



REVISTA MUSICAL CHILENA

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



AÑO XIV

JULIO - AGOSTO 1960

N.º 72

MÚSICA

Margarita Friedemann

Agustinas 1287. Correo, Casilla 3937
Cables: Marfriedemann. Santiago de Chile

MARGARITA FRIEDEMANN ofrece el más amplio repertorio en las mejores ediciones europeas y americanas. Últimas novedades en partituras de bolsillo y literatura musical:

- KOECHLIN, CHARLES "Compendio di Regole, per il Contrapunto", versione italiana.
- MONTEVERDI, C. "12 Composizioni vocali. Profane e Sacre" (Inedite) con e senza Basso continuo a cura di Wolfgang Osthoff.
- SCARLATTI, A. "4 Cantate" (Inudite) per canto e Piano-forte a cura di Giampiero Tintori.
- ZANON, S. "4 Momenti di Polifonia Gregoriana", per coro a voci miste.
- SANCAN, PIERRE "Concerto pour piano et Orchestre". Partitura de bolsillo.
- MALIPIERO, G. F. "Sonata a cinque", per flauto, violino, viola, violoncello ed arpa.
- DEBUSSY, C. "Pelléas et Mélisande". Drame lyrique en 5 actes et 12 tableaux. Partitura de bolsillo.
- SCHOENBERG, A. "Cuarteto Nº 4", op. 37. Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto Nº 1". Partitura de bolsillo.
- BLOCH, ERNEST "Cuarteto Nº 3". Partitura de bolsillo.
- BRITTEN, B. "Rapto de Lucrecia". Partitura de piano y canto.
- HINDEMITH, P. "Mathis der Maler". Opera completa para piano y canto.
- ORFF, C. "Catuli Carmina". Partitura para piano y canto.
- ORFF, C. "Orpheus". Favola in musica di Claudio Monteverdi 1607. Partitura canto y piano.

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIV Santiago de Chile, Julio-Agosto de 1960 Nº 72

RESUMEN

EDITORIAL	3
FEDERICO HEINLEIN: Gustav Mahler	8
LUIS GASTON SOUBLETTE: Oda a Gustav Mahler	30
ISOLDE PFENNINGS: Importancia de los instrumentos de cuerdas punteadas y sus tablaturas	34
KURT ROTTMANN: La interpretación de la música Barroca	44
LUIS ADVIS: Aplicación de los Símbolos Lógicos al Análisis Musical	53
JOSE VICENTE ASUAR: El Festival de Colonia	65
FERNANDO ROZAS: Información sobre el XIV Curso Internacional de Nueva Música, patrocinado por el Kranichsteiner Musikinstitut en Darmstadt	72
ROBERTO ESCOBAR: Estímulos y Jurados	82
CARLOS BOTTO: Crónicas de Viaje. II	86
DOMINGO SANTA CRUZ: En torno a unas aseveraciones de Gustavo Bercerra	94

EDUCACION MUSICAL:

Cora Bindhoff de Sigren: El Kindergarten Musical y su aporte a la música	99
--	----

CRONICA:

Conciertos de la XIX Temporada de invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile	105
XIX Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical	108
VI Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile	112
Conciertos	115
Ballet	124

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS	131
NOTICIAS	137
JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS	141
ENTREVISTA	143
DISCOS	145
HEMOS LEIDO	147
REVISTA DE REVISTAS	151

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; SANTIAGO DEMELCKIORE, Administrador; HERMINIA RACCAGNI, Directora del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; MARCO DUSI, Director del Coro de la Universidad de Chile; MALUCHA SOLARI, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

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

EDITORIAL

DUALIDAD DE LA ACTIVIDAD SINFONICA PERJUDICA A LA MUSICA Y AL PAIS

Las temporadas de invierno de 1960 de las Orquestas Sinfónica y Filarmónica de Chile han terminado y hemos esperado los resultados de estas series de conciertos simultáneos, en los mismos días y a la misma hora, para juzgar el absurdo que ha significado esta nueva modalidad.

Necesario será hacer un poco de historia para aclarar ciertos conceptos. Desde la fundación del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en octubre de 1940, se tomaron las disposiciones conducentes a la formación de una orquesta sinfónica que la Ley 6696 disponía. La Orquesta Sinfónica de Chile, que fue el nombre que se acordó dar al conjunto sinfónico, realizó su primera presentación pública el 7 de enero de 1941 en el Teatro Municipal de Santiago, bajo la dirección del maestro Armando Carvajal. Durante diecinueve temporadas consecutivas, hasta la fecha, y siguiendo la norma ya establecida por la Asociación de Conciertos Sinfónicos desde 1932, la Orquesta Sinfónica organizó las temporadas de conciertos invernales, los días viernes en la tarde, con repetición de ellos los domingos en la mañana. ¿Por qué la directiva del Instituto eligió este día desde el comienzo de la actividad sinfónica de este conjunto? Ante todo, porque la modalidad de ensayos de lunes a viernes era la que redundaba en un mejor rendimiento artístico y, luego, porque el financiamiento de los conciertos de repetición a precios populares requería un día en que la sala de conciertos tuviese una menor demanda. Tanto el director extranjero como el solista invitado tienen que cumplir con sus compromisos en cada país dentro de un lapso relativamente corto y éste fue otro de los factores que llevaron al Instituto de Extensión Musical a programar sus conciertos oficiales y de repetición en días lo más aproximados posible. En un comienzo, hubo, también, que luchar por formar un público de conciertos y éste se habituó a la modalidad de abonarse a los conciertos de los viernes, correspondiendo al estudiantado y público en general, que no podía pagar el abono, el concierto de repetición a precios muy reducidos el día domingo en la mañana. La Orquesta Sinfónica de Chile tra-

bajó en el Teatro Municipal, en estas condiciones, durante un lapso de quince años, hasta 1956 inclusive. Por razones cuyos detalles nada tienen que ver con la situación que comentamos, la Sinfónica de Chile abandonó el Teatro Municipal en 1957, e inició su XVII temporada de conciertos en el Teatro Astor, manteniendo siempre el viernes como día estable de su programación de abono y el domingo para la repetición del concierto del viernes.

En 1955 se formó la Orquesta Filarmónica de Chile, subvencionada por la Ilustre Municipalidad de Santiago, con sede en el Teatro Municipal. Esta nueva agrupación sinfónica ha sido un precioso aporte a la vida musical del país y es por esta razón que siempre ha contado y cuenta con todo el apoyo que ha podido ofrecerle el Instituto de Extensión Musical. La Orquesta Filarmónica, en sus primeras cinco temporadas oficiales programó sus conciertos de abono los martes y el público respondió con entusiasmo a esta iniciativa. La prensa, por su parte, alentó este nuevo esfuerzo y comprendió el gran aporte que para la vida musical del país significaba tener dos orquestas que, a través de una labor coordinada, expandieran el campo musical chileno. Ambas orquestas, durante cinco años, no sólo contaron con el favor del público que paga, sino que realizaron una eficientísima labor de difusión entre los estudiantes, en los centros obreros y en los barrios de la capital.

Para la música en este país, 1959 fue un año de crisis parcial con motivo del conflicto que se suscitó entre la Orquesta Sinfónica y la Universidad de Chile, pero una vez superada ésta, se volvió nuevamente a reanudar la labor musical por sus cauces normales, y ambas orquestas planearon sus temporadas de invierno de 1960.

En febrero de este año se supo que la Orquesta Filarmónica realizaría sus conciertos de abono y de repetición en los mismos días y horas en que actuaba la Sinfónica. De inmediato la Universidad de Chile, para salvaguardar los intereses financieros y artísticos de la música en Chile, realizó gestiones ante la I. Municipalidad de Santiago. El Rector de la Universidad, don Juan Gómez Millas, el Decano de la Facultad, don Alfonso Letelier y el Director del Instituto, don Gustavo Becerra se entrevistaron con el Alcalde de Santiago, señor Alvarez Goldsack y le hicieron ver las desventajas que esta nueva modalidad significaría para la música y para el público. Por su parte, el Director del Instituto celebró una reunión con el regidor señor Osvaldo Márquez, presidente de la H. Comisión de los Espectáculos y Difusión Cultural de la Ilustre Municipalidad para abordar este problema. En estas reuniones, las autoridades universitarias dejaron constancia de que la Orquesta Sinfónica de Chile no sólo

había programado sus conciertos en días viernes desde hace veinte años, sino que, además, su labor de formación de un público musical databa del año 1924, en que la Sociedad Bach inició su campaña renovadora, la que redundó, en lo que se refiere a la vida de conciertos, en la creación de la Asociación de Conciertos Sinfónicos en 1932, base de la actual Sinfónica de Chile, y cuyas actuaciones hasta 1938 siempre fueron en día viernes. El segundo punto esgrimido fue el problema financiero de la música con respecto a los conciertos de repetición que debían efectuarse en día domingo en la mañana por problemas de arriendo, puesto que las autoridades del Teatro Astor, en que actúa la Sinfónica de Chile, por razones de programación, sólo podían otorgar el Teatro los viernes en la tarde y domingos en la mañana, lo que imposibilitaba al Instituto de Extensión Musical a cambiar sus fechas. Finalmente se expuso el problema del público, argumentando que en Santiago no había público para llenar dos grandes salas en un mismo día y haciéndole ver a los señores edilicios que la coincidencia de los conciertos sería altamente perjudicial para el público al que ambas orquestas tenían la obligación de servir. Se recalcó el hecho de que tanto la Orquesta Sinfónica como la Orquesta Filarmónica son entidades subvencionadas por impuestos: la Sinfónica, por la Ley 6696 a los espectáculos y, la Filarmónica por dineros Municipales y que su obligación primordial era la de ofrecer la mejor música y en las mejores condiciones al público del país que financiaba ambas entidades. La respuesta de la I. Municipalidad a estos argumentos fue que, debido a lo avanzado de la temporada, la mayor parte de los contratos con solistas y directores extranjeros invitados por la Orquesta Filarmónica ya estaban suscritos y que cualquier cambio significaría un desprestigio para los dirigentes de la Filarmónica; que el calendario de fechas para las presentaciones de la Orquesta, como de otros espectáculos, ya estaban fijados por la H. Corporación del Teatro Municipal y, por fin, que había bastante público para conciertos simultáneos.

Las autoridades de la Universidad de Chile no tuvieron otro remedio más que aceptar los argumentos de la I. Municipalidad de Santiago con respecto a su política de programación interna y, como era imposible predecir si habría o no público para ambos espectáculos simultáneos, no quedó más remedio que esperar los acontecimientos. No obstante, el señor Gustavo Becerra ofreció al regidor Osvaldo Márquez hacer una declaración conjunta de ambas entidades para evitar malos entendidos que pudieran suscitar comentarios de mala fe o inexactitudes. Esta de-

claración conjunta no se realizó y, como es natural, los críticos musicales primero y toda la prensa después, se lanzó a hacer conjeturas.

La Revista Musical Chilena, después de hacer esta exposición escueta de los hechos, se siente en el deber de protestar, conjuntamente con toda la prensa chilena, por el incalculable daño que se le ha hecho a la música en Chile durante este año. Queremos dejar bien en claro que esta modalidad no ha perjudicado financieramente en ningún sentido a la Orquesta Sinfónica, puesto que el abono se cubrió en un 75% y que todos nuestros conciertos han contado con un público que llenaba el Teatro Astor en su totalidad, gracias a la venta semanal del excedente de localidades no vendidas dentro del abono, pero no ha ocurrido lo mismo con los conciertos ofrecidos en el Teatro Municipal por la Orquesta Filarmónica, que, en la mayoría de sus conciertos de abono, sólo ha llenado un tercio de la sala. Si esto no preocupa a los ediles municipales, a nosotros sí. La Orquesta Filarmónica ha ofrecido espléndidos conciertos con solistas y directores de renombre y el público se ha visto privado de asistir a ellos, ya sea porque no hay público sino que para llenar una sola sala en un mismo día, o porque esta lucha intestina entre las dos entidades que mantienen orquestas sinfónicas les ha producido un natural desinterés por sus labores.

Tanto la I. Municipalidad como la Universidad de Chile, deben mantener presente que son el Fisco y los contribuyentes quienes hacen posible esta vida musical nuestra que tanto nos enorgullece, pero si no nos preocupamos de realizar la labor de difusión que se nos ha encomendado, puede llegar el día en que se nos tome cuentas y, entonces, ¿cuál podrá ser nuestro justificativo? Justo es afirmar que la Universidad de Chile ha realizado una importantísima labor a favor de la música desde que las actividades y las instituciones musicales se mueven bajo la égida de la Universidad, porque es dentro de ella donde se ha logrado el desarrollo y la completa consolidación de cuanto se ansiara antes. Creado el Instituto de Extensión Musical en 1940, como fruto maduro de las actividades sinfónicas precedentes y de la obra de la Facultad de Bellas Artes, los años 1940 a 1960, ofrecen múltiples frutos en todos los campos de la actividad musical. Esto hay que tomarlo seriamente en consideración en estos momentos en los que, sin mezquindades, debemos enfocar el problema de la música y no el institucional. Chile necesita la labor musical de la Universidad de Chile y el de la I. Municipalidad de Santiago, pero ambas deben complementarse y no declararse la guerra. Sin duda alguna la primera, la que inició el gran movimiento renovador de la música en el país es la que merece algunas consideraciones sobre todo

si se toma en consideración de que la Universidad de Chile no cuenta con teatro propio y el Municipio, en cambio, tiene el Teatro Municipal donde puede programar sus conciertos y toda su actividad musical en los días que así lo desea.

Hacemos votos porque nuestro llamado a la cordura sea escuchado y que en 1961 no se vuelva a repetir el absurdo de la simultaneidad de conciertos que sólo perjudica a la música y a los chilenos.

GUSTAV MAHLER

por

Federico Heinlein

"Soy tres veces apátrida: bohemio entre los austríacos, austríaco para los germanos, judío en el mundo entero." G. M.

"Pocos pueden preciarse de haber estado cerca de él. No poseía el don de conquistar los corazones por amabilidad cautivante ni de ganarse simpatías por flexible complacencia. Como hombre y como artista desdeñaba todos los pequeños recursos de coquetería personal. En

SU CARACTER

había una hosquedad, un rechazo casi despreciativo, que por motivos baladíes podían trocarse en agresiva rudeza. Así se escudaba contra la importancia del mundo exterior, cuyos contactos, cuando no se imponían por el trabajo artístico, sólo le eran gravosos. Quien quería ser su amigo, tenía que aproximársele espontáneamente, sin dejarse turbar por las muchas rarezas de un temperamento irritable, debiendo saber que tras tantas exaltaciones y terquedades se escondía una naturaleza simple, pura y sincera, desafecta a toda sociabilidad caracoleada. La honda seriedad, rayana en fanatismo, con la que este hombre trataba todo lo que tomaba en mano, fue la causa que lo hizo adoptar aquella actitud casi hostil en el trato con el mundo. Pues, precisamente esa seriedad el mundo no quería permitírsela, por lo menos no en el sentido incondicional de Mahler, exigiéndole concesiones, ajustes, halagos, para los que él era demasiado franco, fuerte y orgulloso. Fue así como encerraba dentro de sí mismo lo más íntimo, aquellos sentimientos tiernos y sencillos de su verdadera naturaleza, abroquelándose con todos los medios de brusquedad personal y rigidez inabordable. Mostraba la superficie de un soberano sin miramientos, que desprecia las componendas, no sacrificando ni la más mínima fracción de las exigencias que estima necesarias, y cuya voluntad indómita sojuzga aun las resistencias más obstinadas. Existen dos recursos para caer en gracia a la gente: persuadirlos con amabilidad, o inspirarles respeto mediante el rigor despiadado. Mahler optó por este último, de aplicación más incómoda y peligrosa que lo primero. Sin embargo, conducía a la meta de modo más certero, y sólo esa meta lo atraía,

estimándola digna de inmolarle todo lo demás. Dirigía su rumbo a una sola cosa, sin cuidado si en el camino lesionaba a otros o a sí mismo. Es un rasgo de intolerancia reminiscente del Antiguo Testamento, rasgo que en Mahler se destaca con especial nitidez. Era uno de los grandes celadores que prefieren el aniquilamiento antes que hacer concesiones. En su vida y en su obra, como director y como creador ha sido fiel a ese principio . . .

"Mahler el director de orquesta ha gozado de la aprobación general en grado considerablemente mayor que el compositor o el director artístico. Raro era el oyente que lograra sustraerse al sobrecogedor impacto de sus interpretaciones. En el arte directivo de Mahler, en su influjo sobre ejecutantes y público, había algo hechicero, subyugante, casi violento, nada realmente liberador que hubiese entusiasmado de inmediato. El rasgo tiránico que caracterizaba todo su ser, asimismo resaltaba rudamente en el director. De igual modo que en los ensayos agarrotaba a la orquesta hasta convertirla en herramienta, en máquina carente de voluntad propia, su fuerza de sugestión casi pavorosa se asentaba también sobre el público cual opresión paralizadora. No dejaba al oyente opción ni albedrío, sino que lo forzaba a escuchar y mirar a la manera mahleriana. No existía voluntad al lado, ni fuera, de la suya. También como director, Mahler desdeñaba todos los recursos de la persuasión amable, de la deferencia obsequiosamente lisonjera. Menudo, sencillo, de movimientos duros y suscintos, su aspecto exterior se prestaba poco para cautivar a un público ávido de lo espectacular. Sus palabras, aires y gestos expresaban un tranquilo menosprecio de las masas. Sentía instintivamente la resistencia con la que se enfrentaba, sabiéndose, sin embargo, con suficiente fuerza para domar los opositores y someterlos en un instante a su voluntad. Fue una de las más bruscas naturalezas de déspota que jamás hayan estado en la tarima."

Estas no son palabras de uno de los numerosos detractores de Mahler, sino que se encuentran en la necrología que su apóstol y exegeta Paul Bekker publicara en la *Frankfurter Zeitung*. La misma unilateralidad del carácter de Mahler hace que

SU CARRERA

(al menos la del director de orquesta) ofrezca un material biográfico relativamente exiguo, pudiendo relatarse en breves párrafos los hechos principales de su trayectoria, mientras que el interés candente de esa vi-

da no reside en los escasos datos exteriores, sino en su índole, su pensamiento y su obra.

Nació el 7 de julio de 1860 en Kalischt (Bohemia), de padres judíos poco acaudalados, afanosos de asimilarse a la tradición cultural austríaca. Su adorada madre, Marie Herrmann, sufrió toda la vida por el carácter autoritario de su marido, Bernhard, quien empezó como carretero para llegar a ser, con el tiempo, dueño de una destilería de aguardiente.

El mayor de los seis que sobrevivieron entre doce hermanos, Gustav se crió en la cercana ciudad de Iglau, en cuyo liceo hizo sus estudios. A edad temprana se había empezado a manifestar el talento del niño, quien componía música y tocaba el piano en forma autodidacta, por lo que su padre decidió mandarlo a Viena para que allá recibiera enseñanza profesional.

“La voluntad verdadera del judío, dice Stefan Zweig, su ideal inmanente, es elevarse a la esfera espiritual, ascender hacia una capa cultural superior. Aun el más mísero vendedor ambulante, que arrastra su lío bajo la lluvia y la tormenta, tratará de hacer estudiar siquiera a uno de sus hijos, a costa de los mayores sacrificios, y se considera título de honor para la familia entera el tener en su medio a una persona reconocida en la esfera intelectual, un profesor, un sabio, un músico, como si sus méritos ennobleciesen a todos.”

A los 15, Gustav es admitido en el Conservatorio de la Sociedad de Amigos del Arte, cuyo curso de tres años rinde con distinción, aunque a juicio de sus profesores Julius Epstein (piano), Robert Fuchs (armonía) y Franz Krenn (composición) poseía un talento moderado, junto a una inmoderada falta de disciplina. Un colega de los años de estudio de Mahler fue su coetáneo Hugo Wolf, con quien solía encontrarse, más que en las aulas, en la galería de la Opera. En 1877 comenzaron sus relaciones con Anton Bruckner, de cuya Tercera Sinfonía Mahler confeccionó, junto con otros dos músicos, una reducción para piano a cuatro manos, que luego fue publicada.

Cuando en 1880 no se le otorgó el Premio Beethoven a “Das klagende Lied”, su primera obra de mayor envergadura, la terrible decepción lo hizo emprender la carrera de director de orquesta. Después de años difíciles en varios lugares pequeños, seguidos de temporadas en Kassel, Praga y Leipzig, fue nombrado director de la Opera Real en Budapest, donde pudo demostrar por primera vez sus grandes dotes de organizador y renovador musical. Sin embargo, renunció al puesto, para ir, poco después, como primer director al Teatro Municipal de Hamburgo, don-

de permaneció seis años. En aquel entonces trabó vínculos amistosos con Bruno Walter y Ricardo Strauss.

Directores de orquesta como este último, Weingartner y Nikisch se interesan por su incipiente obra de compositor e incluyen en sus programas alguno que otro movimiento aislado de las primeras sinfonías. El proyecto de atraerlo a la Opera de la Corte en Viena es vivamente apoyado por Brahms, para quien había constituido una impresión indeleble el reestreno del Don Giovanni que oyera en Budapest bajo la dirección de Mahler. Tras largas negociaciones, que se prolongan hasta después de la muerte de Brahms, llega a concretarse el llamado en 1897.

Poco antes, Mahler había adoptado la religión católica, cuyos elementos místicos ejercieron en él gran atracción. La Opera de Viena lo contrató primero como director de orquesta, para conferirle, ya a los pocos meses, la dirección artística también, con plenos poderes y contrato vitalicio. Los diez años de su permanencia en aquel puesto han constituido un apogeo esplendoroso de la cultura operática. Secundado por los directores Franz Schalk y Bruno Walter, el escenógrafo Alfred Roller y un conjunto de cantantes de primer orden, algunos de ellos traídos de Hamburgo, logró representaciones, ejemplares y memorables, de Mozart, Wagner, Weber y Gluck.

Sólo durante escasas semanas de verano le es permitido dedicarse a la composición. En 1902 se casa con Alma María Schindler, cuyo padre era un paisajista vienés. Bajo la influencia de su mujer, con quien tiene dos hijas, se amplía el número de amigos. A los compañeros de juventud, entre ellos el poeta Siegfried Lipiner y el musicólogo Guido Adler, se suman ahora compositores como Alexander von Zemlinsky y Arnold Schoenberg. Las relaciones con éste y su círculo se hacen más estrechas a medida que se entibia la simpatía de Mahler por Ricardo Strauss.

Se expone a una creciente impopularidad en la Viena de aquel entonces, opuesta a toda empresa artística aventurada. Cansancio, intrigas, campañas de prensa en su contra, desavenencias con el intendente e infortunios personales hacen que en 1907 presente su dimisión indeclinable. A mediados del año, un ataque de difteria le había arrebatado a su hija mayor, y poco después un médico desconsiderado le comunicó que él mismo padecía de una afección cardíaca perniciosa.

Física y moralmente carcomido, aceptó el puesto de director huésped en la Metropolitan Opera, en el afán de salvaguardar el futuro económico de su familia. En 1909 le fue conferida, además, la dirección de la Sociedad Filarmónica de Nueva York, donde dio a conocer, por primera vez en nuestro continente, el ciclo completo de las sinfonías de Bruckner.

Sus honorarios, 30.000 dólares anuales, fueron los más altos que hasta entonces se habían pagado a un director de orquesta.

Su ya minada salud se vio socavada aún más por las extenuantes actividades neoyorquinas, a las que se agregó la intensa emoción creadora de los veranos en la patria, cuyos frutos fueron la Canción de la Tierra y la Novena Sinfonía. Sus fuerzas se derrumbaron en definitiva durante la última temporada estadounidense. En febrero de 1911 tuvo que interrumpir su serie de conciertos en Nueva York, transportándosele, ya moribundo, a Viena, donde sucumbió ante una septicemia, el 18 de mayo, y fue enterrado en el cementerio de Grinzing.

Durante toda su vida, el compositor Mahler fue víctima de Mahler, él

MAESTRO DE LA BATUTA,

y los méritos incontestables de este último solían impedir u oscurecer el reconocimiento de sus valores como creador. Debido a las exigencias de la tarima, el compositor tenía que concentrar su producción en breves semanas estivales.

“La fuerza creadora halla su límite en la carencia de egoísmo creador”, ha dicho Adolf Weissmann. Sin trabas ni reservas, Mahler se sumerge en la obra de otros, interpreta cada frase como si fuese algo propio, se consume identificándose con lo ajeno. Es así como, sin darse cuenta, ha recogido ideas, timbres y ambientes de composiciones que, gracias a su íntima compenetración, llegaron a convertirse en parte inseparable de su subconsciente. El mismo sólo admitía la influencia de Berlioz y Bizet. En una carta de sus últimos años, escrita en América, habla de las ventajas de concretarse a dirigir conciertos, ya que de las obras sinfónicas puede aprender tanta cosa útil para su propia creación, y deplora las “deficiencias” de su instrumentación, influenciada en demasía por las condiciones acústicas del foso, donde él pasara gran parte de su vida. Vemos que, en cuanto escapa a la órbita del teatro de ópera, su orquestación se vuelve mucho más íntima, diáfana y transparente. Si hubiese alcanzado a escuchar la Canción de la Tierra y la Novena Sinfonía, es posible que les habría conferido matices aún mucho más sutiles, ya que por costumbre retocaba cada partitura en forma minuciosa después de las primeras ejecuciones.

Como director, Mahler halló una acogida prácticamente unánime. El impacto de su demoníaca personalidad en los contemporáneos, se refleja en una carta de Hans von Bülow, hombre, por lo demás, no despro-

visto de antisemitismo, quien, en 1891, escribe a su hija Daniela: "Ahora, Hamburgo ha encontrado un director de ópera de suma excelencia en el señor Gustav Mahler (judío serio y enérgico, que viene de Budapest). Según mi entender, iguala a los mejores, como Mottl y Richter. El otro día escuché el Sigfrido bajo su batuta. Me ha llenado de sincera admiración, ya que, sin ensayo con la orquesta, consiguió que esa chusma de ejecutantes tocase como él quería."

Era un fanático de la precisión, como Toscanini, Klemperer, Kleiber lo fueron después de él. Mahler ha sido el mejor apóstol, el director que más hondamente comprendiera a Wagner. Poseía un concepto grandioso del *Gesamtkunstwerk*, y en las primeras etapas de su carrera sufría horrores por no poder realizar sino una ínfima parte de sus ideas, consiguiendo llevarlas a la práctica recién en Viena, con el poderío casi absoluto que allá ejerciera. Su calidad excepcional, nadie era capaz de ignorarla, pero lo combatían por exigente e incómodo. Sin embargo, de los artistas por él seleccionados forjó un conjunto de incomparable jerarquía. Probablemente no haya existido en la escena musical ninguna culminación semejante, ni antes ni después. Ayudado por Roller, Mahler es, al mismo tiempo, director de escena y maestro concertador. No sólo dedica su esfuerzo a las grandes creaciones de la literatura operática, sino que se empeña con igual fervor por obras menos importantes.

También en la tarima de concierto emplea los

METODOS DE SU TRABAJO

en el teatro. Todo lo prepara detalladamente desde el principio. Cuando dice "tradicción es desidia", sabe, sin embargo, distinguirlas, y no se dirige contra la conservación de valores del pasado, sino que arremete contra la incuria que trata de disculpar su falta de corrección invocando a autoridades dudosas.

Lo llamaban "el tirano", y poseía algo de diabólico, pero era raro que tuviese conflictos insubsanables con artistas verdaderos. Aun aquellos que le obedecían indignados, con enojo e incluso aborrecimiento, sabían lo que significaba poder trabajar con él, ser atormentados en forma despiadada y exprimidos hasta la última gota de sus posibilidades. En los diarios del cantante Theodor Reichmann se hallan consignados sentimientos de la más tornadiza ambivalencia. Expresa furor y encono contra el "mico judío" que osara corregirlo, reprenderlo, obligarlo a hacer las cosas de manera distinta a la que él acostumbraba. Después del éxito inigualado de la función, habla jubiloso de "Mahler, el dios", quien le

inspirara un rendimiento que él mismo jamás habría sabido exigirse, viéndolo como ser digno de máxima adoración, al que se le perdona todo vejamen, todo tormento.

Mahler no tenía uso para divas o divos regalones, sino exclusivamente para servidores de la obra. Era por completo artista, no sabía de nada humano, sólo contemplaba su causa. Con tal meta ante su mirada, olvidaba toda cosa y persona que no tuviera nexos con la tarea que se había impuesto. A elementos recalcitrantes, en el foso o el escenario, los humillaba sin piedad. Era capaz de hacer repetir el mismo pasaje diez, veinte, treinta veces, vapuleando cada vez con malas palabras a la víctima, confundida e irritada, hasta que la frase salía tal como él la necesitaba, como la había oído en su imaginación. De este modo, suscitando ira y desesperación, obtenía de personas estólicas, contumaces o abiertamente hostiles, resultados que en otra forma no habría podido conseguir.

Specht lo pinta, en tales momentos, "cual mono maligno, su cara contraída por mil muecas diabólicas. Se mordía las uñas, la mirada de sus ojos pardos, de ordinario tan maravillosamente tranquila e introspectiva, se volvía verdosa y punzante como la de un duende perverso, mientras que su boca blanda, casi femenina, estaba petrificada en una sonrisa maliciosamente torcida, que tiraba hacia abajo la comisura derecha de sus labios en forma horrible. Tenía entonces algo casi pavoroso, al mismo tiempo, amenazante y paralizador."

En el rigor de Mahler no había nada personal, ninguna intención sádica. El se sentía como vehículo de un mensaje que tenía que entregar a los demás, sin miramientos de ninguna especie. La clave de sus interpretaciones residía en que sobre ellas no pesaba nada tradicional. Hacía renacer cada obra desde su propia visión. Barrió con la costumbre de tener un director de escena y otro de orquesta. Reunía ambas funciones en sí, ejerciendo desde el foso una maravillosa irradiación artística. Los cantantes, enteramente compenetrados de su parte musical, se convertían en actores sin poses huecas ni ademanes fútiles, mientras que los decorados fueron desprovistos de todo naturalismo exagerado.

Muchos han sido los músicos que de sus manos, por su ejemplo inspirador e inolvidable, recibieran, como Santo Grial, la conciencia de la propia misión. El primero entre ellos fue, sin duda, Bruno Walter, tal vez su más fiel campeón. En una de sus últimas entrevistas, Mahler le entregó como precioso legado la partitura de la Canción de la Tierra, sin tocársela, porque tenía temor de su propia emoción. Otros directores que no habrían sido lo que fueron, sin el encuentro decisivo con el arte de Mahler, son Otto Klemperer y Erich Kleiber, Alexander von Zem-

linsky y Hermann Scherchen. Fue el ídolo de Willem Mengelberg, quien, a través de numerosos festivales en Amsterdam y otras partes, tratara de divulgar su obra.

Más vasta aún ha sido la

INFLUENCIA DE MAHLER COMO CREADOR.

En la tenue filigrana de los *Kindertotenlieder* y del Adagietto para cuerdas y arpa de la Quinta Sinfonía, ya se prepara el estilo de cámara de Schoenberg, mientras que los grandes saltos melódicos del movimiento inicial de la Novena parecen prefigurar rasgos estilísticos de Alban Berg. Encontramos el hálito de su orquestación en partituras de Bloch y Casella, Britten y Hartmann, en varios compositores rusos y, entre los nuestros, en Juan Orrego Salas.

La fuerza inspiradora de Mahler ha sido, tal vez, descrita con mayor fortuna por Ferruccio Busoni: "Su proximidad posee algo purificante, que rejuvenece el alma de cuantos se le acerquen." Posiblemente, el ser más próximo a Mahler haya sido

ALMA MARIA,

mujer extraordinaria que, al igual que él, fuera guía y estímulo de muchos, mereciendo párrafo aparte por el inusitado alcance que le ha cabido en la vida cultural centroeuropea de nuestro siglo.

Mucho menor que su marido, llegó a serle ministro de finanzas y de economía, esposa, madre abnegada de los hijos, amiga comprensiva en todas las fases de la vida, camarada y ayudante en la copia y corrección de manuscritos. Estudió composición con buenos maestros, y Mahler, después de vencer un receloso escepticismo inicial, apreciaba en mucho sus canciones, haciéndolas editar.

Después de la muerte de Mahler, sobre quien publicó un libro recordatorio en 1949, su casa se convirtió en importante foco espiritual, congregándose alrededor de ella las más señaladas mentes de Viena y de fuera. Ayudaba a todo artista valioso, incitándolo a la creación y fomentando su obra. Su segundo marido fue el arquitecto Walter Gropius, fundador y primer director del *Bauhaus*. Divorciada de él, se unió en terceras nupcias con el poeta Franz Werfel, bastante menor que ella, quien después de algunos años le fue arrebatado por la muerte.

De tal modo, la vemos rodeada de representantes de todas las artes. Su yerno es el músico Ernst Krenek. Alban Berg, quien le dedicara su

"Wozzeck", escribe su última obra, el Concierto para Violín de 1935, como réquiem "A la memoria de un ángel", cuando Manon Gropius, hija de Alma María, fallece repentinamente a la edad de 18 años. Vida grande y trágica, la de esa mujer que ha sobrevivido a dos maridos y dos hijas en su rutilante trayectoria al lado de genios tan diversos.

Algo menos fáciles y espontáneos eran los contactos de Mahler mismo con muchos genios de su tiempo. Sin ser alumno de Bruckner, recibió, sin embargo, grandes enseñanzas a través de las conversaciones con el anciano maestro, quien trataba al joven estudiante con suma deferencia, teniendo la exquisita amabilidad de acompañarlo, después de cada visita, desde el cuarto piso, sin ascensor, donde habitaba, hasta el portón de la calle.

Los

JUICIOS DE MAHLER SOBRE OTROS COMPOSITORES

se caracterizaban por la flagrante exageración o franca injusticia, en la que tantos grandes suelen incurrir. Según él, Strauss no sabía manejar la orquesta; Schumann era, en la mayoría de sus obras, un compositor enclenque, torpe, destefido; hasta el adorado Bruckner resultaba "mitad dios, mitad idiota". Todo en él se rebelaba contra la índole de Reger, mientras que Walter y Alma María le ayudaron a hallar un paulatino acceso a Brahms y a Pfitzner. Su relación con Strauss era la de opositores que se admiran mutuamente, de mucho aprecio y poco afecto, aunque Strauss haya sido uno de los primeros campeones de Mahler, y éste conquistara Viena para aquél con su magnífica interpretación de la Sinfonía Doméstica.

Según Mahler, entre las canciones de Wolf había a lo sumo dos que presentaban una verdadera melodía, mientras que todas las demás sucumbían ante el ritmo de los versos, siendo determinadas por el poeta y no por el músico. En 1897 prometió al antiguo codiscípulo que montaría su "Corregidor" en la Opera de Viena. Durante semanas se sumerge en la partitura, efectuando cortes, cambios y mejoras, para asegurar un éxito a la obra, demasiado exenta de dramatismo. Mientras más la estudia, más descubre sus flaquezas intrínsecas; ve la trama aplastada por una polifonía excesiva y el espíritu asfijado en la falta de actividad escénica. Una vez convencido de la deficiencia teatral de la ópera, no puede ir contra su conciencia artística, a pesar de toda promesa. Su negativa de presentar la obra es un terrible golpe para Wolf, y hay quienes creen que la fatal enfermedad de éste se haya precipitado por la

amarga desilusión. Cuando, siete años más tarde, Mahler, finalmente, se resuelve a montar "El Corregidor", ni su gran experiencia teatral logra infundirle vida dramática, aunque hasta el día de hoy puede escuchársele, aquí y allá, en escenarios de habla germana, debido a sus bellezas puramente musicales.

LO HISTRIONICO

constituye una fuerte componente de la naturaleza de Mahler. Por sincero que haya sido su sentir, él hacía teatro para ocultarse su debilidad. Del gran gesto, del patetismo que admiraba en el idolatrado Wagner, tampoco podía prescindir para sí mismo. Dotado de extraordinario talento mímico, adoraba el mundo de las tablas, al que tanto aportara, y del que, sin embargo, huía hacia otro, el de su propio sinfonismo, para satisfacer su anhelo metafísico. Tenía que vivir desgarrado entre estos dos mundos.

Era un ser hecho de

CONTRASTES,

henchido de apasionamiento, pero carente de efluvio erótico, tras cuya risa se vislumbraba una oculta pena. Así describe Specht su tremendo dinamismo: "En vez de caminar, pataleaba; en vez de hablar, gritaba, vociferaba, conjuraba, predicaba. Cuando ponía el pie en algún aposento, era como si hubiese entrado un ciclón de levita."

Su ingenuidad podía ser asombrosa. En Viena, cuando un cantante quería conseguir algo de él, se las ingeniaba de caminar unos pasos delante en la calle, como sin haberlo visto, y entonar algún tema de una sinfonía de Mahler. Podía tener la absoluta seguridad de ser abordado por el dichoso compositor y ver cumplido su deseo, a los pocos minutos.

No parecía vibrar con su época, y él mismo solía tildarse de anacrónico. Hondamente romántico, vive en un período que sucumbe de manera creciente ante el culto de la máquina, aborrecido por él con todas las fibras de su ser. Al mismo tiempo se siente profeta, conquistador de nuevas comarcas espirituales. Por un lado, tiende a la canción popular y los sonidos de la naturaleza, mientras que la segunda faz de su alma lo impele hacia éxtasis gigantescos y ritmos marciales plétóricos de energía.

Su arte posee doble cara, mira hacia atrás y para adelante, es ínfimo y enorme. Mahler padece los estremecimientos de un Dostoyevsky, y se

comprende que en este escritor, y en el Goethe del Fausto con sus "dos almas en el pecho", haya encontrado la confirmación de su propia naturaleza.

En Beethoven, venera al constructor; en Wagner, al músico, sintiéndose administrador y heredero del espíritu de Bayreuth. Es notable cómo el extático fervoroso, el hombre de nervios ultrasensitivos, el místico anhelante del más allá halla su contrapeso en esta tierra, penetrándola con raíces profundas. Las señales de trompeta, las marchas, los redobles de tambor, las danzas campesinas, el canto y el paisaje de Bohemia constituyen el otro pilar de su arte. Sin embargo, no ha logrado escribir música realmente popular, a pesar de su poética identificación con la naturaleza y sus sonos. Se lo impiden su inquietud, su escepticismo, la índole de su sistema nervioso.

Todas las contradicciones de su ser se reflejan en sus sinfonías, que en muchos momentos dejan traslucir un alma hecha pedazos. Mahler quería comunicarse a todos de manera clara e inteligible, por lo que, como instrumentador, tiende a la máxima plasticidad de lo melódico. Como director exige que se ponga en claro cada detalle de una obra. En sus cartas subraya de modo exagerado todo lo que le parece esencial. Así quiere también que su tema surja con plena nitidez. Los espasmos casi histéricos de su creación le confieren algo abrupto, incoherente, y se nota, a veces, una mezcolanza estilística que traduce el desgarramiento anímico del compositor.

La inigualada precisión con que destaca la línea melódica, revela en ésta cierto descuido que puede hacerla inepta para servir de material apropiado para la construcción sinfónica, a pesar de los más exquisitos hallazgos timbrísticos. Si se quiere hacer justicia a Mahler, no habrá que presentarlo como arquitecto que sabe ordenar y plasmar sus ideas, ya que su obra muestra la convivencia inmediata de lo sublime con lo burdo.

¿De qué causas proviene la dualidad de su naturaleza? Según Weissmann, hay en él un judaísmo y un germanismo innatos que forman una amalgama inextricable, a pesar de que Mahler se siente alemán con todas sus fuerzas. Estas últimas, Weissmann las considera escasas, viéndolas como mera tensión nerviosa. "Quiere cantar aires austriacos, archipopulares, siendo en el fondo un atormentado, un calamitoso, agobiado de fardos. De ahí las incontables contradicciones en su obra."

Lipiner, a quien Nietzsche saludara con entusiasmo, mencionándolo a menudo como "judío-poeta", fascinó a Mahler por su fabulosa energía

mental y soberano conocimiento del mundo. Entre los compositores jóvenes, ninguno lo atrajo más que

SCHOENBERG,

y aun en su lecho de muerte sentía preocupación por el futuro del amigo. No sólo abrigaba respeto ante su fortaleza y coraje, sino que lo quería como ser humano y le encantaba conversar y discutir con él. Le ayudaba en cuánto podía, bregando por él con editores e intérpretes. Cuando se ejecutaba una obra de Schoenberg, Mahler dirigía los aplausos, a pesar de que sólo sintiera afinidad con las creaciones del primer período. Las atonales no las entendía, y se erizaba ante el concepto de la "melodía del timbre". Mahler, director magistral, para quien aun la partitura más compleja era un libro abierto, pretendía ser incapaz de leer las últimas obras que de Schoenberg alcanzara a conocer, o sea, de imaginarse el efecto acústico a través del cuadro óptico. "¿Para qué sigo escribiendo sinfonías, si es *ésta* la música del futuro?", solía quejarse. Seguramente, se habría opuesto a ella con vigor, de no haberle inspirado tanta confianza la calidad artística y humana de Schoenberg.

La gente de entonces sentía terror ante la grandeza, y la

ODIADA, QUERIDA VIENA

(así dice Schoenberg en una carta a Mahler), opuso resistencia a las mayores hazañas de ambos. Las tres representaciones históricas de Mahler-Roller en la Opera (Tristán e Isolda, Don Giovanni, Ifigenia en Aulide), no fueron precisamente aquellas que tuvieran el éxito público más señalado. Al no lograr vencer la censura de la corte que tenazmente le impedía montar la "Salomé", de Strauss, su renuncia fue cosa decidida. ¿De qué servía toda su autoridad, si no lo capacitaba a presentar la ópera que estimaba la más fascinante de su época? Terriblemente deprimido cuando, además, un pequeño sector del público empezó a silbarlo antes del tercer acto de una de sus gloriosas representaciones del Tristán, depuso su cargo a fines de 1907.

Intensos padecimientos psíquicos le causó su afección cardíaca. Sentía espanto ante cualquier dolencia, propia o ajena. "Estar enfermo es falta de talento", solía decir. Ver sufrir le era tan intolerable que, a veces, pasaba a ojos cerrados ante algún dolor, para que éste no lo debilitara. El trabajo exigía sus fuerzas enteras, y para él trataba de mantenerse incólume.

Todo lo religioso lo sentía más bien como mito, como leyenda. Cuando se le preguntara por su confesión, decía: "Soy músico. En eso, todo lo demás está contenido." Místico y panteísta, creía con firme convicción en la palingenesia: "Todos renacemos, y la vida sólo tiene sentido por esa certidumbre." Era de índole profundamente trágica, y aun a una ópera de tipo bufo como *Las Bodas de Fígaro*, la presentaba cual lúgubre presagio de la Revolución Francesa.

El principio de la *Werktreue*, la fidelidad hacia la obra, consistía para él más en una búsqueda de su verdadero espíritu que en la ciega adherencia a lo escrito. "Lo más importante no está en las notas", era uno de sus axiomas. Conocidas son sus excelentes enmiendas de las sinfonías de Schumann. Menos sabido es que revisó la instrumentación de todas las de Beethoven, que suministró nuevos recitativos para el Fígaro de Mozart, y que efectuó cambios en la ejemplar orquestación de Smetana. Toscanini, después de haber dirigido una función de "La novia vendida", con esa partitura alterada, anotó en ella, junto a los retoques del colega, a quien, por lo demás, tenía en gran estima: "¡Qué vergüenza para un hombre como Mahler!"

Es curioso que durante una vida dedicada a la ópera, en su propia creación, no haya cultivado ese género, si hacemos abstracción de esbozos de juventud y de añadidos a un fragmento de Weber. Aunque su obra tienda hacia el sinfonismo, el germen de ella podemos hallarlo en el lied, donde fluyen sin trabas las dos fuentes principales de su mejor inspiración: naturaleza y poesía.

En sus canciones, que suman 44, si contamos también aquéllas de las sinfonías, Mahler ha dado cima al

LIED CON ORQUESTA.

El punto de partida del músico son los ciclos de Schubert; el del poeta, la canción popular.

Los "Lieder eines fahrenden Gesellen", escritos en Kassel sobre textos románticos propios, han servido de material para partes de la Primera Sinfonía, mientras que las tres siguientes, llamadas también "Sinfonías Wunderhorn", culminan en canciones sobre versos de *Des Knaben Wunderhorn*, famosa antología de anónimos germanos. Quizá lo más valioso en Mahler sean sus mensajes líricos, subjetivos y tiernos, que hablan de cosas arcanas e íntimas, como en un monólogo ensimismado. Las canciones sobre textos populares están llenas de candidez, donaire y humor. Los

proféticos *Kindertotenglieder* sobre versos de Rückert, escritos cinco años antes de que Mahler perdiera a su hija, ya no exhalan la misma sencillez. Habla en ellos un alma fogueada por el dolor, consciente de toda la pena de este mundo. Entre las últimas canciones sueltas, también con texto de Rückert, se encuentra su lied más sublime, "Ich bin der Welt abhanden gekommen". En su indecible delicadeza e inmaterialidad habla un solitario, desafecto a todo estrépito, quien desde muy lejos, con tranquila sonrisa y resignación serenamente melancólica, contempla el tráfago mundano. Es como un autorretrato de Mahler en sus últimos años de vida, pareciendo estar por encima de todo, inmune y arrobado. Aquella honda quietud interior ha cuajado maravillosamente en su postrera obra vocal, la Canción de la Tierra.

Mahler destruyó todas sus obras de adolescencia, con excepción de "Das klagende Lied" y algunas canciones de juventud.

