquieta y desorienta, porque aún no ha llegado la hora de precisarle sus niveles, pero es real y alcanza a todas las esferas de la sociedad, desde el alejado campesino que oye por radio música sencilla y que suele escuchar una sinfonía dieciochesca o una tocata de Bach para órgano, hasta el habitante urbano que oye no sólo lo que quiere, sino lo que le lanzan los vecinos. Se puede decir en términos modernos industriales, que el consumo de música ha aumentado en la especie humana civilizada. La música es algo que no podríamos suprimir, que está incrustada en la vida diaria, que viene como aditamento de otras cosas, como cebo comercial, como fondo sonoro, como esparcimiento; también, subiendo los niveles, como mensaje de alto vuelo, como especulación superior de la inteligencia humana. En todos estos planos, además, hay el factor de sensibilidad emocional que el arte lleva consigo y que en lo musical es particularmente poderoso.

Esto es lo positivo, lo tangible, lo que se puede ver y oír durante las horas del día o a través de cualquier desplazamiento geográfico. Po-

dría ocurrir que la mayor cantidad y superficie no hubiera hecho variar los conceptos y nos hubiésemos quedado con un nivel peyorativo de la música que en tiempos bastante recientes era inseparable de la gente culta no adentrada en sus destinos. Por fortuna no sucede así. La música no sólo es, si se puede decir, físicamente más grande que antes, sino también culturalmente.

El fenómeno es menos visible en los países sajones que en los latinos. Los primeros, por razones históricas, y muy especialmente por la benéfica influencia musical de la Reforma protestante, conservaron una idea superior de nuestro arte, entrañablemente unido a la religión. Los corales que se entonaban en los hogares, eran los que habían de alimentar el gran arte, que genera desde el siglo XVI las corrientes que hoy son aún las más altas de la música occidental. En los pueblos latinos hizo estragos terribles el virtuosismo que todo lo invadió. Música pasa a ser sinónimo de entretenimiento, de cosa "de aire y de poco valor"; "art d'agrément", arte de adorno, la definió Littré en Francia. El "intelectual" es el escritor, el jurista, el literato; "artista", es el pintor o el escultor, también, en un sentido menos honorable el ejecutante y la gente de teatro. El "músico" es poco más que un saltibamqui dignificado; es personaje aparte, no clasificable. No hace muchos años tuvimos aquí el caso de un señor (mal músico, por cierto), a quien se le hizo el honor de llamarlo músico en un anuncio periodístico y que protestó ante el Instituto de Extensión Musical, porque se le trataba así y no de "maestro". Los ejecutantes de orquesta por rara tradición continúan ostentando el rótulo de "profesores", pese a que la mayoría de ellos no enseñan y están muy lejos de poderlo hacer en buena forma. Su verdadero título profesional les avergüenza aún.

En los países latinos uno puede advertir con mayor evidencia los síntomas del mejoramiento de categoría que favorece al arte sonoro en este siglo. Jerárquicamente la música es más considerada, las universidades la incorporan a su esfera, las élites no profesionales de ella la respetan más que antes, las obras y los nombres de los grandes compositores están categorizados en la cúspide del marco intelectual de la humanidad.

Difícil es, en las dimensiones del presente trabajo, ir a un análisis punto por punto de algo que tiene variadísimos aspectos, y que éstos cambian de país a país. Sólo me referiré a dos de ellos: el de los conceptos, deducido de lo que puede inferirse de las reuniones internacionales recientes que se han ocupado de música, y el de la situación que se advierte a través de la conducta de los estados contemporáneos frente a

la actividad musical. En ambos campos hay síntomas que son favorables, que significan una nivelación hacia arriba o una exigencia a que nuestro arte, en sí mismo, sea tenido en verdadera estima, sea fomentado y cuidado.

Conceptos en el campo internacional

El intelectual de nuestros días ha venido acentuando la normal preocupación de todo hombre que piensa frente a la razón de ser de su propia actividad, a lo que ella significa para la sociedad en que vive. No sabemos que en épocas pasadas estas inquietudes se plantearan en un terreno tan general, ni ciertamente que ellas dieran origen a una verdadera cadena de reuniones internacionales, como las que se han efectuado a partir del término de las hostilidades de la Segunda Guerra Mundial. El filósofo, el sabio, el artista, vivían en un mundo que no les daba la sensación de ser ajeno a ellos; el resultado de sus trabajos encajaba naturalmente en el devenir histórico, aparecía como una necesidad social. En nuestra etapa práctica y tecnificada, la posición del creador se ha vuelto angustiosa y oscura. No ve clara su fisonomía, como no sea subordinándola a un engranaje utilitario. El pensamiento dirigido o el abandono a una brutal ley de oferta y demanda entrañan nivelación hacia abajo, que repugna a quien ha mirado hacia donde el intelectual halla un fin en su misma especulación, no sólo un medio. Estas preocupaciones se han expresado con verdadera angustia en torno de la música, amenazada como pocas formas de arte en razón de su expansión y de su presente importancia social.

He dicho que la cuestión que nos preocupa ha entrañado verdadera cadena de reuniones internacionales; hagamos un pequeño recuento de éstas.

A partir de 1948, en que tuvo lugar en Ginebra una primera reunión de intelectuales (filósofos, escritores, artistas plásticos, músicos, etc.), se abre una especie de encuesta sostenida acerca de la realidad del arte en la sociedad contemporánea. La UNESCO, por sí misma o por medio de sus organismos no gubernamentales, se ha encargado de buena parte de estos trabajos. En ellos el destino de la música ocupa lugar muy importante, analizado ya sea en conjunto con las restantes manifestaciones culturales o separadamente.

Abre la serie la Conferencia Internacional de Artistas celebrada en Venecia del 22 al 28 de septiembre de 1952. El tema de ella fue "El artista en la sociedad contemporánea". Este torneo, presidido por el compositor Ildebrando Pizzetti, y que tuvo a Gabriela Mistral como

primer Vicepresidente, plantea en forma muy completa las inquietudes de nuestro tiempo. El cuadro musical fue triste (Arthur Honegger expuso sus desconsuelos) y las conclusiones un poco idealistas sólo permiten iniciar los exámenes generales.

A partir de Venecia siguen los músicos haciendo por sí mismos el examen de su situación: "symposium" de Aix-en-Provence (1952); XXVII Festival de la S. I. M. C., realizado en Oslo, Noruega (junio 1953); Conferencia Internacional acerca "del rol y del sitio de la música en la educación de los jóvenes y de los adultos" y Congreso sobre la Educación Profesional del Músico (la primera en Bruselas, 29 de junio-9 de julio y el segundo en Bad-Aussee y Salzburg, julio 13-23, ambas en 1953); Congreso acerca de "La Música en el siglo XX" (abril 1-14 de 1954, Roma); Conferencia en "mesa redonda", en Edimburgo, acerca de "la juventud y la música" (Festival de 1955); Conferencia sobre "La ópera y su destino ante la Radio y la Televisión" (Salzburg, 1956); Conferencia sobre "Los medios audio-visuales en la Educación Musical (Hamburgo, julio 1957); II Conferencia Internacional de Educación Musical y Congreso acerca de las relaciones musicales entre Oriente y Occidente (Copenhague y París, respectivamente, ambos en 1958). Los tópicos generales de estas reuniones fueron recogidos y tratados en muchas otras ocasiones (jurados, festivales regionales, etc.), en forma que no es exagerado decir que el examen de la situación de la música en nuestro tiempo y, por ende, de los problemas que de ella se derivan, es una constante interrogación que los músicos no cesan de plantearse.

En las asambleas habidas, a las que deben agregarse aquellas que, sabemos, se han realizado en la esfera soviética (el Congreso de Praga de 1949, con su correspondiente Manifiesto, por ejemplo), los asuntos han sido enfocados desde los dos ángulos posibles: la teoría y la práctica. Naturalmente, este último aspecto, relacionado con la vida misma de nuestro arte, ha ocupado mayor tiempo que la doctrina. Sin embargo, ésta ha sido tratada específicamente varias veces y siempre para afirmar que la posición de la música es y debe ser la de una disciplina a la cual corresponden todas las jerarquías; que no puede estar ausente en ningún esquema educacional ni estatal sin comprometer el equilibrio de la cultura.

Es interesante a este respecto leer los discursos expositivos de la Conferencia de Bruselas de 1953. En la sesión inaugural, el escritor Georges Duhamel, Miembro de la Academia Francesa, hombre no especializado en música, por lo tanto voz independiente de la intelectualidad, se refirió a nuestro arte calificándolo de disciplina destinada a "en-

riquecer nuestra sensibilidad y nuestra representación del mundo", por lo tanto, la vida toda y la comprensión de la existencia. Habló luego de las cualidades y virtudes de la música, de gran trascendencia "para el juego de la inteligencia"; y volviéndose hacia los educadores, tan inclinados a olvidar el fondo mismo del arte en favor de preocupaciones formativas, recordó que "todo acto de verdadera cultura, en el orden intelectual y en el orden afectivo, no es completo sino cuando puede ser considerado como un fin y no como un medio". En forma expresa se refirió Duhamel a las ideas ya citadas de Littré como ideas de una época pretérita; ella, la música, representa dijo, "infinitamente más que una distracción", tiene un rol "determinante en el desarrollo de las facultades intelectuales y afectivas".

En igual sentido que Duhamel hablaron las autoridades educacionales belgas y austríacas en las ceremonias de iniciación y clausura de los congresos; del referido de Bruselas y del realizado en Salzburg a continuación. Notable fue, en la ciudad mozartiana, un análisis del presente musical hecho por el Dr. Frank Thiess, titulado: "Música, ciencia oculta o manifestación abierta", en que abordó el tema general desde el ángulo no sólo de lo que la música es, sino que también de las concepciones que en el mundo de hoy pueden tener los creadores conscientes de su rol estético y social.

Puede decirse que lo recogido en las asambleas internacionales aludidas no es sino la expresión de un fenómeno universal: la élite intelectual de todos los países es incuestionablemente más música que lo que fue antes. En mi concepto, el factor que más poderosamente ha influido en el alzamiento de niveles y en que nuestras actividades aparezcan altamente respetables para dicha élite, ha sido lo que antes llamé la conciencia práctica del pasado. Mientras la música vivió con su historia encerrada en polvorientas bibliotecas y en los tratados técnicos, careció de títulos suficientes para el profano. Nuestros padres y abuelos (excepto cuando fueron iniciados) no supieron, por ejemplo, del arte musical que había florecido junto a las catedrales góticas, ni la importancia que tuvo la colaboración de poetas y compositores durante el Renacimiento. Si leían referencias a estos hechos, ellas eran mudas, no se podía conocer como hoy la realidad literaria, plástica y musical de una época, combinadas en un solo fenómeno tangible.

Así se explican los acuerdos de la Conferencia de Bruselas a que he aludido varias veces, tocantes a la jerarquía universitaria de los estudios musicales superiores. Con el voto unánime de 39 países, y después de examinar largamente el pro y contra de la doctrina, se resolvió que

las universidades "deben considerar la enseñanza musical *en igual título* que la enseñanza de las otras disciplinas universitarias, especialmente en lo que concierne *a la calidad y rango que se les acuerde*". Esta misma jerarquía ha de extenderse a la enseñanza profesional de los conservatorios, "Hochschulern" y academias y exigirse a los alumnos de dichas instituciones el más alto grado de educación general. Este último punto, debatido particularmente en Salzburg, puso en evidencia la superioridad de las escuelas de música del área germánica.

Estos debates para mí resultaron particularmente interesantes, ya que en forma muy singular me colocaban en presencia de discusiones que, en este lejano país, sostuvimos hace treinta años, cuando se examinó la posición educacional del Conservatorio y fue éste incorporado a la primera Facultad de Bellas Artes. En ese entonces, como en Bruselas, salieron al encuentro de nuestro punto de vista los conceptos de la universidad tradicional: sus categorías, sus viejas facultades. Nuestras reformas obtuvieron el triunfo, no sólo porque eran lógicas y estaban dentro de la línea de la época, sino porque en esta tierra se fundamentaban en una antigua y respetable tradición que venía a través de todo el siglo pasado, como lo demuestra Eugenio Pereira Salas en su recién publicada "Historia de la Música en Chile". Fue un agrado haber podido comunicar en Europa estas experiencias, corroboradas posteriormente por muchas reformas educacionales habidas en otros países del mundo iberoamericano (México, Puerto Rico, Brasil, Colombia, Uruguay y en parte Argentina).

Lo musical ante los poderes públicos

Al anunciar los tópicos del presente capítulo, expresé que junto al favorable cambio habido para la música en la doctrina cultural, existía otro fenómeno sugestivo, caracterizado por la exigencia de los medios musicales a que su actividad tenga un serio respaldo nacional y estatal. Este fenómeno, visible en los movimientos constantes hacia obtener mejor reconocimiento y mayores medios para la música, en los países en donde ésta es sostenida por los gobiernos, se hace patente en los dos casos en que partiendo de teorías antagónicas, se llega al mismo desprecio fundamental hacia ella: Estados Unidos de Norteamérica y la Unión Soviética. En ambos países, casos típicos de aglomeraciones multitudinarias continentales, también, los músicos se levantan para que nuestro arte sea tenido en lo que vale. En un caso, para que se le sostenga nacionalmente, en el otro para que no se le sofoque a fuerza

de sostenimiento excesivo. "In medio stat virtus"; se dijo hace ya demasiados siglos esta verdad y no ha variado.

El Dr. Arnold Walter, Director del Conservatorio de Toronto en el Canadá, resume la esencia de la situación estatal en un excelente artículo del "Canadian Music Journal" (abril 1957), diciendo: "Como de costumbre, los Estados Unidos y los Soviets están en campos opuestos; pero concuerdan en un punto: que *sostenimiento* estatal y *control* estatal van juntos, que no se puede tener el uno sin el otro", y agrega: "es aquí donde los británicos prueban a ambos su error". Es decir, hay tres actitudes: la absorción, el "laissez faire", y la que fomenta y ayuda sin imponer, sin estrangular. Felizmente, América Latina, culturalmente formada en el modelo europeo, adoptó esta última "tercera posición", la única cuerda y la que entraña verdadero respeto hacia la música.

El fundamento teórico de estas actitudes casi no necesita ser mencionado, porque es sobradamente conocido. Para los norteamericanos, desde los tiempos de los "Pilgrim Fathers", la religión, la educación y el arte quedaron al margen de toda acción estatal. Eran del dominio privado, y poner mano en sus campos significaba un sacrilegio. La música, no lo olvidemos, para los puritanos, venía contaminada, además, con más de una característica sospechosa de pecados.

Para el pensamiento marxista, en cambio, no hay deslinde entre lo privado y lo público; todo va enderezado hacia la solidificación del régimen socialista y hacia su expansión en el planeta. La religión es el Estado; a éste pertenecen también todos los esfuerzos culturales, toda la actividad educacional. No sólo las instituciones artísticas son y deben ser nacionales y adecuarse al sistema comunista, sino que la estética misma queda sometida a postulados que resuelven los teóricos del partido. Todo ello debe llevar hacia el avance del socialismo, hacia la lucha de clases, hacia la desaparición de la sociedad burguesa y capitalista.

En las tradiciones que nosotros heredamos de España y Francia, la educación es, conforme al precepto constitucional, "atención preferente del Estado" y la órbita educacional comprende o debe comprender cuanto a la cultura atañe; el arte está en el círculo de sus cuidados. Por eso, en consonancia con lo que se había hecho en los países europeos, hace casi 110 años que el Conservatorio Nacional fue establecido como entidad fiscal. A renglón seguido de la Universidad de Chile, nuestro país creó centros artísticos, no pidió a los particulares que lo hicieran y tampoco éstos se habrían sentido obligados a ello. El Conservatorio y la Escuela o Academia de Bellas Artes de Chile, tienen la misma edad.

Junto a las escuelas artísticas, las autoridades, en la medida que el arte lo requirió, dispusieron subvenciones para el género lírico, edificaron teatros, ayudaron a muchos artistas a realizar viajes de perfeccionamiento, establecieron certámenes y premios, crearon los salones oficiales de pintura y escultura, etc. La prensa y los particulares se hicieron un deber de ayudar estas iniciativas. Todo ello pareció normal y la música se benefició de conceptos que, aunque no le otorgaban en un comienzo el rango que merecía, implicaban un reconocimiento y el futuro derecho a ser tomada más en cuenta en los proyectos futuros del Estado.

Mis andanzas internacionales recientes no me han dado oportunidad hasta ahora de hacer observaciones personales en la experiencia soviética. Desde fuera, sin embargo, es posible llegar a saber bastante de ella a través de lo que se publica en fuentes auténticas, de lo que comunican viajeros imparciales y preparados, de lo que uno puede tratar con numerosos artistas venidos de Rusia o de otros países comunistas.

Varios puntos aparecen ya claros. En primer lugar, que el apoyo estatal decidido ha logrado un gran desarrollo material en las instituciones musicales. Estas se han multiplicado y su radio de acción es inmensamente mayor que antes. La vida de los conciertos es más amplia, el nivel de los teatros de ópera y de ballet es de gran categoría. Los ejecutantes procedentes de la órbita soviética figuran hoy entre los mejores del mundo y aun se afirma, que ciertas escuelas, la de violín, por ejemplo, mantendría en Rusia tradiciones de la gran escuela belga, que en su país de origen se oscurecieron. Los compositores son considerados, viven bien, disponen, como todos los creadores artísticos, de verdaderos privilegios; son en cierta forma la aristocracia de una sociedad que los reverencia como glorias vivientes. Esto, que vale sobre todo respecto de la Unión Soviética, se reproduce con menor brillo en Polonia, Checoslovaquia y Hungría (países de los que recogí mayores antecedentes).

Ahora, ¿cuál es el precio de todo esto? Mala producción y descontento de los compositores que han solido dar todas sus comodidades por un poco de libertad de pensamiento; atraso estético, regresión a lo que Rusia era a principios de siglo. De ello no cabe duda alguna al escuchar la música que nos llega desde detrás de la llamada Cortina de Hierro.

Hace casi diez años que la URSS. empuñó las viejas riendas de la censura artística, y no como las que el Papa Juan XXII esgrimió a comienzos del siglo XIV contra los compositores del Ars Nova, sino que en una especie de proceso escandaloso, en el que vimos a los más ilus-

tres compositores en actitud de pública contrición y enmienda. De las retractaciones y confesiones no escapó ni la insigne figura de Prokofiev (la última gran figura auténtica que Rusia pudo mostrar). El caso de Muradeli, como se recordará, sirvió para señalar la contaminación con el "formalismo" a que habría llegado el Occidente en su inevitable desintegración y decadencia. Un control estricto de la producción intelectual fue establecido y el llamado realismo socialista pasó a ser la norma estética por excelencia.

Para recuperar la "relación perdida" entre el compositor y el pueblo se recomendó volver al nacionalismo y el folklore reapareció en un predominio ya superado por otras características más hondas de lo nacional. Poco tiempo después, el Manifiesto de Praga trajo la adhesión oficial de los compositores no sólo dentro de la órbita comunista, sino que aún fuera de ella. Compositores franceses, ingleses y brasileños, por ejemplo, abjuraron de la dodecafonía como error formalista.

Pasado algún tiempo, cuando la severa mirada de Zhdanov se había extinguido, la prensa publicó reiteradas voces de protesta, no desmentidas, a las que el nombre de Schostakovich ha estado asociado. La controversia interna sabemos que continuó y sigue aún. En abril de 1957, mientras los festivales de Varsovia y Praga admitían las obras proscritas como "formalistas" y "decadentes" (Strawinsky, Hindemith, Schönberg, Webern), Shepilov instaba nuevamente a los compositores a luchar por rescatar el mundo de la "degeneración burguesa", de "la muerte y desintegración" del arte. Interesantísimo sería conocer el detalle de los debates (si los hubo en verdad) y lo que en la URSS se dijo en pro y en contra de la excesiva tutela del Estado.

Sea lo que fuere, y lo que haya aflojado la ortodoxia decretada en nombre de principios políticos (lo que parece un hecho en Polonia y en Checoslovaquia), la calidad de lo creado no mejora. Se ha vuelto a un mundo curiosamente reaccionario, al reino de Tchaikowsky combinado con el pasado clásico occidental, libre éste de sospechas doctrinarias. Una música de arranques heroicos, con largos programas a lo Berlioz, de alegría declamatoria, hace recordar en los rusos las peores composiciones que mandaba fabricar la Alemania hitlerista. El "Freunde und Arbeit", el "Kraft durch Freude" reaparecen traducidos al eslavo en extensas obras marciales, higiénicas, añejas y frías.

"Hay amores que matan", dice el refrán; el amor estatal soviético por el arte parece haber secado la savia, cortado el tallo en un arte de grandes tradiciones. El Soviet no ha hecho lo mismo con sus actividades científicas; en ellas ha fomentado los mayores avances, los descubri-

mientos más atrevidos. ¿No merecía la música ver también protegidos sus laboratorios, diferenciados los niveles? *Es que el arte en sí mismo no interesa al pensamiento materialista.*

El caso de los Estados Unidos presenta exactamente lo contrario de todo lo anterior, pero... para llegar a resultados muy semejantes: la inmensa y materialmente rica vida musical de este país, sus excelentes compositores, resbalan por sobre una organización social en que nuestro arte no interesa tampoco en sí mismo, en que vive de favores, de buena voluntad; podría decirse de casualidad, porque, como dijo un compositor norteamericano en un congreso, "la música no tiene un solo dólar que le pertenezca en el inmenso banquete presupuestario de la nación". Si los particulares deciden no ayudarla, nadie podría formularles cargos.

De la variedad y riqueza que la vida musical norteamericana presenta no es necesario hablar; todos la conocemos bien. Un crítico europeo habló de ella como de "la selva virgen de la música", hay ahí todo, elementos de toda clase, de toda categoría; es un terreno riquísimo, en que las plantas han salido donde menos se esperaba. Pero falta algo muy importante, la espina dorsal, la jerarquía nacional. Por razones derivadas del mismo desarrollo de la nación, la vida musical está bajo el imperio de un red inimaginable de intereses comerciales, que se descubre hasta donde menos uno creería. Los músicos no tienen la voz decisiva en los destinos musicales norteamericanos, y como no existe un Ministerio de Educación ni entidad alguna dotada de recursos que siga con criterio puramente cultural el rumbo de las actividades artísticas y prevea sus vicisitudes, no hay quien cuide de la música ni quien eche peso a su favor en la balanza para que sus destinos vayan enderezados hacia el mejor futuro.

Las universidades norteamericanas han asegurado un sitio noble a la música según las tradiciones inglesas; las fundaciones y los mecenases invierten constantemente crecidas sumas en ayudar con encargos ("commissions") a los compositores; hay entidades que realizan calladamente obras admirables y generosas para los artistas; pero todo eso, disperso e inútilmente disgregado, unido a menudo sólo en federaciones de especialistas que siguen cada una su propio rumbo, no asegura la consideración social a los músicos en una colectividad en que lo práctico, lo positivo y lo utilitario es norma en la escala oficial de los valores. De ahí la lucha interna que han debido desarrollar, por decenas de años, los excelentes compositores con que cuentan los Estados Unidos, para llegar a una situación de ser aquilatados en su propio país, para que sus obras sean colocadas en los programas de las orquestas sometidas

al criterio de banqueros, de industriales y de señoras acaudaladas de dudoso gusto, para quienes, Tchaikowsky o Rachmaninoff han representado el non-plus ultra de lo musical. Estos protectores, además, sacan sus cuentas como el mejor de los empresarios, porque la filantropía no tiene en los Estados Unidos un sentido independiente de los pagos de impuesto a la renta.

Todo lo anterior explica por qué, cuando se vive un tiempo en contacto con los medios musicales norteamericanos, es inevitable advertir los síntomas del descontento fundamental en que desarrollan sus actividades. Pese al nivel elevado de vida, a la tranquilidad que proporcionan los remansos protegidos de las universidades, todos los músicos saben que hay algo injusto e irritante a su respecto. Algunos prefieren cerrar los ojos y no verlo, otros, han salido valerosamente al campo y lo han dicho a grandes voces.

Hace ya bastantes años que Serge Kussevitzy inició un alegato público pidiendo la creación en los EE. UU. de un ministerio o departamento de Bellas Artes. "Nuestro mundo, dijo, está hambriento de pan espiritual, ¿qué ha hecho el Gobierno para satisfacer esta necesidad?... Nosotros los artistas somos el pulso vivo del arte; el Estado es el terreno en donde el arte encuentra estabilidad y seguridad. Es imperativo para el Estado darse cuenta y reconocer la necesidad indicadora de nuestro tiempo. El arte necesita sostenimiento del Estado y *pide un Departamento de Bellas Artes*".

Estas palabras clarísimas y enérgicas del gran director de Boston no tuvieron resultado práctico: una rara combinación de temores infundados, de confusa ceguera fomentada hábilmente por los comerciantes, hizo que lo que Kussevitzy dijo haya quedado para muchos como el desvarío de un europeo que no había entendido bien las ventajas de la filantropía caótica, del despilfarro de iniciativas generosas en manos de gente que no sabe bien lo que hace ni por qué lo hace.

Las voces de protesta han continuado y para quien mire las cosas de cerca, es fácil advertir que el pensamiento de Kussevitzy acabará por imponerse, por dar a las artes una jerarquía en la cúspide de la nación.

En 1955, Mr. George F. Kennan, conocido político e historiador, ex Embajador de los Estados Unidos ante Stalin, figura de gran vuelo intelectual, hizo en una conferencia en el Museo de Arte Moderno de Nueva York afirmaciones graves en torno al problema de la jerarquía de las artes en su país. De la publicación de esta conferencia, ordenada por la Comisión Internacional del Museo, en que figuran destacadísimos intelectuales, recojo algunos párrafos. Hablando de lo que ha visto

fuera de EE. UU., afirma que puede pensar "en muy pocos pueblos del mundo en que el artista, el escritor, el compositor o el pensador sean tenidos en tan baja estima" como en los Estados Unidos. Explicando los orígenes de este menosprecio que no guarda relación con lo que sucede en el resto del mundo, el diplomático sostiene que los grandes países continentales tienen una incapacidad de mirar hacia afuera; no sienten la necesidad de la relación internacional como ésta se produce en las naciones más pequeñas y de frecuentes contactos. Para el hombre de la calle de los Estados Unidos, afirma Mr. Kennan, no existe "la simple confrontación con lo que es extranjero o diferente" y por eso, cuando trata de relacionar hacia el exterior la vida del pensamiento, adopta un criterio simplista, o deja el cuidado de estas cosas a elementos que no van tras de prestigiar al país sino de satisfacer otros propósitos.

Como nacionalmente no hay un criterio de valores, agrega el escritor, refiriéndose al caso de sus propias misiones diplomáticas: "me parece que sin tasa ni medida hasta hace muy poco nos hemos contentado con dejar las proyecciones externas de nuestra vida cultural casi exclusivamente en manos del trabajo ciego de los intereses comerciales, con resultados que, como puedo certificarlo por la propia experiencia, eran a veces absolutamente espantables. Esto, por cierto, es el resultado de *nuestro fracaso en medir lo que la vida del espíritu significa para los pueblos extranjeros*".

Concordante con este sentir de desamparo fueron las publicaciones de prensa, en 1956, comentando la aprobación por el Congreso de la categoría oficial de las iniciativas de ayuda al arte norteamericano en su proyección exterior a través de la A.N.T.A. (American National Theater Academy). El New York Times señaló como un absurdo que el Gobierno Federal se hubiera conmovido con los problemas culturales solamente ante el hecho político de tener que contrarrestar la propaganda soviética, contestar a lo que significaban las giras y triunfos de los grandes intérpretes rusos, de los conjuntos de ballet y de ópera procedentes de Moscú. El mismo New York Times observó con amargura el desamparo de los artistas dentro de su país, donde pueden "hundirse y morir sin que a nadie le importe".

Esta crítica venía no sin razón. Pocos meses antes, había sido tratado en el Senado y aprobado, el proyecto del senador por New York, Mr. Herbert H. Lehmann, que establecía un "Consejo Consultivo Federal para las Artes". Este proyecto acababa de ser desestimado por la Cámara de Representantes y puesto fuera de posibilidad. Había desaliento e indignación en los medios intelectuales, porque se sabía que el rechazo

en el Congreso se debía a gestiones de los grandes consorcios de conciertos, de radio y televisión, es decir a los intereses comerciales beneficiados por la orfandad del arte.

Para quien se preocupe del problema artístico de los Estados Unidos, es interesantísimo leer la publicación oficial del Senado de Washington en torno a la iniciativa de Mr. Lehmann. Voces partidas de todos los campos: de la literatura, artes plásticas, teatro, cine, música, radio, etc., se expresaron con verdadera violencia del desconocimiento nacional del arte, de que éste quede a merced de quienes buscan sólo explotarlo. Las opiniones musicales fueron subrayadas con estadísticas proporcionadas por la Federación de sindicatos de músicos, que probaron el declive peligrosísimo en que iba la profesión musical sin respaldo del Gobierno.

Como último caso, citaré las deliberaciones de la reunión celebrada en Providence, Rhode Island, de la "American Symphony Orchestra League", en 1956, a la que fui honrado con una invitación. Había allí más de una docena de los más famosos compositores de los Estados Unidos; el tema del debate era la política que las mil y tantas orquestas federadas podían seguir con respecto al arte contemporáneo y en especial de la música norteamericana. No cupo duda que lo sano, lo patriótico, era dar amplia cabida a una renovación del trillado repertorio y acoger la excelente música que se producía en el país. Pero, ¿cómo hacerlo?, ¿quién sobrellevaría los riesgos económicos? El debate, interesantísimo, fue prestigiado por exposiciones de Aaron Copland, William Schuman, Lukas Foss, Samuel Barber, Walter Piston, Gustav Reese (el gran musicólogo). Quedó de manifiesto la imposibilidad de toda acción que careciera de subvenciones. ¿Quién las daría?: ¿los municipios?, los Estados, el Gobierno Federal? Aquí intervino un antiguo empresario de Boston exclamando en tono dramático: "Y sobre todo, jamás *vendamos* nuestras orquestas a Washington". El viejo criterio es tan cerrado, que pedir subvenciones, exigir lo que corresponde, en una nación riquísima, que derrocha sumas siderales en proyectos también siderales, significa venderse. Alguien le contestó con oportunidad: "no iremos a vendernos, iremos a conquistar la capital para la música".

Y no es que en los Estados Unidos falten entidades que pudieran tomar con autoridad un papel importante en la vida musical. El "National Institute of Arts and Letters", la "American Academy of Arts and Letters", por ejemplo, reúnen en la forma del "Institut de France" o de la Academia, cuanto de ilustre posee la nación. El "National Music Council" correspondiente del Consejo Internacional de Música de la

UNESCO, agrupa a numerosísimas entidades de todos los aspectos de la música. ¿Qué significan estas instituciones, aparte del honor que envuelven las dos primeras? Muy poca cosa. Ni siquiera sirven de verdad como entidades consultivas.

No es aventurado, pues, decir que la vida musical de la América del Norte, pese a su frondosidad, riqueza y aún de la superior calidad de algunos de sus sectores, carece de ese fondo de respeto cultural que podemos sentir en los países de Europa. Los elementos artísticos luchan por obtenerlo, no hay por qué dudar que habrán de conseguirlo. Como he dicho, la situación jerárquica de la música es muy semejante a la que entienden los rusos; entre ellos, por lo político, en los Estados Unidos, por lo comercial. He ahí los dos grandes flagelos del arte de nuestro tiempo.

Fuera de los grandes países continentales, para seguir la expresión de Mr. Kennan (más continentes que países), en el resto del mundo las cosas ocurren como las conocemos entre nosotros. Hay Ministerios de Educación, Direcciones de Cultura, Direcciones Generales artísticas, etc., entidades todas, de los estados, en que la música tiene su cabida normal y permanente. Países hay fuertemente centralizados, como Francia, junto a estructuraciones federales, como es el caso de Alemania Occidental y también de Suiza, donde un planeamiento general asegura la unidad de las actividades. Junto a entidades oficiales, en las que gente del oficio se ocupa de lo que sabe, la iniciativa privada completa y mantiene la trama de la vida artística. Inglaterra, con sus dos entidades llamadas el "Arts Council" y el "British Council" ha logrado una muy inteligente acción de organismos autónomos a la vez que oficiales, destinados a la acción cultural dentro y fuera del Reino Unido. Constituyen también modelo de organización las entidades artísticas de los países escandinavos, poco conocidas entre nosotros. Allí, dentro de Europa y a la vez algo fuera de ella, se ha logrado una admirable estructuración en que la música goza de ayudas y a la vez de completa libertad.

No podríamos concluir este capítulo sin referirnos a la importantísima acción estatal que en favor de la música se ejerce en Europa a través de la radio. Tan ajenos vivíamos ante este novedoso aspecto de la cultura musical que mirábamos con sorpresa y no sin cierta sorna, la noticia de que alguien había actuado en tal o cual radioemisora europea o frente a alguna de sus orquestas. Entre nosotros no es un timbre de honor ejecutar para o ante la radio; ello va mezclado, se sabe, a desagradables anuncios, a poco edificantes asociaciones con productos de belleza, bebidas o ventas de prendas de vestir. En Europa, donde el

mantener un nivel de cultura es de importancia nacional, la radioemisión es función educacional del Estado y no comercio, o, como aquí pintorescamente se le llama: "industria"...

Ha dado ello origen a numerosas formas de organización en lo que respecta a nuestro arte. Los conjuntos, las orquestas, son permanentes, costeadas por fondos públicos y por lo tanto puestas al margen de combinaciones comerciales. Además, como sucede en Francia, un numeroso grupo de músicos de todas las especialidades vive de sus trabajos en la radio estatal. Largo, y fuera de las proporciones de este trabajo sería detallar la variada organización de los programas, divididos en series, adaptados a las diferentes clases de público. La música contemporánea, sobre todo, se ha beneficiado en forma substancial de las oportunidades radiofónicas: a cada momento en las emisiones se estrenan obras nuevas, se hacen encargos, se promueven acciones conjuntas, como la "Tribuna de Compositores", destinada a la presentación internacional de los jóvenes compositores. Es de la radio que han partido todas las experimentaciones en el campo electrónico (Colonia), en la llamada "música concreta" (París). Los festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea vienen siendo realizados desde muchos años con sede en alguna de las radioemisoras (los más recientes en Estocolmo, Zürich, Baden-Baden, Estrasburgo, Roma, etc.). La radio llega a todos los hogares, sus ondas constituyen el más poderoso agente educacional, que alcanza a grandes y pequeños (también en Europa se sabe, el más tremendo peligro de evilecimiento de un país); en ella la música encuentra el medio de comunicación más extraordinario. Junto a las radioemisoras europeas justo es señalar lo que representan algunas entidades de América Latina, como el SODRE de Montevideo, la Radio Nacional de Colombia, que nos muestran el camino que debió ser nuestro.

* * *

¿Qué podemos concluir de todo lo anterior? Algo que, como dije al comenzar, no es sino alentador: que la música ha alcanzado niveles que antes no le eran propios, desarrollos que no hace mucho habrían sido tenidos por sueños y que el significado de su mensaje es ya de tal contenido en nuestra civilización que resulta imposible sofocarlo; sea ésto en nombre de doctrinas totalitarias o de un mal entendido camino de libertad que, a la postre no viene a ser sino otra forma de servilismo y de esclavitud. La música es una expresión superior de cultura, no una diversión. Ignorar su camino, como dijo hace tantos años Spengler, es

como pretender estudiar la Historia de Grecia suprimiendo a Esparta; por eso, su enseñanza, su creación, su divulgación, su vida activa, no pueden estar ausentes en la estructura de las naciones contemporáneas, cada día más y más investidas de funciones de significación social. Hallar la ecuación justa, la proporción que ayude y no mate el arte, he ahí lo esencial.

LOS PROBLEMAS DE LA CULTURA MUSICAL EN COLOMBIA (II)

p o r

Andrés Pardo Tovar

Especial para la "REVISTA MUSICAL CHILENA"

Si por cultura musical se entiende una disciplina tecnificada que modela un ambiente, necesario es confesar que los esfuerzos realizados en Colombia por el fundador de la Academia Nacional de Música, y por sus colaboradores, se vieron interrumpidos desde comienzos del presente siglo por diversos factores. Fue el primero la última de nuestras guerras civiles, que duró tres años y arruinó al país. El segundo, un salto atrás, que detuvo lamentablemente el proceso evolutivo de la naciente cultura musical colombiana. Y el tercero, un estado de cosas, una situación de hecho que se prolongó durante un cuarto de siglo (1910 a 1935), haciendo inoperante la labor que de suyo correspondía realizar al Conservatorio Nacional de Música.

Un salto atrás

Al terminarse la "Guerra de los Mil Días", que interrumpió las tareas de la Academia Nacional de Música, fue encargado de la dirección del instituto el eminente pianista Honorio Alarcón (1859-1920). Alarcón había cursado estudios en el Conservatorio de París, donde obtuvo su ingreso por concurso, y los perfeccionó en el de Leipzig con Reinecke y Jadassohn, recibiendo con máximos honores el grado de concertista. Alarcón implantó en la Academia una metodología más moderna que la que había imperado en la época del señor Price y viajó luego a Europa con propósitos de estudio y observación. En su ausencia, fue llamado a reemplazarlo el fundador del instituto.

Aquello de que el hombre mata lo que más ama tuvo entonces confirmación: el señor Price retornó a la antigua organización, que de suyo resultaba ya deficiente y anticuada, lo que suscitó muy explicables protestas. Corría el año de 1910, y en vísperas de la celebración del primer centenario de la Independencia, el fundador de la Academia fue reemplazado por Guillermo Uribe Holguín, quien acababa de regresar de

Europa, donde había estudiado violín y cursado materias superiores primero en Bélgica y luego en la Schola Cantorum de París. El nuevo director sustituyó el nombre del benemérito instituto por el de "Conservatorio Nacional de Música" y fundó la "Sociedad de Conciertos Sinfónicos del Conservatorio", que perduró 25 años (1910-1935).

Una situación de hecho y un planteamiento fecundo.

Para enjuiciar la labor del Conservatorio Nacional de Música en su primera etapa, o sea, el ya mencionado lapso de 25 años, conviene retrotraernos al de 1932, en que vio la luz en Bogotá el opúsculo intitulado "Breves apuntes sobre la educación musical en Colombia", escrito por el maestro Antonio María Valencia.

Valencia (1904-1952) había nacido en Cali (Departamento del Valle). Su primer maestro de música fue su propio padre, el meritorio chelista y pedagogo bogotano Julio Valencia; estudió luego con Honorio Alarcón, y de 1923 a 1929 cursó estudios superiores de piano y composición, hasta coronarlos con los respectivos grados, en la Schola Cantorum de París, donde fue alumno de Vincent D'Indy, Paul Le Flem, Paul Braud, Gabriel Pierné, Manuel de Falla y otros maestros. A su regreso a Colombia, fue nombrado Inspector General de Estudios del Conservatorio Nacional, cargo que renunció en breve. Con pleno conocimiento de causa, por consiguiente, pudo enjuiciar la labor de este plantel oficial, remontándose también a planteamientos constructivos de carácter general, que hoy todavía tienen plena vigencia.

En un breve preámbulo declaraba Valencia: "El Conservatorio, como organismo ideológico, como agente propulsor del arte y modelador del gusto estético, debe figurar a la vanguardia de las renovaciones espirituales que impone el progreso de la nacionalidad. En consecuencia, todo colombiano que se dedique al estudio de las bellas artes debe preocuparse por la excelencia de los frutos que dé nuestra primera escuela oficial de música... Dos fines me propongo al presentar este breve estudio a la alta consideración del Gobierno de Colombia y de mis conciudadanos: exponer las causas que han retardado la realización del objetivo que debe perseguir una verdadera escuela nacional de música e indicar, con todo acatamiento, los medios que a mi juicio pueden facilitar el logro de tan significativa empresa..."

Enunciaba luego las causas que determinaban la pobreza de la vida musical colombiana, enumerándolas así: "*Primera*. La deficiente instrucción técnica que ha impartido el Conservatorio; *Segunda*. La carencia

de miras ideológicas que ha presidido nuestra educación musical; *Tercera*. La falta de difusión metódica de la buena música en el público, y *Cuarta*. La poca atención que ha merecido el problema del mejoramiento social y material del músico colombiano."

Pasaba luego a enunciar los fines primordiales "que debe perseguir una escuela nacional de música" y que, a su juicio, son los siguientes: "*Primero*. La enseñanza técnica y estética del arte musical; *Segundo*. La creación de un verdadero centro de investigación, de análisis, de inquietud, que dé nacimiento a una genuina escuela de arte nacional; *Tercero*. La educación lógica, racional; de un pueblo que apenas inicia su formación artística, y *Cuarto*. El mejoramiento social y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada."

El hondo conocimiento que tenía de la materia, y la perspicacia estética e incluso sociológica del autor del opúsculo en referencia, brillan en esas leves páginas, a las que todavía puede recurrirse en busca de soluciones básicas para los problemas de la cultura musical colombiana. No siendo del caso examinar aquí todas las tesis del autor —constructivas y prácticas en su totalidad—, concretémonos a citar lo que opinaba Valencia respecto a la labor del Conservatorio, por lo que dice a la capacitación de futuros compositores: "El Conservatorio Nacional, en más de veinte años de vida, no ha ejecutado todavía, en ninguno de sus conciertos ni en sus rarísimas audiciones públicas y privadas, la primera página musical escrita por uno de sus alumnos. Sería absurdo argüir que tal espacio de tiempo es insuficiente para la formación de un compositor en el sentido técnico de la palabra. Y digo en el sentido técnico, porque no se trata de pedir al Conservatorio la producción de creadores geniales (a éstos no los producen las escuelas de música); se trata solamente de exigir tareas o ensayos de composición musical que, con cierto pulimento, puedan afrontar airoso la audición pública..."

La formación humanística de Valencia lo llevaba a una posición ecléctica respecto a la orientación estilística del futuro compositor: "El músico colombiano debe penetrar la técnica de antiguos y modernos y elegir las tendencias que más convengan a su temperamento y que puedan desenvolver más ampliamente sus dotes naturales." Eclecticismo atemperado por una tendencia nacionalista, oportuna y legítima en su época: "El arte colombiano, para formar su estilo propio, necesita asimilar todas las tendencias... El estudio de los cantos y ritmos populares de Colombia, que pueden ser genuinamente autóctonos o importados, pero que al fin y al cabo son del pueblo, ha de preocupar hondamente a los artistas encargados de nuestra educación musical..."

Pero es en los capítulos III ("La educación metódica de un pueblo que apenas inicia su formación artística") y IV ("El mejoramiento moral y material del músico, acorde con la misión de cultura pública que le está encomendada"), donde Valencia trascendió más y penetró mejor en la entraña de la problemática social de la música en Colombia. Como lo demuestra la simple enumeración de los puntos de que trató en esos capítulos: a) La transformación del Conservatorio en auténtico "hogar de arte"; b) La estructuración moral y *profesional* del alumnado sobre la base del compañerismo, de la propia confianza y de una genuina modestia; c) La elevación del nivel social y económico del músico colombiano, considerado como "factor social de orden estético"; d) La federación y gremialización de los músicos profesionales; e) La divulgación nacionalista de las obras de autores colombianos, tanto por las agrupaciones sinfónicas y corales como por las bandas de música; f) La alternabilidad en la dirección de los conciertos sinfónicos ("un director nuevo —escribía— provoca curiosidad e interés en el público, aviva su entusiasmo y, por lo tanto, contribuye a la intensificación de la atmósfera que necesitamos"); g) La formación de directores de orquesta, y h) El porvenir del arte musical colombiano.