TRES PERIODOS

pueden distinguirse en la producción del adulto. Al primero pertenecen los "Lieder eines fahrenden Gesellen", las canciones sobre textos de *Des Knaben Wunderhorn* y las sinfonías 1 a 4. Dentro del segundo clasificaríamos las tres sinfonías siguientes y toda la obra vocal sobre poesías de Rückert, quedando para el tercero las últimas sinfonías y la Canción de la Tierra.

Es en Leipzig, poco antes del año 1889, ensombrecido por la muerte de ambos padres, donde da término a la partitura de su

PRIMERA SINFONIA

en Re mayor. Originalmente llevaba el título "Titán", tomado de una novela de Jean Paul, y los movimientos impares elaboran temas y ambientes de los "Lieder eines fahrenden Gesellen". El primer tiempo, que quiere ser trasunto de la naturaleza, se inicia con armónicos de las cuerdas y asombra por la excepcional brevedad de su reexposición. El segundo es un recio baile montañés al estilo de los de Bruckner. Entre este Scherzo y el Andante que le sigue, Mahler prescribe una pausa de por lo menos cinco minutos. Constituyen, seguramente, el símbolo de una vivencia aniquiladora, porque, según el compositor, el tercer movimiento "es ironía trágica y desgarradora, como preparación al repentino estallido desesperado del último. Un corazón partido, herido en lo más hondo".

Este canon paródico, de humor verdaderamente suicida, refleja una mente devastada, vuelta medio loca por la monótona sosería de una melodía pueril que la persigue en forma insistente. Después de un lírico interludio se reanuda el clima obsesivo. El Finale elabora temas del primer movimiento y remata en un coral.

Durante los años de Hamburgo maduraron las dos sinfonías siguientes.

LA SEGUNDA,

en Do menor, de 1894, comienza con una marcha fúnebre de construcción vasta, a la que sigue un Andante. La genial fantasía de "La prédica de San Antonio a los peces", canción de Mahler, que expresa con acerbo sarcasmo la futilidad de todo esfuerzo humano, es aprovechada de modo puramente instrumental en el Scherzo. Entre éste y el último movimiento se intercala la canción "Urlicht", para contralto. El Finale, "Resucitar", sobre versos de Klopstock, con un largo agregado del compositor, es para coro y voz solista. Esta obra requiere un gran aparato sinfónico, y la percusión parece una pequeña orquesta en sí. Dicen que Brahms, después de examinar la partitura, habría declarado a Mahler "rey de los revolucionarios". Sin embargo, esta "Sinfonía de Resurrección" ha sido la obra "clásica" de Mahler, cuyo éxito sólo fue superado por el de la Octava.

La

TERCERA SINFONIA

en Re menor, del año 1896, tiene como tema la victoria de la vida sobre la muerte. En un principio debió llamarse "Mi gaya ciencia", luego "Sueño de una mañana de verano", y sus movimientos llevaban títulos. Pertenecen a las obras más largas de la literatura sinfónica, ya que tiene una extensión de cerca de dos horas. Se compone de dos partes. La primera, un trozo de forma sonata (Llega marchando el verano), precedido de introducción (Despierta Pan), dura 45 minutos, desafío y severa prueba aun para los más grandes directores. La segunda parte consta de cinco movimientos: Minué con variaciones (Lo que me cuentan las flores en el prado), que el compositor describía como "lo más despreocupado que jamás haya escrito"; Scherzo (Lo que me cuentan los animales del bosque), nacido de su lied "Ablösung im Sommer"; la Canción de la Medianoche,

o "Trunkenes Lied", sobre una poesía de Nietzsche, para contralto (Lo que me cuenta el hombre); el "Canto angelical", del *Wunderhorn*, con coro femenino, solista y coro de niños (Lo que me cuentan los ángeles); y, finalmente, un amplio Adagio (Lo que me cuenta el amor). Otro trozo, que debió intitularse "Lo que me cuenta el niño", se ha convertido en último movimiento de la Cuarta Sinfonía.

Comenta Bruno Walter: "En la Tercera no habla un amante de la naturaleza, sino ésta misma." Cuando fue a visitar a Mahler en su lugar de veraneo, el compositor le dijo: "No vale la pena que mire en derredor, porque todo esto ya lo he metido en mi sinfonía." Lo que en ella expresa, Mahler ha tratado de formularlo con las siguientes palabras: "Siento a veces que el hombre sólo es un instrumento, tañido por el universo."

Durante la década vienesa, el "compositor de verano" escribió, en sus vacaciones, al borde de diversos lagos de los Alpes, las sinfonías 4 a 8 y las canciones con textos de Rückert. Alrededor de 1900 publicó sus obras anteriores, sometidas a múltiples revisiones.

La

CUARTA SINFONIA

en Sol mayor, vuelve a reducir el número de movimientos y el aparato orquestal. Prevalece una redacción transparente, que busca la gracia alada, aunque en el segundo movimiento la muerte toca su violín. De final sirve la canción "Alegrías de la vida celestial" que pinta un paraíso de Jauja y posee llaneza de fábula infantil. Así termina el primer período, que huye del desgarramiento anímico hacia la fe en un más allá bienaventurado.

A comienzos del nuevo siglo se produce en la música de Mahler un sorprendente cambio estilístico. Las sinfonías de la época media carecen de todo elemento vocal y renuncian al método épico-discursivo bruckneriano, sustituyéndolo por recursos polifónicos y una novedosa heterofonía de la armazón armónica, que también puede apreciarse en las ralas sonoridades de la orquesta de cámara que acompaña las canciones sobre versos de Rückert.

El encuentro con Bach reflejan las sinfonías N^o 5, en Do sostenido menor (1901-2), 6, en La menor (1903-4) y 7, en Mi menor (1904-5),

que muestran una disminución de las melodías populares y una acrecentada técnica del desarrollo. En

LA QUINTA

llaman la atención la música fúnebre que precede al movimiento de forma sonata, el ya mencionado Adagietto, y el Rondo final con su triple fuga.

LA SEXTA ("TRAGICA"),

tal vez la obra más difícil de Mahler, es un inmenso interludio tétrico entre la Quinta y la Séptima, una canción de soledad, cuyo motivo fundamental consiste en la sucesión de un acorde mayor y otro menor. La composición, que ofrece una extraña mezcla de elementos expresionistas e impresionistas y emplea instrumentos accesorios como cencerros, xilófono, martillo y celesta, contiene dos movimientos arrebatadores: el Scherzo y el Finale. Este último es una sinfonía en sí mismo, poseyendo la extensión de los tres primeros tiempos juntos. Presenta una visión horrorosa, lúgubre e inhumana del fin del mundo, con la tremenda llegada de los cuatro jinetes del Apocalipsis.

LA SEPTIMA,

que oscila entre un apasionado demonismo y ferviente anhelo de paz, recibe su carácter individual por dos "músicas nocturnas" como movimientos centrales; la primera con aire de marcha, la segunda una serenata con guitarra y mandolina.

LA OCTAVA

en Mi bemol mayor (1906-7), cantata sinfónica cuyos momentos líricos derivan del arte romántico-expresivo de Schumann y Liszt, está escrita para orquesta, doble coro y solistas. Consta de dos partes. La primera, de forma sonata, utiliza versos escritos en el siglo IX por el arzobispo de Maguncia Hrabanus Maurus, el *Praeceptor Germaniae*. La segunda reúne en sí Adagio, Scherzo y Finale, basándose en las palabras de la escena última de la segunda parte del "Fausto", de Goethe.

Cuenta Walter: "Mahler seguía buscando a su Dios: *accende lumen sensibus* —era aquello el anhelo de su alma, tal como fue el móvil de la aspiración de Fausto. *Infunde amorem cordibus* —éste parecía el camino que conducía hacia Dios, camino que enseñaba también la escena final del Fausto. Compuso el himno *Veni creator spiritus*, al que pertenecen

3.

This is a handwritten musical score for Gustav Mahler's "La Canción de la Tierra". The score is written on multiple staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts include:

- Voz (Voice)
- Flauto (Flute)
- Oboe
- Clarinete (Clarinet)
- Fagot (Bassoon)
- Kornet (Horn)
- Trompa (Trumpet)
- Tuba
- Violoncello (Cello)
- Baño (Bass)
- Arpa (Harp)
- Violín (Violin)
- Violonchelo (Cello)
- Violín (Violin)
- Tromboni (Trombone)
- Celli (Cello)
- Bassi (Bass)

 The notation is dense and includes various musical symbols such as notes, rests, and dynamic markings. There are some handwritten annotations and corrections throughout the score, particularly in the woodwind and string sections.

Facsimil del manuscrito de "La Canción de la Tierra", de Gustav Mahler

aquellas dos frases, como primer movimiento de su Octava Sinfonía. Para el segundo tomó la escena final del Fausto."

Es la Canción del Amor Divino. Mahler decía: "Ya no son voces humanas, sino planetas y soles que giran." Por vez primera no emplea la voz como vehículo de la palabra iluminadora, sino de modo instrumental, empotrándola dentro de la estructura sinfónica.

El estreno de la obra bajo su batuta, en Munich, fue el primero y, al mismo tiempo, el último éxito realmente triunfal de su vida de compositor. Por media hora se prolongó el aplauso de la multitud delirante, tiempo inauditamente largo, aun para públicos europeos. En el mismo año de la primera audición, 1910, concluyó un contrato con la Universal-Edition de Viena para publicar sus composiciones, de cuyo producto debían costearse, también, los gastos de la primera edición completa de las obras de Bruckner.

El estruendo en muchas de las sinfonías de Mahler había evitado, durante años, que se reconociera su esencia. Recién la ferviente síntesis entre polifonía y dramático lirismo, alcanzado en la Octava, hizo que los contemporáneos vislumbraran el mensaje mahleriano.

Fue ésta la última de sus obras que llegó a escuchar. Una infantil aprensión ante el número 9, fatídico en la producción sinfónica de Beethoven y Bruckner, hace que trata de engañar al destino, llamando

"CANCION DE LA TIERRA"

su próxima sinfonía con voces solistas (1907-8), colocándola fuera de la serie de las demás grandes creaciones orquestales.

Son seis movimientos, alternativamente para tenor y contralto, sobre poesías chinas, traducidas por Hans Bethge, con algunos retoques y añadiduras de Mahler. Constituye, tal vez, su logro supremo, esta lírica de un solitario cansado que palpa la desolación de lo terrenal y ya no siente la juventud y belleza sino como lejano eco. Calla el patetismo, predomina lo otoñal, los temas se borran, el sonido es transfigurado en acentos propios, auténticos. Dentro de una instrumentación relativamente sencilla, las maderas pintan el crepúsculo en el paisaje y la despedida en el alma.

Extraordinarios son los timbres de resignación meditabunda, los recursos instrumentales, entre los que se destacan arpa y mandolina. El melodismo pentatónico se abre paso a una tonalidad como flotante, estilo que llegará a concretarse en las sinfonías 9 y 10. Admirable tenuidad posee la insinuación de lo exótico, y especialmente el tiempo final utiliza

una polirritmia que agrega colorido oriental, gracias al empleo simultáneo del mismo tema en distintas variantes métricas.

Los estrenos de la Canción de la Tierra y de la

NOVENA SINFONIA

en Re mayor fueron dirigidos por Walter, quien ve en esta última, compuesta entre 1908 y 1909, el testamento artístico de Mahler. Presenta dos tiempos movidos, enmarcados por dos lentos. Quizá la más preciosa de todas las composiciones de Mahler sea el primer movimiento, que Specht llama "un gran *Kindertotenlied*".

EL FRAGMENTO DE LA DECIMA,

en Fa sostenido mayor, consta de cinco movimientos en *particella*, entre los que el primero y el tercero ("Purgatorio") están apuntados hasta el último detalle. Fueron transcritos en partitura por Krenek, sin quitar ni agregar una sola nota, y editados en 1951, como Adagio y Scherzo, por Associated Music Publishers, Nueva York. Llama la atención el que todos los restantes también posean caracteres de scherzo. El que Mahler alcanzó a determinar orquestalmente dura sólo tres minutos, siendo el movimiento más corto que jamás concibiera.

Que en su creación podía guiarse por asociaciones extramusicales, parecen revelarlo las palabras esparcidas como gritos a través del manuscrito. "¡Compasión! Oh Dios, mi Dios, ¿por qué me has abandonado? El diablo baila conmigo. Locura, ¡tócame! Soy maldito. Aniquíleme, para que olvide mi existencia. Para que deje de existir. Sólo tú sabes lo que significa. ¡Ay, ay, ay! ¡Adiós, mi lira! Adiós, adiós, adiós, ay Dios — ay, ay. ¡Vivir por til! ¡Morir por til! ¡Almschil!". Este último era el nombre cariñoso que daba a su mujer, a la que también solía llamar "mi lira" en numerosas poesías que le dedicara.

¿Cómo penetrar

HACIA LA MEDULA

de Mahler? Todo en él surge de una vivencia íntima que sacude su ser entero, y al mismo tiempo tiene ribetes de pose, de disfraz. Siente nostalgia por la sencillez de la canción popular, mas carece de la inocencia que le permitiría captarla de veras.

Su gran personalidad se admira con respeto y veneración. El celo fanático de sus afanes, la seriedad ética de su arte de director y compositor, han servido de luminoso modelo a muchos músicos posteriores. Todo su trabajo fue hecho en forma ardorosa, febril, apresurada e impaciente. Ha suscitado panegíricos o juicios condenatorios, pero raras veces se ha estrellado contra la indiferencia.

Walter Niemann habla del "amor a las sonoridades bellas" en Mahler. Sin embargo, el compositor jamás se afanaba por lograr un hermoso sonido. Sus obras persiguen, sobre todo, lo característico y lo claro. "Lo primero en la música es la nitidez", solía repetir Mahler, cumpliendo ese precepto en sus dos calidades de director y de creador.

Se preocupa poco por la consonancia de las voces, y raras veces "armoniza", en el sentido académico. Lo que en sus partituras suena junto, lo contempla en forma primordial como resultado de la conducción de las distintas voces, declarando que "no existe armonía, sólo hay contrapunto". Se ha llegado a afirmar que no sabía construir bajos, por la simple razón de que no escribiera los que la gente estaba acostumbrada a oír, sino aquellos que eran requeridos por su imaginación creadora.

En su música, Mahler ha expresado todo lo precario de la existencia, sin entregarse a un pesimismo negativo. Siempre ha buscado el "hermoso mundo", la "querida tierra", no el nihilismo ni el nirvana. Fue eso una tendencia tan fuerte en él, que la única de sus obras que termina en tétrico desconsuelo, la Sexta Sinfonía, la llama explícitamente "La Trágica".

Como sinfonista, es heredero de la tradición austríaca. Los modelos que han formado su estilo son el Beethoven de la Novena, la concepción instrumental schubertiana y la dimensión barroca de Bruckner. Al contrario de éste, quien nunca abandonó el esquema de los cuatro movimientos, la sinfonía cíclica de Mahler puede llegar a tener hasta siete, según el ejemplo de los últimos cuartetos de Beethoven. Por otro lado, las cuatro primeras sinfonías de Mahler siguen explotando la vena típicamente austríaca de Bruckner, manifiesta tanto en sus turbulentos scherzos alpinos como en más de algún extático clímax final. Tampoco puede desconocerse la influencia de Berlioz en los programas poéticos de aquellas mismas sinfonías.

Hay motivos filosóficos que parecen dominar su vida creadora. Los vemos cristalizarse en la Segunda Sinfonía (Muerte y Resurrección), la Tercera (Despierta Pan — llega marchando el verano), la Cuarta (Vida celestial), la Octava (Cáritas y Eros) y la Décima (Purgatorio). A veces, las trivialidades melódicas, y no sólo la música de circo en el canon de la

Primera, expresamente rotulada "Parodia", significan un escape de tensiones trágicas. Ciertos efectos acústicos extraños, como martillo, cencerros o campanas de iglesia, no son sino símbolos: los golpes del destino, el apartamiento del mundo, la proximidad de Dios. Su arte de orquestación, alabado por Strauss, tiende, a veces, hacia lo colosal, hallando su límite en la Octava, pero, en líneas generales, sigue un paulatino proceso de refinamiento, a la par con la diferenciación de la estructura armónica.

Diversas interpretaciones y conjeturas se han adelantado respecto a su predilección por ritmos de marcha y sonidos militares. Mientras que Hans Redlich ve en ella un presentimiento profético de las grandes conflagraciones de nuestro siglo, y Max Brod la presenta como tendencia típica de los *jasidim*, secta cabalística fundada por Israel Baalschem, Fritz Pamer la explica por las tropas acuarteladas en la ciudad donde Mahler se crió. Cuenta Specht que, a los cuatro años, Gustav ya sabía cantar sinnúmero de canciones populares y marciales que había oído en los cuarteles y caminos. Cuando en su casa no lo encontraban podía tenerse la seguridad de que había marchado con un regimiento o que estaba parado encima de una mesa de cafetín, brindando sus cantos a los parroquianos agolpados. Mahler mismo ha dicho que en la creación artística germinan casi exclusivamente las impresiones que un niño recibe entre los cuatro y los once años, mientras que todo lo posterior sólo rara vez se transforma en obra valedera.

Su estilo demuestra preferencia por motivos de *ostinato*, notas pedal, cambios entre mayor y menor. Presenta ampliaciones significativas de las formas sonata y rondó. Adopta un novedoso sistema de desarrollo, que trabaja con cada tema inmediatamente después de su aparición. La sección desarrollo acostumbrada, en cambio, suele sustituirse por grandes complejos temáticos nuevos que, a veces, emplean procedimientos polifónicos, haciendo uso de la combinación simultánea de varios temas, e incluso de doble y triple contrapunto. La conducción de las voces produce fricciones, de las que pueden resultar segundas, séptimas o novenas paralelas. Los movimientos sinfónicos, de número variable, se hallan ligados, a menudo, por lazos motivicos. La instrumentación, tendiente a la máxima claridad lineal, yuxtapone los timbres, prescindiendo, en lo posible, de rellenos que amalgamen el sonido, y la batería no sólo es usada como refuerzo, sino también de manera autónoma.

En el centenario de su nacimiento, ¿cuál es la situación de este austriaco, cuyo gran espíritu le ha conferido dimensiones supranacionales? Cuando Mahler cerrara los ojos en 1911, junto con él llegó a su fin una época, produciéndose una cesura, una crisis, que recién ahora, a la dis-



Gustav Mahler, busto esculpido por Rodin

tancia de medio siglo, se empieza a aquilatar en toda su significación. Olvidado por un tiempo a favor de figuras nuevas, tildado de aburrido, chabacano o impotente, estigmatizado durante años en su propia patria por la difamación racial, el arte de Mahler ha vuelto a levantar cabeza en el mundo entero, pudiendo comprobarse estadísticamente que, por ahora, el número de ejecuciones de sus obras va en constante aumento. Nuestro tiempo vibra con su angustia y siente afinidad con los abismos reflejados en ese rostro de visionario, sensitivo y desgarrado, que miraba el pasado y el porvenir sin lograr ceñirlos en una síntesis perfecta, pero cuyas vislumbres valen infinitamente más que el horizonte chato y estrecho de los eternos mediocres.

ODA A GUSTAV MAHLER

por

Luis Gastón Soubllette

Yo quiero buscarte entre los pliegues más secretos
de tu religión sonora,
allí donde no llegara ningún diapasón viviente
sino tan sólo el chino pobre y sonriente
el taoísta inmortal con su flauta de jade
y su canción de la tierra.

Yo me pregunto:
¿sabrán acaso los músicos
o las butacas atentas de este siglo,
cuál es el dios de tus oboes
y el ala azul de tus clarinetes
y el sol de oro de tus trompas congregadas
en el rojo mar de los violines?

¿Habrán gustado la melancólica caña de tus violas
habrán visto a tu cisne con sordina
y al meteoro ovalado de tus trompetas?
¿Conocerán acaso ese bosque
de plumas, de metales y de sombras
en que nacieron las aves tutelares de tu orquesta?

Por el agua milagrosa de tu nombre,
Orfeo caminante de los parques imperiales,
yo te invito a los pies de la más callada esfinge,
donde no sabrías ocultarme tu rostro
para interrogarte al fin ¿quién eres?
¿Qué cautiva divinidad se debate amordazada
en las voces subterráneas
de tu inmensa partitura?

Yo quisiera sacar una a una
las estrellas de tu zodíaco cantante
y decir por ejemplo: los amigos están en el lago
y conversan en su isla de porcelana;
los amigos se sumergen
en el reflejo infinito de las nubes.

O decir también: el firmamento será siempre azul,
mas yo me ahogaré en la roja laguna de mi copa.
O también decir: duérmete, duérmete mi niño
duérmete en la luna fría
raptado por el viento al Himalaya.

Y luego despertar en el arpa desgarrada
de David acosado por los cellos
en el foso de los teatros,
o en el dorado coche de un scherzo
pasear todo el juego y el ensueño
de los niños alemanes,
o morir en la leyenda tan hermosa
de las lámparas de Viena.

Señor de los salmos y del vals,
yo ya sé que hay amigos inmortales
y retornos verdaderos
al abrazo de los montes.
Cuando tú saliste de tu tumba
para ser el Macabeo invencible
de los desiertos nublados,
yo te supe prendido en la maraña
de los jóvenes presentimientos.
Aún no caían sobre este valle
los alfanges relucientes de tu amanecer.
Pero yo me pregunto ¿puede morir un Zaratustra
sin que la tierra toda se sacuda
al recibir su estatua endurecida?

Y aquí estás ahora, porque tú vuelves
para este último día de ciudad amortajada,
como aquellos que se marchan solitarios
llevando en su corona
todas las espinas del mundo
para volver con un rocío de estrellas
sobre su frente rechazada.

Tú bien sabes, Dionisio de las mil sinfonías,
que la pobre satisfacción humana
escupe siempre su mísero escrutinio
al rostro de los leones de negra cabellera,
para caer después de bruces
contra el pie de sus torres consagradas.

¿Y qué dirá el mundo de tus obras,
cómo mirarán la arquitectura de tu noble perfil,
tus ríos elegidos, tus niños
la escritura toda de tu alma, que entregastes
en la extremaunción de tu imperio?

Porque tú fuistes el que vio
las sangrientas estrellas del adiós,
que arrebatarían al mar de los tiempos
su última Venecia rezagada.
Porque tú fuistes el Jeremías,
el solo, el inmenso,
el anunciador del otoño inevitable,
hermoso como un dios muerto de amor.

Con un temblor de selvas
invasadas por centauros
te llevabas a la boca
la última ternura de las uvas,
y tu mano despedía a la más hermosa espiga,
aquella que recoge para sí sola
la muchacha desnuda del crepúsculo.
Y así preparabas un llanto
de montañas condenadas
a pagar con su misterio
el cataclismo de todos los jardines
pisoteados para siempre.

Oh belleza incomprensible
de la caída humana.
Oh hambre más rico
que la hartura estrellada de los cielos.
Oh desierto insaciable de Caín el extranjero.

Tú eras uno de esos Gustav Mahler
como lo era el amarillo vagabundo
de la luna enamorada.

Tú eras de esa raza perseguida,
misterioso volcán moribundo,
y tuvistes que quemar en sinfonías
las manos de tu amor rapaz
capaz de arañar todos los rostros
y todos los mares helados de los hombres.

Pero ¿quién conoce tus más puros caracteres
y el poder de tus más tiernos filamentos?
Porque, cuando se detienen tus castillos
canta la brisa
de la más preciosa ventana,
la más humilde y cristalina
como el ojo de una niña
que llora por la nada
y derriba sin saberlo
los astros más lejanos
con el eco de su fragilidad infinita.

Zulamita perdida entre caimanes,
siempre se escuchará la pregunta
que desfallece en tu viola demacrada.
Mas, todo acaba en sombras,
negros patagiones cierran la corola inconfesada
y a la pradera oscura
no volverá jamás un ángel.

IMPORTANCIA DE LOS INSTRUMENTOS DE CUERDAS PUNTEADAS Y SUS TABLATURAS

por

Isolde Pfennings

Los instrumentos de cuerdas punteadas, cuya tradición artística se remonta a los albores de nuestra música instrumental, y cuyo origen se pierde en las épocas más remotas del arte musical, merecen con justicia detener nuestra atención para poder formarnos una idea, aunque somera, de sus características generales y de los secretos de su escritura musical.

Son muchos los investigadores europeos que han dado a la publicidad estudios históricos y técnicos sobre estos instrumentos y el gran número de músicos, que en los diferentes países europeos se dedicaron al cultivo de ellos en la época de su apogeo: siglos XVI y XVII. Cada uno de estos compositores proporcionó en una u otra forma un valioso aporte a algún aspecto de la música instrumental naciente en aquel entonces.

Podemos distinguir dos tipos de instrumentos de cuerdas punteadas: aquellos cuyas cuerdas vibran libremente al aire, como la lira, el arpa, el salterio, etc., y los que tienen sus cuerdas tendidas sobre un mango. Esta característica permite variar el largo de la cuerda por medio de los dedos de la mano izquierda, lo que da la posibilidad de producir un gran número de sonidos con un reducido número de cuerdas.

Pertencen a este último grupo numerosos instrumentos antiguos que datan de la época del antiguo Egipto, de los pueblos de Asia Menor: fenicios, asirios, hebreos, de los pueblos árabes, etc. Podemos contar entre éstos el nefer, el rebab, el nebel, la tambura, el chelys, el al'ud, etc. Todos éstos, que cuentan con numerosas variedades, forman en la antigüedad una gran familia de instrumentos, que son los antecesores de los representantes europeos de este grupo: laúd, vihuela, guitarra.

Dedicaré este párrafo a este grupo dando de ellos una reseña de su historia y de su sistema de escritura, la que se conoce bajo el nombre de Tablatura.

Establecer exactamente el origen del laúd constituye una cuestión bastante compleja, que se remonta hacia las épocas más antiguas de la historia.

En los bajorrelieves babilónicos y asirios se observa a instrumentos

de un cuerpo cóncavo de forma ovoide, provistos de un largo mástil. Representaciones semejantes se encuentran en los bajorrelieves de los egipcios, quienes seguramente lo trajeron de Asia Menor. La afirmación de algunos, de que griegos y romanos conocieron los instrumentos de mango, ha sido muy discutida por los investigadores. Sin embargo, hay una comprobación en las decoraciones de los sarcófagos romanos, así como también en representaciones de las musas, entre los griegos. El ejemplo más preciso de los antecesores del laúd europeo, lo tendríamos en el rebab egipcio, cuyo cuerpo es muy semejante al de éste: forma de media pera que se adelgaza hacia el mango, sobre el cual van tendidas las cuerdas. Este mango termina en un clavijero doblado. Un laúd representado en el salterio de Saint Gall es muy semejante a la descripción hecha del rebab.

Una combinación de los tipos antiguos mencionados habría dado como resultado el al'ud de los árabes, quienes lo habrían llevado a España, desde donde se habría difundido hacia los demás países europeos. Este instrumento, que los árabes usaban para acompañar sus cantos, evolucionaría a través de varios siglos y no completaría su destino hasta llegar a dominar en las cortes europeas durante el Renacimiento y, por consiguiente, en el ambiente musical de los comienzos de la música instrumental.

Una vez difundido por Europa, el instrumento sufrió importantes modificaciones. Estas van desde el laúd corto y pesado del siglo X, como el que puede verse en el Salterio que se guarda en la Biblioteca de Stuttgart y como los que se describen en los manuscritos españoles de los siglos X y XI, hasta sus representantes en los siglos XV, XVI y XVII con todas sus variedades, como son los archilaúdes, el chitarrone, la teorba y el laúd teorbado del Barroco.

De los primeros laúdes europeos que datan de los siglos X y XI, tenemos las representaciones que contiene el Salterio de Stuttgart. Corresponden a un instrumento de cuerpo estrecho, sin trastes, con clavijero en forma de semicírculo, y cuando más tarde, hacia el siglo XIII lo encontramos representado en los vitrales de la abadía normanda de Bon Port. Este muestra un cuerpo en forma de pera partida, de dorso cóncavo, con abertura en su cubierta de resonancia, mango con clavijero doblado provisto de cuatro cuerdas.

Hasta el siglo XIV todavía se mantiene el número de cuatro cuerdas; pero aquí ya aparecen reforzadas con dobles cuerdas, lo que les da mayor volumen de sonido. Además, se nota hacia esta época una marcada evolución de su forma: el mango comienza a destacarse del resto del cuerpo.

En el siglo XV va pareciéndose cada vez más. Se nota la presencia de una entrestadura, aunque con número variable de divisiones. Poco a poco se va perdiendo la costumbre de usar plectro. Debido a la misma técnica de composición, a base de acordes, que usan los laudistas, se hace cada vez más necesaria la ejecución con los dedos.

En el siglo XVI encontramos el instrumento ya perfeccionado y una vasta documentación. En esta época aparecen las primeras tablaturas y tratados teóricos. El tratado de Virdung (1511) nos proporciona una descripción completa del laúd en uso en aquel entonces: su número de cuerdas varía entre nueve y once. Las más bajas son dobles, afinadas a la octava, las intermedias al unísono, siendo la prima una cuerda simple. La afinación corresponde a dos grupos de intervalos de cuartas separadas por una tercera mayor. Es la afinación llamada tono antiguo o tono viejo.

Respecto a la entrestadura no hay todavía una uniformidad. Virdung y el italiano Lanfranco describen siete trastes, Martin Agricola, Hans Judentkunig, Pierre Attaignant hablan de una entrestadura de ocho divisiones. Por su parte, Jacques Pelletier (1556) expone la idea de la división del mango en 12 semitonos.

Poco a poco se va ampliando la familia del laúd y así encontramos en el siglo XVII una gran variedad de representantes.

El aumento de las cuerdas hizo necesario construir laúdes provistos de cuerdas tendidas fuera del mango y tocados al aire. Esto da lugar al nacimiento de instrumentos derivados de su representante original: el guitarrón, la teorba, el archilaúd, etc. Estos tienen la particularidad de poseer dos clavijeros e incluso algunos dos mangos, para poder fijar el grupo de cuerdas al aire.

La importancia de que gozó el laúd en los primeros siglos de la música instrumental se puede apreciar por la mención que se hace de él en la literatura de la época, así como también en las representaciones pictóricas de los artistas, obras como el "Conde de Anjou", de Jean Mailart en Francia, poetas como Dante, Bocaccio, da Vanzo, Gotfried von Strassburg se refieren al instrumento en sus textos.

Asimismo los nobles de la época mantienen tañedores de laúd en sus cortes, e incluso algunos tocan personalmente el instrumento.

A pesar de que el laúd se extendió por toda Europa a través de España, no dominó el ambiente musical de este país. Los españoles prefirieron los otros dos representantes de este grupo: guitarra y vihuela.

Para determinar el origen de estos instrumentos se han formulado



Mujeres tocando el arpa, la cítara y la lira. Finales del siglo V, A.C. Munich. Colección de vasos



Músicos con monocorde, rota y arpa. Munich. Biblioteca del Estado

Salterio, segunda mitad del siglo XII



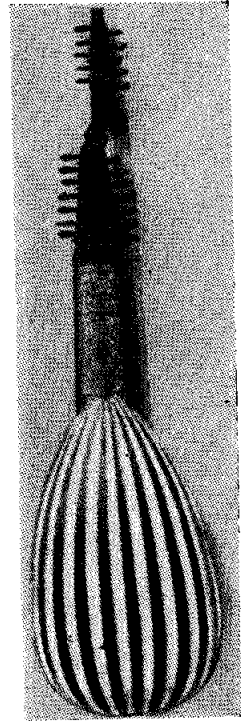
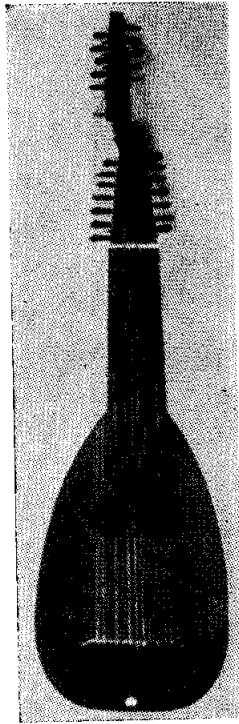
El fabricante de laúdes. Graba-
do sobre madera de Jost
Amman, 1568



Laúd. Estampa francesa anónima, hacia 1570. Biblioteca Nacional de París



Guitarra. Estampa francesa anónima, hacia 1570. Biblioteca de París



Tcorba hecha por Andrea Harton (Hartung). Venecia 1517. Colección Wildhagen. Berlín-Halensee

diferentes hipótesis, de las cuales podríamos fijar dos como las más precisas:

1. La guitarra tendría su origen en los pueblos asirios, desde donde, a través de egipcios y árabes, habría llegado a España.

2. La guitarra provendría de la kethara griega o cítara romana, y habría sido introducida por los romanos en la Península Ibérica en épocas anteriores a la invasión árabe. Esta, evolucionando a través de varios siglos, habría llegado a transformarse en vihuela en España, y más tarde, hacia fines del siglo XVI, habría tenido características semejantes a nuestra guitarra actual, denominándose guitarra española.

En realidad, las dos hipótesis tienen cierta solidez; parece ser que en un comienzo se conocieron dos tipos de guitarra: latina y morisca. Basta observar las miniaturas que ilustran las "Cantigas de Santa María", de Alfonso el Sabio, o atender a los versos del Arcipreste de Hita en su "Libro del Buen Amor":

Allí sale gritando la guitarra morisca,
De las boces agudas e los puntos arisca,
El copudo laud que tyene punto a la trisca,
La guitarra latina con esos se aprisca.

Esta estrofa nos explica claramente la existencia de los dos tipos en esa época.

De éstos parece haber sido la guitarra latina, con su caja de resonancia en forma de ocho, cubierta y fondo planos, provista de cuatro cuerdas, la precursora de la guitarra moderna. Mientras tanto, el tipo morisco presenta semejanza con la forma del laúd.

La vihuela, por su parte, es muy parecida a la guitarra, pero más grande y de mayor extensión y sonoridad.

En el siglo XIV podemos distinguir tres tipos: vihuela de arco, vihuela de mano y vihuela de plectro. La primera, cuyas cuerdas se frotaban con un arco, se asimilaría a la familia del violín; los otros dos tipos, los que a nosotros nos interesan, se tocaban directamente con los dedos o con un plectro.

La vihuela fue el instrumento que reinó en los ambientes cultos de la España del Renacimiento. Fue el instrumento de moda en la corte de los Reyes Católicos, adquiriendo cada vez mayor auge bajo los reinados de Carlos V y Felipe II. Asimismo, los nobles de la época, entre los cuales el más famoso es el caso del Duque de Alba, brindaron su protección a los vihuelistas. Testimonio de esto encontramos en los documentos de

aquel entonces, que mencionan continuamente la vihuela, mientras que la guitarra parece haber quedado relegada al uso popular para el acompañamiento de danzas y canciones.

El tipo más común de vihuela es el de seis dobles cuerdas y entradadura de 10 divisiones sin afinación, que abarca dos octavas de Sol a Sol; está organizada por intervalos de cuarta con una tercera mayor entre la II y IV cuerdas. También existe una descripción del padre Bermudo de una vihuela de siete cuerdas con una cuerda más en el registro agudo:

Vihuela de Bermudo



Vihuela común

En la guitarra también podemos distinguir diferentes tipos, basados igualmente en la cantidad de sus cuerdas, que empieza por cuatro, pero que aumenta después a cinco o seis. Se cree que Vicente Espinel concibió la guitarra de cinco cuerdas, como lo menciona Lope de Vega en su "Dorotea". Sin embargo, Juan Bermudo, en su obra "Declaración de los instrumentos" (1555), se refiere y antes que Espinel, a las cinco cuerdas y dice: "guitarra hemos visto en España de cinco órdenes de cuerdas afinadas la-re-sol-si-mi".

La guitarra así acondicionada fue llamada, fuera de España, guitarra española, para distinguirla de la guitarra de cuatro cuerdas. Fuenllana y Mudarra publicaron fantasías para guitarra o vihuela de este tipo.

La guitarra, que había sido relegada al sombrío papel de acompañamiento en manos del pueblo, durante la época de apogeo de los vihuelistas (siglo XVI), tiene su resurgimiento en el siglo XVII, cuando en 1578 Antonio Cabezón publica su obra, que es lo último que se produce para vihuela. Este instrumento comienza a decaer hasta desaparecer totalmente.

Toda la música que se ha conservado de la época de apogeo de estos instrumentos de cuerdas punteadas está escrita en tablatura. ¿En qué

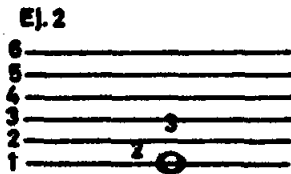
consiste este tipo de escritura? El objeto de la tablatura o sistema de cifra, como también podemos llamarlo, consiste en indicar con un mínimo de elementos y signos la ubicación de los sonidos en el instrumento. Esto se consigue indicando la posición de los dedos sobre los trastes, lo que frente a la escritura actual facilita enormemente la lectura y sobre todo la lectura a "prima vista".

Este procedimiento fue tomado de los organistas y resultó muy apropiado para estos instrumentos.

El sistema general de la escritura de cifra consiste en representar los sonidos sobre una pauta de líneas paralelas que correspondan a las cuerdas del instrumento. El número de líneas era variable en razón de la cantidad de cuerdas de los diferentes instrumentos. Sobre estas líneas se indicaba con números o letras la posición de los sonidos en los trastes. La duración de los sonidos se indicaba con figuras rítmicas dibujadas sobre la pauta.

Esto es en sentido general, pero el procedimiento de escritura muestra características diferentes según los países y aun según los autores. Así podemos distinguir tablaturas italiana, francesa y alemana para laúd y tablatura española para vihuela y guitarra.

Tablatura italiana: En ella el orden de las líneas trazadas corresponde a la colocación que tienen las cuerdas del instrumento en posición de tocar:



Los sonidos van indicados con número, partiendo de 0, que representa la cuerda en vacío.

Tablatura francesa: Se escribía primero sobre cinco líneas y sólo en el siglo XVII se le agrega una sexta. Estas líneas se contaban a la inversa que en la italiana, o sea, de arriba hacia abajo:

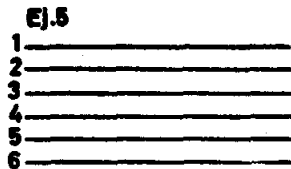


A diferencia de la italiana, se indicaban los trastes con letras del alfabeto colocadas sobre o entre las líneas, correspondiendo la letra a la cuerda en vacío.

En el siglo XVII, cuando aparecen las cuerdas vacías del bajo, se indicaban éstas con la letra *a* como sigue:



Tablatura española: En España las tablaturas siguen el sistema de los italianos, pero varía, según los autores, la ubicación de las cuerdas en las líneas trazadas. Así, por ejemplo, don Luis Milán, en su tratado para vihuela "El Maestro", ordena las cuerdas al revés de los italianos, dejando la línea superior para la prima:

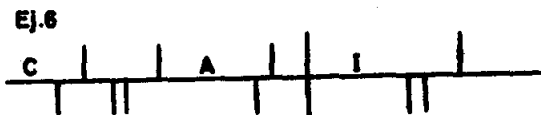


El libro de Fuenllana "Orphenica Lyra" y el de "Música para Vihuela", de Diego Pizador, así como también Gaspar Sanz, en el siglo XVII, en su "Instrucción de música sobre la Guitarra española", muestran la forma original italiana, o sea, con la prima en la línea inferior.

Las obras con parte vocal tienen el canto indicado en una parte separada, o bien, por medio de números anotados en tinta roja, lo que los diferencia de la parte instrumental.

En el siglo XVII aparece un sistema de abreviación de acordes, atribuido al guitarrista italiano Girolamo Montesardo. Consiste en anotar sobre una línea horizontal, letras mayúsculas y minúsculas que representan los acordes más característicos y usuales en la guitarra. Este sistema se generalizó muy pronto, especialmente en la música rasgueada, y fue adoptado por compositores españoles, quienes le introdujeron algunos cambios.

Gaspar Sanz, en su tratado presenta los acordes según el modelo italiano, pero usando sólo letras mayúsculas sobre la línea horizontal. Para indicar la dirección del rasgueo aparecen pequeños trazos verticales sobre o bajo esta línea.



Tablatura alemana: Tiene características propias. No usa la pauta para representar las cuerdas, porque cada cuerda y cada traste están indicados por una letra o cifra determinada. Las equivalencias de unísono entre dos cuerdas aparecen anotadas combinando los dos signos correspondientes.

El ritmo, igual que en los demás países, se indicaba con figuras anotadas sobre los signos.

En el siglo XVI las composiciones de Judenkunig, Newsidler y Hans Gerle están escritas en la tablatura descrita.

Ejemplo de un fragmento de Newsidler

Ej.7

9	9	9	9	u	9	k	9		u
2	2	2			2	4	n	4	
t		t			t	y	r	g	

¿En qué forma contribuyeron los cultivadores de los instrumentos de cuerdas punteadas al desarrollo de la composición musical de su época?

1. Es preciso aceptar que en los laudistas y vihuelistas está el origen de las formas de la música instrumental. Son éstos una preciosa ayuda para seguir el proceso de transformación del arte antiguo y de los modos clásicos hacia la tonalidad moderna. El agente más eficaz y el principio

esencial parece haber sido la melodía popular: las canciones y danzas populares.

Los vihuelistas explotaron el tesoro inagotable del canto popular con su dulce melodía y expresividad. Incluyen en sus tratados fantasías, pavanas, tientos y gallardas de su propia invención, junto a villancicos, romances, sonetos, canciones, madrigales y ensaladas de la lírica castellana, portuguesa, italiana y francesa.

Los libros de cifra aportan una contribución considerable al estudio del folklore musical europeo. Las tablaturas antiguas muestran variados elementos de la música popular del siglo XVI, sobre todo en las canciones y aires de danza que contienen. La introducción del elemento popular fue de gran importancia para liberar la composición musical de ciertas trabas de la escuela flamenca, permitiendo dirigir el arte musical hacia un estilo más expresivo.

Los laudistas pusieron en tablatura frotadas, de calidad sobresaliente, al igual que transportaron al instrumento madrigales y canciones francesas de la época. Estas frotadas corresponden a los primeros ensayos de música culta profana. Estos músicos tomaron, además, los ritmos de las danzas populares, realizando un acabado trabajo artístico. No fue su interés conservar el carácter danzable, sino más bien lograr en sus composiciones una estilización de los diferentes ritmos. Los libros de cifra presentan también interés desde el punto de vista literario. En ellos encontramos una gran cantidad de poesías características, que gracias a esto no se han perdido irremediamente.

2. Hacia fines del siglo XVI se abría una nueva era en la música, al ceder la polifonía paso a la monodia acompañada (canto acompañado armónicamente por uno o varios instrumentos). Los tratados de vihuela son una documentación valiosa y tal vez única, pues siguen paso a paso el procedimiento de esta evolución trascendental. En los libros de los vihuelistas encontramos los primeros ensayos de acompañamiento de la monodia naciente y de sus formas musicales derivadas. Tanto laudistas como vihuelistas ocupan un lugar de honor al preparar el camino para el advenimiento de la monodia acompañada del siglo XVII.

La música original para los instrumentos de cuerdas punteadas constituyó el terreno favorable para el elemento nuevo que comienza a bosquejarse: el acorde. El carácter esencialmente melódico de estas composiciones hizo del acorde su elemento obligado y más importante.

Esta nueva característica determina la evolución de los modos antiguos hacia nuestros modos mayor y menor. Esto lleva muy pronto a dar

importancia a las diferentes funciones tonales y la modulación llega a ser una condición obligada en la composición musical.

3. Los vihuelistas fueron los primeros cultivadores del arte de la variación, que ellos denominaron diferencias. Quizás antecederon en esto a los organistas. Tienen importancia en este aspecto los "Libros del Delphin", de Luis de Narváez (1538), cuyas diferencias presentan dos características: las variaciones puramente instrumentales y las variaciones que resultan de las diferentes formas de acompañamiento para un mismo canto. Narváez tomó como tema el antiguo romance "El Conde Claros" y el aire popular "Guárdame las vacas". Diferencias sobre temas populares encontramos también en la obra de Mudarra "Tres libros de cifra para vihuela". Es característica en ella el uso de una bajo constante, modalidad que fue explotada más tarde por los virginalistas ingleses.

Otra obra maestra de la Europa del siglo XVI que explota el arte de la variación, es el tratado de "Glosas sobre cláusulas y otros géneros de la música de vidones" (Roma, 1553), de Diego Ortiz, maestro de capilla de la corte de Nápoles. Ortiz llama glosas a las diferencias y usa el término cláusula como sinónimo de tema. En su obra da reglas y consejos a los compositores para abordar este procedimiento con arte y buen sentido.

Los laudistas y vihuelistas incluyeron en sus obras consejos y reglas, en las cuales dan explicaciones tanto de la forma correcta de interpretación de sus composiciones, como de conceptos básicos para la composición. Estos tratados no sólo constituyeron una valiosa fuente de información para los compositores de aquel entonces, sino merecen, también, detener la atención de los músicos de nuestra época.

LA INTERPRETACION DE LA MUSICA BARROCA

por

Kurt Rottmann

'El que no ama la música, no merece ser llamado hombre; el que la ama, es un hombre a medias; pero el que la practica, es un hombre íntegro'

Goethe.

Estamos en vísperas de grandes cambios en la ejecución de la música de la época barroca. El estudio de las fuentes de información de la época, de los tratados de los teóricos y de las instrucciones de las distintas ediciones, ha dado, últimamente, resultados sorprendentes. La práctica proveniente del uso de los instrumentos antiguos aclaró otros aspectos. Todos estos descubrimientos y experiencias borrarán, definitivamente, el sentido de museo —y, por así decirlo, polvoriento—, que las ejecuciones contemporáneas le han querido dar.