Un año después de la publicación del opúsculo que venimos comentando, fundó Valencia el Conservatorio de Cali, implantando en él un pensum actualizado y constructivo, en el que se daba importancia primordial a los estudios técnicos de gramática musical (teoría-solfeggio-dictado) y a las materias que contribuyen a capacitar artistas integrales y cultos, que no tan sólo simples ejecutantes: canto gregoriano, historia de la música, estética general, metodología musical, etc. En breves años, Valencia consiguió formar en la capital vallecaucana un grupo de excelentes concertistas de piano, pedagogos especializados e incluso compositores, confirmando así la excelencia de su ideología musical y su extraordinaria capacidad pedagógica.

Un nuevo horizonte.

Desde 1910 hasta 1935, la vida musical colombiana había girado en torno de una sola institución —el Conservatorio Nacional de Música— y de su director. Un proceso lógico de superación hizo crisis en el último año citado, en que tanto el Conservatorio como la Escuela Nacional de Bellas Artes pasaron a ser dependencias de la recién creada Dirección Nacional de Bellas Artes, cuyo primer titular fue don Gustavo Santos.

En la vida musical colombiana surgían entonces nuevas realidades,

que ya no podían desconocerse ni menospreciarse: así la labor docente de Antonio María Valencia, en Cali; las obras sinfónicas de José Rozo Contreras, estrenadas por la Sinfónica de Viena, y las de Jesús Bermúdez Silva, presentadas por la Orquesta Nacional de España, en Madrid; la aparición de Guillermo Espinosa, director de orquesta formado en Europa; la fundación del Conservatorio de Ibagué por Alberto Castilla, y la creación de diversas escuelas regionales de música por obra del benemérito educador, organista y compositor Daniel Zamudio.

Así las cosas, y dentro de un ambiente de expectación, adviene el año de 1936, que se inició en la vida cultural del país con la reunión del Primer Congreso Musical, en la ciudad de Ibagué, y en que ocurren dos hechos promisorios y fundamentales: el nombramiento del maestro Valencia para la dirección del Conservatorio de Música, que acababa de ser incorporado a la Universidad Nacional, y la fundación de la "Orquesta Sinfónica Nacional", por Guillermo Espinosa.

El Congreso Musical de Ibagué.

En esta asamblea, reunida en enero de 1936, se dieron cita los principales representantes de la cultura musical colombiana, se leyeron estudios de positivo interés y se estudiaron metódicamente los problemas artísticos del país. Especial trascendencia revisten, entre los trabajos presentados allí, el informe del maestro Valencia ("*Contribución al estudio de la pedagogía musical en Colombia*") y el estudio intitulado "*El folklore musical en Colombia*", de Daniel Zamudio. En el primero, Valencia disertó breve, pero substanciosamente sobre los siguientes puntos: a) Situación actual de la música en Colombia; b) Fines que debe perseguir la educación musical; c) La educación musical en la escuela primaria; d) La educación musical en los colegios de segunda enseñanza, en las escuelas normales y en la Universidad; e) La educación del gusto artístico popular; f) La educación musical profesional, y g) Protección a la música y al músico colombiano. En su estudio, magistral por su enfoque técnico, Zamudio articuló armoniosamente una larga serie de aciertos analíticos, agudas observaciones y afortunados atisbos estéticos y sociológicos.

Otra intervención destacada, en dicho Congreso, fue la del maestro José Rozo Contreras, director de la Banda Nacional de Bogotá, entidad por él reorganizada en el año de 1933, con base en la técnica de la moderna escuela de banda, creada por el maestro Alessandro Vessella, de quien había sido discípulo en Roma. La Banda Nacional de Bogotá, en efecto,

venía cumpliendo una utilísima y trascendental labor de divulgación popular de la música seria, presentada en excelentes transcripciones.

La labor de Valencia en el Conservatorio Nacional.

No llegó Valencia al Conservatorio Nacional en ánimo de obstinado "reformista". Hombre de cultura, sabía que hacer tabla rasa de anteriores experiencias y realizaciones es tarea esencialmente infecunda, porque las soluciones de continuidad destruyen cualquier proceso evolutivo, que a fuer de tal es orgánico y constituye la base misma de una cultura ambiental, que ante todo supone tradición ininterrumpida, pero siempre en trance de rectificación y enriquecimiento. En cambio, llenó lamentables vacíos, remedió injusticias, trató de rectificar inveterados prejuicios y elaboró un plan de estudios integral, coherente y constructivo, que abarcaba todos los grados de la enseñanza musical, desde el infantil hasta el de especialización profesional: el mismo que, más adelante, hizo adoptar en el Conservatorio por él fundado en la ciudad de Cali.

Cabría anotar que, antes de la llegada del maestro Valencia a la rectoría del Conservatorio Nacional, el programa de estudios de este plantel no incluía las prácticas de canto coral, ni la historia de la música, ni las lenguas vivas, ni la metodología musical en ninguno de sus grados y especialidades. Tampoco existían clases de música de cámara, ni de piano complementario propiamente dicho, ni mucho menos las de formas musicales, composición, instrumentación y dirección. Y esto último, entre otras razones, porque en veinticinco años de existencia, ningún alumno del Conservatorio había podido superar el grado intermedio de armonía y contrapunto.

Con la presencia del maestro Valencia en la dirección del Conservatorio Nacional se transformó el ambiente del plantel y la mayoría del profesorado, superándose inclusive, comenzó a realizar una labor orgánicamente articulada y supervigilada, que hubiera podido ser fecunda en resultados de no haber sido tan fugaz la gestión directiva del ilustre pianista y compositor, como que se redujo a 18 meses de labores, al cabo de los cuales renunció para consagrarse por completo al instituto por él fundado en su ciudad natal.

Tras del maestro Valencia y con una sola excepción —el corto período en que dirigió el Conservatorio don Gustavo Escobar Larrazábal, pedagogo y armonista noble—, desfilaron por ese cargo numerosas figuras de segundo y tercer orden. De donde la inevitable decadencia del Instituto y la pérdida casi total de su prestigio. El Conservatorio Nacional

retornó, al menos en algunas zonas de su actividad propia, a un cierto nivel de eficiencia y de seriedad técnica, cuando el gobierno contrató los servicios del compositor y pedagogo Carlo Jachino para regentar el plantel (1953-1957), que actualmente es orientado constructivamente por Fabio González Zuleta, joven compositor, sobre cuya obra tendremos ocasión de volver.

La "Orquesta Sinfónica Nacional".

Desaparecida la "Sociedad de Conciertos del Conservatorio", se organizó, en 1936, la "Orquesta Sinfónica Nacional", cuyo fundador y primer director fue el músico cartagenero Guillermo Espinosa, hoy director de la División de Música de la Unión Panamericana. La nueva corporación recibió una estructura de tipo semiautónomo y fue gobernada por una Junta Directiva integrada así: el Director Nacional de Bellas Artes, un socio fundador, un representante de los profesores de la orquesta, el director de la misma, el del Conservatorio Nacional y un socio benefactor.

Al frente de la "Orquesta Sinfónica Nacional", el maestro Espinosa adelantó una labor constructiva y dinámica. Con un promedio de cuatro ensayos semanales, presentó por espacio de diez años dos distintas series de conciertos en cada temporada: de abono, con solistas y directores invitados, y extraordinarios, que comprendían conciertos infantiles y populares. Bajo la rectoría de Espinosa, la Sinfónica Nacional actuó en Bogotá, en Barranquilla, en Cartagena y en Medellín y presentó a varios directores invitados: así, los colombianos José Rozo Contreras, Antonio María Valencia y Guillermo Uribe Holguín, el chileno Armando Carvajal, el brasileño Oscar Lorenzo Fernández, el norteamericano Nicolás Slonimsky, el mexicano José Vásquez Rocabrana y algunos más.

En la nómina de solistas colombianos de la "Orquesta Sinfónica Nacional" figuraron, entre otros, el tenor Luis Macía, y los pianistas Antonio María Valencia, Antonio Varela Pérez, Tatjana Gontscharowa y Lucía Pérez. Y entre los extranjeros, los pianistas Claudio Arrau, A. Borovsky, J. M. Sanromá y G. Sandor; los violinistas Alfredo de Saint-Maló, Mischa Elman y H. Szeryng; el barítono Lauritz Melchior; el guitarrista Andrés Segovia y el arpista Nicanor Zabaleta.

A raíz del Tercer Festival de Cartagena (1947), el maestro Espinosa renunció a su cargo de director titular de la "Orquesta Sinfónica Nacional". Para reemplazarlo, se designó a Jaime León, joven músico colombiano que había estudiado en la Julliard School de Nueva York. Inexperto todavía, el nuevo director realizó, sin embargo, una labor honorable

y se retiró del cargo, en el que le substituyó el profesor Gerardo Rothstein, quien dirigió con variada fortuna la institución hasta el año de 1952, en que fue creada la actual "Orquesta Sinfónica de Colombia" y designado titular de ella el maestro estoniano Olav Roots. Pero esto ya pertenece a la historia contemporánea de la música en Colombia.

Otros signos de renovación y actualización.

En 1936, el gobierno nacional, por indicación de Guillermo Espinosa, contrató los servicios de tres notables profesores alemanes para que prestaran sus servicios tanto en la "Orquesta Sinfónica Nacional" como en el Conservatorio de Bogotá: el violinista H. Froelich; el violista G. Rothstein y el chelista E. Wallemberg, quienes, con el violinista colombiano Efraín Suárez organizaron el primer cuarteto de cuerdas estable que tuvo el país (1937).

La labor artística y pedagógica de estos profesores fue abundante en resultados. Fue así como la tradición por ellos iniciada culmina en el año de 1952 con la excelente labor del Cuarteto de Cuerdas "Bogotá" (Cuarteto de la Radiodifusora Nacional de Colombia): en dicho año, efectivamente, y coincidiendo muy significativamente con la fundación de la "Orquesta Sinfónica de Colombia", el mencionado conjunto pudo presentar en la Sala de Honor de la Biblioteca Nacional, de Bogotá, el ciclo completo de los cuartetos de Beethoven, en impecables versiones. A esta fecha, la más significativa en la historia de la interpretación musical en Colombia, vinculan sus nombres los componentes del ya citado Cuarteto de Cuerdas "Bogotá": H. Aumere y Jaime Guillén, violines; G. Hernández, viola, y J. Aldrich, violonchelo.

Más reciente es la creación de la Sociedad Colombiana de Música de Cámara, fundada en 1956 por Jaime Guillén Martínez y Frank Preuss, concertino este último de la Sinfónica de Colombia. La Orquesta de Cuerdas de esa corporación, a partir del año ya citado, viene presentando conciertos quincenales televisados y ha conseguido un alto nivel de disciplina técnica e interpretativa. En su repertorio figuran obras de los maestros alemanes e italianos del barroco, principalmente. En el curso de 1958, además, estrenó en Colombia dos obras de compositores sudamericanos: el *Concierto para trompeta y orquesta de cámara*, de Pablo Garrido, y la *Fuga romántica*, de Juan Bautista Plaza.

A partir del año de 1934, la Coral "Palestrina" del Conservatorio de Cali —que fue en su género el primer conjunto colombiano estable—, realizó numerosas giras. Su labor fue pródiga en resultados ambientales, por-

que dio a conocer la obra de los grandes polifonistas del Renacimiento y suscitó la producción nacional de obras corales. En el repertorio de esta ejemplar agrupación figuraron, en efecto, obras de su director, el maestro Antonio María Valencia, de sus discípulos, y de otros compositores colombianos, entre los que recordamos a Daniel Zamudio y a José Rozo Contreras. El ejemplo estimulante de la Coral "Palestrina" determinó la creación de varios conjuntos del mismo tipo, entre los que no tardaron en destacarse el Orfeón Antioqueño, fundado en Medellín por José María Bravo Márquez, y la Sociedad Coral de Antonio Varela Pérez, que a partir de 1942 viene actuando en Bogotá en forma abnegada y artísticamente impecable.

Tras de estos primeros frutos surgieron muchos más. Así los Coros del Conservatorio del Tolima, en cuyo repertorio predominan las obras y arreglos de carácter vernáculo; la Coral "Victoria", de Medellín; el Coro del Conservatorio de Cúcuta y, más recientemente, dos instituciones ejemplares en su género: el Coro Infantil del Conservatorio de Cali, fundado y dirigido por Luis Carlos Espinosa, y el Coro Infantil de San Antonio, de Bogotá, actualmente regentado por fray Félix Antonio Roa.

Otro factor de progreso, bien que limitado a una audiencia relativamente reducida —la audición de la música culta presupone un mínimo de información histórica y estética por parte del público—, ha sido la programación de la Radiodifusora Nacional de Colombia, que inició labores en el año de 1939 y que, salvo algún período de lamentable decadencia, ha conseguido mantener un alto nivel artístico en sus emisiones, tanto en las que tienen por base grabaciones como en recitales y conciertos de música viva. En la actualidad, este organismo oficial programa diariamente música contemporánea de autores americanos y europeos, realizando así una labor de *actualización* del gusto colectivo. Y publica un boletín mensual que es —hoy por hoy— la única publicación colombiana que acoge material crítico e informativo de índole musical.

*

Hasta aquí, en proyección histórica y un tanto crítica, hemos venido proyectando luces y sombras sobre el panorama de la cultura musical colombiana. Es ya tiempo de estudiar someramente su problemática, que presenta, a nuestro juicio, los siguientes campos de examen:

a) La educación musical en Colombia y sus fallas fundamentales: atecnicismo, apriorismo y dispersión;

- b) El campo profesional del músico colombiano y sus problemas económico-sociales;
- c) El problema del mercado artístico y profesional: para el compositor, para el intérprete, para el pedagogo;
- d) Hacia la conquista de nuevos campos de actividad profesional especializada;
- e) Las tendencias de los compositores cultos: nacionalismo y supranacionalismo; clasicismo y neo-impresionismo. Un común denominador: el aislamiento, la insularidad;
- f) La formación de públicos cultos: escuelas, colegios y universidades y su posición ante la música, y
- g) El problema de la valoración. Inexistencia de una crítica responsable y su necesaria secuela: la desorientación del público.

El examen de estos puntos será objeto de otro capítulo, el último de este breve panorama informativo, en el que, hasta donde ello es posible, hemos querido ser objetivos. Y esto porque sólo planteando con franqueza los problemas de índole cultural y social es como podremos, en Hispanoamérica, comenzar a solucionarlos. La respuesta a muchos de nuestros interrogantes sólo puede encontrarse, en muchos casos, proyectando nuestra inquietud a un plano internacional. Los problemas de los pueblos iberoamericanos, al fin y al cabo, si difieren en grado son idénticos —en su esencia—, desde Río Grande hasta el Estrecho de Magallanes.

MUSICA MEXICANA

p o r

Esperanza Pulido

I

Para comprender la lenta evolución de la música culta en México, precisa remontarnos a los orígenes del mexicano actual, mezcla del indio y del español. Sin una comprensión justa de los fenómenos de atavismo y transculturación, el panorama permanece borroso e incierto. Por tanto, necesitaremos relatar, aunque sea someramente, el estado en que se hallaba la música a la llegada de los españoles a la tierra que habían de bautizar con el nombre de Nueva España.

Si, como prueba Paul Westheim (*Arte antiguo de México*), las artes plásticas no eran, entre los antiguos mayas y nahoas, un arte por el arte, sino que se valían de ellas para expresar, por su medio, la esencia religiosa de que estaban impregnados, asimismo, acontecía con la música.

La música era para aquellos pueblos antiguos del México actual un rito mágico y un incentivo social. "Los aztecas no tenían palabra equivalente a la expresión *bellas artes*, ni especulaban acerca de cuestiones estéticas (Vaillant. *La civilización azteca*). No existía el músico individual, el artista con personalidad propia. Un gran anonimato presidía el conjunto nutrido de cantos y ritmos destinados a las ceremonias rituales de los diversos meses del año.

Uno de los más famosos reyes nahoas —Netzahualcoyotl—, poeta, filósofo y vidente, fundó una Academia de Música, que lo era, en realidad, de todas las artes. Allí se reunirían los compositores para discutir sus melodías y ritmos, de común acuerdo con los poetas y los coreógrafos. Sus nombres permanecían en la penumbra: ninguno de ellos pasó específicamente a la posteridad, ni en los anales, ni en los códices. El compositor, el poeta y el coreógrafo eran hombres a cuyo cargo estaba la expresión mágico-ritual de la comunidad.

Más aún: la música no se escribía, ni siquiera en jeroglíficos. Los artistas creadores eran también maestros que enseñaban la ejecución e interpretación de sus obras a los jóvenes, por medio del oído. A fuerza de repeticiones infinitas lograban la perfección. Impecables debían de formarse los mancebos y doncellas adiestrados especialmente en escuelas ad hoc. Ellos aprendían a tocar los instrumentos, a danzar y a cantar. Ellas sólo debían ejercitar sus cuerdas vocales y los músculos de sus cuer-

pos. En el arte de la danza alcanzaron niveles de pulimiento que maravillaron a los primeros conquistadores.

Las artes plásticas se realizaban colectivamente. Así, también, la música. Sólo en ciertas fiestas del año, como la del *mancebo hermoso* y la de la *sal*, solistas de ambos sexos eran adiestrados largamente, para que muriesen al fin, tras el conjuro mágico de sus movimientos corpóreos: porque el sacrificio humano constituía el clímax exigido por casi la totalidad de los dioses del panteón azteca.

Relativamente a la técnica de la música azteca y maya, es casi seguro que sólo hayan conocido las escalas pentatónicas, que pudiéramos clasificar de mayores y menores. En algunas de las flautas antiguas (*tlapitzalli*), que posee el Museo de Antropología e Historia de la ciudad de México, ciertos investigadores han logrado producir armónicos. Pero ¿qué tubo, por pequeño que sea, no los contiene esencialmente? Claro está que los tubos, como las cuerdas vocales de los cantantes y las de los instrumentos musicales, son susceptibles de poseerlos con mayor o menor riqueza y esto les confiere, justamente, su colorido especial. Lo cual no prueba, por otra parte, que los antiguos mexicanos y mayas hayan sabido arrancarles su secreto a sus instrumentos de aliento para inventar escalas de un mayor número de sonidos que los producidos por el tubo libre y sus diversos registros.

Que existía concierto entre los instrumentos y las voces humanas lo sabemos de cierto por los antiguos cronistas. Y que según indicaban los corifeos a los coristas los varios cambios de tono característicos de su música, se afinaban con ellos los huéhuetls* (aflojando o estirando los parches) y se cambiaban las flautas, fue también motivo de comentarios calurosos de los observadores españoles que nos los transmitieron.

*

Al consumar Cortés la conquista de Tenochtitlán** cayó en su poder el resto del territorio mexicano (*mexicano* en el sentido actual del vocablo). Comenzaron a llegar entonces a las nuevas posesiones de España buenos misioneros franciscanos, entre los que no faltaban algunos músicos: Fr. Pedro de Gante, Fr. Francisco Ximénez y Fr. Juan Caro fueron los primeros maestros de música de los indígenas, que se impusieron la obligación de enseñar el canto llano a los nuevos conversos. Tratándose de las antífonas, la tarea debe de haberles sido fácil: las repeticiones in-

* Tambores.

** Capital del Imperio Azteca.

númeras en que incurren éstas se acordaban perfectamente con las aún más abundantes de los cantos y danzas rituales aztecas y deben haber ejercido sobre el indio la misma influencia que el copioso santoral católico, no menos abundante que el de los dos mil dioses (sic) nahoas de que hace mención el un tanto exagerado López de Gómara (*Historia General de las Indias*). Así como a este último factor atribuye Westheim la facilidad con que efectuaron los frailes la conquista religiosa de los indígenas, el otro pudo perfectamente —según nos parece— haber contribuido a la rápida absorción de la música eclesiástica por los nuevos súbditos de Carlos V.

Fr. Bernardino de Sahagún, cuya *Historia General de las cosas de la Nueva España* contiene una gran parte de lo que sabemos acerca de los antiguos aztecas y otras razas sojuzgadas por éstos, trató de introducir algunas melodías autóctonas en la liturgia católica. Como poseía ciertos conocimientos musicales, transcribió, o mejor dicho, parece que tomó, o hizo tomar al dictado algunas melodías nahoas, para introducirlas en su *Psalmodia Cristiana*, que hacía cantar a los indios en la lengua aborigen. De esta obra sólo existe un ejemplar en el mundo, pero como, desgraciadamente, las notaciones en cuestión no fueron incluidas allí al imprimirse la obra del benemérito fraile, es seguro que se hayan perdido para siempre. En la *Psalmodia Cristiana* sólo escribió Sahagún mensuras para los ritmos de las melodías nahoas.

Sea como fuere, el hecho de que los pueblos primitivos que en la actualidad habitan en regiones apartadas de los centros que llamamos civilizados, practiquen el pentafricanismo, y únicamente el pentafricanismo, no autoriza la contundencia respecto a lo que se cree ser base de la música azteca precortesiana. Los instrumentos habrán algún día de guiar, con mayor certeza, a los investigadores científicos.

Para nuestras observaciones nos basamos solamente en los hechos en que concuerdan la mayoría de los cronistas antiguos: todo tema poético recibía adecuada interpretación musical y coreográfica; las melodías y los ritmos se repetían infinitamente en el transcurso de cada danza y de cada canto.

La música religiosa europea aprendida inicialmente por los mexicanos concordaba con la última característica: las antifonas del canto gregoriano eran monótonas repeticiones de monodías y mensuras para cada versículo de los salmos y demás prosa litúrgica.

*

El siglo XVI es apropiadamente llamado Siglo de Oro de la Polifonía española. En los años subsiguientes a la caída del imperio azteca, Fernández de Castilleja sería maestro de músicos y compositores, tales como Morales, Guerrero y otros. Tomás Luis Victoria se convertiría en el más grande exponente del misticismo religioso en música.

En el siglo XVII los últimos quince años que pasó Victoria en España influyeron grandemente sobre la música religiosa de su patria. Esta influencia del maestro de capilla de las Descalzas Reales de Madrid había de extenderse hasta las principales colonias de ultramar.

Buenos maestros de capilla vinieron a las catedrales de la Nueva España. Gabriel Saldívar (*Historia de la Música Mexicana*) cita a Hernández Franco, Manuel Sumaya y otros, así como la existencia, en el archivo de la Catedral de México, de numerosas obras de la polifonía española e italiana.

A este respecto, los descubrimientos de Miguel Bernal Jiménez (compositor michoacano prematuramente fallecido), ofrecen mayores atractivos. En su ciudad natal (Morelia) y el antiguo Colegio de las Rosas —comúnmente conocido como de *las rositas*—, encontró el autor de *Tata Vasco* un archivo musical sumamente importante para el conocimiento de la música que se hacía y enseñaba en el México colonial del último siglo de la dominación española. Entre un gran acopio de música religiosa se hallaban una Sinfonía de Sarrier, una Obertura de Rodil, sonatas para guitarra, del tipo de las de Scarlatti, de autores anónimos, cantatas festivas, etc.

De Sarrier y de Rodil no existen datos en ninguna historia de la música, ni en enciclopedia alguna. Hasta ahora sigue ignorándose si se trata de compositores mexicanos, o de hispanos emigrados. Lo cierto es que estas obras encontradas por Bernal Jiménez les revelan músicos conocedores de su oficio y bien preparados en las técnicas clásicas de la composición. Eran admiradores de Haydn.

Con algunas de las principales obras de música secular encontradas en el archivo mencionado, organizó Bernal Jiménez un concierto presentado por la Sociedad de Amigos de la Música de Morelia en la tercera década de este siglo.

El Colegio de Santa Rosa de Santa María era una escuela de música para niñas criollas, fundada entre 1743 y 1746 y cuya clausura debió ocurrir entre 1857 (año de la Reforma) y 1882.

Entre las pocas personas que han tenido acceso al archivo musical de la Catedral metropolitana, el musicólogo norteamericano Robert Stevenson (*Music in Mexico*), tuvo ese privilegio. Según comunica en su

obra, encontró en el archivo en cuestión algunos villancicos de Sor Juana Inés de la Cruz, musicados por el compositor José Agurto y Loaiza, maestro de capilla de la Catedral. Pero, como no se tomó la molestia de transcribir esa música, ni de averiguar cosa alguna respecto a la personalidad del citado compositor, seguimos ignorando su procedencia y tendencias.



La decadencia española en todas las artes tuvo por fuerza que repercutir en las colonias. "Cuando, a fines de la época colonial (Mayer-Serra. *Música y Músicos de Latinoamérica*) surge una gran figura representativa entre los compositores, todavía íntimamente ligada con las actividades eclesiásticas y teatrales de su tiempo —nos referimos al "diestro y acreditado" maestro *José Aldana*—, había ya decaído la música religiosa, después de su florecimiento en los siglos XVI y XVII, para dejar su lugar a la asimilación del clasicismo instrumental vienés (Haydn y Mozart) que aún determina la escritura de los primeros compositores de la colonia."



En el año de 1910 —muerte de Aldana y principio de la guerra de Independencia— comienzan los compositores mexicanos su propia lucha de independencia de la música religiosa, y su asimilación de las formas del teatro lírico y el salón. A principios de este siglo vinieron las primeras compañías de ópera italiana a la capital de la Nueva España. La primera ópera representada en el Coliseo Nuevo fue *Il Fanatico Burlato*, de Cimarosa, que en 1803 fue representado con el título de *El Filósofo Burlado*, impuesto por la censura.

Como en el resto del mundo, la ópera italiana produjo aquí un impacto formidable. Los compositores se dejaron influir por ella y se formó con prontitud un público de aficionados al *do* de pecho y al *mi* sobreagudo de tal o cual divo o prima donna.

La intensificación de esta característica comenzó a hacerse patente desde 1921, con la llegada de Manuel del Popolo, Vicente García y su compañía. De allí en adelante dominarían el panorama de las influencias Rossini, Donizetti, Verdi y Bellini. *Aniceto Ortega*, *Melesio Morales*, *Antonio* y *Octaviano Valle* y *Cenobio Paniagua* son los primeros compositores mexicanos de óperas escritas en un estilo imitativo italiano. Solamente uno de éstos —Melesio Morales— logró que su ópera *Ildegonda*,

estrenada en México el año de 1862 por la famosa soprano mexicana Angela Peralta, fuese representada una vez en Florencia, Italia.

Melesio Morales es también responsable de una superabundancia de música solanesca italianizante, de la que fueron campeones Felipe Larios, José Antonio Gómez, Luis Baca y Julio Ituarte.

Pero, como al mismo tiempo comenzaron a venir a México concertistas europeos de renombre, la reacción se produjo lentamente. *Aniceto Ortega* aparece como primer compositor mexicano romántico que se dejara influir por Beethoven y Weber; pero, desgraciadamente, estas excelentes influencias llegadas a México a mediados del siglo pronto habrían de ser contrarrestadas por las francesas, no de César Franck, Fauré y Debussy, sino de Massenet, Saint Saëns y los románticos de su tipo, que *Gustavo E. Campa*, a finales del siglo y primer tercio del siglo XX ejerciera en el Conservatorio.

De esta escuela procedieron, aparte del propio Campa, compositores como Rafael J. Tello, Estanislao Mejía, José F. Vázquez, Juan León Mariscal, Alfonso de Elías y otros.

Julián Carrillo, becado en Alemania, comenzó a escribir sinfonías de acuerdo con las técnicas de Reger, Strauss y Wagner, hasta que le entró la manía de los intervalos más pequeños que el semitono.

El nacionalismo, apenas esbozado por Julio Ituarte en sus Aires Nacionales de salón, tuvo como primer gran corifeo a Manuel M. Ponce.

LOS CONCIERTOS DE LA XIII· “SAGRA MUSICALE UMBRA”

p o r

Irma Godoy

En una precedente información sobre la “Sagra Musicale Umbra” señalé, entre sus finalidades, las ejecuciones excepcionales de grandes oratorios y partituras sinfónico-corales del repertorio habitual; la programación de obras raramente ejecutadas; la reincorporación, junto al material usualmente programado, de composiciones de indiscutible valor que, por oscuras razones, han desaparecido de los carteles de concierto, y finalmente, la inclusión de novedades que la “Sagra” presenta, ya sea en estrenos mundiales absolutos, en primeras audiciones en Italia o en primeras audiciones públicas.

Pues bien, entre los acontecimientos relevantes de ésta, su XIII edición, la “Sagra”, registró las versiones de “El Mesías”, de Haendel y de “La Pasión según San Mateo”, de Bach, que los maestros Barbirolli y Hollreiser ofrecieron en Perugia, correspondiendo al director inglés el **mérito de la admirable concertación y dirección** de la primera de estas obras que resultó, bajo todo punto de vista, digna del grandioso oratorio de Haendel.

Haendel: “El Mesías”.

Espléndidamente secundado por las casi trescientas personas (miembros de la orquesta del “Mayo Musical Florentino”, del coro “Our Lady’s Choral Society”, de Dublín y solistas), que con él colaboraron en un perfecto acuerdo espiritual raramente logrado, Sir John Barbirolli puso al auditor frente a una realidad artística superior que él creó, gracias al excelente desempeño que obtuvo de la orquesta —con cuya concentración contó en forma ininterrumpida— y a la depurada espiritualidad que caracterizó la actuación de los solistas, cada uno de los cuales contribuyó a hacer más y más recogida la atmósfera en que se desarrolló la audición, durante la cual resultó evidente el ascendiente de la poderosa personalidad del director, que se exteriorizó en la unánime voluntad de máximo rendimiento que animó a todos los artífices de esta notable versión de “El Mesías”, entre los cuales merece ser recordado el joven instructor del coro, Oliver O’Brien, quien puede enorgullecerse de haber convertido un grupo de “dilettantes” del canto coral en un gran coro que nada tiene

que envidiar a los mejores coros profesionales y que, en aspectos ciertamente importantes, es superior a algunos de ellos (y esto sin considerar el hecho de que sus 200 componentes realizan su labor en forma absolutamente desinteresada).

En cuanto a los solistas, el mayor mérito de la ejecución, en la que forma y contenido alcanzaron perfecta fusión y equilibrio, consistió en la presencia de cuatro veces elegidas con criterio altamente artístico y personificadas en la contralto sueca Kerstin Meyer, en la soprano y el tenor inglés, Lois Marshall y David Galliver y en el bajo Marian Novakowski, quienes demostraron ser cantantes e intérpretes de categoría, particularmente Kerstin Meyer —una de las revelaciones de la "Sagra" (que no vacilo en señalar a la atención de las autoridades musicales chilenas)—, poseedora de un instrumento privilegiado en cuanto a volumen, belleza de timbre y amplitud del registro, para quien —dada su excelente escuela— parecen no existir los problemas técnicos del discurso musical que la artista expone en forma admirable, valiéndose de su maravillosa voz y de sus notables atributos de intérprete, todo lo cual recuerda en ella a la gran Kathleen Ferrier, señalándola como la digna sucesora de la desaparecida contralto inglesa.

Por su parte, la soprano Lois Marshall, que rivalizó con Kerstin Meyer en cuanto a sensibilísima intérprete, pone no sólo su expresiva voz, sino todo su ser al servicio de la música; de ahí que la propiedad de su expresión y el fervor que impregna su personalísimo modo de ofrecer el canto, den la impresión de ser primordialmente la exteriorización de una profunda y exquisita musicalidad, no obstante que la perfecta fluidez de la línea general de su discurso demuestre en forma evidente que la artista posee, además, una notable técnica del fraseo.

Valiosa fue, asimismo, la participación del joven tenor David Galliver, cuyo difícil y extenuante cometido de evangelista, junto con poner a prueba sus dotes vocales, le permitió mostrarse, a través de su casi ininterrumpida actuación, a la altura de las exigencias de la obra.

Atrajo la atención del público y convenció la labor del bajo Marian Novakowski, quien, como cantante e intérprete de serio y meditado empeño artístico, cuya actuación es facilitada con su espléndida memoria que le permite prescindir por completo de la partitura durante la ejecución, se ha conquistado en Inglaterra, en los años que van corridos desde la última postguerra, una posición destacada entre los cantantes de su país de adopción (es polaco de origen y nacimiento).

De más está agregar que —no obstante las evidentes dotes y la calidad de los elementos que colaboraron con el maestro Barbirolli en "El Me-

sías"— su rendimiento técnico y artístico y aún su actitud espiritual fueron, en gran parte, determinados por las extraordinarias capacidades del director inglés, quien, conciliando sus exigencias expresivas de artista con su sabiduría de artífice, reconstruyó el oratorio de Haendel en forma magistral y única, al punto de hacer pensar que, así, totalmente logrado, ni siquiera él mismo podrá reproducirlo nuevamente, ya que no parece probable que llegue a repetirse otra vez la feliz conjunción de tal director junto a tal coro, a tal orquesta y a tales solistas, y —sobre todo— que se pueda producir en ellos, una vez más —aun tratándose de los mismos elementos— el especial estado psicológico que hizo posible la versión que he comentado.

*

Bach con su "Pasión según San Mateo", ofreció el material para otra de las audiciones memorables de la "Sagra", que, cohesionada por el director alemán Heinrich Hollreiser, tocó las más altas cimas de una depurada espiritualidad, mientras en el aspecto formal una ejecución impecable mostró la sólida consistencia y la imponente monumentalidad de la obra.

A la cabeza de la "Orquesta y Coro de la Wiener Singakademie", de los solistas Teresa Stich-Randall (soprano), Hilde Rössel-Majdan (contralto), Waldemar Kmentt (tenor), Hermann Prey (barítono) y Hans Braun (bajo) y con la especial colaboración de "I fanciulli cantori della corale Porziuncola di Santa Maria degli Angeli" (los Niños cantores de la Coral Porciúncula de Santa María de los Angeles), el maestro Hollreiser elaboró con amor y pericia la "Pasión por excelencia", reconstruyéndola con reverente fidelidad, animándola con la espiritualidad que le imprimiera su autor e iluminando sus vastas proporciones formales y expresivas en profundidad y en la superficie. Así, obtuvo con el apoyo de sus colaboradores que lo siguieron sin vacilaciones en su incursión mental por los parajes del dramático mundo bachiano de "La Pasión", una versión de absoluta coherencia estilística, espiritual y estética en el campo interpretativo y de eficaz rendimiento en relación con la ejecución misma, versión plena de valores positivos que no a todos los directores de orquesta estudiosos y amantes de la obra de Bach les es dado realizar en la forma en que lo lograra Heinrich Hollreiser.

Párrafo separado merecen los pequeños cantores de la Porciúncula y su director, padre Starnini, quienes —con su feliz intervención en el "Coro de los Angeles" (que junto con la "Invocación de la Hija de Sión" y con el "Coro de los Fieles" da paso, en forma sublime, inme-

diatamente después de la introducción orquestal de la obra, a la acción con que se inicia el doloroso episodio de "La Pasión"—determinaron con sus deliciosas voces blancas el estado de ánimo de especial receptividad, indispensable para acercarse a Bach, que dominó en todos los presentes en la Sala de Conciertos.

De los solistas —algunos de los cuales son no sólo elementos consagrados sino famosos, como Teresa Stich-Randall, de quien se puede decir que con su hermosa voz ennoblecíó, si ello fuera posible, las insuperablemente expresivas arias y las frases de los recitativos que Bach creara para la voz de soprano en ésta la más grande de sus Pasiones—, el director obtuvo en general un desempeño altamente satisfactorio. La contralto Rössel-Majdan y el bajo Braun son, asimismo, cantantes ampliamente conocidos en Europa, de cuyos méritos puede también dar fe el público de la "Sagra", el cual tuvo, igualmente, motivo para apreciar la seriedad de la labor del tenor Kmentt. El barítono Hermann Prey, desconocido para el público italiano hasta el momento de su actuación en Perugia, resultó otra de las revelaciones del Festival. Se trata de un cantante y artista completo que —a pesar de su juventud— puede ser considerado, en su cuerda, como uno de los mejores exponentes del canto del momento presente; resultó, por lo tanto, especialmente indicado para el papel de Cristo que le correspondió encarnar en la versión que comento, en la que no se debe olvidar tampoco la importancia preponderante que tuvo el coro de la Academia de Canto de Viena y su director, el maestro Hans Gillesberger, viejos y fieles amigos de la "Sagra", en el exitoso resultado que alcanzó la versión de Hollreiser...

A mayor abundamiento, sería el caso de agregar que en todos sus colaboradores el maestro Heinrich Hollreiser encontró elementos idóneos que dieron una adecuada respuesta, totalmente desprovista de retórica, a las imperativas exigencias de su meditada, sobria y profunda concepción de "La Pasión según San Mateo", quienes, habiendo penetrado el verdadero sentido de la religiosidad del Kantor de Leipzig, valorizaron la noble y grandiosa versión del director alemán, el cual puso, adecuadamente, en relieve los múltiples recursos expresivos de la obra en esta ejecución que cerró con honores las manifestaciones de la XIII "Sagra".

HAEINDEL-BALTAZAR (*1ª ejecución en Italia*).

El episodio bíblico de Baltazar —último rey de Babilonia quien profanara los vasos sagrados (robados por Nabucodonosor del templo de

Jerusalén) en un orgiástico festín durante el cual tres palabras de fuego, "Manel-Thecel-Phares", fueron trazadas por una mano misteriosa en las paredes de la sala del festín, palabras que sólo el profeta Daniel supo interpretar como una advertencia divina que esa misma noche se convirtió en realidad con la entrada en Babilonia de Ciro, rey de los persas, y con el asesinato de Baltazar, cuyo reino fue desmembrado y dividido entre los persas y los medos—, es el pasaje del Libro de Daniel que inspiró a Haendel su homónimo oratorio.

La partitura contiene y desarrolla en un contrastante dualismo los diversos elementos épico-narrativos de que Haendel se sirvió para componer este oratorio (escrito con posterioridad a "El Mesías", en 1744, año de fecundas realizaciones para el maestro de Halle), dualismo y contrastes que se manifiestan ya sea en los vigorosos motivos musicales, altamente sugestivos, que representan el rudo mundo babilónico, pagano, vicioso e idólatra, o en la íntima expresividad y en el decantado tono interior que el compositor imprimió a los pasajes que exteriorizan la voluntad divina, la fuerza con que ella se hace sentir sobre los que contrarían sus leyes y, sobre todo, la superior finalidad moral de Su advertencia.

La escritura coral se caracteriza por la riqueza de los matices colorísticos (como en el coro con acompañamiento de orquesta, "Recuerda, oh rey", notable ejemplo de colorido y vigor coral y de dinamismo orquestal, en el cual Haendel ha logrado brillantes efectos vocales, netamente colorísticos, tratando las voces del coro en movimientos paralelos con los movimientos rítmicos de la orquesta); por su noble y majestuosa expresividad, o por su enérgica potencia (pero ésta, cuando al coro se unen los solistas, no sofoca jamás la voz de los intérpretes individuales).

De especial interés es la escritura vocal destinada a delinear el carácter de los principales protagonistas del oratorio; sin embargo, la figura musical de la reina madre, Nicotris (soprano), parece haber gozado de particulares preferencias de parte del compositor; en efecto, extraordinariamente atrayentes resultan sus patéticas e inútiles exhortaciones al rey, que se traducen en las vibrantes invocaciones de sus hermosas arias y en imponentes recitativos acompañados, de profunda emotividad. Noble es el lenguaje de Daniel (mezzosoprano) y son acordes de séptima disminuida los que expresan dramáticamente (con un dramatismo eminentemente teatral —como en las arias y los recitativos de la soprano— y, por lo tanto, diverso de la religiosa emotividad de "El Mesías") el simbólico acto del profeta cuando interpreta las misteriosas palabras que anuncian el fin del impío rey y la ruina de su reino;

mientras la arrogante insolencia de Baltazar (tenor) ha sido concretada en los incisivos acentos de sus vehementes frases. La vigorosa personalidad de Ciro (contralto) emerge a través de períodos contruidos con firme y segura línea melódica, siendo de sobria expresividad los motivos con que Haendel ha animado, con bellas arias y severos recitativos (algunos de ellos dialogados), la figura del valiente Gobrias (bajo).

Hasta aquí la rápida y breve síntesis de la partitura de "Baltazar", cuya primera ejecución en Italia estuvo a cargo del maestro Lovro von Matacic, considerado un estudioso de Haendel y Gluck y uno de sus más fieles portavoces.

Por ello, su presencia en el podio junto a la Orquesta y Coro de la Wiener Singakademie y de los solistas Teresa Stich-Randall (soprano), Hilde Rössel-Majdan (contralto), Hans Braun (bajo), Margaretha Sjöstedt (mezzosoprano) y Waldemar Kmentt (tenor) hizo concebir grandes esperanzas con respecto a la versión y suponer una ejecución fuera de lo común. Sin embargo, ni su sensibilidad musical, ni su serio empeño de director, que se pudieron apreciar sobre todo durante los ensayos, le bastaron para obtener de sus colaboradores una ejecución digna de su ciencia, de su experiencia y de sus preferencias —ciertamente no improvisadas— que lo han calificado como especialmente competente en la materia.

Lo anterior, no quiere decir que este primer encuentro con "Baltazar" haya carecido de interés, ya que el aludido oratorio representaba una novedad para Italia y, también, porque la audición, sin haber constituido un acontecimiento musical en cuanto a ejecución excepcional, sirvió para establecer un primer contacto con la partitura completa (una de las más importantes entre los grandes oratorios de Haendel), a través de la versión de von Matacic —que yo querría definir como un Haendel menor—, no porque el director no haya reflejado en ella las intenciones del compositor ni respetado los elementos formales y los valores estilísticos de la obra, sino —únicamente— porque su ejecución no logró adquirir las verdaderas proporciones de este estupendo oratorio. Ello habría sido posible si el director hubiera actuado con mano firme y hubiera hecho sentir la fuerza de su personalidad, imponiendo sus exigencias y plegando a su voluntad a sus colaboradores, los cuales, bajo otras batutas (como en el caso de "La Pasión según San Mateo", de Bach) han demostrado ser capaces de verdaderas proezas artísticas y técnicas.

No obstante lo anterior, no faltaron los momentos en los que la ejecución no sólo no dejó nada que desear, sino que, por mérito del coro, superó las expectativas; por ejemplo, en el magnífico "Aleluya" a cuatro

voces (del pueblo hebreo cautivo en Babilonia), que exponen y desarrollan el tema de la redención, apoyadas por las cuerdas y las trompetas; en la invocación coral con que los hebreos piden el castigo del profanador de los vasos sagrados, pasajes en los que se sintió la pericia del instructor del coro, maestro Hans Gillesberger.

De los solistas, la soprano Stich-Randall tuvo ocasión de lucir su maravilloso juego vocal animando con eficacia y profunda sensibilidad la figura de Nicotris; en el *Ciro* de Hilde Rössel-Majdan se vieron confirmadas las dotes de gran cantante e intérprete que esta contralto posee; el bajo Hans Braun, como siempre, tuvo un feliz desempeño, en su rol de Gobrias, lo que no sorprendió tratándose de este conocido cantante que es un artista de méritos. La mezzosoprano Margaretha Sjöstedt (Daniel) posee una voz de bello timbre, adecuadamente educada, voz que no siempre logró imponer a la atención del público —particularmente en sus dúos con la contralto—, debido a que su volumen no le permitió destacarse por sobre el torrente sonoro que le oponía Hilde Rössel-Majdan. De ahí que el Daniel por ella encarnado resultara más refinadamente dramático que potente.

El tenor Kmentt, por su parte, resolvió los arduos problemas que le impuso el personaje por él animado (Baltazar) en un sentido eficazmente teatral.

HEINRICH SCHUTZ. *"La Pasión según San Mateo"* (1ª ejecución en Italia).

Otra de las primeras ejecuciones en Italia efectuada durante el festival umbro 1958, además del "Baltazar" de Haendel, fue "La Pasión según San Mateo", de Heinrich Schütz, que, junto con la "Misa Nº 2 en Mi menor", de Anton Bruckner (también 1ª ejecución en Italia), completó el programa de una de las más interesantes ejecuciones entre las mejores audiciones de la "Sagra".

Del maestro de Kösteritz se sabe que, a edad avanzada, cuando ya había hecho su retorno a la polifonía y al contrapunto puros, a la pureza del canto litúrgico, fue cuando compuso las "Historiae" de las Pasiones, y que su "Pasión según San Mateo" fue escrita cuando estaba por cumplir 81 años.

Escrita para voces solas, sin acompañamiento —como sus otras Pasiones (según S. Juan y S. Lucas)—, "La Pasión según San Mateo" consta —al igual que las otras dos— de un texto inspirado en los Evangelios, al que el autor ha agregado un "Introito" y una conclusión.

En la Pasión objeto de este comentario, en la que el "Introito"

consiste en el título cantado de la Historia: "La Pasión de Nuestro Señor Jesucristo, como la describió el Santo Evangelista Mateo", y la conclusión, en un canto de agradecimiento, el compositor se revela absorto y recogido en profundas meditaciones, ajenas a las cosas terrestres.

La partitura asigna a los solistas que representan a Jesús, al Evangelista y a Pilatos partes escritas en forma de recitativos, sin bajo continuo, en un ritmo libre, con inflexiones y color de gregoriano (que realmente no lo es), de invención del compositor, recitativos en los cuales se encuentran y sienten —al mismo tiempo— la eficacia de la originaria libertad de medida y el reflejo de la notación medida.

Un esquema de los rasgos musicales del intérprete principal muestra a Cristo (bajo) con acentos solemnes (por ejemplo, en Sus respuestas al Gran Sacerdote y en las palabras que pronunciara durante la Última Cena refiriéndose a la Misa) y conmovedores (en Su última y dramática invocación a Elí).

La escritura coral destinada a los personajes representados por el coro se traduce en discursos especialmente atrayentes por su vivacidad. Profunda y expresiva es la solemnidad del coro final de agradecimiento.

Escuchada, "La Pasión según San Mateo", de Schütz, en la iglesia "Santa Juliana", de Perugia, los sobrios y depurados acentos del "Wiener Kammerchor" y de los solistas —perfectamente a tono y en carácter con la sugestiva atmósfera de la antigua iglesia románica—, resonaron con toda la espiritualidad que emerge del clima de majestuoso recogimiento que impera en la obra, la cual tuvo en el maestro Hans Gillesberger un intérprete serio que fielmente reprodujo el sereno espíritu litúrgico con que el autor desarrolló su meditación del drama de la Pasión. Para no ser menos que el director, los jóvenes solistas, más que como cantantes, se expresaron como devotos oficiantes de una ceremonia religiosa. Ellos fueron: el bajo Eberhard Kummer (Cristo), el tenor Robert Behan (Evangelista) y uno de los miembros del coro, que prefirió conservar el anonimato, quien animó la figura del Gran Sacerdote.

BRUCKNER. *"Misa Nº 2 en Mi menor" (1ª ejecución en Italia).*

La audición en la iglesia "Santa Juliana" se completó con una obra de excepcional valor, tanto por la perfección de su factura, por su originalidad y belleza como por su moderna armonización. Me refiero a la "Misa Nº 2 en Mi menor", de Anton Bruckner, para ocho voces de coro mixto con acompañamiento de instrumentos de viento.

En esta "Misa", única en su género —que representa la síntesis de

todas las conquistas, desde las formas clásicas a las modernas estructuradas, que se han operado en el campo de la música religiosa—, el "Kirie" a 8 voces "a capella" ha sido elaborado con extraordinaria maestría, proyectado hacia el fugado, el cual fugado se resuelve en los últimos compases del "Kirie" con la reunión de todas las voces en una agitada imploración que se aquieta y espiritualiza con la serena elevación del motivo que cantan las sopranos segundas.

Iniciado con gran simplicidad, el "Gloria" se desarrolla a través de una melodía de las sopranos y contraltos, a la que se contrapone el fagot en figura de acorde; esta figura subsiste durante todo el "Gloria" con expresión siempre cambiante hasta que, hacia el fin, la polifonía se funde en una perfecta unidad. El solemne "Qui tollis" comienza con una severa introducción del corno y, a continuación, en la segunda entrada del "Qui tollis", se opera un cambio típicamente bruckneriano en su armonía vocal e instrumental. De gran simplicidad es el clima en que se mantiene el "Credo", y su parte central —"et incarnatus est"— ha sido concebida como un "adagio", a 8 voces, pleno de devoción. Los dos temas del "Gloria" reaparecen en el "judicare", pero pronto abandonan su simplicidad para asumir un tono amenazante. Verdadera obra maestra de contrapunto es el "Sanctus" a 8 voces, cuya estupenda estructura es coronada con el "Pleni sunt coeli". El "Benedictus", de finísima armonía, se desarrolla en un coro de 4 a 6 voces, al que se incorpora el corno con un motivo de sugestiva ternura. La solemne gravedad con que se inicia el "Agnus Dei", a 8 voces, se convierte en una desesperada imploración, cuando estalla, doloroso, el grito del "Miserere"; la segunda invocación, grave y solemne como la primera, se apoya en la dominante, y la tercera, totalmente penetrada de dolor, es un trozo de tremenda potencia emotiva. Es éste el "Miserere" que musicólogos y críticos alemanes han considerado como "uno de los más grandes" de todos los tiempos.

A través de la labor de Hans Gillesberger, maestro concertador y director de orquesta; de la Orquesta de la Wiener Singakademie y del Wiener Kammerchor, la "Misa Nº 2", de Bruckner, que se ejecutaba por primera vez en Italia, emergió como una potente construcción y se irguió majestuosamente, sostenida por la inagotable y elevada inspiración del autor y apoyada en las sólidas columnas del coro y de la orquesta, los que, actuando "a capella" o en feliz y original combinación de voces e instrumentos de viento, exaltaron el profundo contenido espiritual de la obra, la pericia polifónica del compositor, su segura audacia en el tratamiento instrumental, cuyos leños y bronces en individual contraposición o incorporados al coro, acentúan con su timbre y juego

melódico y armónico, casi profano en algunos momentos, los pasajes álgidos de la "Misa", sin turbar, en otros, su mística serenidad, la que —aunque parezca paradójal— resulta reforzada con su oportuna intervención. Tal como Bruckner lo habría deseado (me atrevo a fantasear), la inteligente y sensible disposición de ánimo con que actuaron los ejecutantes, las vastas capacidades demostradas por Gillesberger en la concertación y la afinidad con el autor que él exteriorizó en su interpretación, hicieron posible una labor de conjunto digna de esta sorprendente página de la literatura musical religiosa, que merece ser conocida y gustada idealmente no sólo por una "élite" musical, sino por todos los públicos serios y apasionados, dotados de segura intuición artística y de un justo criterio de apreciación.

EDWARD ELGAR. *"El sueño de Geroncio"*.

Aunque esta obra no constituía del todo una novedad (Sir John Barbirolli la había hecho conocer en noviembre de 1957, en una audición de la RAI, ofrecida en el Auditorio del Foro Itálico de Roma), su inclusión en el programa de las manifestaciones del último festival perugiano fue un acierto por haber sido ésta la primera ejecución pública en Italia de "El Sueño de Geroncio" y porque en la versión que ahora describo, también del maestro Barbirolli, la partitura fue presentada bajo la mejor de las luces, en un concierto público que permitió a los frequentadores de la "Sagra" y en general a todas aquellas personas que no la habían escuchado en la aludida audición radial, conocerla en Perugia y constatar los valores reales de "la más compleja partitura de la música inglesa" (*), a través de la excelente ejecución de una orquesta (la del "Mayo Musical Florentino") siempre pronta a los requerimientos del director, de un coro digno de los mayores elogios ("Our Lady's Choral Society", de Dublín) y de 3 solistas, de cuyos méritos ya me he ocupado —a propósito de "El Mesías"— con expresiones entusiastas (que a algunos lectores podrán parecer hiperbólicas) y con lujo de detalles por tratarse de elementos hasta ese momento desconocidos en el país.

Basándose en un texto poético del cardenal John Newman (relativo a los últimos instantes de vida de un creyente —Geroncio—, cuyo espí-

(*) A juicio de Sir Ashley Clarke, embajador de Gran Bretaña en Italia, quien en una conferencia efectuada con motivo de la ejecución de "El sueño de Geroncio", en Perugia, ilustró la obra en una exposición inteligente y docta, a través de cuyos penetrantes juicios se pudo apreciar su vasta cultura musical y su fina sensibilidad artística.

ritu, en la inminencia de su partida de este mundo, experimenta diversos estados de ánimo en su pasaje de esta vida a la otra y durante la peregrinación de su alma hacia el tribunal de Dios, con su consiguiente purificación en el Purgatorio), Elgar compuso una obra que, no obstante sus apariencias, no es ni un oratorio ni una cantata, y que, dada su unidad de estructura y su construcción, basada en numerosos temas —que simbolizan los diversos estados de ánimo del protagonista principal y las distintas fases de su ideal peregrinación—, ofrece más bien puntos de contacto con el drama wagneriano y presenta, asimismo, afinidades espirituales con el autor de "Parsifal" que se perciben en el trabajo orquestal, en forma de fugaces acentos wagnerianos, que derivan especialmente del tratamiento de las cuerdas, acentos que casi de inmediato desaparecen dominados por el inconfundible sello elgariano que, lógicamente, se impone siempre.

En la partitura se advierten claramente cuatro momentos (que corresponden al "Juicio", a la "Oración", al "Temor" y al "Sueño" del alma); sin embargo, ella se divide en dos partes, cada una de las cuales está precedida de un preludio orquestal, breve y eminentemente descriptivo el segundo, y extenso y de extrema importancia el primero, porque constituye una síntesis de toda la obra, ya que contiene los temas que se presentan a lo largo de su desarrollo. El primero de éstos, del "Juicio", es expuesto solemnemente por los clarinetes, fagots y violas; a él sigue —precedido de un largo acorde— el motivo rítmico del "Temor", al que se incorpora el tema de la "Oración"; en seguida, y a través de un dulce "crescendo" y "diminuendo", aparece el motivo del "Sueño" y, a continuación, una frase cromática y apasionada de los bronce, lleva al "Miserere", mientras otra frase de los cornos ingleses y de los cellos describe, en forma sostenida y vehemente, la "Desesperación"; a este motivo se agrega una amplia frase melódica de los violines y clarinetes que introduce el tema del "Incitamiento", tema que va desvaneciéndose progresivamente por obra de las cuerdas que desarrollan el motivo de la "Muerte" con el cual termina el preludio.

La partitura se presenta en general como una construcción meditada y lograda tanto en su forma como en su contenido. Son evidentes, por ejemplo, los valores derivados de su escritura; de los recursos orquestales del compositor —"los menos convencionales entre los de los músicos ingleses de la generación de Elgar" (*)—; de su forma de tratar el coro: como una prolongación de la orquesta; de su original e intere-

(*) Según Sir Ashley Clarke.

sante forma de recitativo: Elgar ha transformado el recitativo convencional en algo completamente nuevo y expresivo (espléndido ejemplo de lo dicho, es el hermoso recitativo de la contralto, en la segunda parte de la obra, quien, en su papel de Angel de la Guarda, acompaña y conforta el alma en la inminencia de su encuentro con el Supremo Juez: *"It is because . . . You didst fear . . . For the bitterness of death is passed. Also, because already in thy soul— The judgement is begun . . ."*).

En cuanto a la escritura misma, en su primera parte, la partitura no presenta complejidades polifónicas y, musicalmente, se mantiene en un clima tranquilo, diversamente de la segunda parte que se caracteriza por su dinamismo y por su atmósfera apasionada y, sobre todo, por el ingenio contrapuntístico y cromático que el compositor exhibe en ella (particularmente en el coro, a doble fuga, de los demonios).

La parte coral, tratada en general con gran eficacia de resultados y traduciendo con ininterrumpida coherencia el pensamiento del compositor (que en este caso se identifica en manera total con el del cardenal Newman por haber sido Elgar un ferviente católico), alcanza momentos culminantes en los Coros Angélicos (Elogios al Santísimo), de grandiosa y sublime expresividad, que en sí constituyen casi una cantata; en la ya citada doble fuga del coro de los demonios, pleno de dinamismo, color y potencia, sin mencionar —entre los coros iniciales— la interesante página de escritura vocal con reminiscencia de gregoriano, tratada en forma de letanías en contraposición con la voz del tenor, y el hermoso coro femenino en tesitura alta, con acompañamiento de orquesta, que apoyan una invocación del bajo (Angel de la Agonía).

Pero si un elevado tono espiritual alienta en toda la partitura, es en los pasajes destinados a los intérpretes individuales donde se puede apreciar mejor la vasta y profunda inspiración interior de "El sueño de Geroncio" y, mayormente, en los recitativos y arias escritos para la contralto (Angel de la Guarda), en los que Elgar vertió la esencia de su más pura inspiración. Precisamente por ello, la presencia entre los solistas de la notable contralto sueca Kerstin Meyer, dio especial relieve no sólo a los pasajes destinados a su cuerda, sino que valorizó la actuación de por sí encomiable del joven tenor David Galliver (Geroncio) y del bajo Marian Novakowski (Sacerdote y Angel de la Agonía), sea que le correspondiera actuar en dúo con alguno de ellos o incorporarse a su discurso.

La extensa parte del tenor fue sostenida por Galliver con la eficacia vocal que esa requiere, adaptándose con gran sensibilidad a la figura



Kerstin Meyer —contralto sueca— extraordinaria intérprete de “El Mesías”, de Haendel, y de “El Sueño de Geroncio”, de Edward Elgar

espiritual de Geroncio y demostrándose a la altura de un cantante de larga experiencia, particularmente en la bella y meditativa aria con acompañamiento de cuerdas y bronces: "*How still it is! —I hear no more the busy bea of time— No, nor my fluttering breath, nor struggling pulse —Nor does one moment differ from the next*"; en el admirable dúo con la contralto, con acompañamiento de orquesta: "*Now that the hour is come, my fear is fled— . . . Now . . . I can forward look— With a serenest joy*"; en el expresivísimo recitativo: "*My soul is in the hands of God*", apoyado por el coro y la orquesta, y en la apasionada aria, de depurado lirismo: "*Take me way, and in the lowest deep— There let me be*", frases que el tenor valorizó debidamente sobre un expresivo "cantabile" de la orquesta y el "pianissimo" de un coro fugado de delicada dulzura, que se inicia con las voces masculinas, para completarse con la incorporación de las voces femeninas. Igualmente loable fue la actuación del bajo Novakowski, quien en el doble papel que le fuera asignado, se mostró ductil y eficaz intérprete, mereciendo especial mención sus extensas invocaciones apoyadas por la orquesta y por las voces femeninas del coro, tratadas en tesitura alta: "*Go, in the Name of the Holy Spirit— Who hath been poured out on thee —Go, in the name of Angels ad Archangels . . . in the name of holy Virgins, and all Saints of God— both men and women, go!*"—, que cierran la primera parte de la obra, y una interesante aria cuyas hermosas frases cromáticas van acompañadas sea con trompetas sea con la orquesta. Kerstin Meyer, a su vez, polarizó la atención de entendidos y profanos, especialmente en el bellísimo dúo con el tenor con acompañamiento orquestal: "*A presage falls upon thee, as a ray— . . . —That calm and joy uprising in thy soul —Is firts —fruit to thee of thy recompense— And heaven begun*"; en la admirable y dramática página: "*It is because —Then you didst fear . . . , —Thou hast forestalled the agony, and so— For the bitterness of death is passed— Also because already in thy soul— The judgement is begun . . .*", que puede ser considerada como el típico recitativo elgariano, absolutamente anticonvencional; en un aria, altamente expresiva, de "dolcissimo" regocijo en la que el ¡Aleluya!, de exultación toda interior, se presenta en tres momentos del discurso, y, la última vez, en el más íntimo de los pianissimo"; en las emotivas y dramáticas frases del recitativo: "*We now have passed the gate and are within —The House of Judgement . . .*", para alcanzar la cúspide de la expresividad en la sublime aria, iniciada con una frase "cantabile" de la orquesta: "*Softly and gently, dearly — ransome souls — In my most loving arms I now enfold thee — And o'er the penal waters, as they roll — I poise thee,*

and I lower thee, and hold thee", frases que se destacan sobre un fondo coral y orquestal que, en una perfecta fusión interior y en una atmósfera de espiritualidad, ponen fin a la obra, que el maestro Barbirolli y sus colaboradores ejecutaron en estado de gracia.

Caldara y Lotti.

De los restantes conciertos de la "Sagra", un comentario separado merece tanto el destinado a música religiosa y bíblica de Antonio Caldara (1670-1736), como aquel en el cual se escucharon obras corales "a capella" y con acompañamiento orquestal, de Antonio Lotti (1667-1740), conciertos cuyos programas fueron preparados con material puesto a disposición de la "Sagra" por la Fundación "Giorgio Cini", de Venecia, a la cual se debe el descubrimiento, la revisión y la transcripción no sólo de las significativas páginas escuchadas en los conciertos que ahora comento, sino de un interesante y abundante material, también de estos maestros venecianos, consistente en autógrafos y copias manuscritas de la época, que los emisarios y especialistas de la Fundación han encontrado en diversas bibliotecas europeas, particularmente en Viena y en Alemania, material que ha venido a enriquecer el ya notable patrimonio musical italiano de obras del pasado.

Si se piensa que la música programada para estas audiciones (trozos antológicos del oratorio "José" y de "La Pasión de Jesucristo", para coro, orquesta y solistas y "Te Deum" para doble coro y orquesta, de Caldara; y cuatro trozos para voces "a capella" y "Dies Irae", para voces e instrumentos, de Lotti), no había sido ejecutada desde el siglo XVIII, se comprenderá el interés con que estos conciertos fueron acogidos, sobre todo, porque, un año antes, la "Sagra" había hecho conocer un admirable oratorio de Caldara, "El rey del dolor", y porque, aun cuando se sabía que el compositor dejó una considerable producción (29 oratorios, 37 óperas, cantatas, música de iglesia y de cámara), realmente "hasta ayer, en Italia, en la corriente cultura musical, de Caldara se conocían solamente las tres arias que Alessandro Parisotti incluyera en su "Antología de Arias Antiguas", una de las cuales, "*Come un raggio di sol*", es —sin lugar a dudas— bellísima" (como anotara Giorgio Vigolo en su comentario ilustrativo del programa del concierto); se esperaban —en consecuencia— nuevas revelaciones en el concierto dedicado al compositor veneciano, cuyo hermoso "Magnificat" —al decir de las crónicas de la época— despertara la admiración del maestro de Eisenach y fuera copiado por él de su puño y letra. No menos fundadas eran las espe-

ranzas en el caso de Lotti (alumno de Legrenzi y uno de los mayores exponentes de la Escuela Veneciana), ya que sin ignorarse la vastidad de su creación, prevalentemente del género sacro, de ésta se tenía un conocimiento prácticamente limitado a un reducidísimo número de obras.

El concierto de Caldara, que tuvo como director y concertador al maestro Mario Rossini, fue efectuado en la iglesia "Santa Juliana", de Perugia, en feliz colaboración con el coro y la orquesta del "Mayo Musical Fiorentino" y con cuatro solistas que secundaron en forma eficaz al director, tanto en el oratorio "José" como en "La Pasión". La espléndida labor del coro (adecuadamente preparado por su director, maestro Andrea Morosini) y de la orquesta se pudo apreciar plenamente en el "Te Deum" para doble coro y orquesta.

Del primero de los trabajos ejecutados, "José", la selección antológica incluyó tres coros, cinco arias y un trío vocal, y de ellos, tanto los pasajes corales en que los solistas revelaron el acertado criterio de la selección e introdujeron al auditor en un mundo sonoro de elevados valores musicales, en el que tanto la inspiración del compositor como sus formas y recursos de expresión revelan profundas afinidades espirituales con Bach (no hay que olvidar que, a su vez, el maestro de Eisenach era un gran admirador de la obra del músico veneciano y, especialmente, de su "Magnificat", de "El rey del dolor", de "La Pasión" —escuchada en este mismo concierto—, como lo testimonian algunas notables semejanzas que con pasajes de estas composiciones se advierten en la obra del genial maestro alemán, semejanzas que no sorprenden por tratarse de músicos más o menos coetáneos y de espíritus evidentemente afines). Además, así como Caldara representa, por una parte, la mejor tradición de la Escuela Veneciana (al igual de Lotti, también él fue alumno de Legrenzi), hay que recordar, por otra parte, que con su permanencia en Viena, su estilo de origen no permaneció del todo inmutado, y que, asimismo en Viena, estuvo en estrecho contacto con Johan Joseph Fux, expertísimo contrapuntista de quien Caldara adquirió la ciencia que lo llevó a perfeccionar y reforzar la estructura de sus construcciones musicales; como no hay que olvidar —tampoco— que, a través de los grandes maestros italianos, entre los que figura en lugar destacado Vivaldi, llegaron a Bach las poderosas corrientes estilísticas y estéticas de la música italiana, todo lo cual —junto con el fenómeno de una afin espiritualidad, vendría a explicar plenamente las aludidas semejanzas.

Volviendo al oratorio "José", de los coros, el inicial, el de los egipcios: "*Tu di Egitto Re fecondo...*" ("Tu de Egipto rey fecundo..."), de imponente y sabia construcción, es, tal vez, el de mayor fuerza emo-

tiva de dicha selección, si se lo compara con los otros dos coros escuchados: "*Dio che tieni in tua man il cor de' Regi*" ("Dios que tienes en tu mano el corazón de los reyes") e "*Il petto laceri...*" ("El corazón desgarrado..."), los cuales sin estar a la altura del primero, son —sin embargo— dignos, por su elevada inspiración y sólidos valores formales, de un Caldara en plena madurez de sus capacidades creadoras. Otro tanto puede decirse de las dramáticas arias de la mezzosoprano (interpretadas por Fedora Barbieri): "*Star lungi di colpa...*" ("Estar lejos de la culpa...") y "*Quel cor che fugge...*" ("Ese corazón que rehuye..."); del aria del tenor (Alvinio Misciano): "*No, no, di noi nessun si esenti— dais più barbari tormenti...*" ("No, no, ninguno de nosotros se substraiga a los más bárbaros tormentos..."); del trío para soprano (Giuliana Matteini), mezzosoprano y tenor: "*Su a Dio porgiamo preghi dolenti...*" ("A Dios elevemos plegarias dolorosas...") y de las admirables arias del bajo (Carlo Cava): "*Muore dei fiori il frutto...*" ("Muere el fruto de las flores...") y de la mezzosoprano: "*Deh! Pietà!...*" ("Oh! Piedad!..."), verdadera joya, esta última, del más puro "bel canto italiano", mientras el inquieto cromatismo del Aria de Ramsés (bajo), "*Muere el fruto de las flores*", crea un clima temático ni más ni menos el que del "Clave bien temperado".

De "La Pasión" ("La Pazione di Gesù Cristo Signor Nostro"—texto del abad Pietro Metastasio), el recitativo y aria para contralto, el coro, el aria para tenor y el dúo para soprano y contralto, escogidos para presentar algunos de los momentos cruciales de esta partitura, junto con ofrecer una espléndida síntesis de la obra, muestran, en elocuentes ejemplos aspectos que, por presentarse en todos los trabajos de este maestro hasta ahora escuchados, pueden ser considerados como las características y los valores sobresalientes de la creación de Caldara; me refiero a la potente construcción de su estilo fugado (del expresivo coro: "*Quanto costa il tuo delitto sconsigliata umanità*"); a la amplitud de su órbita armónica y cromática (del extenso y dramático recitativo, para contralto, del apóstol Pedro: "*Dove son! dove corro! chi regge i passai miei...*", y sobre todo, de su hermosa aria: "*Giacché mi tremi, tremi in seno esci dagli occhi almeno...*), nueva dimensión expresiva de la que emergen acordes y sonidos que ya anuncian el subjetivo lenguaje musical de los románticos; a la riqueza melódica y a la interioridad de inspiración (de la maravillosa aria para tenor, del apóstol Juan: "*Come a vista di pene...*", aria que revela —como dije anteriormente— la estrecha unidad de las corrientes espirituales que inspiraron esta bella página musical al compositor veneciano y, a Bach, su aria para bajo: "*Quia fecit mihi*

magna" del "Magnificat"). El dúo, "*Vi sento, oh Dio . . .!*" para soprano (María Magdalena) y contralto (Pedro) constituye por sus frases, de un dramatismo altamente expresivo, uno de los momentos culminantes de la obra, y, tal vez por ello, fue elegido para poner fin a estos frescos de "La Pasión", en la cual coro, orquesta y solistas (los mismos que actuaron en el oratorio "José") se hicieron admirar —entre ellos, en forma especial, la espléndida contralto Fedora Barbieri—, bajo la inteligente dirección del maestro Rossini.

Te Deum. Esta partitura, como las de las otras dos obras de Caldara que integraron el programa de este concierto, fue ejecutada de acuerdo con la revisión y realización de Vito Frazzi y con la transcripción efectuada por Eva Riccioli Orecchia.

A la hábil concertación y dirección del maestro Rossini se debió la seguridad y el acierto con que el coro y la orquesta del "Mayo Musical Florentino" afrontaron y llevaron a término la ejecución de una obra no desprovista de dificultades, que exige alta eficiencia especialmente del elemento vocal —dada su imponente arquitectura coral (la partitura es para doble coro y orquesta)— y que presenta un complejo juego polifónico —contrapuntístico por demás dinámico—, dinamismo que se atenúa en pasajes de transición o se hace todo interior, transformando la grandiosa vitalidad de los cantos de alabanzas y de agradecimiento en la recogida e intensa expresividad de las frases de súplica o de los "miserere".

La elevada inspiración que el autor mantiene a lo largo de toda la composición, producto de su potente y noble vena creadora, y la maestría con que trata el coro, derivada de un perfecto conocimiento y dominio de la técnica del contrapunto, hacen del "Te Deum" una obra perfectamente equilibrada en su forma y contenido.

Como momentos de particular interés recordamos la invocación: "*Fiat misericordia tua, Domine . . .*" y, mayormente, el soberbio fugado: "*In Te Domine speravi, non confundar in aeternum*", con que coro y orquesta ponen fin, en forma solemne, a las últimas frases del "Te Deum", que era —a su vez— la última obra que figuraba en el programa, el cual, no obstante haber incluido sólo una reducidísima parte de la vasta creación de Caldara, permitió, sin embargo, entrever los rasgos esenciales de esta interesantísima figura musical del pasado.

Antonio Lotti.

Con motivo del concierto dedicado a Lotti, la "Sagra" llevó la música desde Perugia a uno de los tantos pequeños centros de provincia de

la región umbra, y, siguiendo a la orquesta, al coro y a los solistas, una gran parte de sus frequentadores se trasladó en esa oportunidad a Città di Castello *, en cuya iglesia de "San Domenico", ante un numeroso público local y de forasteros y prácticamente circundado por los frescos de diversos períodos de la Historia del Arte que decoran profusamente las paredes del templo gótico-románico, el maestro Hans Gillesberger hizo escuchar páginas musicales que desde el siglo XVIII no figuraban en

* Aunque ubicada dentro de la provincia umbra, *Città di Castello* se presenta circundada de un paisaje que participa tanto de la dulzura y serenidad de las tierras de la Umbria como de la vivacidad, del color y del movimiento del paisaje toscano. Situada a diez minutos de *Monterchio*, pintoresco caserío de campo, en la capilla de cuyo cementerio se puede admirar el hermoso fresco de Piero della Francesca, "La Virgen del Parto"; a menos de media hora de *Borgo San Sepolcro*, encantador villorrio donde viera la luz el insigne pintor toscano, y a casi una hora de *Arezzo* —importante ciudad de la Toscana y tierra natal del padre de la música, Guido d'Arezzo, ciudad que al privilegio de poseer en su iglesia de "San Francesco" la obra maestra por excelencia entre los frescos de P. della Francesca, une el interés de su rica y antigua historia, todo lo cual hace de ella un importante centro artístico—, *Città di Castello*, favorecida por su ubicación geográfica y por sus vicisitudes históricas, se ha enriquecido de monumentos y obras pictóricas de notable valor artístico que testimonian un pasado de esplendor y las diversas influencias político-históricas y artísticas a que la ciudad ha estado sujeta debido a su posición de avanzada hacia la región toscana. La antigua *Tifernum* de los romanos y *Castrum Felicitatis* de los longobardos, hoy Città di Castello, ha mantenido a lo largo de su historia elevadas tradiciones artísticas que se perpetúan en espléndidos palacios renacentistas, en ruinas antiguas, en iglesias góticas y románicas, en una rica pinacoteca, etc., monumentos y obras de arte que se presentan felizmente encuadrados, ya sea en una naturaleza que los realza, en las sugestivas calles y casas medioevales que los rodean, o en los palacios, museos e iglesias que conservan celosamente sus tesoros. Excelente escenario, por lo tanto, para los conciertos que la "Sagra" efectúa fuera de Perugia, Ciudad de Castillo fue elegida no sólo porque ella constituye un lugar de atracción para los "habitués" del festival perugiano, especialmente para los extranjeros, sino también para la favorable acogida que tales iniciativas encuentran de parte del público local, lo que se debe principalmente al inteligente trabajo de sistemática propaganda que desarrollan los miembros del "Comité ejecutivo" local pro "Sagra", cuyo Presidente, un arquitecto, y la secretaria, una doctora en medicina, con tal de recibir la visita anual de la "Sagra" a su ciudad, movilizan a la gran mayoría de los habitantes del lugar y de las fracciones vecinas y de esta manera aseguran al concierto de la "Sagra" un público numeroso que, por una parte, justifica los mayores gastos que significa el traslado desde Perugia de un coro, de una orquesta, de solistas y de los representantes de la prensa, y que, por otra, invita a llevar la música año tras año de preferencia a una ciudad donde sus moradores demuestran apreciar una iniciativa que les da la oportunidad de escuchar buenos conciertos en su propia casa, sin tener que trasladarse a los grandes centros, los únicos que gozan habitualmente del privilegio de más de una temporada anual de grandes conciertos.

los programas de concierto, páginas que fueron seleccionadas para la ocasión en forma de que ellas ofrecieran una síntesis del más importante aspecto de la producción de este destacado maestro de la Escuela Veneciana, a cuya tradición su poderosa personalidad aportara un potente soplo renovador.

Al género sacro pertenecen, en consecuencia, las partituras corales "a capella" ("Miserere" — "Beatus vir" — "Credo" — "Laudate Dominum") y el soberbio "Dies Irae" para voces e instrumentos, escuchados al coro y a la orquesta de la "Wiener Singakademie", que actuaron bajo la inteligente dirección del maestro Hans Gillesberger. En ellas el compositor (fecundo autor de numerosas Misas y Salmos) se revela como un autorizado representante de la Escuela Veneciana por la perfecta estructura polifónica a grandes líneas de estas creaciones, cuya sólida arquitectura Lotti enriquece y vivifica con una profunda e intensa emotividad que, reflejando el significado expresivo del texto, presenta en perfecta fusión los valores de su inspiración con los de su pericia técnica, la cual se manifiesta, asimismo, en el frecuente uso del cromatismo (que J. S. Bach llevaría más tarde a extremas consecuencias), del que el *Maestro di Cappella* de "San Marco" se sirve para obtener determinados efectos expresivos.

Pero será mejor proceder con orden: en el admirable "Miserere" no es sólo la grandiosa estructura contrapuntística, el oportuno uso del cromatismo o la elevada inspiración del autor lo que determina los valores de este expresivísimo trozo coral "a capella", ya que a sus elevados resultados el compositor llega también a través de logradísimos cambios rítmicos que agregando, por una parte, vitalidad a este imponente trozo coral, destacan, por otra, la substancia expresiva que esta bella página de música sacra posee en alto grado. Especialmente feliz se revela la escritura de la última fuga, dinámica y ricamente cromática: "*Tunc imponent super altare tuum vitulos*".

Movido, de ritmo inquieto, el "Beatus Vir" se desarrolla en frases cortas, en las que la espléndida actuación del Coro de la Academia de Canto de Viena exaltó tanto la intensa expresividad de la obra como la agilidad de su compleja escritura.

El tratamiento de las voces "a capella" resultó especialmente lo grado en el "Credo", que se caracteriza por un sinuoso cromatismo tendiente a producir el clima dramático que domina casi por completo en este "Credo" lottiano, cuya pequeña partitura constituye un exponente de perfecto contrapunto.

En el "Laudate Dominum" el autor interpreta el Salmo bíblico

Nº 150 de alabanzas al Altísimo, transponiendo el texto a las voces de un coro mixto "a capella", las que se expresan en una especie de madrigal alegre, fresco, exultante, eminentemente descriptivo, sucediéndose en forma circular, en frases cortas, con ritmos de movimiento pendular, con frases en "staccato" o muy movidas, mediante un tratamiento coral ingenioso en el que la inspiración y la pericia polifónica de Lotti, se presentan en feliz combinación. Excelentemente guiado por H. Gillesberger, el Coro de la Academia de Canto de Viena, en la ejecución del "Laudate Dominum" demostró conocer todas las reglas y los secretos del canto coral.

"Dies Irae".

Si los cuatro trozos ya descritos, cada uno de los cuales presenta un carácter diferente, evidencian una constante de valores que se manifiesta en un potente impulso creador y en una pericia técnica que se orienta hacia una brillante tendencia del autor a la polifonía grandilocuente, el "Dies Irae", para coros, solistas y orquesta es —a su vez— una partitura de vastas dimensiones y sólidas formas arquitectónicas *, en

(*) La partitura consta de una introducción orquestal, de ocho coros para voces mixtas, uno para voces masculinas y uno para voces femeninas con acompañamiento instrumental; de dos dúos para tenor y mezzo-soprano e instrumentos, tres arias para tenor y una para mezzo-soprano. La introducción orquestal se presenta en amplias y expresivas frases en las que se intercala un tema fugado, expuesto y desarrollado sucesivamente por el órgano, los cellos, los contrabajos y los violines a través de hermosas ideas que son completadas en un "tutti" orquestal. En el primer coro: "Dies Irae... —Quantus tremor..., quando judex..., cuncta stricte discussurus", —cuya escritura prevalentemente cromática se traduce en efectos altamente expresivos—, breves compases de los vientos dan paso a las voces femeninas, las que alternadas primero con las cuerdas y después con las voces masculinas, llevan a un "tutti" amplio y potente. Anunciadas por las trompetas y en seguida por las cuerdas, las frases del segundo coro: *Tuba mirum spargens sonum..., coget omnes ante thronum*, constituyen una imponente y hermosa página coral, perfectamente coherente con su texto. A ella sigue el aria para tenor: "Mors stupebit et natura..." con acompañamiento de cellos y violines, aria que precede al dúo: "Liber scriptus proferetur...", en el que el discurso del tenor y de la mezzo-soprano se mueve sobre un fondo orquestal. Se llega, así, al gran coro con acompañamiento de órgano en su primera parte, iniciado con un espléndido fugado de las voces femeninas, cuyas frases de elevada expresividad, que poseen un carácter profundamente religioso: "Judex ergo..., quidquid latet...: nil inultum remanebit", van seguidas por los vientos y las cuerdas que, a su vez, preceden otra hermosa frase fugada del coro femenino: "Quid sum, miser tunc dicturus?", desarrollada sobre una inspirada "appoggiatura" orquestal, frase que da paso al órgano y a los tenores que en un "pianissimo"

la que dinámicos pasajes corales, de gran fuerza expresiva van alternados con dúos y arias de la más pura vocalidad, que no sólo poseen el inconfundible sello de la época en que fueron escritos, sino que revelan el absoluto dominio técnico (que sobrepasa los límites del "métier") que el maestro veneciano había alcanzado en sus años de madurez. En efecto, el "Dies Irae" (lo mismo que los coros "a capella" anteriormente men-

de gran efecto: "*Quem patronum rogaturus...*", se alternan con los cellos y con las voces femeninas, todos los cuales del "pianissimo" pasan al "piano" en un noble discurso: "*Rex tremendae majestatis...*", discurso que en su frase final: "*salva me, fons pietatis*", alcanza la más elevada inspiración, concluyéndose con un "pianissimo" de las cuerdas. Una segunda aria para tenor, atenuando la dolorosa intensidad y la profundidad de los depurados acentos del coro anterior, con las expresivas pero serenas frases del "*Recordare, Jesu pie... ne me perdas illa die*", conduce a un coro pleno, con acompañamiento orquestal: "*Querens me sedisti lassus; redimisti...*". Compases iniciales del órgano, al que siguen las cuerdas, presentan el quinto coro de la obra, hermoso ejemplo de contrapunto y cromatismo, rico de substancia expresiva y sabiamente matizado con un fondo de violines. Es un coro masculino el que, después de una introducción orquestal, entona en un "allegro" las primeras frases del "*Ingemisco tamquam reus, ... supplicanti parce Deus*", seguido por las voces femeninas con las que en un "tutti" coral, sobre el cual resaltan las trompetas (las trompetas doradas de Bach), completan el trozo. La tercera aria para tenor: "*Qui Mariam absorvisti... mihi quoque spem dedisti*" —concebida sobre un expresivo fondo de los violines y cuya segunda parte es continuada en dúo con la mezzo-soprano: "*Preces meae non sunt dignae...*"—, presenta una larguísima vocalización sobre la palabra "quoque", acompañada sólo por el violín "concertino", que resulta intensamente expresiva, sobre todo en su primera sílaba. El coro siguiente, gran coro de sonido pleno: "*Inter oves locum praesta...*" es tratado en forma de fuga, iniciada por los bajos quienes preceden a los tenores, a los barítonos, y éstos, a las voces femeninas, coro cuyo trabajo polifónico grandilocuente va apoyado por la orquesta. Al órgano y a las cuerdas les corresponde iniciar y acompañar el aria para mezzo-soprano: "*Confutatis maledictis...*", pasaje que no está a la altura del resto de la obra. Trompetas y voces masculinas se combinan felizmente en el coro: "*Oro supplex et accilinis...*". El penúltimo coro, uno de los más hermosos del "Dies Irae", escrito para voces femeninas, con introducción y acompañamiento de cellos y violines, traduce con sublime recogimiento su texto: "*Lacrymosa dies illa, qua resurget ex favilla*". Al solemne "tutti" orquestal que precede y acompaña el coro final: "*Judicandus homo reus: huic ergo parce Deus*", se agrega un "tutti" coral con sonido pleno, grandioso, dramático, que en las dos últimas palabras del texto, "parce Deus", se hace intensamente expresivo por obra del cromatismo que agita la línea melódica de los últimos compases de la partitura, la cual aunque, según Giuseppe Piccioli, "se presenta completa en el texto musical, carece de las últimas palabras de la secuencia: *Pie Jesu Domine, dona eis requiem. Amén*". Lo que no debe atribuirse a un texto musical incompleto o a pérdida de algunas de sus páginas con el pasar del tiempo, sino exclusivamente al hecho de que estas palabras se cantaban casi siempre en gregoriano, como lo comprueban otros ejemplos de la época, de otros autores".

cionados) pertenece a la producción lottiana del período en que el músico había ya abandonado definitivamente el género teatral. Su partitura —de la cual se conocen tres copias manuscritas de la época, que se encuentran una en Viena y dos en Alemania—, revisada y transcrita por especialistas de la Fundación “Giorgio Cini” de Venecia (Giuseppe Piccioli efectuó la revisión de las obras presentadas en este concierto y la transcripción del “Dies Irae”, basándose en la reproducción fotográfica de las antiguas copias manuscritas y en la copia moderna elaborada con perfecto conocimiento de la materia por el padre Siro Cisilino, también él de la Fundación Cine), fue ejecutada, como las otras obras en programa, de acuerdo con el material preparado, al decir de G. Piccioli, “con absoluto respeto de los textos originales, en cuya transcripción se han tenido presentes en todo momento las finalidades y modalidades de la época y de la Escuela a que tales partituras pertenecen. Su transcripción ha dado lugar a diversos problemas de índole instrumental, especialmente porque en la presente edición se han querido conservar únicamente los instrumentos indicados por el autor”.

Este elevado criterio artístico —el único válido y posible, de absoluta fidelidad al texto original—, guió también la labor del maestro Hans Gillesberger y prevaleció en su versión del “Dies Irae” y en la ejecución impecable que él obtuvo del elemento coral y orquestal que lo acompañó, el cual, hoy por hoy, tratándose de música sacra —antigua o moderna— difícilmente encuentra un digno rival en Europa.

Los solistas, por su parte, dieron de sí, en cuanto a intérpretes, todo aquello que no lograron alcanzar con sus limitadas capacidades y condiciones vocales, y tanto el tenor (Petre Munteanu), cuya voz oscila en las notas del registro medio y en los “sforzando”, como la joven mezzosoprano (Gabiella Carturan), artista de fina musicalidad cuyo timbre opaco afecta la calidad de su voz, y disminuye —muy a su pesar— sus posibilidades de cantante, participaron en la ejecución y adhirieron a la eficaz labor del director y del coro y orquesta de la “Wiener Singakademie” sólo en calidad de intérpretes sensibles y plenos de buena voluntad.

Polifonistas italianos.

Encontramos nuevamente al maestro Hans Gillesberger, esta vez dirigiendo el “Wiener Kammerchor” en la iglesia “Santa Giuliana” de Perugia, donde la XIII “Sagra” ofreció una audición coral en la que se escucharon obras de polifonistas italianos de los siglos XVI, XVII y

XVIII, entre los que ocuparon puestos de honor Pierluigi da Palestrina, Andrea y Giovanni Gabrieli y Claudio Monteverdi junto a Alessandro Scarlatti, Ludovico Grossi da Viadana e Felice Anerio.

El programa incluyó algunos ejemplos de la producción de estos grandes cultivadores de la polifonía en Italia: "*Stabat Mater*", de Palestrina (1526?-94); "*Exultate justi*", de Grossi da Viadana (1564-1645); "*Venite ad me*", de Anerio (1560-1614); "*Salmo penitenziale*", de A. Gabrieli (1510-86); "*Canticum Simeonis*" y "*Jesu, mi dulcissime*", de G. Gabrieli (1557-1612); "*Incenerite spoglie*", de la serie de madrigales de Libro VI, titulada "*Lagrima d'amante al sepolcro dell'amata*", de Monteverdi (1567-1643) y "*Exultate Deo*", de Scarlatti (1659-1725), ejemplos significativos que perteneciendo, por sus reducidas dimensiones, al grupo de las obras menores de estos compositores, representan, sin embargo, un aspecto importante de su creación (algunas de ellas constituyen pequeñas obras maestras) y compendian, en cierto modo, doscientos años de fecunda vida musical italiana.

La inteligente labor del maestro Hans Gillesberger y la eficaz actuación del "Coro de Cámara" de Viena, quienes año tras año prestan su preciosa colaboración a la "Sagra" se hizo acreedora a especiales elogios en esta oportunidad. Pero me limitaré a señalar la claridad con que el director y el coro reconstruyeron las sabias estructuras polifónicas y el sentido de religioso recogimiento que alienta en el inspirado trabajo palestriniano; la precisión rítmica y la nobleza de expresión que impregnó las grandiosas y aereadas frases de la obra de Grossi; el relieve que las sonoridades plenas del coro y su inteligente trabajo dieron a los valores constructivos y expresivos de la hermosa composición de Anerio; el dinamismo con que animaron el inquieto ritmo de los diversos momentos del estupendo "Salmo penitencial", de A. Gabrieli, trabajo de rica y atrayente armonización y de gran espiritualidad; la forma altamente lograda en que ejecutaron las dos obras de G. Gabrieli, ambas de ritmo cambiante y de potente impulso creador, especialmente el admirable "*Canticum Simeonis*", partitura extensa y de gran envergadura, en la que un breve pasaje de sabor gregoriano acentúa la espiritualidad de la obra y da un mayor realce, por contraste, a las invocaciones que el autor trata en tesitura alta y a las frases exultantemente expresivas que la completan; al depurado lirismo con que el coro vertió los dramáticos acentos de la partitura monteverdiana, tanto en las hermosas frases lentas de su primer tiempo como en las sucesivas invocaciones en las cuales el compositor trata las voces del coro en un juego polifónico que, agregando estructura sobre estructura a la obra,

la eleva a la perfección de su forma, simultáneamente a la cual va intensificando el clima dramático por obra de las sopranos, cuyas voces, tratadas nuevamente en tesitura alta, entonan lamentos que resultan de gran efecto expresivo; y, finalmente, la propiedad de la interpretación coral en el "*Exultate Deo*", de Scarlatti, cuya "gioiosa" atmósfera al-luyástica fue vertida con fina sensibilidad, en un ágil discurso pleno de transparencia que reflejó el dinamismo y el complejo trabajo de las líneas fugadas de la obra.