En la época romántica se reprodujo esta música, especialmente la de Bach y Haendel, a la manera romántica y haciendo uso de los métodos de esa época, y luego vino una era purista, que quiso que ella fuera interpretada tal como estaba escrita en los textos, sin acento alguno y ciñéndose estrictamente a las notas y a la ornamentación anotadas, lo cual rige, en parte, hasta nuestros días. Albert Schweitzer tiene el mérito de haber descubierto, en su libro sobre J. S. Bach, el aspecto ingenuamente descriptivo y expresivo de la obra del maestro, especialmente en las cantatas, el que estaba lejos de ser una declamación seca.

El primer gran pionero de la música antigua que se basó en el estudio profundo de los viejos tratados y en la opinión de los músicos de aquellos tiempos, como también sobre el uso de sus instrumentos, fue el inglés Arnold Dolmetsch, quien, en 1916, había publicado su libro "The interpretation of the music of the XVIIth and XVIIIth centuries". La esencia de este estudio es la siguiente: La música escrita de aquellos siglos es sólo un esqueleto de la composición misma y el músico que pretenda interpretarla con seriedad y conocimiento, debe improvisar una serie de detalles que, en su calidad de ejecutante, debe conocer. Una buena parte del libro se refiere a los adornos que se usaban en los siglos XVII y XVIII y que no siempre eran anotados, quedando éstos al criterio de los

ejecutantes y cuyo uso variaba según las épocas. Otros capítulos son dedicados a la manera en que debe ejecutarse el bajo cifrado (continuo) en los instrumentos de la época y el más interesante, a mi juicio, es el que trata acerca del juego desigual de las notas iguales.

Esta era una de las formas de dejar libertad de interpretación al ejecutante, lo que demuestra un extraordinario contraste con la música contemporánea y su ejecución. Basado en una documentación indiscutible, que abarca desde Caccini y Frescobaldi hasta H. J. Quantz, famoso flautista y profesor de Federico II, de Prusia; Dolmetsch prueba que la improvisación era una costumbre obligatoria que no se perdió hasta bien adentrada la época clásica.

El juego desigual de las notas iguales se presenta en esta forma: En la sucesión de notas menores que forman un compás, hay que darle más tiempo a las notas impares, sacrificando algo de la duración de las notas pares. Por ejemplo, en un compás marcado C, con 8 corcheas, se les da más tiempo a las notas 1, 3, 5 y 7, sacrificando algo de la duración de las notas 2, 4, 6 y 8. La proporción de tiempo entre las notas pares e impares fluctúa entre 5:3 y 3:1. Las notas con punto, en cambio, son ejecutadas como si tuvieran dos puntos. Contrario a la opinión de los puristas de 1900, esto produce una gran precisión rítmica. El grado de la desigualdad de las notas depende de un factor que es de primerísima importancia en la música barroca: los sentimientos que había que expresar, alegría, furia, compasión, tristeza, etc. En el sentimiento de ternura la diferencia es menos marcada que en el sentimiento de alegría. Existen compases que tradicionalmente se tocan parejos, como los marcados 6/8, 9/8 y 12/8, lo mismo vale para los pasajes muy rápidos que aparecen desde el siglo XVIII. La "allemande", p. e., se toca con poco acento, al igual que algunas figuras menores definidas.

En el siglo XVIII aparecieron, por primera vez, indicaciones para el juego parejo de las notas aisladas; en Couperin se notan puntos encima de las notas, y en J. S. Bach, indicaciones de legatos.

Sin embargo, Dolmetsch dice muy poco, y nada muy determinante, acerca del "tempo" en la música, y poco sobre el juego de improvisación en los italianos e ingleses, o de las "disminuciones" o "divisiones" con respecto a la ornamentación.

Es curioso notar que de Dolmetsch sólo se conocían sus festivales y sus reconstrucciones de instrumentos históricos que cuentan hoy día entre los mejores del mundo, mientras que su libro pasó desapercibido durante décadas y es sólo en los últimos cinco o diez años, en Alemania e In-

glattera, que ha empezado a cobrar su debida importancia y a imponerse los descubrimientos que en él se encuentran.

Uno de los últimos capítulos trata sobre el juego del bajo continuo, que era el fundamento del conjunto sonoro barroco. Quisiéramos explicar esta palabra para aquellos lectores poco familiarizados con este concepto. El bajo cifrado es una melodía de bajo, provista de números que equivalen a acordes construidos sobre cada nota del bajo. Puede ser tocado en cualquier instrumento que sea capaz de tocar simultáneamente melodía y acordes, como ser el órgano, el clavecín, la teorba, el laúd, el arpa, etc.; la melodía puede ser, además, reforzada por otros instrumentos. Había gran libertad en la ejecución de los acordes y sólo había que ceñirse estrictamente a las armonías o desarmonías indicadas por los números. El capítulo trae valiosos ejemplos acerca de la manera cómo debían ser ejecutados, todos ellos seleccionados entre los muchos tratados de la época sobre el bajo continuo. Lo que sí omite decir es el volumen que se le debe dar dentro de un conjunto. Al bajo continuo le correspondía mostrar claramente la progresión de las armonías, mientras que los instrumentos que llevaban la melodía podían moverse con mucha libertad. Para reforzar la línea del bajo (sin cifras) se usaban instrumentos de viento cuando los instrumentos solistas eran de viento, y de arco en el caso opuesto. En el libro de Quantz, "El arte de tocar la flauta travesa" (1752), tenemos datos precisos sobre la distribución de los instrumentos en la última etapa de la época barroca; también Praetorius, ya en 1619, habla claramente sobre este punto. Pero hubo que poner a prueba estos conocimientos con la práctica. Se destacan las pruebas que en 1933-1935 hizo Georg Schuenemann, el Director de la Colección de Instrumentos de la Academia de Música de Berlín, usando instrumentos de museo. Fue ahí que por primera vez renació el cuadro sonoro auténtico de varias épocas antiguas, siendo estos conciertos una verdadera revelación y la base para el desarrollo posterior de este tipo de música. Varios conjuntos menores completaron este trabajo. Después de todas estas experiencias resulta impropio agregar un clavecín a una orquesta moderna, compuesta por cien músicos; esto tendrá sólo un valor óptico, ya que la orquesta barroca no se componía más que de 25 músicos y la mayoría de los instrumentos no tenía el sonido penetrante que tienen los modernos. Ahora hay que restablecer el equilibrio sonoro entre el bajo continuo y el resto de la orquesta o grupo de cámara.

En 1938 apareció la obra de Ernest T. Ferand, sobre la improvisación en la música (*Die Improvisation in der Musik*, -Rhein-Verlag Zuerich), que aclaró otro aspecto importante y aún desconocido para la gran

mayoría de aficionados a esta música. A pesar de que el libro trata de épocas anteriores al 1600, permite llegar a conclusiones que incluyen también la época posterior a esta fecha, es decir, la época barroca. Hasta el año 1500, casi toda la música profana fue improvisada, especialmente la instrumental. Con las facilidades que ofreció la imprenta, para dejar anotadas las composiciones, especialmente en lo que se refiere a música para instrumentos, que podían tocar más de una voz, como el órgano y el laúd. Para éstos se había inventado un sistema de notación, llamado tablatura, que permitía anotar con gran precisión todos los detalles de la composición. A pesar de esto, perduró la costumbre de la improvisación, con la diferencia de que se empezaron a crear reglas para ella, lo que Ernest Ferand llama el proceso de la "petrificación". Ejemplos de esto son las obras de Silvester Ganassi, sobre las flautas rectas (Venecia, 1537) y el de Diego de Ortiz sobre las violas da gamba (Roma, 1553), ambos tratados completos sobre la improvisación.

La "petrificación" había llegado ya lejos a principios del siglo XVII, y, sin embargo, subsistió la improvisación en diversas formas. En la música italiana eran sobre todo los adagios y otros movimientos lentos los que la exigían, fuera del bajo continuo recién nacido que la aplicaba. En la música francesa, en cambio, que en general se había alejado más de la improvisación, se inventó un movimiento para el uso exclusivo de ella, el preludio, que era anotado sin demarcaciones de compases y se introdujo la práctica de los "doubles". Aparte de esto, los laudistas franceses crearon una gran variedad de ornamentaciones que pasaron a ser convencionales, aunque podían ser usadas según el criterio del ejecutante. Siguiéron los clavecinistas, y muchos de estos ornamentos llegaron a formar parte del repertorio clásico.

Luego se hicieron otros descubrimientos. Perduraba una gran interrogante para los ejecutantes de la música barroca. Nada se sabía aún con certeza, sobre el "tempo". En la mayor parte de la música no hay indicaciones de este tipo, aunque de vez en cuando aparezcan las palabras italianas "adagio, allegro, presto, etc.". En los antiguos tratados, las explicaciones son contradictorias y a veces incomprensibles, y hasta ahora, los musicólogos y aficionados se habían debido resignar, dejándolo todo al buen criterio de los ejecutantes. Sin embargo, parecía inverosímil, que en una época tan adicta a los sistemas complicados y teóricos, como eran los siglos XVI y XVII, no se hubiera dejado indicaciones o reglas fijas para abordar un problema tan delicado. Este fue, finalmente, resuelto por Fritz Rothschild (director de orquesta en Viena, y ahora residente en Nueva York), en su libro "The Lost Tradition in Music" (Edit. Adam &

Charles Black, London, 1953). Este libro es tan importante que conviene resumirlo detalladamente.

La solución del problema se asemejaba en algo al descifrado de los jeroglíficos, aunque el caso era distinto. Las palabras eran todas conocidas, pero poseían un doble y hasta triple significado; otras habían cambiado totalmente de significado en el curso del siglo XVIII. Todos los comentaristas, antiguos daban por sentados muchos hechos y no creían necesario, siquiera, mencionarlos. Varios musicólogos conocían algunas de las reglas, pero es a Fritz Rothschild a quien cabe el mérito de haber descubierto la totalidad de ellas.

El resultado lo resume Rothschild en las siguientes palabras: "Una gran cantidad de costumbres y reglas, que fueron fielmente observadas por los compositores, dieron indicaciones exactas a los ejecutantes. Mientras más se enriquecía la música, más numerosas se hicieron las reglas del juego. Estas estaban estrechamente ligadas al signo del tiempo, el valor de las notas y a los términos italianos; formaban un sistema íntimamente enlazado, en el cual el signo del tiempo indicaba el valor de la nota capital (la nota que corresponde al valor de un compás entero o a su equivalente en notas menores). Este valor fue medido por golpes de compás, la repartición de los cuales definió la forma rítmica de la pieza; el valor de las notas que aparecían en el curso de una pieza, indicaron su movimiento ("tempo")".

El "ritmo" antiguo, pues, es algo muy diferente al moderno, y se repite compás por compás, mientras no cambie el signo de tiempo.

La base para el "tempo" es el "tiempo común" —C—, del valor de una nota entera —O—, con negras, corcheas y semicorcheas como notas predominantes. En esta combinación, el valor de la negra es de M. M. 40-60. Los antiguos tratadistas parecen coincidir en esto, describiéndolo con pulsaciones, o con ciertos tipos de relojes y otros medios que son todavía controlables. Ahora bien, si en una pieza que mantiene el mismo signo de tiempo de principio al fin, no aparecen semicorcheas (con excepción de aquellas que sirven como ornamentación), las corcheas asumirán el papel de las semicorcheas y ellas serán las notas rápidas del compás y la negra tendrá el valor de M. M. 80-120. Este "tiempo común" tiene cuatro notas fuertes (R. los llama golpes estructurales), en ambos casos. En cambio, si desaparecen también las corcheas, no cambia el "tempo", pero la cantidad de notas fuertes se reduce a dos.

De este "tiempo común" derivan todos los "tempi" y el libro empieza con la enumeración de todos aquellos "tempi" en uso en la época de J. S. Bach, junto con sus golpes estructurales.

A continuación, explica los signos combinados. Estaría más allá del propósito de este artículo explicar el complicado sistema de los signos de aumento y de disminución, de los cuales hubo gran cantidad alrededor de 1600. Después de 1700 sólo sobrevivieron dos —el signo C—, que disminuyó el número de acentos a la mitad, y “allá breve” que lo disminuyó a un cuarto.

El libro de Rothschild aclara otro punto más: el sentido original de los términos italianos “adagio”, “andante”, “allegro”, “largo” y “presto”, con el resultado de que ellos implican un cambio en los golpes estructurales y sólo dos de ellos un cambio de “tempo” también.

Es así como el *Adagio* disminuye el “tempo” a la mitad y aumenta el número de notas fuertes al doble.

El *Largo* mantiene su “tempo”, pero dobla la cantidad de notas fuertes; el *Andante* también mantiene su “tempo” y significa andando, es decir, que debe ser tocado parejo, sin que se aplique la costumbre de las notas desiguales y sin grandes cambios dinámicos.

El *Allegro* no cambia el “tempo” ya establecido, sino que indica más bien el sentimiento de alegría. Aparece al principio del siglo XVII y es usado generalmente después de un adagio, como forma de restablecer el tiempo normal. Más adelante se le usa independientemente, aunque sin cambiar el sentido de alegría; debe ser interpretado de manera liviana y muy rítmica.

El *Presto* aumenta el “tempo” al doble y disminuye a la mitad el número de notas fuertes, a excepción de Italia, donde el número de notas fuertes se mantiene invariable.

La música francesa invierte el uso del adagio por el largo y del largo por el adagio y éste es un factor importante de tomar en cuenta, puesto que este cambio se impuso en la música clásica.

Más adelante, Rothschild trata sobre el cambio que sufrió la música con el “style galant”, propagado por la Escuela de Berlín, la que emprendió la tarea de fundir la escuela italiana con la francesa, y, simultáneamente, contribuyó a abolir el complicado sistema del valor relativo de las notas, reemplazándolo por el valor fijo. El movimiento (“tempo”) se indicó ahora por los términos italianos, los que llegaron a significar exclusivamente indicaciones de “tempo”, y más tarde se introdujo la metronomización. El cambio fue tan radical, que veinte años más tarde ya había sido olvidado totalmente el sistema antiguo.

Es sólo a estas alturas que Rothschild emprende la investigación crítica de las diversas fuentes de informaciones. Las más importantes son

de: Thomas Morley, John Playford, Christopher Simpson, Henry Purcell, Jean Rousseau, Georg Muffat, Sebastien de Brossard, F. G. Heinichen, J. G. Walter, J. J. Quantz, Philipp E. Bach y Leopold Mozart.

El libro trata también sobre las formas de danzas y, de acuerdo con las diversas declaraciones de los contemporáneos, llega a la conclusión de que es imposible saber, con certeza, a qué atenerse en lo que atañe a los "tempi". Todas estas contradicciones solamente prueban que el "tempo" de las danzas cambiaba según el país y la época a que pertenecía. Esto no impidió que los compositores siguieran observando la antigua tradición y anotaran las danzas tal como deseaban que ellas fueran ejecutadas. En J. S. Bach, para poner un sólo ejemplo, se encuentran sarabandas y gavotas lentas como también rápidas.

En seguida, aborda la interpretación, y siempre tomando en cuenta los hallazgos de Dolmetsch, demuestra los medios con que los compositores podían aliviar y modificar el severo ritmo de compás por medio de sincopas, pausas y appoggiaturas, y hace hincapié sobre la importancia del juego "cantáble".

El libro termina con un resumen total de la obra instrumental, de J. S. Bach (incluyendo oratorios), con todas sus partes, sus acentos y sus "tempi".

Hasta ahí el asombroso libro de Rothschild. Es interesante saber ahora a quién se puede contar como perteneciente a la antigua tradición. La generación de J. S. Bach todavía está dentro de esa tradición, ya no así sus hijos y otros músicos nacidos después de 1700, pero esto siempre puede ser reconocido, debido al estilo de la notación y en los numerosos nuevos términos italianos.

A primera vista, mucho de lo dicho debe resultar chocante. ¿Bach rítmico? —¿notas que no son como están escritas? Sin embargo, es curioso que por tanto tiempo se haya mantenido un estilo de interpretación tan descolorido, ya que todas las demás manifestaciones de la época barroca eran tan rebosantes de vida —las artes plásticas, la arquitectura y el estilo de vida en general. En las grabaciones de música antigua, todavía prevalece este estilo "liso", incluso en aquellas llamadas auténticas, pero el cambio se está haciendo sentir. Durante el Congreso Musical de Colonia 1958, se llegó a la conclusión que nunca hubo un juego inexpressivo de clavecín, al que se llamó "clavecín tipo máquina de coser". A pesar de que dispone sólo de registros, los que no permiten un cambio dinámico gradual, tenían varios modos de lograr un "crescendo", aunque no al grado a que se llegó en la época clásica. Un modo de alcanzarlo, era enriqueciendo un tema gradualmente, por medio de disminuciones, adornos y

motivos adicionales y el otro era repitiendo una frase varias veces, subiéndola de tono cada vez más (esto se entiende fácilmente en castellano, puesto que alto-elevado y alto-fuerte son sinónimos). Ya hemos comentado la manera de acentuar los tonos aislados, ya sea prolongando su valor por medio de la ornamentación. Hasta aquí el clavecín. En los instrumentos de cuerda y de viento hubo mucha mayor variedad, ya que ellos permitían más diferencias dinámicas.

En la época barroca se hizo una clara distinción entre los instrumentos que había que usarse en música de cámara, en la música al aire libre o en la música de iglesia. En los grandes espacios abiertos se usaban los bronces, el órgano, los cornetos, los instrumentos de embocadura de caña, mientras en la música de cámara, los conjuntos se componían de varias clases de violas, flautas rectas y traversas, laúdes y el clavecín; en la segunda mitad del barroco se empezó a agregar la familia de los violines que, en ese tiempo, no tenían el sonido penetrante de después de 1800. Sólo en las salas de tamaño intermedio se usaban instrumentos de las dos clases, siempre con gran discreción. Muchos de aquellos instrumentos usados "en cámara" tienen unos hermosos matices inexistentes en los instrumentos modernos, que fueron desarrollados más tarde para ser usados en las grandes salas de concierto. Sin embargo, las "cámaras", las viviendas modernas, no son más grandes que las de hace 300 años; por el contrario, son más chicas. ¿Por qué, entonces, han de usarse indistintamente los instrumentos modernos en "cámara"? Esto nos lleva a la esencia de la música barroca.

Se puede considerar esta época como la del Renacimiento victorioso. El individuo soberano es el centro de interés. Siguiendo la tradición griega clásica, se vio que la música era necesaria para la salud mental, siendo ella el medio más destacado para expresar los sentimientos, de modo que vemos a los "dilettanti" cooperando con los compositores en la creación de las obras. El compositor da el esqueleto y el ejecutante agrega lo que falta, en forma siempre variable. En esa época la ejecución "objetiva" no existía. Un buen músico debía sentir lo que tocaba, y el auditorio necesitaba verlo. Quantz dice claramente: "El que quiere conmovier debe conmovirse". Y así la vida musical tenía en aquellos tiempos una intensidad que hoy día se desconoce.

Se comprende también que esta música se practicara de preferencia en pequeños círculos, en los que, de una manera o de otra, todos cooperaban.

A medida que fue debilitándose el impulso nacido del Renacimiento, los "dilettanti" fueron disminuyendo en cantidad y calidad y los com-

positores debieron entregar sus composiciones más "terminadas", hasta que a principios del siglo XVIII vemos los primeros conciertos comerciales, a los cuales cualquier persona podía asistir, siempre que pagara una entrada, pero fue sólo a fines del siglo que se perdieron definitivamente estas costumbres aristocráticas.

Debemos confesar que fue una gran alegría aplicar estos conocimientos a la música de laúd y otros instrumentos que practicamos. Las suites y las sonatas ganaron una gran expresividad. Las diversas partes de una suite, que antes resultaban muy parejas, cobraron de pronto fuertes contrastes. Debido a la ritmización ya no había necesidad de tocar exageradamente rápido para salvar los vacíos.

Va a ser más difícil aplicar estos conocimientos en la música de cámara y de orquesta, sobre todo en lo que se refiere a mantener el equilibrio entre el continuo y las demás voces. Pero cada esfuerzo serio será compensado por un intenso goce y una nueva riqueza musical. Algo del espíritu de esa época nos haría bien, en vista de la valorización mecánica que impera en nuestros días.

APLICACION DE LOS SIMBOLOS LOGICOS AL ANALISIS MUSICAL

por

Luis Advis Vitagli

Símbolos.

1.—*Concepto de identidad.* Cuando los elementos que contiene una expresión (compás o grupo de compases) se repiten en otra expresión sin ninguna alteración encontramos que hay identidad. También podemos hablar de equivalencia.

Identidad o equivalencia la simbolizamos con la figura: \equiv . A medida que vayamos particularizando el análisis, diremos a qué aspectos de identidad nos vamos a referir.

2.—*Concepto de intersección:* Cuando los elementos que contiene una expresión se repiten en otra, con alguna alteración, nos encontramos con la intersección o conjunción.

Significa, en este caso, que hay pocos o muchos elementos que se repiten, pero no todos. O sea, que hay elementos comunes. El símbolo será: “. ”.

Se pueden establecer así diversos grados de intersección:

a) Primer grado: cuando hay un elemento nuevo que no figura en la expresión ya vista, el símbolo será: $=$;

b) Segundo grado: Cuando hay dos o más elementos nuevos, el símbolo será: \neq , y

c) Tercer grado: cuando hay cinco o más elementos nuevos acercándose así a la casi exclusión de los elementos, el símbolo será: \neq .

El símbolo “. ” corresponde a lo genérico (hay intersección). Los símbolos que establecen grados especifican esta intersección.

3.—*Concepto de exclusión:* Cuando los elementos que contiene una expresión no se repiten en otra, sino que en esta otra se presentan elementos nuevos, hablamos de exclusión. O sea, entre una y otra expresión no existen elementos comunes; el símbolo será: v.

Podemos resumir diciendo que todos estos conceptos no son sino grados que establecen mayor o menor similitud y que los ocuparemos

cuando queramos comparar una expresión cualquiera (compás, semi-frase o frase) con otra.

4.—*Concepto de implicación:* En una expresión cualquiera encontramos un antecedente y un consecuente, de lo que resulta que tiene la estructura de un juicio hipotético, en que un segundo miembro existirá como tal en determinado trozo, cuando previamente se suponga la existencia de un primer miembro. En el lenguaje común corresponde la frase “si esto, entonces esto otro”.

Así, ocuparemos el símbolo de la implicación (“ \supset ”) en los análisis estructurales.

5.—*Concepto de inclusión:* Aquí nos referimos también a los análisis de estructura. Incluir será sinónimo de contener, esto es, cuando en alguna forma una expresión está contenida (incluida) en otra que se está analizando. El símbolo será: “ \subset ”.

Primeramente, trataremos de aplicar estos conceptos a una melodía simple, eliminando todo tipo de complejos rítmicos y armónicos:

Tema: A (p , q) B (r , s) A' (t , w).

Es el caso que A es idéntico a A' ($A \equiv A'$), por lo tanto, p. es idéntico a t y q es idéntico a w. ($p \equiv t$ y $q \equiv w$).

A.—(p , q). Considerando p como antecedente y q como consecuente, entonces p implica q ($p \supset q$).

B.—(r , s). Se ha constituido esta frase a base de los elementos melódicos que se intersectan en el paso de p a q, o sea, r equivale a la intersección de p y q.

$$r \equiv (p \cdot q).$$

Como $r \equiv s$ supongamos sólo r, entonces para A y B tenemos la fórmula $p \supset q \cdot r$.

A'.—Lo dicho en A vale aquí lo mismo, o sea, $t \supset w$; que constituye la fórmula que a su vez es el consecuente de toda secuencia anterior, por lo tanto $(p \supset q \cdot r) \supset (t \supset w)$, o sea, $(A \cdot B) \supset A'$.

Este es un análisis estructural general.

Si vemos el trayecto melódico, por ejemplo, nos encontramos con otro tipo de fórmula:

A.—Entre p y q hay una exclusión de factores ($p \vee q$).

B.—Respecto de r y s hay una mayor relación de intersección con A que la que había entre los elementos de esta última, por lo tanto:

$$p \vee q \cdot r \text{ (con r se simboliza la relación en B de } r \equiv s \text{)}.$$

A'.—El mismo caso de A : t v w. Hasta ahora tenemos:

$$(p \vee q \cdot r) (t \vee w).$$

Entre las dos expresiones entre paréntesis falta el símbolo que establezca una relación, éste no puede ser otro que el de inclusión, ya que los trayectos anteriores incluyen (contienen) el trayecto de A', por lo tanto: $(p \vee q \cdot r) \subset (t \vee w)$.

La fórmula de esta canción se ha obtenido partiendo de la máxima simplicidad sin mayores alteraciones melódicas, rítmico-melódicas, armónicas, rítmico-armónicas, figurativas, etc.

Mozart toma esta melodía (alterada) para sus doce variaciones K. 265 (1778).

Para realizar un análisis, sin pretender exhaustividad, se propondrá un esquema:

I. *Análisis en general*: Esto es relaciones generales existentes dentro de cada variación, considerando periodos, frases o semifrases.

Se tomarán en cuenta factores de los siguientes tipos:

- 1) Melódico (trayectoria).
- 2) Figurativo (elementos rítmicos).
- 3) Armónico.
- 4) Ritmo armónico.

II. *Análisis de los caracteres sintácticos.*

A : 1) diatonismo, 2) cromatismo, 3) polifonía, 4) dinámica, 5) tempo, 6) terminaciones, y

B : Derivaciones.

III. *Análisis comparativo* entre el tema y las variaciones (y también entre éstas).

Lo realizaremos con la comparación de las fórmulas obtenidas en el análisis general y también con las obtenidas en el análisis de los caracteres sintácticos.

Realizaremos el análisis general del tema. El de las variaciones va incluido en los cuadros siguientes que comprenden, al mismo tiempo, el análisis comparativo:

1. *Trayectoria melódica*: La trayectoria melódica es similar a la que encontramos en el tema anteriormente analizado, por lo tanto:

$$(p \vee q \cdot r) \subset (t \vee w).$$

Trataremos de especificar más el tipo de intersección $(p \vee q)$ y r ; y, además, la relación que existen entre r y s , puesto que aquí no se da el caso que sean equivalentes como en el anterior. Entre r y s existe una intersección de primer grado (existe un elemento que los diferencia), por lo tanto, $r = s$.

Entre $(p \vee q)$ y $(r = s)$ también hay una intersección, porque hay elementos comunes (entonces, intersección de segundo grado), por lo tanto $(p \vee q) \neq (r = s)$.

Y así, concluimos, la fórmula final del trayecto melódico será:

$$(p \vee q) \neq (r = s) \subset (t \vee w).$$

Aquí se da el caso que A $(p \vee q)$ está en relación de intersección de primer grado con A' (no son idénticos), entonces:

$$(p \vee q) = (t \vee w).$$

2. *Elementos rítmico-figurativos*: Si se encuentran los mismos elementos figurativos es indudable que habría equivalencia. Si no se da este caso la intersección podría ser de tres grados.

A.— $p \neq q$: Esto es p, está en relación de intersección de segundo grado con q, hay elementos comunes, así como también hay elementos que diversifican la relación (en este caso 2).

B.— $r \neq s$: Lo mismo que la anterior.

A'.— $t \neq w$: Lo mismo que las anteriores.

Si bien es similar la relación de la semifrase dentro de cada frase, al

comparar los elementos figurativos entre frase y frase veremos que no hay identidad sino siempre tipos de intersección, es así como:

$(p \neq q) = (r \neq s)$: esto es, entre las dos frases hay una intersección de primer grado (hay un elemento diferente entre una y otra frase)

$(p \neq q) = (t \neq w)$: lo mismo que la anterior.

Entre $(r \neq s)$ y $(t \neq w)$ encontramos ahora una identidad de los elementos: $(r \neq s) \equiv (t \neq w)$.

Comparando ahora las semifrases: p, r y t, encontramos las siguientes relaciones: $p \equiv r \equiv t$.

Si hacemos lo mismo con q, s y w, obtenemos:

$q = s$, $q = w$, y $s \equiv w$, o sea, el elemento que diferenciaba las frases estaba en el consecuente de cada una de ellas.

Sinteticemos:

a.— Relaciones entre semifrases de una misma frase:

$A p \neq q$ B $r \neq s$ A' $t \neq w$.

b.— Relaciones entre semifrases de las distintas frases:

$p \equiv r$, $r \equiv t$, $q = s$, $q = w$, $s \equiv w$.

c.— Relaciones entre frases.

$(p \neq q) = (r \neq s)$, $(p \neq q) = (t \neq w)$, $(r \neq s) \equiv (t \neq w)$.

3. *Elementos armónicos*: En A tenemos aspectos parecidos, elementos interseccionados, por lo tanto, $p \neq q$: intersección de tercer grado (casi v).

En B, entre r y s hay identidad armónica : $r \equiv s$.

En A' lo mismo que A, o sea : $t \neq w$, ya que $A \equiv A'$.

$(p \neq q) \equiv (t \neq w)$.

El análisis armónico del tema se aclara con el cuadro que se muestra (ver cuadro).

No es necesario para esta vez la reducción a símbolos.

4. *Elementos rítmico-armónicos*: En A tenemos $p \neq q$, en B tenemos $r = s$ y en A' $t \neq w$.

Aquí A y A' son idénticos, o sea $(p \neq q) \equiv (t \neq w)$.

También el cuadro antes mencionado nos muestra el ritmo armónico, así no creemos necesario la reducción a fórmulas. Se indicará sólo generalidades como la anotada anteriormente.

I. *Análisis en general: trayecto melódico.*

Para el caso de la existencia como término sin asociación (simples) de A, B y A' a condición de que $A \equiv A'$, B sería implicado del primero (A) e incluido del tercero (A') $A \supset B \subset A'$.

Al asociarse A y B, el conjunto resultante sería implicante de A' o sea, $(A \supset B) \supset A'$.

Al asociarse B y A', el primero (A) sería incluido por el conjunto, o sea, $A \subset (B \subset A')$.

Al simplificarse, suprimiendo una de las partes idénticas, la sola relación que quedaría sería la tercera: $A \subset B$, como implicado.

TEMA:		$[(p \vee q) \neq (r = s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) = (t \vee w)$
Variación	I	$[(p \neq q) = (r \neq s)] \subset (t \neq w)$	$(p \neq q) \equiv (t \neq w)$
	II	$[(p \vee q) = (r \equiv s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \neq (t \vee w)$
	III	$[(p \neq q) = (r \neq s)] \subset (t \neq w)$	$(p \neq q) \equiv (t \neq w)$
	IV	$[(p \vee q) = (r = s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \equiv (t \vee w)$
	V	$[(p \vee q) \neq (r \neq s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \neq (t \vee w)$
	VI	$[(p \neq q) \neq (r = s)] \subset (t \neq w)$	$(p \neq q) = (t \neq w)$
	VII	$[(p \vee q) \neq (r \equiv s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \equiv (t \vee w)$
	*VIII	$[(p \vee q) \neq (r \neq s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \neq (t \vee w)$
	IX	$[(p \vee q) \neq (r \neq s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \neq (t \vee w)$
	X	$[(p \vee q) = (r \neq s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \equiv (t \vee w)$
	XI	$[(p \vee q) \neq (r \neq s)] \subset (t \vee w)$	$(p \vee q) \equiv (t \vee w)$
	XII	$[(p \neq q) \vee (r = s)] \subset (t \neq w)$	$(p \neq q) \equiv (t \neq w)$

*Aunque en esta variación existe tratamiento oblicuo por la textura imitativa del paisaje, me referiré a la línea superior.

II. *Analisis de los elementos ritmicos (figurativos).*

a) Relaciones entre las semifrases de una misma frase.

TEMA:	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$	
Variación	I	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$
	II	$p \neq q$	$r \equiv s$	$t \neq w$
	III	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$
	IV	$p = q$	$r \equiv s$	$t = w$
	V	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$
	VI	$p = q$	$r \equiv s$	$t \neq w$
	VII	$p \neq q$	$r \equiv s$	$t \neq w$
	VIII	$p \equiv q$	$r \equiv s$	$t \neq w$
	IX	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$
	X	$p \equiv q$	$r \equiv s$	$t \equiv w$
	XI	$p \neq q$	$r \neq s$	$t \neq w$
	XII	$p \equiv q$	$r \equiv s$	$t \equiv w$

b) Relaciones entre las semifrases de distintas frases.

TEMA:	$p \equiv r$	$p \equiv t$	$r \equiv t$	$q = s$	$q = w$	$s \equiv w$
Variación I	$p = r$	$p \equiv t$	$r \neq t$	$q \neq s$	$q \equiv w$	$s = w$
II	$p \neq r$	$p \neq t$	$r \neq t$	$q = s$	$q \equiv w$	$s = w$
III	$p = r$	$p \equiv t$	$r = t$	$q = s$	$q \equiv w$	$s = w$
IV	$p = r$	$p \equiv t$	$r \neq t$	$q = s$	$q \equiv w$	$s \neq w$
V	$p \equiv r$	$p \neq t$	$r \neq t$	$q \neq s$	$q \neq w$	$s \neq w$
VI	$p = r$	$p \equiv t$	$r = t$	$q = s$	$q \equiv w$	$s \neq w$
VII	$p \neq r$	$p \equiv t$	$r = t$	$q \neq s$	$q \equiv w$	$s \neq w$
VIII	$p \equiv r$	$p \neq t$	$r = t$	$q \equiv s$	$q \equiv w$	$s \equiv w$
IX	$p \neq r$	$p \neq t$	$r \equiv t$	$q \equiv s$	$q = w$	$s = w$
X	$p \equiv r$	$p \equiv t$	$r \equiv t$	$q \equiv s$	$q \equiv w$	$s \equiv w$
XI	$p \neq r$	$p \equiv t$	$r \neq t$	$q \neq s$	$q \equiv w$	$s \neq w$
XII	$p \neq r$	$p \equiv t$	$r \neq t$	$q \neq s$	$q \equiv w$	$s \neq w$

Se pueden hacer 15 combinaciones entre las semifrases, pero hemos hecho 9, ya que aquí sólo se trata de mostrar el procedimiento.

c) Relaciones entre las diversas frases:

TEMA:	$A = B$	$A = A'$	$B \equiv A'$
Var. I	$A \neq B$	$A \equiv A'$	$B \neq A'$
II	$A \equiv B$	$A = A'$	$A = A'$
III	$A \equiv B$	$A \equiv A'$	$B \equiv A'$
IV	$A = B$	$A \equiv A'$	$B = A'$
V	$A = B$	$A = A'$	$B \equiv A'$
VI	$A \equiv B$	$A \equiv A'$	$B \equiv A'$
VII	$A \neq B$	$A \equiv A'$	$B \neq A'$
VIII	$A \equiv B$	$A = A'$	$B = A'$
IX	$A = B$	$A = A'$	$B \equiv A'$
X	$A \equiv B$	$A \equiv A'$	$B \equiv A'$
XI	$A \neq B$	$A \equiv A'$	$B \neq A'$
XII	$A \neq B$	$A \equiv A'$	$B \neq A'$

III. *Análisis armónico* (ver cuadro).

Resumiremos sólo algunos conceptos que se muestran en el cuadro armónico. En este caso, compararemos sólo A y A'.

TEMA:	A ≡ A'
Var. I	A ≡ A'
II	A ≠ A'
III	A ≡ A'
IV	A ≡ A'
V	A ≠ A'
VI	A ≡ A'
VII	A ≡ A'
VIII	A ≡ A'
IX	A ≠ A'
X	A ≡ A'
XI	A ≡ A'
XII	A ≡ A'

IV. *Análisis comparativo del ritmo armónico.*

TEMA:	p ≠ q	r = s	t ≠ w	A ≡ A'
Var. I	p ≠ q	r = s	t ≠ w	A ≡ A'
II	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'
III	p ≠ q	r ≠ s	t ≠ w	A ≡ A'
IV	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'
V	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'
VI	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'
VII	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'
VIII	p = q	r ≡ s	t = w	A ≡ A'
IX	p ≡ q	r ≡ s	t ≡ w	A ≡ A'
X	p ≠ q	r ≠ s	t ≠ w	A ≡ A'
XI	p ≠ q	r ≠ s	t ≠ w	A ≡ A'
XII	p ≠ q	r ≡ s	t ≠ w	A ≡ A'

Resultados sobre la identidad de A y A'

Hemos visto la identidad del ritmo armónico y la casi identidad de la armonía, como también la semejanza existente entre los elementos rítmicos figurativos. Desde el punto de vista de la estructura total podríamos anotar:

TEMA:	A = A'
Var. I	A ≡ A'
II	A + A'
III	A ≡ A'
IV	A ≡ A'
V	A + A'
VI	A = A'
VII	A ≡ A'
VIII	A + A'
IX	A + A'
X	A ≡ A'
XI	A ≡ A'
XII	A = A'

Análisis comparativo de ciertos compases en B.

Comp.	9	10	13	14	11	12	15	16	r	s
TEMA:		≡				+				+
Var. I		+				+				+
II		≡				+				+
III		+				+				+
IV		≡				=				=
V		+				+				+
VI		=				=				=
VII		≡				≡				≡
VIII		+				+				+
IX		+				+				+
X		+				+				+
XI		=				+				+
XII		+				+				+










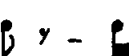






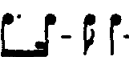

Análisis de algunos caracteres sintácticos de cada trozo.

Usaremos abreviaturas para denotar algunos caracteres semánticos:

- 1) D = diatonismo.
- 2) Cr. = cromatismo.
 Cuando una de estas dos abreviaturas va precedida por el signo "menos" (–) se indicará entre paréntesis el por qué.
- 3) B. A. = Bajo de Alberti, o como la mayor parte de las variaciones, un Bajo albertizante.
- 4) Polif. = polifonía. Esto es en cuanto tenga un carácter dominante.
- 5) Sinc. = se refiere a la Síncopa.
- 6) M. y F. = se refiere a las terminaciones masculinas o femeninas; se tomarán en cuenta sólo los finales de A, B (r y s) y A'.
- 7) Dinámica: las indicaciones se referirán a las anotadas por Mozart en la partitura (se ha tratado de generalizar).
- 8) Tempo: lo mismo que la anterior.

				ABA'	Terminación Ar s A'
TEMA: D	–	–	----	MF--	M M F M
Var. I–D	–	–	----	----	Mod. ² / ₄ M F F M
II–D (Cr. B A')	B A	–	Sinc. (A A')	----	" " M F F M
III–D (Cr. B)	–	–	----	----	" " M F F M
IV–D	B A	–	----	----	" " M F F M
V–D (Cr. B A')	–	–	----	P--	" " M M M M
VI–D	–	–	----	PPP	" " M M M M
VII–D (Cr. B)	–	–	----	F P F	" " M F F M
VIII Cr. (D. A)	–	Polif.	----	P P–	" " M F M M
IX D	–	–	----	P–P	" " M F M M
X Cr.	B A	–	Sinc. (A A')	PPP	" " M M M M
XI D	B A (B)	–	Sinc. (A A')	PP–	Adag. ² / ₄ F F F F
XII–D (Cr. A B A')	B A (A A')	–	----	F--	Allegro. ² / ₄ M F F M
Coda–D	B A (p)				M M

Análisis de las figuras rítmicas de cada trozo y sus derivaciones. Las derivaciones figurativas genéricas (semicorcheas, por ej.) y específicas (tipos de semicorcheas) tienen un antecedente en alguna variación o en el tema. Nos ocuparemos sólo de las derivaciones figurativas genéricas.

	Figuras Rítmicas propias de c/trozo	Figuras rítmicas predominantes	Clasificación de acuerdo con las figuras
TEMA	 <i>adorno</i>		A
Var. I			B
II	<i>adorno</i> ()		B'
III			C
IV	<i>no hay figuras nuevas</i>		C'
V	"		D
VI	"		B''
VII	"		E (B''')
VIII	"		F
IX	"		F' (A')
X	"		E'
XI	 <i>adornos.</i>		C
XII	<i>ρ</i> (<i>por cambio de compés</i>)		B''' (By B')

Coda: Deriva casi enteramente de la variación 12; la podemos dividir en tres partes:

- 1.—Compases 24 al 28 (p).
- 2.—Compases 28 al 32 (q).
- 3.—Compases 32 al 35 (r).

p deriva de la variación 12, frase A.

q deriva de la variación 12, frase B (con su típico pedal).

r deriva de variación 12, frases A y B (cromatismo combinado).

Cada uno tiene terminación M, con predominio de semicorcheas.

El presente trabajo es el primero de otros que hay en preparación en el centro de estudios analíticos que realiza el profesor Gustavo Becerra, con la colaboración de María Ester Grebe, Luis Advis, Fernando García, Cirilo Vila, Augusto Geo, Sergio Ortega y Graciela Yazigi.

Títulos interesantes en preparación, podemos considerar los siguientes:

- 1.—FUNDAMENTO LÓGICO DEL ANÁLISIS MUSICAL, a cargo del profesor Gustavo Becerra, para ser presentado a la Sociedad Chilena de Lógica, Metodología y Filosofía de las Ciencias.
- 2.—ALGUNOS ASPECTOS SIGNIFICATIVOS DE LA MONODIA Y POLIFONÍA PRIMITIVAS MEDIEVALES, a cargo de Sergio Ortega y Fernando García.

Para desarrollar en 1961:

GLOSARIO COMPATIBLE DE TÉRMINOS ANALÍTICOS MUSICALES, a cargo de la profesora María Ester Grebe.

EL FESTIVAL DE COLONIA

por

José Vicente Asuar

Durante diez días, del 10 al 19 de junio, la antigua e histórica ciudad de Colonia acogió lo más nuevo e inquieto de la producción musical contemporánea. Obras de compositores de 23 países fueron presentadas ante un selecto público, conformado, en su mayor parte, por especialistas provenientes de todo el mundo. Este festival es el 34º que realiza la Sociedad Internacional de Música Contemporánea (SIMC) y que este año correspondió organizar a la filial alemana de esta Sociedad. Para un mayor brillo contó con el alero de la Radio del Oeste de Alemania, la que facilitó la sala de conciertos y los equipos técnicos de grabación. En el curso del festival actuaron tres orquestas sinfónicas: la de la Radio del Oeste de Alemania, bajo la dirección de Michael Gielen y Alberto Erede; la de la Radio del Norte de Alemania, bajo la dirección de Hans Schmidt-Isserstedt y Ernest Bour, y la de la Radio del Sur de Alemania, bajo la dirección de Hans Resbaud y Pierre Boulez. Además, en el concierto de inauguración, prestó su concurso la Orquesta de Gürzenich, bajo la dirección de Günter Wand. Para las obras corales se contó con la participación de los coros de la Radio del Oeste y de la Radio del Norte de Alemania, además del coro hablado de cámara de Zurich y del coro de cámara de la RIAS (Berlín). Para completar este cuadro de participantes sería largo enumerar los solistas y conjuntos instrumentales que actuaron, los que vinieron no sólo de Alemania, sino también de distintos países europeos.

La determinación de las obras que participan en el festival procede de una selección que cada país miembro de la SIMC envía a la consideración de un jurado internacional designado por la Asamblea general de esta institución. El jurado, este año integrado por Karl-Birger Blomdahl (Suecia), Elliot Carter (USA), Wolfgang Fortner (Alemania), Guillaume Landré (Holanda) y Marcel Mihalovici (Francia), escoge las obras que serán presentadas en el festival y está facultado para incluir otras obras, ya sea fuera de programa o como complemento de las concursantes. Es así como este año, de 41 obras de autores diferentes que participaron en el festival, 22 fueron escogidas entre las concursantes y las 19 restantes incluidas directamente por decisión del jurado.

Si bien en este festival estuvieron representadas casi todas las direcciones estéticas actualmente en boga, la gran mayoría de las obras presen-

tadas está escrita siguiendo procedimientos seriales y, dentro de ellas, un gran número es exponente de la presente vanguardia musical. Desde la VI Sinfonía de Matthijs Vermeulen, evocadora de "los minutos felices" de épocas pasadas, pasando por el neoclasicismo de Boris Blacher, el expresionismo con ciertas dosis de folklore de Milko Kelemen, el webernismo de Peter Maxwell Davies, el puntillismo de Henri Pousseur, las nuevas búsquedas de György Ligeti, hasta la música electrónica de Karlheinz Stockhausen, este festival significó una proyección horizontal de lo ganado en la captura de la expresión y la belleza con los más variados lenguajes de nuestros días. Como se puede imaginar, entre las 41 obras hubo de todo: bueno y malo. Dejemos que el tiempo descubra lo genial y limitémonos, por ahora, a extraer conclusiones que procedan de una consideración general de este festival.

A mi entender lo más interesante fue, por un lado, las búsquedas de nuevas posibilidades expresivas a través de la voz y del espacio; y, por otro lado, una nueva dimensión de la orquesta tratada como fuente que suministra el material sonoro para verdaderos *montajes*, como estamos acostumbrados a escucharlos en la música electrónica o concreta.

En *Cori di Didone* utiliza Luigi Nono las cuatro cuerdas del coro, continuamente en divisi de ocho, tratadas en forma polifónico-puntillista con continuos saltos interválicos de una voz a otra. Este procedimiento está realizado con tal maestría que Nono nos ofrece un nuevo instrumento, de la nobleza de la voz humana y de la agilidad de un instrumento de teclado. No solamente emplea la voz como canto, sino añade otros medios de articulación: *bocachiusa*, *semichiusa*, *roulet la langue*, *susurrado*, etc., que, tratados como afectos dentro del complejo musical, cumplen con éxito su cometido.