(Continuará)

CRISIS DE LA ENSEÑANZA DE LA COMPOSICION EN OCCIDENTE

VII y VIII

por

Gustavo Becerra

PROBLEMATICA DE LOS ELEMENTOS EXTRAMUSICALES EN LA MUSICA

a) EL CARÁCTER UNITARIO O GLOBAL DE ESTAS SÍNTESIS

Aspecto histórico: Las prácticas culturales de la humanidad se desarrollan en una doble forma de crecimiento y diferenciación. El arte primario es global. Su práctica está indisolublemente ligada a todos los aspectos de la vida primitiva, desde los materiales hasta los filosóficos. Todo, en ese estado, es embrionario, poco diferenciado. El arte se presenta como la reunión de sus aspectos temporales (música, poesía, teatro) y espaciales (arquitectura, moda, pintura y escultura). Cada uno de los componentes, ahora separables, eran el uno materia del otro. La poesía y la música sacaban su ritmo de la danza. La música, a su vez, complementaba los aspectos afectivos que el idioma convencional no podía exteriorizar. El canto, reunión de música y poesía, atemperaba la danza en necesidades más abstractas. Todo esto se daba, como la unidad que siempre ha sido como reflejo del hombre individual y colectivo. Toda separación ulterior no es sino una especialización de un miembro orgánico del "arte global" de los primeros ejemplos culturales. Cuando se contraría este sentido unitario fundamental, algo falso y torcido aparece en los resultados.

Esto no se opone al sentido más auténtico de la abstracción. Esta última sólo se posibilita como trasunto de las experiencias concretas. Primero las conexiones, sobre ellas, el intelecto podrá abstraer.

Es cierto que la música, al igual que las otras artes, ha logrado formar tienda aparte dentro del "arte global", pero éste no es su único objetivo. La independencia es sólo un aspecto del desarrollo orgánico, la mayor riqueza de las relaciones es el otro. Es por eso que a lo largo de las múltiples oscilaciones del arte musical parecen distribuirse las experiencias de modo que la tendencia a la independencia soporta el aspecto empírico y la que trata de unificar, el comprobatorio. La tendencia purista, está más cerca del academismo que de la realidad histórica.

La tendencia "global" representa la normal unidad complementaria de expresión del hombre frente a su mundo relacional.

En las sucesivas etapas de la historia de la música hay grupos que se quejan de la incompreensión del público. Lo curioso es que éstos coinciden con los momentos más teorizantes y abstractos de los períodos referidos. La teoría, en sí misma, no tiene por qué alejar al autor de su auditorio. Esto sólo acontece cuando la normativa cede el paso a la preceptiva, porque esta última, con frecuencia, no tiene suficientes títulos para soportar los embates del presente, ni menos los del futuro.

Las más grandes expresiones del arte han sido a la vez excelsas y extensas en eco y medios. Las limitaciones sólo están bien en las aulas. Bastantes ejemplos tenemos: el drama lírico griego, la ópera y el cine. Las obras que en esos campos lograron grandeza, no se la deben al valor separado de sus componentes, sino que a la maravillosa función de comunicación que todavía son capaces de cumplir. La arbitrariedad no es el factor más importante de la comunicación entre los hombres, por eso es que sólo una auténtica necesidad (en todas sus acepciones) podrá dar origen a una buena obra. No hay época o caso que demuestre que algo fundamental haya sido planteado primero como arbitrariedad. Este es el momento en que el "slogan" "Ahora, como antes, no los entienden al principio", pase al lugar infantil de generalización prematura a que siempre ha pertenecido. El compositor "incomprendido" no siempre es un profeta, la mayoría de las veces es un mediocre. Su falla radica principalmente en una falta de conocimiento de todo "lo que no es música", entre cuyo acopio merece la pena destacar a su prójimo.

Ocuparse de los elementos extramusicales en música es y ha sido vital en todo tiempo. Así como la socialización de la medicina es la mejor forma de su utilización, la música del hombre para el hombre es la posición normal de esta última. El idiotismo de la creación "de uso exclusivo" pertenece a la adolescencia artística comparable a la invención de palabras y giros, a falta de ideas y obras.

Desfilen todos los teóricos con sus subproductos, que de ellos no está hecho el arte. Sólo queda el contacto feliz entre los hombres, la vivencia transferida, la comunión entre ellos.

La psiquis humana es toda no-música y, sin embargo, crea este arte como medio de alcanzar a sus semejantes y lo hace según el caso de la manera más pura o abstracta o de la más material o concreta.

Aspecto estético: a) Afirma la estética contemporánea que "la forma es un objeto estético elemental". Esto es, que las partes de una obra no

suman su estructura (Kainz "resultado suprasumativo"). Son como un camino que a ella conduce y cuyos recodos y longitud no la integran como partes. Una obra lleva a una forma, pero ésta se conoce como un hecho simple por intuición directa. Así visto, queda muy claro el porqué de tanto análisis mal hecho que pretende la fijación de funciones, ignorando la articulación de la arquitectura general.

β) Se sabe que los reflejos incondicionados y condicionados son la base de la fisiología del sistema nervioso. Se puede, entonces, inferir que ($\alpha + \beta$), las reacciones normales del hombre, adquieren su función en un organismo superior o "forma de reacción" en la que la supresión de factores debilita el proceso. Se sabe que la cultura es un bien adquirido y que, por lo tanto, pertenece al rubro de la acumulación de condiciones reflejas. Estas no se dan por separado unas de las otras, sino que simultáneamente. Toda acción discriminatoria es un artificio.

Por estas razones el auditor de "música pura" patea a ritmo, aunque sea dentro de su zapato, y sus pulmones siguen las "respiraciones" del texto musical mientras su órgano de fonación se contrae y relaja homologando las trayectorias del sonido. Hasta lo maquinal exterior se recuerda y evoca a través de su efecto en nuestro organismo y no hay quien no se identifique con los aparatos más abstrusos. Todo esto porque el auditor trata de asimilar, de hacer *símil*, de apropiarse, lo que experimenta con la música. ¿Será posible una "redacción justa" si se desprecia este factor? ¿Si se supone que la música es y existe en los sonidos solamente? ¿Si se la trata como objeto exterior a la psiquis? ¿Si se la crea por separado de la persona, como si fuera un descubrimiento? No creemos posible ningún tipo de "redacción justa" de la música (entendida como expresión) si no se respeta la totalidad de sus condiciones y relaciones extramusicales.

A estas alturas nos damos cuenta que, hasta el mismo término extramusical, cae como en descrédito, porque el sonido en sí mismo no es principio y fin del lenguaje al que presta su materia. Habría que decir más bien "elementos extraacústicos" de la música, porque ésta no se concibe como objeto aislable de la personalidad.

En la composición, la noción esencial, inconfundible, es la de "forma". A ella se puede llegar a través de todas las artes por separado o en combinaciones, pero, las redacciones que produzcan las adecuaciones idiomáticas que a ella conduzcan, tendrán en el hombre toda la riqueza comparativa que le permita su acopio vivencial. Aquellas indicaciones psicológicas de los "tempi" como Allegro o Presto, apelan al conjunto de las experiencias afines del auditor. Su supresión que se ha producido,

por las razones más dispares, es incapaz de evitar los efectos que produce a través del contacto con un medio vivo.

Cuando Husson dice que el carácter esencial de la música es el de ser un lenguaje afectivo y que la forma sólo se aborda a través de la más pura generalidad, trata de poner en su sitio la aberración más común de la actual academia, la que consiste en seguir, como si nada ocurriese, pregonando la independencia insular de la música. Su efecto es lo que sobre esta propiedad ha generalizado, a través de la intuición, toda persona que la ejerce. Su tristeza y su alegría tienen una historia. Su aversión y su simpatía también. La forma, que se presenta como una intuición a partir de una experiencia, tiene un condicionamiento psicofisiológico de organicidad total, a la cual no puede sustraerse. La música pura es una imposibilidad. La música como trasunto de la humanidad, es la única posibilidad.

b) ESTADO ACTUAL DE LA ACADEMIA RESPECTO DE ESTOS RECURSOS.

La academia vigente está dividida con respecto al tratamiento de los elementos extramusicales. En Italia hay preocupación seria por un conocimiento adecuado de la literatura poética y dramática, como factor indispensable para la formación de un compositor y en general de un buen músico, pero, desgraciadamente, no se hace otro tanto con las otras artes o, por lo menos, no en forma sistemática. Es curioso que en Estados Unidos, a los escenógrafos, se les enseñe a relacionar sistemáticamente los colores con los sonidos, pero que a los músicos no se les instruya en este sentido. Por todas partes hay intentos parciales y, sin embargo, el problema del cine les está quemando las manos, incluso a los más dotados.

Abandonemos lo particular y veamos el campo, algo más general, de la instrucción del músico medio. En general, ignora lo más elemental de la estética, la antropología cultural, la sociología, la psicología, la economía, la política. Para no excedernos, dejemos aquí esta trágica enumeración. El músico es, en general, un ser desconectado del mundo que lo rodea. ¿Para quiénes escribe entonces? ¿O es su producto un puro superávit secretorio de sus funciones vegetativas? Si es así, no debe continuar. Un artista se debe a la vida de la relación. Si pesamos todo esto, ¿podrá un compositor quedar plenamente formado en los conservatorios comunes que son escuelas de enseñanza media? No nos parece posible ni plausible.

La falta de estudio serio del problema es tan grande que hay incluso

grandes autores, entre los cuales cabe citar a Stravinsky y Boulez, para no citar otros, que afirman de palabra lo que sus obras contradicen, lo que se resume en lo poco que tendría que ver la música con lo que no sea sonidos. Pasen estos conceptos como evidencias primarias de sintaxis, pero no como fundamento de algo que se aspire a ser un lenguaje.

c) IMAGINACIÓN, LÓGICA Y SINTAXIS PREDOMINANTES.

Lo principal sobre la imaginación musical quedó dicho en nuestro segundo artículo. Ahora sólo veremos lo esencial respecto a la imaginación musical en función de los elementos extramusicales.

Así como se comprueban "sugerencias" generales (extramusicales) a partir de la música, se pueden establecer "sugerencias" musicales a partir de la poesía y la plástica (cinética o estática). Cuando a un grupo de hechos sonoros corresponde otro de hechos distintos, se puede hablar de una equivalencia entre ambos conjuntos, pudiéndose establecer las respectivas funciones. Evidentemente que se puede obtener enunciados complementarios (tanto sucesivos como simultáneos), a partir de los estímulos más heterogéneos. Como, por ejemplo, los que dan origen a los ideogramas y jeroglíficos. Puede, por lo tanto, haber antecedentes musicales con consecuentes poéticos, o viceversa, como pueden presentarse toda clase de combinaciones enunciativas a través de cualquiera combinación de los sentidos. La más frecuente es la llamada "información audio-visual". Sabemos que en el oído reside el sentido de la posición y, por lo tanto, del movimiento. Podemos entonces decir que lo habitual, tanto en la información como en la imaginación son las relaciones acústico-cinético-visuales. A éstas siempre se agregan, aunque en proporciones menores, otras informaciones, como las táctiles olfatorias, etc. Todos los estímulos y sus correspondientes redacciones son susceptibles de codificar ("signalizar") pasando, de esta manera, a cumplir una misión parecida a la de una palabra en el vocabulario. El grado de convención de la codificación puede variar desde lo tradicional (consenso público), hasta lo arbitrario (exclusivo).

En el fluir normal de la imaginación se presentan dos firmas más definidas de organización de los pensamientos, la asociación por contigüidad (asociación libre en gran parte) y la sujeción formal (pensamiento estructural). Para el primer caso, la elección enunciativa más común está en la simultaneidad o alternación de los elementos sonoros con los ajenos. Además de esto, naturalmente, pueden resultar como predominantes cualquiera de los elementos en funciones. Es posible, entonces, calificar

a uno de principal y al otro de accesorio. Según esto, el conjunto puede regirse por una sintaxis predominante. Otro tanto acontece con el pensamiento estructural, que es el más propio a la composición musical. Primero se conciben las condiciones del conjunto y luego se buscan las agregaciones sonoras y ajenas que a él conduzcan. Para esto, saltan a la vista las ventajas que se obtienen al reunir diversas capacidades expresivas (como Wagner: poesía y música), a la vez o, por lo menos, una profunda capacidad de asimilación de los propósitos ajenos (¡cultura!). Sólo un neo-humanismo bien orientado podrá resolver el problema de la función musical en el campo del arte global contemporáneo y el de éste en la sociedad de nuestro tiempo.

Mal podrá redactar en forma lógica para una combinación de artes o recursos, aquél o aquellos que no sean capaces de definir claramente, a través del análisis, las clases y los géneros de los integrantes de una obra mixta en un caso dado porque, a falta de saber lo que se parece y lo que contrasta, no existirá la posibilidad sistemática de establecer enunciados coherentes. Vano es el intento de considerar los elementos por separado, como en "departamentos estancos", porque al espectador se darán en conjunto y su "asimilación" será global. No dejemos que el falso orgullo de la deformación profesional nos impida ver a nuestro alrededor.

d) ASPECTOS SINTÉTICOS DEL CAMPO RESULTANTE Y SU TRAYECTORIA RESULTANTE.

Al trabajarse un drama musical o una película, se sabe que hay una finalidad única que obtener, la impresión en el espectador de los caracteres de la obra, contenidos en sus condiciones formales y finales. Esa especie de polo o fin teleológico, une a todos los aspectos expresivos en una síntesis (variedad en la unidad), que sólo por aquel fin es válida. El campo resultante es la suma de las extensiones de las clases implicadas y el resultado de su multiplicación, lo que éstas tengan de común, tanto en extensión como en las finalidades a las cuales sirvan. De la conjugación de estos factores resulta una trayectoria única de penetración (eficacia) en el espectador, la cual debe poseer todos los atributos compatibles con la psicología (determinismo afectivo) y la lógica (enunciados válidos).

Una concepción formal de un enunciado mixto sólo puede hacerse en torno a la resultante apetecida. Otra actitud es poco consecuente con la realidad, superficial o, simplemente, improvisada en el peor sentido de la palabra.

Dice Morris Kline en el prefacio de "Los fundamentos de la Geometría", de Bertrand Russell: "El problema que Russell analiza y resuelve, por lo menos a su satisfacción en 1897, es: "Que el conocimiento geométrico debe ser el punto lógico de partida para la ciencia del espacio y debe también ser lógicamente necesario (¿) a la experiencia de toda forma de externalidad (?)." .

Sin entrar más hondo en esta materia, creemos que se justifica el uso de gráficos como medios de comunicación y de ayuda para redactar, aún en sus formas indirectas. Por esto es que una trayectoria dibujada en un sistema de coordenadas, puede aclarar la situación de las funciones elementales, tanto al analista como al compositor.

e) MÉTODOS ANALÍTICO-SINTÉTICOS.

El análisis poético y dramático es tanto o más viejo que el musical. Los análisis de las artes plásticas están también maduros. ¿Entonces, por qué no se aplica toda esta técnica a las artes mixtas? Porque no hay quien sepa tanto, nos dicen algunos. Falso argumento. Falso argumento porque, si no se resuelve un problema de esta importancia en forma unipersonal, bien puede eliminársele por medio de un equipo de especialistas.

Considerando que la forma es un objeto estético elemental accesible por el conocimiento directo, podemos reconocer como método el partir del conjunto mixto, antes de ver los integrantes por separado. Nos apoya, además, el hecho de que mal se puede establecer la función de un detalle que conduce a un conjunto desconocido.

Debemos agregar que el analista no puede eliminar, de entre sus elementos de juicio, las circunstancias típicas precisas de convivencia del o de los autores de la obra mixta (o no) que estudia, a riesgo de falsear sus conclusiones en la medida de la importancia de las omisiones que haga. Lo menos que se puede pedir a un trabajo científico (sintético o analítico) sobre la forma, es el de responder a un determinismo y ser coherente. Si, además de todo esto posee un método especialmente bien orientado, tanto mejor.

Cerramos este capítulo recordando que sólo la concepción total es composición y que la lenta y rebuscada escritura aditiva en el papel, cuando está ausente la firmeza de una idea general, es improvisación. Componer es saber de antemano lo que se quiere alcanzar, lo demás es asociación libre.

VIII

**PROBLEMAS DE LA REGULARIDAD Y LA TRADICION EN LA
TECNICA DE LA COMPOSICION**

Desde la edad media se contraponen los conceptos de "regularis" y "vulgaris". Este primer capítulo es un ensayo sobre la validez del citado contraste.

a) CONCEPTO DE REGULARIDAD.

I. Académico

La necesidad de comunicarse con mayor eficacia ha llevado a la humanidad a la standardización de los medios. Esta se ha efectuado en una serie de campos que van de lo más sensorial hasta lo intelectual, pasando por la etapa afectiva.

La academia, de cualquiera de estos medios, ha tenido una sola finalidad permanente: hacer desaparecer los equívocos.

Estos pueden eliminarse, en general, de dos maneras: La extensión de convenciones invariables y *el descubrimiento de las leyes de la sensibilidad y del pensamiento*. Por supuesto que la base de las extensiones y generalizaciones más plausibles reside en un fundamento sensible y mental. No es probable la permanencia de adecuaciones expresivas si la organización de su contexto contradice el normal funcionamiento del aparato pensante. En este último, se destaca el mecanismo instrumental de la lógica.

Según esto, podría decirse que las reglas arrancan de dos bases: de las disposiciones congénitas de un grupo, y de la experiencia del mismo, a condición de que haya formado hábito. Así, cerrando el ciclo del pensamiento que se enuncia, comprobamos una vez más la afirmación de Pávlov, de que "los reflejos incondicionados y condicionados, constituyen la base del pensamiento y que en ellos se basa cualquier sistema de educación".

Examinando las circunstancias recién expuestas y comparándolas con la finalidad que hemos fijado para las academias, podemos plantearnos el siguiente problema: ¿Se han descartado los equívocos?

La respuesta está a la vista. Los académicos no se entienden ni entre ellos mismos. ¿Qué se puede esperar, entonces, del resultado de su didáctica?

Sin embargo, el concepto de regla y regularidad, en un sentido primario, existen. Se considera regla a una norma o a un precepto, sin establecer la diferencia entre ambos. Todavía está en vigencia el precepto "magister dixit". En suma, haga usted tal cosa, porque yo se lo digo, o, porque otro lo dijo. En caso de duda, tantos a favor y tantos en contra la mayoría resuelve. Ahora, respecto a la regularidad, se la considera sólo en función del acatamiento de las reglas, según el concepto anterior. No se pueden negar los loables esfuerzos que se han hecho, por parte de algunos tratadistas para subsanar esto, pero ninguno de ellos se ha servido en forma orgánica del conjunto de ciencias no-musicales que posibilitan un blanco certero. Hay estéticas científicas, pero no hay los correspondientes tratados de aproximación sintética y analítica al objeto en la profesión práctica. La mayor parte de los intentos se basa sólo parcialmente en la ciencia, por lo que sus conclusiones son falsas en la medida de la importancia del factor que descartan.

No podemos eliminar totalmente la academia, sólo debemos separar lo principal de lo accesorio. Lo indisputable de las academias pasadas está en las intuiciones que se encuentran, tanto al comienzo, como al final de sus planteamientos sistemáticos, por equivocados que éstos sean.

La primera diferencia que hay que establecer afecta al concepto de regla. Es muy distinto una regla que se ha originado como norma desde la experiencia, de un precepto que procede de la intuición o de la deducción de un tratadista individualizado. Respecto de la norma puede ésta constituir regla válida siempre y cuando su extensión y permanencia como hábito sea suficientemente trascendental. En cuanto al precepto, éste no podrá sostenerse, a menos de que los postulados, premisas y sistemas de pensamientos (lógica) se cifian al máximo rigor científico.

Las reglas pueden ser o no convencionales, pero una cosa sí es permanente, una regla conocida de todos y aplicada por todos deshace el equívoco. Es como una palabra cualquiera que tiene un significado inaplicable a nada que no sea el objeto para el cual fue creada. No podemos exigir ni a la pasada ciencia ni a la nuestra una verdadera permanencia, porque vivimos en un mundo de crisis permanente del conocimiento. Sin embargo, esto no nos impide sondear en los usos, que podemos mejorar y comprobar con la evidencia de los hechos y del pensamiento. Es por esto que la misma caducidad de las reglas viejas, que ya no sirven, y de las recién lanzadas a la circulación, que no circulan, nos autoriza para intentar de una manera más general la resolución del problema de lo trascendental en nuestro sistema expresivo.

La música es un arte mucho más abstracto que los otros; sin embargo,

según lo comprueba Raoul Husson en su trabajo sobre el "Condicionamiento psicofisiológico de la estética musical", está sujeto a la formación de moldes (que él llama "neumas"), que fijan un significado para el individuo y que en la sociedad lo hacen para el grupo, formando lo que Jung llama el "inconsciente colectivo". Esto último, para nuestro propósito puede ser considerado como el repertorio de usos acústicos de un grupo, con sus correspondientes reacciones generalizadas. Si esto fuese (como resulta a veces) la base de un tratado académico que establezca la regularidad, tuviese toda la prestancia del caso para trascender.

Podemos también discutir la regularidad como concepto general. Lo primero que notamos es que no resulta práctico ni verdadero constreñirla a los límites del cumplimiento de las reglas y que, en cambio, muchas ventajas se desprenden de una verdadera policía de sus enunciados, que separe estrictamente los objetos de las afirmaciones en primera persona. Salta a la vista de que una regularidad no es una regla sino que su aplicación reiterada. Estos nos hace pensar que, cualquiera regla no formulada, al presentarse en la práctica con la debida frecuencia, constituye de hecho regularidad. Armado con esta idea, cualquier compositor puede ordenar regularmente, según sus propósitos proyectos y necesidades, una predominancia clara de elementos, de manera que unos sean habituales o regulares y otros excepcionales.

II. Nuevo

Me parece que hay razones de sobra para dudar de la academia actual, sobre todo al nivel de sus planteamientos regulares. Sólo nos faltaría encontrar suficientes razones para plantear una nueva versión de los conceptos de regla y regularidad.

Cabe un planteamiento previo, ¿nos servirán los conceptos generales de regla y regularidad a nuestro objeto? La palabra regla siempre encierra un sospechoso sentido de arbitrariedad que no se ajusta a lo que se espera como definición dentro de un sistema que pretende ser científico. Tendríamos entonces que moldear este concepto para adecuarlo a nuestro fin. ¿Podremos hacerlo sin ver antes el aspecto general de la regularidad? Por el momento nos parece imposible, de manera que intentaremos el camino que va de lo general a lo particular. ¿Qué se entiende en general por regularidad? Regularidad es lo que se manifiesta en donde predominan algunos elementos sobre otros de una manera periódica o de acuerdo a una permanencia en una función que desempeñen. Estamos

acostumbrados a las constantes temporales, aunque en números anteriores se haya comprobado la existencia de regularidades simultáneas.

Armados de un concepto muy general de regularidad, podemos explorar el campo específico de la música.

Si examinamos un conjunto de obras pertenecientes a una misma época, pero de distintos autores, podemos hacer un análisis estadístico, funcional y convencional de los recursos usados. Quedarán a la vista los elementos ordenados de acuerdo a su frecuencia, su importancia y su valor sintáctico. De cada uno de estos aspectos se podrá plantear según la importancia de la documentación, las reglas de la época.

¿Cuáles de ellas son trascendentales? Difícilmente podremos determinarlo dentro de los límites de una misma época. Para lograr nuestro propósito, tendremos que explorar otras y compararlas con la primera y del conjunto de los resultados hacer una nueva extracción que contenga los puntos de contacto (las reglas de las reglas). Así y todo, es éste un sistema puramente normativo que no establece para siempre la validez de las reglas, a menos que se sirva de las disciplinas científicas capaces de determinarlas.

En suma, la regularidad se puede determinar estadísticamente ante una obra o ante un grupo de ellas o ante un fragmento. La regularidad puede crearse, enseñarse y comprobarse dentro de los límites de una obra y aun dentro de un fragmento de ella, siempre que sea compatible con las circunstancias psicológicas y con las leyes de la lógica.

b) CONCEPTO DE RECURSO.

Recurso, algo a lo que se puede recurrir en un caso dado. Como se ve su posición funcional es servil, debe cumplir una misión asignada. El recurso así definido es un medio. ¿Cuándo se produce la función servil enunciada? Cuando el compositor elige, de entre muchos recursos, uno que se ajuste a sus propósitos. ¿Es compatible la idea de solución única con la de recurso? No es compatible y la idea de "último recurso" no es más que una comprobación sobre la mayor extensión necesaria de su clase respecto a una solución dada. El recurso fundamental del arte reside en la posibilidad de elección. Eliminada ésta se construye la "creación" por un mecanismo pseudoexpresivo.

Es en la parte que no afectan las reglas en donde residen los recursos de la composición musical, porque sólo allí es posible la elección. Lo que ya está determinado por aquéllas pasa a ser un fondo monocolor de proyección del verdadero acontecer de una obra, que se asienta en los ele-

mentos libres. Sólo se puede recurrir, cuando se expresa a una personalidad, a la que no está autodeterminado.

c) LA TRADICIÓN COMO FUERZA OPERANTE EN LA FORMACIÓN DE UNA TÉCNICA O GRUPO DE RECURSOS.

1. El tradicionalismo didáctico. Esta posición es nefasta y su actividad anquilosante amenaza todo el tiempo la salud de la academia. Para esta posición no hay sino problemas resueltos. Nada nuevo acontece. El contrapunto se acabó en Palestrina, la armonía con Schumann y Brahms, etc. Los problemas de hoy no interesan a los academistas, todo lo interesante ya pasó, lo demás es locura. Para los didactas de esta clase de "técnica" no importa que un alumno egrese sin conocer los problemas que verá todos los días, basta sólo con que haya resuelto los que ya no tienen Palestrina, Schumann ni Brahms. Un despiste de este rango parece imposible, pero tanto en Europa como en América hace estragos este criterio simplista, que oculta la incapacidad de muchos, bajo el dudoso manto de la "erudición".

2. El preceptivismo didáctico. Esta posición, aún más temible que la anterior, ni siquiera acepta la herencia trasnochada de épocas anteriores, sino que pontifica para el futuro, como en los tiempos bíblicos. "Esto es y será así y asá", sin más base que el deseo polémico de propiciar o de impugnar. Sobre esto hay kilos de papel impreso, en los que se impone por la fuerza de la obstinación o la altisonancia, un montón de especulaciones sobre factores accesorios con pretensiones de trascendencia y permanencia definitivas. Entre éstas, cabe aludir a escritos (algunos tomados por obras musicológicas), sobre la técnica serial, en cuya mayoría falta toda consideración de las bases psicofisiológicas y lógicas del fenómeno musical y en donde recién se llega al ritmo (elemento principal de la música), después de creer haber consumado reformas sustanciales a partir del sonido.

3. La tradición funcional como base de una didáctica.

Lo más importante que nos ha legado la tradición, el hábito de vivir en contacto genuino con el presente. Por eso es que en épocas pasadas, no bien seca la tinta de las obras, ya estaban en el conocimiento de sus destinatarios. Ahora, en cambio, se las conoce tumefactas, como las exquisitas aves de la cocina francesa. ¿Es que los compositores de nuestro tiempo no tienen una humanidad contemporánea? No; no es eso, es la muerte anquilosante que la obra de los ilustres autores desaparecidos en eterna reiteración, en manos del comercialismo musical imperante, ofrece a la

incapacidad de cambiar de nuestro público, o lo que es lo mismo, a la incapacidad de vivir del mismo. ¿Cómo podrá haber una didáctica al día, si el comercio hace del disco y la radio una especie de museo que, hipertrofiado, amenaza con aplastar a los nuevos productos que apenas si caben en los escasos límites del tiempo diario?

No es que las obras pasadas sean indignas de ser oídas o conocidas, sino que deberían administrarse de acuerdo a un criterio más racional y funcional. Deberían elegirse de acuerdo a su conexión con la producción contemporánea allanando, de esta manera, su camino.

La base de una didáctica de un elemento de la cultura, como lo es la música, no puede sustraerse a la tradición, pero no por esto debe caer en el tradicionalismo.

El campo de su solución se encuentra en la trascendencia de sus principios comprobada por una constante revisión, al aplicarlos a una problemática actual. Si algo queda es porque es útil (como en el folklore), lo demás debe abandonarse so pena de perecer bajo un acopio excesivamente grande y ajeno de material extemporáneo.

Debe revisarse la tradición para plantear las bases de una gramática y una sintaxis generales, pues lo demasiado específico ya ha mostrado su menor capacidad de adaptación y por ello también de sobrevivencia.

d) ASPECTOS SOCIO-CULTURALES DE UNA ESTÉTICA CIENTÍFICA COMO FUENTE DE FUTURAS TÉCNICAS.

Tenemos que pensar que no es posible abandonar al instinto individual la determinación del vocabulario y la sintaxis de la música. Es menester hacer un estudio de los moldes o "neumas" vigentes más generalizados, para cimentar un sistema de contacto sin tanto albur de malos entendidos. Es también imprescindible estar al día en el conocimiento de los avances de la antropología, tanto física como cultural, para tener en todo momento una información suficiente, que permita establecer las posibilidades de circulación de una obra en el medio.

Es recomendable que el compositor sepa siempre que de lo que redacta está autodeterminando y que es lo que él, como persona, decide para que así pueda algún día encomendar lo mecánico a las máquinas que vendrán, reservándose sólo lo esencial de lo expresable. Deberá el estudiante y el auditor vigilar, cada día más, la diferencia abismal que hay entre la idea expresable y una de sus versiones que podría ser transcrita o traducida a infinitos sistemas y ser redactada de otras tantas maneras. Que alce el vuelo sobre el medio y que rechace la idea de con-

fundir su creación con sus determinaciones circunstanciales. Que sepa determinar sus ideas y redactarlas en un medio adecuado al auditorio. Que maneje la música como expresión.

e) FORMULACIÓN DE UNA ÉTICA DE LA ENSEÑANZA Y SU EXTENSIÓN A LA OBRA DE ARTE.

1. Nunca sea un profesor de composición corrector de mecanismos autodeterminados, que eso es labor de máquinas. Vea en todo ejercicio la expresión personal del educando.

2. No proponga jamás una sola solución, que eso es obligar. Sin elección no hay arte.

3. No opine antes de saber qué proyecto tiene el educando, ni lo haga con soluciones propias. Hágalo con elementos tomados del propio estudiante.

4. No se puede enseñar a expresarse a quien no se conoce. Conozca a sus discípulos, sólo así podrá ayudarlos en sus propósitos.

5. Mientras un estudiante sea tal, Ud. no debe opinar en cátedra según sus propias preferencias, porque se trata de desarrollar las del estudiante.

6. Jamás proyecte un problema expresivo propio sobre una personalidad en desarrollo. Si no es capaz de dejarse proyectar la problemática del alumno como "telón en blanco", no aspire ni a entenderlo ni a ayudarlo.

7. Una vez concebido un proyecto individual o colectivo, no permita su abandono o su modificación sin una proyección total.

8. No tolere que una obra exprese algo distinto a lo proyectado.

9. No oculte la diferencia entre los trabajos experimentales y los trabajos de conclusión.

10. Suprima todo lo que pueda ser supresible.

11. No haga concesiones.

12. Si cita, anuncie lo que cita.

Espero que el trabajo que termino con este artículo contribuya a la exaltación de una conciencia vigilante en la juventud y la faculte para rechazar todo aquello que pruebe no sobrevivir en la gestión vital de nuestros días.

COMBINACION DE "LETRA" Y "ENTONACION" DE LA CUECA CHILENA

p o r

Luis Gastón Soubllette

Los cantores populares, en lo que a la cueca se refiere, usan cantar con una sola melodía o "entonación" varios textos diferentes y está tan difundido entre ellos esta costumbre que es prácticamente imposible determinar cuál texto es el que correspondió originalmente a una melodía dada. Este artículo tiene un carácter enteramente práctico y en él damos una explicación lo más sencilla posible de la forma de la cueca chilena y del procedimiento usado por los cantores populares para cantar cualquier texto con una melodía dada.

La cueca como forma poética consta de tres partes: una cuarteta, una seguidilla y un pareado o "cola". Ej.:

El ser negra no es afrenta
ni es color que quita fama
el zapato negro luce
en el pie de cualquier dama.

Aunque soy morenita
no me cambiara
por una que tuviera
blanca la cara
blanca la cara si,
blanca azucena
cuando podrá ser blanca
la que es morena.

Yo soy morena
pero agraciada.

Musicalmente tiene dos frases melódicas en compás de 6/8. Ej.:



En el desarrollo de la cueca estas frases se alternan según la siguiente disposición: I-II-II-I-II-II-I-II-II-I. Ahora bien, si intentamos usar el texto anterior para cantarlo con esta melodía, veremos que los versos son más cortos que las frases melódicas, de suerte que faltan sílabas y sobran notas. Este problema se soluciona por el procedimiento del relleno, empleando para ello ciertas palabras llamadas "muletillas", tales como: "la vida", "mi vida", "ay", "ay ay ay", "si señora", "anda", "cierto", etc., y aun repetición de palabras y sílabas.

Para rellenar esta cueca usaremos la muletilla "la vida" que es la más común. De manera que el primer verso relleno es incorporado a la primera frase melódica queda como sigue:



También ha de usarse el clásico procedimiento métrico de fusión de sílabas, como en el tercer compás, que sobre la nota "si" se hallan fusionados los monosílabos "no" y "es".

El segundo verso se repite tal como se cantó y una vez terminada la cuarteta se vuelve a cantar el primero, pero ya no con la frase melódica Nº 1 sino con la Nº 2 en la forma siguiente:



Llegando a la seguidilla, los versos se incorporan a la frase melódica de a dos, suprimiéndose la muletilla al principio y usándose para unir ambos versos, en la forma siguiente:



Como puede observarse, en el segundo compás, la frase melódica que originalmente tenía ahí un "si" en negra, ha sido variada, descomponiéndose ese valor en dos corcheas, para hacer caber las dos últimas sílabas de la palabra "morenita". La segunda corchea ha sido aumentada en la mitad de su valor por coincidir ella con la sílaba final del verso.

Llegando al cuarto verso de la seguidilla, se volverán a cantar los dos primeros, pero ya no con la primera frase melódica, sino con la segunda, en la forma siguiente:



Hacemos notar de paso, que esta octava línea se suprime en la cueca sureña, entendiéndose por tal, la que se encuentra de Concepción al sur.

El pareado o "cola" se rellena con la muletilla "anda" o "cierto", según sea la cueca, ordinaria o sureña, respectivamente, y entre ambos versos se intercala "la vida", en la forma siguiente:



Pero lo más común es que el pareado se forme con los versos último y antepenúltimo de la seguidilla o viceversa, usándose naturalmente las mismas muletillas, en la forma siguiente:



EDUCACION
MUSICAL

•

LA EDUCACION MUSICAL EN EL LICEO EXPERIMENTAL "MANUEL DE SALAS"

por

Prof. CARLOS KROEGER

Jefe del Depto. de Educación Musical del Liceo Exp. "Manuel de Salas"

En el Liceo Experimental "Manuel de Salas", se imparte educación musical desde la Escuela Primaria anexa hasta el último año de humanidades. Sin dejar de reconocer los beneficios y bondades que significan para nuestro colegio la temprana iniciación del niño en el mágico mundo de los sonidos, mi propósito se limita sólo a referirme a la educación musical en las humanidades.

Ella se realiza por medio del Plan Común a todos los alumnos de 1º a 4º Años, del Plan Variable, electivo, en todos los cursos, del Centro de Música del Departamento de Instituciones Estudiantiles y del Conjunto Coral.

El Liceo "Manuel de Salas" concibe la labor educativa como la resultante de la "totalidad de las actividades y experiencias que se desarrollan en el establecimiento" las que, por medio de sus organismos, sus instituciones, sus sistemas y funciones, van encaminadas a la realización de sus ideales educativos: "la formación de personalidades con la correspondiente incorporación de éstas en el conocimiento y la comprensión de los valores de la cultura". Para lograr sus finalidades y objetivos, el Liceo se apoya en sus principios educacionales con sus correspondientes formas de realización, las que tienden a la orientación oportuna y eficaz, a la solución adecuada de problemas, a la satisfacción de los intereses y necesidades y a la atención de capacidades, aptitudes y aspiraciones de los alumnos. Este programa escolar considera indispensable la selección y la graduación de las actividades, experiencias y conocimientos fundamentales, de acuerdo con el desarrollo biológico, intelectual y emocional del adolescente, como asimismo, "con las exigencias que, dentro del proceso total de la cultura, la vida nacional plantea a la educación".

En el Plan Común, esta selección tiende hacia la exploración y la satisfacción de las necesidades e intereses comunes a todos los alumnos; en el Plan Variable, ella contempla la ampliación, profundización y sistematización de conocimientos y técnicas en relación con los especiales intereses y aptitudes de los alumnos.

Junto a estas dos formas básicas de actividades sistemáticas, el Liceo ofrece a sus alumnos las Instituciones Estudiantiles, que comprenden lo Consejos de Curso, los Comités de Trabajos, los Centros de Estudio y Recreativos y las Academias. Ellas están encaminadas a enriquecer el ambiente escolar con una serie de actividades libremente escogidas por los alumnos según sus intereses y aptitudes y que les permite no sólo desarrollar sus personales capacidades sino "la oportunidad de adquirir, por medio de la práctica, actitudes positivas de convivencia social, tales como cooperación eficiente a las actividades de grupo, honradez, sentido de la responsabilidad, tolerancia, etc., dándole además, la posibilidad de expresar sus iniciativas creadoras".

De acuerdo con la filosofía del Liceo "Manuel de Salas" y sus principios educacionales, se han elaborado los programas de Educación Musical. Los del Plan Común —que, en nuestro colegio, comprende los cuatro primeros años de humanidades—, están orientados hacia la adquisición de una cultura general de la música a través del contacto directo con ella, procurando que los conocimientos que se adquieran surjan de la observación y de la vivencia de los fenómenos que se trata de poner de manifiesto. Este plan general de cultura musical se realiza mediante un programa que contempla actividades que desarrollan los alumnos por medio de la práctica y la ejercitación de ejemplos adecuados y previamente seleccionados, entre los que juegan un papel preponderante la audición dirigida de obras, con el fin de revelar los contenidos de materias indispensables para responder a los objetivos que la asignatura se ha impuesto.

En la estructuración de los programas de Educación Musical, se ha procurado darles la necesaria flexibilidad para responder al grado de madurez intelectual, la sensibilidad que aflora y los intereses que van despertando en los alumnos. Así, por ejemplo: en I Año, se ha considerado como problema básico *el ritmo* y en el II, *la melodía*; los que se abordan en el III son: *la tonalidad y el timbre*, sin desatender, por supuesto, los anteriores. En el IV Año, se procura que al alumno logre una visión histórica amplia de la música occidental, considerándola como un acontecer integrado en la Historia General, para lo cual se establecen las legítimas correlaciones con hechos similares en significación con las Artes Plásticas, la Literatura o la evolución del pensamiento humano.

En el Liceo "Manuel de Salas", el Plan Variable considera tres tipos de actividades, a medida que el alumno crece en el proceso educacional, y ellas son de distinta naturaleza y presentan características también diferentes: las "Actividades Libres" para 1º y 2º Años son esencialmente

exploratorias, las "Actividades Dirigidas" para 3º y 4º Años están destinadas a la adquisición y corrección de métodos de trabajo y a la ampliación y profundización de conocimientos y técnicas y de las asignaturas de los cursos respectivos; y los llamados "Grupos de Asignaturas Afines" para 5º y 6º Años responden a la finalidad de atender intereses y aptitudes especiales de los alumnos, en relación a sus futuros estudios y sus inquietudes artísticas.

El Departamento de Educación Musical atiende cursos del Plan Variable de los tres tipos: un Conjunto Instrumental para 1º y 2º que, desde el presente año, ha agregado un nuevo curso para 3.er Año; Danzas Folklóricas, que en la actualidad ha pasado a enriquecer las instituciones estudiantiles, y cursos de Apreciación Musical, en 3º, 4º, 5º y 6º Años.

El Conjunto Instrumental y Danzas Folklóricas son cursos eminentemente prácticos y están destinados a descubrir aptitudes y habilidades y a estimular el interés por las manifestaciones folklóricas nacionales y americanas, en general.

En Apreciación Musical de 3º y 4º Años se proporciona a los alumnos los medios y las técnicas necesarias para manejar obras de consulta, trabajar en conjunto, emitir juicios, etc., y, sobre todo, se aspira a lograr de ellos la audición inteligente de la música. En el curso para 5º y 6º Años, se han escogido una serie de temas que abordan aspectos más especializados de la música. Ellos han sido seleccionados considerando el mayor grado de cultura general que han adquirido a lo largo de sus años humanísticos y responden a la finalidad de atender intereses y aptitudes especiales de los alumnos, de acuerdo con los principios educacionales del Liceo.

Entre las instituciones estudiantiles del colegio figura el Centro de Música que se preocupa con entusiasmo de variados asuntos: desde el recorte de letras para ilustrar el Diario Mural de la Sala de Música hasta la redacción de un artículo acerca de la "Plástica en la Obra de Händel", de la preparación de una audición de música para el alumnado o la discusión sobre los medios para incrementar la discoteca de nuestro Departamento y la posibilidad de grabar en cinta magnética los programas que se pasarán por todos los Consejos de Curso.

Es obvio decir, que la clase de Educación Musical cuenta, en el Liceo Experimental "Manuel de Salas", con los elementos necesarios para desarrollarse en forma normal: en el aspecto material, trabajamos en una hermosa y espaciosa Sala de Música con grandes ventanales que se abren a la cordillera, con buenas acomodaciones para los alumnos, graderías para el Conjunto Coral, instrumentos musicales y una surtida

discoteca y biblioteca y, por encima de estos factores, tenemos la atención constante de la Dirección y demás autoridades del colegio para subvenir con generosidad a las necesidades del Departamento.

En otro sentido, la asignatura —respondiendo al concepto de programa escolar del Liceo que lo identifica con “la totalidad de las actividades y experiencias que se desarrollan en el establecimiento” (1) — está considerada en un plano de igualdad con los demás ramos y cuenta en su horario con dos horas de clases en los cursos del Plan Común, del Plan Variable, de Instituciones Estudiantiles y de Conjunto Coral.

(1) Las citas que contiene este artículo son extraídas del 4º Boletín del Liceo Experimental “Manuel de Salas”.

LA MUSICA EN LA EDUCACION PRIMARIA Y NORMAL

"LA ESCUELA no debe contentarse con enseñar algunas canciones a los niños, sino que su papel es de mayor responsabilidad: deberá realizar todas aquellas actividades que lleven hacia la Educación Musical de sus alumnos, tomando en cuenta las etapas de su desarrollo, tanto físico como mental". ("Programa de estudio para la Educación Primaria".)

La enseñanza de la Música en la Escuela debe llegar a ser un eslabón fundamental en el complejo problema que constituye hoy día la actividad musical en sus verdaderas manifestaciones. Entre nosotros, felizmente, dicha enseñanza ha cobrado importancia y se ha orientado adecuadamente. Hasta hace algunos años la "clase de canto" no era sino un momento de liberación fuera del recreo. No se les ponía en contacto con la buena música, ni se daba oportunidad para ninguna otra manifestación musical.

Debiéramos llegar a obtener en el niño: cantar en coro, le interesara escuchar discos, prestar actitud atenta durante un concierto, etc. Estas cosas ya serían un gran paso en la educación musical.

En el Congreso de Profesores de Música, celebrado en agosto del año pasado, organizado por la Asociación de Educación Musical y auspiciado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el Instituto de Extensión Musical y otros organismos rectores de las actividades musicales del país, se obtuvieron interesantes conclusiones sobre estos criterios.

Ellas se desarrollaron en torno a las siguientes ideas básicas:

1. La música, reconocida universalmente como un factor integrante de la cultura, debe ser considerada, difundida y estimulada en todas las esferas de la sociedad;

2. Su estudio debe alcanzar igual jerarquía que la de las demás ramas del saber humano;

3. Las actividades musicales, desarrolladas en forma gradual y sistemática desde el preescolar al universitario, son de gran trascendencia tanto en el desarrollo funcional de la comunidad, como en la formación, crecimiento y maduración de la unidad sociológica que es el individuo y siempre de acuerdo con sus intereses específicos;

4. De acuerdo con lo anterior, toda actividad de carácter musical, debe ser ampliamente avaluada, estimulada y fomentada por las instituciones estatales, los Municipios y entidades de todo orden cultural.

Actualmente, la educación musical está en buen pie, pero podría y debiera estar mejor, atendiendo a diferentes considerandos que se analizan a través de las diversas formas de Educación dirigida y sistemática.

EN LA ESCUELA PRIMARIA

Debe capacitar a los alumnos en un triple aspecto: *Apreciación, Interpretación y Creación*. Para ello se requiere la formación de hábitos y preferencias, relacionadas con la buena música; la capacitación de los escolares para leer y escribir música y su entrenamiento para interpretarla en forma instrumental y vocal; y la posibilidad de despertar aptitudes para crear y expresarse musicalmente.

La Escuela Primaria debe mantener conjuntos instrumentales y corales seleccionados con el doble propósito de dar cauce a la expresión artística de los alumnos y como un medio de llevar la acción cultural de la Escuela a la comunidad y así, mantener la obligatoriedad de las clases de Educación Musical en todos sus cursos a cargo del profesor normalista común.

Sin embargo, la realidad de la Educación Musical en la Escuela Primaria es otra, debido a numerosos factores: el profesor normalista común no sale preparado suficientemente, o no cumple con las clases de Educación Musical, debido a otras exigencias, que podrían ser:

I. La falta de control energético, de parte de las autoridades del Servicio, para hacer cumplir el Plan y Programa reglamentarios, y el escaso número de Profesores Especiales de la Asignatura.

II. *Planes y horarios*: El actual Plan de Trabajo es relativamente bueno, aunque precisa de modificaciones básicas y de orientaciones modernas que contemplen la realidad ambiente.

Una hora de clases, como está establecido, es insuficiente para cumplir con todos los objetivos específicos que hay que asignar a la materia.

III. *Programas y métodos*: El Programa actual contiene las materias mínimas que todo licenciado debe conocer. Los contenidos están graduados convenientemente.

En la Enseñanza Normal: La Escuela Normal, pese a sus esfuerzos, no logra dotar a sus egresados de todos los conocimientos para servir en forma eficiente las exigencias de la Educación Musical actual;

los exámenes de admisión debieran ser más rigurosos y completos en la selección musical;

la falta de medios materiales impide, por otra parte, el mejor cumplimiento del Programa.

CONCLUSIONES GENERALES

1. En el plano internacional, Chile está conceptuado como un país de sólida cultura estética, debido a los valiosos elementos que nos han dado prestigio en el mundo entero.

2. Pese a lo anterior, la realidad nacional nos indica que el término medio del chileno dista mucho de alcanzar un grado aceptable de preparación, en el amplio campo de las manifestaciones de la Belleza.

3. Las causas las podemos encontrar en la escasa o ninguna preocupación de los Estadistas por el cultivo y fomento de las diversas manifestaciones de las actividades estéticas.

4. Esto podría mejorar considerablemente, por medio de: A. Política General de Gobierno, y B. Política Educacional por medio del Ministerio respectivo.

A. Política General:

a) Creación de un Organismo único y correlacionador de todas las manifestaciones artísticas;

b) Disponer de recursos económicos para: mantener Escuelas Especializadas, salas de Conciertos, de Exposiciones, Conservatorios, Teatros, etc., dotándolas de material necesario;

c) Otorgar estímulos diversos a las grandes figuras del arte (premios, honores, becas en el extranjero, etc.);

d) Auspiciar y financiar giras de difusión artística hasta los rincones más apartados del territorio nacional, o al extranjero;

e) Crear la Radio, El Diario, y otros órganos de difusión cultural, de propiedad del Estado, para utilizarlos como medio de primerísimo orden, para alcanzar hasta las distintas esferas nacionales, y

f) Interesar a los medios de difusión cultural particular, para que realicen una labor complementaria a la del Estado.

B. Política Educacional:

a) Considerar a la Educación Musical como arte y como ciencia esencial en el desarrollo evolutivo integral del individuo;

b) Velar por el estricto cumplimiento del Programa que considere todas las asignaturas que contribuyen a su formación estética;

c) Mejorar estos Programas y actualizarlos de acuerdo con las continuas transformaciones que experimenta la Cultura;

- d) Buscar medios efectivos de control de rendimientos de los diferentes ramos que componen la Educación Estética;
- e) Control estricto y enérgicos de los Colegios Particulares, a fin de que cumplan con esta fase tan importante de la Educación General. En la práctica, no le dan ninguna importancia, debido a las exigencias de los padres por una instrucción intelectualista;
- f) Correlacionar los diversos Institutos formadores de profesores, a fin de aunar criterios;
- g) Formación de mayor número de Profesores Especiales y mantener constantemente cursos de Perfeccionamiento;
- h) Dar oportunidades a artistas preparados, para que ingresen a la Docencia;
- i) Creación de Escuelas ambulantes de difusión artística;
- j) Mejorar la preparación de los profesores encargados de la Educación Estética, en especial de los normalistas comunes;
- k) Enviar material a las Escuelas (grabaciones, instrumentos, repertorios, copias de cuadros, proyecciones, etc.);
- l) Exaltación de las grandes figuras del arte, para que sirvan de ejemplo a los educandos (temas de clases, unidades, homenajes, etc.);
- ll) Estudio serio y profundo de las aptitudes y vocaciones artísticas de los alumnos;
- m) Aumentar el número de establecimientos de continuación en el campo artístico y que ellos se creen a lo largo de todo el país; además, dar a conocer los establecimientos ya existentes en este campo educacional, y
- n) Fomentar el cultivo del arte original (autóctono), pues ellos son rasgos rítmicos e íntimos de nuestra auténtica personalidad colectiva. "Son las formas de recreación más que las del trabajo las que definen a un pueblo"; por esto, es necesario que sigamos cultivando estas tradiciones, unidas a nuestro serio pasado histórico.

CONCLUSIONES ESPECIFICAS RELACIONADAS CON LA EDUCACION MUSICAL EN EDUCACION PRIMARIA Y NORMAL (CONGRESO - 1958)

Considerando:

Que la Música es un medio para lograr una conciencia subjetiva y objetiva del Arte, de despertar intereses hacia sus disciplinas y descubrir oportunamente aptitudes y vocaciones, respetando todo el significado

que encierra la personalidad del educando, desde el punto de vista individual y colectivo, se sugiere:

1º Que el Ministerio de Educación Pública y la Universidad de Chile deban prestar mayor intereses y atención a la Educación Musical;

2º Que deben establecerse jefaturas zonales, a fin de controlar y fomentar las actividades musicales;

3º Que debe darse oportunidades de escuchar música, de todas las épocas, países y tendencias, de acuerdo con el grado de cultura, sin descuidar las manifestaciones autóctonas y la música culta de compositores nacionales;

4º Que se amplie la formación de profesores especializados y se interrelacionen los diversos organismos que velan por la difusión musical, manteniendo una distribución racional de profesores a lo largo del país;

5º Dar oportunidades legales a los egresados del Conservatorio, a fin de que puedan incorporarse a la Educación Especial, Fiscal y Particular;

6º Dar oportunidades de perfeccionamiento a todos los profesores que intervengan en la Educación Musical;

7º Que el Gobierno facilite el traslado y financiamiento de misiones culturales hasta los puntos más alejados del país;

8º La creación de Conservatorios Regionales y núcleos educacionales musicales y la creación de cursos nocturnos de música para obreros y empleados;

Fomentar las sociedades musicales.

Editar material musical;

Salas de Concierto con capacidad popular.

9º Considerar un horario más amplio y obligatoriedad de actividades diarias en las etapas parvularias;

10. Controlar estrictamente el cumplimiento de las actividades musicales desarrolladas en establecimientos particulares y fiscales;

11. Hacer una campaña pública en relación con la Radio del Estado, con un criterio selectivo de divulgación cultural en el aspecto musical;

12. Interesar a la prensa por secciones de actividad musical que se encarguen a técnicos en la materia;

13. Estimular en toda forma la composición musical, tanto en música culta como en el arte popular y folklórico, recolectando, editando y difundiendo auténticas canciones del pueblo recogidas por expertos en la materia;

14. Que se creen Escuelas ambulantes de difusión artística, y

15. Que en cuanto a Evaluación, se eleve el rango de la Educación Musical a la par con las demás asignaturas, en cuanto a puntaje y promedio.

Extracto del trabajo de investigación *Estudio de la Realidad Nacional en torno a los fines específicos de la educación general*, a cargo del equipo de profesores de la cátedra de Organización Escolar de la Escuela Normal Superior "J. A. Núñez", profesor Sr. Omar García Ortiz (Curso "A"). Profesora responsable de Educación Musical, señora Carmen Santelices Allende.

PAGINA INFORMATIVA

SANTIAGO

ASOCIACIÓN DE EDUCACIÓN MUSICAL

En cumplimiento a las disposiciones de los Estatutos que rigen a la institución, se procedió a citar a una Asamblea General de profesores y educadores musicales, que se realizó en el local de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, el 27 de mayo, a las 19 horas.

El objeto de esta asamblea fue la elección del Directorio que tendrá a su cargo a la institución por espacio de tres años, con renovación parcial en terceras partes anualmente.

La Secretaría de la institución, profesora Elisa Gayán, dio cuenta de las realizaciones y trabajos del año pasado (1958); asimismo, las labores ya cumplidas con relación a las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Educación Musical, las que se consignan en párrafos aparte.

Terminada la Cuenta, se procedió al escrutinio y a conocer el resultado de la votación, que durante dos días se realizó en la Secretaría de la AEM.

Dé acuerdo con el registro de votantes, concurrieron a este acto sesenta y un profesores de Santiago, y los resultados fueron los siguientes: Elisa Gayán (58 votos), Cora Bindhoff (34), Mario Baeza (28), Carlos Kroeger (18), Eliana Breitler (14), Marcela López (11), Celestina Trotti (9), Brunilda Cartes (9), Inés Santander (5), Carlos Guerra (3), Rosa Garnitz (2) y varios profesores con un voto.

Luego se conoció el nombre de los profesores representantes de cada rama de la enseñanza que, en calidad de delegados, integrarán el Directorio, además de los asesores de Educación Primaria y Educación Secundaria que pertenecen a éste por derecho propio.

DIRECTORIO DE LA AEM

Quedó integrado por: Elisa Gayán, Cora Bindhoff de Sigren, Mario Baeza, Carlos Kroeger y Eliana Breitler, los Asesores de Educación Musical: Norah Pezoa (Ed. Primaria y Normal) y Luis Margaño (Educ. Secundaria). Como delegados quedaron elegidos: Profesora Carmen Santelices (Ed. Preescolar), Emilio Morales Corbet y Nelly Quintana (Ed. Primaria), Georgina Guerra (Ed. Normal), Carlos Guerra y Olga Cabrera (Ed. Secundaria Fiscal), Celestina Trotti (Ed. Secundaria particular), Inés Santander (por el Conservatorio Nacional de Música), Enrique Astorga (por instituciones relacionadas con las actividades musicales; el profesor Astorga es Director del Instituto de Estudios Secundarios de la Facultad de C. y A. Musicales); Jaime Rojas (Coro Universitario); Mary Reyes (Centro Alumnos Cons. Nac. de Música), Leonor Saavedra (Centro Pedagogía Musical CNM).

COMISIÓN NOMBRADA PARA GESTIONES RELACIONADAS CON EL NUEVO REGLAMENTO DE EDUCACIÓN SECUNDARIA

Como consecuencia del voto enviado a la AEM por el Centro de Profesores de Educación Musical en Educación Secundaria, con relación al nuevo Reglamento dado a conocer por el Ministerio de Educación Pública, se nombró a una comisión que tendrá a su cargo gestionar la posibilidad de conseguir la reconsideración de algunos rubros con relación a las disposiciones que afectan a los ramos técnicos y muy especialmente a la Educación Musical. Esta comisión quedó integrada por el profesor Alfonso Letelier, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, y las profesoras Carmen Santelices, Rebeca

Catalán, Georgina Guerra, Celestina Trotti y Elisa Gayán; asimismo, colaborará en esta comisión el señor Domingo Santa Cruz, Presidente Internacional de Educación Musical.

Voto de protesta y otros acuerdos sobre Reglamento de Exámenes y Promociones.

Santiago, 11 de mayo de 1959.

EL CENTRO DE PROFESORES DE EDUCACIÓN MUSICAL de Liceos Fiscales, reunido en Asamblea General, el miércoles 6 de mayo, tomó conocimiento de la promulgación de un Reglamento de Exámenes y Promociones para los liceos fiscales y particulares del país, respecto al cual formula las siguientes consideraciones:

a) Que en la elaboración del mencionado Reglamento no han intervenido importantes elementos técnicos del Ministerio de Educación;

b) Que en sus disposiciones, este Reglamento mantiene y acentúa la anacrónica clasificación de las asignaturas, las que son diversamente valorizadas para la promoción de los alumnos;

c) Que, de acuerdo con las finalidades generales de la educación actual, reconocidas expresamente en la organización de los liceos de nuestro país, un reglamento de exámenes y promociones debiera contener siquiera algunas disposiciones diametralmente opuestas a las del recién promulgado, y

d) Que el desarrollo cultural de Chile, desde un punto de vista general, y una evidente intensificación de las actividades musicales, desde un punto de vista específico, hacen impostergable una atención

más digna a la Educación Musical en los liceos, atención que debe traducirse, por lo menos, en un plan de estudios que contemple para esta asignatura oportunidades equitativas con las demás manifestaciones humanas incluidas en el programa general, todas las cuales deben ser igualmente evaluadas en su contribución a la formación integral de los educandos.

En base a estas consideraciones, el CENTRO DE PROFESORES DE EDUCACIÓN MUSICAL, por unanimidad de los miembros asistentes, ACUERDA:

1º Expresar su más enérgica protesta por las disposiciones discriminatorias con respecto al valor de las asignaturas, contenidas en el Reglamento de Exámenes y Promociones recién promulgado;

2º Solicitar de la Asociación de Educación Musical un pronunciamiento y una acción inmediata destinada a que se deje sin efecto el mencionado Reglamento, única manera de evitar la subestimación de la asignatura en los establecimientos secundarios de educación; y, a la vez, promover una gestión encaminada a que este Reglamento sea sometido a un amplio y minucioso estudio, y

3º Instruir a cada uno de sus delegados, acreditados ante diversas organizaciones gremiales y docentes, para que informen y soliciten de ellas el apoyo necesario a esta justa petición del CENTRO DE PROFESORES DE EDUCACIÓN MUSICAL.

LUIS MARGAÑO, Presidente; ROSA GARNITZ, Secretaria General.

A doña Brunilda Cartes M., Presidenta de la Asociación de Educación Musical Presente.

C R O N I C A

XVIII TEMPORADA DE CAMARA

Primer Concierto

En el Teatro Antonio Varas, el 1º de junio, se inició la décimoctava temporada de música de cámara, organizada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, concierto que estuvo a cargo del Cuarteto Chile, integrado por Enrique Iniesta, violín; Zoltán Fischer, viola; Ernesto Ledermann, segundo violín, y Angel Ceruti, cello.

Encabezó el concierto una bellísima obra de Haydn, el *Trio en Si bemol mayor para violín, viola y cello*, versión que se distinguió por su excepcional delicadeza. Con el concurso de Adalberto Clavero, se ofreció a continuación el *Cuarteto en Fa mayor, para oboe y cuerdas, K. 370 de Mozart* y como último número del programa se tocó el *Cuarteto Nº 2 en Fa mayor, Op. 41, de Schumann*.

Segundo Concierto

El 8 de junio tuvo lugar el segundo concierto de la Temporada, siempre en el Teatro Antonio Varas, con un novedoso programa que incluía en primer lugar cinco de los seis dúos para violín y guitarra de Paganini, ejecutados por Enrique Iniesta, violín, y Arturo González, guitarra.

Acompañada al piano por Alfonso Montecino, se presentó la mezzosoprano Siri Garson. Dos Arias antiguas italianas de Caldara y F. Durante sirvieron para aquilatar su arte de cantante, una dicción nítida y graciosa y un cabal conocimiento de los estilos. En seguida, cantó Cuatro Canciones de Alfonso Montecino, basadas en poesías populares chilenas que poseen un lenguaje muy individual, expresionista, que exhala una desolación muy propia de nuestra época. El mayor lucimiento de la cantante se registró en el *Ciclo de Canciones sobre textos de Krag, Op. 60, de*

Grieg. Siri Garson y Alfonso Montecino, binomio excelente, colaboraron en forma inmejorable. La cantante hizo gala de finura y expresividad, secundándola admirablemente el pianista.

Terminó el concierto con *Cuarteto Nº 3, Op. 41, de Schumann*, ejecutado por el Cuarteto Chile.

Tercer Concierto

El 15 de junio, el Conjunto de Música Antigua se presentó en el Teatro Antonio Varas, con un programa que incluía obras de los siglos XIII al XVIII, en un variado y exquisito programa. El público tuvo una respuesta admirable ante las obras raras y la jerarquía de los ejecutantes y el buen gusto que demostraron a lo largo de su nada fácil tarea. El grupo fue dirigido con suma eficacia y discreción por Sylvia Soubllette.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", al comentar este concierto, dice: "Tres fueron, para nosotros, los puntos culminantes del concierto. Las dolidas estrofas de "Si la noche hace oscura", del Cancionero de Upsala, surgieron con expresión entrañable. El "Lamento della ninfa", de Monteverdi, variaciones de inagotable riqueza sobre un bajo obstinado de dos compases, tuvo una realización magnífica. Por último, "Ce Mois de May", de Clement Jannequin, en una preciosa disposición sonora que lucía con ventaja el talento de todos los participantes, sirvió para consagrar al Conjunto de Música Antigua como una de las entidades artísticas valiosas de nuestro ambiente."

Cuarto Concierto

El Cuarto Concierto de Cámara de la temporada consultó el estreno de la primera obra electrónica realizada en Chile, por el joven compositor e ingeniero, José

Vicente Asuar. *Variaciones Espectrales* interesó extraordinariamente al público que llenaba la sala del Antonio Varas, el lunes 22 de junio, pero la crítica, en general, se limitó a explicar a sus lectores lo que es la música electrónica propiamente tal.

Juan Mesquida, en "La Segunda", al comentar esta obra, dice: "La importancia que significa en las actividades de nuestro país la primera audición de una obra de música electrónica nos obliga a dedicar todo nuestro comentario a dicha composición.

"Basada en seis espectros acústicos que originan su temática y de los cuales surge toda una variedad de armonías y ritmos, Asuar nos presenta cuatro momentos que denomina "Acordal", "Lineal", "Evocativa" y "Obsesiva". Dentro de un marco que formalmente se ciñe a lo tradicional y, que por lo tanto, la limita en cuanto al campo propio expresivo que posee la música electrónica, el autor recurre tal vez en su afán didáctico, a mostrarnos desde una simple línea melódica que se bifurca en innumerables hilos, hasta la más compleja elaboración polifónica, todo ello con riqueza de imaginación timbrística. Estimamos que esto es lo más logrado. Por otra parte, afloran muy en descubierto sonoridades instrumentales que recuerdan, en forma insólita, a un flautín, clarinete, órgano, etc., y que hacen que se disvincule el sentido mismo del mundo consustancial a esta música. En cuanto al ritmo, las variaciones son acreedoras de todo un juego, en el que no están exentos ciertos hallazgos que Asuar dosifica con limpieza de invención..."

La *Revista Musical Chilena*, en su número 64, publicó un largo estudio del compositor, sobre "Variaciones Espectrales".

En este concierto, además, se tocó *Suite para oboe y piano, de Piston*, interpretada por Adalberto Clavero y Eliana Valle; *La Bonne Chanson, de Fauré*, cantada

por la soprano argentina Clara Oyuela y acompañada al piano por Federico Heinlein y el Cuarteto Chile, con la colaboración de Manuel Díaz, viola, dio una impecable versión del *Quinteto en Sol menor, K. 516, de Mozart*.

Quinto Concierto

El lunes 29 de junio, en el Teatro Antonio Varas, se presentó, con un interesante recital, el pianista argentino Rodolfo Caracciolo, especialmente invitado por el Instituto de Extensión Musical, para actuar en el quinto concierto de abono de la temporada.

El programa incluía las siguientes obras: *Sousa Carvalho: Toccata en Sol menor; Brahms: Cuatro Piezas, Op. 119; Schumann: Kreisleriana, Op. 16; Orrego Salas: Suite Nº 2, Op. 32; Bartok: Danzas folklóricas rumanas; García Morillo (Primera audición en Chile): Variaciones Apoiineas, Op. 25, dedicadas a este pianista, y Ravel: Le Tombeau de Couperin.*

Nino Colli, en "El Siglo", al referirse a este concierto, dice: "Este artista, más bien puede incluirse dentro de la categoría de los músicos pianistas, pues es la musicalidad, el criterio con que enfoca las obras, la dirección expresiva consecuente que imprime a sus interpretaciones, lo que más llama la atención en él. En abono de lo expresado, y para su mayor esclarecimiento, puede agregarse que posee un sentido muy desarrollado de la diversidad timbrística, con la cual logra hermosos efectos sonoros; un fraseo dúctil y flexible; una sonoridad blanda, que confiere particular belleza y plasticidad a las secciones cantables; excelente individualización de los planos sonoros y buen manejo de los dos pedales."

Al referirse a la primera obra del programa, el mismo crítico, agrega: "La versión ofrecida de la Toccata de Sousa Carvalho impresionó por su autenticidad estilística, por los cambios de sonoridad

acertadamente obtenidos con la sordina y por un toque que evocó el instrumento para el cual fue escrita originalmente. Dentro de esta misma línea interpretativa ubicó el ejecutante la Suite Nº 2, de Orrego Salas, utilizando una dinámica y timbrística más desarrolladas y sinuosas, o sea, como corresponde a una obra moderna, escrita para piano, pero que no por ser contemporánea deja de estar imbuida de los conceptos y la escritura de los clavecinistas del período preclásico... Asimismo, *Le Tombeau*, de Couperin, de Ravel, que incluimos en el mismo párrafo por la concomitancia de concepto que sirvió de punto de partida a la creación musical, aunque producto de una personalidad y escuela diferentes, fue vertida en forma similar a las obras anteriormente comentadas y con criterio de imitación de timbres orquestales.

"Sin duda alguna, la obra que mejor se adaptó a las cualidades pronunciadamente colorísticas, a la imaginación y a la sensibilidad timbrística de este pianista, fue *Danzas Folklóricas Rumanas*, de Bela Bartok, en la cual obtuvo su más acabado logro interpretativo."

Concierto de Bienvenida del Coro de la Universidad de Chile

La parte del Coro de la Universidad de Chile, que viajó a Europa en una gira en que cosechó grandes éxitos de público y prensa, realizó un "concierto de bienvenida", en el Teatro Astor, con un programa idéntico al ofrecido en la Sala Gaveau de París.

Toda la prensa alabó la actuación del Coro de la Universidad de Chile en forma entusiasta. En "El Mercurio", Heinlein escribe: "Podemos estar orgullosos de poseer un conjunto que ha superado, en muchos aspectos, el nivel corriente de las agrupaciones corales del Viejo Mundo,

tanto por sus logros técnicos y expresivos como por el sano eclecticismo de su repertorio. El concierto fue encabezado por obras cuya interpretación demostraba del modo más incontestable la maestría del director Marco Dusi..."

En "El Debate", Daniel Quiroga comenta este concierto diciendo: "El conjunto que escuchamos superó con mucho todo lo conocido hasta ahora como actuación pública del conjunto coral universitario. Como los buenos vinos, se ha mejorado navegando, y todo lo que ahora nos sorprende en su homogeneidad y equilibrio sonoros, en su ductilidad ante la batuta, es en buena parte fruto de aquella tensión vivida en torno a un viaje por el extranjero, a la sensación de enfrentarse a públicos nuevos conocedores y exigentes..."

Al escucharles su programa, en que pasaron revista a la producción coral renacentista (de la Encina, Victoria, Palestrina, Vásquez), la producción contemporánea (Grau, Strawinsky, Poulenc, Barber, Cluzeau Mortet, Helfritz, Souza y Villa Lobos), dejando gran parte del programa a una verdadera antología de "clásicos" de nuestra producción coral (Orrego Salas, Becerra, Letelier, Santa Cruz), la sensación de enfrentarse a realizaciones musicales de muy alta jerarquía, se hizo presente desde la primera a la última obra.

Orquesta Sinfónica Nacional de Washington

Dentro de la gira continental realizada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington por 19 países americanos, bajo el auspicio del Programa del Presidente Eisenhower, administrado por ANTA, la Sinfónica de Washington ofreció un concierto en Santiago, el lunes 15 de junio, en el Teatro Astor, que contó con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

El conjunto se presentó bajo la dirección de su director titular, Howard Mitchell, en un programa que incluía las siguientes obras: *Orrego Salas: Obertura Festiva*; *Paul Creston: Sinfonía Nº 2*; *Becerra: Sinfonía Nº 1*; *Beethoven: Sinfonía Nº 7*, en *La mayor, Op. 92*.

Al comentar este concierto en "El Mercurio", el crítico Federico Heinlein escribe: "La Orquesta es, en realidad, espléndida, digna de la capital de Estados Unidos. El enorme conjunto posee una vasta gama de matices, perfección técnica, instrumentos de primer orden y admirable disciplina. Lo compararíamos a un cuerpo sano y exuberante capaz de proporcionar placer estético por su hermosura superficial.

"El espíritu, el alma de una orquesta es su director, y no tuvimos la impresión de que Howard Mitchell sea un guía ideal. De indudables condiciones para dominar la masa, coordinar sus movimientos y extraerle sonidos límpidos, carece, a juicio nuestro, de hondura expresiva, de criterio estilístico, de enjundia verdadera. Fue

una pena y una sorpresa comprobarlo, ya que los galardones obtenidos por él en su patria nos habían hecho esperar otra cosa."

En "El Siglo", el crítico Egmont, comenta: "... la Sinfónica de Washington es una orquesta de gran pureza y limpieza sonora, de excepcional brillo en su sonoridad, de una homogeneidad timbrística excepcional, en lo que respecta a los diversos grupos instrumentales que la integran, capaz de superar con gran éxito cualquier tipo de virtuosismo orquestal y de una disciplina de ejecución y una ductilidad musical fuera de toda duda. Sin embargo, a pesar de la precisión, raras veces alterada con que se expide; no obstante la afinación excelente, si no absoluta, que se agrega a las cualidades ya mencionadas, la sonoridad de la orquesta se presta poco para emocionar al oyente, dada la sequedad que la caracteriza. Se nota la falta de cierta dulzura y aterciopelamiento, de cierta calidez que golpee y envuelva la sensibilidad del auditorio".

BALLET NACIONAL

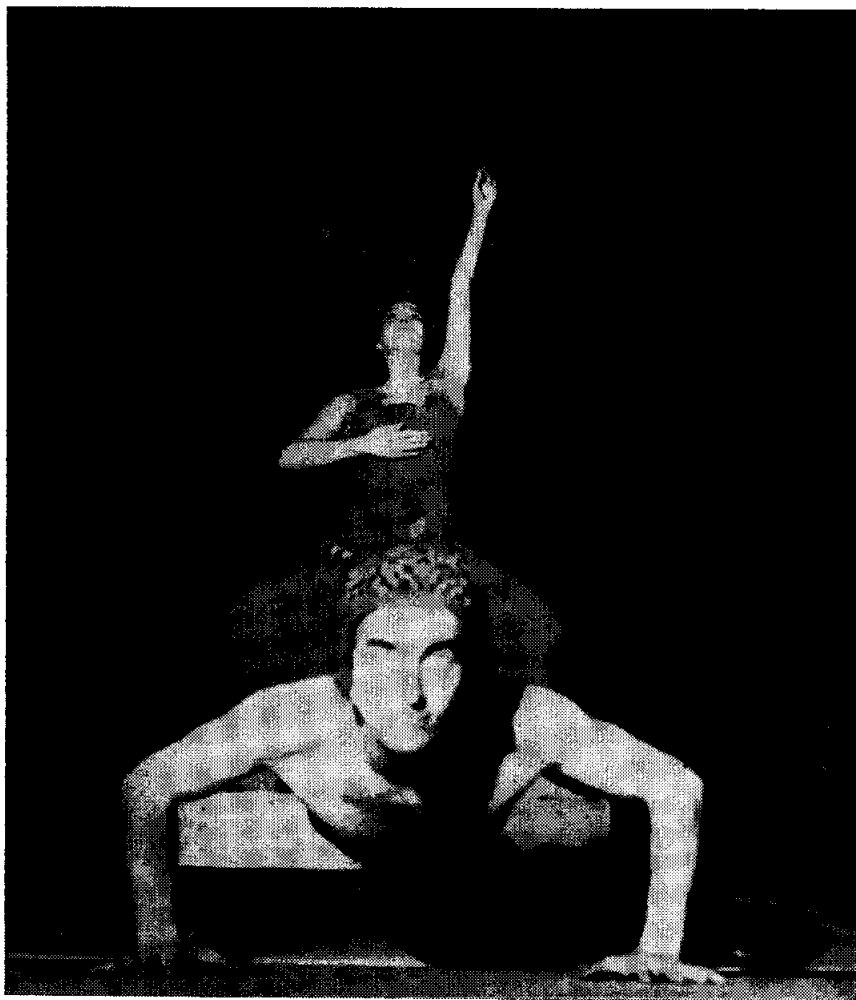
La temporada de Ballet se inició el 25 de junio, en el Teatro Victoria, con el estreno de *Calaucañ*, con coreografía y dirección artística de Patricio Bunster, basado en la Toccata para percusiones del compositor mexicano Carlos Chávez, y con escenografía y trajes del pintor Julio Escamez.

Este ballet ilustra coreográficamente algunos pasajes del "Canto General", de Pablo Neruda, mostrando tres ciclos de la vida del primitivo hombre americano. Narra, en primer lugar, el nacimiento del hombre, su descubrimiento del mundo, su retozar juvenil y su encuentro con la mujer. Sobreviene el cataclismo y, del temor del hombre ante las fuerzas de la natura-

leza, surgen los dioses y la sociedad teísta primitiva, en que el indio es sacrificado y oprimido. Luego sobreviene la llegada de los conquistadores. Caen los dioses primitivos y se crea un nuevo orden social, en que nuevamente los indios son esclavizados y masacrados. No obstante, el hombre renace con nueva fuerza, decidido a forjar su destino.

Toda la prensa, por unanimidad, alabó esta brillante realización de Patricio Bunster, calificándolo de "gran ballet americano".

Hans Ehrmann, en "La Nación", dice: "Calaucañ" es una afirmación de fe en el hombre americano, realizada con fuerza, virilidad y vitalidad... El tema america-



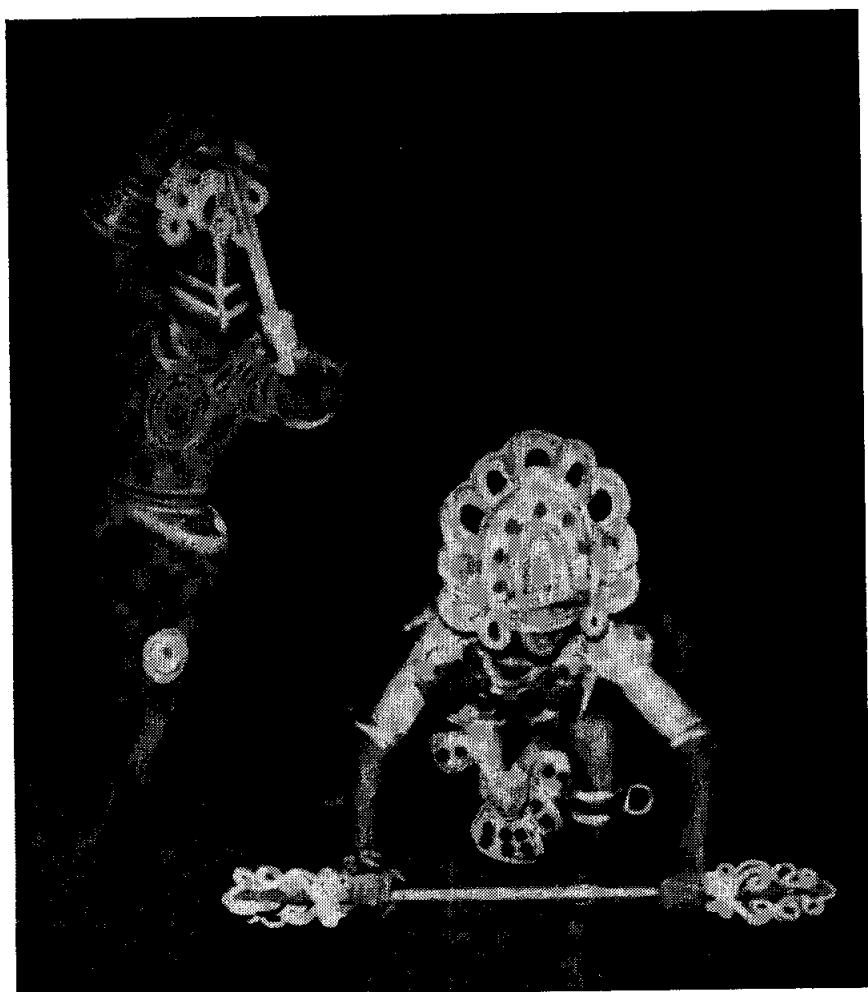
Fotografía de Bibí de Vicenzi (Revista Ercilla)

Los dioses derribados.



Fotografía de Bibí de Vicenzi (Revista Ercilla)

Lucha entre indios y conquistadores.



Fotografía de Bibí de Vicenzi (Revista Ercilla)

Indio derribado por el conquistador.

nista, de exaltación de lo autóctono, es una novedad que está realizada por el colorido del excelente vestuario y escenografía de Julio Escamez. Bunster creó un ballet. Hay una estrecha fusión entre su parte conceptual y las formas dancísticas empleadas, que brotan en forma lógica y natural del contenido. El lenguaje coreográfico Jooss-Leder, ampliado por elementos surgidos del estudio del arte azteca, tiene aquí plena razón de ser y no resulta forzado. Este hecho merece ser señalado... La música de Chávez (para 18 instrumentos diferentes de percusión) ofrecía muy serias dificultades, tanto al coreógrafo como a los bailarines. En ambos casos, fueron superadas. El rendimiento de los bailarines fue muy bueno, destacándose especialmente Joan Turner, José Uribe, Max Zomosa y Oscar Escauriaza, quienes estuvieron a cargo de los papeles de mayor responsabilidad."

El crítico del diario "El Clarín", escribe: "En apenas 14 minutos —duración exacta del ballet "Calaucañ"—, el coreógrafo chileno Patricio Bunster abrió de par en par las puertas de lo que puede ser una nueva era para el ballet nacional... La fuerza magistral de esta proeza artística de nuestro ballet, tal vez en este carácter social-americano resulte poco vital para nosotros, pero cuánta vigencia tiene para México donde el conquistador español no llegó a sembrar el milagro de la cultura sino a destruir una civilización para reemplazarla por la propia... La música de Chávez, de ritmos fuertes y marcados, impuso un sello y un estilo (de difícil ejecución) a los bailarines. Bunster, en un viraje audaz, quiebra por primera vez en 15 años la línea romántica-expresionista tradicional en el Ballet de Uthoff. Ha realizado un ballet de corte moderno, de movimientos fuertes y dramáticos... La realización de escenografía y trajes merece un punto aparte. El trabajo del grabador y muralista Julio Escamez es simplemente extraordinario. El

colorido y el efecto sobrecogedor buscado por Escamez logran plenamente su objetivo. Excelente la iluminación. Y, en síntesis y resumen, un ballet que hace mirar con orgullo y confianza el futuro. La semilla plantada por Ernst Uthoff renace con nueva vitalidad en el convulsionado valle de la vida musical chilena."

Por su parte, Federico Heinlein comenta en "El Mercurio": "Hermosa y conmovedora es la plasticidad que el coreógrafo ha imprimido a los movimientos de danza y de pantomima de sus personajes, fruto maduro de invención propia que resume con éxito estilos diversos..."

El crítico de "Última Hora", Jorge Drago, afirma: "Calaucañ" pasará a los anales de la Danza Chilena, por su lenguaje primordial en nuestra cultura. Y "Calaucañ" parece un "prólogo" de algo más grande que Patricio Bunster quiere contar."

En "El Diario Ilustrado", Yolanda Montecinos de Aguirre, escribe: "El valor más descolante de "Calaucañ" es su innegable calidad como espectáculo, resultante de la fórmula de equilibrio e interrelación entre los elementos técnicos (luces, tramoya), plásticos (trajes, escenografía), intérpretes, música y coreografía, hábilmente complementados por la dirección artística de Patricio Bunster. En este terreno, esta nueva creación continúa la línea impuesta por el director fundador del Ballet Nacional, Ernst Uthoff, en lo que a excelencia del montaje, disciplina y eficacia de los bailarines, se refiere. El intenso dramatismo y toques sensacionalistas de "Calaucañ", se vio destacado por una iluminación hábil y precisa, un exótico mundo de color y formas creado por Julio Escamez y la fuerza misteriosa de la "Toccata para percusiones", del compositor mexicano Carlos Chávez.

"La transposición de esta rápida y trágica visión de la vida y orígenes del hombre americano, requirió de parte del coreógrafo la búsqueda de un lenguaje adecuado que Patricio Bunster resolvió me-

dante la utilización de todos los recursos de la danza moderna al estilo Jooss-Lee-der, al que mezcló elementos extraídos del maravilloso y complejo espectáculo de la "Ópera de Pekín", poses y actitudes extraídas del arte de las civilizaciones andinas, de bailes folklóricos americanos, de danzas asiáticas, pantomímicos y estilización de gestos de la vida cotidiana.

"El vocabulario utilizado por Patricio Bunster, en esta ocasión, abarca, pues, una extensa gama de matices y elementos, mostrando, de este modo, su riqueza de recursos dancísticos, su capacidad de inventiva e imaginación en la caracterización de los personajes que intervienen en "Calaucañ", en la atmósfera que rodea su acción y en el desplazamiento de los bailarines en el escenario. Logra, en proporción considerable, crear un lenguaje diferente, aun cuando por momentos, esta propiedad dé lugar a una simple yuxtaposición y acumulación de pasos de la más diversa índole, alejados de una motivación real y funcional. Sin embargo, "Calaucañ" produce un notable impacto

en los espectadores, cuyos aplausos entusiastas premian la originalidad, vigor de la coreografía y el alto nivel técnico-interpretativo de los bailarines. Despierta también una favorable reacción del público, la labor del joven muralista chileno, formado en la escuela mexicana, Julio Escamez, con su rico colorido y su exaltación de las formas concebidas, de acuerdo con el tono épico-poético de "Calaucañ".

"Catorce bailarines desempeñan los papeles de indios, dioses e invasores en este primer estreno de 1959 del Ballet Nacional. Entre ellos destaca la fuerza y reciedumbre de Joan Turner que logró dar con su intenso juego de tensiones y movimientos centrales, la sensación de Madre Tierra y principio de una raza que le corresponde dentro del ballet... Todos los intérpretes de "Calaucañ" desarrollan una labor encomiable, denotando, además, su perfecta sincronización, gran sentido rítmico, ductilidad y recursos físicos, que les permiten salir airoso de una experiencia de corte tan distinto, como es "Calaucañ".

CONCIERTOS DE LA ORQUESTA FILARMONICA DE CHILE

Primer Concierto

El lunes 4 de mayo, en el Teatro Real, la Orquesta Filarmónica de Chile inició su V Temporada Oficial de Conciertos, bajo la dirección del maestro Fabien Sevitzy, con la participación de Alexander Brailowsky como solista.

El concierto se inició con la *Sinfonía en Re mayor "La Caza"*, de Haydn, versión que demostró el progreso de la Orquesta Filarmónica en su quinto año de vida. "La obra, ofrecida en primera audición, es una joya de principio a fin" —comenta el crítico Federico Heinlein, en "El Mercurio". "El ejemplar buen gusto de Sevitzy supo conservar el clasicismo del edificio sonoro —continúa comentando— mediante una gran solidez de "tempi", destacando, sin embargo, los rasgos formales con la ayuda de diminutos altos que le conferían mayor relieve..."

La segunda parte del concierto estuvo integrada por el *Concierto Nº 1*, de Chopin, y el *Concierto Nº 2*, de Rachmaninoff, con Brailowsky como solista.

Pablo Garrido, en "La Nación", al comentar esta parte del concierto, escribe: "Brailowsky mostró un Chopin de romanticismo introvertido, casi frío, que para nosotros es siempre preferible al arrobamiento desmesurado que se le suele imprimir al músico polaco. Pero, entiéndasenos bien, el Chopin que ha dictado Brailowsky es genial..."

Daniel Quiroga, en "El Debate", agrega, al comentar la obra de Rachmaninoff: "La calidad sonora lograda en el piano, la eficiencia técnica puesta en la realización de su exigente virtuosismo, ennoblecieron la obra del grandilocuente Rachmaninoff. Sevitzy logró el clima sonoro apropiado, aunque para Rachmaninoff se necesitaba más volumen en las cuerdas. Pero su batuta flexible, atenta y exacta logró siempre amoldarse al trío o a la contenida ex-

presividad del solista. La música fue así servida por dos voluntades de acuerdo y el público recibió una impresión de legítimo servicio artístico cumplido por ambos intérpretes."

Segundo Concierto

Con un programa que incluía la *Oberatura "Carnaval Romano"*, de Berlioz, "Los Nocturnos" (*Nubes y Fiesta*), de Debussy y la *Sinfonía Nº 2*, de Brahms, se realizó el segundo concierto de la Temporada, en el Teatro Real, el 11 de mayo, bajo la dirección del maestro Sevitzy.

Heinlein, al comentar este concierto, dice en "El Mercurio": "Haciendo abstracción de todo juicio sobre el valor de la obertura misma, consideramos que su ejecución por Sevitzy y nuestros filarmónicos ha marcado un punto culminante en la corta carrera de éstos, quienes entregaron una versión magistral, rica de matices y de expresividad... Un resultado artístico de jerarquía casi semejante se obtuvo en los dos primeros de los tres Nocturnos de Debussy. Con poética inspiración trazó el director los contornos de "Nuages" y "Fetes", creaciones cuya sutileza habría requerido, en ciertos pasajes, instrumentos de una calidad superior a la del término medio de la Orquesta Filarmónica de Chile..."

"La Segunda Sinfonía de Brahms no tuvo el óptimo nivel que caracterizó las interpretaciones de los compositores franceses..."

Tercer Concierto

El 18 de mayo, bajo la dirección del maestro Fabien Sevitzy, la Filarmónica de Chile ofreció su tercer concierto de la temporada, con el siguiente programa: *Weber: Obertura Oberon; Wieniawsky: Concierto Nº 2 para violín y orquesta y Schostakovich: Sinfonía Nº 5*.

El sonido general del conjunto se observó notablemente mejorado, así como también la seguridad de la afinación. Resultado que seguramente es fruto no sólo del desarrollo de esta agrupación orquestal, sino de la meticulosidad y exigencia del maestro director, que trabaja con esta orquesta con una ejemplar dedicación pedagógica. Las partes de instrumentos de viento en la conocida obertura de Weber, así como los pasajes rápidos de las cuerdas, resultaron notablemente pulcros, y dieron relieve a una versión muy vital y colorística.