Si en *Cori di Didone*, Nono dirige sus búsquedas vocales en terrenos donde prima lo poético y delicado, en *Anagrama*, del joven compositor argentino radicado en Colonia, Mauricio Kagel, las búsquedas de nuevas posibilidades vocales van orientadas mayormente hacia un terreno percutido. De un palindroma extraído de la Divina Comedia del Dante: *In girum imus nocte et consumimur igni* (Giramos en la noche y somos consumidos por el fuego), Kagel, con un procedimiento semejante al de ciertos puzzles de revistas, juntó arbitrariamente vocales y consonantes que aparecen en este palindroma originando textos en 4 idiomas. Estos textos polilingües son recitados simultáneamente por un coro hablado y 4 solistas. Kagel utiliza todo tipo de sonidos onomatopéyicos. Silbidos y aplausos, no del público, sino de los recitantes, son superpuestos a partes cantadas, habladas, susurradas, gritadas. La orquesta, compuesta en

su mayor parte por instrumentos de percusión, complementa esta realización musical percutida ofreciéndonos en forma viva algo semejante a lo que hemos escuchado en música concreta (Sinfonía para un hombre solo) por medio de montajes en la cinta magnetofónica.

Otra proyección de la voz, ahora a través de un solista, nos ofreció Boulez en *Pli selon pli*, donde la voz soprano, en continuos arabescos y fiorituras, nos transporta a refinamientos interválicos de músicas exóticas, no exenta de los hallazgos percutidos de las obras anteriores.

La conquista del espacio sonoro fue la tarea de varios compositores de este festival. Ingvar Lidholm (Motus-colores), Włodzimierz Kotowski (Música en relieve), Bengt Hambraeus (Introducción, secuencia y coda para tres flautas, campanas y percusión) y, naturalmente, las obras electrónicas, buscaron a través de distintas posiciones de los instrumentos en el escenario, división de la orquesta en suborquestas o parcialidades, el desplazamiento de los sonidos en el espacio. Tonos que comenzaban en un ángulo del escenario, después de una tortuosa trayectoria morían en ángulos opuestos. Diálogos instrumentales a la manera de los antiguos diálogos antifónicos tejían sus contrapuntos en el espacio. Casi no hubo compositor de la línea de vanguardia que no utilizara una disposición especial en la ubicación de los instrumentos de la orquesta, destinada a obtener efectos estereofónicos comprometidos a funciones expresivas.

György Ligeti escribe: "Al componer las *Apariciones* me encontré ante un dilema crítico: la generalización de la técnica serial ha llevado a una nivelación de la armonía siendo cada vez más indiferente el carácter de los intervalos. Dos posibilidades de sobrepasar esta situación se ofrecían ante mí: o volver a la composición con ayuda de intervalos específicos, o llevar este debilitamiento a sus extremas consecuencias y destruir completamente el carácter de los intervalos. Elegí esta última solución. El abandono de la función del intervalo abría el camino de la composición de ramificaciones sonoras y de estructuras de ruidos de extrema diferenciación y complejidad...". En las *Apariciones* para orquesta Ligeti pone en práctica estas ideas, recibidas con gran júbilo por los partidarios incondicionales del vanguardismo, ofreciendo un resultado sonoro a partir de la orquesta, que no se diferencia mucho de lo que escuchamos a través de la música electrónica. Se puede decir que ningún instrumento cumple con las funciones clásicas que la costumbre le ha otorgado en la orquesta, sino cada uno contribuye a producir elementos de montaje en esta concepción masiva. Los bronce soplados sin boquilla proporcionan ruidos coloreados muy próximos al blanco; el golpe sobre la madera de los instrumentos de cuerdas corresponde al tac característico producido

por informaciones contenidas en pequeños trozos de cinta magnética; los armónicos de las cuerdas hacen las veces de tonos sinusoidales. Con todos estos ingredientes obtuvo Ligeti una obra de gran interés, que abre una puerta para posibles utilizaciones futuras de la orquesta, pero quizás aun muy apegada a un carácter experimental. Luciano Berio, sin embargo, en sus *Cuadernos para orquesta* presentó un tratamiento orquestal tan novedoso como el de Ligeti pero lleno de fuerza, imaginación y poesía, siempre al servicio de una musicalidad que en Berio es de primerísima clase.

Karlheinz Stockhausen presentó sus *Contactos* para música electrónica y dos instrumentistas, uno de ellos (Christoph Caskel) dedicado exclusivamente a instrumentos de percusión, y el otro (David Tudor) explotándose en el piano y en otros instrumentos de percusión. La música electrónica estuvo difundida por 4 grupos de parlantes ubicados en los 4 costados de la sala, cada grupo transmitiendo una información electrónica diferente. El contenido musical no agrega nada nuevo a lo ya conocido de la escuela de Colonia, sólo que esta vez estuvo amenizado por la visión de los solistas, quienes rivalizaban con los parlantes en producir toda suerte de combinaciones sonoras diversas. Música sin pasado ni futuro, sin desarrollo, sólo un eterno transcurrir que es rápidamente víctima de la monotonía.

Sobre los autores consagrados: Luigi Dallapiccola obtuvo una cerrada ovación por sus *Canti di liberazione*, obra maestra de una fuerza y exquisitez que maravillaron al público. El *Réquiem* de Boris Blacher fue también saludado con una gran ovación que premió la obra de un gran músico y un gran maestro. El *Réquiem*, a pesar de moverse en un terreno próximo al neoclasicismo y, a veces podríamos decir, neomodalismo, es en todo momento original con un gran dominio de la forma y una riqueza temática, timbrística y rítmica que jamás cae en lo manido o vulgar. En sus *Movimientos* para piano y orquesta, Igor Stravinsky presentó aun una nueva fase de su incesante espíritu de búsqueda. Basada en principios isorrítmicos y seriales esta obra va más allá aun de la estética de Anton Webern y se mueve por los nuevos territorios puntillistas conquistados por Boulez, aunque, como de costumbre, siempre es Stravinsky. El sueco Karl-Birger Blomdahl, autor de la discutida ópera *Aniara* nos presentó su *Fioriture* para orquesta, obra de gran fuerza emotiva y que con una tensión incesante cautivó al público por su riqueza de ideas y maestría de realización.

Enfocado el festival a través de las nacionalidades de los autores, se comprueba claramente la existencia de centros musicales de vanguardia

en distintas capitales europeas. Es interesante anotar que estos centros están muy ligados a las radios de cada país o ciudad. Si se indaga la actividad profesional o, en términos más burdos, el ingreso económico de los compositores de estos centros de avanzada, se constata que muchos de ellos son prácticamente mantenidos por las radios. La Radio de Colonia proporciona un alero bastante sólido al grupo que encabeza Eimert, además de organizar conciertos de música contemporánea durante todo el año. Algo semejante ocurre con las otras radios alemanas. En Suecia existe actualmente un centro musical de avanzada bastante importante (Blomdahl, Lidholm, Hambraeus) ligado estrechamente a la Radio Sueca. En Polonia la Radio de Varsovia ha instalado estudios de música electrónica donde trabajan compositores polacos de avanzada (Markowski, Serocki, Kotonski). Quizás el "equipo" de compositores de mayor éxito en este festival fue el italiano, en el que, a más de los ya comentados Nono, Berio y Dallapiccola, se sumó el joven y talentoso Niccolò Castiglioni con sus *Après ludes* para orquesta. No se puede desconocer la influencia que ha tenido en algunos de estos compositores la Radio de Milán, donde se ha instalado uno de los laboratorios de música electrónica más renombrados en Europa. En un artículo anterior hablaba de la acción estimulante de la Radiodifusión y Televisión Francesa para los músicos que cobija en sus estudios. Creo que después de estos hechos no cabe la menor duda de la importante labor que desempeña la radio moderna, no sólo en la difusión de la música contemporánea, sino en la creación de ésta a través del apoyo y estímulo directo al compositor.

Pero abandonemos el festival propiamente tal e introduzcámonos en otros acontecimientos musicales que tuvieron lugar paralelamente a estos conciertos. En la Opera de Colonia se desarrolló la Semana de Música Contemporánea, durante la cual se representaron: *El Angel de Fuego*, de Prokofieff; el *Wozzeck*, de Berg; *La muerte de Grigori Rasputin*, de Nabokov; *Las Bodas de Sangre*, de Fortner, y dos tardes de ballet con música de Ravel, Bartok y Stravinsky. Más interesante fue un ciclo de conciertos (?) de la vanguardia, que se realizó privadamente en el Atelier de la pintora Mary Bauermeister. El pequeño Atelier, ubicado en el Lintgasse, sugerente callejuela de Colonia, y adornado por cuadros evocadores de paisajes siderales pintados por la encantadora anfitriona, fue escenario de los espectáculos más insólitos ante un apretujado público de especialistas, entre los que se encontraban Boulez, Stockhausen, Ligeti, Eimert, Seiber, etc. Creí estar reviviendo momentos de los antiguos futuristas cuando vi aparecer a Nam June Paik, joven coreano, quien, repentinamente, como poseído del demonio, articuló unos gritos incompre-

sibles (en su idioma original, supongo) y sacando un huevo que llevaba oculto en un bolsillo lo arrojó violentamente contra la pared. Después de consumada la rotura del huevo, sin perder un segundo, puso en marcha un magnetófono a un volumen tal que nos obligó a los auditores a llevarnos las manos a los oídos. La Quinta Sinfonía de Beethoven, mezclada con gritos, chillidos, estrépitos de toda índole, era, más o menos, lo que se entendía a través del ruido ensordecedor. Después de quebrar un vidrio y algunas ampollitas, tocar en el piano algunos ejercicios de Cerny mezclados con jazz, proyectar en las paredes diapositivos de lactantes y hombres preocupados, mientras se paseaba con una vela en la mano por el cuarto oscuro y la radio transmitía noticias políticas, culminó su obra con la destrucción de un pobre piano vertical, hasta ese momento aparentemente inofensivo. La obra se llamaba *Homenaje a John Cage*. Un juego de azar que provocó gran júbilo entre los presentes, hasta el punto que debió ser bisado, consistió en un grupo de 8 personas sentadas en torno a una mesa, a cada una de las cuales se le proveyó de un mazo de cartas previamente barajado. Cada carta daba una indicación acerca del ruido que debía producir la persona que la extrajera, sea con la voz, las manos, el cuerpo, etc. Una vez comenzado el juego no es difícil imaginar el resultado que se obtuvo. Una proyección interesante de estos conciertos la dio Sylvano Bussotti, quien antiguamente era pintor pero, seducido por la pureza geométrica del pentagrama y la belleza plástica de las partituras, se decidió a pintar partituras, las que, posteriormente por medio de un procedimiento misterioso, traduce en música.

¿Dónde reside la auténtica tradición? Sobre este tema se realizó un foro público como acto de clausura del festival. El director de la discusión fue el Dr. Hans Curjel y como referentes se sentaron en la mesa de discusión dos músicos: Pierre Boulez y Guillaume Landré, y dos musicólogos: Leo Schrade y Kurt Westphal. Sometido a la pregunta: ¿qué es tradición?, Boulez respondió: Para mí la tradición no existe. Una vez consultaron a un pintor qué maestros del pasado habían influenciado su estilo. Contestó: "Yo he influenciado a los pintores del pasado". La evolución del arte es un proceso vivo en el que pasado y presente se influencian mutuamente. Después de Beethoven nuestra idea sobre la obra de Mozart ha variado con relación a la que tenían sus contemporáneos. Análogamente, sin la existencia de Mozart habría sido difícil el advenimiento de Beethoven. Es como un juego de tenis en que no se sabe en qué campo está la pelota. Consultado acerca de qué obra estaba más cerca de la auténtica tradición, la Sinfonía Clásica, de Prokofieff, o las Bagatelas Op. 9, de Anton Webern, dijo: "La obra de Webern aporta al-

go nuevo en forma y substancia a lo que su época le entregó; está, pues, dentro del proceso vital de la tradición. La Sinfonía Clásica de Prokofieff intenta detener este proceso vivo volviendo a moldes antiguos prefabricados. Es como un cadáver que, mientras está conservado en alcohol, las circunstancias inmediatas a su creación, puede soportarse, pero cuando el alcohol se termina y comienza a descomponerse... (llevándose significativamente los dedos a la nariz) ¡Stinkt!" (¡hiede!).

INFORMACION SOBRE EL XIV CURSO INTERNACIONAL DE NUEVA MUSICA PATROCINADO POR EL KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT EN DARMSTADT

p o r

Fernando Rozas

Durante el régimen nazi, Alemania fue totalmente ajena a la actividad de la música contemporánea; es sobradamente conocida en este sentido la persecución que sufrieron los diversos compositores e intérpretes.

En la postguerra, por el contrario, la intención de participar activamente en el desarrollo y en la dirección de la nueva música ha sido muy notoria. De particular importancia son en este sentido los programas radiales y los innumerables conciertos en las diversas ciudades, destinados exclusivamente a dar a conocer obras de autores de la música contemporánea.

Uno de los actos más importantes en que me correspondió participar, fueron los Cursos de Verano de Darmstadt, en 1959. Estos cursos se efectuaron desde el 25 de agosto hasta el 5 de septiembre; a ellos asistieron alrededor de 190 estudiantes de 29 países, numerosos compositores, críticos musicales y profesores de distintas partes del mundo.

Destacada importancia tuvo el estudio de los instrumentos de percusión; hubo un curso especial dedicado a ejecutantes de estos instrumentos. Los organizadores de estos cursos encargaron para esta ocasión al compositor Karlheinz Stockhausen, un trozo exclusivamente para estos instrumentos, al que nos referiremos posteriormente.

La primera conferencia estuvo a cargo del profesor polaco Wlodzimir Kotonski; en ella se refirió a "La Percusión en la Música Contemporánea". El conferenciante hizo un interesante análisis sobre la evolución de estos instrumentos en los últimos siglos. Según él, durante el barroco la percusión solamente estaba destinada a destacar ciertas funciones rítmicas.

En el final del siglo XVIII, con la introducción de la música "Turca", a través de la caracterización de lo exótico, aparece un crecimiento en la importancia de este grupo instrumental y es con los descriptivismos

de la música romántica en que estos instrumentos siguen su ascendente desarrollo.

En la música actual la percusión adquiere total autonomía, motivada por la introducción de elementos rítmicos, dinámicos o colorísticos que adquieren una función determinante. La conferencia estuvo ilustrada con ejemplos sonoros de trozos de Mahler, Varese, Chavez y de los más jóvenes, Boulez, Nono y Stockhausen.

En la tarde del mismo día, en el Acto Oficial de Apertura de los Cursos, fueron ejecutados los trozos obligatorios de los distintos instrumentos que intervenían en el "Premio Kranichsteiner de 1959". David Tudor (Nueva York) interpretó la primera sonata para piano de Pierre Boulez; Severino Gazzelloni (Roma) ejecutó la "Densidad 21,5", para flauta, de Edgar Varese, y, finalmente, Cristoph Caskel (Colonia) ejecutó en primera audición el "Ciclo" para instrumentos de percusión de Karlheinz Stockhausen.

Esta obra está interpretada por una sola persona. Esta se encuentra en el centro de un círculo formado por los diversos instrumentos de percusión. Estos instrumentos son diversos: tambores, gongs, platillos de distintos tamaños, triángulos, campanas, vibráfono, etc. Tres copias de la partitura están colocadas en tres puntos diferentes del círculo, de modo que el ejecutante pueda tener en cualquier momento alguna de ellas a la vista. La partitura no está compuesta de notas de una duración, intensidad y altura determinadas, sino que está compuesta de signos que dan una determinada fijación a los sonidos, pero sin ser ésta una fijación total.

Para cada página de la partitura existe una duración determinada y el ejecutante puede a su gusto ordenar las diversas páginas en su interpretación. En esta obra nos encontramos por primera vez con el término "Vieldeutigkeit", que podríamos traducir como "significación múltiple". La obra musical no es ya una totalidad determinada, sino que es un proceso en parte indeterminado, que permite a un intérprete elegir entre diversas posibilidades, resultando así que las diversas versiones de una obra pueden ser fundamentalmente distintas.

En la continuación del programa oímos conferencias sobre el desarrollo de la música en Japón, Polonia y Suecia. Es muy impresionante constatar cómo el lenguaje musical que aparece en la generación más joven de los diversos países es el mismo. Así como la pintura abstracta, así la música serial ha pasado por encima de fronteras y se ha convertido en una especie de estilo internacional. ¿Es esto una conspiración de críticos y managers del arte internacional que ha hecho triunfar este estilo?

Sobre este título podía leerse un interesante artículo que apareció con ocasión de estos Cursos en "Die Welt", uno de los diarios más importantes de Alemania. Yo, personalmente, no puedo creer, por innumerables razones, en la posibilidad de una tal conspiración. Con la rapidez de las comunicaciones, las distancias se han reducido; en este momento cada persona está informada de lo que sucede en otros países y esto muy en particular en el mundo de la cultura, en que es muy fácil enfrentarse con fenómenos culturales producidos en países muy lejanos.

En este sentido, en los países musicalmente subdesarrollados la radio puede desempeñar una función muy importante. Esta idea fue destacada por Bo Wallner en su conferencia sobre la "Nueva Música en Suecia". En este país, en donde no existe ninguna tradición musical, la radiotransmisión a través de audiciones con música de Hindemith, Stravinsky y Schoenberg y los demás músicos contemporáneos ha tenido gran éxito y ha creado un gran interés en el público.

Las grandes distancias, las pocas ciudades muy pobladas no hubieran podido crear centros de difusión musical, si a través de la radio no se hubiera podido conseguir la unidad necesaria. Ejemplo de esto ha sido la historia de uno de los compositores más destacados, Bo Nilson (nacido en 1937), que hasta muy avanzada su evolución recibió su formación musical prácticamente a través del aparato de radio; David Tudor ejecutó dos trozos para piano, de él; estos trozos de carácter puntual, de muy corta duración cada uno de ellos, produjeron muy buena impresión.

Me parece que lo que decía el compositor sueco sobre la función de la radio debiera ser tomado en cuenta entre nosotros, ya que en Chile existen problemas similares muy agudizados por nuestra pobreza de medios en las ciudades del Norte o Sur de nuestro territorio.

Muy importante fue una conferencia de Pierre Boulez acerca de su tercera sonata para piano. Según él, en este momento la literatura ha alcanzado una evolución que en la música todavía no existe.

En conformidad a esto, Boulez indica que su veta de inspiración no proviene de una realidad musical, sino de la impresión producida en él por la obra de dos autores literarios: Stephan Mallarmé y James Joyce. Así como la novela de Joyce vuelve sobre sí misma, debe la música ser entendida en ella misma y no pretender expresar algo ajeno. No viene al caso intentar un juicio crítico sobre estos pensamientos; sin embargo, nos parece que no es posible aclarar la relación entre estos diversos artes en tan apresurados términos. La literatura, cuyo elemento fundamental es la palabra, plantea problemas que en ninguna forma pueden tradu-

cirse a la música. La intencionalidad del lenguaje da a ese arte caracteres absolutamente propios.

Continuemos con Boulez. El señala que en la Nueva Música los medios estilísticos (materiales) están siendo en todo momento renovados, pero el desarrollo de la Forma está desde bastante tiempo estancado.

En la obra comentada, Boulez acercándose a la idea de la "Significación Múltiple", ha ideado una forma que denomina "Laberinto".

Esta concepción de "Laberinto" se opone a la forma antigua en que la música está caracterizada por tener una direccionalidad; se va de un punto al otro más cercano, sin duda que en las obras maestras encontrando lo inesperado y lo sorprendente, pero después de encontrado éste, percibimos cómo es claro y corto el camino recorrido.

Hoy día debemos encontrar una concepción distinta en la cual no buscaremos la distancia más corta entre dos puntos, sino que haremos este Laberinto: en él la casualidad juega un papel; sin embargo, no se trata de que la casualidad juegue una función total, sino que esta casualidad está en parte determinada.

Veamos esto en la obra misma: la Tercera Sonata está concebida como "Livre Pour Piano", en el cual aparecen cinco trozos que Boulez denomina formantes, ellos son: Antifonía, Tropo, Constelación, Estrofa y Secuencia; a través de intercambios estos formantes adquieren varias posibilidades. La antifonía puede cambiar de lugar con la secuencia, y el tropo con la estrofa. Sin embargo, no obstante los cambios, su lugar en la obra resulta simétrico en relación con la constelación que permanece siempre en su posición y es también el formante más extenso. Cada formante tiene un aspecto exterior característico en relación con diversas libertades de interpretación.

La impresión que tiene el auditor después de oír esta Tercera Sonata es muy positiva; pero con la mejor intención no es posible percibir el resultado de sus invenciones formales. La enorme distancia entre la realización sonora y todas sus cavilaciones, acerca de forma y estructura, hace que no podamos comprender de qué pueda servir una forma que sólo aparece en el análisis del compositor y que no es en modo alguno perceptible en la audición de la obra.

El lunes 31 de agosto pudimos ver la ópera "König Hirsch", de Hans Werner Henze. La obra fue muy bien ejecutada, pero hubo general desaprobación de ella e incluso se escucharon algunas pifias. El texto escogido era de muy mala calidad, posiblemente apto para un ballet de máximo veinte minutos de duración y no para una ópera de tres horas. Por el contrario, la ejecución de la ópera el "Ascenso y la Caída de la Ciudad

Mahagonni", con texto de Bert Brecht y música de Kurt Weill, tuvo un resonante éxito. Esta obra, compuesta en 1930, tiene una enorme actualidad y me pareció interesante en todos sus aspectos.

El primer concierto de la Orquesta de la Radio de Frankfurt fue muy importante, pues incluía varios estrenos.

El crítico von Lewinski escribió en el "Darmstädter Tageblatt": "La sala se veía muy cambiada, fuera del enorme proscenio, fue necesario agregar una construcción adecuada para dar cabida a una orquesta enorme. A más de esto, detrás de los espectadores, a ambos costados, había dos pequeños entarimados destinados a contener dos pequeñas orquestas. Grupos de altoparlantes cubrían las paredes de la sala. Si la intención expansiva de los compositores continúa a este ritmo, en el futuro los conciertos deberán celebrarse al aire libre. Para el público no quedaban muchos lugares disponibles; pero tampoco alcanzaba el tiempo, pues, en razón de los continuos cambios de instrumentos para las diversas obras, el concierto con sólo sesenta minutos de música, debió durar casi tres horas".

Este primer concierto estuvo dirigido por el destacado director y compositor italiano Bruno Maderna. Comenzó con "Integrales", de Edgar Varese. Esta obra, compuesta en 1925, se caracteriza por sus fuertes acordes muy disonantes e insistentemente repetidos de los bronces y por la destacada función de la percusión.

A continuación escuchamos "Aggregate", del joven compositor Roland Kayn. Esta obra basada en microintervalos, y que en alguna forma se asemeja a la "Klangfarbenmelodie", demostró una vez más que el resultado sonoro no depende de especulaciones físicas, sino que la materia musical tiene sus leyes propias que es preciso tomar en cuenta.

Una de las obras más interesantes del programa fue "Rimes pour différentes sources sonores", del compositor belga Henri Pousseur. En esta obra hay una orquesta colocada en el proscenio central, delante de los espectadores, dos pequeñas orquestas colocadas detrás a ambos costados y sonidos electrónicos producidos por altoparlantes colocados en diversos lugares de la sala. Esta obra pertenece al grupo de obras hoy día bastante frecuentes, en que se pretende mezclar los sonidos producidos por instrumentos electrónicos y orquesta. Los compositores de música electrónica han llegado a esta solución debido a que se cree que la diversidad de sonidos producidos por el mecanismo electrónico no es suficientemente contrastante y pese a la enorme variedad que ellos parecen tener en el papel, en la experiencia sonora misma, esta diversidad se ve en gran parte atenuada.

Pousseur en su obra plantea el problema del espacio en la música

contemporánea, a través de la organización de sonidos provenientes de fuentes sonoras muy distantes. En esta dirección, aparentemente riquísima en nuevas posibilidades, están trabajando varios compositores. La obra más importante de este género, hasta ahora producida, me parece ser el "Grupo para Tres Orquestas", de Stockhausen. En cuanto a la obra de Pousseur, su título "Rimas", se refiere al contraste de sonidos, producidos por las tres orquestas y por los sonidos de los altoparlantes. Su muy bien estudiada duración, hizo que el público estuviera en todo momento interesado, ya que la obra podía ser fácilmente seguida.

La parte de solista en el estreno del concierto para piano y orquesta de Bruno Maderna, estuvo a cargo de David Tudor. En cuanto a sonoridades, timbres, etc., la obra produce una impresión bastante buena, pero en ella todo aparece empañado por el inverosímil efecto visual del pianista. Este debe no sólo tocar en el teclado, sino que golpear las cuerdas con toda suerte de artefactos, dar golpes de puño en distintas partes del instrumento y en un momento cerrar violentamente la cubierta del piano. Todo esto hace de la obra un espectáculo abiertamente grotesco.

A continuación se ejecutó otro estreno: la composición para orquesta Nº 2 llamada "Diario Polaco", del compositor italiano Luigi Nono. Esta composición está escrita en una partitura como nunca se había visto, dividida en pequeños grupos orquestales alcanzaba a contar setenta y cinco voces distintas. La partitura mide setenta y cinco cms. de alto y en ella sólo aparecen los instrumentos que están ejecutando, no figurando aquellos que en el momento determinado tienen pausas. Muchas pequeñas orquestas figuran en el próscenio enmarcadas por grupos de bronces. También los bronces son el límite exterior de la orquesta completa. Los sonidos se cruzan entre los diversos grupos, contrastan y en algunos momentos figuran todos a la vez. Esta obra muestra en forma muy particular la enorme posibilidad sonora de la orquesta moderna y los recursos que pueden lograrse en base a la introducción de nuevos elementos de percusión, grandes láminas de metal, campanas, etc.

Finalmente, se ejecutó la primera Cantata Op. 29 de Anton Webern, al oír esta obra, después de este programa, se tiene la impresión de oír un trozo absolutamente clásico.

El segundo concierto sinfónico fue dirigido por el joven director polaco Andrej Markowski y se inició con la sonata para instrumentos de cuerdas, escrita en 1958, por Hans Werner Henze. Esta obra de estructura casi neoclásica nada tuvo que ver con el programa de los cursos dedicados a la música de vanguardia. Esta obra es bastante poco interesante y marca un período descendente dentro de la actividad de este importante

compositor. A continuación oímos el aria "Der Wein", de Alban Berg; esta obra, ya absolutamente consagrada dentro de la música contemporánea, fue magistralmente interpretada por la soprano Annelies Kupper.

"Música en Relieve", del polaco Wlodimierz Kotonski, mostró una obra siempre muy interesante en su aspecto rítmico y muy novedosa en cuanto al uso de diversos recursos timbrísticos de los instrumentos empleados; demostró, además, una fineza de contextura que hasta ahora casi no habíamos oído en estos cursos. Lo que en este trozo especialmente atraía era el completo dominio del material sonoro, y nos pareció muy acertado por la contraposición a otras obras engendradas por especulaciones del todo ajenas a la música misma.

Estos mismos conceptos son válidos para la cantata "Chant de Naisance", para soprano, violín solista, coro y orquesta, de Wolfgang Fortner.

Esta obra de Fortner, basada en un texto del poeta de la Resistencia Saint John Perse, es un eslabón más que se suma a la cadena de éxitos por él obtenidos en su ya abundante producción.

El concierto concluyó con dos obras de Arnold Schoenberg: Preludio para el Génesis Op. 44 (1946) y el Salmo Op. 50 (1950) para recitador, coro y orquesta. A la música religiosa de este compositor, que ocupa un lugar sumamente destacado en la creación musical de este siglo, no podemos desgraciadamente referirnos, ya que ella trasciende en mucho los límites de esta información.

De las múltiples obras ejecutadas en los conciertos de cámara, sólo citaremos algunas y destacaremos las más importantes. El primer concierto se inició con el Cuarteto Nº 11 Op. 87 (1958) de Alois Haba, escrito en sextos de tono. Las obras de este compositor que 30 años atrás creaban una gran polémica hoy no despiertan ningún interés; los sextos de tono aparecen incorporados en esta obra de factura netamente romántica no dándole nada nuevo. Continuó el programa con una obra de Angelo Paccanini llamada "Canti Brevi", para canto y piano. Esta obra, en que el compositor trata de dar a la parte vocal un estilo puntual, suena monótona y los distintos trozos resultan muy difícil de distinguir. Claude Ballif tuvo un gran éxito con "Mouvements pour deux" Op. 27, para piano y flauta, compuesta según principio inventado por él que denomina "Metatonalidad".

La obra más interesante de este concierto fue la composición denominada "Kreuzpiel" (1951), de Stockhausen. Esta es una de sus primeras obras y muestra claramente la influencia de su profesor Olivier Messiaen. Esta composición, una de las primeras compuestas como música puntual, fue recibida en el estreno de 1951 con un gran escándalo, y oída en 1959

suenan como una obra transparente, estilísticamente clara y muy bien organizada. El instrumental usado es: piano, oboe, clarinete bajo y percusión.

A continuación el Cuarteto Novack ejecutó el Cuarteto de Cuerdas de Luciano Beria, compuesto en 1956. Verdaderamente interesante fue la impresión de esta obra en que aparece muy destacada la posibilidad de grandes diversidades sonoras de este conjunto. El compositor Niccolò Casteghioni compareció con un estreno, "Cangianti" para piano (1959). En esta obra el piano está tratado no en forma percusiva, sino como productor de sonoridades complejas que van paulatinamente evolucionando; en ella el aspecto más importante ("Parámetro" en la terminología de hoy) es el color.

En esta obra aparece un nuevo concepto pianístico: el "Toncluster". El piano no se toca solamente con los dedos, como hasta ahora, sino que hay varias posibilidades diversas. Mauricio Kagel, compositor argentino, actualmente residente en Colonia y colaborador de Stockhausen, en un artículo publicado en "Die Reihe" Nº 5, señala siete posibilidades de "Toncluster": a) con la punta de los dedos (do, do ♯, re, re ♯, mi, fa); b) con la superficie de la mano cerrada (do, sol); c) con la mano abierta (do₁, fa₂); d) con el canto de la mano (do, do); e) con el puño (do, fa); f) con el antebrazo (dos octavas), y g) con el antebrazo más la mano (tres octavas).

En los "Tonclusters" los sonidos pueden producirse simultánea o sucesivamente. El concierto concluyó con la obra del "compositor" inglés Cornelius Cardew "Dos libros de estudio para pianistas", obra escrita para dos pianos; el compositor escribe: "en esta obra la espontaneidad de la ejecución depende del recuerdo de las decisiones tomadas durante el estudio de los trozos, la actualidad de una ejecución puede determinar nuevas decisiones, en este momento la espontaneidad será auténtica". El resultado sonoro escuchable era de dos pianistas que ejecutaban un sinnúmero de pausas interrumpidas por algunas notas de uno de los dos pianos o de ambos a la vez; en resumen, verdaderamente un insulto a los auditores. La ejecución se vio constantemente amenazada por pifias y rugidos de los impacientes auditores, al final la desaprobación fue completa y los aplausos sólo de un pequeño grupo formado por los colaboradores del autor (Grupo de Colonia). Para mí es una cosa increíble que dentro de la seriedad que pretenden tener estos festivales, se dé al público obras tan irresponsables.

El segundo Concierto de Cámara incluyó varias obras que no merecen

ser especialmente destacadas; la única ejecución importante fue la de Pierrot Lunaire Op. 21 (1912), de Arnold Schoenberg.

En el Seminario de Stockhausen, titulado "Música y Gráfica", fueron analizadas varias obras de compositores contemporáneos. Stockhausen pretendía en él, según sus palabras, sólo analizar las obras y permitir el libre juicio del auditor; sin embargo, se vio que el resultado era bastante distinto, ya que con voz de predicador (incluso citas a San Agustín) se lanzó en defensa de sus teorías (Indeterminación, Significaciones Múltiples, Libertad del Intérprete, etc.). Una de las obras más inverosímiles citadas, fue un Gráfico de Sylvano Busatti, que el pianista Tudor interpretó golpeando el piano incluso con una botella. Detrás de todo esto, existe el pensamiento de un autor que debemos, aunque sea de paso, mencionar. Se trata de John Cage. Según él, hasta ahora la música ha consistido en la creación de "objetos" sonoros dotados de una estructura ajena al auditor, el cual para poder captarlos debe salir de sí mismo. A esto opone él una música que consistiría en un "proceso" que permita al auditor alcanzar su propio centro y cuando éste prefiera escuchar los sonidos que encuentra en su vida cotidiana a los de un concierto (Cage), estaría ampliamente satisfecho. Pese a estar en absoluto desacuerdo con los pensamientos citados, coincidimos en un punto muy importante. La constatación de que la actividad musical ha ido a parar a una rutina que la amenaza de muerte. Esta rutina la hemos podido ver (sin duda con excepciones) en todas partes que hemos estado. La calidad standard de los programas, la actitud del auditor, que en vez de ir a recibir algo nuevo va con su opinión ya formada y totalmente impedido de participar en el fenómeno que ocurre. Esta crisis de la receptividad, que en Occidente está alcanzando límites insospechables, es la generadora de este pensamiento. John Cage siente una verdadera atracción por la cultura oriental y cree de allí poder obtener la savia vivificadora; sin embargo, hasta ahora sus esfuerzos parecen no haber sido en absoluto coronados con el éxito e incluso tengo la seguridad que no es ese el camino correcto. No creo que la "Antimúsica" de Cage sea la que abra una nueva receptividad. Con este pensamiento el compositor Luigi Nono dio una conferencia fundamentalmente agresiva contra Cage y de lo que denomina "su nefasta influencia en Europa", él hizo un llamado a los jóvenes compositores para asumir sus responsabilidades en cuanto a que la libertad creadora no debe estar dirigida hacia un suicidio espiritual. Nono dejó en claro que cree que la cultura occidental cuenta con valores susceptibles de engendrar nuevas formas. También impugnó enérgicamente a Stockhausen, partidario de una libertad sin trabas. Parece bastante

miope en 1960, cuando se han visto ya los estragos causados por esta noción de libertad, que una persona tenga la osadía de seguir insistiendo en ello. La libertad es un valor que no descansa en sí mismo, sino que debe estar encuadrado en otros valores.

Para terminar, debo destacar la gran calidad del seminario dirigido por György Ligeti, compositor y musicólogo húngaro, residente en Viena. El analizó con una claridad y precisión pocas veces alcanzadas, trozos de Anton Webern. Especialmente se refirió a las Variaciones para piano y a la Primera Cantata. Este análisis en que aparecen todos los elementos usados por el compositor (Interválica, Dinámica, Timbres, etc.) formará parte del libro que Ligeti está preparando sobre el compositor austríaco.

Para terminar esta pequeña información, debo señalar que es indispensable entre nosotros el conocimiento de la música contemporánea. La única forma de permitir una completa información tanto de compositores, intérpretes o profesores de música es familiarizarlos con la composición musical, desde 1945 hasta la fecha. Representantes de radioemisoras alemanas me manifestaron estar dispuestos a facilitar a colegas chilenos todo el material que fuera necesario. Debo repetir lo dicho antes, la base de nuestro conocimiento de obras contemporáneas está en la radiotransmisión, no sólo de las pocas obras que se puedan conseguir aquí, sino del enorme material acumulado en radios europeas y en institutos destinados a estos fines. Esto tiene una importancia muy especial, ya que en los conciertos de nuestras orquestas estables durante largo tiempo será preferible no incluir muchas obras modernas por razones sobradamente conocidas.

ESTIMULOS Y JURADOS

p o r

Roberto Escobar

En los últimos números de la Revista han venido apareciendo artículos relativos a los sistemas de estímulo a la composición musical en Chile. Como este asunto está ligado al desarrollo de la vida musical chilena y en atención a que las opiniones vertidas hasta la fecha vienen de personas que están directamente vinculadas a la creación y ejecución de los Jurados de Premio y de los Festivales de Música Chilena, me ha parecido de interés reflejar el pensamiento de compositores y público con el fin de crear una saludable tribuna de opinión sobre estas materias.

En primer lugar, cabe considerar que la composición musical es un arte que se ha desarrollado mucho en Chile en los últimos años; hasta qué punto esto se debe a los sistemas oficiales de "estímulo", sería difícil demostrar; los músicos no escriben habitualmente para ganar premios ni para cosechar aplausos en los Festivales; se escribe más bien por un imperativo interno, que rara vez se satisface con una bolsa de oro —me refiero por cierto a música trascendental. ¿A qué se deberá entonces este mayor interés por escribir música?; busquémoslo más bien en el aumento del interés por la música misma, nacida de la difusión alcanzada con los progresos de la radiofonografía y a la organización sistemática de conciertos, lo que ha permitido refinar el gusto y acrecentar el interés, eliminando muchos prejuicios antiguos, tal como lo ha señalado don Domingo Santa Cruz en diversos artículos anteriores en esta misma Revista. En todo caso, ha cabido sin duda un interesante papel a la Universidad de Chile; pero en el fondo mismo, la composición es asunto de individuos y hacia ellos es necesario llegar si se desea verdaderamente extender estímulos al trabajo de composición. No olvidemos que si los Premios y Festivales han servido de consuelo o emulación a algunos compositores, seguramente han servido para la desilusión de un buen número más.

La razón no es difícil de encontrar; en el fondo lo que interesa primordialmente a todo compositor, es la *ejecución pública de su obra bien interpretada*; cada vez que se espere que esto suceda, sometiendo al compositor a opiniones previas de Jurado, es como colocar una zanahoria ante un burro para que camine. ¡No será así como se escriban obras maestras! Lo que interesa, en último término, es que el burro haga su trabajo bien y que no le falte el alimento. Para analizar pues correctamente el problema, debemos separar la actividad artística del compositor, de su actividad monetaria. Cualquier persona sabe

que el que escribe tangos, encuentra de inmediato numerosas orquestas de cafetín que le interpreten su trabajo, la Universidad le recolecta cuidadosamente los Derechos de Autor, su obra será seguramente impresa y grabada en discos, alcanzando así notoriedad, dinero y tal vez satisfacción. Si todo esto bastara, estaríamos todos, hasta con los compositores más respetables a la cabeza, escribiendo el nuevo son del Chipi-Chipi y con la ventaja adicional de no tener que presentarle nunca nada a ningún Jurado.

No es tampoco secreto para nadie que los compositores chilenos deben desarrollar actividades extramusicales en su vida particular; las profesiones liberales, la administración, la agricultura, la pedagogía, ya sea musical o no, etc. Todo esto, hace del compositor chileno algo bien distinto del europeo y es un factor destinado a dar a nuestra música una característica especial, que escapa del modo tradicional del antirromanticismo del viejo mundo. El compositor chileno generalmente está ubicado, tanto personal como técnicamente, en un predicamento que no es razonable comparar rigurosamente con otros países o continentes.

Por ello leemos con sorpresa que se hable de encontrar caminos para dividir ecuánimemente entre compositores y ejecutantes el dinero disponible para la música, realmente y creo que todo compositor estará de acuerdo conmigo, que dados los valores últimos de la música, lo único cuerdo sería darle todo el dinero a los compositores y permitir a los ejecutantes el honor de interpretar obras de arte, más bien que dársela a los ejecutantes y someter a los compositores al dudoso privilegio de escuchar su obra interpretada con indiferencia y, muchas veces, falta de corrección, como lo ha señalado el señor Santa Cruz al referirse a los últimos Festivales de Música. La objeción práctica es obvia, la interpretación es un oficio que se ejecuta por dinero, la composición, no. Luego *hay* que pagar por la interpretación, mientras que sólo *sería conveniente* pagar por la composición.

En este asunto de pagar por la creación artística, hay un experimento notable; entre los pintores impresionistas en Francia se trató de hacer una sociedad para compensar el hecho que algunos pintores ganaban mucho y otros, nada. Para ello se formó un equipo que ensayó de hacer una caja común con las ganancias y repartirlas entre todos; rápidamente surgieron las dificultades, resultaba que muchos pintaban con gran rapidez, hasta un cuadro diario; mientras Seurat, con su puntillismo, se demoraba varios meses en cada cuadro. No pasó mucho tiempo antes que sus colegas se preguntaran si tenían derecho a recibir la misma cantidad de dinero.

Como se ve, la liebre no anda por ahí. Si va a haber ayuda a un artista porque es artista, *no se puede mirar ni la calidad ni la cantidad de su obra*, sino sólo dejarle hacer, para que al fin dé a luz un trabajo genial.

Apliquemos este criterio a nuestro Chile: un compositor escribe una obra, ¿qué persigue con ella? Si persigue ganar un premio, existe el peligro *real* de que esté escribiendo a *gusto del Jurado*; como se ve, una aberración artística. Si persigue simplemente que se la toquen, deberá también someterla a un Jurado de Admisión de Festivales, con idéntico peligro y también con el agravante que sea rechazada sólo porque su ejecución resulte muy difícil o costosa. En todo caso, debe llegar ante un jurado para que su obra sea ejecutada y conocida. Sólo en el caso patológico de un compositor que escribe para satisfacción íntima y que no desea que nadie le vea la partitura, podría ahorrarse este trámite un tanto escolar. Pero veamos, ¿quiénes forman el Jurado? Los técnicos. ¿Quiénes son técnicos? Ya aquí se forman numerosas interrogantes: ¿los compositores que han obtenido más éxito en el pasado? ¿Los profesores que no son compositores? ¿Los extranjeros? ¿Los chilenos? No, señores, el único juez verdadero de una obra de arte, es el futuro y en su estimación se puede equivocar hasta el más pintado, desde el profesor de armonía hasta el zapatero. Ejemplos de estos hay en cada página de la Historia de la Música, y no faltan casos de obras rechazadas por un jurado chileno que han hallado fácil acogida en Europa. De aquí nace esa curiosa falacia de que los jurados se pronuncien sobre la "técnica" —lo que equivale a enjuiciar la música sólo frente a lo que hasta la fecha se ha considerado correcto. En la Revista N^o 67, don Domingo Santa Cruz, a quien creo una autoridad en la materia, explica la importancia de la "Música experimental" dentro del marco de una cultura creciente. ¿Quién va a opinar sobre la efectividad de los conceptos "nuevos" cuando llegue el momento de que un "jurado" se pronuncie?

Hay, sin embargo, respuestas a algunas de estas importantes interrogantes; volvamos a lo dicho al principio: al compositor le interesa la *ejecución pública y correcta de su obra*, incluso dirigirla él mismo en algunos casos. El verdadero estímulo está en esa posibilidad; ¿por qué, entonces, no incluir en los conciertos del año las obras nuevas?; esto sería no sólo estímulo sino experiencia para aquellos que estén experimentando; luego de entre todo esto, seleccionar con la mayor acuciosidad posible el conjunto de obras más notables para organizar con ellas los Festivales y luego, una vez que las obras hayan sido interpretadas en público, por lo menos dos veces, dar premios. Terminar con la humillación a que se expone a los compositores a presentarse como

alumnos de Conservatorio ante un jurado que condena sin dar las razones de fondo, ni escuchar al condenado. Manténgase el Jurado de Premios por Obras para quienes desean recurrir a él, pero bríndese simultáneamente oportunidad a que la música chilena sea ejecutada en público para aquellos compositores a quienes ello interesa más.

Hemos deseado, en Chile, ser renovadores y progresistas, seámoslo hasta sus últimas consecuencias; en Europa no temen presentar al público obras nuevas y de compositores jóvenes, incluso sudamericanos. ¿Por qué no entregamos al público en Chile las obras que para ellos fueron escritas y veamos cuánto interés demuestra?

En Concepción, recientemente, un público bastante numeroso ha asistido con interés a escuchar charlas sobre Schoenberg y Berg en que se han tocado discos de obras, reputadas difíciles, como el *Pierrot Lunaire* y el *Wozzeck*; nótese, sin el anzuelo de la Sinfonía de Beethoven o el *Vals* de Chopin para atraer público. Los resultados fueron reveladores.

Personalmente creo que tenemos una especie de antiguo "cuco" chileno con la música de nuestro tiempo y la reacción del público; pensamos que los compositores están en lo cierto sólo al adoptar modalidades que utilizaron músicos europeos de la generación de nuestros padres y que cualquier innovación sobre lo que era moderno en 1910 es un "error académico". Es necesario abrir las puertas de la Sala de Conciertos a los músicos jóvenes que, al decir de los ingleses, "están parados sobre los hombros de los viejos y por eso ven más lejos y mejor".

CRONICAS DE VIAJE

por

Carlos Botto

II

Después de pasar rápidamente por Denver, Washington y Pittsburgh, me detuve durante tres semanas en Nueva York. Es esta ciudad el centro del mundo artístico internacional. Esta opinión es una corroboración a la impresión que tuve, cuando entre 1956 y 1957 tuve la oportunidad de permanecer allí durante el período de 10 meses.

En las programaciones de este año, figuraban nombres ya conocidos en mi viaje anterior y otros que comienzan a destacarse con fama en el presente. Si todo en Nueva York contribuye a proporcionar satisfacción al melómano, sólo un hecho me pareció triste durante esta última permanencia. Carnegie Hall abría por última vez sus puertas esta temporada. En junio comienza a ser demolido. A todas las contradicciones que nos presenta esa ciudad increíble, se suma ésta de la desaparición de esta sala de concierto. A cada paso y cada instante el visitante encuentra en Norteamérica un afán de tradición e historia, y cuando el afán no se cumple con lo propio, se importa; prueba de ello son las riquezas que se encuentran en los museos americanos. No puedo entender entonces las razones de la desaparición del Carnegie Hall, centro de desarrollo musical que por más de sesenta años cobijó a las más grandes personalidades mundiales de la interpretación musical. Las razones son de índole económica. En el corazón de Manhattan se construye un gran centro musical (Lincoln Center), que poseerá, entre otras cosas, un gran auditorium (que suplirá a Carnegie Hall) y una sala destinada a la ópera (que suplirá al Metropolitan, también e injustamente en vías de ser demolido, pero en algún tiempo más)¹. Entre los promotores de este magnífico centro se encuentra la directiva de la Sociedad Filarmónica, de modo que el nuevo auditorium sería la sede de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, actual sostén del Carnegie. De esta manera, la famosa sala carecería de su principal patrocinador. Desgraciadamente el magnate Andrew Carnegie no pensó en la mantención futura del Hall cuando lo hizo

¹Hemos sido informados que el Carnegie Hall ya no será demolido como se había planeado con anterioridad, porque una sociedad de amigos de la música to-

mará este tradicional centro musical neoyorkino para realizar allí series de conciertos de todo tipo.

construir en los alrededores de 1890, de modo que el traslado de la Filarmónica deja al edificio exento de todo sostén financiero. Se habla mucho en los organismos musicales de la posibilidad de crear una especie de sociedad protectora del Hall, pero el ambiente general era pesimista; quizás, cuando este artículo entre en prensa, el Carnegie Hall, parte de la historia de la música neoyorkina, no sea sino un recuerdo. Con lo que escuché en este auditorium iniciaré mi comentario.