En el siguiente número del programa se escuchó al violinista chileno Alberto Dourthé, quien puso en evidencia su plena preparación para salvar todos los escollos mecánicos y expresivos del 2º Concierto para violín y orquesta, de Wieniawsky.

Fabien Sevitzyk logró, en la Sinfonía de Schostakovich, un nivel de brillantez y seguridad orquestal que señala uno de los puntos más altos en la carrera de la Filarmónica.

Cuarto Concierto

Con el concierto del 25 de mayo, se despidió de Chile el maestro Sevitzyk. En esta oportunidad, se tocó la *Sinfonía Nº 5, en Si menor, Op. 95, de Dvorak*; *Obertura "Romeo y Julieta", de Tschaiowsky* y *Obertura de "Tanhauser"*.

Sevitzyk confirió un interés palpitante a la Sinfonía Nº 5, "Del Nuevo Mundo", de Dvorak. Heinlein, en "El Mercurio", dice: "No sólo la presenta como vástago esperitual de aquellas de Schubert y Brahms; no sólo destaca los rasgos folklóricos checos y norteamericanos; la interpreta como creación esencialmente romántica, con caracteres de poema sinfónico, lo que le permite dar especial significado a muchos pasajes mediante una libertad expresiva que en cada momento se siente legítima y sincera."

Con respecto a "Romeo y Julieta", de Tschaiowsky, este mismo crítico escribe: "Faltó aquí, tanto en la introducción como en el tema del amor, aquella riqueza sinfónica que los envolviera en la adecuada suntuosidad sonora. Reinaba un ambiente austero, cuya nota, por digna y noble que fuese, contrastaba un poco con el clima requerido. Su magistral concepto de la obertura "Tanhauser", de Wagner, cerró con broche de oro la breve temporada de sus actuaciones con nuestra Orquesta Filarmónica..."

Quinto Concierto

El lunes 1º de junio se realizó este concierto, bajo la dirección del maestro Alfredo Antonini, director italiano titular de la Orquesta de Tampa, Florida. Colaboró como solista el violinista argentino Alberto Lisy, de 22 años, laureado en el Concurso Internacional "Reina Elizabeth", de Bélgica.

El programa de este concierto estaba integrado por las siguientes obras: *Mozart: Sinfonía Nº 36 en Do mayor, K. 425*; *Schumann: Concerto en Re menor para violín*; *Mendelssohn: Sinfonía Nº 4 en La mayor, Op. 40*, y *De Falla: Danza del Molinero, Farruca; Danza final de "El Sombrero de Tres Picos"*.

La crítica santiaguina, al referirse al maestro Antonini, dice: "Posee un fenomenal dominio sobre el conjunto que le obedece en forma poco menos que intachable. Las entradas se han vuelto nítidas, el ritmo seguro, la entonación afinada... La Orquesta Filarmónica ha encontrado a un guía en el camino de la franca superación". Al referirse a la actuación del joven violinista argentino, Alberto Lisy, se ha escrito: "...su sensacional talento lo destina a un futuro de horizontes ilimitados. Su musicalidad, la emoción que sabe transmitir, su finura y firmeza, una izquierda certera y una

derecha magistral, creadoras de soberana belleza sonora, produjeron el resultado más esplendoroso que pueda esperarse o imaginarse en un joven de su edad. Extrajo de los dos primeros movimientos del Concierto en Re menor de Schumann un hondo caudal de poesía, y alivió el final con gracia juguetona. Felicitamos al artista por la ejemplar abnegación que lo induce a difundir, en sus giras, un concierto injustamente relegado, en vez de conquistar aplausos fáciles con alguna obra populachera y trillada".

Sexto Concierto

El maestro Antonini tuvo a su cargo la responsabilidad de la batuta en este concierto, que se efectuó el lunes 8 de junio, en el Teatro Real, y que permitió aquilatar las virtudes del director de orquesta visitante y comprobar las excelentes condiciones de rendimiento de la orquesta.

El programa estuvo integrado por tres primeras audiciones —dos de obras del período clásico y una moderna—. Se inició el concierto con la *Obertura "Anacreonte"*, de Cherubini, ofrecida en una vigorosa y luminosa versión, dentro del más puro estilo clásico. El fabuloso rendimiento que Antonini consiguió de la Orquesta se hizo patente también a lo largo de la *Sinfonía en Do mayor, de Clementi*, una de las dos que fueron reconstruidas y completadas por Alfredo Casella.

Antonini y sus músicos celebraron otro triunfo con la interpretación de la *Suite "Ma Mere L'Oye"*, de Ravel, ejecutada con una nitidez y pureza de excepcional plasticidad.

Terminó el concierto con Danza *Ober-tura, Op. 62, de Paul Creston*, obra feble a pesar de su fanfarronería, terriblemente afanosa de impresionar, de gustar, de causar efectos.

Séptimo Concierto

El lunes 15 de junio, tuvo lugar, en el Teatro Real, el séptimo concierto de la Temporada Oficial de la Orquesta Filarmonica bajo la dirección del maestro Alfredo Antonini. En esta oportunidad se tocaron las siguientes obras: *Bach: Concierto Brandemburgués Nº 3 en Sol mayor; Schubert: Sinfonía Nº 3 en Re menor; Schumann: Sinfonía Nº 1 en Si bemol mayor, y Verdi: Obertura "I Vespri Siciliani"*.

Federico Heinlein, al hacer el comentario de este concierto escribe: "Prodigiosa fue la versión obtenida de la Sinfonía Nº 3 en Re mayor de Schubert... de modo similar, extrajo de la Primera Sinfonía de Schumann un vasto caudal expresivo, disfrazando con manifiesta habilidad las ligeras torpezas de instrumentador inexperto que aparece en muchas páginas de la partitura.

"La obertura "I Vespri Siciliana", de Verdi, ardiente poema de muerte y liberación, recibió en manos del director, acentos trágicos y apasionados. Los cellos de la Filarmonica cantaron como nunca, y toda la orquesta se mostró vibrante y disciplinada".

Octavo Concierto

Bajo la dirección de su director titular, Juan Mateucci, la Orquesta Filarmonica de Chile ofreció el octavo concierto de la temporada, con el pianista norteamericano Abbey Simon, como solista, en el *Concierto Nº 1 en Si bemol mayor, de Tschai-kowsky*. El programa se inició con *Obertura "Fidelio"* y terminó con la *Sinfonía Nº 3 en Mi bemol mayor, Op. 55, de Beethoven*.

Pablo Garrido, en "La Nación", al comentar este concierto, escribe: "Simon es un pianista de muy buena formación técnica, con un equipo de dedos formidablemente controlados; posee una clara visión

de lo que le place al público... La orquesta siguió las vicisitudes de la ampu-losa idiomática tschaikowskyana con igual fiera que la impresa por su mentor.

"La Obertura "Fidelio" abrió magnifi-

camente el programa, y fue un anticipo de la concepción beethoveniana tan fundamental que han demostrado Mateucci y la Orquesta Filarmónica en esta ocasión".

RECITALES

Hubert Harry en el Teatro Astor

Bajo el patrocinio del Instituto de Extensión Musical, en el Teatro Astor, se presentó el viernes 29 de mayo el joven pianista inglés Hubert Harry, laureado en 1950 en el Concurso Internacional de Ginebra y en la actualidad profesor del Conservatorio de Lucerna.

Hubert Harry ofreció un recital que incluía un programa con suficiente variedad de estilos como para demostrar las posibilidades técnicas y musicales de un ejecutante. A través de las numerosas obras interpretadas se hizo evidente de que se trata de un pianista de jerarquía y con clara y segura conciencia del tipo de música que tiene bajo sus dedos. Un mecanismo transparente y depurado, un toque cuyo resultado es una sonoridad variada y de buena calidad, un buen gusto que es producto de una sensibilidad bien orientada y desarrollada y una excelente comprensión de los aspectos formales y particularidades de estilo y época de las obras vertidas constituyen las cualidades más relevantes de este ejecutante.

El programa incluyó las siguientes obras: *Scarlatti: Tres Sonatas; Beethoven: Sonata Nº 21 en Do mayor, Op. 53; Rachmaninoff: Preludios en Fa mayor, Sol sostenido menor, Sol bemol mayor y Sol menor; Debussy: Pagodas, Ondine, Isla Alegre; Chopin: Berceuse en Re bemol mayor, Op. 57, y Scherzo: Nº 1, en Si menor.*

Dos Recitales de Alexander Brailowsky

Los días 8 y 12 de mayo, Alexander Brailowsky ofreció dos recitales en el Teatro Rex. El programa del primero de estos conciertos estaba compuesto por las siguientes obras: *Bach-Busoni: Chacona; Hummel: Rondó Favorito; Prokofieff: Sonata Nº 3; Schumann: Carnaval; Chopin: Fantasia, Impromptu, Op. 66 en Do menor, Balada Op. 23, en Sol menor, Vals, Op. 18 en Mi bemol, Nocturno, Op. 27, en Re bemol, y Polonesa, Op. 53, en La bemol.* El segundo concierto, un Festival Chopin, incluyó las más importantes obras de este compositor.

"Brailowsky realiza lo escrito —escribe Daniel Quiroga en "El Debate"—, revive el espíritu de las obras, pero sus medios son diferentes a los de otros pianistas. Son como caminos diversos para llegar a un mismo fin. Brailowsky se complace en la creación de gamas sonoras, de colorido pianístico pudiéramos decir, usando en abundancia los recursos de ambos pedales; mezcla las sonoridades y crea con ellos ambientes llenos de sugerencia poética. Sin embargo, sus ambientes cubren con cierta bruma —bella si se quiere, pero bruma al fin— pasajes en escalas u otras figuras pianísticas a las cuales el constante pedal derecho convierte en borrosos. Sin esta abundancia de coloración, otros pianistas llegan a un resultado de

igual poder expresivo pero con una total limpidez y transparencia. Ya lo dijimos, son sólo caminos diferentes para llegar a un mismo fin...

"El universo nostálgico de Chopin, su melancolía y arrebatos esclavos encuentran su síntesis genial con el desarrollo pianístico dado a su expresión musical por Brailowsky. Allí no extraña sino, al contrario, encuentran plena justificación sus múltiples hallazgos de riqueza colorística, lo esfumado o cristalino de su "toucher", el vigor de su pulsación en acordes y octavas. Brailowsky consigue aquí la recreación musical con la maestría indiscutible que le ha ganado uno de los lugares más altos en la jerarquía pianística internacional...".

Recital de Sylvia Wilkens y Hans Stein

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura presentó a la soprano Sylvia Wilkens y al tenor Hans Stein, en obras de Schumann, Brahms y Mendelssohn, para una o dos voces.

Comenzó Hans Stein con una selección de "lieder" de Schumann. El joven tenor posee un material de preciosa calidad en la octava central, mientras que los extremos ofrecen problemas no enteramente resueltos. Aceptada dicha limitación, puede decirse que Stein sabe transmitir una rara sensación de intimidad, de placer estético, de expresión plena, profunda y variada. Su dicción no sólo es clara e inteligente; vibra en ella una calidez que confiere a la frase la inflexión precisa, el acento adecuado para revelar su verdadero sentido...

Sylvia Wilkens ofreció en su presentación como soprano de cámara, siete "lieder" de Brahms. Sus condiciones vocales la facultan para hacer justicia a lo que exigen la letra y el espíritu de estos trozos, tan difíciles de ejecutar. Afinada, de timbre luminoso, modula con flexibilidad

y sabe traducir el clima de cada poesía.

En dúos de Mendelssohn, Stein canto la parte de mezzosoprano a la octava baja, lo que habría podido corresponder mejor a un barítono. Se produjo, de este modo, un desequilibrio entre el registro, generalmente grave, de su voz y el normal de la soprano. La máxima excelencia se alcanzó en los dúos de Schumann, en que ambos artistas hicieron gala de un tratamiento sensitivo, henchido de bella radiación anímica y musical. El pianista David Goldstein los secundó con habilidad.

Recital de Angélica Montes

Después de prolongada ausencia ha vuelto al país la soprano Angélica Montes, presentándose en el Teatro Antonio Varas, acompañada al piano por Eliana Valle.

Federico Heinlein, al hacer la crítica del concierto, escribe: "Creaciones de los siglos XVII y XVIII encabezaban el programa. A través de ellas la cantante pudo exhibir un material de extraordinaria calidad, susceptible aún de ser elaborado en forma más acabada... La cantante lució su espléndida voz en canciones de Brahms y dio cuenta satisfactoria de páginas de Wagner. Un logro menor alcanzó en dos de los "Vierletzte Lieder", de Strauss. Bonitos triunfos obtuvo con algunos trozos chilenos y españoles".

Recital de Manuel Cuadros

El barítono peruano Manuel Cuadros, se presentó en la Sala Valentín Letelier, con un programa ecléctico que abarcaba creaciones de tres siglos con obras de Bach, Mozart, Schumann, Ravel, De Falla y obras de compositores latinoamericanos.

Heinlein, al comentar este concierto en "El Mercurio", escribe: "Habiendo demostrado sus excelentes condiciones para el oratorio y la ópera, el barítono evidenció,

en cuatro números del ciclo "Dichterliebe", de Schumann, un talento igualmente señalado en el campo del "lieder"... En obras de tan diverso estilo como las reunidas en este programa, el pianista Cirilo Vila demostró su excelente aptitud de acompañante".

Nueve agrupaciones corales

Un magno festival en honor del segundo aniversario de la fundación del Coro de la Universidad Técnica del Estado reunió a nueve agrupaciones corales chilenas en el Teatro Victoria, el 22 de junio.

El director del conjunto festejado, Mario Baeza, de larga experiencia en su especialidad, ha logrado crear una imponente masa coral, homogénea y expresiva. Lejos de concretarse a esta sola agrupación, Baeza dirige también el Coro del Instituto de Educación Física y el Coro de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile.

Otro de los adalides de nuestra bulleñte vida coral, Waldo Aránguiz, presentó tres agrupaciones distintas bajo su mando: el Coro del puerto de San Antonio, el Coro del Estadio Español y el Coro de la Universidad Católica.

El Coro "Juan Subercaseaux", agrupación puramente masculina, que reúne hermosas voces de tenor y de bajo, se presentó bajo la dirección de su director, Mario González. Finalmente, también,

cantó el Coro Bancario de Santiago, bajo la dirección de José Gaete y el Coro de Obreros Metalúrgicos "Asimet", bajo la dirección de Humberto Sagredo.

Recital de José Iturbi

Después de muchos años de ausencia, volvió el afamado pianista José Iturbi, presentándose en un recital, en el Teatro Astor, el 23 de junio. Comenzó con la *Sonata en Re mayor K. 311, de Mozart*, tierna y brillante a la vez.

El concepto de Iturbi se distinguió por la claridad de la estructura, la ausencia de apresuramiento en el discurso musical. Plasma la materia con aquella calma del artifice experimentado que tiene noción del hecho de que nada gana con precipitarse.

La transparencia que el ejecutante desplegó a través de este número inicial, se hizo extensiva, en cierto grado, a la *Sonata en Mi menor, Op. 58, de Chopin*. Iturbi enfoca al gran polaco como heredero espiritual de Mozart y Bach, confiando a su versión un toque severo que refrenaba todo desborde ultrarromántico.

El programa consultaba tres creaciones debussianas plasmadas con evidente sensibilidad; *Marcha Fúnebre*, del compositor rumano Filip Lazar; *Evocación de Albéniz*; *La Maja y el ruiseñor* y *Allegro de Concierto, de Granados*.

CONCIERTOS DE CÁMARA

Clara Fries (flauta), Ellen Tanner (piano)
Quinteto de Instrumentos de Viento "Chile"

La Temporada de Cámara en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura la inauguró la flautista Clara Fries con Ellen Tanner al piano. La poderosa *Sonata en Si menor, de Bach*, del año 1721, constituyó la obra medular de la audición y

además tocaron obras de Haydn, Roussel, Ibert y la *Sonata Nº 2, de Harald Genzmer*. Clara Fries, que es una intérprete consumada que maneja su instrumento con manifiesta habilidad, maestría respiratoria y un paso perfecto entre los di-

versos registros, suma a todo esto una plenitud de expresión y un cabal conocimiento de estilos. Ellen Tanner tuvo su mayor lucimiento en las brillantes partes pianísticas de los autores modernos.

El Quinteto de Instrumentos de Viento "Chile", tuvo a su cargo la segunda parte del programa tocando el *Cuarteto en Sol mayor, para flauta, clarinete, trompa y fagot, de Rossini, el Divertimento en Si bemol mayor, de Haydn, Diabelliana de Bossmans, Tres piezas breves de Ibert y Shanties de Malcom Arnold.*

El Cuarteto Santiago en la Universidad Católica

El Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica de Chile inauguró su temporada de conciertos con la actuación del Cuarteto Santiago. Formado por cuatro excelentes instrumentistas: Stefan Tertz, Ubaldo Graziolli, Raúl Martínez y Hans Loewe, este conjunto se ha ido superando año tras año, hasta obtener, en 1958, el Premio de la Crítica, como justo galardón a su esmerada labor artística.

Se escuchó en este concierto *Cuarteto Nº 6, de Milhaud; Cuarteto Nº 1, Op. 46, de Orrego Salas, y el Cuarteto Nº 6, de Bartok.*

Al referirse a este concierto, el crítico Federico Heinlein, escribe en "El Mercurio": "La primera audición chilena del Cuarteto Op. 46 de Orrego Salas, escrito por encargo del Interamerican Music Center y estrenado hace dos años en el Coolidge Auditorium de Washington, constituyó, seguramente, el acontecimiento más significativo del concierto. Es la primera obra para esta combinación de instrumentos que debemos a la pluma del insigne compositor nacional, quien, ignoramos si motivado por humildad o respeto, ha guardado su plena madurez antes de enfrentarse con los problemas que ofrece el género.

"Se lo agradecemos, porque, a juicio nuestro, este cuarteto pertenece a las creaciones más decantadas de toda su producción. Inspirado en el molde del genio de Bonn, el autor ha logrado reunir aquí una señalada multiplicidad de emociones.

"Dentro de esa envergadura anímica adquieren voz los más diversos afectos humanos. La obra se distingue por un gran encanto, y llaman la atención sus elementos folklóricos, que culminan en la silbante cueca del movimiento final.

"En este y en otro cuarteto de mani-fierto entronque beethoveniano, el Nº 6 de Bartok, el conjunto de cuerdas tuvo una actuación en la que se hermanaban el sólido profesionalismo y una expresividad verdaderamente entrañable".

Adalberto Clavero (oboe) y Eliana Valle (piano)

El Instituto Chileno-Británico de Cultura inició su labor de difusión musical de este año con un concierto del oboísta Adalberto Clavero, secundado al piano por Eliana Valle. En un programa que contenía obras de Haendel, Reizenstein, Hindemith y Cimarosa, el artista chileno atestiguó su versatilidad y sus grandes condiciones. Es dueño de un sonido rico y dúctil, ora sedoso, ora de grasa pastosidad, fino y potente, según las exigencias de la textura musical. Eliana Valle superó con éxito las exigencias de cada número del programa.

Conjunto de Música Antigua

El segundo concierto de la temporada musical de la Universidad Católica de Chile estuvo a cargo del Conjunto de Música Antigua, un grupo de jóvenes que tocan música de los siglos XIII al XVII con instrumentos de la época, logrando evocar el ambiente y el estilo de las antiguas reuniones de música de cámara.

Fue una velada de exquisito refinamiento.

to que hizo honor a los intérpretes y a los organizadores.

Los "Jubilee Singers"

Difícil imaginarse embajada artística más atrayente que este conjunto de dos tenores, un barítono, un bajo y un pianista. Los "Jubilee Singers" viajan por el mundo con el patrocinio del Gobierno de los EE. UU., para difundir el maravilloso folklore negro, cuyo exponente vocal más valioso es, sin duda, el "spiritual".

No se destacan, en este conjunto, voces tonantes o de excepcional belleza, pero el material de cada cantante es perfectamente adecuado para llenar la función que le corresponde, gracias a un manejo de suma habilidad. La musicalidad, el ritmo, la dicción del grupo constituyen un deleite.

Dos conciertos en el Instituto Chileno-Británico de Cultura

El 11 de junio, actuó el Cuarteto Chile (Iniesta-Ledermann-Fischer-Ceruti) en un

programa que consultaba las siguientes obras: *Schumann: Cuarteto de Cuerdas, Op. 41 N° 2*; *Purcell: Dos Piezas para oboe y piano*, con Adalberto Clavero y Eliana Valle; y *Mozart: Cuarteto en Fa mayor K. 370, para oboe, violín, viola y cello*.

La Agrupación Tonus, actuó el 25 de junio, en un recital de música de cámara contemporánea. Integran este grupo Susana Schidlowsky y Eliana Valle, piano; Inés Lobo, cello; Heriberto Bustamante, flauta; Hans Loewe, oboe y corno inglés; Rodrigo Martínez, clarinete, y Hans Karpisek, fagot.

El programa incluía las siguientes obras: *Honegger: Sonatina para clarinete y piano*; *Lutyens: Nuevas Bagatelas para cello y piano*; *Schoenberg: Seis pequeños trozos para piano, Op. 19 y Piezas para piano, Op. 33*; *Eitler: Música 1956 para corno inglés y piano*; *Maturana: Sonatina para flauta sola*; *Falabella: Dúo para flauta y corno inglés*; *Lefever: Trio para flauta, clarinete y fagot*; *Schidlowsky: Cuatro Miniaturas para flauta, oboe, clarinete y fagot*.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAÍS

Entre las iniciativas más valiosas que en bien de la música y beneficio del país ha emprendido el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, podrán contarse en adelante las Temporadas de Conciertos de Abono en nueve ciudades del norte y sur del país, que se iniciaron en el mes de junio y que continuarán hasta diciembre del presente año. Con ello el Instituto de Extensión Musical cubre un territorio que abarca desde Arica a Punta Arenas, y cumplirá no sólo con una importante misión descentralizadora de su actividad, sino que ampliará considerablemente las cifras de público

que, hasta el momento, se han beneficiado de su labor cultural y, a la vez, abrirá las puertas a la actuación de un apreciable número de solistas y conjuntos chilenos de méritos, a quienes las solas Temporadas en Santiago no les ofrecían más que oportunidades mínimas en atención a lo que su prestigio los hacía acreedores.

Se ha procurado realizar cada una de estas veladas en fechas fijas de cada mes, para entregar al público una programación ordenada dentro del lapso que abarcan estos abonos. Los programas han sido confeccionados a base de presentar en

cada ciudad desde solistas individuales, combinación de éstos, pequeñas agrupaciones de cámara, hasta un Cuarteto de Cuerdas, un Quinteto de Instrumentos de Viento y una pequeña Orquesta. Junto a destacadas obras maestras de la historia, se ha procurado incluir música nueva del pasado y del presente, dando un lugar preponderante a la creación musical de Chile.

El 19 de junio, en Antofagasta, se inició la serie de Conciertos en la zona norte con un recital del barítono peruano Manuel Cuadros, acompañado por el joven pianista Cirilo Vila. El programa de este concierto, que incluía las siguientes obras: *Bach: Recitativo y Aria de la Cantata N° 82*; *Mozart: Aria de la ópera "La Clemencia de Tito"* y dos *Arias de "Las Bodas de Figaro"*; *Schumann: Cuatro Lieder del ciclo "Los Amores del Poeta"*; *Ravel: Don Quijote a Dulcinea*; *Orrego Salas: Tocando en un Tamborino de "El Retablo del Rey Pobre"*; *Guastavino: El Labrador y el Pobre*; *Sánchez Mdlaga C.: Te seguiré*; y *De Falla: Cuatro Canciones Españolas*, también fue ofrecido en las ciudades de Iquique y La Serena, los días 2 y 3 de junio.

La crítica de las ciudades nortinas dice a propósito de estos conciertos: "Nos permitimos calificar al barítono peruano como un cantante de grandes condiciones vocales. Su agradable timbre, un registro más o menos extenso, y una particular seriedad para afrontar obras de las más disímiles tendencias, son cualidades relevantes de este joven intérprete... El acompañante, Cirilo Vila, cumplió una labor satisfactoria, demostrando, aparte de sus cualidades mecánicas, una adecuada integración con el cantante. Su actuación contribuyó particularmente al buen nivel logrado en el concierto".

El abono a estos conciertos en las ciudades mencionadas, copó todas las localidades, pero, además de los conciertos oficiales, ambos artistas actuaron en con-

ciertos educacionales para estudiantes de segundo ciclo de los establecimientos fiscales y particulares de enseñanza secundaria, profesional y universitarios. También visitaron las minas de cobre de Chuquibambata, actuando ante numeroso público en el Club de Empleados y en el Sindicato de Empleados de la Oficina salitrera de María Elena.

Juan Lemann inició Temporada de Conciertos en el Sur

El 8 de junio, en Concepción, se inició la temporada de seis conciertos de abono organizados por el Instituto de Extensión Musical para la zona sur del país.

El pianista Juan Lemann, en un recital ofrecido en el Teatro Concepción, inició la serie de conciertos con un recital cuyo programa incluía las siguientes obras: *Bach: Partita en Re mayor*; *Beethoven: Sonata en La mayor, Op. 26*; *Ravel: Ondina*; *Debussy: La Isla Alegre*; *Orrego Salas: Rústica*; *Schumann: Tocata en Do mayor, Op. 7*, y *Chopin: Nocturno en Re bemol mayor, Op. 27, N° 2* y *Balada en Fa mayor, Op. 37*.

Este mismo programa fue ofrecido por el joven pianista en Temuco, Valdivia y Osorno, los días 9, 10 y 11 de junio.

Los comentarios de toda la zona fueron altamente halagüeños para el joven artista y el público, entusiasmado, llenó las salas de conciertos de las ciudades mencionadas.

En "La Patria", el crítico H. N. González, escribe: "Esta temporada de 1959 del Instituto de Extensión Musical de la Universidad "mater" tiene una enorme trascendencia y debe ser valorizada como el esfuerzo máximo que se está desarrollando a través de todo el territorio nacional, pues abarcan las presentaciones desde Iquique a Punta Arenas, en procura de identificar el evidente, innegable sentido musical del pueblo chileno... El Instituto de Extensión Musical está enviando embajado-

res individuales, pero también grupos de ejecutantes a los centros de mayor población urbana y adyacentes, como el primer paso a una labor de muchísima mayor extensión, tanto en el mayor número futuro de públicos heterogéneos, cuanto en la diversificación de los espectáculos musicales. Es ésta la primera vez que se acomete una realización efectiva, solvente y fecunda, con sentido y organización modernos de la difusión de la enseñanza objetivo-auditivo de la música noble, preclásica, clásica o moderna y asimismo del auténtico arte musical.

"Ha correspondido a Juan Lemann abrir los cortinajes de este amplio escenario que se dispone a ocupar el Instituto de la U. de Chile en toda nuestra tierra chilena. En esta nota breve, cuya finalidad es destacar para quienes sienten auténtico amor por el arte, el mérito de una obra personal o colectiva, no compete analizar las actuales condiciones del joven pianista Juan Lemann, siendo bastante afirmar que tiene ante sí uno de esos porvenires que auguran éxito completo..."

LA SERENA

Primer Concierto de la Orquesta Filarmónica de La Serena

El martes 26 de mayo tuvo lugar el concierto inaugural de la Temporada de Invierno de la Orquesta Filarmónica de La Serena, conjunto organizado a base de la orquesta de cámara de la Sociedad Bach, dirigido por Jorge Peña Hen. El programa de este concierto incluía: *Beethoven: Obertura Egmont; Haendel: Concerto Grosso Nº 2; Ravel: Pavana; Rachmaninoff: Concierto Nº 2 en Do menor*, solista Oscar Gacitúa.

La nueva orquesta cuenta con el auspicio de las Ilustres Municipalidades de

La Serena y Coquimbo, la Sociedad Bach, de La Serena, el Instituto de Extensión Musical y el Conservatorio Regional, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

En el diario "El Día", de esa ciudad, el crítico musical comenta este primer concierto en los siguientes términos: "Los resultados logrados deben considerarse estimables, si tomamos en cuenta las condiciones en que se desarrollan las actividades musicales en nuestro medio, y en general en provincias. Si bien es cierto que la citada agrupación orquestal no alcanza niveles perfectos de interpretación, debemos señalar que, a través de todo el programa, se evidenció un estudio serio y una compenetración adecuada de la esencia estilística de cada obra... La capacidad del director, Jorge Peña Hen, influyó esencialmente en los gratos resultados conseguidos.

"La actuación de Oscar Gacitúa, solista en el Segundo Concierto de Rachmaninoff, podemos señalarla como de notable calidad. La sobriedad interpretativa, la perfección técnica de la ejecución y una muy exacta concepción global de la obra, nos han llevado a estimar la versión de Gacitúa como de relevantes méritos, siendo quizás la que más nos agrada de las versiones que conocemos".

PUNTA ARENAS

Conciertos de Elvira Savi y Hans Loewe

La Sociedad "Pro Arte", de Punta Arenas, continuando su labor de difusión musical, ofreció dos brillantes conciertos los días 26 y 29 de mayo, actuando los destacados solistas Hans Loewe y Elvira Savi, quienes dieron a conocer en sus programas, sonatas de Beethoven, Brahms, Strauss y, además, partes de una Suite

de Juan Orrego Salas, obras todas para violoncelo y piano.

Inolvidables para los amantes de la música, destacaron un triunfo más en la carrera artística de ambos intérpretes, lo que se evidenció en el cálido aplauso con que el público exteriorizó su entusiasmo. En cuanto a la crítica de prensa, podemos destacar los párrafos que siguen: "En la Sonata Nº 2, Op. 102, de Beethoven, pudo lucir su virtuosismo y excepcional temperamento el cellista Hans Loewe, que confirmó la fama de que venía precedido de ser un gran artista que ejecuta con apasionamiento y que vive intensamente la música que ejecuta,

además de la delicadeza de su toque y calidad de su sonido.

"Su acompañante, Elvira Savi, la solista de destacadas actuaciones con grandes directores de orquesta, tuvo una gran responsabilidad, que supo llenar cumplidamente, con brillo, justeza y notable sentido musical".

Para los próximos meses, "Pro Arte" espera invitar a figuras de prestigio, cumpliendo así, no sin evidente esfuerzo, con entusiasmo que no decae, la prosecución del programa que esbozaron sus primeros visionarios.

P. Arenas, junio 6 de 1959.

NOTICIAS

Abdulia Bath se reintegra a sus funciones en el Ballet Nacional

Acaba de regresar al país, después de dieciocho meses de ausencia, Abdulia Bath, asesora musical del Ballet Nacional y profesora de Música de la Escuela de Danza. Agraciada con una beca del Servicio de Intercambio Académico de Alemania Occidental, Abdulia Bath se perfeccionó en Pedagogía Musical en la Escuela de Música de Colonia.

EN COLONIA

Aunque Abdulia Bath había realizado en Chile sus estudios completos de profesora de música y los correspondientes a concertista en piano en el Conservatorio Nacional, a su llegada a Alemania, a fin de familiarizarse con el idioma y de conocer los métodos usados por esos lados, ingresó durante el primer semestre al curso de Profesores Privados de Música, el que en parte corresponde a nuestro tercer ciclo, más los cursos que aquí se hacen en el Instituto Pedagógico, o sea, pueden matricularse en él los alumnos con conocimientos musicales avanzados. Uno de los aspectos que más impresionó a Abdulia Bath acerca de estos estudios fue la forma intensiva en que ellos se realizan, abarcando las clases hasta ocho horas de trabajo diarias.

El núcleo central de los cursos generalmente está a cargo de un solo profesor —continúa diciéndonos Abdulia Bath— y éstos incluyen clases de dirección coral, ejecución en conjuntos de cámara, clases y práctica de piano, rítmica, clases de Lieder para la enseñanza infantil, clases prácticas con grupos de niños, bajo la supervigilancia del maestro, y un curso de suma importancia que hasta la fecha no tenemos en Chile, el llamado "Música en la Colectividad", o sea, la relación de la actividad musical con la política y

ambiente nacionales e internacionales. Es algo totalmente diferente a una clase de historia de la música, y que sería muy interesante emprender entre nosotros, ya que Chile en este sentido ha evolucionado más rápidamente que otros países del orbe considerados más avanzados que nosotros, prosigue Abdulia Bath. El solo hecho de contar con el Instituto de Extensión Musical da tema suficiente para hacer un análisis sobre la misma base del curso que se dicta en Alemania.

Además de los cursos mencionados —continúa nuestra entrevistada— hay que realizar estudios de historia de la música, análisis de la composición musical, clases de práctica de la voz y de instrumentos de percusión y flauta, considerados los últimos como indispensables en la educación de un profesor de niños. Durante la casi totalidad del período de estudios es obligación integrar el Coro de la Escuela.

Todo lo hasta ahora expresado va solamente dirigido a los profesores que se dedicarán a la enseñanza privada de música. Esta es la carrera musical más corta que se puede emprender en Alemania. Dura solamente dos años y medio. Allá hace tiempo que la enseñanza de los pequeños se hace en forma privada, por tanto individual, o bien, se imparte en las escuelas por profesores de Estado que requieren de estudios más vastos, algo así como la segunda etapa de estudios, la Schulmusik. En un plano superior, está la carrera de Musicología, que permite a sus profesionales optar por la enseñanza en las Escuelas de Música, y postular también a los doctorados y al título máximo de Alemania, el de Profesor.

Fuera de los cursos que Abdulia Bath ha mencionado hasta ahora, existen las conferencias, a las que puede asistir cualquier alumno, por lo que se realizan casi siempre en el Aula, y que corren parale-

las a los estudios de cualquiera de las tendencias. Estas pueden durar uno o más semestres, y versan sobre historia o análisis, y en ellas se agota un autor o un tema, muchas veces seleccionados por el alumnado mismo.

Aparte de todo esto, hay seminarios que tratan desde Monteverdi a la electrónica, desde Palestrina a los problemas de micrófono, casi siempre dictados por profesores huéspedes.

Aquellos profesores que se especializan en la música de iglesia, que en Alemania cuenta con muchos adeptos, ya que tienen abundantes oportunidades, deben, además del Seminario para Profesores Privados de Música, seguir cursos de canto gregoriano y de órgano, instrumento que en Alemania tiene importancia enorme. Estos cursos, considerados como una primera etapa, pueden extenderse hasta la Universidad, en la que la especialización abarca desde el aspecto físico y técnico hasta lo filosófico.

Un aspecto muy interesante de la actividad musical en Alemania que nos mencionó Abdulia Bath, fue el de las numerosas oportunidades que el alumno tiene para tocar y actuar. Están para ello las veladas musicales dentro de la Escuela misma, generalmente ante compañeros y profesores, de cuya selección saldrán más tarde los que actuarán ante el público, en un concierto debidamente anunciado, de los que hay, por lo menos, tres en cada semestre, y uno sinfónico, uno de cámara y uno de obras corales. Luego hay los conciertos especiales, ya sea para celebrar la obra de un compositor, casi siempre contemporáneo, o para presentar a artistas huéspedes, alumnos de otras escuelas.

Actividad musical en Colonia

El número de conciertos que se lleva a cabo en la ciudad de Colonia, continúa diciéndonos la señorita Bath, es algo inu-

sitado, y es por eso que la gente joven tiene tantas oportunidades de presentarse en público. Ninguna presentación carece de oyentes, y el intercambio con artistas de otras ciudades y del extranjero es intenso. Otra cosa que me llamó la atención es la gran benevolencia del público y de la crítica, pues no todos los conciertos tienen, como es natural, el mismo nivel artístico. La variedad de los programas también es grande, con exclusión hecha de la música de las Américas, que, aparte del Rock-and-Roll y de las canciones mexicanas, no tiene cabida alguna en los programas de solistas o de grupos en Alemania.

Hemos adelantado en esta breve crónica, algunos de los conceptos de Abdulia Bath sobre la formación del músico profesional en Alemania, y es ella misma, a través de una serie de artículos, escritos especialmente para la *Revista Musical Chilena*, quien nos hablará sobre "La vida musical en Colonia", "La formación musical en la Escuela de Música y la Universidad" y las "Experiencias del extranjero en Alemania", colaboraciones que esta revista se enorgullece de poder ofrecer a sus lectores, puesto que su autora es una de las figuras destacadas de nuestro mundo musical.

Ena Bronstein, triunfa en EE. UU.

En noviembre de 1958, Ena Bronstein obtuvo una beca de estudio otorgada por Claudio Arrau para ingresar a su academia en Nueva York, donde se encuentra trabajando actualmente tanto con Arrau como con Rafael de Silva. La labor realizada por esta joven pianista ha sido tan halagüeña que sus triunfos llegaron a oídos de la comisión encargada de otorgar becas a los más destacados ejecutantes de América Latina, a fin de que pudieran asistir al Festival Casals de San Juan de Puerto Rico.

Después de las actuaciones de Ena

Bronstein en el Waldorf Astoria de Nueva York con motivo de la visita del Presidente Frondizi a esa ciudad, ocasión en que tocó obras de Bach y Mendelssohn y en las que fue escuchada por Henry Raymond, miembro del jurado para las becas del Festival Casals y de su extraordinario éxito en Washington, al tocar en el Día de las Américas el Concierto en Mi bemol mayor de Mozart, junto a la Orquesta Sinfónica de la Fuerza Aérea de los EE. UU., bajo la dirección de Guillermo Espinoza y en presencia de numeroso público, Ena Bronstein obtuvo una beca para el Festival Casals.

Durante el Festival, Ena Bronstein actuó en Televisión y Radio y, además, hizo música de cámara con otros becarios de las Américas. Al conocerse su éxito en Puerto Rico, tan pronto como volvió a Nueva York, fue llamada por Mieczeslaw Horzowski, gran profesor de piano del Curtis Institute of Music de Philadelphia, quien deseaba escucharla. La joven pianista le tocó las Variaciones Serias de Mendelssohn con tan profunda musicalidad y técnica tan límpida que el maestro ofreció recomendarla para que se le prorrogue la beca con que estudia en los EE. UU. por un año más, de manera que pueda asistir al Instituto Curtis, en el cual él y Rudolf Serkin son los principales profesores de piano.

Las críticas obtenidas por Ena Bronstein durante el concierto ofrecido en la Panamerican Union de Washington, fueron unánimemente halagadoras para la joven pianista chilena. Irwin Lowens escribe: "La señorita Bronstein fue escuchada con emoción durante su interpretación del concierto de Mozart, hermosa obra en la cual demostró la belleza de sus sentimientos y la gran profundidad y potencia de su estilo. La joven —agrega el crítico— tiene un sentido de equilibrio poco común y una delicadeza extraordinaria. Su interpretación de la obra maestra de Mozart fue admirable".

"Cantata de la Muerte a la Mañana", de Leni Alexander, fue seleccionada por el Concurso Internacional de la S.I.M.C.

En el Concurso Internacional de la S.I.M.C. (Sociedad Italiana de Música Contemporánea) fue seleccionada la Cantata "De la Muerte a la Mañana", de la compositora chilena Leni Alexander, como única obra de compositor de Centro y Sudamérica, junto con otras 80 obras que fueron elegidas entre las 1.395 obras presentadas al concurso.

El Jurado de este Concurso estaba integrado por Luigi Dallapiccola, Alexei Vlaieh, K. Amadeus Hartmann, Alberto Mantelli, Goffredo Petrassi y Wladimir Vogel, y presidida por Francesco Malepiero.

La compositora chilena que acaba de estar en los Estados Unidos compuso allí un ballet para el bailarín chileno Jean Cebron (ex miembro del Ballet Nacional), obra que fue estrenada recientemente en una gira de este bailarín por los Estados Unidos y que lo será en Nueva York el 22 de noviembre próximo.

Actualmente, Leni Alexander se encuentra trabajando en un Cuarteto de Cuerdas que le fue encargado por el "New York Wind Quintet", conjunto que nos visitara hace tres años. Tanto este cuarteto como su Divertimento Rítmico para Orquesta serán estrenados en Nueva York durante la próxima temporada de conciertos.

Juan Matteucci dirigió dos conciertos en Colombia

Juan Matteucci, director titular de la Orquesta Filarmónica de Chile, fue invitado a Colombia para dirigir la Orquesta Sinfónica de ese país durante la temporada oficial de conciertos. A su regreso a

Chile, Matteucci declaró que la Orquesta Sinfónica de Colombia es una de las mejores de América y que su temporada de conciertos en el Teatro Colón cuenta con 20 a 30 conciertos de temporada. Además, alabó con entusiasmo al director Olaff Roots y la sociedad Asoscol, presidida por la cantante holandesa Toss Bass, quien ha sabido crear una importante actividad musical en Bogotá. Agrega que la vida musical en Colombia es pujante y al referirse a los compositores jóvenes, da los nombres de Flavio González y Raúl Pineda como los más importantes. De este último, agrega, estrenaremos una obra con la Orquesta Filarmonica de Chile.

Hernán Würth triunfa en Austria

Al término de sus estudios, una selección de alumnos de la Academia Nacional Austríaca de Música montó un espectáculo público que obtuvo comentarios entusiastas de la prensa. La obra escogida fue la ópera en un acto, "Alkestis", del compositor y musicólogo austríaco, Egon Wellesz, partitura moderna de gran dificultad. El crítico Dolf Lindner, en "Die Presse" anota: "Esta vez se ha juntado una "élite" de egresados, ofreciendo una función que superó lejos y en todo sentido el nivel alcanzado en otros años. Hernán Würth cantó y actuó en el papel de Admeto, seguramente el más difícil de todos. Su tenor lírico, de timbre claro, es llevado con soltura, demostrando, ocasionalmente, un heroico vigor. Fascina su musicalidad".

Las palabras de Lindner sobre este joven tenor chileno constituyen, para nosotros, motivo de legítimo orgullo y pronto tendremos la oportunidad de volverlo a escuchar, pues, a pesar de las muchas ofertas que le han sido hechas en Europa volverá a Chile dentro de algunos meses.

Julio Perceval asume la Cátedra de Organo en el Conservatorio Nacional

Contratado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile para desempeñar la cátedra de órgano en el Conservatorio Nacional de Música, llegó hace poco al país el famoso concertista y compositor Julio Perceval.

Julio Perceval realizó sus estudios en el Conservatorio Real de Bruselas, con los maestros Paul de Maleingran, de Boeck y Paul Gilson. Residente en la Argentina desde hace varios años, el maestro Perceval fue profesor y organista en el Colegio Nacional Central de la Universidad de Buenos Aires y organista de la Catedral Metropolitana de esa ciudad.

En la Universidad de Cuyo, donde actuó entre 1940 y 1952, fue Director de la Escuela Superior de Música, creador de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad y Director del Instituto de Arte y Ciencias Musicales.

Entre su creación musical se cuentan varias obras para piano, órgano y canto, trio para flauta, clarinete y fagot. Los Cantares de Cuyo (Premio Nacional de Argentina 1941). Te-Deum para solistas, coro y orquesta (Premio Nacional Argentina 1944-55), epopeyas, coros, mixtos, etc.

Julio Perceval es un artista ampliamente conocido entre nosotros como concertista y su labor de maestro será igualmente apreciada por el ambiente musical chileno.

Rafael de Silva dará un curso de tres meses en el Conservatorio Nacional de Música

El pianista y profesor chileno, residente en Nueva York, Rafael de Silva, ha sido contratado conjuntamente por el

Conservatorio Nacional de Música y el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile para dar un curso de tres meses en el Conservatorio.

Rafael de Silva abandonó Chile en 1921, dirigiéndose a Alemania, donde realizó estudios con Jenny Krause, Hans Mersmann, Kurt Weill y Wladimir Vogel. Radicado en Berlín, donde se estableció como pianista y pedagogo, De Silva trabó amistad con Claudio Arrau, la que culminó en la labor conjunta que desde 1943 realizan en Nueva York en "The Piano School", como maestros y consejeros de una generación de pianistas y profesores provenientes de todas partes del mundo. En los últimos años, este eximio maestro ha sido invitado a dar cursos y conferencias en muchos países europeos y en Australia.

Independientemente del curso que dará en el Conservatorio, De Silva quiere aprovechar la ocasión de su estada entre nosotros para ofrecer, como estímulo a los jóvenes pianistas chilenos, una beca de estudio por tres meses. La beca, que consistirá en un curso de 12 lecciones, se otorgará por medio de un concurso que tendrá lugar a principios de julio.

Sigurd Leeder contratado por tres meses para dar cursos en la Escuela de Danza del Conservatorio

El famoso maestro, coreógrafo y bailarín, Sigurd Leeder, ha sido contratado por el Instituto de Extensión Musical para dar un curso de tres meses en la Escuela de Danza del Conservatorio Nacional de Música y para trabajar con los bailarines del Ballet Nacional. Este distinguido artista, codirector del Jooss-Leeder School of Dance de Dartington Hall en Inglaterra, llegó a Chile el domingo 28 de junio.

Durante 23 años, Sigurd Leeder colaboró con Kurt Jooss como maestro, baila-

rin y promotor de la danza moderna en Europa. Sus múltiples coreografías para el Ballet Jooss, para el Sigurd Leeder Studio Group en Londres, el Vic Wells Theatre, la Glyndebourne Opera y el Festival Musical de Edimburgo, han convertido al maestro en una de las figuras más destacadas del mundo de la danza moderna.

Su actividad como maestro data de 1927, al ingresar como profesor al Departamento de Danza del Folkwangschule de Essen, escuela que se convirtió en el Centro del sistema Laban, donde todos los estudiantes de las escuelas Laban debían realizar cursos de alto perfeccionamiento. Allí, en contacto directo con Rudolf Laban, desarrolló la Notación de la Danza Laban.

Como bailarín ha pertenecido al "Hamburger Kammerspiele", teatro de vanguardia de Hamburgo, del cual salieron los más grandes actores de Alemania, fue miembro del "Munchener Tanz Gruppe" como solista, de la "Akademie für Tanz, Musik y Sprechen" de Münster, del Folkwang Tanztheater Studio de Essen, del Ballet Jooss, etc.

La labor que realizará en Chile el maestro Sigurd Leeder significará un nuevo impulso para el Ballet Nacional y un aporte de extraordinaria importancia para las nuevas generaciones de bailarines que se están formando en la Escuela de Danza del Conservatorio.

Gira por América de Pablo Garrido y Pedro D'Andurain

Ocho meses de intensa actividad artística desarrollaron a lo largo del continente americano, el conocido musicólogo Pablo Garrido, junto al primer violín de la Orquesta Filarmónica de Chile, Pedro D'Andurain. Partieron de Chile el 12 de agosto de 1958 y recorrieron Perú, Colombia, Estados Unidos, México, Guatemala, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá y Ecuador.

Pedro D'Andurain actuó junto a las Orquestas Sinfónicas de Perú, San Salvador, Ecuador, Colombia y Medellín. Compositores americanos como Edgar Valcarcer, el salvadoreño Cuvitchec, Roque Cordero de Panamá y S. Maturana le han dedicado obras suyas y sus actuaciones obtuvieron elogiosos comentarios de parte de la crítica. El exigente Paul Hume en Nueva York tuvo consagratorias expresiones acerca de su actuación en el Town Hall.

Pablo Garrido desarrolló una actividad paralela a través de conferencias ofrecidas en centros de estudios, sobre diversos temas de interés americano y recogió material para su libro sobre la realidad musical americana.

Mario Miranda ofrece un recital en el Town Hall

El pianista chileno Mario Miranda debutó en el Town Hall de Nueva York, a fines de abril, obteniendo del crítico musical del "Herald Tribune", un elogioso comentario. Declaró que la interpretación "lo destaca como un artista de experiencia y discernimiento, y con pericia técnica total al servicio de sus ideas interpretativas". Miranda tocó las Variaciones Op. 27 de Anton Weber, Danzas Criollas de Ginastera y obras de Mozart, Beethoven, Chopin y Debussy.

El Coro de la Universidad de Chile en Europa

Cuarenta y nueve integrantes del conjunto universitario, bajo la dirección de Marco Dusi, recorrieron varios países europeos, en una gira de conciertos que comenzó el 9 de enero del presente año, con un viaje a Buenos Aires y terminó el 17 de abril, en Santiago de Chile. En total se realizaron 36 presentaciones, 25 de las cuales fueron conciertos en teatros o audi-

torios y 11 fueron actuaciones oficiales en actos culturales o recepciones diplomáticas.

Tanto en Alemania, como en Holanda, Bélgica, Francia, España, Portugal y, al regreso, en la ciudad de Buenos Aires, el público y la crítica celebraron las virtudes del conjunto chileno y su director. Fue así como las salas de concierto se vieron siempre llenas de público que demostraba su sorpresa al encontrarse con un coro amateur universitario, de categoría, que estimaron a la altura de los mejores coros profesionales europeos.

Recibió también elogiosos comentarios el repertorio llevado por el Coro, que estaba integrado en su mayor parte por obras de autores chilenos y latinoamericanos de jerarquía.

Debido a su extensión, omitiremos los elogiosos juicios críticos que el conjunto coral obtuvo en todos los países que visitó, y nos limitaremos a presentar un resumen de las más importantes actividades realizadas durante esta gira de tres meses y medio.

Enero:

9. Viaje a Buenos Aires.
15. Viaje en el vapor "Alberto Doder".

Febrero:

- 19 Llegada al puerto de Hamburgo.
4. Concierto en la Norddensch Rundfunk.
- 5 a 8. Viajes a Bremen y Utrecht.
9. Recepción en el Ayuntamiento de Utrecht.
- Concierto en el Gebow voor Kunsten.
10. Viaje a la ciudad de La Haya.
11. Concierto en el Museum voor het Onderwijs.
12. Viaje a Amsterdam, recepción oficial.
13. Concierto en el Kohiniklijk Instituut voor der Tropen.

14. Viaje a Bruselas.
Concierto en la Maison d'Erasmé d'Anderlecht.
 15. Concierto en el Auditorium de la Universidad Libre.
 16. Visita a las ciudades de Brujas y Gantes.
Concierto en la Cléo d'Etterbeek.
 17. Concierto en la Radiodifusión belga.
 18. Viaje a la ciudad de París.
 19. Concierto en la Salle Gaveau.
 20. Recepción en la Embajada chilena.
 25. Concierto en el Instituto de Estudios Latinos de La Sorbonne.
 - 26 a 28. Viajes a Lyon, Montpellier y Barcelona.
- Marzo:
10. Recepción en el Ayuntamiento de Barcelona.
 2. Concierto en el teatro del Ateneo barcelonés.
 3. Recepción en la Diputación Provincial.
Grabación para Radio España.
 4. Viaje a Reus. Concierto en el Teatro Fortuny.
 5. Recepción en el Consulado chileno. Viaje a Zaragoza.
 6. Viaje a Madrid.
 7. Concierto en la Televisión española.
8. Concierto en el Instituto de Cultura Hispánica.
 9. Recepción dada por la agregada cultural.
 10. Concierto en el Colegio Mayor Universitario de Guadalupe.
 11. Concierto en la Sala de Instituto de Previsión.
 14. Concierto en Radio Madrid.
 16. Recepción en el Instituto de Cultura Hispánica.
 - 17 y 18. Grabación de un disco estereofónico para la Columbia española.
 19. Viaje a la ciudad de Cáceres.
 20. Concierto en el Auditorium de la Casa Sindical.
 21. Recepción en el Ayuntamiento.
 23. Viaje a Lisboa.
 24. Recepción en las Juventudes Portuguesas.
 25. Concierto para Radioemisora Nacional.
 26. Recepción en la Embajada.
 28. Embarque en el vapor "Salta".
- Abril:
13. Llegada a Buenos Aires.
 14. Concierto en el Teatro de la Facultad de Derecho.
 15. Segundo concierto en el mismo local.
 17. Llegada a Santiago de Chile.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

La vida musical en el verano de 1959

En la República Federal se celebrarán en el verano de 1959, además de los conciertos habituales, numerosos Festivales y Semanas de Festivales musicales. Con las obras clásicas alternarán en estos actos muchas sinfonías, "lieder" y obras de música de cámara de compositores modernos.

Como todos los años, también este verano se organizarán fiestas en conmemoración de grandes compositores. En Bonn se celebrará del 18 al 28 de septiembre el 22º Festival Beethoven. En el programa figuran entre otras interpretaciones las de la obra sinfónica completa de Beethoven. Yehudi Menuhin interpretará el concierto de violín en La mayor, op. 61, y Wilhelm Backhaus un concierto de piano. El coro de la Catedral de Santa Eduvigis de Berlín cantará la Missa solemnis. El "Trio di Trieste" interpretará los tríos de Beethoven para piano. Op. 1, Nº 3, op. 70 y op. 97. En el teatro de la ciudad de Bonn se representará "Fidelio". El Festival termina con la interpretación de la 9ª Sinfonía bajo la dirección de Otto Klemperer.

La Sociedad alemana Mozart organiza del 26 de junio al 5 de julio en el palacio barroco de Ludwigsburg el 8º Festival alemán de Mozart. Junto a las obras sinfónicas ofrece el programa música de cámara y música religiosa de Mozart. La Academia de Salzburgo dará una representación de las óperas de Mozart. "El director teatral" y "La finta semplice" y "El boticario" de Haydn bajo la dirección de Bernhard Paumgartner. El conjunto de Salzburgo dará también un concierto-serenata. Además, del 13 al 27 de junio tendrán lugar los 30º Festivales de Mozart de la ciudad de Würzburg. Entre los intérpretes figuran Wolfgang Schneiderhan, Irmgard Seefried, la sinfónica de Bamberg y de

Würzburg, el Cuarteto Koeckert y el Conservatorio Nacional Bávaro.

Como ya se ha informado, en muchas ciudades se ofrecerán en los programas de la fiesta conmemorativa del 2º centenario de la muerte de Georg Friedrich Händel obras del compositor. Gotinga organiza los "Festivales de Händel" del 27 de junio al 5 de julio con la colaboración de la Orquesta Filarmónica de Bremen. Se repondrán las óperas "Belsazar" y "Ariodante" y además, música de cámara y obras para orquesta.

Brunswick, la ciudad natal de Ludwig Spohr, organiza con ocasión del centenario de la muerte del compositor un "Año de Spohr" de abril a noviembre de 1959. Además del estreno de una nueva versión de su ópera "Jessonda" figuran en el programa obras sinfónicas y una velada de música de cámara. Las fiestas terminarán con la concesión del premio Ludwig Spohr en noviembre.

En Stuttgart se celebrarán del 24 al 26 de abril los "Días de música contemporánea". El programa presenta, entre otros, los estrenos de los cánticos "Luz del mundo" de Hermann Reutter sobre poesías islandesas de Haldor Laxness, del concierto para instrumentos de viento de madera, batería y cuerda de Martin Gumbel y del concierto de cámara para oboe y clarinete con orquesta de arco de Josef Schelb. Además, se interpretarán el oratorio "Threni" de Strawinsky y el 2º Concierto de piano de Bartok.

Los "Días Musicales de Tubinga" del 10 al 21 de junio se consagrarán exclusivamente a música moderna lo mismo que los "Días de Música Nueva" de Darmstadt del 6 al 18 de septiembre y los "Días Internacionales de Música Contemporánea de Donaueschingen" el 17 y el 18 de

octubre. Los Días Musicales de Donaueschingen, que crearon Paul Hindemith y un círculo de compositores contemporáneos, presentan nuevamente este año una serie de estrenos y primeras audiciones de la obra de compositores alemanes y extranjeros.

En el Teatro rococó del palacio de Schwetzingen se celebrarán del 21 de mayo al 21 de junio los "Festivales de Schwetzingen". En el programa figuran óperas como "Acis y Galathea" de Händel, "La canterina" de Haydn y "El Rey Ciervo" de Hans Weber Henze y, además, representaciones del Ballet de París de Maurice Béjart y música clásica de cámara. Como final, el teatro de Essen representará "Fairy Queen" de Purcell.

Las "Semanas Europeas de Passau", del 28 de julio al 16 de agosto, empiezan con una audición de la Misa solemnis de Beethoven con la colaboración de la Sociedad Coral de Amigos de la Música de Viena. La "Philharmonia Hungarica" y el "Trio di Trieste" ejecutarán obras sinfónicas y música de cámara de los siglos XIX y XX, entre otras el concierto de violín de Bartok y la 4ª Sinfonía de Bruckner.

Las "Semanas de Festivales de Berlín", del 20 de septiembre al 6 de octubre, darán audiciones representativas de óperas, sinfonías, música de cámara, oratorios y "lieder", entre otros, el "Mesías" de Händel, "Moisés y Aarón" de Schönberg, el "Concierto para piano Nº 2" de Strawinsky, "Capriccio" de Liebermann, un concierto dedicado a Richard Strauss y otro a Bartok. Los directores de orquesta son: Karl Böhm, Ferenc Fricsay, Herbert von Karajan, Fritz Reiner, Malcolm Sargent, Hermann Scherchen, Hans Schmidt-Issersedt, Igor Strawinsky.

Entre la serie de Festivales hay que destacar, además: la "Semana de Festivales de Franconia" en Bayreuth, del 27 al 31 de mayo (con obras, entre otras, de Britten y Mozart), los "X Días Internaciona-

les de Música" en Constanza, del 19 de junio al 20 de julio (conciertos sinfónicos, de cámara y de órgano con la cooperación de famosas orquestas y solistas internacionales), la "Semana Internacional de Organo" en Nüremberg, del 20 al 28 de junio (obras de órgano y oratorios del barroco a la actualidad), los "Festivales de Verano de Nymphenburg" en Múnich, del 4 al 26 de julio (entre otras, obras de Monteverdi, Mozart y Bach), los "Festivales de óperas" de Múnich, del 9 de agosto al 9 de septiembre (entre otras, óperas de Händel, Mozart, Strauss y Wagner) y la 11ª Semana de Bach en Ansbach, del 26 de julio al 2 de agosto, con la cooperación del "Thomaner Chor" de Leipzig y famosos solistas internacionales.

Nueva edición del catálogo Köchel de las obras de Mozart

En la editorial Breitkopf & Härtel (Wiesbaden) se ha publicado una nueva edición crítica del Catálogo Köchel de las obras de Mozart. La redacción científica estuvo a cargo de un grupo de musicógrafos europeos, entre ellos el Dr. Gerd Sievers (Wiesbaden), el Dr. Franz Giegling (Zurich) y el Dr. Alexander Weinmann (Wien). Ludwig Köchel (1800-1877) publicó su conocido y fundamental "Catálogo de todas las obras musicales de W. A. Mozart" en el año 1862. La tercera edición con suplementos y complementos apareció en 1937 refundida por el musicógrafo germano-americano Alfred Einstein.

Estadística de óperas de la última temporada

En la última temporada se presentaron en los teatros de ópera alemanes 550 obras, de ellas 250 óperas y 150 ballets y otras tantas operetas. Las obras de Verdi alcanzaron 2.033 representaciones y

ocupan por lo tanto el primer lugar. Siguen óperas de Mozart con 1.673 representaciones, de Puccini (1.357), de Wagner (1.031) y de Richard Strauss (530). De Strawinsky se dieron 354 representaciones incluidos los ballets. De las óperas contemporáneas las de más éxito fueron: "Escuela de las mujeres" de Liebermann (136 representaciones en 10 teatros), "El revisor" de Werner Egk (114 representaciones en 13 teatros), "El violín mágico" de Werner Egk (84 representaciones en 8 teatros) y "Die Kluge", de Carl Orff (165 representaciones en 12 teatros).

La ópera de Orff "Die Kluge" en Tokio

Con extraordinario éxito se estrenó en Tokio la ópera "Die Kluge" de Carl Orff. El libreto de esta obra ha sido ya traducido a 13 idiomas. La representación la hizo la sección de ópera de la Academia de Música Musashino; la dirección artística corrió a cargo de los profesores alemanes de la Academia Alfred Borchardt y Paul Cadow. La próxima obra de Orff que se representará en versión japonesa en Tokio es la ópera "La luna".

"Julietta" de Martinu en Wiesbaden

La ópera "Julietta" del compositor checo Bohuslav Martinu fue estrenada en Alemania en enero de este año en el Teatro Nacional de Wiesbaden. Martinu, que vivió en París de 1917 a 1940, vio allí la obra surrealista "Juliette" del dramaturgo Georges Neveux e hizo de ella una fantasía musical. Según palabras de Martinu, es una confrontación del sueño y de la realidad. El hecho real no se produjo en el escenario sino que se relata simplemente. Michel, la principal figura masculina, oye cantar a una muchacha en una pequeña ciudad. En París se acuerda de

ella y el recuerdo despierta su nostalgia y su sueño. Michel quería vivir en el sueño y no volver a la "vida normal". La música de Martinu que quiere interpretar el proceso psicológico, la "interioridad" de los personajes, alterna las arias y las partes melodramáticas. A veces es rico en disonancias, pero luego vuelve otra vez a la melodía casi folklórica. Martinu, que hoy vive en Suiza, asistió al estreno magníficamente presentado y pudo recibir las calurosas ovaciones de un público agradecido.

Nuevas óperas de compositores alemanes

En Essen se estrenó la nueva ópera que Giselher Klebe ha compuesto sobre "La muerte de César". Klebe tuvo un gran éxito con su última ópera sobre el drama de Friedrich Schiller "Los bandidos".

Carl Orff, cuya ópera "Antígona", según el drama de Sófocles, se ha representado ya en varios teatros, ha escrito la música para un segundo drama del poeta griego "Edipo el tirano". El estreno se celebrará a principios de la próxima temporada en la Ópera de Stuttgart bajo la "régie" de Wieland Wagner.

La ópera "Prometeo" de Gerhart von Westermann se estrenará en el próximo otoño en Dortmund. El compositor, nacido en Riga en 1884, se ha destacado hasta ahora principalmente con música de cámara, obras para orquesta y "lieder".

La última ópera de Händel en Múnich

La "Staatsoper" bávara representó varias veces la última ópera de Händel "Deidamia" en el año conmemorativo de Händel. La escenificación realza las dos capas que determinan esta ópera del barroco: el antiguo mundo heroico y la comedia humana. La escenificación presen-

tó a Händel como el maestro de la ópera semiseria, de la ópera de la grande acción teatral, pero que en el fondo es siempre un juego barroco. Incluso la maldición del vaticinio, de que Aquiles moriría ante Troya, se convierte en la ventura de la unión con Deidamia. Ulises, el astuto, domina el campo y reconoce al héroe Aquiles disfrazado de mujer. De este modo se convierte en punto culminante aquella escena en la que Ulises presenta a Aquiles un arca con el yelmo y la espada y el héroe antiguo, olvidando su disfraz, revela jubilosamente su secreto. Las arias de la ópera son obras maestras de caracterización de personas y de situaciones. En Múnich el papel de Aquiles lo cantó Lilian Benningsen y el de Ulises el tenor Richard Holm. La representación de la obra fue un triunfo de un teatro risueño que de "Deidamia" llevó a "Così fan tutte" de Mozart y a "Ariadne" de Richard Strauss.

Nueva Música

En Berlín se ha estrenado una nueva obra compuesta por Wolfgang Fortner sobre un texto de T. S. Eliot. Se trata de una composición para mezzosoprano, viola y orquesta de cámara sobre palabras del drama de Eliot "Muerte en la catedral". La voz cantante se lleva en parte melodramáticamente y da a las palabras del poeta una fuerza conmovedora. La acogida en Berlín fue francamente positiva. Lo mismo puede decirse del "Concertino para trío de pianos y orquesta de arco" de Bohuslav Martinu, ejecutada también en Berlín en los Conciertos de "Música viva". La antigua forma del concertino está penetrada en esta obra vital de un contenido de la época. A cada compás de los tiempos rítmicamente arrebatadores acompaña la alegría vital de la musicalidad bohemia.

En Múnich, Hermann Scherchen dirigió el tercer concierto de la serie "Música Vi-

va" de esta temporada. El punto central lo constituyó la obra de Arnold Schönberg, "La mano venturosa", en cuya composición procura Schönberg lograr la libertad absoluta en la armonía, en el ritmo y en la forma". De la obra del compositor de Múnich, Karl Amadeus Hartmann, se interpretó la primera sinfonía de 1936. Hartmann califica su obra de "intento de un réquiem". Poesías de Walt Whitman cantadas por una tiple constituyen cuatro de los cinco tiempos de la sinfonía. La música se aproxima en sus reflejos casi impresionistas a las composiciones de Alban Berg. Se interpretaron también la cantata de Luigi Nono, "La victoria de Guernica" (1954) y la música de ballet de Strawinsky, "Agon" (1957). La cantata de Nono está consagrada al hombre "cuya desesperación enciende la llama de la esperanza". Su fraseología coral recuerda "La mano venturosa" de Schönberg.

Paul Hindemith dirigió en Pittsburgh el estreno de su nueva obra "Sinfonía de Pittsburgh". El compositor y la orquesta sinfónica de Pittsburgh fueron calurosamente aplaudidos. La obra escrita por Hindemith para el segundo centenario de la ciudad tiene tres tiempos: molto enérgico, slow march y ostinato. En el segundo tiempo, Hindemith hace unas variaciones sobre una canción popular, que emigrantes alemanes del siglo XVIII de la patria renana del compositor llevaron a Pittsburgh. Esta melodía forma, como explica Hindemith en una nota del programa, el núcleo de sus nuevas composiciones. "He querido unir en una obra musical consagrada a Pittsburgh la época colonial de América y el idioma y el estilo de la vida del Sur de Alemania". Hindemith ha intentado reflejar en esta sinfonía algo característico de la nueva y de la vieja Pensilvania en un "simbolismo tonal". Resultó una obra melódica, lógicamente construida. Cada tema está presentado en una rica escala de color, de

contrastes y de fuerza rítmica. Unos días después del concierto en Pittsburgh, que se celebró en febrero, dirigió Hindemith en Nueva York su "Octeto" y los "Seis madrigales".

De la obra del compositor Boris Blacher, que desde 1928 ha publicado un gran número de obras de música de cámara y sinfónicas, se estrenaron en Hamburgo los "Cantos del Pirata O'Rourke y de Sally Brown" para soprano, barítono, coro hablado y orquesta. Blacher reúne las posibilidades del coro recitativo, de la voz sola, del recitativo y del acompañamiento instrumental en una nueva forma. En el estreno cooperaron el coro recitativo de cámara de Zurich y miembros de la orquesta sinfónica de la Radio del Norte de Alemania.

La ciudad de Múnich organizó un concierto en honor del compositor Harald Genzmer, que cumplía sus 50 años. Genzmer procede de la escuela de Paul Hindemith y ha escrito varias obras sinfónicas, dos conciertos para piano, numerosas sonatas, obras para órgano y "lieder". El concierto del jubileo en Múnich ofreció además del segundo cuarteto de cuerda de Genzmer, que tiene un acento impresionista, su "Trío para flauta, viola y arpa" y los "Cinco lieder" según Goethe y Rilke, y el alegre "Caprizzio en 4 tiempos para piano", una obra que trabaja con medios sonoros electrónicos. Ya en 1940 había hecho Genzmer en Berlín un experimento de esta índole con la Orquesta Filarmónica berlinesa. El compositor es profesor en el Conservatorio de Múnich.

En Friburgo, en un concierto de "Música viva", bajo la dirección de Pierre Boulez, se interpretaron cinco "lieder" para orquesta, op. 4, del año 1912 de Alban Berg y la música puesta a tres poesías de Baudelaire traducidas por Stefan George del año 1930. El estilo sumamente expresivo de los "lieder" recuerda la expresión de Richard Strauss. Alban Berg ha procurado aquí, como en otras obras,

unir la técnica dodecatonal con ciertas "seguridades tonales". Las difícilísimas partes vocales fueron cantadas en Friburgo por la soprano de Hamburgo Helga Pilarczyk.

Edición completa de las obras de Joseph Haydn

El Instituto Joseph Haydn de Colonia organizó, en unión de musicógrafos de numerosos países una nueva edición completa de las obras de Joseph Haydn, de la cual se ha informado en el número de septiembre de 1958 en las "Noticias culturales alemanas". El Instituto ha presentado ya otros cuatro tomos de esta importante edición: los cánticos a varias voces, el tomo segundo de las Misas (entre otras, pequeña misa de órgano, la misa de Mariazeller, la misa de timbales) y los tomos 3º y 4º de los tríos de barítono (Nos 49-96). Como edición facsímil se ha publicado la Misa de la creación. En el curso de este año se publicarán otros cinco tomos: los cánones, las óperas "Lo Speciale" y "La Canterina", la versión para orquesta de "Las siete palabras de Jesucristo en la Cruz" y el tomo primero de las refundiciones de canciones populares (canciones escocesas). El punto principal de las primeras publicaciones está, por consiguiente, en las obras que hasta ahora no habían sido publicadas o no lo habían sido en su forma original.

El Instituto ha enriquecido entretanto su colección en microfilm de las fuentes para las obras de Haydn. Mientras que una reproducción en microfilm de manuscritos de otros conventos austríacos, realizada recientemente por encargo del Instituto, enriqueció considerablemente las fuentes para las obras de música religiosa de Haydn, un viaje a Checoslovaquia sacó a luz dos nuevos autógrafos de Haydn y otras muchas copias importantes. Se han empezado a investigar todas las fuentes italianas. Minuciosas investigaciones en la

Biblioteca Municipal y Universitaria de Francfort por colaboradores del Instituto condujeron en Alemania al descubrimiento de copias auténticas en parte de composiciones de Haydn.

La radio del Oeste de Alemania de Colonia, en colaboración con el Instituto Joseph Haydn hará desde el 8 de febrero una serie de emisiones sobre la obra y la vida de Haydn que terminarán el 31 de mayo en el ciento cincuentenario de la muerte de Haydn. En esas emisiones se interpretarán obras desconocidas del compositor. A principios de septiembre, en la Colegiata austríaca de benedictinos de Göttweig, se encontrarán investigadores de Haydn de todo el mundo para un Congreso sobre Haydn.

ESPAÑA

II Curso Internacional de Interpretación de Música Española

La Dirección General de Relaciones Culturales anuncia la celebración del II Curso Internacional de Interpretación de Música Española, que se realizará en el Hostal de los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela, del 24 de agosto al 19 de septiembre de 1959.

El curso constará de dos ciclos de enseñanzas, relativas a la música española: a) Composición e información; b) Interpretación. Este curso, dirigido por el maestro Oscar Esplá, y en el primer ciclo actuarán los compositores André Jolivet, Federico Mompou y Xavier de Montalvatge, y como docentes para la preparación de intérpretes, Concepción Badía (canto), André Gertier (violín), Franzpeter Goebels (clavecín), Antonio Iglesias (piano), Alicia Larrocha (piano), Josefina Salvador (violín) y los conjuntos de música de cámara y música vocal.

Para el Curso de Interpretación, el cua-

dro docente está constituido por Victoria de los Angeles, Gaspar Cassadó, José Iturbi y Andrés Segovia.

Al margen de las enseñanzas reseñadas se celebrará un curso de conferencias de carácter histórico-crítico sobre la música española.

La Dirección General de Relaciones Culturales concederá *doce* becas a otros tantos músicos de nacionalidad no española para este II Curso Internacional de Interpretación de la Música Española. Dichas becas cubrirán los derechos de matrícula y gastos de alojamiento y manutención en el Hostal de los Reyes Católicos, en Santiago de Compostela durante el período lectivo, del 24 de agosto al 19 de septiembre de 1959; y serán adjudicadas en concurso de méritos y previa la oportuna selección, de acuerdo con las siguientes condiciones:

- a) Posesión de un título o diploma de enseñanza superior, concedidos por altos Centros de Enseñanza Musical;
- b) La condición de músico profesional, compositor o instrumentista (solista o integrando un conjunto de crédito);
- c) Los solicitantes deberán tramitar las peticiones a través de las representaciones diplomáticas de España en los diversos países, y
- d) El plazo de la solicitud de las becas que se convocan expirarán el día 15 del próximo mes de junio.

FRANCIA

Olivier Messiaen celebra sus cincuenta años entre los pájaros

Provisoriamente, Olivier Messiaen ha renunciado a sus búsquedas metafísicas para sumirse en el seno de la naturaleza. En la Salle Gaveau presentó su primer *Catálogo de los Pájaros*, magistralmente

interpretado por Yvonne Loriod. De esta manera, el compositor quiso que se celebrase su cumpleaños.

Se trata de una obra descriptiva y decididamente impresionista que se mantiene dentro de la línea de la tradición francesa de Couperin, Rameau y hasta de Berlioz. El compositor ha querido crear el catálogo de los "Cantos de los Pájaros de las Provincias Francesas". Para lograrlo recorrió los bosques, las montañas, los campos y los ríos de su patria escuchando el trino armonioso de estos cantores alados. A fin de colocarlos dentro de su medio, ha evocado el paisaje en que vive cada especie, dándoles así su marco sonoro. Es así como desfilan musicalmente el mirlo azul del Roussillon, el chorlito de Bretaña, el bermejo de los estanques de Sologne, etc. Esta galería ornitológica ofrece los trinos o los silbidos, las vocalizaciones y graznidos no en estado puro sino que debidamente armonizados por el compositor.

El resultado es extraordinariamente interesante, aunque algunas páginas son mejores que otras y este viaje original a través de los "Cantos de los Pájaros de las Provincias de Francia" encierra paisajes de gran poesía.

Como es bien sabido, Messiaen formó, en 1936, con otros tres compositores, el grupo *Jeune France*, de tendencia romántica. Pero antes de forjar su propio lenguaje estudió todas las formas de la expresión musical antigua y moderna, desde el ritmo hindú hasta el canto gregoriano y las ondas Martenot, hasta llegar por fin al canto de los pájaros. No es tanto un revolucionario como un innovador: ha fundido la herencia del pasado, con sus propios descubrimientos técnicos, creando un lenguaje esencialmente original.

Si se quiere comprender a Messiaen hay que recordar que por sobre sus búsquedas técnicas y su amor por lo extraño, es ante todo un músico católico; toda su obra

lleva el sello del cristianismo. Su única meta, como lo ha dicho siempre, es la de "cantar a Dios y los misterios de Cristo". No obstante, el elemento sensual no está ausente de sus obras místicas, como lo ha afirmado a través de estas palabras: "Busco una música tornasolada que le dé al sentido auditivo placeres voluptuosos y refinados", y agrega que ha querido crear "una música original, cuyo lenguaje empuje ciertas puertas y suelte algunas estrellas todavía lejanas".

Première Mundial de "La Voz Humana" de Poulenc

El estreno en la Ópera Cómica de París de la nueva ópera de Francis Poulenc, "La Voz Humana", fue un éxito sin precedentes. Esta tragedia lírica se basa en la obra de Jean Cocteau. Aunque el mismo tema ha interesado a dos otros compositores, el alemán Hans Werner Henze y a un japonés, la obra de Poulenc es la primera en ser estrenada.

Aunque el tema es extraordinariamente sencillo, casi banal, Cocteau emplea una fuerza poética y una finura psicológica realmente conmovedoras. Al día siguiente de haber terminado un asunto sentimental, una joven telefona a su amado por última vez, porque éste va a contraer matrimonio al día siguiente. Durante casi 45 minutos la heroína está en escena con el auricular contra el oído. Sólo se escucha un lado de la conversación, pero ella nos hace adivinar las respuestas de su invisible interlocutor y nos hace partícipes de su agonía emocional.

Era tentador para cualquier músico escribir para una cantante un solo de gran virtuosismo, tanto en su aspecto vocal como dramático. Podría suponerse que una situación psicológica semejante inspiraría a un compositor una partitura violenta, agitada y patética que tendría la forma de un aria de gran dramatismo que procede-

ría de un vasto recitativo para pasar a un apasionante adagio y terminar en un allegro desesperado. Esta, posiblemente, habría sido la solución de un Verdi o de un Strauss.

Pero Poulenc no buscó esta solución. No está impregnado de la grandilocuente tradición del teatro lírico y prefirió darle a la música un matiz modesto y delicado. Su partitura sirve al texto de Cocteau que es muy tranquilo y alejado de toques melodramáticos.

Como en su partitura para el "Diálogo de las Carmelitas", Poulenc escribe como si el texto lo intimidara, al punto que la música parece más bien un acompañamiento sencillo y discreto, en el que la palabra tiene el papel preponderante. Si esta técnica se prestaba para "El Diálogo de las Carmelitas", en el caso de "La Voz Humana", cuyo clima emocional y profundo sentimiento humano exigían mayor dramatismo, la música debió proporcionar la tensión que subrayara el texto de Cocteau.

No obstante esta música tenue, "La Voz Humana" obtuvo gran éxito, porque el público se sintió arrastrado. El papel fue cantado por Denise Duval, quien demostró ser una extraordinaria actriz y cantante dramática. Ni por un solo instante perdió el control del auditorio durante esos 45 minutos de monólogo telefónico. Denise Duval demostró un tacto extraordinario, sentido de lo verosímil y estilo. Con gran sencillez unió la elegancia de la sensibilidad al sentimiento, rasgos extraños en el teatro y muy especialmente en la ópera. Su naturalidad y sinceridad fueron maravillosas dentro de una gama de delicadeza, a la par, con el texto de Cocteau. El público no se sentía en el teatro, sino que escondido en la habitación donde este amor estaba viviendo su agonía.

El marco creado por el mismo Cocteau para la presentación, ayudó a Denise Duval. La escenografía era una obra maes-

tra de tacto, matiz y profunda verdad psicológica: la cama deshecha, la almohada en el suelo, el vaso y la botella de agua mineral, el negligee colgado en la puerta y el rincón del baño visible a través de una puerta entreabierta, cada detalle de esta escenografía es impresionante y crea ese clima de intimidad que ayuda a hacernos olvidar de que nos encontramos en el teatro.

La calidad vocal de Denise Duval, de timbre cálido, redondo y aterciopelado convierten "La Voz Humana" en el gran papel de su carrera y es por eso que merece ser escuchada en los grandes centros musicales del mundo. Acaba de cantarlo, además, en La Scala de Milán.

ESTADOS UNIDOS

La Fundación Koussevitzky encarga obras a compositores latinoamericanos

Entre las 12 obras encargadas por la Fundación Koussevitzky a compositores europeos y norteamericanos, figuran los nombres de dos destacados compositores latinoamericanos: Alberto Ginastera (argentino), un concierto para piano y orquesta, y Héctor A. Tosar (uruguayo), una obra sinfónica.

Seminario para directores de orquesta en Cincinnati

La Liga de Orquestas Sinfónicas Americanas, la Orquesta Sinfónica de Cincinnati y la firma Baldwin de pianos, auspician una reunión de estudios para directores, que será puesto bajo la responsabilidad de Max Rudolf, Director Musical de la Sinfónica de Cincinnati. El seminario se efectuará entre el 28 de septiembre y el 10 de octubre del presente año, precediendo la inauguración de la tempora-

da de la Sinfónica de Cincinnati el 9 y 10 de octubre.

Participarán en este seminario de estudios los directores de orquesta de los Estados Unidos y Canadá, seleccionados tanto en las orquestas de comunidades como de centros estudiantiles, los que realizarán dos semanas de estudios concentrados acerca de la técnica de dirección, y los problemas de la música y la orquesta en general.

Esta reunión será la décima de una serie organizada en los últimos años por la "American Symphony Orchestra League". Estas series de estudios han dado oportunidad a los directores de cerca de 300 orquestas de pequeñas ciudades norteamericanas, para trabajar bajo la dirección de batutas tan famosas como las de Eugene Ormandy, George Szell, Alfred Wallenstein y William Steinberg.

Aunque ésta es la primera reunión de estudios presentada por la Orquesta de Cincinnati a su director Max Rudolf, él ha tenido experiencias anteriores, ya como conferencista en el Primer "Cleveland Orchestra Workshop", tanto como instructor del Instituto de Opera, presentado en 1957, por la Liga de Orquestas Americanas y el Teatro de Opera Juilliard. Anteriormente, Max Rudolf fue Administrador Artístico del Metropolitan Opera House y director de larga actuación en Europa. Se hizo ciudadano norteamericano en 1946.

Mayor información acerca de las materias de estudio en el Seminario de Cin-

cinnati pueden obtenerse escribiendo a "American Symphony Orchestra League", P. O. Box, 164, Charleston, West Virginia, U.S.A.

Distinción a Leonard Bernstein

Durante un famoso programa de televisión en la NBC, el 26 de abril último, el director Leonard Bernstein fue distinguido con el Premio por Servicios Distinguidos a la Música, conferido anualmente por la Liga Americana de Orquestas Sinfónicas.

John S. Edwards, Presidente de la Liga y Gerente de la Orquesta Sinfónica de Pittsburgh, declaró en esa oportunidad que esa designación recaía en el señor Bernstein, por cuanto los miembros de la Liga estimaban que su labor había dado un extraordinario impulso y renovado interés a la música sinfónica durante el año pasado.

Premios similares se han otorgado por la Liga en años anteriores a Ernest La Prade, por su programa radial en cadena "Orquestas de la Nación", en 1948, que fue el primero otorgado; a John B. Ford, Presidente de la Sinfónica de Detroit, en 1953, por su Plan de Estabilización del interés público por las Orquestas Sinfónicas, mediante la ayuda corporativa de la industria, y, en 1958, al Comité para el Estudio de la Documentación Legal de las Orquestas Sinfónicas, un grupo de destacados abogados pertenecientes a diversas instituciones dentro y fuera del campo artístico.

Novedades musicales que se darán a conocer en los próximos Festivales europeos

En el curso del próximo Festival Internacional de Música de Viena (el IX), que tendrá lugar entre el 30 de mayo y el 21 de junio próximos, serán presentados dos estrenos mundiales absolutos: "Réquiem",

de Boris Blacher, y "Furchtlosigkeit und Wohlwollen", de Werner Egk. El programa consulta, además, otras novedades para Viena, que serán ejecutadas en primera audición en Austria: "Gilgamesch", de

Bohuslav Martinu; "Sinfonía bostoniana" y "Zwölf Weinheber-Madrigale", de Paul Hindemith; "Sinfonía", de Nicolás Nabokov; "Sinfonía Nº 1 en Fa bemol", de D. Schostakowitsch; "Le visage nuptial", de Pierre Boulez; "Il canto sospeso", de Luigi Nono, y "Gruppen für drei orchester", de Karlheinz Stockhausen. En este interesante elenco figuran también dos obras que se presentarán en Viena en primera audición concertante: "Domszene aus Der Prozess", de Gottfried von Einem y "L'enfant et les sortilèges", de Ravel.

* * *

El XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia (11 al 25 de septiembre próximo) dedicará uno de sus conciertos, el octavo, a obras de cámara de Alban Berg, mientras el séptimo será reservado exclusivamente a música oriental. Siempre para el Festival Veneciano, Rolf Liebermann, Nino Rota, Tansman, N. Nabokov, C. Orff y H. W. Henze, están terminando las partituras de las "Fábulas infantiles", que serán ejecutadas y presentadas en el teatro "La Fenice".

* * *

Boris Blacher, quien parece encontrarse en plena vena creadora, presentará en estreno mundial absoluto, en el próximo "Festival de Berlín" (20 de septiembre al 6 de octubre próximos) "Die Gesänge des Seeräubers O'Rourke", partitura que ha sido concebida y tratada para coro mixto de cámara con recitantes.

* * *

"La Pasión griega", de Bohuslav Martinu, figura entre las partituras que la XIV "Sagra Musicale Umbra" presentará en estreno mundial absoluto.

* * *

Durante el próximo "Festival de Berlín" se ejecutará, por primera vez en Alemania, "Arpiade", para coro mixto de cámara, del compositor Wladimir Vogel.

* * *

P. Boulez y Dutilleux darán a conocer en Francia, durante el "Festival de Besancon" (3 al 13 de septiembre próximo), dos obras que se cuentan entre sus últimas composiciones: "Cuarteto" y "Sinfonía Nº 2", respectivamente.

* * *

Hans W. Henze participará en el "Festival Musical de Berlín", dirigiendo la Orquesta de Cámara de dicha ciudad, en un concierto totalmente dedicado a algunas de sus últimas composiciones de cámara.

* * *

Conmemoraciones Haydn y Haendel

El 150º año de la muerte de Joseph Haydn será conmemorado durante el Festival de *Strasbourg*, con un gran concierto de música sacra, dedicado al compositor, en el que intervendrán los Coros de la Catedral, dirigidos por el abate A. Hoch.

* * *

Por su parte, la ciudad de *Viena*, ha preparado, en homenaje al maestro austriaco, una serie de conciertos que constituirán un "Festival Haydn" —incorporado este año a su "IX Festival Internacional de Música" (30-V al 21-VI, 1959)—, durante el cual serán ejecutadas obras tales como "La Misa a Santa Cecilia", "Las Estaciones", la Sinfonía "El filósofo", la Sinfonía Nº 28 en La mayor ("Abschieds-symphonie"), la Sinfonía Nº 86 en Re mayor ("Oxford"), la Sinfonía "Mit dem

"Paukenwirbel", el Concierto para violoncello en Re mayor, el Concierto para piano en Re mayor y todas las Sonatas para piano.

* * *

Siempre en el campo de las conmemoraciones, *Strasbourg*, recordará el 2º centenario de la muerte de G. F. Haendel con un excepcional concierto espiritual, en el cual participarán los Coros de la Catedral de Strasbourg, bajo la dirección del abate A. Hoch.

* * *

Dos meses y medio durará el "Festival Haendel", con que la ciudad de *Nueva York* ha iniciado la conmemoración del 200 aniversario de la muerte del maestro De Halle. Inaugurado en el Carnegie Hall el 1º de marzo ppdo., con "La fiesta de Alejandro", dicho festival —que forma parte de las manifestaciones neoyorquinas de "Saludo a la Primavera"—, contará con la participación de la casi totalidad de las instituciones y conjuntos musicales de la ciudad. En los conciertos sucesivos han sido ejecutados los cuatro "Himnos para la Coronación", "Sansón" y "La Pasión según San Juan", obras a las que se agregarán los oratorios "Israel en Egipto", "El Mesías" y la ópera "Jerjes".

* * *

En *Roma* la Biblioteca Alemana ha tomado la iniciativa de los conciertos conmemorativos con que en la capital de Italia se ha comenzado a recordar este año el 2º centenario de la muerte de Georg Friedrich Haendel. La interesante audición que dicha institución preparó para la celebración haendeliana —que estuvo precedida por las doctas y fervientes expresiones con que el director de la Biblioteca Alemana, R. Reinhardt, se refirió al maes-

tro de Halle y a su obra—, reservó a los asistentes al citado concierto una insólita sorpresa, ya que entre las obras programadas (Sonata Nº 11, Op. 1 y Concierto en Fa mayor para clavecín), figuraba una "Cantata inglesa para 2 voces con instrumentos", recientemente descubierta en la Biblioteca Musical "Santa Cecilia", de Roma, cuya existencia era hasta ahora del todo ignorada.

Sobre la autenticidad de esta "Cantata inglesa" parecen no existir dudas, aunque la copia en cuestión no es autógrafo. Las razones invocadas en favor de tal autenticidad, la propiedad estilística, la similitud de esta partitura con páginas de obras procedentes (de los años 1723-24) y el tipo de papel pentagramado —igual al que Haendel usaba—, parecen haber convencido a los que sostienen la opinión favorable a dicha autenticidad.

Quien escribe estas líneas piensa que no sería del todo errado esperar nuevos y más prolijos análisis y futuras confrontaciones antes de cantar una victoria definitiva.