Es casi mágico lo que Leonard Berstein puede hacer con ciertas obras. Hoy por hoy, cuando el "Capricho Italiano", de Tchaikovsky, lo concebimos casi como "pieza obligada" o relleno de programas de bandas u orquestas tocando al aire libre, escuchar una versión, meticulosa y acabada de ella, nos da la impresión de una verdadera recreación. Esto fue lo que hizo Berstein, en la única ocasión que le escuché dirigiendo la Filarmónica; recrear una composición que generalmente es sometida a toda clase de abusos. Su versión puede ser sometida a discusión, pero produce en el auditor el mismo atractivo que también lo hace la muy suya de "La Valse", de Ravel.

En conmemoración al centenario del nacimiento de Mahler y al cincuentenario de la permanencia de este compositor como director de la Filarmónica (también lo fue del Metropolitan) dicha entidad estaba ofreciendo toda su obra (o casi toda). En esta ocasión, se programaba el Canto a la muerte de los niños (Kindertotenlieder) con el barítono francés Gerard Souzay de solista. Para mí, tenían un gran atractivo no sólo la obra, sino también el solista y la ocasión de escuchar el hermoso ciclo mahleriano interpretado por una voz masculina. A última hora, y por enfermedad del cantante aludido, cantó la mezzosoprano Jeny Tourel, cuya voz ya manifiesta el paso de los años y que lo improvisado que pareció ser su inclusión en el concierto dejó la impresión de simple y superficial lectura de estos patéticos cantos.

Una revelación en esta velada, fue la presentación del pianista John Browning, discípulo de la maestra Rosina Levinne y que sigue las trazas de su condiscípulo ya famoso, Van Cliburn. Cuenta tan sólo con 26 años de edad y demostró en las dos obras que interpretara no desconocer ningún secreto del mecanismo del piano. Su temperamento sí, está en vías de formación y en esta oportunidad sometido a lo que Berstein sugirió desde su batuta. Tocó uno de los conciertos más hermosos de Mozart (y tal vez de los menos divulgados), el K. V. 449 en Mi bemol mayor, y el de la mano izquierda de Ravel. Berstein es uno de los pocos directores de los que he conocido que tienen un cabal concepto del género "concerto"; quienes hayan tenido oportunidad de escucharle perso-

nalmente como solista y director a la vez, comprenderán hasta qué punto es capaz de ensamblar conjunto y solo en un todo equilibrado. Su labor junto a Browning en la obra de Ravel, tuvo estas características de franca perfección interpretativa y conceptual.

Mi segunda conexión con la Filarmónica fue menos afortunada. Ha sido materia de arduas discusiones la participación de los compositores en el campo de la interpretación (sea solística o de dirección). Los bandos se han dividido siempre cuando se ha tratado el caso de Stravinsky dirigiendo sus obras, o de Prokofieff tocando las suyas; creo sí, que habría unanimidad totalmente negativa, cuando sea Hindemith el caso a discutir. La crudeza y objetividad del Hindemith compositor se acentúa en el intérprete, aun en obras que en nada corresponden a un tratamiento tal. Se presentó el músico, con un programa sumamente árido, recibiendo tributo similar por parte del público: Obertura "Medea" de Cherubini, su propio concierto para violonchelo y orquesta, con Alto Parisot como solista y la Séptima Sinfonía de Bruckner.

Después de más de veinte años, durante esta temporada, Stokowsky volvió a dirigir la Sinfónica de Filadelfia. Creo que asistí a este concierto más por el afán de este hecho que por una razón puramente musical. A Stokowsky le conocía sólo a través de discos y de esa fama casi de "pose" que le ha circundado a través de tantos años de actuación. Por otra parte, me ha dolido siempre el maltrato ilimitado que este director le ha dado a Bach a través de censurables como múltiples y antojadizas transcripciones. Fui a ese concierto con una premeditada disposición de crítica adversa, dado esos antecedentes, contrariamente a lo sucedido con Hindemith, a quien tanto admiro como creador. Para su presentación, Stokowsky tenía en su programa las siguientes obras: Mozart, Obertura de "Las Bodas de Fígaro"; Falla, "El Amor Brujo" (completo); Respighi, "Los Pinos de Roma"; Shostakovich, "Quinta Sinfonía". No me voy a detener a comentar, ni la desambientada concepción del "Amor Brujo", ni la gruesa realización de Mozart, ni la de todas maneras aburrida presentación de la "Quinta" de Shostakovich. Dicen, quienes han escuchado a Stokowsky en diversas oportunidades, que el hábitue a sus conciertos está siempre sometido a lo "temperamental" y disparatejo de sus versiones. Creo que tuve suerte, porque en los "Pinos de Roma" se reveló como un músico de pura cepa en sus mejores momentos. La participación de la Sinfónica de Filadelfia me hizo recordar aquélla que hace algunos años le escuchara de algunas obras de Ravel, bajo la dirección de Ansermet. Para mi apreciación, esta orquesta es la mejor de Norteamérica. En la obra de Respighi se manifestó con una calidad sonora y una sugestión

de estilo como no creo que se pueda escuchar muy a menudo. Stokowsky juega con el timbre, que parece ser su principal devoción y dedicación, y en esta obra donde el timbre es el elemento primordial, tuvo oportunidad de volcar todo lo que una imaginación, como debe ser la suya, puede dar. Con la audición de esta obra, Stokowsky cuenta con un admirador más.

Escuchar a Arrau en el extranjero, brinda una emoción diferente a la experimentada cuando se le escucha aquí en Chile. Cuando asistí al recital que ofreciera en Carnegie Hall y al concierto junto a la New Jersey Symphony Orchestra, en el Mosque Theatre de Newark, la reacción del público me pareció más auténtica que la del nuestro, siempre empapado de cierto patriotismo mal disimulado. Debo manifestar, sí, que la impresión tenida en estas dos audiciones, fue que en esos ambientes Arrau es verdaderamente considerado un gran pianista, pero que su temperamento no es afín al de los públicos norteamericanos. Arrau no es un artista de los llamados "taquilleros", en New York (recuerdo de que me fue imposible asistir a un recital de Gillels, porque las entradas estaban agotadas con tres semanas de anticipación, en Carnegie. Arrau ofreció su recital al día siguiente del día en que se presentó el pianista ruso, teniendo una sala con asistencia que ocupaba un setenta por ciento de las localidades). El recital tuvo un éxito extraordinario. Ofreció tres "encores" en medio de ovaciones. Su versión de Gaspard de la Nuit, tuvo de esas perfecciones que no permiten ni críticas ni exigencias adicionales. No creo que se pueda alcanzar excelencias interpretativas superiores a ésta. Para probarles lo contrario, quienes dicen que Arrau solamente en Chile toca los mismos programas, debo aclarar que con la Sinfónica de New Jersey le escuché el Segundo de los conciertos de Brahms, para piano y orquesta. Es increíble pensar que a pocas millas de New York, de donde mejor podrían surtirse de excelentes elementos, tengan una orquesta de calidad tan mediocre y se asesoren de directores tan poco hábiles, como el muy joven, pero poco talentoso Mathys Abas. Gracias a esa pericia que todos conocemos en nuestro compatriota y la manera enjundiosa de como él solo sabe tocar las obras de Brahms, el concierto no fue un fracaso. Creo que, como yo, gran parte del auditorio ignoró a director y orquesta (aunque por momentos era imposible perderlos de vista u "oída", para ser más exacto).

En el momento en que escribo esta crónica, la situación internacional es crítica entre USA y la URSS, y no sé si el intercambio artístico que estaban desarrollando ambas potencias, continuará en el futuro, como se anunciaba mientras estuve en New York. Tengo entendido de que este

intercambio se inició cuando Oistriak visitó Norteamérica y en respuesta, Isaac Stern recorrió Rusia; a este primer contacto tomado luego de la guerra, vinieron otros. Entre los "espectáculos" de la URSS que vinieron a USA durante la última temporada, se encontraba la Orquesta Sinfónica de Moscú, que recorrió varios Estados americanos y que alcancé a escuchar en su última presentación realizada en el Madison Square Garden. Ya citando el lugar, puede comprenderse de que se trataba más de un espectáculo grandilocuente que de una mera reunión con fines artísticos. No sé realmente qué capacidad pueda tener ese enorme recinto, pero fácilmente podrán caber en él unas quince mil personas; de aquí que el famoso empresario Sol Hurok, presentara a dicha orquesta con una propaganda exorbitante, en un local también exorbitante. El ambiente estaba saturado de un público más curioso que melómano y el resultado estuvo a la par de lo que la propaganda y el local pretendían. La orquesta es excelente y se presentó bajo la dirección de dos batutas, que tomaron la responsabilidad de cada parte de las dos consultadas en el programa. La primera, a cargo de Kiril Kondrashin, presentaba fragmentos de un ballet de Kara Karaev, discípulo de Shostakovich (1950), músico mediocre, y el Concierto N° 3, para piano y orquesta, de Prokofieff, en el que actuaba de solista el americano Van Cliburn, ganador del Concurso Internacional Tchaikovsky, hace un par de años y que, gracias a ello, se ha transformado en una especie de héroe nacional para los norteamericanos. En realidad, es un pianista muy dotado y dada su juventud (no más de 25 años), es encomiable y auténtica la posición que se le ha ofrecido, aunque en cierto modo podría perjudicarle esa elaborada propaganda, tejida en rededor de su carrera. La segunda parte del programa consultaba el Concierto para violín y orquesta, de Tchaikovsky, con el violinista ruso Valerii Klimov, de solista, y la Obertura 1812, del mismo compositor; ambas obras fueron dirigidas por Konstantin Ivanov (titular, director de la Orquesta de Moscú). Hasta el momento del concierto de violín, el programa se había mantenido en un nivel artístico de primer orden, pese a la mediocridad de la obra que iniciaba el programa; el violinista Klimov es un instrumentista de primera línea, de tanta excelencia como la de los mejores violinistas de nuestros tiempos. Su versión de Tchaikovsky se movió dentro del marco purista, que se pretende dar en la actualidad a la obra en general, del desesperado romántico; pero estemos o no de acuerdo con ese enfoque, es de mencionar la calidad total de este intérprete, a quien hubiera deseado escuchar en algún recital solo. El final del concierto estuvo al nivel del local, de la propaganda, de la mentalidad populachera y de todo cuanto pueda ser sensacionalista y antiartístico. Co-

mo todos sabemos, la Obertura 1812 tiene un fondo histórico. Tchaikovsky pretende en ella relatar musicalmente los acontecimientos que en la fecha que da nombre a la composición sufrió la Rusia imperial, debido a las invasiones napoleónicas. El compositor utiliza materiales temáticos propios y ajenos; entre estos últimos y para representar a los invasores, utiliza la Marsellesa. Avasalladora, en principio, se diluye en los temas de unión para desembocar todos al final de la Obertura, en el tratamiento apoteósico del Himno Imperial Ruso. La versión que escuché en esa matinée del Madison Square Garden, concluía, como es lógico de pensar, con el actual himno de la URSS, entonado (todos de pie) por un conjunto de no menos de cien instrumentos de bronce, unidos en ese momento al conjunto normal. Esta doble aberración histórica y artística, se debe a la mano del compositor soviético Reinhold Gliere, comisionado para tal arreglo, a raíz del triunfo de la URSS sobre los ejércitos alemanes...

Es increíble la juventud que presentan algunas obras escritas ya hace algún tiempo. En un concierto de la New York Chamber Ensemble tuve la oportunidad de escuchar, en forma completa, el famoso "Octandre", de Edgar Varese, compuesto hace más de cuarenta años y que, sin lugar a dudas es, con otras obras de este maestro, precursora directa de la música concreta, música corriente, cultivada por este compositor en la actualidad. Conversar con Varese, aunque sea por breves segundos, da la oportunidad de reconocer en él a un espíritu de fuerzas, propias de las gentes de inquietudes ilimitadas y con el empuje innato de una mentalidad juvenil y entusiasta. Me recordó al conocerle a nuestro impagable Acario Cotapos. El Octandre figuraba en un programa con obras de Rieti y Elliot Carter, producciones de poco interés y opacados ante la creación de Varese.

La cartelera del Metropolitan incluyó, durante esta temporada, a la nueva "regalona" del público neoyorquino, la soprano noruega Birgitt Nilson, la misma que a comienzos de enero debió cantar el papel de Isolda, acompañada por tres Tristanes diferentes, debido a la consecutiva indisposición de los tenores que encabezaba nuestro compatriota Ramón Vinay. No tuve oportunidad de escucharla en esa obra, pero sí en "Fidelio", de Beethoven, y en "La Valquiria", de Wagner. Así como el Metropolitan renueva periódicamente el montaje del repertorio francés e italiano, debería hacerlo con el alemán. El mismo complemento de papel y cartón desteñido que ofreciera hace tres años en la versión completa de la "Tetralogía", presentaba ahora "La Valquiria", en una versión musical excelente, pero deficiente en el aspecto teatral. Tanto en esta jornada del

"Anillo", como en "Fidelio", Birgitt Nilson tuvo como compañero al tenor canadiense Jon Vickers, quien, por los elogios de la crítica, se consagraba definitivamente en esta temporada. Nilson posee una hermosa voz, cálida, potente, pero en estas dos ocasiones pude comprobar una cierta frialdad interpretativa y un total primitivismo escénico, que contradecía cuanto me habían dicho de ella quienes la escucharon anteriormente en Europa.

Un mejor montaje se demostró en una versión bastante ponderable de "El Barco Fantasma", con Margaret Harshaw (ya en decadencia) y George London en los papeles principales. Durante una semana, a partir del 11 de febrero, "The City Center of Music and Drama", presentó una serie de óperas norteamericanas contemporáneas. Esta breve temporada se inició con la "première" de la forma definitiva de "The Cradle will Rock", de Marc Blitzstein, obra que comenzó a ser un drama con números musicales, hasta tomar la fisonomía actual que la transforma en una consecuencia de "La ópera de tres centavos". Blitzstein fue quien hizo la adaptación en inglés de la ópera de Weill y de ahí parece haber "heredado" la vena que le motivó su propia creación. En cuanto a forma y realización, "The Cradle" se cifre estrictamente a los moldes de su gloriosa antecesora. La música se expande dentro de los límites de un "popularrismo" entre estilizado y espontáneo, mientras la trama pretende ser un mensaje que, a mi modo de ver, resulta en 1960 algo añejo. La temporada americana incluía, además, óperas de Menotti, Barber y Moore, en la demostración de un rebrote de la producción operística norteamericana, auspiciada por el apoyo de la "New York City Opera Company".

En el cuarto concierto de los organizados por la "Little Orchestra Society", bajo la dirección de Thomas Scherman, tuve oportunidad de escuchar la "première" en New York del extraordinario, como hermoso "Nocturno", para tenor y orquesta (Op. 60), de Benjamín Britten, obra compuesta a fines de 1958 y estrenada ese mismo año en los Leeds Festivals. Esta, una de las últimas composiciones del músico inglés, presenta una tendencia nueva, que se adita a las ya características del estilo de Britten. Encontré aquí una especie de escape a ciertos giros tan comunes a muchas de sus obras, escape que le aproxima a una situación "más contemporánea" y más independiente. El estilo se renueva y con esto adquiere mayores riquezas de toda índole. El "Nocturno" se compone de ocho canciones enlazadas, con textos de diversos escritores ingleses, románticos en su mayoría, para concluir con el Soneto N° 43, de Shakespeare. La base del acompañamiento orquestal es un conjunto de cuerdas, con excepción del séptimo canto, que conforma un trío entre voz, flauta y clarinete.

En las secciones II a VI se presenta una concertación entre tenor y diversos instrumentos, en el siguiente orden: II, fagot; III, arpa; IV, corno; V, timbales. El primer canto es confiado a las cuerdas solas, mientras el último presenta todo el instrumental aparecido en las secciones anteriores. La voz está tratada diferencialmente. En algunas secciones es un simple recitado salmódico, en otras dibuja ondulaciones líricas y en otras es tratada percutidamente, casi como un instrumento rítmico. El programa de esta velada —tal vez la más hermosa e interesante de las que me tocó asistir en New York— se completaba con versiones de concierto, de "Renard", de Stravinsky, y de la ópera de cámara de Rimsky-Korsakoff, "Mozart y Salieri", además de la cantata "Orfeo", de Clerambault.

EN TORNO A UNAS ASEVERACIONES DE GUSTAVO BECERRA

por

Domingo Santa Cruz

En el número 69 de esta Revista y como opiniones mías acerca de inquietantes vaticinios formulados por Vicente Salas Viú en torno al sistema de fomento de la creación musical chilena, dije algunas cosas que han caído mal en el ambiente que hoy día impera en la conducción de las actividades musicales universitarias, es decir, en las que el Estado propicia a través de la docta corporación.

Afirmé que, a medida que la influencia gravita de más en más en torno de los postulados gremialistas del personal de ejecutantes, la preocupación hacia los compositores disminuye y los recursos que la Ley 6696 concede para finalidades harto precisas, no han alcanzado para los creadores sino en modestísima proporción. Dije, además, y estoy convencido de ello, que a no mediar una enérgica reacción de los compositores reclamando sus derechos, la situación de ser éstos una especie de sobrado en la vida musical del país iría en aumento, y recordé al respecto las expresiones poco edificantes que todos leímos y escuchamos durante meses, en el año último, en las publicaciones y radioemisiones procedentes de grupo de músicos de orquesta en conflicto. No fue raro que esto sucediera porque los incidentes se originaron por la grabación que se hacía de obras chilenas, y esta circunstancia pareció muy poco justa, aparte de ser nacionalmente antipática. Hubo compositores que protestaron y luego, de ahí, ataques enconados a nuestro gremio.

El Sr. Becerra, compositor y Director del Instituto de Extensión Musical, me dedica, tardíamente, pues mi inserción se publicó en enero, un artículo en el que aparezco ejercitando acciones negativas en contra de la entidad que contribuí a fundar y como desarrollando un plan premeditado de ataques hacia los ejecutantes. "Cui prodest?", "¿a quién aprovecha?", podríamos preguntar, como los juristas romanos, ya que para un creador sería insensato ofender y negar la indispensable participación de los ejecutantes sin la cual nuestras obras (para no referirnos sino a lo de interés directo), serían letra muerta. Lo que he señalado como línea general de nuestra cultura musical en los últimos años, es, por desgracia, verdad y mucho más verdad después de los meses transcurridos entre mi artículo y la respuesta que comento.

Pasó el mes de enero y no hubo anuncio alguno del VII Festival de

Música Chilena, anuncio que es obligatorio conforme al Art. 3 del respectivo reglamento; llegamos casi al mes de julio y no funcionaba el Jurado de Premios por Obra que, según el Art. 5 de su reglamento, ha de constituirse en marzo; de ambas iniciativas existían nuevas reglamentaciones, largamente elaboradas y discutidas durante 1959, que hasta este momento no se hallan sancionadas, causando grave perjuicio a los compositores. A estos hechos que envuelven incuria e ilegalidad se podrían agregar muchas más cosas, como el criterio necrológico de la actual temporada en cuanto se relaciona con la música chilena, la falta oportuna de aparición de nuestra música en lo que se proyectaba para el sesquicentenario de la Independencia, etc. Estos son hechos y como para suponer muy escaso interés hacia los compositores. Entre tanto, todo lo que se relaciona con los ejecutantes ha sido puntualmente atendido. Estamos, pues, de baja, y no hay por qué aceptarlo.

Y las cosas son peores, si se sabe que, desde hacía años había de sobra cómo cumplir las disposiciones de la Ley sin comprometer en forma alguna lo que los ejecutantes han conseguido con unión y tenacidad. Es decir, se hace indispensable revisar, con respecto a la composición chilena, la política del Instituto, no sólo la del Sr. Becerra, sino la que viene siguiéndose desde hace siete años por lo menos. Todo ello, naturalmente, en un ambiente de mutuo acuerdo, porque, salvo que se busquen otros fines, no estamos los músicos quitándonos el pan los unos a los otros.

Pero el artículo del Sr. Becerra habrá asombrado a los lectores de la Revista con algo inexplicable, que me obliga a defenderme personalmente: inserta una especie de nota, con asterisco y todo, que uno busca en vano a qué acápite del artículo se refiere. En dicha nota se narra plañideramente una especie de persecución que yo habría hecho de las autoridades musicales, llegando hasta denunciarlas ante el H. Consejo Universitario, que desestimó mi reclamo.

El asunto, totalmente al margen del artículo que publiqué en enero, no venía al caso y debo en resguardo de mi nombre esclarecerlo.

Ocurrió que con motivo de conmemorarse el primer aniversario del conflicto de la Orquesta Sinfónica, contra la Universidad, celebró ésta un banquete público el 29 de abril; a dicho ágape concurrieron, lo que es admirable, las autoridades musicales universitarias, con excepción, naturalmente, del Decano, que no fue invitado. En la hora de los postres, oradores encendidos pronunciaron arengas, en las cuales quienes habíamos dirigido el Instituto, antes del Sr. Becerra, fuimos tratados en la peor forma. Lo que allí se dijo fue coreado por el diario comunista "El Siglo" y por la radio.

Cree de mi deber protestar de este hecho increíble, en el seno de la Facultad, en donde me asiste pleno derecho de hacer oír mi voz acerca de cualquier asunto de la vida musical del país. La Facultad fue creada para eso hace ya treinta años y así ha sido siempre. Como lo sucedido podía ser acallado por alguna mayoría ocasional, creí también conveniente dar cuenta de las cosas al H. Consejo Universitario que tanto participó en las incidencias del año último y en forma, a mi juicio, muy poco feliz. No pedí resolución. Quise que se tomara nota y que, si se juzgaba oportuno, la autoridad adoptara alguna medida, que no se adoptó. ¿Y por qué?, por la misma razón que el Sr. Becerra hoy día protesta de algo que como compositor debió apoyar: porque el centro de gravedad de la vida musical, a menos que consigamos rectificarlo, no está donde antes estaba ni menos donde debe hallarse: en la música. Es a ésto que mis observaciones se dirigen; no a las personas ni a los intereses, sino al arte. Y con ello pongo punto final a tan desgraciado caso.

EDUCACION
MUSICAL

EL KINDERGARTEN MUSICAL Y SU APORTE A LA MUSICA

por

Cora Bindhoff de Sigren

Prof. de Educación Musical, Vicepresidenta de la Asociación de Educación
Musical de Chile

La música es el lenguaje universal creado por el hombre.

La naturaleza, tan pródiga en ejemplos plásticos, pictóricos y arquitectónicos, fue parca en sus modelos musicales; sonidos aislados y ruidos, el canto de los pájaros, una gotera sobre una superficie de agua, cuyo movimiento hace variar la altura tonal del sonido, el viento en el follaje, la voz cantarina de una vertiente que corre sobre las piedras del lecho, el trueno —ancestro del tambor. Sonidos y ruidos que el hombre procede a ordenar y superponer, creando motivos melódicos, rítmicos y armónicos, y con ello señala el comienzo de un arte que halla su pleno desarrollo en las grandes formas musicales de la literatura sinfónica. Este recorrido, de escasos milenios de años, comenzó con la simple melodía que el hombre primitivo logró arrancar a su primer instrumento de viento, la flauta vertical, confeccionada con caña hueca.

Los primeros motivos melódicos tuvieron orígenes muy diversos: el canto de la madre que acuna a su infante, los relatos heroicos cantados por ancianos bardos de las tribus, y el canto guerrero que fustiga a la agresión; recuerdos que han permanecido vivos en el subconsciente del niño a través de las edades.

El niño nace con el instinto de expresarse con movimientos y sonidos, mas ese instinto no hallará constructiva expresión si su oído carece de estímulos musicales adecuados, que él no encontrará en la naturaleza como los que sus ojos recogen desde temprana edad, en cuanto a luz, color, matices, formas y planos de perspectiva se refiere.

El niño que carece de la mano que mueve su cuna, se mecera en ella en forma rítmica hasta adormecerse; en este vaivén él busca la seguridad de su cuna prenatal, que fue mecida por el paso acompasado de la madre. Su oído es sensible a la belleza tonal de la voz que suavemente arrulla su sueño y se estremece con sonidos fuertes y destemplados, que hieren su delicado sistema nervioso-auditivo. El encanto melódico capta su atención después del segundo año de vida.

En cambio, el niño pequeño es receptivo a la sugestión de ritmos recurrentes, y pronto lo vemos incorporarse a ellos con leves movimientos del cuerpo, de manos y pies.

Las rondas y los juegos musicales entran de lleno en la vida del párvulo, porque dicen estrecha relación con sus intereses y sus posibilidades de expresión corporal. Cumplen múltiples funciones al proporcionar amplia oportunidad para el desarrollo del oído musical, la reproducción tonal, el buen uso de la voz infantil, la ejercitación rítmica de sus extremidades y, luego, la sincronización neuromuscular de todo su cuerpo, estimulado por una actividad musical atrayente. En una época de la vida del párvulo en que las exigencias de la buena convivencia social ya comienzan a marcar normas, que inevitablemente contrarían los instintos naturales del niño, la actividad del Kindergarten Musical es una expansión constructiva y una disciplinadora amable que absorbe y ordena los estallidos del niño en rebeldía. A la vez, le proporciona una recreación regida por el ritmo musical y el estímulo de bellas melodías y textos idóneos, que agradan a su oído y cautivan su imaginación.

A tan temprana edad comenzamos a formar su oído musical, haciéndole oír y discernir conscientemente lo que escucha. Aprende a distinguir y clasificar sonido de ruido, altura tonal, matices expresivos de dinámica y agógica, a distinguir entre una sonoridad bella o fea, apropiada o no a las exigencias expresivas del caso, etc.

El niño pequeño aprende a usar su voz natural para cantar, sin sordina ni grito, y a adaptarla progresivamente a la altura tonal requerida, dirigiendo su atención a la exacta reproducción del sonido y su intensidad.

Los primeros cantos se mueven en una tesitura restringida, de acuerdo con las posibilidades vocales del niño, tesitura que ampliamos progresivamente, suministrándole una extensa experiencia de bellos cantos infantiles y populares, que han de enriquecer su repertorio auditivo. No debemos olvidar que el niño depende, en este sentido, enteramente de la experiencia que hemos de proporcionarle para ir formando un vocabulario tonal que le servirá como base para su futura expresión musical.

La primera enseñanza musical lleva como objetivo despertar en el párvulo el amor por la música y el deseo de participar plenamente en ella, haciendo, escuchando y creando música dentro de su mundo infantil, y las posibilidades determinadas por su edad.

Esta experiencia va dirigida hacia su participación integral, física, emotiva e intelectual, hasta hacer de ella una vivencia total.

Sabemos que ritmo, melodía y armonía se registran corporalmente en formas bien definidas. Ritmo (pulsación y acentos), se percibe en forma de contracción y relajación neuromuscular. Melodía, en tensión y relajación, de acuerdo con la curva de altura tonal.

Armonía (consonancia y disonancia), en expectación y satisfacción psicofísica. Este conocimiento, que debemos a distinguidos investigadores del fenómeno musical, nos sirve de guía para condicionar al niño en forma integral a la experiencia musical, que se hace en forma de juegos, rondas, danzas, interpretaciones libres, cantos accionados, cuentos cantados, adivinanzas musicales, etc.

Todos tienen por objeto la participación espontánea, alegre y total del niño, en cuyo cuerpo ha de registrarse este primer encuentro con la música, siguiendo el pensamiento expresado por James L. Mursell, que "el cuerpo humano es el instrumento musical base por excelencia". Comenzamos por las actividades rítmicas que están al alcance y en conformidad con el desarrollo del párvulo. Estas obedecen a un orden bien determinado: sensibilizarlo, en primera instancia, a las grandes líneas rítmicas expresadas en los impulsos-base de movimientos como el vaivén en las danzas populares (el "swing", "schwung" o "élan", como lo llaman en otros idiomas), impulso-base que rige todas las actividades rítmicas en el uso de herramientas de trabajo, ejercicios de remo, mecedoras, segadoras, etc. Luego, sensibilizarlo al ritmo específico de la frase musical, y, finalmente, a la pulsación, o latido rítmico, que sostiene la armadura musical total. La adaptación física o movimiento ordenado se hace comenzando con movimientos amplios de las extremidades (manos y pies), que luego abarcan todo el cuerpo, hasta producir la sincronización total, y junto con ello, la reacción libre y espontánea a ritmo musical. El estímulo reside en la motivación atrayente y la belleza del repertorio infantil que debemos presentar en forma expresiva.

La educación del oído musical se realiza en forma simultánea, dirigiendo la atención incidentalmente hacia los aspectos que constituyen la composición musical (melodía, ritmo, frase, medida y forma), como también hacia su apreciación estética. La nueva educación musical engloba todas estas múltiples facetas que conducen en forma progresiva y muy paulatina al conocimiento del lenguaje musical, cuya base preparamos en todas las actividades musicales que emprendemos con los párvulos.

La importancia de educar el oído musical y la voz natural a tan temprana edad no puede subestimarse cuando constatamos el crecido número de personas que afirman no poder afinar una melodía correctamente, y junto con ello se ven privados de la forma de expresión más afín

y plenamente satisfactoria del hombre. Esta deficiencia se puede vencer, por lo general, una vez que logramos establecer en qué estriba. En la mayoría de los desafinados, el impedimento reside más bien en el órgano reproductor del sonido, la garganta, y no en el receptor, el oído. Mediante sencillos ejercicios individuales, esta dificultad se supera en un corto plazo.

Las nuevas técnicas de trabajo cuentan con valiosas ayudas audiovisuales. En nuestro caso, ciñéndonos a nuestra realidad, que carece de grandes recursos económicos en las escuelas, usamos simples gráficos en el pizarrón, láminas en colores y, principalmente, gestos con las manos que van indicando la curva melódica, la superposición de sonidos y las distancias entre los intervalos. Esto hace tangible, en cierto sentido, el lenguaje abstracto y la calidad efímera de la música, y así la coloca al alcance visual del niño.

Nuestro repertorio musical de trabajo incluye diferentes ritmos de marchas, danzas, canciones de cuna, cantos populares, pregones, música descriptiva y de programa, cuya forma y fraseo son claros y fáciles de captar. Los sistemas tonales, más en concordancia con el párvulo, son la pentáfona y la diatónica, lo que no impide que le hagamos escuchar también escalas orientales y de tonos enteros, como una forma de despertar su curiosidad musical.

La música contemporánea plantea al educador musical problemas muy atendibles, porque su idioma no entrega al niño los "puntales" clásicos, en los cuales poder afirmarse, y, por consiguiente, no atrae su interés.

No podemos desconocer que el sistema tonal occidental básico obedece a leyes físicas que emanan de los sonidos armónicos más fácilmente percibidos por el oído humano; son, precisamente, estas sucesiones de notas e intervalos las que están más próximas al hombre primitivo que se oculta en todo niño.

Hay compositores alemanes que han abordado el problema, tendiendo el puente entre la música de ayer y de hoy, con sencillas y bellas melodías liberadas de barras de compás, medidas regulares, acentuaciones recurrentes y resoluciones sobre la tónica, que se mueven con entera libertad en el discurso musical, lo que constituye un valioso comienzo para familiarizar al niño con el idioma musical de su época.

Uno de los aspectos más interesantes y atendibles de la educación musical del párvulo es el que se refiere a la creación: invenciones de motivos rítmicos y melódicos, juegos de preguntas y respuestas cantadas, cuentos musicales ilustrados, con instrumentos de percusión, animados

por motivaciones atrayentes que persiguen determinados objetivos. Así, por ejemplo, inventamos con sólo tres notas una melodía marcial, que luego el niño convertirá en canción de cuna, o danza, variando su carácter rítmico y su velocidad y dinámica expresiva. Otro procedimiento es inventar con él una rima, o una frase con acentuación irregular, y dejar que el niño le adapte una melodía de su creación, que concuerde con el número de sílabas y acentos gramaticales. Con niños más grandes transcribimos estas creaciones al pizarrón, mediante barritas que indican la curva, luego sobreponemos a las barritas los signos correspondientes, ubicamos la estructura rítmica, binaria o ternaria, y colocamos las barras del compás. De esta manera, la gráfica se adapta a las circunstancias en forma incidental, y de la práctica fluye en forma natural y fácil la teoría musical, despertando en el niño un franco interés por ver escrita la obra de su creación.

La orquesta de instrumentos de percusión es una forma muy amena para inducir a la participación en la experiencia rítmica. Su uso está unido a magníficas disciplinas de educación musical.

Comenzamos por la exploración del sonido y su clasificación. Luego exploramos las posibilidades y limitaciones del instrumento (maderas, metales y membranas). Dividiendo los instrumentos en dos grupos, acompañamos un canto de dos frases diferentes, asignando una frase a cada grupo. Esto lo ampliamos a tres frases, cuya última, recapitulación, es ejecutada por el conjunto total. El niño puede acompañar el canto con entera libertad, siguiendo el ritmo de la frase, del pulso rítmico o del acento. De esta manera, el párvulo aprende a distinguir formas musicales simples, frases que preguntan y responden, que se repiten iguales o con pequeñas modificaciones, y logra analizar dónde se produce la variación. La dirección infantil de estos conjuntos de percusión despierta y canaliza las condiciones de "mando" y de responsabilidad del individuo frente al grupo. Cuentos musicales ilustrados con instrumentos por los niños cautivan su interés y educan su discernimiento en el uso de los timbres. Habría mucho que decir sobre las múltiples funciones que cumple la orquesta de percusión, no sólo en la parte de educación musical sino también en su alcance educativo general, pero en ese aspecto me alejaría del tema específico de este capítulo. Sólo me queda por agregar que el niño más tímido cede a la irresistible atracción que ejerce sobre él un instrumento musical, y éste lo hace incorporarse en forma espontánea a la actividad de grupo. El resultado estético de estos conjuntos no es del todo satisfactorio; en cambio, es valiosísimo el procedimiento que empleamos en su uso.

El repertorio musical que nutre la imaginación del párvulo durante los dos años que abarca el Kindergarten Musical se basa en cantos, rondas y juegos, audiciones vivas y grabadas de música descriptiva y de programa, formas de danzas antiguas y populares, bailes regionales y combinaciones instrumentales interesantes, que acompañamos con dibujos y láminas en colores, como ayuda visual.

Durante dos años, el pre-escolar juega con la música y la vive intensamente, haciendo música en un ambiente de franca alegría. Educa su sentido de ritmo amplio y de respuesta física a él, la afinación de su oído y la reproducción del sonido justo, el sentido musical para captar el fraseo y su respiración; percibe la diferencia entre sonidos largos y cortos, unidos y separados, agudos y graves, ascendentes y descendentes, rápidos y lentos, fuertes y suaves. Conoce la gráfica pentagramal como parte del material con que juega, sin que ésta se le explique o enseñe más allá de los dibujos en el pizarrón, cuya única finalidad es familiarizarlo incidentalmente con ella.

Así, por ejemplo, cuando camina o corre, dibujamos notas negras y corcheas, y al indicar los sonidos que corren, explicamos que tienen una alita, y que cuanto más rápido corren tanto mayor es el número de alas que tienen las notas. Esta simple indicación es suficiente para que el párvulo diferencie los signos de sonidos rápidos y lentos, y, a la vez, comprenda que es posible expresar gráficamente todo lo que él oye y hace musicalmente. Y, para resumir en una sola frase el resultado de esta forma de educación musical, aprende por sobre todas las cosas a amar la música y a deleitarse con ella, participando en ella, y abriendo anchas puertas al mundo encantado de la música y las riquezas espirituales que fluyen de ella.

Cuando el niño comienza su educación musical formal en la escuela, ya los surcos del terreno musical están abiertos y preparados para recibir una formación sostenida y provechosa. He aquí uno de los grandes méritos y el verdadero aporte del Kindergarten Musical a la música y la formación musical de las futuras generaciones.

Junio de 1960.

CRONICA

Conciertos de la XIX Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile

Noveno Concierto

El maestro George Ludwig Jochum ofreció en el Teatro Astor, el viernes 1º de julio, el segundo de los tres conciertos que dirigió frente a la Orquesta Sinfónica de Chile durante la actual temporada de invierno, destacándose, una vez más, como el director más idóneo para trabajar con nuestra orquesta. Esto lo comprueba el extraordinario impulso técnico que le imprimió al conjunto y la espléndida calidad interpretativa individual lograda, especialmente, con el grupo de las maderas y los bronces. Tanto en este concierto, como en el anterior, bajo su batuta, la afinación fue perfecta como también la calidad sonora.

En este concierto, el maestro Jochum dirigió la *Sinfonía Nº 3, en Mi bemol mayor, Op. 55 "Heroica" de Beethoven; Pequeña Sinfonía Concertante de Martin y el Bolero de Ravel.*

La versión ofrecida por Jochum, de la Tercera Sinfonía de Beethoven, se caracterizó por la perfección técnica, la claridad de los conceptos interpretativos y el dominio de la partitura. El director subrayó intencionadamente todos los detalles, hasta el acento más insignificante, realizando una maravilla de precisión y apartándose de todas las falsedades, al punto que daba la sensación de estar oyendo una obra bien distinta a la que habitualmente se escucha. Una entusiasta ovación premió al director y a la orquesta por este maravilloso esfuerzo musical en el que se destacó el máximo de expresión subjetiva dentro de una medida y un buen gusto irrefutable.

Continuó el concierto con la hermosa *Sinfonía Concertante* del compositor suizo

contemporáneo, Frank Martin, para arpa, clavecín, piano y cuerdas ejecutado con la colaboración de Arlette Bezdechí (arpa), Gabriela Pérez (clavecín) y Oscar Gacitúa (piano), quienes se desempeñaron con gran eficacia desde el punto de vista técnico y emotivo. El director demostró la gran seriedad con que se enfrenta a la producción actual gracias a la cual la obra surgió con claridad y verdadera compenetración de su contenido espiritual.

Se puso fin a este concierto con una versión precisa y austera del "Bolero" de Ravel, en que cada una de las partes de la orquesta supo demostrar la extraordinaria eficiencia impresa por el maestro Jochum.

Décimo Concierto

En el concierto de despedida del maestro Jochum, el viernes 8 de julio, en el Teatro Astor, el programa incluyó sólo dos obras, la *Leonora Nº 3 de Beethoven y La Canción de la Tierra de Mahler*, en la que cantaron la contralto Ivonne Herbos y el tenor Hernán Würth.

La "Canción de la Tierra", la máxima creación de Mahler, maravillosa obra sinfónico-vocal, basada en textos de "La Flauta China", que demuestran el punto de vista de estos filósofos sobre la vida humana, magistralmente atmosférica, íntima y poética, tuvo en el maestro Jochum a un intérprete de gran calidad. La nostalgia de infinito, la congoja de la soledad humana que se desprende de toda la obra fue captada por el maestro y a través de sus indicaciones por la orquesta y los solistas.

Ivonne Herbos abordó su difícil parte con dominio técnico y gran honradez dan-

do pruebas de sensibilidad a través de las tres canciones que le correspondieron, pero destacándose en la última, la Despedida, que cantó con gran profundidad. Por su parte, Hernán Würth, aunque de voz más pequeña que la contralto, supo suplir con su extraordinaria musicalidad, segura afinación y mayor compenetración con el texto literario y la música, esta relativa deficiencia. Würth, tanto en este concierto como en anteriores interpretaciones, se destaca como uno de los más brillantes ejecutantes chilenos por su excelente formación técnica, madurez y su maravillosa capacidad de penetración de las obras que interpreta.

Se completó este concierto con una versión impecable y austera de la Leonora Nº 3 de Beethoven.

Décimoprimer concierto

El director polaco Stanislaw Skrowaczewsky, director titular de la Orquesta Sinfónica de Minneápolis desde marzo último, tuvo a su cargo el décimoprimer concierto de esta temporada en el Teatro Astor, el viernes 15 de julio. Dirigió a la Sinfónica de Chile en un programa que incluía las siguientes obras: *Spisak, Concierto Giocoso Mozart, Concierto en Do menor K. V. 491, solista Flora Guerra, y Berlioz, Sinfonía Fantástica.*

En este primer concierto del maestro Skrowaczewsky se pudo apreciar a un virtuoso de la batuta a través de la claridad y precisión de sus indicaciones, pero los resultados no fueron tan felices como habría podido esperarse de un director precedido de gran fama internacional. Esto, no obstante, puede deberse a su primer contacto con nuestra orquesta y esperamos futuros conciertos para poder opinar con justicia.

Se inició el concierto con una muy buena versión del Concerto Giocoso del compositor polaco Spisak, obra impresionista,

bien realizada técnicamente pero de escaso interés musical. En el concierto en Do menor, K. V. 491, no se logró un cabal entendimiento entre la solista y el acompañamiento al punto de que el excesivo volumen de la orquesta apagaba la audición del piano. Flora Guerra lució un sonido de calidad y su versión fue técnica y musicalmente adecuada al espíritu mozartiano de este concierto.

Se puso término a este concierto con una versión de gran autenticidad de "Los Cuadros de una exposición" de Mussorgsky, en la que el director dio pruebas de un gran conocimiento del realismo musical de este compositor.

Decimocuarto Concierto

Debido a la enfermedad del maestro Vladimir Golschman que debía dirigir los últimos tres conciertos de esta temporada, el Instituto de Extensión Musical volvió a invitar al gran maestro alemán Georg Ludwig Jochum, que tanto éxito había obtenido en sus conciertos anteriores, para que frente a la Sinfónica de Chile diera término a los restantes conciertos de esta temporada. El público, en el concierto realizado el viernes 5 de agosto en el Teatro Astor, tributó un caluroso homenaje a Jochum cuando entró al escenario, merecida acogida por los magníficos conciertos realizados anteriormente y por el aporte que su visita ha significado para nuestra orquesta.

El programa de este concierto incluyó: *Gluck, Ifigenia en Aulida; Haydn, Concierto en Re mayor para violoncello y orquesta, solista Arnaldo Fuentes, y Brahms, Sinfonía Nº 2 en Re Mayor.*

Nuevamente se volvió a sentir la mano del maestro desde los primeros compases de la Obertura de "Ifigenia en Aulida", realizada por la orquesta con solidez y transparencia, dentro de una rica sonoridad.

Arnaldo Fuentes, poseedor de una buena escuela, de un sonido rico y sólida musicalidad se desempeñó con acierto en el difícil concierto de Haydn, aunque ciertos desequilibrios rítmicos y desafinaciones esporádicas demostraron por parte de este intérprete, miembro de la fila de los cellos de la orquesta, una cierta inseguridad y timidez para enfrentarse con las responsabilidades solísticas.

Concluyó este programa con una memorable versión de la Segunda Sinfonía de Brahms, en la que Jochum supo vertir toda la riqueza, intensidad, dramatismo y suspenso de esta hermosa sinfonía.

Decimoquinto Concierto

Bajo la dirección del maestro Jochum, el 12 de agosto, se realizó en el Teatro Astor el penúltimo concierto de la temporada de invierno, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Tschaikovsky, Sinfonía Nº 6, en Si menor, Patética; Prokofieff, Concierto Nº 2 para violín y orquesta y, Wagner, Obertura de Los maestros cantores.*

Georg L. Jochum no sólo ha logrado imponerse al público sino que a través de su profundo conocimiento de la capacidad de las orquestas que dirige se ha entendido con la Orquesta Sinfónica, logrando obtener de ella un rendimiento verdaderamente excepcional. Su poder de transmisión a través de versiones vibrantes, de gran elocuencia y una sensibilidad generosa se hizo patente en este concierto, muy especialmente en el Preludio de "Los maestros cantores", de Wagner, obra en la que la orquesta actuó con extraordinaria eficiencia.

La versión de la "Patética" de Tchaikovsky, a medida que se desarrolló su ejecución y gracias a la inmensa sensibilidad romántica del maestro y a la fusión que se produjo entre la orquesta y su director, logró una tensión dramática que

captó al auditorio, muy especialmente en el movimiento final.

Alberto Dourthé, solista del Concierto para violín y orquesta de Prokofieff, demostró una gran seguridad técnica y conocimiento de la obra en una versión fría en la que la orquesta colaboró con precisión.

Decimosexto Concierto

El último concierto de la temporada de invierno tuvo lugar el 19 de agosto, en el Teatro Astor, bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum.

Confirió especial brillo a este concierto el estreno en Chile de la *Cantata Alexander Nevsky*, de Prokofieff, con la actuación de la contralto Ivonne Herbos y el Coro de la Universidad de Chile. Completó el programa el *Concierto Grosso, Op. 6, Nº 2, de Corelli y Estudios Emocionales*, del compositor chileno fallecido el año pasado, Roberto Falabella.

Así como en el concierto inaugural de esta Temporada Sinfónica, en que el Coro de la Universidad de Chile interpretó "La Creación", de Haydn, llamó la atención el equilibrio de las voces, la excelente preparación técnica, unidad de timbres y profundo estudio de las partes.

La participación de Ivonne Herbos en el solo de "Alexander Novsky" fue de alta categoría musical pues a su bella voz se unió su gran sentido de lo dramático.