* * *

Noticias varias

El último número de la revista "Die Reihe", cuyo subtítulo —"Información sobre la música serial"— está indicando la índole de las materias en ellas tratadas, incluye, entre otros, diez artículos dedicados a diez jóvenes compositores: Luciano Berio, P. Boulze, Hans W. Henze, G. Klebe, Bruno Maderna, B. Nilsson, Luigi Nono, A. Pousseur, Karlheinz Sockhausen y B. A. Zimmermann. Como se sabe, esta revista es publicada por la casa editora "Universal", de Viena, y dirigida por Herbert Eimert, con la colaboración de K. H. Stockhausen. Presentada en alemán y en inglés, "Die Reihe", que ofrece especial interés en el campo de la música serial, por ser el único órgano de información

musical totalmente dedicado a la música serial, ha publicado hasta ahora cuatro números, que ha dedicado, respectivamente, a la música electrónica, a Anton Webern, al artesanado musical y, el último, a los diez jóvenes compositores ya mencionados. En este último número se destacan, en forma particular, los estudios de G. M. König sobre Nilsson y Pousseur y, en modo del todo especial, el amplio ensayo de Schnebel sobre Stockhausen.

* * *

La Fundación Internacional del Mozarteum de Salzburg ha decidido —de acuerdo con una proposición, del Instituto Central de Estudios Mozartianos— publicar una edición crítica completa y definitiva de las cartas de Mozart y de sus familiares. Dicha publicación se hará con motivo de la nueva edición de las partituras mozartianas, edición que se ha hecho indispensable, por haberse agotado las anteriores ediciones alemanas e inglesas. Entre las cartas se cuentan muchas hasta ahora no publicadas o publicadas sólo en parte; pero todas ellas constituyen, por su valor humano y por su contenido, un material de interés no sólo para los músicos, sino para vastos y diversos ambientes de lectores. La edición estará a cargo del conocido musicólogo O. E. Deutsch, con quien colaborará W. A. Bauer. Constará de tres o cuatro volúmenes de cartas, ordenadas cronológicamente, volúmenes a los que se agregará otro de comentarios.

La Fundación Internacional del Mozarteum, cuya sede está en Salzburg, Schwarzsstrasse 26, ruega a todas aquellas personas que posean cartas autógrafas de Mozart, publicadas o no, ponerlas a su disposición —en los originales o en copias fotográficas—, a fin de incluirlas en dicho epistolario. La Fundación agradecerá, asimismo, cualquier información que pueda ser útil a la mencionada publicación.

VI Concurso Internacional de Piano "F. Chopin", Varsovia

El VI Concurso Internacional de Piano "Frédéric Chopin", tendrá lugar en Varsovia entre el 22 de febrero y el 13 de marzo de 1960, con la participación de pianistas de todos los países y nacionalidades, quienes, a la fecha del Concurso, no sean menores de 16 ni mayores de 30 años.

Una vez efectuado dicho Concurso, se asignarán 6 premios, 6 distinciones, y 2 premios especiales. Aquellos concursantes que participen en la segunda prueba eliminatoria recibirán un diploma.

El Jurado estará compuesto por eminentes músicos polacos y extranjeros.

Las solicitudes de inscripción deberán ser enviadas antes del 17 de octubre de 1959 a la Secretaría del VI Concurso Internacional Frédéric Chopin, Varsovie. Okólnik 1 - POLONIA.

Concurso Internacional "Reina Isabel de Bélgica", Bruselas

Durante el mes de mayo (1º al 31), de los años 1959 y 1960, se efectuará en Bruselas el Concurso Internacional "Reina Isabel de Bélgica", de Violín y Piano.

Aquellas personas que deseen obtener informaciones completas referentes a dicho concurso deberán escribir a la Secretaría del mismo: Palacio des Beaux Arts de Bruxelles, II rue Baron Horta - Bruxelles.

El 33º Festival Mundial de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea tendrá lugar en Roma el próximo mes de junio (desde el 10 hasta el 16). Durante dicho Festival se ejecutarán las obras vencedoras en el "Concurso Internacional de Composición, 1958", organizado por la Sociedad Italiana de Música Contemporánea, en colaboración con las casas editoras

Ricordi, Suvini Zerboni, Universal Editions y la RAI-TV (Radio-televisión italiana).

* * *

Los primeros festivales musicales italianos del presente año, en el orden calendario, serán "El Mayo Musical Florentino", que durará dos meses, desde el 10 de mayo hasta el 14 de julio próximos, y "El Festival de los dos Mundos", de Spoleto, el cual se iniciará el 10 de junio próximo para terminar el 11 de julio.

El festival florentino presenta un vasto y variado programa, en el que figuran once diversos espectáculos operísticos y de danza, un concierto sinfónico, tres de cámara, tres audiciones de solistas (de la soprano E. Farrel, del pianista Van Cliburn y del violinista Milstein) y dos conciertos de jazz (del "Modern Jazz Quartet"). Cada una de las óperas líricas, de H. Purcell, Mozart, Verdi, R. Strauss y G. F. Haendel, la obra del teatro de prosa y los cuatro ballets, serán repetidos un mínimo de tres veces.

ITALIA

Resultado del Concurso Ricordi, 1808-1958, para una Ópera Lírica en un acto

El concurso para una ópera lírica en un acto, "Casa Ricordi, 1808-1958", con remuneración equivalente a tres millones de liras italianas y representación de la ópera premiada en el Teatro alla Scala de Milán, no ha obtenido un resultado positivo. En efecto, el jurado, presidido por Ildebrando Pizzetti e integrado por Werner Egk, Frank Martin, Eugenio Montale, Goffredo Petrassi, Francis Poulenc y Victor de Sabata, este último como consejero artístico del Teatro alla Scala, después de haber examinado las ciento treinta y una

obras presentadas, ha decidido por unanimidad no otorgar premio alguno. Sin embargo, con la esperanza de que otros compositores presenten sus obras, la Casa Ricordi organiza un nuevo concurso.

CONCURSO INTERNACIONAL RICORDI

Para una Ópera Lírica en un acto o bien para una Ópera de Cámara en uno o más actos, bajo los auspicios del Teatro alla Scala, de Milán

1) La Editorial G. Ricordi & C. de Milán, con el objeto de celebrar el 150º aniversario de su fundación, organiza, bajo los auspicios del Teatro alla Scala, un nuevo Concurso Internacional para una ópera lírica en un acto, con orquesta normal o para una ópera de cámara en uno o más actos, con orquesta no superior a 36 instrumentistas.

2) Pueden participar en el Concurso autores de todas las nacionalidades.

3) La ópera deberá ser inédita, no haber sido nunca representada o ejecutada, ni siquiera en forma parcial, y tampoco presentada en otros concursos.

4) Al compositor cuya ópera resultara premiada, le será adjudicado un premio único indivisible de liras 3.000.000 (liras italianas tres millones).

Corresponderá al compositor premiado fijar la participación en el premio recibiendo al eventual autor del libreto o a sus derecho-habientes.

5) La ópera premiada será publicada por la Sociedad G. Ricordi & C., con la cual los autores premiados se comprometen a estipular un regular contrato de cesión, de acuerdo a las condiciones habituales fijadas por G. Ricordi & C.

6) El compositor que participe en el Concurso deberá hacer llegar, antes del 30 de junio de 1960, a la Segreteria del Concorso Internazionale Ricordi, Via Berchet 2, Milano:

- a) 1 ejemplar de la partitura de orquesta escrita en forma clara y legible;
- b) 2 ejemplares de la reducción para canto y piano, escrita en forma clara y legible; y
- c) 7 ejemplares del libreto (en copias a máquina).

Además, para las obras cuyo texto no sea en lengua italiana, deberán ser remitidas a la *Segreteria* dentro de la misma fecha, 4 ejemplares en copias a máquina, de un amplio resumen del libreto o de una libre traducción del libreto al idioma italiano.

7) Sobre los materiales enviados, de acuerdo a las normas fijadas en el artículo anterior, no deberá figurar ni el nombre del compositor ni el nombre del libretista, sino un pseudónimo, que se repetirá en un sobre lacrado, adentro del cual se hallarán indicados el nombre y el apellido, el lugar y la fecha de nacimiento, la nacionalidad y la dirección del compositor y del libretista.

8) En el caso de que resultara premiada la ópera instrumentada para orquesta normal, la misma será representada en la temporada lírica 1960-1961, en el Teatro alla Scala y si resultara premiada la ópera para orquesta de cámara, será representada en la misma temporada en la Piccola Scala.

En el caso de que el libreto de la ópera

premiada no fuese en idioma italiano, la Dirección del Teatro se reservará decidir si la ópera debe ser representada en idioma original o en la traducción italiana.

9) El Jurado está integrado por los maestros: Victor de Sabata (Asesor artístico del Teatro alla Scala); Werner Egk; Frank Martin; Dr. Eugenio Montale; Goffredo Petrassi; Ildebrando Pizzetti y Francis Poulenc.

10) El Jurado tendrá la facultad de no asignar el premio en el caso de que ninguna de las óperas presentadas llenara los requisitos necesarios.

La falta de asignación del premio implicará la anulación del compromiso contratado por la Dirección del Teatro alla Scala.

El fallo del Jurado es inapelable

11) El resultado del Concurso será dado a conocer en cuanto se identifique la ópera premiada y de todos modos antes del 31 de octubre de 1960.

Los manuscritos y las copias a máquina de las óperas no premiadas deberán ser retirados por los mismos compositores en un lapso de seis meses, a partir de la comunicación oficial del Jurado. En su defecto, los materiales serán destruidos.

12) Con su participación en el Concurso quedan implícitamente aceptadas por los autores todas las normas precedentemente indicadas.

Milán, noviembre de 1958.

NECROLOGIA

AMELIA COQ WEYGAND

Pocos chilenos recordarán a esta eminente pianista chilena, que se alejara del país en los primeros decenios del siglo para establecerse en Buenos Aires, en compañía de su esposo, el violinista Edmundo Weygand. Pero, sin duda, está muy presente entre los coetáneos y memorialistas de una época que allanó el difícil camino a las actuales generaciones artísticas del país.

Amelita, como la llamaban cariñosamente sus múltiples amigos y admiradores de su arte, era hija del distinguido pianista aficionado Emilio Coq, director del Conservatorio Nacional de Música en 1884. Fue un artista precoz y en los "Recuerdos" de don Luis Arrieta Cañas se evoca a esta niña de diez años, interpretando con raro acierto una gama de autores que demostraban su profunda sensibilidad. Poseía un oído casi absoluto, y en los años de dura disciplina en el Conservatorio, bajo la sabia dirección del maestro Bindo Paoli, adquirió una técnica admirable y una seriedad interpretativa, característica de su existencia de virtuosa. En 1898 acompañó a su padre al extranjero, ingresando al Conservatorio de París, en la

cátedra que dirigía el profesor Wurmser. El año 1900 era agraciada con la suprema distinción de ese período, el Premio Conservatorio. Viajó por Europa; oyó, admiró, entre otros, a Bussoni, y fue la intérprete de algunos autores que iban a revolucionar la música de piano, entre otros, Debussy. Desde su regreso a Chile, en 1905, Amelita fue uno de los pilares de la vida musical. Apasionada, vibrante, tenía una justa comprensión para la música romántica y fue, precisamente, su interpretación del *Concierto*, Op. 54, de Schumann, la que arrancó mayores aplausos al público. A raíz de estos éxitos, fue contratada para una gira de conciertos. En adelante, su existencia artística se concentró en Buenos Aires. Ha muerto al iniciarse este año de 1959. Su nombre queda incorporado a la historia de la música nacional, en la cadena de virtuosos del piano, con que nuestro país ha brillado siempre en los escenarios nacionales y extranjeros, desde los tiempos lejanos del siglo XIX, en que Federico Guzmán inscribiera el nombre de Chile entre los concertistas del mundo.

E. P. S.

H E M O S L E I D O . . .

BONIFACIO GIL GARCÍA. *Cancionero Popular de Extremadura*. Tomo II. Badajoz, 1956, 202 págs. En las páginas de esta *Revista* han aparecido algunas contribuciones de este infatigable investigador, que recorriendo con cayado de peregrino y curiosidad intelectual, las ciudades y pueblos de Extremadura, ha logrado dar cima a una empresa de enorme aliento.

"Le tocó en suerte investigar —son palabras del autor— la demarcación geográfica más afortunada de España, no ya por su valiosa representación lírica, sino porque ésta fue transplantada al continente que descubriera Cristóbal Colón. No hay nación hispanoamericana que no cuente en su acervo popular con músicas de antecedentes extremeños."

No en balde, completaríamos nosotros, esta ciudad llevó primitivamente el nombre de Santiago del Nuevo Extremo, y, sin duda, entre la hueste de Pedro de Valdivia, el gran extremeño, se debió cantar más de alguno de los romances que contiene este meduloso libro. Es la segunda parte de una obra que habíamos comentado, y el autor con todo acierto ha dividido el conjunto en las mismas secciones que en la anterior. Quiere dar con ello una sensación de continuidad en los procedimientos. El conjunto de melodías que sobre esta región se ha recogido es enorme; se han publicado unas mil quinientas; se conservan inéditas un número equivalente. Bonifacio Gil cree que todavía resta mucho por recopilar. De todas maneras, pocas regiones han recibido mayor atención musicológica e historiográfica que ésta.

El plan de la obra divide el material en grupos temáticos, comenzando por el de los romances y canciones narrativos, prosiguiendo por aquellas que dicen relación por la vida familiar y de relación (de Navidad, de cuna, infantiles, de bodas, de rondas, de faenas) y continuando con las fiestas profanas y religiosas y los bailes

y danzas inherentes a esta sección. A la transcripción fonética, en que emplea los métodos más usuales entre los investigadores, agrega la transcripción musical en su línea melódica, en forma que no se abulta el texto con las repeticiones y ritornello.

Bonifacio Gil García analiza el material en su parte histórica y conceptual, tratando de fijar en un capítulo intitulado "Personalidad de la música extremeña", las características musicales de ellas. Para evitar confusiones distingue cuidadosamente (pág. 190) entre la música folklórica, para el autor "sinónima de tradicional, de abolengo histórico, muy posiblemente de origen semiculta", y la música popular, "que la considera sinónima de vulgar, por no decir populachera, de no lejana creación y no completamente anónima." Son curiosas sus afirmaciones que dentro del cancionero popular de Extremadura, los *modos menor y orientales andaluces*, conducen a lo maravillosamente bello, mientras el *modo mayor*, con las debidas excepciones, a lo vulgar.

Es imposible condensar en las breves líneas de esta reseña la riqueza de este libro, compañero inseparable de toda persona que quiera adentrarse en el estudio de las raíces del cancionero hispanoamericano. Parecería que el libro del erudito compilador fuera una radiografía musical de toda una región hispánica, unida a nuestro país por los lazos indisolubles de la historia.

E. P. S.

GILBERT CHASE. *America's Music. From the Pilgrims to the Present*. Ediciones Mac Grow-Hill Inc. Nueva York, 1957. Ha conocido este libro tres ediciones, desde su primera, en 1955. De antemano, no tenemos reparo en proclamar que es el de mayor contenido, el más ordenado y, en suma, el más valioso de cuantos lleva escri-

tos Gilbert Chase. En alguna parte hemos leído, tal vez en el prólogo mismo de la obra, que la preparación de ésta y su redacción definitiva tomó al autor siete años de paciente trabajo. No de otra forma podían lograrse las calidades que la distinguen, entre las que resaltan una rebusca y comprobación de datos minuciosas, una concienzuda y metódica realización.

Si se recuerdan obras de Gilbert Chase anteriores, mucho tiempo anteriores, a la que comentamos, por ejemplo, la que tanta difusión ha tenido, su "Music of Spain", el contraste a favor del último libro es flagrante. Sobre todo, en cuanto a madurez conceptual, a rigurosa investigación y claridad expositiva. "Music of Spain" no pasó de una divulgación bastante superficial de tan amplio tema. Al mismo tiempo, era una síntesis de trabajos publicados por musicólogos españoles, señaladamente de Adolfo Salazar.

En el nuevo libro —el más objetivo entre los que conozco sobre la música de Norteamérica—, nada hay que no sea fruto de un personal y exhaustivo trabajo, de la propia y meditada investigación y de un juicio crítico, por ponderado, admirable. Naturalmente que Chase no desconoce lo antes aparecido sobre el tema. La amplia bibliografía de su libro lo atestigua. Ello le sirve para contrastar posiciones, para aducir ideas consecuentes con las propias u opuestas a ellas, sobremanera ilustrativas.

El libro, ya lo hemos dicho, versa sobre la música de los Estados Unidos y sólo ésta. ¿Por qué un escritor que bien conoce la América Española, que habla con rara perfección nuestro idioma, incurre en el craso error de llamar a su obra "America's Music"? Cuando tanto hemos de elogiar en su nuevo trabajo, no estorba que mostremos nuestra extrañeza en este punto. Podrá ser para algunos norteamericanos toda América los Estados Unidos. Tal

vez éstos representen lo más valioso de América o lo más desarrollado, pero ni aún así se justifica que se arroguen el nombre de todo el Continente, donde ellos ocupan la tercera parte, como si las otras no existieran o no mereciesen por igual la denominación de americanas. Geográfica e históricamente (América fue primero la parte hispano-luso parlante del Nuevo Mundo, la más vieja en cultura), el error admitido es demasiado error. No puede, en verdad, llamarse a la altura de hoy "La Música de América", sin que en algo ofenda a las veintiuna naciones americanas que tienen, asimismo, su música, un libro que se refiere sólo a la de Estados Unidos. Insisto en esta crítica por la estimación que siento hacia el distinguido musicólogo norteamericano. Seguramente él comprenderá que estas cosas es mejor decir las que callarlas, para que alimenten resentimientos.

El estudio que Gilbert Chase lleva a efecto en su obra y el panorama que despliega ante nosotros en sus nutridas setecientas páginas, contiene una exposición, rica en detalles y profunda en deducciones, sobre los orígenes y el desarrollo de la música norteamericana, desde los primeros colonizadores hasta nuestros días. El libro se divide en tres partes: la preparación, la expansión y la plenitud de la música de ese país. No he de insistir en el acopio de sustanciales informaciones que Chase nos ofrece al estudiar cada una de las etapas. Tampoco en la excelente organización con que es expuesta, siempre claras sus líneas caudales, la historia de la música de Estados Unidos desde sus comienzos.

Particularmente interesante es, a mi juicio, la parte más extensa del libro, la que consagra a la música contemporánea. El proceso de paulatina independización de las influencias alemanas, primero, y francesas, más tarde, que pesaron sobre la música de Estados Unidos hasta después de

la Primera Guerra Mundial, es seguido con vigilante espíritu. Los estudios sobre Charles Ives —sin duda, el hecho con mayor cariño—, Gershwin, Copland, Roy Harris, Schumann, Piston, Sessions y otras destacadas personalidades, revisten el mayor interés. Así como los largos capítulos dedicados a la música tribal de los indios, el rag-time, los blues y el apogeo del jazz y a sus consecuencias sobre la producción artística.

La edición, avalorada con numerosos ejemplos en notación musical, es espléndida.

S. V.

FEDERICO SOPEÑA. *Historia de la Música Española Contemporánea*. Biblioteca del Pensamiento Actual. Ediciones Rialp., S. A., Madrid, 1958. Desde la aparición, en 1930, de "La música española contemporánea", de Adolfo Salazar, aquel libro inolvidable, con sus tapas color naranja, de las Ediciones La Nave, no se ha publicado sobre este tema nada de un valor semejante a la obra del Padre Sopeña. El mismo libro de Salazar, sobre "La Música de España" (Buenos Aires, 1951), en la parte consagrada al arte de nuestros días es en extremo sucinto, simple enumeración de nombres y fechas. Cuando lo leí, recuerdo la impresión que me produjo, como de pasar sobre ascuas por la época reciente, y en tan alto grado significativa de la música española. Extraño en quien dedicó a ella, no importa repetirlo, unas páginas en exceso apasionadas, algunas, pero muchas ejemplares y en las que por primera vez se intentó una exposición ordenada y ordenadora del interesante período. Todo lo que de valioso tiene el último libro sobre "La Música de España", de Salazar, en los estudios consagrados al pasado, singularmente a los polifonistas del Renacimiento —un Morales, un Cabezon, un Victoria—, resalta de apresu-

rado y hasta cierto punto desdeñoso en los que versan sobre la época contemporánea.

La música moderna española, entre aquel libro de hace ya casi treinta años, de Salazar, y el recién aparecido, de Sopeña, dispone de una considerable bibliografía. "La Música de España", de Gilbert Chase, dedicado casi en su mitad a la del Siglo XX, el "Panorama de la Música Española", de F. Cid; "Diez años de Música Española (1936-1946)", de Gerardo Diego, Joaquín Rodrigo y el propio Sopeña, destácanse entre las aportaciones de mayor relieve. Los estudios sobre determinadas figuras señeras —Albeniz, Granados, De Falla, Turina, los Halffer, Bautista—, son aún más abundantes y, entre ellos, no faltan ya algunos dignos de estima de musicógrafos americanos y aun de otros no de nuestra lengua.

La música española ha vivido a lo largo de los siglos con esplendores y caldas tan súbitos como los altibajos de la historia en general de España. El último salto en la evolución de la música española, el que determina el paso del pobrísimo romanticismo al esplendor señalado por las creaciones de De Falla, pudo con justicia calificarse de renacimiento de un arte original y rico, como pocos, con arraigo en un pasado que parecía para siempre perdido, sin dejar otras huellas que las eternamente vivas fuentes del folklore español e hispanoamericano.

Volver a analizar ese alucinante fenómeno, sobre todo cuando se hace con tanta sensibilidad, profundo conocimiento y el espíritu que airea las páginas de Federico Sopeña, es empresa estimulante. La historia debe reescribirse cada cierto tiempo, es indudable, y más cuando se trata de una historia tan accidentada y tan reveladora, como la de la música española moderna. Precisamente la moderna, que deja amplio margen para la reflexión. En el punto crucial que hoy vivimos, todavía escindida España en este as-

pecto, como en los demás de su atormetado ser, es más necesario que nunca pensar y repensar, ver claro en sus problemas. ¡Cuántos no son lo que la música española plantea! Agradecemos a Sopeña cómo los repasa ante nosotros, el pulso firme con que nos guía a través de ellos.

Se abre el libro por un largo capítulo, "Las Herencias", que es uno de los admirables que contiene. No me resisto a enumerar sus partes, significativas sólo con citarlas: "Un pobre legado", "La época de la Restauración" (aún más pobreza, se podría añadir), "La zarzuela y el género chico", "Felipe Pedrell". Continúa con "La primera gran música española", donde se estudian las consecuencias del apostolado de Pedrell, las aportaciones de Albéniz, Granados, Turina y la primera producción de De Falla hasta "La Vida Breve" y las "Cuatro Piezas Españolas". Sin olvidar a figuras de menor relieve como Usandizaga y Guridi, entre otras. La época andaluza de De Falla y la castellana, llenan los capítulos tercero y cuarto. En el final de éste se considera la personalidad de Ernesto Halffter, el más directamente vinculado a De Falla de los músicos jóvenes en la preguerra, y a Oscar Esplá. Los tres últimos capítulos abarcan los años 1931 a 1936, los de 1939 al presente ("La postguerra y la música actual"), y un panorama del estado presente de la música española, dentro y fuera de España, que sirve como cierre.

Es imposible recoger en un comentario, que no fuese de extensión desmedida, todo lo que este libro reclama. No obstante, porque a uno le gusta correr riesgos antes que pecar de cauteloso, me atrevo a decir que con lo mucho de encomiable que encierra, nada me lo parece tanto como el que se aparte, sea más que una prolongación o complementación, de aquel de Sa-

lazar, hoy clásico para todos los que nos ocupamos de España y de su música en el medio siglo que va corrido. Sí, el mayor mérito de la nueva contribución de Sopeña es el valor y la clara mirada con que reconsidera la música moderna española. Reescribe su historia con ojos de hoy, que no olvidan lo mucho que han visto y son los de una concreta persona. Esto cuenta también entre sus méritos. Una persona que, por serlo plenamente, no es personalista.

El otro valor que no me quiero callar, ni podría hacerlo, del libro de Sopeña es la evidencia de una madurez de criterio y de estilo en este escritor que me ha sido gratísima y lo será sin duda para todos los que hemos seguido paso a paso sus obras, desde la primera. En las que publicó a poco del término de la Guerra de España, Federico Sopeña hacía gala de un estilo afectadamente juvenil, un tanto casticista (también consciente de parecerlo), que ha cedido lugar a su tersa, menos localizada prosa de estos últimos años. Como su visión, en profundidad sobre todo, ha ganado, también su estilo refleja el aquietamiento o distanciamiento de posturas que tenían demasiado un sello circunstancial y, digámoslo, de confinamiento provinciano. El de la España encerrada en sí misma de los años que siguieron a la guerra.

No terminaré estas líneas sin dejar constancia de la emoción con que he leído el capítulo que Sopeña dedica a Salazar. Bien se lo merecía el ilustre crítico y cuando en América su muerte ha pasado sin que apenas reparasen en ella los músicos ni los que escriben sobre música, bien está que desde España le llegue el homenaje ganado con tantos sacrificios.

S. V.

PARTITURAS

JORGE URRUTIA BLONDEL. *Canciones y Danzas Campesinas de Chile*. Primer cuaderno: *Tres canciones*. Segundo cuaderno: *Tres Tonadas*. Ediciones Ricordi. Buenos Aires. 1957 y 1958.

Como compositor de música, Jorge Urrutia es uno de los que más consecuentemente han trabajado sobre materiales del folklore criollo de Chile. La mayor parte, y desde luego la mejor, de su obra está enraizada en el folklore. Fuera de esto, como folklorista es Jorge Urrutia en el país quizás el primero entre los que unen a su conocimiento y amor por la música vernácula, un sólido oficio de músico. Por todas estas razones (más, desde luego, por las segundas), los trabajos de Urrutia Blondel, donde el compositor avezado y el estudioso del folklore se ofrecen juntos, como en el caso de las canciones que motivan estas líneas, son de rara excelencia y merecerían despertar entre los músicos y los aficionados chilenos mayor interés del que se les presta.

Pocas veces se presentan al comentarista ocasiones tan propicias al elogio como la presente. Es una inmensa satisfacción saber que se puede dejar que vuele la pluma sin pecar de excesivo. En estas dos colecciones, publicadas por Ricordi de Buenos Aires con esmero, nada hay que no sea de un valor indiscutible; como auténticos ejemplos del folklore chileno, seleccionados con sensibilidad y buen criterio, y en su interpretación artística. Digamos en seguida que en ésta —refinada, sutil en su disposición armónica, resuelta con acertado aprovechamiento de la escritura del piano—, el compositor eleva a una forma superior los crudos productos populares, pero sin desvirtuarlos, sin traicionar su esencia.

No es tarea fácil ni para la que se necesite poca intuición, una imaginación fecunda y cuanto hace que la creación artística lo sea, ésta de recoger y vertir al plano de las realidades del arte la mú-

sica del pueblo. Las "Siete Canciones Populares Españolas", de Manuel de Falla son, sobre ello no hay dudas, una de las obras más representativas del gran músico, sin que la Nana andaluza o el Polo Gitano dejen de ser sobre todo esto, como las seguidillas, como la canción asturiana, cualquiera de las siete reunidas. Ni más ni menos ocurre con las "Doce Tonadas de carácter popular chileno", de Pedro Humberto Allende, para mí la obra de más altos méritos de este músico. Hay comparaciones que matan, se repite con acierto una y otra vez. No seré yo quien establezca inoportunas relaciones de calidad entre las obras fijadas de De Falla o Allende y las recientes de Urrutia Blondel. Pero sí he de afirmar, porque la más firme convicción me lleva a ello, que las "Tres Canciones" y las "Tres Tonadas", de Jorge Urrutia, nacen de la misma actitud que adoptaron en situaciones parecidas ambos grandes maestros. De aquí, todo lo que de admirable tienen, lo que promueve el encendido elogio y el homenaje de gratitud que Urrutia merece de los músicos y de los chilenos. Dos adjetivaciones del ser humano que no suelen ser pródigas en el entusiasmo por lo bueno de los demás, y menos, cuando se dan juntas. Dicho más claro, cuando a lo de músico se une lo de chileno.

El primer cuaderno contiene las canciones "Mientras yo pueda vivir", el famosísimo "Cantar eterno" y la no menos famosa "La Ventura". En el segundo, se recogen "Vos sois la estrella más linda", "Planté una mata de rosas" y "Ayer juí y hoy no soy naide". El piano, con sus resonancias, los acentos, la viveza rítmica y, con frecuencia, los tintes nostálgicos de la guitarra; la voz, fiel a las inflexiones y a la pureza de la tonada popular, se aúnan en una sola emoción y en una misma calidad artística.

Esperemos que la colección se complete con nuevos cuadernos en beneficio de la

música chilena, la del pueblo y la artística, aquí compenetradas. Deseemos que nuestros cantantes las acojan en sus repertorios y las repitan para quienes sólo pueden gozar de estas canciones al oírlas. Que, después de todo, es la forma natural y en la que más se goza de la música. Son composiciones que bien valen se las incluya con reiteración en los conciertos. Aunque sólo fuera para contrarrestar tanto abuso como se hace de los géneros folklóricos en ese terreno de la múltiple mistificación que son las transmisiones de radio, con sus huasos y sus chinas mal imitados.

S. V.

De la Editorial G. Zanibon, Padua, hemos leído:

1. "Clásicos Italianos del Órgano", bajo la dirección de Ireneo Fuser. Destacamos a los autores Cavazzoni, Gabrieli, (Andrea), Merulo y Luzzaschi. De esta manera se pone a disposición de las Escuelas de órgano, obras anteriormente difíciles de obtener.

2. "Pastorale e Musetta", de Ulises Matthey para órgano. Es una obra de corte neoclásico, ligeramente breve para su género (5'). Puede tener cabida como trozo de repertorio en la literatura tradicional de este instrumento.

3. "Rosa Mística", de Giacondo M. Fino. Se trata de una breve pieza de repertorio escrita en un estilo romántico tardío que puede ejecutarse con utilidad como transición entre obras mayores de su género.

De la Edición Peters, hemos leído:

4. "Tres Canciones Amorosas", de Ricardo Strauss, publicadas por primera vez en esta editorial, bajo los números

615 a, b, c. Las tesituras empleadas pueden ajustarse indiferentemente a las de soprano y mezzosoprano. La textura es fácil y clara, ajustándose a la sencillez de la última etapa de su autor. Poseen todo el encanto de la literatura vocal de Strauss.

5. "Jesús, Alegría y Tesoro" (Jesu, meine Freude), de Buxtehude, de duración 17'. La versión original fue probablemente acompañada por un órgano pequeño con refuerzo de fagot para los graves. Esta cantata sagrada será muy bien recibida en nuestro ambiente coral, en el que faltan obras breves y accesibles para iniciar el trabajo Nº 6037.

6. "Dos Motetes para Coro mixto y 3 trombones optativos", Nº 6037. Son dos pulcras obras de este notable compositor, perfectamente ajustadas a los usos eclesiásticos, además de los habituales de concierto, como sucede con las obras de este género escritas por Johannes Brahms.

E S T U D I O S

De Andrés Pardo Tovar

1. "Antonio María Valencia". Un interesante y documentado estudio sobre esta fina personalidad de Cali.

2. "El Folklore en la obra de Tomás de Carrasquilla". Estudio que todo músico debiera leer y que todo musicólogo debiera imitar en su propio terreno en esta América que tanto ignora su cultura tradicional.

3. "Iberoamérica en su Música". Se trata de un folleto que más que informaciones posee una de las colecciones más profundas y útiles sobre lo que es y debe ser la música iberoamericana.

L I B R O S

1. "Conversaciones", de Igor Stravinsky con Robert Craft, ed. Faber and Faber,

24 Russell Square. La importancia de esta publicación se acerca a la "Poética Musical", de Stravinsky. Casi todos los temas tratados tienen un enorme interés, tanto para el musicólogo como para los compositores.

R E V I S T A S

BOLETÍN DE PROGRAMAS, de la Radiotelevisora Nacional de Colombia. Año XVIII. Mayo, 1959. Nº 178. El sumario de esta revista nos ofrece dos excelentes artículos: "Compositores de América", por Andrés Pardo Tovar, y "La Radio", por Domingo Santa Cruz. Es agradable comprobar la trayectoria de superación de esta publicación colombiana, que se conecta más y más con el corazón de la problemática latinoamericana.

MELOS. Febrero, 1959. Nos trae un material interesante de Jean Cocteau, "Gallo y Arlequín", sobre el arte, las artistas y la validez estética; de Román Vlad: "Threni", un estudio sobre esta reciente ópera de Stravinsky; de Boris Pasternak: "Yo conocía a Scriabin". Del extranjero se dan noticias del Festival Musical Panamericano de Buenos Aires. Nueva actividad en Chile, y música moderna que se oye en México.

NOTA: Desgraciadamente la información sobre Chile tiene dos años de atraso.

Marzo, 1959. Lo más importante de este número es la polémica sobre ¿"Qué es Música?", entre los serialistas y el profesor Friedrich Blume. Desgraciadamente, ambas posiciones no están bien definidas. Otro título interesante es: "¿Se puede hacer música con colores?".

Abril, 1959. Leo Schrade nos informa sobre el tratamiento que se le da a la música moderna en la nueva edición del diccionario del Dr. Hugo Riemann. El mérito recae en Wilibald Gurlitt, de la Universidad de Freiburg, quien, en cuanto a discípulo del autor, es garantía de continuidad en el sistema.

Hay noticias interesantes del exterior. Una, de Krenek, en Viena, y el estreno de "Las Carmelitas", de Francis Poulenc.

LES LETTRES NOUVELLES, 22-IV-59. Especialmente interesante es un artículo sobre "El auge de la música cibernética", por Pierre Bamband. En él se establece claramente la diferencia entre esta música de estructura Totalista y las otras menos determinadas de las corrientes serialista y electrónica.

REVISTA DE REVISTAS

ANUARIO MUSICAL. Volumen XII, 1957. Barcelo, 1957. Prof. Dr. Jos Smits van Waesberghe: Les origines de la notation alphabétique au moyen age. / Higinio Angles: La música sagrada de la capilla pontificia de Avignon en la capilla real aragonesa durante el siglo XIV. / Juan Amades: La Danza de las Cintas en Cataluña. / José María Llorens Cisteró: Juan Escribano, cantor pontificio y compositor. / Nicolás Alvarez Solar-Quintes: Panorama Musical desde Felipe III a Carlos II. Nuevos documentos sobre ministriles, organistas y reales capillas flamencas y españolas de música. / P. Nolasco de El Molar: Canciones Navideñas del santuario de Nuestra Señora de Els Ares. / Santiago Kastner: Algunas cartas del P. Antonio Soler dirigidas al P. Giambattista Nartini.

ARIA. Nº 18, diciembre-enero, 1959. Federico Sopena: Adolfo Salazar ha muerto. / Eric Walter White: Benjamín Britten. / Máximo Díaz de Quijano: Historia del "Amor Brujo".

AUDIO Y MÚSICA. Año II, Nº 7, enero, 1959. Otto Mayer-Serra: Realidad y Futuro de la Estereofonía.

AUDIO Y MÚSICA. Año II, Nº 8, febrero, 1959. Fernando Díaz de Urdanivia: Centroamérica, terreno propicio para la Música.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Año XVIII, abril 1959, Nº 177. En el bicentenario de Haendel, síntesis de su vida y su obra. / Calendario de la vida de Haendel. / Romain Rolland: El Oratorio de Haendel. / Stanley Sadir: Luigi Bocherini. / Catálogos de las obras de Haendel. / Luigi Pestalozza: "Los diálogos", de G. F. Malipiero.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Año XVIII, mayo

1959, Nº 178. Andrés Pardo Tovar: Aurelio de la Vega. / Paul Collaer: Introducción a la Música Moderna. / Los instrumentos de música en la pintura. / Bernard Gavaty: Chopin y George Sand.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XIV, Nº 219, mayo 1959. Juan Pedro Franze: "Julio César", de Haendel. / Peter Heyworth: Música del siglo XX. / Alberto Wolff: por René Dumesnil.

CANADIAN MUSIC JOURNAL. Volume III, number 3, Spring 1959. Godfrey Ridout: Healey Willian. / Ernest MacMillan: The Organ Was My First Love.

CHESTERIAN. Vol. XXXIII, Nº 198. Spring 1959. Harold Truscott: Consciousness and the parallel lines of musical scholarship. / John W. Klein: The spoken dialogue in "Carmen".

ESTUDIOS AMERICANOS. Vol. XVI, N.ºs 82-83. Carlos E. Zavaleta: La novela de Hemingway. / Giuseppe Caraci: A propósito del planisferio Castiglione.

FEUILLES MUSICALES. Douzieme année. Mars 1959. Emmanuel Buenzod: Actualité de Haydn? / Paul-Emile Beha: Feodor Chaliapine: Incarnation de Boris Godounof.

GAZETA MUSICAL. Ano IX, 2ª serie, abril 1959, Nº 97. Luis Francisco Rebello: Raízes do anti-Teatro. / Simoes Dias: NO 2º Centenario da Morte de Haendel.

LIRA. Mayo 1959. Jaime Rest: El nuevo renacimiento del Teatro Inglés. / Johannes Franze: El problema "estilo" en Haydn. / J. F.: "La intuitiva". Texto y música de Carl Orff. / Oscar Andrieu: El tema de Ariadna en la música.

- MELOS. Heft 2/26. Jahr. Februar 1959. Roman Vlad: Igor Stravinsky "Threni". / Hans Georg Bonte: Junge Komponisten aus Österreich und Ungarn.
- MELOS. März 1959. Heft 3/26 Jahr. Auch Musik ist menschenwerk. / Komponisten bestimmen die Grenzen der Musik. / H. H. Stukenschmidt: Bad Boy of Music. / Helmut Schmidt-Garre: Henzes "Undine" spielt seit München in der Gegenwart. / Rückblick auf Hindemiths "Mathis" von Berlin aus.
- MELOS. April 1959. Heft 4/26 Jahr. April 1959. Leo Schrade: Neue Musik im neuen Riemann. / Winfried Zillig: Studienpartitur "Moses und Aron". / Helmut Lohmüller: Stravinsky: Brennpunkt einer Epoche. / A. Razumovsky: Moderne Musik von A bis Z.
- MELOS. Januar 1959 Heft 1/26 Jahr. Januar 1959. Wolfgang Fortner: Ein wahrlich vertrackter Sachverhalt. / Georges Auric: H. Jourdan-Morthange. / Dallapiccolas "Cinque Canti": Jacques Wilderberger.
- MUSICA. Februar 1959. 2. Peter Stadlen: Kritik am seriellen. / Heinrich Lindlar: Virtuosen, Reisetars und Mendelssohn. / Thekla Schneider: Zeitgenössische variationskuns.
- MUSIKALISCHE ZEITFRAGEN BAND. I. 1956. Wiora Walter: Das deutsche Musikleben und die situation der zeit. / Wilhelm Twittenhoff: Musische Erziehung in jugendpflege und jugendsozialarbeit.
- MUSIKALISCHE ZEITFRAGEN. II. 1958. Walter Wiora: Musische und musikalische Bildung. / Robert Wagner: Heranbildung des Publikums im konsertleben. / Jörn Thiel: Musikalische erwachsenenbildung durch den rundfunk?
- MUSICAL AMERICA. Abril 1959. Vol. LXXIV Nº 5. Rafael Kammerer: Leonard Pen-nario.
- MUSICAL COURIER. Vol. CLIX, Nº 4. Nº 3.364. March 1959. Winton Dean: Dusting off Haendel. / Rosalyn Krokover: Dance Novelties Feature of New York Season. / American Composers: Aaron Copland.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. Volume 45. Nº 5. April-May 1959. Karl D. Ernst: Quality Teaching is our answer. / Forrest E. Conner: Music in the general Curriculum. / Donald S. March: Music and Dimension.
- MUSICAL LEADER. Vol. 91. Nº 3. March. 1959.
- MÚSICA. Boletín Interamericano. N.os 9-10. Enero-marzo 1959. Catálogo cronológico clasificado de compositores: Luis Gianneo, argentino; Walter Piston, estadounidense; Francisco Mignone, brasileño.
- MUSIQUE DANS LE MONDE. Mai 1958. Nº 4. Situation actuelle du Jazz; Trois opinions autorisées: Rolf Liebermann, John Lewis y Barry Ulanov.
- MUSIC REVIEW. February 1959. Vol. 21. Nº 1. Jack Pilgrim: Tallis "Lamentations" and the english cadence. Concerning the Waremarks in the Manuscripts and early Prints of G. F. Händel, by Frederick Hudson. / Frank Walter: Ver-dian Forgeries. / Christopher Hampton: Anton Webern and the Consciousness of the Time. / Robert E. Middleton: "ABT". / H. C. Robbins Landon "The Symphonies of Joseph Haydn: Addenda and Corrigenda.
- MUSICAL TIMES. May 1959. Nº 1.395. Rose-mary Hughes: The Rediscovery of

Haydn. / Sidney Harrison: Pen Portrait: Edric Cundell. / Watkins Shaw: Purcell's bell anthem and its performance.

ORCHESTER, DAS. Heft 4/April, 7 Jahrgang.

Joseph Müller-Battau: Händel in unserer Zeit. / Kurt Runge: Urheberrechts- oder Leistungsschutz? / Kurt Overhoff: Die musikalische Konserve und ihre einwicklung auf die ledendige kunts. / K. H. Ruppel: Spiegel des Musiklebens. / Werner Oehlmann: Hindemiths "Mathis der Maler".

MUSIQUE DANS LE MONDE. Octobre-novembre 1958. Jack Bornoff: Le Festival et le Congrès du Conseil International de la Musique. / Domingo Santa Cruz: Le Conseil International de la Musique et ses fontions. / Marcel Cuvelier: Les jeunes musicales dans le Monde. / Dr. Egon Kraus: L'education musicale et les moyens techniques. / Maud Karples: La musique populaire d'aujuord'hui et l'action du Conseil International de la musique populaire (CIMP). / Claude Rostand: La Musique contemporaine et le public. / Ayana Deva Angadi: La musique de l'Inde. / Vladimir Stepanek: La musique en Europe Orientale. / Virgil Thomson: "Américanismes" dans la musique. / Gilbert Chase: Situation actuelle de la Musique Américaine. / Carlos Vega: La musique en Amérique Latine au XIX siecle. / Luis Heitor Correa de Azevedo: La creation musicale contemporaine en Amérique Latine. / Luis Heitor Correa de Azevedo: L'heritage africain dans la musique du nouveau monde. / Antoine Golea: Pierre Boulez dans la musique de notre temps.

REPERTORIO AMERICANO. Cuadernos de Cultura Hispana. Tomo L. Año 36. Nº 1.186. Luis Alberto Sánchez: "Un Tal García Monge" ha muerto. / Max Henríquez Ureña: Un Apóstol de la Cultura: García Monge.

REPERTORIO AMERICANO. Cuadernos de Cultura Hispánica. Tomo L. Año 36. Nº 1.185. Luis Alberto Sánchez: Mis recuerdos de Juan Ramón Jiménez. / N. Viera Altamirano: América, Continente del Despotismo.

RITMO. Año XXIX, Nº 301. Marzo 1959. J. A. Westrup: Henry Purcell. / Peter Heyworth: Strawinsky en Londres. / René Dumesnil: "La Pasión", de Jean Langlais. / Arturo Menéndez Alelyxandre: Victoria de Los Angeles, voz de España en el mundo.

TEMPO. Winter 1959. Number 50. Hugh Ottaway: Shostakovich: Some Later Works. / Imogen Holst: Britten's "Nocturne". / Hans Keller: Strawinsky's Performance of "Agon": A report. / Gilbert Chase: Creative trends in Latin American Music-II.

RASSEGNA MUSICALE. Anno ventottesimo, numero quattro 1959. G. Pannain: Studi monteverdiani (IV). / A. Basso: La musica strumentale del rinascimento polacco. / L. Pestalozza: Storicità di A. Webern.

VIDA MUSICAL. Nº 1. 1959. Moscú. Editada en idioma ruso.

MÚSICA SOVIÉTICA. Nº 1, Nº 2 y Nº3. Editada en idioma ruso en Moscú.