En cuanto a la obra misma, escrita como música acompañante de la película "Alexander Nevsky", de Eiseistein, aunque separada de la imagen cinematográfica, conserva un dramatismo de calidad basado en temas nacionalistas rusos de gran belleza.

Se inició este concierto con el *Concierto Grosso, Op. 6, Nº 1 de Corelli* en una versión sobria y ajustada al estilo de carácter religioso de este compositor, en la que merecen destacarse los dos violines

obligados (Enrique Iniesta y Esteban Tertz) y el cello (Angel Ceruti).

Completó el programa "Estudios Emocionales" de Falabella, obra que revela el talento, imaginación y espíritu de avanzada de este autor, pero que en esta ocasión fue vertida más bien dentro de un carácter extrovertido y haciendo especial hincapié en lo puramente sonoro.

Igor Stravinsky dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile

El más gran acontecimiento musical del año tuvo lugar en el Teatro Astor, el 24 de agosto, cuando Igor Stravinsky se presentó en el podium frente a la Orquesta Sinfónica y a un público que vibraba de emoción frente a la presencia del creador máximo de este siglo. Durante largos minutos, de pie, los mil y tantos espectadores que llenaban el teatro rindieron un homenaje cálido y respetuoso al maestro.

Stravinsky dirigió *La Oda* escrita en 1943, en memoria de Natalie Koussevitzky y la *Suite de El Pájaro de Fuego*. La Orquesta Sinfónica respondió a las indicaciones del maestro con el entusiasmo y precisión de las grandes ocasiones.

La primera parte del programa fue dirigida por el talentoso director norteamericano, discípulo predilecto de Stravinsky, Roberto Craft. Se tocó en primera audición en Chile las *Seis Piezas Op. 6, para orquesta*, de Anton Webern; *Dos Preludios Corales de Bach-Schoenberg* y la *Suite de El Martirio de San Sebastián*, de Debussy.

Es imposible hacer una crítica normal de este concierto y es por eso que nos limitamos, simplemente, a dejar constancia del acontecimiento que ha coincidido con el vigésimo aniversario de la entrada de la música a la Universidad de Chile, conmemoración que se celebrará en el próximo mes de octubre.

La Revista Musical Chilena, no obstan-

te, en su próximo número, dedicado al Sesquicentenario de la Independencia y a la celebración del vigésimo aniversario de la creación del Instituto de Extensión Musical, publicará un extenso artículo del compositor Jorge Urrutia Blondel, quien tuvo numerosas oportunidades de conversar con el maestro. El músico chileno no sólo recogerá sus impresiones personales sino que también la de todos aquellos que tuvieron contacto con el maestro Stravinsky durante su visita a Chile y dará a conocer los puntos de vista de Igor Stravinsky sobre algunos candentes problemas musicales de la actualidad. Los compositores y musicólogos chilenos anotaron las respuestas de Stravinsky a sus innumerables preguntas y las darán a conocer a través del importante artículo que escribirá Jorge Urrutia en nuestro próximo número.

Nos complacemos, también, en publicar ahora la fotografía que el maestro gentilmente obsequió a la Revista Musical Chilena.

XIX TEMPORADA DE CÁMARA DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Tercer Concierto

En el Teatro Antonio Varas, el 4 de julio, tuvo lugar el tercer concierto de la Temporada de Cámara del Instituto de Extensión Musical, concierto que estuvo a cargo de Clara Oyuela, soprano, y Hernán Würth, tenor, quienes interpretaron una selección de cuarenta canciones de la segunda serie del *Italienisches Liederbuch* de Hugo Wolf, acompañados al piano por Rudy Lehman.

Estas canciones de admirable belleza en las que la sensibilidad, la fuerza dramática y la riqueza del acompañamiento, aunada a la belleza idiomática del texto,



*Para la Revista
Musical Chilena*

Conductor

José Shawinsky

Santiago

March

1960

forman un conjunto lírico de extraordinaria calidad musical fueron sobresalientemente interpretadas por Clara Oyuela y Hernán Würth. Ambos demostraron un dominio absoluto de las exigencias técnicas de estas obras, distinguiéndose la soprano por la inteligencia y talento con que supo abordar cada una de las canciones que le correspondieron, y el tenor, por su extraordinario talento como intérprete del "Lied", una dicción admirable y una entrega emotiva de gran elocuencia espiritual y dramática.

Rudy Lehman fue mucho más que un acompañante, un intérprete admirable cuya sensibilidad supo extraer toda la esencia de cada episodio con una elocuencia poética que rivalizó con la línea vocal. Se destacó como un acompañante fuera de lo común.

Quarto Concierto

Un hermoso programa que incluyó la *Sonata para flauta, viola y arpa*, de Debussy, el *Concierto para clavecín, flauta, oboe, clarinete, violín y violoncello*, de Manuel de Falla y el *Cuarteto de Cuerdas Nº 3* de Bela Bartok, fue ejecutado el 11 de julio, en el cuarto concierto de la temporada.

Desgraciadamente ni la obra de Debussy, ejecutada por Arlette Bezdechí (arpa), Leonardo Arriagada (flauta) y Abelardo Avendaño (viola), ni la de Manuel de Falla, en que actuaron Gabriela Pérez (clavecín), Guillermo Bravo (flauta), Gaetano Girardello (oboe), Juan García (clarinete), Jaime de la Jara (violín) y Jorge Román (violoncello), pueden ser consideradas interpretaciones musicales de las obras de estos maestros. Todo este elemento joven evidenció su absoluta falta de práctica en el género de cámara al punto que sus versiones más parecieron lecturas y no interpretaciones de estas obras.

Se puso término al concierto con la actuación del Cuarteto Santiago, quien salvó con honor la velada, ofreciendo una magistral versión del Cuarto de Cuerdas Nº 3 de Bartok. El Cuarteto Santiago realizó una versión expresiva, de alta calidad musical, brillo y precisión de este cuarteto que, sin lugar a dudas, es una de las obras más trascendentales dentro de la música de cámara contemporánea.

Quinto Concierto

El Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Marco Dusí, tuvo a su cargo el concierto realizado en el Teatro Antonio Varas, el 18 de julio.

Las excepcionales condiciones de director de coro del maestro Dusí se evidenciaron claramente en este concierto en que el Coro de Cámara de Valparaíso dio pruebas de un perfecto entrenamiento en el terreno técnico y de una orientación artística de extraordinaria calidad.

Dentro de este clima de calidad artística y técnica transcurrió el total del programa desde su primera parte de madrigales italianos y españoles, abordados con la seriedad que caracteriza al director, pasando por el grupo de diversas composiciones corales chilenas, muy bien interpretadas, hasta concluir con una serie de coros alemanes, portugueses, brasileños, israelíes y Negro Spirituals.

Con respecto a los autores nacionales, el Coro de Cámara de Valparaíso cantó obras de Amengual, Montecino, Santa Cruz, Orrego Salas y Sylvia Soublette, todas ellas elaboradas con sentido expresivo y musical de la mayor excelencia.

Sexto Concierto

En este concierto, celebrado en el Teatro Antonio Varas el 25 de julio, actuaron los pianistas René Reyes y Cirilo Villa en versiones para dos pianos de la *Sonata en*

Re mayor K. V. 448 de Mozart y en *Introducción y Allegro de René Amengual*; en seguida, Guillermo Bravo y Heriberto Bustamante (flautas), Juan García (clarinete) y Gabriela Pérez (piano) interpretaron la *Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano* de Honneger. Terminó el concierto con la versión del Cuarteto Santiago, del *Cuarto Concierto de Cuerdas* de Bartok.

Dentro del ciclo integral de los cuartetos de Bartok que está ofreciendo el Cuarteto Santiago, su versión excepcional del Cuarteto Nº 4, obra de enormes dificultades y que demanda una comprensión profunda de su mensaje expresivo, tuvo en el Cuarteto Santiago a intérpretes de una seriedad, compenetración y calidad artística tan sobresalientes que su interpretación podría calificarse como un aporte de gran categoría.

Las versiones de René Reyes y Cirilo Villa de la Sonata en Re mayor, de Mozart, e *Introducción y Allegro*, de Amengual, comprobó, una vez más, la calidad artística de estos pianistas quienes ofrecieron versiones sobresalientes tanto del punto de vista técnico como estético de ambas obras. Su actuación de conjunto fue bien equilibrada, clara y muy limpia, demostrando el eficiente trabajo realizado.

La *Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano*, de Honneger, obra de escaso interés y no muy representativa de la producción de este compositor, fue muy correctamente ejecutada por el grupo de artistas ya mencionados.

Séptimo Concierto

Recital del pianista Alfonso Montecino, realizado en el Teatro Antonio Varas el 1º de agosto, en el que el artista ejecutó: *Bach, Partita Nº 2 en Do menor*; *Beethoven, Sonata Op. 7, en Mi bemol mayor*; *Copland, Variaciones*, primera audición en Chile; *Brahms, Intermezzo, Op 118,*

Nº 6 y Capriccio, Op. 76, Nº 5; *Carlos Botto, 10 Preludios para Piano*, y *Ravel, Oiseaux Tristes y Tocatta*.

En este programa, que abarcó desde el período barroco hasta el contemporáneo, Montecino corroboró sus extraordinarias cualidades de técnica, gran musicalidad, hondo conocimiento de los estilos y una interpretación que asombra por la extraordinaria gama de matices con que sabe recrear cada obra.

Su interpretación de la Partita Nº 2 de Bach, en do menor, fue un modelo de penetración, de gran riqueza en el despliegue de los recursos de sonoridad y de sus valores expresivos. Su versión de la Sonata de Beethoven, de sonoridades plenas, macizas, de un concepto casi sinfónico, demostró su notable equilibrio físico y espiritual.

En la segunda parte del programa lució su extraordinaria técnica y un estudio profundo y minucioso de las Variaciones de Copland y de los Diez Preludios de Carlos Botto, las dos obras contemporáneas de este concierto. La interpretación de Montecino fue de una claridad tan transparente que ambas obras, aunque de posiciones estéticas diferentes, llegaron al público con extraordinaria claridad y fueron de inmediato captadas por toda la concurrencia.

Se completó el programa con hermosas versiones de Brahms y transparentes, imaginativas y sutiles interpretaciones de las dos obras de Rabel.

Octavo Concierto

El 8 de agosto, en el Teatro Antonio Varas, se presentó el guitarrista Luis López con *Dos Estudios y Choros de Villa-Lobos* y *Fandanguillo y Homenaje a Tárrega* de J. Turina. Enrique Iniesta y Giocasta Corma ejecutaron la *Sonata para violín y piano Op. 13*, de Fauré, y terminó el concierto con el *Cuarteto de Cuerdas Nº 5*

de *Bartok*, interpretado por el Cuarteto Santiago.

Luis López, artista de sobresalientes méritos, de gran sensibilidad y dominio de las posibilidades de su instrumento, se presentó con un programa de escaso interés. Tanto las obras de Villa-Lobos como las de Turina no poseían las cualidades musicales que habríamos deseado para juzgar a un joven artista de sus relevantes condiciones.

La amanerada y discursiva Sonata de Fauré para violín y piano, a pesar de la fina interpretación de Enrique Iniesta y Giocasta Corma, resultó soporífica.

La cumbre artística del programa fue el Cuarteto Nº 5, de *Bartok*, obra llena de fantasía, extraordinaria riqueza rítmica y maestra realización, interpretada de manera soberbia por el Cuarteto Santiago que en todo momento supo superarse a pesar de las dificultades técnicas y de sus innumerables exigencias estéticas.

Noveno Concierto

Se inició este concierto, realizado el 15 de agosto, en el Teatro Antonio Varas, con el *Quinteto para instrumentos de viento en Sol menor*, de *Taffanel*, interpretado por Heriberto Bustamante, Carlos Romero, Luis Herrera, Guillermo Villablanca y Carlos Tagle. Siguió la primera audición de *Cuatro Cantares Quechuas*, en versión para canto y piano del compositor chileno *Carlos Botto*, interpretadas por Manuel Cuadros, barítono y Elvira Savi, piano. El concierto terminó con el *Cuarteto Nº 6*, de *Bartok*, por el Cuarteto Santiago.

La primera audición del *Quinteto en Sol menor*, de *Taffanel*, flautista de fines del siglo pasado, obra de escaso interés tanto en su lenguaje sonoro como en los procedimientos de su escritura, fue interpretado en forma fría, aunque técnicamente correcta por los artistas ya mencionados.

El estreno de los *Cantares Quechuas*, de *Carlos Botto*, concebidos para barítono y conjunto instrumental fueron dados a conocer en una versión para piano y voz. *Botto* une a su excelente técnica de escritura una sensibilidad que revela un temperamento refinado y exquisito. La voz humana constituye para él su mejor medio de expresión, y la sabe usar, extrayéndole por medio de inflexiones y matices propios de su estilo un sabor poético que mueve íntimas fibras del auditor. La actuación de *Manuel Cuadros*, a quien la obra está dedicada, se destacó por su musicalidad y excelente timbre. Tanto *Elvira Savi*, excelente pianista, como *Cuadros*, supieron servir esta obra con la musicalidad que los caracteriza.

El Cuarteto Santiago puso término a este concierto con el sexto de los Cuartetos de *Bartok*, en el que dio pruebas, una vez más, de su compenetración, disciplina y capacidad para transmitir el mensaje sonoro de este gran compositor. Se cerró así un ciclo que dejará honda huella en la evolución de los conciertos de cámara, tanto por la importancia de las obras interpretadas como por el grado de excelencia interpretativa a que ha llegado el Cuarteto Santiago.

Décimo Concierto

El 22 de agosto, en el Teatro Antonio Varas, tuvo lugar el recital de *Rosario Cristi*, acompañada al piano por *Elvira Savi*.

La joven soprano chilena, alumna de *Lila Cerda de Pereira*, eligió un hermoso programa para este concierto que incluyó las siguientes obras: *Scarlatti*, *Recitativo y Aria*, de la *Cantata Lontan da la sua clori*; *Bach*, *Aria Nº 3 del Magnificat*; *Monteverdi*, *Recitativo y Lamento de Ariadna*; *Shubert*, *Geheimis*, *Du Bist Die Ruh*, *Die Forelle*, *Nacht und Traume* y *Ungeud*; *Orrego Salas*, *Madrigal del peine perdido* y *Castilla tiene castillos*; *Falla*, *Siete canciones populares españolas*.

Por no haber podido asistir a este concierto, reproducimos algunas de las opiniones del crítico Samuel Claro, en el diario "La Nación": "Rosario Cristi posee inatas condiciones de cantante, voz melodiosa y agradable, y, a pesar de la brevedad de su carrera artística, nos hace prever un brillante futuro. Sin embargo, en la etapa actual en que se encuentra, necesita un verdadero entrenamiento estilístico, aparte de un engrosamiento de la calidad de su voz, especialmente en los agudos."

Al referirse a la actuación de Elvira Savi, este mismo crítico anota: "Elvira Savi se desempeñó una vez más con su seriedad profesional y musicalidad acostumbradas."

Decimoprimer Concierto

El 29 de agosto, en la Iglesia de Nuestra Señora de Luján, tuvo lugar el recital de órgano del eminente organista belga, maestro Julio Perceval, en un *Festival Bach*, en el que este artista ejecutó las siguientes obras: *Fantasia y fuga en Sol menor*, *Seis Preludios Corales*, *Preludio y Fuga en La menor*, *Pastorale en Fa mayor*, *Canzona en Re menor* y *Preludio y fuga en Re mayor*.

El órgano de la Iglesia de Nuestra Señora de Luján recién refaccionado y el extraordinario talento del maestro Perceval, su técnica perfecta unida a una musicalidad sin parangón y a su profundo conocimiento del espíritu de la obra de J. S. Bach, transformaron este concierto en un verdadero acontecimiento musical.

El punto culminante de este concierto fue la interpretación del maestro Perceval, de seis de los Preludios-Corales, obras geniales de Bach, en los que el compositor une a la elaboración simbólico-musical, el contenido de melodías corales tradicionales realizadas por una armonización y trabajo contrapuntístico, que eleva estos preludios al nivel de la creación subli-

me. Tanto en los seis Preludios-Corales como en todas las obras ejecutadas en este programa, el maestro Perceval ofreció el mensaje de J. S. Bach dentro del estilo más puro y el espíritu que cada una de ellas requiere.

VI TEMPORADA DE LA ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

Octavo Concierto

Bajo la dirección del director alemán, Gustav Konig, tuvo lugar el Octavo Concierto de la temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile, el viernes 1º de julio, en el Teatro Municipal. Este concierto contó con la solista francesa Eliane Richepin, quien ejecutó el *Concierto para piano y orquesta, en Sol mayor, de Ravel*; completaron el programa la *Pequeña Suite Nº 2, de Stravinsky*, y la *Sinfonía Nº 4, en Mi menor, de Brahms*.

Se inició el concierto con una versión clara y precisa de la Pequeña Suite Nº 2, de Stravinsky, en la que el director destacó el lenguaje tan peculiar de este compositor, respondiendo la orquesta a sus indicaciones con gran seriedad.

Eliane Richepin, artista de sensibilidad y espléndida técnica, supo imprimirle en todo momento una poesía y gracia singular al Concierto en Sol mayor, de Ravel, que el maestro Konig acompañó con esmero y profundo conocimiento del espíritu de la obra. La orquesta respondió a sus indicaciones con gran esmero.

Terminó este concierto con una versión de gran calidad estilística de la Cuarta Sinfonía, de Brahms, en la que el maestro Konig profundizó cada detalle de esta hermosa obra.

Noveno Concierto

En su último concierto, frente a la Orquesta Filarmónica, el viernes 8 de julio,

el maestro König logró uno de los mejores conciertos de esta temporada, con este joven conjunto. Se interpretó el siguiente programa: *Haydn: Sinfonía Nº 94, en Sol mayor, "Sorpresa"*; *Strauss: Concierto para Oboe*, y *Brahms: Sinfonía Nº 1, en Do menor, Op. 68*.

Aunque la Sinfonía de Haydn resultó más bien esquemática y dura, sin esa gracia que le es peculiar, no cabe duda de que esto se debió a la preocupación del director por el rendimiento técnico del conjunto. No obstante, merece destacarse la gran corrección con que la Orquesta respondió a los requerimientos del director.

En el Concierto para Oboe, de Richard Strauss, se escuchó a Enrique Peña, como solista, primer oboe del conjunto, quien supo, a través de los tres movimientos de esta obra, demostrar su eficiencia técnica, musicalidad y dominio de su instrumento. El maestro König lo acompañó con tanta eficiencia, que el conjunto orquestal, en todo momento, supo dar a esta obra su transparencia y liviandad.

La labor realizada por König en la Primera Sinfonía de Brahms, lo destaca como gran intérprete de la obra de este maestro. La versión demostró dominio e impulso expresivo de gran calidad.

Décimo Concierto

El domingo 17 de julio se repitió, en el Teatro Municipal, el Décimo Concierto de la temporada, bajo la dirección de su titular, Juan Matteucci, actuando como solista el gran violinista italiano Ruggiero Ricci. El programa de este concierto consultó *Santoro: "Ponteio"*; *Paganini: Concierto Nº 1, para violín y orquesta, Op. 6*, y *Tschaikovsky: Sinfonía Nº 6, en Si menor "Patética"*.

El maestro Matteucci dio pruebas, en este magnífico concierto, de una gran capacidad técnica y una madurez en la in-

terpretación, que lo colocan entre los destacados directores del continente. La orquesta, por su parte, obedeció con flexibilidad a las indicaciones del director, luciendo especialmente en la grandiosa Sinfonía Nº 6, en Si menor, de Tschaikovsky, la que el director construyó con gran sentido arquitectónico, una expresión romántica de alta categoría y una interpretación profunda y emotiva.

La versión de "Ponteio", del brasileño Santoro, aunque es una obra intrascendente y pobre de ideas, fue vertida con vivacidad, energía y colorido por el director y su conjunto.

Ruggiero Ricci, que interpretó el Concierto de Paganini, es un virtuoso sorprendente, de extraordinaria mecánica, de un sonido amplio y muy puro y cuyas grandes virtudes violinísticas tuvieron amplio campo de demostración en el eminentemente virtuosístico concierto de Paganini. Matteucci acompañó al solista, adaptándose en forma total a los requerimientos de aquél.

Decimoprimero Concierto

El 24 de julio se presentó con la Orquesta Filarmonica de Chile, en el Teatro Municipal, el gran virtuoso polaco Witold Malcuzyński, en los *Conciertos Nº 2, en Fa menor, Op. 21, de Chopin*, y en el *Nº 2, en La mayor, de Liszt*.

La Orquesta Filarmonica, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, apoyó con acierto y eficacia las versiones personalísimas y virtuosísticas del solista.

Malcuzyński, en ambos conciertos, demostró su extraordinaria personalidad de virtuoso romántico, luciendo una técnica poderosa, y una gran calidad de sonido. Sus interpretaciones de Chopin y Liszt se ajustaron con profundidad a las exigencias de época y estilo, además de un conocimiento profundo y completo de las

obras, las que virtió dentro de una interpretación extrovertida y personalísima.

Decimosegundo Concierto

El domingo 31 de julio se realizó, en el Teatro Municipal, el concierto de repetición, correspondiente al decimosegundo concierto de la temporada, en el que actuó como director el maestro Laszlo Somogyi y como solista el pianista André Tschai-kovsky. El programa contempló las siguientes obras: *Haendel: Water Music; Prokofieff: Concierto Nº 3, para piano y orquesta*, y *Beethoven: Sinfonía Nº 5*.

Desde el primer instante, el maestro Somogyi se reveló como un gran director, cuya batuta clara, gran sentido del equilibrio y de los planos sonoros, logró su mayor acierto en la Quinta, de Beethoven, demostrando su enorme talento, al que la orquesta respondió plenamente.

La gran atracción de este concierto fue el joven pianista polaco Andre Tschai-kovsky, primer premio del Concurso Internacional de la Reina Elizabeth, de Bélgica, en 1955. Hablar del portentoso dominio técnico de este joven pianista, de su musicalidad y de su pasmoso virtuosismo de gran calidad casi parece redundancia, puesto que el mundo entero lo ha aclamado como un portento. Eligió para este concierto una obra de gran brillo, el tercero de los cinco conciertos de Prokofieff en el que resolvió los difíciles problemas de pulsación percutida del lenguaje de este gran compositor ruso, con gran autoridad y una vasta gama de matizaciones.

Debido a la desafinación de los bronces en la "Música del Agua", de Haendel, y a la inexplicable pesadez de la orquesta, la versión de esta obra fue el único punto débil de este magnífico concierto.

Decimotercer Concierto

Siempre bajo la dirección del maestro Somogyi y con la participación de la

pianista Lily Krauss, se realizó el 5 de agosto, en el Teatro Municipal, el penúltimo concierto de la temporada de invierno de la Orquesta Filarmónica de Chile. El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Mozart: Diver-timento para cuerdas, K. V. 136; Concierto en Re mayor, K. V. 537; "Coronación" para piano y orquesta*, y *Seis Danzas Alemanas; Dvorak: Sinfonía Nº 5, en Mi menor, Op. 95*.

Una vez más, el maestro Somogyi dio pruebas de sus extraordinarias dotes de director, destacándose, por su emotividad, experiencia, buen gusto y la elocuencia de su batuta de clara técnica y poder de transmisión, que convirtieron a la Filarmónica de Chile en un conjunto de gran homogeneidad y notable rendimiento artístico.

Las tres obras de Mozart, que dirigió, estuvieron impregnadas de todo el encanto y maravillosa gracia que caracterizan a este compositor. En cuanto al Concierto de la "Coronación", a la eficiencia de la orquesta, se agregó la profundidad, nitidez técnica y emotividad de la pianista Lily Krauss, quien, conjuntamente con el maestro Somogyi, supo ofrecernos una versión admirable de esta gran obra.

En la Sinfonía "Del Nuevo Mundo", Somogyi tuvo, una vez más, la oportunidad de demostrar sus grandes dotes artísticas, ofreciendo una versión que, a pesar de ciertas fallas de los cornos y de las cuerdas, fue vertida dentro de una dignidad y una musicalidad ejemplares. El público supo valorizar la gran competencia del maestro Somogyi y el rendimiento de los instrumentistas, ovacionando al maestro y a la Orquesta Filarmónica.

Decimocuarto Concierto

La Orquesta Filarmónica de Chile había programado para su último concierto de la temporada, la actuación del pianista chileno Claudio Arrau, como solista en

los conciertos N^o 1, de Chopin, y de Schumann. Debido a la enfermedad de Claudio Arrau, el director titular de la Filarmónica, maestro Juan Matteucci, se vio obligado a suspender este concierto. No obstante, el 26 de agosto, la Filarmónica de Chile, dirigida por Juan Matteucci y con la colaboración del pianista chileno, Mario Miranda, dio término a su temporada de invierno, con un concierto, en el que se tocaron las siguientes obras: *Respighi: Las Fuentes de Roma; Mozart: Concierto N^o 17, en Sol mayor, K. V. 453, para piano y orquesta, y Beethoven: Concierto N^o 3, en Do menor, para piano y orquesta.*

Por no haber podido asistir a este concierto, reproducimos las opiniones del crítico Samuel Claro, en el diario "La Nación":

"Después de dos años de exitosas giras por Europa y América, vuelve Mario Miranda a nuestro país dueño de una sólida experiencia y merecido prestigio, que pudo aquilatar el público del Municipal en su reciente presentación. Sin duda, Miranda se ha convertido en una autoridad en la ejecución de la obra pianística mozartiana. El Concierto en Sol mayor fue plasmado por este músico con el más honrado concepto estilístico, junto a un "toucher" fino y sensitivo y un fraseo que pocas veces nos es dado escuchar. La expresión y musicalidad de Mario Miranda dieron a este Concierto las características propias de un acontecimiento musical.

El Concierto N^o 3, en Do menor, de Beethoven, impuso a la Orquesta Filarmónica un esfuerzo de coordinación con el solista, debido a las complejas exigencias de la partitura. Hábilmente guiada por su director titular, logró acompañar, aunque sin especial brillo, la excelente ejecución de Mario Miranda. En Mozart, en cambio, notamos marcada diferencia en la respuesta del conjunto a los requerimientos del director. El grado de perfección técnica al que ha llegado Miran-

da, se apreció en toda su extensión en esta difícil obra de Beethoven, siendo ovacionado por el público —que espontáneamente se puso de pie— por largos minutos.

Completó este concierto el monocromático y poco resolutivo Poema Sinfónico "Las Fuentes de Roma", de Respighi. Matteucci obtuvo una lograda y poética versión de la partitura, destacando delicados detalles de instrumentación, y realzando así el interés de ella."

CONCIERTOS

Recital de Ania Dorfmann

El 2 de julio se presentó, en el Teatro Municipal, la notable pianista norteamericana Ania Dorfmann, frente a una sala desbordante, en un programa que incluyó obras de Mendelssohn, Beethoven, Chopin y Schumann.

Ania Dorfmann es una pianista eminentemente femenina, en la que se destaca la finura, lo poético sentimental y la perfecta elaboración de los matices. Hay en ella una serenidad y una dulzura frente a la música, que nos hizo recordar la actitud de nuestra insigne Rosita Renard. Este paralelo fue específicamente notorio en las seis "Canciones sin Palabras", de Mendelssohn, con que se inició el concierto. Cada uno de estos trozos se destacó por la profundidad lírica y la transparencia que Ania Dorfmann supo imprimirles y otro tanto podría decirse del Nocturno, en Mi mayor, y la Tarantela, en La bemol mayor, de Chopin, y ciertos episodios del "Carnaval", Op. 9, de Schumann.

En la Sonata en Si bemol mayor, N^o 11, Op. 22, demostró su rica técnica y una expresión sobria y controlada, más bien intelectual que sensible.

Fue éste, en suma, un hermoso concierto, en el que la artista que nos visita supo

ofrecernos una bella muestra de su atrayente sensibilidad y perfecta técnica, lo que explica la jerarquía internacional que ostenta.

Festival Brahms en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Con un concierto dedicado a obras de Brahms, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura puso fin al segundo ciclo de conciertos de cámara, ofrecidos este año por esta institución. La labor musical realizada durante estos últimos años por el Instituto Chileno-Alemán, es digna del mayor encomio porque, sin lugar a dudas, estos conciertos, tanto por su programación como por su calidad interpretativa, pueden considerarse entre los más destacados que en este momento se ofrecen en Santiago.

Como reseñamos en el Nº 71, de la Revista Musical Chilena, el ciclo de conciertos de 1960 se inició con la audición integral de las obras para violoncello y piano, de Beethoven, a cargo de Hans Loewe y Elvira Savi. La serie de seis conciertos, que sucedieron a los tres dedicados a la obra de Beethoven, fueron presentados como actos conmemorativos del Sesquicentenario de la Independencia y fueron dedicados a festivales Bach, Mozart, Beethoven y Brahms, en los que además del Cuarteto Santiago, participaron destacados artistas nacionales. A estos programas se agregó la brillante actuación del Cuarteto Drolc, uno de los acontecimientos artísticos más destacados de este año.

El último concierto de esta serie, como dijimos, dedicado a obras de Brahms, contó con el siguiente programa: *Trio para clarinete, cello y piano, en La menor, Op. 114; Cuarteto en La menor, Op. 51, y Quinteto para clarinete y cuarteto de cuerdas en Si menor, Op. 115* y contó con la actuación de Elvira Savi, piano;

Mariano Frogioni, clarinete, y el Cuarteto Santiago.

Recital de Violeta Parra

El 6 de julio, en la Biblioteca Nacional, la folklorista Violeta Parra y su grupo, realizó una exhibición de vestuario campesino, un recital de poesía popular, bailaron la Sirilla, baile popular de Chiloé; la Refalosa, de Lautaro; la Mazamorra, de Ñuble, y una serie de Cuecas. El acto terminó con cantos folklóricos de las distintas regiones del país. Este recital folklórico contó con el auspicio de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Concierto de la "Piccola Orchestra de Camera"

En el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 12 de julio, la "Piccola Orchestra de Camera", del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, ofreció un concierto de música italiana antigua, bajo la dirección de su director y fundador, Gualterio Morpurgo, el que contó con la colaboración del violinista Stefan Tertz y del pianista David Goldstein.

En primera audición en Chile, se escuchó de "Il Cimento dell'Armonia e dell'Invenzione", de Vivaldi; el *Concerto en Si bemol mayor*, llamado "La Cacia", para violín solista y conjunto de arcos y clavecín; *Concierto en Fa mayor, Op. 11, Nº 3*, de Bonporti, y el *Concierto en Do para piano, cuerdas, dos flautas, dos cornos y fagot*, de Paisiello.

Concierto del Departamento de Música de la Universidad Católica

El 12 de julio, en el Teatro Camilo Henríquez, tuvo lugar el tercer concierto de cámara de la temporada de conciertos,

organizado por el Departamento de Música de la Universidad Católica.

Actuaron en este recital de sonatas, el violinista Enrique Iniesta y su esposa, Giocasta Corma, piano. El programa incluyó *Sonata, Op. 47, en La menor "A Kreutzer", de Beethoven; Sonatina de Alfonso Letelier; Sonata Española de Joaquín Turina, y Sonata, Op. 18, en Mi bemol, de Richard Strauss.*

La actuación de Enrique Iniesta y Giocasta Corma se destacó por el depurado sonido y extraordinaria calidad técnica e interpretativa del gran artista, que es Enrique Iniesta, admirablemente secundado por la pianista.

Recital de Juan Lemann en la Universidad Católica

El 15 de julio, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, tuvo lugar el recital de piano del eximio pianista Juan Lemann, en el tercer programa de la temporada de conciertos, organizado por el Departamento de Extensión Cultural de esa Universidad.

Lemann interpretó el siguiente programa: *J. S. Bach: Fantasia y Fuga en La menor; Chopin: Sonata, Op. 58, en Si menor, y Debussy: Preludios-I vol.*

Fue éste un concierto extraordinario, en el que el pianista hizo gala de musicalidad de alta categoría y perfecta técnica. A la versión depurada de la Fantasia y Fuga en La menor, de Bach, siguió una ejecución perfecta, tanto desde el punto de vista estilístico como técnico, de la difícil Sonata de Chopin, para llegar a una cumbre inusitada en su versión de los preludios del primer cuaderno de Debussy. Al cuidado y precisión técnica se unió una maravillosa sensibilidad que en todo momento logró extraer la esencia poética y la diáfana e inusitada belleza de cada uno de estos preludios.

Cuarto Concierto de Agrupación de Cámara de la U. Católica

En la Sala Camilo Henríquez, el 26 de julio, la Agrupación de Cámara de la Universidad Católica, integrada por Giocasta Corma, piano; Enrique Iniesta, primer violín; Fernando Ansaldi, segundo violín; Manuel Díaz, viola, y R. González, cello, ofreció un programa con las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto para Cuerdas, en Do mayor, K. 465; Amengual: Cuarteto de Cuerdas N° 2; Dvorak: Quinteto para piano y cuerdas, en La mayor, Op. 81.*

Se inició este concierto con una hermosa versión del Cuarteto en Do mayor, de Mozart, que este novel Cuarteto, que está formando el gran violinista Enrique Iniesta, seguramente, en el futuro, cuando tenga formado un repertorio, logrará merecidos éxitos. Muy correcto y afinado resultó el Cuarteto de Amengual, y para terminar, ofrecieron una brillante interpretación del Quinteto de Dvorak, en el que también participó la pianista Giocasta Corma.

Recital Chopin ofreció Malczynsky a beneficio de los damnificados del Sur

El 27 de julio, en el Teatro Municipal, el gran pianista polaco Witold Malczynsky ofreció un recital a beneficio de los damnificados del Sur, en el que tocó Polonesas, Nocturnos, Estudios, Mazurcas, Valses y la Sonata, Op. 58, en Si menor, de Chopin.

Temporada Coral Sinfónica

La Orquesta Sinfónica "Pablo Casals", bajo la dirección de Rafael Vidales, con el Coro de la Papelera de Puente Alto y

con la colaboración de Rayén Quitral, Inés Carmona, Adolfo Fleck y Luis Muñoz inició, en el Teatro Municipal, el 31 de julio, el primer concierto de su segunda temporada coral sinfónica 1960.

En esta ocasión se ejecutó la *Sinfonía N° 100, "Militar"*, de Haydn, y la *"Misa de Réquiem"*, de Mozart.

"Jornada de Arte", del Instituto de Extensión Cultural del Banco del Estado

El Instituto de Extensión Cultural del personal del Banco del Estado acaba de celebrar su "Jornada de Arte", y en cinco veladas programó actos literarios, poéticos y musicales.

Dentro del campo de la música se invitó a la pianista Iris Sangüesa, egresada del Conservatorio Nacional de Música, para ofrecer un recital con obras de Scarlatti, Beethoven, Brahms, Amengual y Albéniz.

El público que siguió con devoción el bello programa, tuvo la oportunidad de escucharle a Iris Sangüesa, poseedora de una recia técnica, claro fraseo y una versatilidad estilística de primer orden, dos sonatas de Scarlatti, la Sonata N° 30, en Mi mayor, Op. 109, de Beethoven; las Variaciones sobre un tema de Schumann y la Rapsodia en Sol, de Brahms; la Sonatina, de Amengual, y "El Puerto", de Albéniz.

Recital de despedida de Malcuzynsky

El sábado 30 de julio, Witold Malcuzynsky, después de actuar con la Orquesta Filarmónica de Chile y de ofrecer un recital a favor de los damnificados, se despidió con un recital en el Teatro Municipal, en el que tocó las *32 Variaciones en Do menor, de Beethoven*; la *Sonata en Si*

menor, de Liszt; la *Fantasia, Op. 49, de Chopin*, y *Tres Mazurcas y Thème Varié, de Szymanowsky*.

Recital de Carl Seemann

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se presentó el pianista Carl Seemann, catedrático de la Academia de Música de Freiburg, con un programa que incluyó obras de Bach, Haydn, Mozart y Brahms.

Dentro de los magníficos conciertos de cámara, que habitualmente ofrece el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, la presentación del pianista Carl Seemann, nos defraudó. Con excepción de las Piezas para piano, Op. 116, de Brahms, que supo vertir en forma apasionada y comprensiva, el resto del programa resultó duro, y exento de claridad expresiva.

Coro de la Universidad de Howard

El famoso coro de la Universidad de Howard, que realiza una gira artística por 16 países de Centro y Sudamérica, bajo los auspicios del Fondo para Intercambio Cultural del Presidente Eisenhower, se presentó en Viña del Mar y en Santiago, ciudades en las que ofreció cuatro conciertos en total.

Este coro, organizado en 1867, es dirigido por el Decano de la Facultad de Música de la Universidad de Howard, Werner Lawson, y consta de sesenta voces. Acompañó al grupo la directora adjunta, señora Evelyn Davidson, notable mezzosoprano.

Para esta gira, el Coro de Howard confeccionó programas con coros, de compositores norteamericanos y latinoamericanos, además de "negro spirituals" y un repertorio clásico.

Por no haber podido asistir a los conciertos del Coro de Howard, reproducimos los comentarios hechos en "El Mercurio", por el crítico Juan Orrego Salas:

"Un ilustre representante de esta actividad y buen ejemplo de cuanto puede rendir un conjunto no profesional de esta especie, es el Coro de la Universidad de Howard, de Washington, puesto que aborda un repertorio de excepcionales responsabilidades, y que por lo menos en nuestros países, le estaría reservado a elementos especializados en música, lo que no es el caso de la agrupación norteamericana, que comprende estudiantes de diferentes facultades universitarias.

"Esto es tal vez la característica más sobresaliente de este conjunto, que aflora por encima de sus cualidades de equilibrio y calidad de voces, aspecto este último, que tal vez no hemos podido apreciar en su más justo nivel, debido a las consecuencias de una gira de conciertos de grandes exigencias, como la que realiza el Coro de Howard, bajo los altos auspicios del Departamento de Estado. Bien sabemos que las voces son sensibles al extremo tanto a los cambios de clima como al natural cansancio que produce el cumplir con un programa como el que en este momento desarrolla la agrupación nombrada.

"Pero como ya lo dijimos, por encima de cuanto reparo pueda desprenderse de este aspecto, el Coro de Howard nos sorprendió por la forma segura y bien orientada por su hábil director, el decano Werner Lawson, con que abordaron obras del repertorio contemporáneo de las dificultades del "Te Deum", de Zoltan Kodaly, del "Holiday Song", de William Schuman; del "Song for Democracy", de Howard Hanson de los Dos Madrigales, de Russel Woolen, o del fragmento del "Choros Nº 10", de Villa-Lobos, para no nombrar las dos composiciones de Randall Thompson, igualmente atrayentes como expresión de un lenguaje actual, pero sin embargo, concebidas dentro de una técnica coral más apegada a la tradición.

"En todas éstas, como en el Aleluya, de Beethoven, con que encabezaron su pro-

grama, no dejó de sorprendernos la seguridad del conjunto, la sólida afinación mantenida hasta en los episodios de armonías más disonantes y la vitalidad rítmica que Lawson es capaz de inferir a su conjunto, encontrando una inmediata y disciplinada respuesta en éste.

"Pero fue, sin duda, en el conjunto de "Spirituals" donde el coro encontró la más entusiasta acogida del auditorio, y esto parecía natural, puesto que nadie con mayor autoridad y ajustamiento al estilo podía abordar este género. Más allá de los arreglos corales de éstos, que en general no nos parecieron los más acertados, se impuso el espíritu de esta música, una ejemplar dicción —cualidad que puede señalarse como otra de las muy sobresalientes del conjunto— y un calor emotivo digno de cautivar, como lo hizo, al público chileno.

"En gesto de simpática adhesión a los músicos de América Latina, el conjunto de Howard, que siempre se ha distinguido por apoyar a la creación musical de nuestro continente, ha incluido en el repertorio de su gira diversas obras de nuestros compositores. En esta oportunidad, el honrado con una parte de su serie de "Romances pastorales", fue el presente comentarista, quien agradece la distinción, el esmero puesto en su obra y el reconocimiento que a través de ésta se le ha brindado a los músicos de Chile."

Tres Conciertos de Mediodía

Gracias al impulso del director del Instituto de Extensión Musical, Gustavo Bercerra y a la ayuda prestada por el Instituto Chileno Británico de Cultura, el 4 de agosto se iniciaron en Santiago los Conciertos de Mediodía. Partió esta idea de los conciertos al mediodía de la Inglaterra de la Segunda Guerra Mundial, cuando la pianista Dame Myra Hess impulsó los conciertos que comenzaron a realizarse en

el National Gallery y que con el tiempo lograron un éxito sin precedentes. Otro tanto ocurrió en Santiago, el 4 de agosto, a las 13 horas, cuando un numeroso público, compuesto, principalmente, de estudiantes y empleados, llenaron el Salón de Actos del Instituto Chileno-Británico.

En este primer concierto actuaron los violinistas Jaime de la Jara y César Araya y el pianista Hernán Barría, en *Sonata N° 2 y N° 3, para dos violines y piano*, de Corelli, y el tenor Hans Stein, acompañado al piano por Carla Hubner, en "*Six Songs from the Shopshire Land*", de George Butterworth.

Tan extraordinario fue el éxito de este primer concierto experimental, que se continuó con la iniciativa, realizándose un segundo Concierto de Mediodía el 18 de agosto. El programa de este segundo concierto fue el siguiente: *Vivaldi: Concierto en Sol menor, para flauta, oboe y fagot*, e interpretaron los artistas: Heriberto Bustamante, Carlos Romero y Guillermo Villablanca; *Frederic Delius: Three Preludes*, ejecutado al piano por Gastón Lafourcade.

El tercer concierto de esta serie se realizó el 1º de septiembre, con un programa que incluyó: *Milhaud: Sonatina para flauta y piano*, intérpretes: Heriberto Bustamante y Cirilo Vila; *William Boyce: Trío Sonata en Re mayor*, intérpretes: César Araya y Jaime de la Jara, violines, y Cirilo Vila, piano.

Ciclo de Conciertos Educativos en la Sala Valentín Letelier

El Departamento de Extensión Musical Educativa, en colaboración con el Departamento de Extensión Cultural y bajo los auspicios de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, de la Universidad de Chile, ha continuado con su serie de conciertos gratuitos para estudiantes. Durante el mes de agosto se realizaron cuatro conciertos:

el 4 de agosto, José Hosiasson dio una charla sobre "Introducción al Jazz"; el 11 de agosto, la pianista Iris Sanhueza ofreció un recital a base de obras de Scarlatti, Beethoven, Brahms, Amengual y Albéniz; el 18 de agosto los artistas Adalberto Clavero, oboe, Norma Kokisch, violín y Eliana Valle, piano, ofrecieron un programa que incluyó: *Haydn, Concierto para oboe y piano; Mozart, Sonata N° 4 para violín y piano* y *Bach, Concierto en do menor*. El 25 de agosto se realizó un recital de violín y piano, a cargo de Fernando Ansaldo, violín, y Frida Conn, piano, en un programa que incluyó las siguientes obras: *Beethoven, Sonata en Re Mayor; César Franck, Sonata; Manuel de Falla, Tres Canciones Populares españolas*.

Conferencia-Concierto de la Sra. Lily Goetz

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 3 de agosto, la señora Lily Goetz, presidenta de la Sociedad Mozart de Viña del Mar, ofreció una conferencia-Concierto sobre "La evolución de la variación en el piano desde Cabezón hasta Mozart". Ilustró al piano su disertación con obras de Cabezón, Byrd, Sweelinck, Frescobaldi, Haendel, Haydn y Mozart.

Recital de Pilar Mira

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura, el 11 de agosto, la pianista Pilar Mira ofreció un recital que incluyó obras de John Bull, Giles Farnaby, Byrd, Purcell, Thomas Arne, Samuel Arnold, Couperin, Claude Daquin, Rameau, Scarlatti, Cimarosa, Padre Rodríguez, Padre José Galles, Albéniz, Blas Serrano y Padre Antonio Soler.

Concierto de Natuscia Calza

El 6 de agosto, en el Instituto Chileno-Italiano de Cultura, se presentó la pianis-

ta italiana Natuscia Calza, graduada de la Academia Santa Cecilia de Roma y "Grand Prix de Virtuosité", del Conservatorio de Ginebra y alumna de Arturo Benedetti Michenlangeli.

La pianista tocó una sonata de Clementi, ocho Sonatas de Scarlatti y obras de Schumann y Chopin.

Conciertos de Alfonso Montecino en Lima y en Colombia

El gran pianista chileno, Alfonso Montecino, acaba de realizar una breve gira por Perú, y Colombia. Inició su serie de recitales actuando en la Sociedad Filarmónica de Lima, el 7 de junio, en un programa Beethoven, que incluyó la Sonata Op. 7 y las Variaciones Diabelli, Op. 120. En la "Sociedad Campo Abierto" de Lima, tocó, el 11 de junio un programa a base de obras de Bach, Beethoven, Liszt, Bartok, Villa-Lobos y Ravel.

El crítico de "La Prensa" de Lima, Mario Estenssoro, al referirse al primero de los conciertos mencionados, dice: "Son pocos, en verdad, los pianistas que hoy puedan dedicar el mayor tiempo de su programa a la interpretación de una obra tan extensa y compleja como las 33 Variaciones sobre un tema de Diabelli, de Beethoven, y hacerlo, al mismo tiempo, con la responsabilidad artística y la capacidad expresiva profunda con que la realizó Montecino. A ese mismo alto espíritu que anima al pianista chileno le debemos también, hace pocos años, la audición completa de los 48 Preludios y Fugas que conforman "El Clave bien Temperado", de J. S. Bach.

"Bien hizo Montecino en ejecutar, antes de las 33 Variaciones sobre un tema de Diabelli una Sonata Op. 7, correspondiente al llamado primer estilo de Beethoven y que permitió medir la honda transformación de su lenguaje. Fue ejecutada con gran riqueza de contrastes y el Largo,

cuando fue del caso, con profundidad meditativa y con intensa expresión dramática."

En Colombia, Alfonso Montecino inició sus conciertos en Medellín con el "Clave bien Temperado", de Bach, en una serie de cuatro conciertos, los días 13, 17, 20 y 22 de junio, en el Teatro de Bellas Artes. En esta misma ciudad, y en conmemoración del Sesquicentenario de la Independencia, ofreció en el Teatro Lido un Recital Chopin, el 13 de julio.

La prensa de Medellín, al referirse a las actuaciones de Montecino en el "Clave bien Temperado", de Bach, por unanimidad, aclama a este artista por su extraordinaria proeza. En "El Correo", de Medellín leemos: "Montecino es genial porque lo que está haciendo, sólo en la contextura de un genio cabe. Varias cosas así lo demuestran: su dominio técnico del piano es de alto nivel virtuosístico. Su touché es parejo y natural produciendo un sonido redondo, de gran poder, intenso y sugestivo. Su prodigiosa retentiva producto del estudio constante, le ha permitido tocar de memoria todo el "Clave bien Temperado". Pero, sin duda alguna su concepto interpretativo, que alza vuelo sobre tan firmes bases técnicas, es lo que consagra como genial intérprete de la obra máxima técnica de Johann Sebastian Bach."

En "El Colombiano" el crítico F. H., escribe: "...lo más atractivo del joven maestro es su devoción y su estilo. Este Bach da la impresión de una larga maduración, de un sentido de interpretación propio perseguido luego de estudio. Las fugas tienen el mismo planteamiento pasado de ejercicio noble sobre la más espiritual entidad de la música.

"Es preciso parodiar las palabras de H. Taubman, refiriéndose al Bach Aria Group: Montecino sirve a Bach en una manera en que sirve a todos."

Durante su visita a Bogotá, Montecino actuó en el Auditorium de la Radio Sutatenza, donde tocó el 23 de junio, 12 de

los Preludios y Fugas de Bach; en el Teatro Colón, ofreció un recital a base de la Partita Nº 2 de Bach y las Variaciones Diabelli de Beethoven; en la Televisora Nacional ofreció un recital en homenaje a Chopin, el 2 de julio y el 9 del mismo mes, en la misma emisora, las Variaciones Diabelli. En Radio Nacional grabó obras de Copland, Stravinsky, Villa-Lobos y de los chilenos Botto y Montecino. La prensa de Bogotá demostró tanto entusiasmo por los concierto de Montecino como la de Medellín. Leemos en "Tiempo" de Bogotá: "Con la sobriedad exquisita y el fraseo noble y digno con que maneja su piano, gracias a una técnica impecable, hizo admirar la grandiosidad, la solidez, los pensamientos elevados y la intuición fuerte y limpia de buena parte de la vasta obra de Bach."

Actuaciones de Iris Sangüesa

La joven pianista Iris Sangüesa inició sus estudios de piano en el Conservatorio de Música "Carolina Klages" de Osorno y los continuó en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago con las profesoras Herminia Raccagni y Flora Guerra, perfeccionándose más tarde con Germán Berner. El 7 de noviembre de 1959 rindió su concierto de Licenciatura. Tiene además los títulos universitarios de Profesor de Estado y de Licenciada en Interpretación Superior con Mención en Piano. Actualmente ejerce como profesora de Educación Musical en los liceos experimentales de Santiago, distinguiéndose por su cultura y conocimientos artísticos.

Desde fines de 1959 inició su carrera de concertista actuando en Santiago en la Casa de la Cultura de Nuñoa, en el Plan "Relaciones Humanas" en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, en la Sociedad Musical de Osorno, en el Instituto de Extensión Cultural del Personal del Banco del Estado y en la Sala Valentín

Letelier, conciertos en los que ha obtenido muy buena crítica.

En "La Nación", el crítico Pablo Garrido, al referirse a Iris Sangüesa, dijo: "... es poseedora de una recia técnica, de firme pulsación, claro fraseo, manejo racional de pedales y, sobre todo, de una versatilidad estilística de primer orden".

Alejandro Gumucio, al comentar su último concierto, el 11 de agosto, escribió en "El Diario Ilustrado": "A través de este programa complejo y difícil, especialmente en Beethoven y Brahms, pudimos apreciar las excelentes condiciones de la joven artista. Tiene hondo temperamento, decisión, seguridad y buena penetración del estilo de los diferentes compositores. Especialmente bien estuvo en la Sonatina de Amengual y en Albéniz, en donde transmitió fielmente el colorido de ambas obras de moderna estructura."

Trio de Vientos en el Instituto Chileno-Alemán

El 24 de agosto, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, se realizó el concierto del Trio de Vientos, integrado por Adalberto Clavero, oboe; Mariano Grogioni, clarinete y Emilio Donatucci, fagot. El programa consultó las siguientes obras: *J. S. Bach, Preludio y Fuga en Do menor; Mozart, Divertimento Nº 1 en Si bemol mayor; Milhaud, Suite d'après Corrette y Martinu, Cuatro Madrigales.*

Concierto de Gastón Lafourcade

El 31 de agosto, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura se realizó el recital del joven y talentoso pianista chileno Gastón Lafourcade, quien ejecutó un interesante programa a base de obras de *J. S. Bach, 15 invenciones a dos voces, Preludio y Fuga Nº 7 del Clave bien Temperado, Tomo 1 y Partita Nº 1 en Si bemol mayor.*

Conjunto de Instrumentos Antiguos Pro Música

El Liceo de Hombres de San Bernardo ha formado un Conjunto de Instrumentos Antiguos que el 25 de agosto se presentó por primera vez en público en el Instituto Chileno-Británico de Cultura en un concierto de música inglesa.

Integran el Conjunto de Instrumentos Antiguos Pro Música César Gastón Uribe, director del conjunto e intérprete en laúd y flauta discanto; Zdenka Liveron, soprano solista; Sergio Valenzuela, virginalista acompañante y solista; Bernardo Latorre y Omar López, flautas discanto; Francisco Arlegui y Nelson Velásquez, flautas alto.

En este concierto se ejecutaron obras Anónimas del siglo XVI y composiciones de Byrd, Purcell, Morley, Dowland, Francis Tregian y John Adson.

Quinto Concierto del Departamento de Música de la U. Católica

En el Teatro Camilo Henríquez, el 23 de agosto, tuvo lugar el quinto concierto de la temporada de la Agrupación de Cámara de la Universidad Católica, integrada por los profesores Iniesta, Ansaldi, Díaz y González, además de la pianista Giocasta Corma. En este concierto se interpretó *Cuarteto de cuerdas Op. 3, Nº 5, en Fa mayor de Haydn* y *Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas, Op 34, en Fa menor de Brahms*. Además, el tenor Hernán Würth tuvo a su cargo la interpretación de los *Cantos al Amor y a la Muerte, para voz y Cuarteto de Cuerdas, de Carlos Botto*.

Se inició este concierto con una hermosa versión del *Cuarteto de Haydn*, la que se destacó por la frescura y gracia de la línea melódica, una matización cuidada,

limpia calidad sonora y la honestidad con que el conjunto penetró en su forma y espíritu.

Los "Cantos al Amor y la Muerte", de Carlos Botto, obra de gran calidad expresiva y dramática fue cantada por Hernán Würth con la seriedad y musicalidad que lo caracterizan, siendo admirablemente secundado por el cuarteto de cuerdas.

Terminó este concierto con una versión poco lograda del *Quinteto para cuerdas y piano, en Fa menor, de Brahms*.

Recital del pianista Roberto Eyzaguirre

En la Sala Valentín Letelier, el 25 de agosto, se presentó por primera vez en Chile el pianista peruano Roberto Eyzaguirre con un programa que incluyó las siguientes obras: *Mozart, Rondó K. V. 511 en La menor*; *Ravel, Miroirs*; *Scriabin, Sonata Op. 68, Nº 9* y *Chopin, Sonata Op. 58 en Si menor*.

Roberto Eyzaguirre, alumno de Claudio Arrau y de Rafael de Silva, es un talentoso pianista que habría merecido para este primer recital una mejor sala y un instrumento más adecuado a sus merecimientos. No obstante, su musicalidad y sólida técnica le permitieron ofrecernos una versión hermosísima del *Rondó K. V. 511 de Mozart*. En "Miroirs" de Ravel, el pianista demostró su extraordinaria sensibilidad a través de cascadas de coloreadas sonoridades y de un variado juego de matices, logrando siempre el sonido y riqueza adecuados.

Tanto en la *Sonata de Scriabin* como en la *Sonata Op. 58 en Si menor de Chopin*, supo lograr el equilibrio y el ímpetu expresivo requeridos. En suma, un hermoso concierto y un gran pianista al que esperamos poder escuchar muy pronto en condiciones más favorables.

BALLET

"Diseño para Seis" en el Ballet Nacional Chileno

El coreógrafo John Taras, montó, durante su breve estada de 20 días en Chile, su más conocido ballet "Diseño para Seis" con un grupo de bailarines del Ballet Nacional Chileno. Con este fin eligió a aquellos elementos que poseían una formación clásica tales como Patricia Aulestía, Lily Ruiz, Rosario Hormaeche, Virginia Roncal, Oscar Escauriaza y Heinz Poll. Con gran propiedad estos bailarines se adaptaron al estilo de esta difícil coreografía de Taras, la que, dentro de poco, será dada a conocer al público.

Estreno de "Canciones de Francia" por el Ballet de Arte Moderno

Continuando con su intensa labor, el Ballet de Arte Moderno invitó al coreógrafo francés Roger Fenonjois, por un lapso de dos semanas, para montar "Canciones de Francia", obra estrenada por él con el "Gran Teatro de Bordeau" en 1954. La música del ballet es de Lucien Mora y fue creada en forma simultánea con la coreografía. La escenografía y trajes pertenecen al joven actor y dibujante chileno Fernando Colina.

El 6 de julio se estrenó, en el Teatro Municipal, "Canciones de Francia", ballet en siete cuadros, con música de Lucien Mora, basada en canciones tradicionales francesas. El lenguaje coreográfico mezcla con habilidad complejos despliegues técnicos clásicos y neoclásicos, con recursos de danza moderna y estilización de elementos de pantomima. La combinación de todos estos elementos dancísticos resultó funcional y convincente y el ingenuo enfoque de cada escena divirtió sin dificultades. La escenografía y los trajes de Fernando Colina contribuyeron a realzar el espectáculo y le aportaron una gracia

que, sin su contribución y humorismo, habría hecho gran falta a este ballet.

Las actuaciones de Irena Milovan, Ximena Hernández, Bessie Calderón, la debutante Zamira Ljubetic y Fernando Cortizo; Jaime Jory, Tomás Edwards y Raúl Galleguillos constituyeron el mayor éxito de esta obra.

Completó el programa de esta velada las reposiciones de "Las Sílides" y "Pasión".

Reestreno de "El príncipe Mendigo"

En el Teatro Victoria, el Ballet Nacional volvió a presentar, con una nueva coreografía de Ernst Uthoff y escenografía y trajes de Hedi Krasa, especialmente realizados para esta versión, el "Drosselbart" o "Príncipe Mendigo", con música de Mozart y basado en el cuento del mismo nombre de los Hermanos Grimm, según el libreto de Kurt Jooss, ballet que fue estrenado por este mismo conjunto en 1947.

El estreno se realizó en una función social destinada a "dar las gracias" a los países que enviaron ayuda a Chile y con el auspicio del Comité del Año Mundial del Refugiado.

Dada la importancia de este primer estreno del Ballet Nacional Chileno durante este año, pasaremos a reflejar las opiniones de los críticos de ballet sobre esta presentación.

"El Mercurio"

Juan Orrego Salas hace un paralelo entre la primera y segunda versión de este ballet, diciendo: "Si recordamos la antigua escenografía de "Drosselbart", nos viene a la mente un cúmulo de detalles pintorescos, atrayentes y alegres de colorido, pero dispersos, sin una necesaria amarra y organización con la leyenda escénica, y aún más, sin una orientación estilística determinada.



Virginia Roncal y Heinz Poll, en dos escenas del Ballet "Drosselbart" o "El Príncipe Mendigo".



"Hoy esto existe, y hasta el punto que no nos es difícil describir sintéticamente lo que trasciende como concepto estético general de la escenografía y vestuario y la realización que guarda con la obra. En el empleo de colores luminosos y cálidos, en contraste con los matices neutros y oscuros, reside, a nuestro modo de ver, lo más interesante de la obra y, sobre todo, en la forma cómo se juega con éstos para seguir la línea de desarrollo de la leyenda. De la luminosidad de la primera escena en el "Palacio del viejo rey", pasamos al clima oscuro, con algunas notas de azules agresivos, de los bajos fondos; luego el matiz estático y depresivo de la "Casa del flautista", a la etérea visión del sueño, y en seguida a la "Plaza del mercado", donde la escena vuelve a la vida y subraya la algarabía de las vendedoras, de las cocineras y gentes de la calle, con una aparente dispersión de matices, pero bien amarrados a la idea. De allí, a la claridad fría, casi inocente de la "Cocina del castillo", para desembocar en la "Sala de baile", donde los colores se avivan nuevamente, pero ahora, a diferencia del mercado, se amarran unos con otros dentro de una armonía gobelinesca.

"Algunas cosas se añoran, sin embargo, del primer "Drosselbart" y esto, sin rebajar los nuevos y diferentes aportes del reparto. La profunda, cálida y emocionante encarnación del papel de princesa de Lola Botka, ha sido reemplazada aquí, por la visión más objetiva, equilibrada y de extraordinaria limpieza técnica de Virginia Roncal, mientras Heinz Poll, dentro de una calidad más emotiva, diferente, más amable y contemplativa, ha reemplazado al gran Rudolf Pescht en el papel titular, logrando salir airoso de cuanto necesariamente le imponía como pie forzado el recuerdo de la categoría espiritual y fuerza dramática de su antecesor en este papel.

"Sin entrar en el comentario detalla-

do de cada uno de los bailarines, puede afirmarse que el total del elenco se desempeña con acierto, y ahora, con la experiencia de los años transcurridos y la afinidad que a través de éstos se ha ido produciendo con los conceptos coreográficos de Uthoff, éstos han logrado identificarse más estrechamente al espíritu de la pantomima, que es básica en esta obra y a la expresión poética del gesto y movimiento escénico.

"Nada de lo que es característico en el arte de Uthoff se ha perdido en esta reposición del "Drosselbart", ni se ha modificado tampoco. Su personalidad, su genio poético, su deliciosa ingenuidad y calor emotivo, y hasta sus ideas y orientación estética, que lo apartan de la danza como concepción académica y lo acercan al libre gesto expresivo y al teatro, se han mantenido imperturbables, confirmando esa escuela de buen gusto, de profunda humanidad y a la vez de recia disciplina que le ha sido dado aportar a la historia de la danza en Chile, punto de partida básico para que hoy puedan existir y desarrollarse libremente, incluso tendencias que difieran de su propia estética."

Al referirse este crítico a los trajes y escenografías de Hedi Krasa, agrega: "...llegan a nosotros cargada de la experiencia que ha recogido en trece años y en las diversas obras realizadas durante este tiempo, puede afirmarse que hoy existe en esta artista un mayor sentido de penetración de los valores sustanciales de la obra, un mayor espíritu de síntesis y una capacidad de expresión que parte de los grandes trazos, para de allí llegar al detalle y encerrar el total dentro del marco estético que se ha propuesto".

"El Diario Ilustrado".

"El Príncipe Mendigo" —escribe Yolanda Montecino de Aguirre— ofrece varias

diferencias con respecto a su estreno. Este mostraba mayor unidad de estilo y, en esos años, constituyó un buen exponente de los postulados de la danza dramática de Kurt Jooss, de quien es discípulo Ernst Uthoff. La evolución posterior de este arte en el mundo y en estos últimos años en nuestro país han hecho caer en desuso sus conquistas que, en las primeras décadas del siglo fueron revolucionarias y vanguardistas y el auge del ballet clásico enriquecido con ellas, que en Chile comienza a imponerse, ha debilitado el interés que esta forma de danza provocara... El libreto ofrece el máximo de posibilidades para un ballet y éstas fueron traducidas por Uthoff a un lenguaje en el que la danza propiamente tal ocupa un lugar mínimo, dando preferencia a la pantomima y gestos convencionales. Se abusa del simple caminar sobre el escenario y hay una evidente pobreza de los "pas de deux" y solos que no alcanza a equilibrar la maestría del coreógrafo en el tratamiento de los grupos y el énfasis en lo meramente plástico entorpece la claridad de la narración. Su excesiva extensión la hace, además, irregular y heterogénea, con escenas acertadas, como la del Barrio de los Pobres, que no dice relación, sin embargo, con el resto de la obra y la primera parte del cuadro de los barredores y las vendedoras del mercado.

"Las seis escenografías de Hedi Krasa no prestan marco alegre y feérico que precisa este cuento alemán medieval, que Uthoff presenta en una línea de realismo e ingenuidad, sin afán de estilización...

"En el plano interpretativo, el conjunto mostró una línea de alto nivel profesional. Heinz Poll, en el complejo papel de Drosselbart, estuvo convincente, expresivo y con notable dominio corporal supo responder a las exigencias del coreógrafo y, al mismo tiempo, enriquecer las secuencias de movimientos. Algo similar ocurre con las bailarinas Patricia Au-

lestía y Rosario Hormaeche y en menor proporción con Virginia Roncal, que interpreta a la Princesa con buen trabajo técnico, a pesar de que los brazos cortan la armonía de los movimientos. Los varones, en general, mostraron mayor eficacia que las bailarinas y los iluminadores, ceñidos a la línea de la escenografía y vestuario, no dieron el ambiente feérico que requiere este ballet."

"La Nación".

Víctor Carvacho, crítico de plástica de este diario, enjuicia al "Drosselbart" en los siguientes términos: "Drosselbart es —como dice el programa— un cuento coreográfico. Trata de los juegos del amor. Esto en la superficie. Su trama es muy diversa, alternada y fluctuante, en el sentido y en el significado. Lleva de lo noble a lo popular; de la luz a la sombra; del esplendor palaciego a la pobreza de extramuros; de la realidad a la superrealidad de los sueños; de la gracia lírica a los broncos acentos del drama.

"El tema es como una flor de cuento medieval.

"Uthoff trabajó sobre esa materia con dominio completo. Desde las bases de su significado elaboró una forma coreográfica con sensibilidad plena. De allí la riqueza multifacética de la expresión y de la forma. Y todo era, en verdad, un desafío. Uthoff sabe extroverter, hacer visual lo musical. Y no sólo eso. Sabe cómo, por un proceso de correspondencias estilísticas, debe existir, en todo momento, una fusión estética total. Y, además, una fluyente continuidad. Por eso es que con "Drosselbart" hemos podido confirmar anoche, una vez más, una de las virtudes que destacan a nuestro ballet: la embriagadora secuencia de la idea coreográfica, en todos sus vaivenes dinámicos y expresivos.

"Una mención particular debe hacerse de la escenografía, trajes y luces. Hedi

Krasa logra una esplendidez colorista, expresiva y ornamental magistrales. El primer cuadro sobre una armonía binaria, de rojos y verdes, inspirada en un tapiz "verdure" medieval, tiene todo el acento bifronte de estampa maravillosa, de cuento y de iluminación profana, como para esmalte. En el cuadro que llamaremos de la pobreza, el color negro, gris y verde frío, complementando con una escenografía de texturas adicionales, que se revierten por transparencias, mediante un juego de luces en el sueño, hay un raro acierto. El golpe final, pasando antes por la plasticidad de la cocina, es un bello chisporroteo de plena luz en una armonía vibrante, cálida, en la que culminan el oro, el amarillo, el malva y el anaranjado sobre los barrocos arabescos del fondo."

"El Siglo".

Dice Nino Colli, en este diario: "De lo que debemos dejar constancia, en primer lugar, es de que, en términos generales, "Drosselbart", con sus 6 cuadros, ocupa toda una función, a lo largo de la cual no podría decirse que en ningún momento decaiga o manifieste agotamiento el interés del espectador por el espectáculo presentado. Es, sin lugar a dudas, un espectáculo que entretiene y proporciona un placer estético de buena ley. Estas condiciones primordiales de toda presentación artística han sido logradas en virtud del acertado manejo de los elementos de oposición y de contraste dramático en los aspectos más fundamentales (escenas humorísticas, líricas y dramáticas, etc., sucediéndose en oposición unas a otras).

"Existe otro ángulo, desde el cual es preciso considerar la obra presentada: es el de "Drosselbart" como ballet, sin que el uso de este sustantivo involucre necesariamente la interpretación tradicional del término. Y es desde este ángulo que

surgen las mayores objeciones, pues a ningún observador atento puede escapársele el hecho de que en el ballet presentado el papel que juega la danza es más bien pobre, y que una multitud de recursos dancísticos —que bien explotados y oportunamente utilizados, habrían prestado vistosidad y contribuido a incrementar el ambiente de fantasía, en que se desarrolla el cuento— fueron olvidados por la dirección coreográfica (hacemos excepción del comienzo del 2º acto, en que la danza asume una importancia mucho más vital y dinámica). De ahí que la impresión general que deja "Drosselbart" como ballet es que bailarinas y bailarines, más que bailar, caminan o sólo se mueven rítmicamente al compás de la música. Esta constatación reviste particular gravedad si se considera que se tuvo a disposición a Virginia Roncal y a un bailarín como Heinz Poll, los cuales poseen una técnica acabada y excelentes condiciones, que en el aspecto dancístico no fueron debidamente aprovechadas. Con todo, los artistas mencionados realizaron una excelente labor dentro de las normas que les fueron fijadas (mejor la primera que el segundo). Otros intérpretes que se destacaron por su fuerza expresiva y el acierto con que actuaron, fueron Max Somoza y Nora Salvo y el cuerpo de ballet que participó en la escena: "El barrio de los pobres".

"Decorados y trajes de Hedi Krasa, impresionaron por su excelente factura y buen gusto en la combinación colorística...".

"La Última Hora".

En este diario, dice Jorge Drago: "Uthoff es ya conocido y admirado por su expresivo lenguaje moderno de la danza-teatro, en el empleo de elementos teatrales y por su musicalidad en los pasos y movimientos coreográficos. En el "Príncipe" vuelve a reafirmar, como nunca, su ta-

lento en ofrecer un ballet rico en aspectos cómicos, dramáticos y líricos, en perfecto contraste entre sí. Pese a la marcación muy definitiva y precisa de cada cuadro, el creador del Ballet Nacional supo, como siempre, presentar dentro de cada uno de ellos, oposición de danzas y efectos, logrando un mayor realce.

"Dancísticamente, las más logradas escenas fueron, el fuerte 2º acto, "El Barrio de los Pobres"; el 3º, lírico-dramático, "La Casa del Flautista", y el 4º, jugueteón, "El Mercado en la Plaza". También hay que destacar los "dúos", donde Uthoff demostró movimientos lógicos de gran fluidez.

"En cuanto a los decorados y trajes, debo reconocer un notable avance de Hedi Krasa. Sus combinaciones de color, sus matices y sus acertados decorados, muestran una importante definición artística, en relación a sus trabajos anteriores...

"En la interpretación, muy homogénea, se destacaron, antes que todos, Virginia Roncal, por la interpretación de las distintas facetas de su personaje; Heinz Poll, como el Drosselbart; Max Somoza, el príncipe enérgico; Rosario Hormaeche, el príncipe mesurado; José Uribe, el Rey; José Verdugo, el barredor; Hans Zullig, el cocinero mayor, y Lily Ruiz, "una chismosa"..."

El Ballet Ranga-Sri

El afamado ballet hindú Ranga-Sri, fundado en 1952, por el coreógrafo, bailarín e investigador folklórico, Shanti Bardhan, que tantos éxitos ha obtenido en sus giras por Europa, acaba de realizar su primera visita a América Latina. Actuó en Santiago y Viña del Mar, entre el 2 y el 5 de agosto.

La compañía, integrada por siete músicos, 11 bailarines y 5 técnicos, y presidida por Gul Bardhan, viuda del fundador del grupo, Shanti Bardhan, extraordina-

ria bailarina, es el alma del grupo que nos visitara. Durante esta corta temporada de ballet hindú, tuvimos la oportunidad de conocer cinco ballets cortos, de índole folklórico, todos ellos recogidos en distintas partes del continente hindú, que fueron como un kaleidoscopio folklórico del país. De Gujerat, India Occidental, presentaron la danza folklórica festiva el *Rumal*; como representación de la danza clásica Manipuri presentaron el *Manjira*, baile devocional de carácter lírico; la danza ceremonial *Naga*, de la región oriental; el *Vasaka*, danza clásica Manipuri, que evoca el lirismo religioso de las danzas Radha-Krishna y *Tali*, danza tradicional rítmica de la región de Manipur. Todos estos bailes fueron recogidos por Shanti Bardhan y representan la expresión popular depurada de la danza folklórica hindú. Dos ballets completos, con coreografía del fundador del Ranga-Sri, basados en poemas épicos del Sanscrito, completaron estos programas: *Escenas del Ramayana* y la fábula *Panchatantra*.

Cada una de estas danzas fueron presentadas dentro de un ambiente de ensueño. Una coreografía escueta, insinuada, dejaba a la imaginación del espectador la realidad material de ciudades, palacios, templos, bosques, lagos y todo el esplendor de la naturaleza. El derroche de color y riqueza de los trajes y unos cuantos motivos ornamentales fueron los únicos puntos de apoyo en este viaje al país legendario de lo fabuloso.

A un costado del escenario, en un recinto cubierto de alfombras, santuario de la música, los instrumentistas de la orquesta, descalzos y sentados en el suelo con las piernas cruzadas, creaban con sus maravillosos instrumentos de sonidos y ritmos extraños el clima fascinante en que se desarrollaba el espectáculo.

Esta, para nosotros extraña orquesta, estaba constituida por dos *Tamburas*, instrumentos de cuerdas de mango largo y caja de resonancia abultada, semejante



Rama, Sita y Lakshmana en el
ballet "Ramayana"



El ciervo atrapado por los cazadores, en el ballet "Panchatantra"



Algunos instrumentos de la orquesta del ballet Ranga-Sri.
El tambor pung. El tambur y el Sarod

a la Vina, confeccionados de maderas preciosas con incrustaciones de nácar; un *Sitar* (cítara); un *Sarod*, semejante a un gran guitarrón de mango muy largo; flautas traversas; el *Surpetti*, pequeño armonio; dos *Esraj*, violines de extraña factura, confeccionados en madera color marfil y de mango larguísimo, que se toca con un arco, y una percusión riquísima que constaba de: tambores, seis *Doggitarang*, tambores pequeños, *Tablatarang* y *Dholek*, tambores folklóricos; el *Tasha*, tambor metálico; los *Jaltarang*, tambores de agua, y una serie de pequeños instrumentos de todo tipo, con los que realizaban los más delicados efectos sonoros. El autor de la música de las danzas del repertorio es Bahadur Khan, uno de los más grandes compositores contemporáneos de la India.

Dentro de la tradición dancística hindú, la longitud de los bailes es realizada por la variedad de los elementos que participan en la danza y sus textos que datan de hace más de veinte siglos, poseen reglas convencionales, de presentación y apreciación. Podría parecer que las artes teatrales de la India serían sólo el privilegio de un círculo privilegiado que era capaz de comprender estas convenciones, pero con enorme sabiduría una de estas corrientes, y es la que adoptó el Ballet Ranga-Sri, es la convención popular del *lokadharmi*, que deriva su fuerza y espontaneidad de la percepción directa de la expresión que caracteriza a todo arte folklórico. Dentro de esta escuela dancística, se ha reconocido no sólo la interdependencia, sino que la unidad de todas las artes y es por eso que se ha buscado la correlación de sus técnicas. El paralelo existente entre la escultura hindú y el uso del cuerpo humano en la danza, su análisis del movimiento y la rítmica, es algo sorprendente. El profundo estudio y comprensión de esta visión integral es tan absoluta que casi podría calificarse de revelación.

Aunque esta forma de ballet es altamente literaria, al punto que podría calificarse de drama bailado, en el que la mímica y el gesto, o sea, el *Abhinaya*, juegan un papel importante, a pesar de que el actor despliega gran virtuosismo de expresión y que los movimientos del ballet son, a menudo, una serie de posiciones escultóricas ligadas entre sí, más bien que coreografías concebidas dinámicamente, la narración es siempre la meta y sólo en casos excepcionales se trata de interpretar a través del movimiento puro.

Dentro del movimiento contemporáneo de la danza hindú, aunque los temas son tomados de las fuentes clásicas —de la literatura épica, dramática y retórica—, se ha incorporado a estos temas un valioso aporte de la tradición folklórica de la danza, la ópera, la revista y el ballet. Es así como el coreógrafo Shanti Bardhan, al hacer uso de los gestos y de los movimientos de los más antiguos tratados, no se limitó solamente a la tradición clásica sino que incorporó a la danza una nueva fuerza, mucho más vital y que se adapta mejor a las necesidades y situaciones nuevas. Para comprender el *Ramayana*, drama danzado al estilo de las marionetas o el *Panchatantra*, fábula que relata cómo se gana nuevos amigos, no se necesita ser un iniciado.

El ballet *Ramayana* es notorio dentro de esta escuela. Las marionetas humanas provistas de máscaras cuadradas de color verde, azul y rubio, representan los colores de los dioses mitológicos y los trajes y ornamentos recuerdan preceptos de la Escuela Clásica Kathakali. Los bailarines-actores mueven el tronco, los brazos, el cuello y la cabeza como muñecos mecánicos y desplazan hacia las piernas y los pies los movimientos clásicos de las manos de las marionetas hindúes. La mano del coreógrafo se prueba en los desplazamientos de grupos, en las batallas campales y en la maravillosa danza del pájaro *Jatayu*, cuando trata de salvar de las

manos del Rey Ravasa a Sita, la esposa de Rama. El poema épico se desarrolla dentro de un clima feérico y de gran sentido místico y heroico.

Este ballet, que puede calificarse de espectáculo total, une a su gran validez teatral los versos rimados del recitativo y los pregones de los comentaristas de la acción, entre cada escena del *Ramayana*.

Panchatantra o "La manera de conquistar amigos", nos transportó al mundo animal, donde el Cuervo, la Laucha, la Tortuga y el Ciervo enseñan y aprenden el valor de la amistad. En este delicioso ballet, de una sencillez casi infantil, el coreógrafo Shanti Bardhan demuestra gran dominio del recurso escénico y de sus dotes de gran observador de la naturaleza.

La caracterización de los animales dentro de una escenografía mínima de gran poder poético y sugerente nos hace gozar con la bellísima personificación de los

pájaros en vuelo; a las cautas palomas se une la agilidad del ciervo, el realismo infantil del cuervo, la esbeltez de las garzas, la gracia de las codornices, la timidez de la laucha, la filosófica y realista pesadez de la tortuga y en contraste con estos personajes deliciosos, la astucia y crueldad del hombre representada por el cazador.

Aunque *Panchatantra* no es de la grandiosidad de *Ramayana*, en este hermoso ballet se supo crear un mundo de espiritualidad, de fantasía y de amor, que subyuga por su extraordinaria visión de la naturaleza. La voz de los cantantes, la música y la ingenuidad de los bailarines que representan a los animales, nos transportaron a un mundo de fantasía y de belleza, que lograron plenamente lo que el coreógrafo Shanti Bardhan pretendió al crearlo: "Los niños son los mejores jueces" y frente a este delicioso ballet, todos nos transformamos en niños.

LA MUSICA EN PROVINCIAS

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

ARICA

Concierto del barítono Manuel Cuadros

La actividad musical de la ciudad de Arica está siendo cada día mayor y el entusiasmo de sus organizadores ha hecho posible la realización de una serie de conciertos de alta categoría.

El 13 de julio, en el Aula Magna del Grupo Escolar de Arica, se realizó el concierto del barítono Manuel Cuadros, acompañado al piano por Elvira Savi. Este concierto contó con el triple auspicio del Instituto de Extensión Musical, la Junta de Adelanto de Arica y la A.P.U.A.

Un numeroso público aplaudió al artista en un programa que incluyó obras de Schubert, y los chilenos Carlos Botto y Mario Baeza Marambio.

Conjunto de Instrumentos Antiguos

Dentro de las actividades de la décimo-primer Escuela Internacional de Temporada, se realizaron dos conciertos del conjunto de Instrumentos Antiguos que dirige Silvia Soublette, en el Aula Magna del Grupo Escolar.

Entre las obras de los siglos XIV, XV y XVI que fueron ejecutadas durante estos conciertos merecen destacarse los Seis Madrigales de Carlo Gesualdo, las obras de Guillaume Dufay para voces e instrumentos antiguos; dos Suites de Danzas para flautas, violas, teorbá y percusión, de autores anónimos; obras de compositores españoles tales como Milán y Vázquez y canciones anónimas de los Cancioneros de Uppsala y Medinaceli; canciones corales de Hans Leo Hassler y Heinrich Isaak; Madrigales de Claudio

Monteverdi y tres canciones del inglés Rosseter.

"La Tribuna" de Arica dice, al comentar este concierto: "... pese a la poca preparación de nuestro público para este tipo de música, el Concierto mereció unánimes elogios y fue premiado con insistentes aplausos. Llamó poderosamente la atención la concentración de cada uno de los instrumentistas que creó un ambiente acorde con la música, y los instrumentos de época con que la traducían."

Actuaciones del Coro de Arica

En la ceremonia inaugural de la décimo-primer Escuela Internacional de Temporada, el Coro de Arica ofreció un concierto en cuyo programa se incluyeron corales chilenos, peruanos, catalanes y españoles.

El 27 de julio el Coro de Arica, bajo la dirección de Sergio Puente García se dirigió al Perú para agradecer la ayuda enviada por ese país a los damnificados del Sur.

Ofrecieron conciertos en la ciudad de Misti y en Arequipa, actuando también en Televisión. El concierto oficial en el Teatro Municipal de Arequipa, el 30 de julio, tuvo un extraordinario éxito que comentó en forma muy halagüeña el diario "Noticias", diciendo: "Rotundo éxito obtuvo el Coro de Arica en el concierto de gala de anoche que sorprendió al auditorio por su magníficas interpretaciones. La masa coral chilena estuvo dirigida por Sergio Puente García, quien supo amalgamar las excelentes voces de los artistas visitantes en delicadas melodías europeas y americanas. No obstante ser de reciente formación, el Coro de Arica exhibió mucha disciplina y calidad artística..."

La Sociedad Bach de La Serena canta "La Pasión según San Mateo" de Bach en su décimo aniversario de vida

Diez minutos de aplausos entusiastas saludaron el 29 de julio la presentación del coro, solistas y orquesta formados en La Serena, y dirigidos por Jorge Peña, en "La Pasión según San Mateo" de Bach. Con esta obra se festejaban los diez años cumplidos por la "Sociedad Bach", de La Serena, una institución musical nacida del entusiasmo de un grupo de alumnos serenenses del Conservatorio Nacional, que, en 1950, decidieron impulsar la vida cultural natal mediante el cultivo de la música.

Jorge Peña, que realizó estudios completos en el Conservatorio Nacional, uniendo así el conocimiento técnico a lo que su naturaleza artística y deseo de superación para su ciudad natal le hacían buscar con empeño: la creación de organismos artísticos en La Serena, capaces de elevar el nivel cultural de la ciudad, despertar inquietudes y formar elementos profesionales con los cuales dar vida a una actividad musical estable. Fue así como nació la Sociedad Bach con muchos buenos propósitos, mucha energía, pero con más expectación curiosa que verdadera cooperación. El Coro de la Sociedad comenzó a cantar y la expectación comenzó a cambiarse en sorpresa. El "Magnificat" de Bach, inauguró la nueva era.

El primer Coro fue formado en su mayoría por estudiantes en 1950, pero ya en 1954 se transformó en un coro mixto de adultos, es decir, en un conjunto musical capaz de enfrentar con estabilidad la interpretación de obras fundamentales del repertorio coral. En 1953 se dio el primer paso hacia la formación de una Orquesta de Cámara, también dirigida por Jorge Peña.

Marginalmente al plan de formación de conjuntos, se buscó como llegar a más amplias capas de la población. Surgieron de la Sociedad Bach en 1955, los espectáculos de "Retablo de Navidad", que, nacidos de la idea de dar relieve a las festividades de Pascua, llegaron después a formar el Departamento de Arte Escénico, que ahora integra la Sociedad Bach, preparando espectáculos de ópera y teatro. La ampliación paulatina del número y eficiencia de la Orquesta de Cámara habían hecho posible organizar temporadas de conciertos, aunque con obras limitadas a las posibilidades instrumentales de que se disponía. Un paso adelante hacia la madurez fue dado finalmente en 1959, al fundarse la Orquesta Filarmónica de La Serena, integrada por 30 instrumentistas. El Instituto de Extensión Musical respalda financieramente esta orquesta, y varios miembros de la Sinfónica de Chile prestan servicios permanentes en La Serena.

La sorpresa inicial, el gesto de desconianza, se fueron trocando en entusiasmo y apoyo. En una ciudad que no conocía actividad musical propia hace nueve años, hoy es posible ver cómo la concurrencia llena el Teatro para escuchar la versión de una obra fundamental del "Padre de la Música", realizada por solistas, orquesta y coro serenenses. Pero, para comprender esto es necesario anotar cifras. En nueve años, la Sociedad Bach ha realizado 161 presentaciones, que comprenden conciertos sinfónicos, corales, de cámara, educacionales, auspicio de concertistas y conjuntos de cámara, etc. Ha dado a conocer 296 obras de 82 compositores, y en sus conciertos han tomado parte un total de 1.413 personas. La labor de la Sociedad Bach abarca La Serena, Coquimbo, Ovalle, Vicuña y Andacollo.

El resultado de estos diez años de labor artística, completada desde 1956 con las labores del Conservatorio Regional de

Música, dependiente de la Facultad de Música de la Universidad de Chile, se resume en el concierto que pasaremos a comentar.

“La Pasión según San Mateo”, de Bach

“La Pasión según San Mateo”, de Bach, no es, por cierto, de aquellas obras que permitan soluciones fáciles a quienes acometen la empresa de ejecutarlas. La necesidad de doble coro y ocasionalmente de dos grupos orquestales, la exigencia puesta a la actuación de los solistas en trozos recitativos, o arias y dúos, muchos de los cuales pertenecen a las páginas más bellas de toda la música de Bach, harían pensar en que era una aventura tratar de presentar esta obra en un medio todavía reducido, material y técnicamente, en relación con lo que ella necesita.

El mérito de haber presentado “La Pasión según San Mateo”, ha sido muy grande, pero veamos las condiciones en que se ofreció: no había órgano, ni clavecín; faltaba un oboe en la orquesta (suplido por un instrumento electrónico). Es decir fallas de orden material, cuya solución no depende del esfuerzo artístico. El Coro de la Sociedad Bach, coro adulto, es sorprendentemente equilibrado y disciplinado, si se considera que su nivel de conocimiento musical no es homogéneo y que, por cierto, sólo puede dedicar al ensayo las horas libres después del trabajo. La Orquesta, en cambio, se advierte en un nivel musical muy superior, y logra calidad sonora y seguridad de ejecución ya en un plano profesional.

Con todos estos elementos, la parte instrumental y coral, pudo ofrecer en forma muy decorosa gran parte de los números que forman tan grandiosa versión musical de la “Pasión y Muerte de Cristo”. El punto débil estuvo en el grupo de los solistas. Su nivel profesional no podía, como en el caso del coro, suplirse

por el efecto numérico. El papel del Evangelista, fue servido con voz emotiva y bien manejada por el tenor Oscar Ilabaca, invitado especialmente para actuar en este papel.

La belleza del timbre del barítono Miguel Concha, también invitado, dio brillo al papel de Jesús, destacándose como el cantante en plenitud de condiciones. Un barítono de La Serena, Hilarino Daroch, aunque su técnica vocal no es aún madura, mostró muy buen material de voz y un timbre expresivamente manejado, en sus varios papeles complementarios. Forzosamente debe ser poco galante esta crítica en lo que se refiere a los papeles de soprano, Elena Owens y contralto, Silvia Núñez, toda vez que fueron las que más distantes estuvieron del contenido expresivo de sus partes, y cuyas deficiencias técnicas se hicieron más notorias. Cabría también hacer algunas observaciones generales, la primera de ellas es que, ante el enorme esfuerzo de concertación, muchos imprescindibles detalles de expresión quedaron fuera de la batuta. Poca claridad y diferenciación de matices; falta de expresividad íntima, de recogimiento, en corales cuya letra lo exige; cierta claridad violenta en vez de vigor dramático, y, finalmente, una traducción castellana de pobreza solemne.

Sin embargo, qué enorme paso adelante para el desenvolvimiento cultural de una provincia significa este concierto de la Sociedad Bach. Allí está en plena labor, un coro adulto, una orquesta; un director que logra sacar de la nada lo fundamental en una obra capital de la historia de la música. Eso es lo ya logrado, lo básico; pero, además, está el espíritu de este grupo, su sacrificado amor por la música. Es seguro que ahora, conseguido ya lo material, el trabajo propiamente artístico llevará al refinamiento de sus interpretaciones, y será, sin duda, otro motivo de justificado orgullo para la cultura musical de Chile.

ANTOFAGASTA

*Gira por el Norte del país y el
Perú de Manuel Cuadros y
Elvira Savi*

El barítono peruano Manuel Cuadros y la pianista chilena Elvira Savi realizaron una gira de casi un mes por el norte de Chile y el Perú, iniciando sus actuaciones el 10 de julio en María Elena y Pedro de Valdivia. Después actuaron en Antofagasta, donde ofrecieron dos conciertos, uno en Arica, tres en Lima, dos actuaciones de Elvira Savi en Trujillo y Lima, y una actuación de Manuel Cuadros con la Orquesta Sinfónica Nacional de Lima bajo la dirección de Peter Maag.

Durante esta gira de conciertos estrenaron las siguientes obras: *Cuatro Cantares Quechuas*, de Carlos Botto; ciclo del *Hermoso Fuego*, de Luis A. Meza; *Canción amarga*, de Mario Baeza Marambio y *Cuatro Cantos Populares*, de Ravel.

La crítica de todas las ciudades visitadas alabó las actuaciones de ambos artistas en los siguientes términos: "El Mercurio" de Antofagasta: "Es una satisfacción escuchar a un artista de buen gusto, musicalidad y condiciones, como Cuadros... Son muy pocos los cantantes que cultivan el género Lied, tal vez por las dificultades musicales que encierra cada uno de los pequeños trozos..." Mario Estenssoro en "La Prensa", de Lima, escribe: "Volvió a presentarse Manuel Cuadros después de un año, en que probó ya las excepcionales adquisiciones hechas en Chile... notoria ampliación de los medios vocales y hondura de concepción... embellecimiento del timbre, dentro del extenso registro de que hace gala... Expresividad, correcto fraseo y clara vocalización..." Por su parte, Luis A. Meza, en "El Comercio", de Lima, dice: "... En los Cuatro Cantos Serios... de evidentes exigencias vocales, nos dio,

una vez más, muestra de su musicalidad, excelente técnica vocal y acertado sentido interpretativo..."

Al comentar en "El Comercio", este mismo crítico, el recital de Elvira Savi, en el Auditorium del Instituto Cultural Peruano-Norteamericano, el 1º de agosto, dice: "... La distinguida pianista chilena, Elvira Savi, ofreció un programa de remarcable buen gusto: *Suite Inglesa en Sol menor*, de Bach; *Ocho Preludios*, Op. 28, de Chopin; *Otoñales*, de Alfonso Leng y *Children's Corner*, de Debussy. La señora Savi mostró ser una artista de sólida y severa formación, posee una mecánica de notable amplitud y un muy bello sonido que lució especialmente en la obra del compositor francés; por momentos, y de preferencia en los Preludios, de Chopin, le notamos lo que a nuestro gusto parece una cierta tendencia a la exageración expresiva, detalle éste ventajosamente balanceado con la seriedad de construcción de que hizo gala en la Suite, de Bach. "Otoñales", del compositor chileno Alfonso Leng, tuvo, igualmente, una certera interpretación."

VIÑA DEL MAR

Y

VALPARAÍSO

*Conciertos en la Universidad
Técnica Santa María*

Se inició esta serie de conciertos con "La Creación", de Haydn, bajo la dirección del maestro Theodor Fuchs, con los solistas Mirtha Garbarini, Hernán Würth y Víctor de Narké y el Coro de la Universidad de Chile. "Uno de los conciertos —dice la crítica— más sobresalientes de los últimos veinte años."

Nicanor Zabaleta ofreció un recital a base de composiciones originales paraarpa, en el que estrenó varias obras en primera audición.

El cellista Bernard Michelin se presentó acompañado por Alfredo Rossi, al piano, en un recital en todo sentido perfecto.

El gran violinista francés, Christian Ferras, se presentó en un recital, en el que hizo gala de extraordinaria técnica y maravillosa musicalidad.

Conciertos de la Sociedad Mozart

Se inició la actividad de conciertos de la Sociedad Mozart, con la presentación del Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Marco Dusi.

En el Teatro Municipal, de Viña del Mar, se realizó un concierto de música de cámara, con obras de Haydn y Mozart, en el que actuaron Jaime de la Jara, Raúl Martínez, Juan García, Salvador Goñi y Lilly Goetz.

Conjuntamente con "Pro Arte", la Sociedad Mozart presentó al Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música, con Lilly Goetz al piano.

Sociedad Juvenil Pro Arte Musical

Tres conciertos para niños preescolares, con explicaciones y dos conciertos para alumnos de las escuelas primarias y secundarias ofreció la Orquesta Sinfónica de Valparaíso.

"Pro Arte"

Auspició el ciclo de las Sonatas para violoncello y piano, de Beethoven, con Hans Loewe y Elvira Savi, y recitales de Clara Oyuela y Hernán Würth, y acompañados al piano por Federico Heinlein.

Recitales de Ruggiero Ricci y Witold Malcuzyński

En la Universidad Técnica Santa María se presentaron estos dos artistas en dos recitales sobresalientes. Ruggiero Ricci fue acompañado por Leo Schwartz y el pianista Malcuzyński ofreció un recital a base de obras de Chopin.

CONCEPCIÓN

Festival Coral de agradeci- miento

El 6 de agosto, los Coros Polifónicos de Concepción ofrecieron un concierto de agradecimiento a los países que ayudaron a Chile con motivo de los sismos. En este concierto se estrenó la "Misa del Papa Marcello" y "Stabat Mater", de Palestrina, y obras del repertorio de corales norteamericanos, franceses, ingleses, argentinos y peruanos. El Coro actuó bajo la dirección del maestro Arturo Medina.

CHILLÁN

Sociedad Musical Santa Cecilia prepara temporada de espec- táculos

El vicepresidente de la Sociedad Musical Santa Cecilia, señor Raúl Cabrera Gómez, acaba de entrevistarse en Santiago con el Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, personeros del Conservatorio Nacional de Música y otras entidades musicales de la capital, para organizar, en Chillán, una temporada de conciertos.

El Instituto de Extensión Musical se comprometió con el señor Cabrera a proveer a esa ciudad de elementos que, junto con ofrecer conciertos, ejercerán allí una labor docente. El financiamiento de esta

iniciativa correrá a cargo del Instituto y de la Sociedad Musical Santa Cecilia. El Instituto costeará los honorarios de los artistas y los profesores los proporcionará la Facultad de Ciencias y Artes Musicales.

Recitales de Pedro D'Andurain en el Norte Grande

El eximio violinista chileno, Pedro D'Andurain, acompañado por Arturo Medal,

se dirigió al Norte Grande durante los primeros días de agosto, para realizar una amplia gira por todas las ciudades de estas provincias, ofreciendo recitales. En estos conciertos, ambos artistas darán a conocer obras de Vitali, Mozart, Orrego Salas, Paganini, Vecsey y Ries.

Inmediatamente después de visitar las ciudades de la zona norte, Pedro D'Andurain, acompañado por el musicólogo Pablo Garrido, se dirigirá al extranjero para ofrecer conciertos en los países latinoamericanos, EE. UU. y Europa.

NOTICIAS

Juan Matteucci en el Brasil

Juan Matteucci, director titular de la Orquesta Filarmónica, fue invitado a dirigir la Orquesta Sinfónica de Porto Alegre, donde cosechó rotundos éxitos. Al juzgar sus actuaciones, la crítica dijo: "Bajo su batuta tuvimos una versión de categoría de la Sinfonía Patética de Tschaikovsky. Tanto en ella, como en la Sinfonía Heroica, el maestro Matteucci ejerció sus funciones con probidad y conocimiento. Su versión de la Patética primó por la abundancia de detalles, en que sobresalía una naturaleza musical de señalada sinceridad. Matteucci preparó con mano maestra el ambiente sonoro necesario para desatar en forma comunicativa todo el trágico potencial humano de que se alimenta la obra. Se trata de un director sensible y lúcido que viene atrayendo la atención de los mayores centros sudamericanos e incluso de los Estados Unidos."

Angélica Montes triunfa en Montevideo y Buenos Aires

La distinguida soprano chilena, Angélica Montes, acaba de realizar una gira de conciertos por Argentina y Uruguay, que le han merecido entusiastas críticas y aplausos. Después del recital en el Teatro Solís de Montevideo, el diario "El Día", dice: "Pocas veces se tiene oportunidad de escuchar a una cantante de las características de Angélica Montes, soprano chilena que fue presentada por el Centro Cultural de Música. A la riqueza prodigiosa de su voz, añade cualidades preciosas, que aun por separado podrían caracterizar a una cantante de jerarquía, musicalidad penetrante, seguridad absoluta en la afinación, homogeneidad de timbre, facilidad en la emisión y sentido dramático."

Inauguración de los Cursos Vespertinos de Extensión Musical

Con una velada en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 7 de julio, se inauguraron los Cursos Vespertinos de Extensión Musical, escuela de música anexa a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. En esta ocasión, hicieron uso de la palabra el Decano de la Facultad, señor Alfonso Letelier; el Director del Instituto, señor Gustavo Becerra; a nombre del Consejo de Profesores, el crítico señor Daniel Quiroga, y el alumno señor Carlos Pedemonte. Completó este acto un concierto, en el que actuaron profesores de música de los Cursos Vespertinos.

Es interesante anotar que en menos de dos meses estos Cursos Vespertinos cuentan con una matrícula de 182 alumnos, que siguen los ramos teóricos de teoría y solfeo, armonía, apreciación musical y conjunto coral, además de un instrumento. Entre las cátedras instrumentales, hasta el momento se cuenta con cursos de acordeón, canto, clarinete, flauta, guitarra, violín, violoncello y trompeta y se iniciarán pronto cursos de fagot y percusión. El programa de estudios se basa en los oficiales del Conservatorio Nacional de Música, debidamente organizados para el tipo de alumno adulto y especialmente orientado hacia la adquisición práctica de los conocimientos musicales. El profesorado es el mismo del Conservatorio Nacional y los exámenes son válidos.

El alumnado de estos cursos vespertinos de música, que abarca desde los 16 a los 50 años, se encuentra dividido en las siguientes profesiones: Estudiantes Secundarios, 5%; Estudiantes Universitarios, 28%; Profesores Primarios y Secundarios, 23%; Empleados y Obreros, 39%; Profesionales, 3%, y sin Profesión, 2%.

Extensión Musical Educativa 1960

Carmen Orrego Montes, jefa de Extensión Musical Educativa, ha continuado este año con su amplia labor de difusión artística entre los universitarios, organizando conciertos de cámara todos los jueves en la Sala Valentín Letelier y obteniendo para el alumnado apreciables rebajas en todos los conciertos sinfónicos y de cámara, organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

Prepara, además, para la semana comprendida entre el 5 y 10 de septiembre, el II Festival de Arte Universitario, que se realizará en el Salón de Honor y patios de la Universidad de Chile, y el Aula Magna de la Escuela de Derecho. En este Segundo Festival participarán todos los universitarios que cultivan la música instrumental, coral y folklórica; el teatro, la literatura, la pintura, la escultura y artes aplicadas y la fotografía, ya sea como profesionales o aficionados.

La Revista Musical Chilena en la V Exposición Internacional del Libro

La *Revista Musical Chilena* fue invitada a participar en la V Exposición Internacional del Libro, Sección Periodismo, celebrada en Chicago y la Universidad de Columbia, de Nueva York, entre el 5 de junio y el 1º de julio de 1960.

Inmediatamente después de terminada la exposición, la American Booksellers Association nos informó que la exposición de Chicago, inaugurada por el ex Presidente, Harry Truman, contó con un numeroso público de libreros de todos los EE. UU., miembros de las Universidades de Chicago, profesionales y público en general, quienes demostraron un especial interés por las revistas extranje-

ras. Se publicó un catálogo, que fue repartido gratuitamente a los asistentes con los nombres, direcciones y costos de suscripción de las revistas exhibidas.

En Nueva York, la exposición en Columbia University fue inaugurada por la señora Eleanor Roosevelt y por el ex gobernador de la ciudad, Averell Harriman. Durante los diez días de exhibición, la sección revistas fue visitada por millares de personas que tuvieron la oportunidad de conocer 1.100 publicaciones de 35 países, cuyas características fueron dadas a conocer a través del catálogo oficial, también distribuido gratuitamente.

Numerosas personas han escrito a la Redacción de la *Revista Musical Chilena* pidiendo ejemplares de nuestra publicación y demostrando su interés por suscribirse.

Juan Orrego Salas ha ofrecido cinco charlas sobre sonido estereofónico

El compositor y crítico, Juan Orrego Salas, actual director del Departamento de Música de la Universidad Católica, realizó un interesante ciclo sobre el Sonido Estereofónico, que constó de ocho conferencias, que se desarrollaron en distintos establecimientos culturales de la capital.

El conferencista analizó los aspectos técnicos del Sonido Estereofónico y dio a conocer obras clásicas, contemporáneas y comedias musicales modernas grabadas en discos estereofónicos.

Séptimo Festival de Música Chilena

Para el mes de noviembre está organizando el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, el Séptimo Festival de Música Chilena, destinado a presentar obras de los compositores chilenos y extranjeros, con residencia consecutiva

de dos años, en caso de compositores sudamericanos y de cinco años en el caso de los compositores de otros países.

Todos los compositores chilenos y extranjeros, con suficientes años de residencia, según se estipula más arriba, podrán presentar al Festival obras dramáticas, sinfónicas, de cámara, obras corales, obras menores instrumentales o corales y obras experimentales, puras o asociadas.

Pueden participar en el Festival solamente aquellas obras que no hayan sido grabadas comercialmente o ejecutadas públicamente, ni haber recibido, fuera de los premios por obra, recompensas en certámenes públicos del país, a excepción del Premio Nacional de Arte.

Habrán un primer y segundo premios, para cada categoría, de E° 310 y E° 190 y dentro de las obras catalogadas como menores, un primer premio de E° 190 y un segundo de E° 115.

Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical grabará en cinta magnética obras chilenas

El Departamento de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha enviado una cartacircular a todos los compositores nacionales, informándoles que ese departamento iniciará la grabación en cinta magnética de todas las obras chilenas que no hayan sido grabadas hasta la fecha y que, además, procederá a la revisión de las existentes, para mejorarlas en los casos en que ello sea aconsejable.

La finalidad de esta iniciativa es contar con un archivo de grabaciones que abarque la totalidad de las obras producidas por los compositores nacionales, porque el que existe actualmente cuenta con muchas repetidas, mal grabadas y otras en estado deficiente.

Por otra parte, a través del Coro de la Universidad de Chile, el Instituto solicitó a los compositores el envío de partituras corales para su difusión, como también para ampliar al máximo los catálogos que se envían, tanto al extranjero como dentro del país.

Coro de Michigan canta en Chile

Un grupo de setenta miembros del Coro de la Universidad de Michigan, bajo la dirección de Lester McCoy, de la University Musical Society, de Michigan, cuyas edades fluctúan entre los 17 y 18 años, han venido a América Latina en viaje de buena voluntad, para crear mayores vínculos de entendimiento musical entre los países del continente.

Esta gira, que no tiene carácter oficial sino que educativo, ha llevado a esta joven embajada musical a Colombia, Perú, Brasil, Uruguay y Argentina. En Chile, último país que visitaron antes de volver a los EE. UU., ofrecieron conciertos gratuitos en los liceos, colegios particulares, en la ciudad de San Fernando, en el Teatro Windsor para un gran grupo de escolares y un concierto pagado a beneficio de los damnificados del sur.

Coral "Juan Subercaseaux" cumplió 18 años de vida

Este conjunto coral masculino, integrado por 17 voces, entre tenores primeros y segundos, barítonos y bajos que actualmente actúa bajo la dirección de Mario González López, celebró, durante la primera semana de agosto, su decimoctavo aniversario con un concierto, en el Salón de Honor de la Universidad Católica. El conjunto tomó el nombre de "Juan Subercaseaux", en recuerdo del Rector del Seminario de Santiago y, posteriormente, Arzobispo de La Serena, donde murió

trágicamente. En recuerdo de este gran impulsador de la música polifónica de los siglos de oro, sus ex alumnos del Seminario crearon esta agrupación coral.

James Sykes visita Santiago

El pianista y conferencista norteamericano, James Sykes, acaba de visitar Santiago, donde, además de dictar varias conferencias sobre música norteamericana, realizó conciertos en el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

Agrupación de Música Contemporánea

Bajo este nombre (AMCA), se acaba de fundar en nuestro país un grupo de extraordinaria importancia para el ambiente musical. La AMCA tiene como objetivos organizar conciertos permanentes de música de nuestro tiempo, poniendo especial énfasis en la ejecución de obras raras interpretadas o no estrenadas, de autores chilenos y latinoamericanos.

A través de estos conciertos, el fin principal de la AMCA, tiende a la formación de un público que guste de las nuevas manifestaciones sonoras de nuestro mundo actual. En forma paralela —es de interés destacar—, la AMCA realizará una labor de divulgación de obras no conocidas, tanto tradicionales como contemporáneas y chilenas, en medios obreros y estudiantiles.

Componen esta Agrupación, un directorio, formado por cuatro jóvenes compositores y ejecutantes, que son: Marcelo Morel, Samuel Claro, Juan Lemann y Leon Schidlowsky; miembros consejeros y miembros colaboradores del grupo, entre los que se cuentan distinguidas personalidades y entidades públicas y privadas.

Hernán Baldrich becado a Nueva York

El joven bailarín y coreógrafo Hernán Baldrich, ha sido becado por el Instituto de Educación Internacional de Nueva York para trabajar con Martha Graham, Balanchine, Robbins, Tudor, Holm y otros connotados coreógrafos norteamericanos.

El año pasado, Baldrich presentó, con el Ballet Nacional Chileno, su primera coreografía, "El combatimento di Tancredo e Clorinda".

Estela Cabezas envió al Presidente Eisenhower una de sus composiciones

Para conmemorar la visita a Chile del Presidente Eisenhower, la compositora chilena Estela Cabezas escribió una obra especialmente dedicada al Presidente, la que le hizo llegar a la Casa Blanca. Para agradecerle su atención, acaba de recibir una carta de la secretaria del Presidente, señora Anna C. Whitman, en la que le agradece tan simpático rasgo.

Jorge Urrutia Blondel fue designado Jefe de la Sección Folklore del Instituto de Investigaciones Musicales

A raíz de la renuncia del distinguido musicólogo e historiador, Eugenio Pereira Salas, a la jefatura de la Sección Folklore, del Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, donde desarrolló una importantísima labor, en su reemplazo fue designado para desempeñar el mismo cargo el profesor de armonía y composición del Conservatorio Nacional y Secretario de la

Facultad de Ciencias y Artes Musicales, señor Jorge Urrutia Blondel.

Tanto como compositor como profesor, Jorge Urrutia Blondel siempre se interesó vivamente por el folklore musical chileno, especialmente en su aspecto artístico. Este se tradujo en recolecciones, estilizaciones y arreglos en obras sinfónicas y de cámara, armonizaciones y arreglos para coro, en especial para uso escolar.

La Casa Ricordi, de Buenos Aires, está editando una serie de sus armonizaciones estilizadas del cantar vernáculo nacional.

Hace tres años realizó un viaje a la Isla de Pascua, donde recogió directamente, en grabaciones de cinta magnética, gran cantidad de material de música etnológica de esta lejana posesión chilena, la que después ha estado expertizando para publicar una selección en diversas formas.

Juventudes Musicales chilenas

El 21 de julio se fundó en Santiago la filial chilena de la Federación Internacional de la Juventud, con sede en Bruselas, a raíz de una asamblea, a la que asistieron compositores, ejecutantes, musicólogos, profesores de educación musical, directores de coro y personas que se interesan por el movimiento musical chileno.

En esta asamblea, además de dar a conocer los objetivos de esta agrupación juvenil, cuya meta es agrupar a los jóvenes, hombres y mujeres, entre los 12 y los 30 años, que aman la música, que desean estar en contacto con las manifestaciones de este arte y tomar parte activa en la vida musical del país, se nombró el primer Directorio provisional, que quedó constituido de la siguiente manera: Presidente, Domingo Santa Cruz; Directores, Elisa Gayán, Carmen Orrego, María Teresa Femenías, Raúl Garrido, Oscar Gaci-

túa, Arturo Yungue, Sergio Escobar y Magdalena Vicuña.

Las reuniones del Directorio provisional se iniciaron el 25 de julio, a fin de organizar en Santiago, primero, y en todo Chile, tan pronto como sea posible, el Movimiento de Juventudes Musicales Chilenas.

Como primer principio, se estableció que toda acción de cultura artística debe tener sus raíces en la juventud, que la juventud es la que debe colaborar directamente en la organización y el progreso de todo movimiento musical y en la creación de un ideal que la una, excluyendo toda doctrina política, partidista o confesional.

Organización de Juventudes Musicales

Dentro de un amplio cuadro jerárquico habrá un Consejo Directivo. Este Consejo estará integrado por representantes de los adultos y por representantes de las Juventudes, tanto de la Sección Juvenil como de la Universitaria. Los representantes de los adultos actuarán como asesores u orientadores de las actividades y los representantes de las juventudes serán los organizadores y realizadores de las actividades generales y organizadores directos de los grupos locales (en las universidades, los establecimientos educacionales, y en los sindicatos, etc.). Estos grupos locales nombrarán a sus Delegados, que vendrán a integrar al Consejo Directivo.

¿Quiénes pueden pertenecer a Juventudes Musicales?

El Directorio provisional decidió que podrían pertenecer a Juventudes Musicales todos los jóvenes —hombres y mujeres—, desde los 12 años de edad. Habrá dos categorías: A) Socios activos: desde los 12 a los 30 años, y B) Socios cooperadores: todos los mayores de 30 años, que ayuden financieramente al movimiento.

A) *Socios Activos*, agrupados en: a) Sección Juvenil: de 12 a 18 años; b) Sección Universitaria: de 18 a 30 años, y c) Sección Adultos: todas las personas cuya edad fluctúa entre los 18 y 30 años, no comprendidas en la sección universitaria.

B) *Socios Cooperadores*: Todos los adultos mayores de 30 años, que ayuden financieramente a Juventudes Musicales.

Cuotas de financiamiento.

Durante el año 1960, los jóvenes que se interesen por ser miembros de Juventudes Musicales, deberán cancelar la suma de E° 0,05, como Cuota de Inscripción. Esta inscripción les da derecho a una tarjeta, que acredita su condición de socio activo. La posesión de esta tarjeta de inscripción les permitirá adquirir localidades para cualquier concierto que se organice para Juventudes Musicales, a un precio de E° 0,05.

La cuota de los socios cooperadores, por el año comprendido entre agosto de 1960 y agosto de 1961 es de E° 5,00. Gracias a la ayuda financiera de los socios cooperadores, los miembros de Juventudes Musicales podrán asistir a todos los espectáculos que se organicen para ellos a precios tan bajos como los ya mencionados. La labor de los socios cooperadores será la de ayudar, financieramente, a la juventud a obtener una mayor cultura, formándoles gradualmente su buen gusto artístico y facilitándoles el acceso a conciertos sinfónicos, de cámara y otras manifestaciones de arte, a las que no tenían fácil acceso.

El Directorio provisional, tomando en consideración de que es entre la juventud donde se encuentran los futuros gobernantes, profesionales, técnicos y obreros del país, pretende, a través de una campaña sistemática de culturización de la

juventud, obtener, a través de la música, una mayor unión entre ellos y una comprensión social más estrecha, fomentando, entre esta juventud, la organización y progreso del movimiento.

Primeras actividades

Una de las primeras preocupaciones del Directorio provisional ha sido la redacción de los Estatutos y una vez que éstos estén listos, la obtención de la Personeería Jurídica, a fin de poder afiliarse oficialmente a Juventudes Musicales Internacionales con sede en la UNESCO.

Para lanzar el movimiento en Santiago, se organizó los primeros conciertos y ballets, inaugurando la labor con una función del Ballet Nacional Chileno, el jueves 11 de agosto, en el Teatro Victoria. En esta ocasión, los primeros 1.100 jóvenes inscritos en Juventudes Musicales pudieron ver la representación de "Calauacán" y "Milagro en la Alameda".

Dentro de los meses de agosto, septiembre y octubre se ha organizado una serie de conciertos para Juventudes, entre los cuales merecen destacarse: un concierto sinfónico matinal, que ofrecerá en día domingo la Sinfónica de Chile, dos funciones de ballet, en los que el Ballet Nacional montará obras de repertorio, un concierto del Coro de la Universidad de Chile, un festival folklórico, a cargo de la Agrupación Folklórica de Chile y grupos extranjeros invitados; un ciclo de conciertos para órgano, a cargo del maestro Julio Perceval, y que abarcará desde Joaquín des Pres a nuestros días; un recital de Alfonso Montecino; un concierto del Cuarteto Santiago. Entre el 5 y el 10 de septiembre tendrá lugar el Segundo Festival de Arte Universitario, en el que un Jurado Público, integrado por miembros de Juventudes Musicales, otorgará a los mejores ejecutantes o conjuntos musicales que se presenten, los premios instituidos por la Facultad de Ciencias y Artes

Musicales de la Universidad de Chile, el Instituto de Extensión Musical y la Asociación de Educación Musical.

En el 15º Festival Coral y Primero de carácter nacional, entre el 11 y el 17 de septiembre, organizado por la Asociación de Educación Musical, un Jurado con representantes de los profesores y con miembros de Juventudes, proclamará a los mejores coros que se presenten.

Jóvenes inscritos en Juventudes Musicales

Hasta la fecha, o sea, los últimos días de agosto, en la ciudad de Santiago, hay 7.228 jóvenes inscritos en Juventudes Musicales Chilenas, cuyos Delegados se encuentran trabajando en estrecha colaboración con el Directorio provisional.

ENTREVISTA

Marta Sánchez y sus experimentos con "cerebros electrónicos"

El compositor Carlos Botto, durante su último viaje a los Estados Unidos, en diciembre del año pasado, encontró a Marta Sánchez en el Carnegie Institute of Technology, donde ella ejerce la cátedra de Educación Ritmo-Auditiva, desde hace tres años. En una crónica escrita para la Revista Musical Chilena, Botto relata, al pasar, otra de las importantes actividades de Marta Sánchez en Pittsburgh, su labor en los experimentos que se realizan para "enseñar" a un cerebro electrónico cómo componer música.

Marta Sánchez vino a Chile a pasar sus vacaciones y ahora es ella misma quien nos informa sobre su labor pedagógica en el "Carnegie Tech" y particularmente sobre sus experimentos ya mencionados.

Nuestra joven compatriota se formó musicalmente en Chile, primero en el Conservatorio Santa Cecilia, de Valparaíso, y más tarde en el Conservatorio Nacional de Música, donde, además de cursar los estudios teórico-musicales completos, se perfeccionó en piano con Alberto Spikin, Rosita Renard y Julia Pastén. Después de cursar en Chile sus estudios de Educación Musical, partió a Ginebra y se especializó en Educación Ritmo-Auditiva, en el Instituto Jacques Dalcroze.

Trabaja desde 1957 en el Carnegie Institute of Technology, Universidad que es una de las mejores escuelas de música y drama de los Estados Unidos. Allí, Marta Sánchez, tiene a su cargo estudiantes universitarios, orientándoles, por medio del curso de Educación Ritmo-Auditiva, que en una de sus fases prácticas consulta la formación de grupos de instrumentos de percusión, orientados hacia el estímulo de las facultades creativas del alumno. En Estados Unidos —nos aclara Marta Sánchez—, los profesores de música nos preocupamos muy especialmente de fomentar en el joven estudiante su capacidad creadora a través de todas las ramas de la música. En mi curso de Ritmo-Auditiva, se les hace práctica de la polirritmia, de ritmos irregulares, etc. También, a través del movimiento, ellos aprenden a expresar un ritmo, una frase musical; siempre está presente el estímulo de la capacidad creativa y de improvisación. Para quienes siguen adelante sus estudios musicales, tenemos en el "Carnegie Tech" a dos grandes profesores de composición, Nicolai Lopatnikoff y Roland Leich. Anualmente, dos o tres compositores bien entrenados terminan sus estudios en el Carnegie Institute.

Acerca de su labor con personalidades científicas y artísticas en los experimentos con cerebros electrónicos o "máqui-

nas inteligentes", como se les llama, Marta Sánchez nos dice:

—El fundamento de este trabajo es el estudio del proceso científico que permite hacer un paralelo entre el comportamiento de un ser humano y el de un cerebro electrónico. Este estudio requiere del trabajo en equipo, donde un compositor explica las fases de la composición musical, un psicólogo dispone las diferentes fases que, de acuerdo con su especialidad van determinando las diversas etapas de la creación en el cerebro humano, y, finalmente, relacionamos todo ello con fórmulas teórico-musicales que yo contribuyo a fijar, y las cuales se transformarán en el "programa" que se va a trabajar con el cerebro electrónico, cuyo resultado tiene que ser la elaboración musical automática.

La primera vez que se experimentó musicalmente con un cerebro electrónico, fue el trabajo realizado por Hiller e Isaacson, quienes lograron producir una composición para cuerdas, parte de ella a cuatro voces, en un estilo similar al de Palestrina, que se llamó "Suite Illiac". Este nombre corresponde al nombre dado por ellos a su cerebro electrónico. Esta música fue el resultado de largos experimentos, a través de los cuales Hiller e Isaacson fueron "enseñando" al cerebro electrónico a combinar progresivamente los doce sonidos cromáticos, luego a conseguir ritmos y combinaciones rítmicas, armónicas, sucesiones melódicas y maticizaciones básicas. El resultado final fue aquella composición de unos quince minutos.

En Pittsburgh —continúa diciéndonos— trabajamos con el psicólogo Walter Reitman y con la asesoría de Herbert Simon y Allan Newel, creadores de un lenguaje, con el que se programa el trabajo del cerebro electrónico. Estamos en las primeras etapas de su "enseñanza", pero cuando ya cuente con los medios, creemos que podrá crear cualquiera for-

ma musical que se le pida. Por ejemplo, en la actual etapa en que se encuentra ya puede reconocer y contruir intervalos de cualquier tipo, sin errores; puede construir melodías y trabajarlas de acuerdo con las posibilidades de elaboración contrapuntística (inversiones, retrogradación, espejo, aumento y disminución de valores rítmicos, etc.); también construye acordes con sus inversiones, y puede realizar la cadencia I-IV-V-I en cualquiera de las posiciones, dándole la tonalidad. Por cierto que no tiene problemas con las combinaciones rítmicas y sus subdivisiones. Lo extraordinario en este cerebro electrónico es que aprende por experiencia, vale decir, que un error, una vez corregido, no vuelve a repetirse, puesto que lo conserva en su "memoria".

En nuestra etapa actual —explica Marta Sánchez— hemos usado la obra de un compositor de Pittsburgh, la que nos ha servido como sujeto de experimentación y, por lo tanto, la primera obra musical que produzca nuestro "digital computer" (denominación técnica de nuestro "cerebro electrónico"), tendrá que ser muy similar al estilo de este compositor. Nuestra meta, no obstante, es que el cerebro electrónico logre, en un futuro, crear una obra musical, digamos "propia", con valor estético y si esto no se obtiene, no habremos sobrepasado la mera etapa de la experimentación. Tenemos, sin embargo, gran confianza en las posibilidades futuras del cerebro electrónico para la creación musical.

Al terminar nuestra entrevista, Marta Sánchez nos dice que Walter Reitman, el psicólogo con el que ella trabaja, presentó al Congreso de Cibernética, recientemente celebrado en la URSS, con participación de médicos y psicólogos de todo el mundo, algunos de los resultados obtenidos en los experimentos realizados en el Carnegie Institute. Los resultados obtenidos llamaron allí poderosamente la atención.

DISCOS

por

Luis Gastón Soublette

Sin duda, la más interesante grabación aparecida últimamente en Chile, es la 8ª Sinfonía, de Gustav Mahler, para solos, coro y orquesta, llamada la Sinfonía de los Mil, editada por la Phillips, con motivo de cumplirse el primer centenario del nacimiento de este gran compositor austríaco. La versión es de la Orquesta Filarmónica, Coro y Solistas Combinados de Rotterdam, bajo la dirección de Eduard Flipse. Este es otro valioso aporte que la Phillips hace a la difusión del sinfonismo vienés postromántico.

En el mismo sello ha aparecido otra versión más de la 4ª Sinfonía, de Brahms, por la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, bajo la dirección de Eduard van Beinum.

En sello Deutsche Grammophon ha aparecido otra versión del Concierto en Mi menor, para violín y orquesta, de Mendelssohn, en una versión de Igor Oistrakh, hijo del gran David Oistrakh, y la Orquesta del Concertgebouw, de Amsterdam, bajo la dirección de Franz Konwitschny, y otro interesante disco dedicado a la música contemporánea para arpa, con obras de Prokofieff, Roussel, Tailleferre y Hindemith, interpretadas por Niccanor Zabaleta.

En sello RCA Victor cabe destacar una grabación excelente de las sinfonías Nº 104, de Haydn, y 40, de Mozart, en versión de la Orquesta Filarmónica de Viena, bajo la dirección de Herbert von Karajan, y un nuevo trío para cuerdas, de Beethoven, el en Mi bemol mayor, Op. 3, para violín, viola y cello, por el trío Heifetz, Primrose y Piatigorsky, dando así un paso más en este valioso esfuerzo por regrabar la música de cámara de Beethoven, que aún no ha llegado al público radiofónico.

De las grabaciones aparecidas en sello Angel, mencionaremos cuatro que, a nues-

tro juicio, son de gran valor. En primer lugar, la de la Missa Solemnis, de Beethoven, aparecida recientemente en un álbum de dos long play, de 12 pulgadas, y en versión de la soprano Elisabeth Schwartzkopf, la contralto Christa Ludwig, el tenor Nicolai Gedda y el bajo Nicolai Zaccaria, Coro de la Sociedad Amigos de la Música, y Orquesta Filarmónica, bajo la dirección de Herbert von Karajan. También las Sonatas, Op. 110 y Op. 111, para piano, de Beethoven, en una inmejorable versión de Claudio Arrau.

En el mismo sello han aparecido también tres importantes obras de Mozart; en primer lugar, la Serenata Nº 9, Koechel 320, llamada Serenata del Cuerno de Postillón, en una versión de la Orquesta London Mozart Players, bajo la dirección de Leo Blech. Las otras dos obras, interpretadas por la Sinfonietta Zimler, son: la Serenata Nº 1, Koechel 100, y la Casación Nº 1, Koechel 63. Esta última, especialmente interesante, por cuanto da a conocer el estilo de la primera juventud de Mozart, influenciado aún por el barroco y particularmente por el estilo del padre, Leopoldo Mozart. Ciertamente, esta Casación, ha sido escrita con la expresa intención de imitar a Leopoldo, tal como Mozart lo hiciera antes con respecto a las sinfonías de Christian Bach o más tarde con respecto a las de Gossec.

No podemos terminar esta reseña sin dar cuenta de una interesante y curiosa grabación de música barroca brasileña que hemos tenido oportunidad de escuchar últimamente. Se trata de dos long play del sello Festa, con música sacra de maestros de capilla brasileños, del siglo XVIII, entre los cuales cabe destacar a José Joaquín Emérico Lobo de Mesquita, cuya Misa en Mi bemol para solos, coro y orquesta, es la obra de mayor aliento contenida en esta interesante antología.

Notable también es el himno "María Mater Gratiae", de Marco Coelho Netto.

En realidad, no se trata propiamente de música barroca, en el sentido estilístico de la palabra y como el título de las grabaciones lo indica, sino de música sacra clásica de maestros brasileños contemporáneos de Mozart y aun posteriores.

En general, se puede decir que las obras contenidas en esta antología presentan una fisonomía muy similar. Predomina en ellas la escritura vertical, pudiendo decirse que prácticamente no hay en ellas ese mínimo de contrapunto tradicional que se advierte en toda música religiosa.

HEMOS LEIDO...

El compositor ДИМИТРИ ШОСТАКОВИЧ. *Dimitri Shostakovich Composer*. D. Rabinovich, 1959. Edición inglesa, Moscú. "La historia mundial de la música sinfónica nunca ha conocido, tal vez, nunca pudo conocer, semejante concepción ideológica en el arte musical. Con esto no quiero decir que la Undécima Sinfonía de Shostakovich es "mejor" o "más perfecta" que todas las otras sinfonías jamás escritas. Mi idea es diferente. Un cuadro orquestal como el de la Sinfonía "1905", pudo solamente ser pintado por un artista con una concepción revolucionaria del mundo. Pudo ser producida sólo como resultado de los cuarenta años de desarrollo y expansión del arte creativo soviético, como resultado de una extensa y variada experiencia incorporada a tal arte. La Undécima Sinfonía resume también el desarrollo personal de Shostakovich como compositor; es el fruto de su comprensión no sólo de los inmensos problemas del realismo sino de los de su propia labor como compositor."

Se debe excusar la prolongada cita anterior, ya que es necesario fijarla en su amplitud, si queremos tener alguna base para comprender el punto de vista con que el crítico soviético encara en este estudio, la personalidad bien conocida en todo el mundo del compositor Dimitri Shostakovich.

Es un sorprendente punto de vista, según el cual el compositor —y en este caso, un compositor no especialmente dedicado a la música teatral—, produce sinfonías, conciertos, obras de cámara, todo aquello que los músicos del Occidente conocemos como "música pura", en la cual el crítico soviético descubre una adhesión mayor o menor a planteamientos "progresistas" o "retardatarios"; una solución mejor o peor, lograda frente a la expresión "realista"; la asimilación justa u opuesta a determinados acuerdos de algún Congreso del Partido Comunista.

Ni es exageración ni es chiste:

"La Undécima Sinfonía" es un verdadero hito en el camino del desenvolvimiento de Shostakovich como compositor, y, al mismo tiempo, es en gran medida el resultado de sus búsquedas en la música durante, por lo menos, diez años, esto es, desde la época en que se publicaron las decisiones del Comité Central del Partido Comunista. Ella resume el amplio y —como sabemos— dificultoso proceso de autoanálisis, unido a la meditación del compositor sobre la esencia de las instrucciones del Partido."

Hay páginas en que aquellas "dificultades en el proceso de autoanálisis" se hacen casi dramáticas. Shostakovich, puesto en la placa del microscopio crítico del "camarada" D. Rabinovich, se reduce a casi un microorganismo, que se debate entre seguir un camino propio o aquel que está señalado por fuerzas más poderosas que las suyas, derivadas de su condición de músico creador.

Y este proceso suele ser doloroso de observar. Doloroso para quienes, de acuerdo con nuestra concepción de la vida, pensamos en la libertad creativa del hombre como suprema aspiración. Shostakovich, en el fondo de sí, se sintió a veces inclinado a crear en libertad. El escapelo del crítico soviético separa aquellos momentos y los juzga con dureza. Veamos una de las composiciones de Shostakovich, de la década del veinte. Dice, a propósito de la ópera "La Nariz" (1927-28), argumento de Gogol: "Uno puede imaginar los sentimientos de un joven compositor de veinte años, en orden a crear estas caricaturas musicales, donde cada novedad que descubría incitaba su imaginación para inventar otra, todavía más grotesca, más inesperada y audaz. En su búsqueda, el compositor, siguiendo de cerca las inherentes peculiaridades del género, se hundió en su infatuación hasta los extremos de la escuela modernista europea de postguerra

y abandonó la posición de una sátira realista, reduciendo así sus propias ideas al absurdo."

Por cierto que aquellos "extremos de la escuela modernista" se refieren a los ejemplos conocidos por los músicos soviéticos, en la década del veinte, durante la ejecución, en Moscú y Leningrado, de composiciones como "Jenny spielt auf", de Krenek; "Wozzeck", de Alban Berg, y "Der Ferne Klang", de Schrecker. Música que debió causar tanta inquietud como la visita a la URSS, en aquella época, de músicos como Hindemith, Krenek, Bartok, Honneger y Milhaud. Pero la adhesión de Shostakovich al movimiento modernista, le significó el vacío para su obra, después de estrenada en 1930. Así lo describe Rabinovich: "a pesar de los esfuerzos del Director Samosud y de su tremendo trabajo para concertar los intérpretes de esta composición endiablada-damente difícil, y a pesar del brillante decorado de Dmitriev, la ópera no consiguió mantenerse en el repertorio, y pronto desapareció dejando tras de sí una atmósfera de general perplejidad."

La perplejidad nos acompaña a quienes leemos, puesto que las críticas no se dirigen a la música en sí misma, sino a lo que ella supone de mayor o menor distancia —según el crítico la ubica— respecto del ideal "realístico". Este concepto, más que discutible, tratándose de música en general, lo es todavía más, si se aplica a una obra del tipo puramente orquestal. Es el caso de la Cuarta Sinfonía: "La sinfonía es en tres movimientos. Los dos primeros tienen un elemental impulso emocional... Los Crescendos, o más frecuentemente, repentinos estallidos, son casi espasmódicos. Las combinaciones sonoras son ásperas en extremo... En general, el colorido del "scherzo" es brillante, brutal y maligno"... El lazo dramático que une los dos primeros movimientos con el final, puede ser descrito como el choque entre el mundo im-

placable y un alma humana solitaria y atormentada, llena de amarga ironía (tal es la explicación de los pasajes sarcásticos del vals, marcha y galop), el que no encuentra solución para sí mismo."

En realidad y pese a que el estudio que nos ocupa apenas detalla la vida particular de Shostakovich, se le descubre en este libro como un hombre apegado a su hogar (se casó dos veces), un padre amorosamente dedicado a la formación de sus hijos, aficionado al fútbol, poco amigo de viajar, que no trepa montañas, ni visita las playas; un carácter más bien apacible, introvertido quizá, dentro de cuyo ser hay, sin duda, un conflicto latente, conflicto que tal vez no depende de acuerdos de ningún Comité Central.

Sin embargo, el Comité Central le causa preocupaciones. No bastó que fuera el mundialmente elogiado autor de la "Sinfonía de Leningrado", o de aquella formidable Quinta Sinfonía, estimada como inicial de una nueva etapa de su obra total. Había que mirar dentro del compositor para establecer hasta dónde era o no "realístico". A propósito de la ejecución de su Octava Sinfonía (inspirada en los años de la guerra y la invasión fascista), he aquí lo que escribió la Revista "Sovetskaya Muzyka"... "Esta insatisfacción se debe a que la profundidad del tema trágico en que se basa esta sinfonía y que se representa poderosamente en los dos primeros movimientos, no tiene un tratamiento apropiado en el movimiento final. El final de esta sinfonía, con su sonoridad de cámara y subjetiva expresión, no da respuesta a las interrogantes planteadas en la sinfonía. La tragedia permanece sin solución, no es sobrepasada, no se establecen conclusiones...".

O lo que es lo mismo: una sinfonía es, para cierta crítica soviética, lo mismo que un discurso de "meeting" o un manifiesto.

El trabajo que nos ocupa, pese a su

sectarismo político, da una idea bastante completa de la labor cumplida por uno de los más destacados compositores contemporáneos, premiado dentro y fuera de su país con altas distinciones. Pero no se puede negar la inquietud con que uno lee en este libro, hecho recién hace un año, cosas como éstas, a propósito de la creación sinfónica de Shostakovich:

"Vemos que aun la ópera "La Nariz" no puede ser vista como una obra "sin problemas". "Lady Macbeth" también contiene algo de su filosofía (aunque sea equivocada). Con mayor amplitud, en su Cuarta Sinfonía, Shostakovich trató, obviamente, de dar una interpretación filosófica de la vida y del sitio que ocupa en ella el ser humano. Intentos de una generalización de la realidad aparecen en diversas formas en la Segunda y Tercera Sinfonías. Pese a que Shostakovich ha encontrado a veces grandes dificultades y derrotas a este respecto, la Quinta Sinfonía muestra que, después de diez años de vagabundeo ideológico, fue, por último, capaz de dar respuesta a problemas sustanciales."

Después de semejante típico "análisis musical", cualquier lector de Occidente queda convencido de que si bien el "camarada Rabinovich" puede ser un distinguido maestro de sectarismo político, no lo es tanto como crítico musical.

D. Q. N.

J. H.

PARTITURAS

CUARTETO PARA ARCOS (1956), de *Valentino Bucchi*. Editado por Carish S. P. A., de Milán, hemos recibido el Cuarteto para arcos de Valentino Bucchi. Este Cuarteto, dedicado al "Quartetto Italiano", constituye una obra de méritos suficientes como para integrar un programa de obras contemporáneas. El tratamiento instrumental es preciso y el lenguaje sobrio y a menudo dramático, revelando

SERGI PROKOFIEV. *Autobiography, Articles, Reminiscences* (Foreign Languages Publishing House-Moscow). Se trata de un volumen editado en inglés, como homenaje al compositor soviético.

En la primera parte, autobiografía, se incluyen dos capítulos que habían sido editados anteriormente: "Early Years" y "After the Conservatoire" y un capítulo inédito "The years abroad and after my return home", en que el maestro trata de justificarse por el hecho de no haber participado en la Revolución ni vuelto a Rusia inmediatamente después.

La segunda parte, artículos, contiene veintidós escritos cortos de S. Prokofiev, sobre una variedad de temas que se extiende desde reminiscencias sobre Gorky hasta las actividades del artista durante la guerra.

La tercera y última parte, reminiscencias, consiste en 14 ensayos de homenaje a Prokofiev, escritos por las grandes figuras del pensamiento y arte soviéticos desde Ilya Ehrenburg hasta Galina Ulanova y Aram Khachaturyan, pasando por el ajedrecista Botvinnik y la esposa de Prokofiev, Myra.

El libro incluye un catálogo de obras de S. Prokofiev y fotografías, que cubren varias épocas de su vida, desde la edad de un año, hasta 1952, poco antes de su muerte.

el oficio de un compositor dueño de sus recursos. Adolece, sin embargo, de cierta indecisión temática y organización estructural, debido a que el compositor ha preferido a ella efectos colorísticos y programáticos.

Se inicia el Cuarteto con una serie de doce sonidos, que luego desaparece en el resto de la obra, compuesta de cuatro movimientos: Lamento, Girotondo, Not-

turno y Epílogo. Los títulos mencionados, reflejan el ambiente propio de cada una de las partes.

S. C.

ADAGIO-ALLEGRO, *para cello y piano*, de *Hilda Dianda*. Hemos leído la partitura de esta obra editada por Ricordi, de Buenos Aires. El Adagio-Allegro mantiene en general una densidad de elementos que, por la combinación instrumental empleada, tiende a la confusión del resultado sonoro. La parte confiada al piano, debido a su concepción maciza y poco pianística, merece ser orquestada, lo cual redundaría en gran beneficio de este trozo. Compuesto en 1951, el estilo de Hilda Dianda en esta obra, responde a un expresionismo de armonías rudas y rasgos firmes, casi una característica latinoamericana de la influencia de Hindemith y Schoenberg en el continente.

S. C.

WINE OF PEACE. *Two Songs for Soprano and Orchestra*, de *John Weinzweig*. El "Canadian Music Centre" nos ha enviado la partitura de esta obra, comisionada a Weinzweig por la Canadian Broadcasting Corporation. El autor dedicó su *Wine of Peace* a las Naciones Unidas, "donde los sueños del género humano por la paz en la tierra, han llegado a ser realidad".

Concebidas en forma de Lied, las Dos Canciones están escritas para gran orquesta y demuestran a un compositor de talento, interiorizado en los problemas que origina un conjunto de esta naturaleza. Su orquestación es ágil e interesante y las dos canciones contrastan entre sí, la primera por su carácter contemplativo, basada en texto de Calderón de la Barca, y la segunda, con texto anónimo árabe, por su brillo orquestal, sin que la parte confiada a la soprano sea descuidada en el equilibrio sonoro que debe existir entre ambos elementos.

S. C.

SELECCIÓN DE PARTITURAS DE AUTORES CANADIENSES. El "Canadian Music Centre" ha enviado una serie de once partituras de información, de compositores del Canadá. Esta colección, que incluye el "Wine of Peace", de Weinzweig, nos muestra un interesante aspecto de la vida musical contemporánea de esa nación.

Se nota en general, a través de la lectura de estas partituras, una cierta independencia estilística de las tendencias imperantes en la música europea, tales como el atonalismo y música serial. Predomina en casi todas ellas un neoclasicismo que, en ciertos casos, mira más bien a un colorido de tipo local, lo que podríamos definir como corriente nacionalista.

Las obras recibidas son las siguientes: "Pantomime", pour instruments a vent et percussion (1949), de Pierre Mercure, pequeña pieza de gran brillo e interés; "Music for a Young Prince", para orquesta (1959), de Godfrey Ridout; "North Country", four Movements for String Orchestra (1948), de Harry Somers; "Antiphonie", para orquesta (1953), de François Morel, en la que el compositor emplea una melodía gregoriana, tratada en forma muy interesante, a través de coros instrumentales, unísonos y un sistema métrico muy ajustado al material original; "Shadows on the Prairie", Ballet Suite (1951), de Robert Fleming; "Prairies", Suite for Studio Orchestra (1947), de Andrew Twa; "Three Astral Visions" for String Orchestra (1959), de Alexander Brott, una obra sólida, tensa y de ásperas armonías; "Saskatchewan Legend", para orquesta (1959), de Murray Adaskin; "Concertino en do majeur, pour piano et Instruments a vent" (1948), de Maurice Blackburn, y "Guernica", Poeme Symphonique (1952), de Clermont Pepin. Esta obra merece destacarse por su orquestación y temática. Incluye una Marcha Fúnebre y una Marcha Militar final.

S. C.

REVISTA DE REVISTAS

- AUDIOMÚSICA.** N.os 15, 16 y 17, de 1960. México, 1960.
- ARMAS Y LETRAS.** Enero-marzo de 1960. Revista de la Universidad de Nuevo León. Dedicada al gran escritor mexicano recién desaparecido, Alfonso Reyes.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS.** Bogotá (Colombia). Nº 192. Julio de 1960. Piferos Corpas: El Himno de Colombia / Fothero: La Sinfonía de la Libertad / Engel: El Centenario de Gustav Mahler, con interesante iconografía de este compositor.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA.** N.os 14 y 15. Noviembre, 1959, y enero, 1960. Unión Panamericana. Ginastera: El xxxiii Festival de Música Contemporánea / Catálogos cronológicos clasificados de compositores americanos: William Grant Still, Rodolfo Arizaga y Camargo Guarnieri / Carleton Sprague Smith: Heitor Villa-Lobos / Marcos Romero: Heitor Villa-Lobos / Catálogo cronológico de Pierre Mercure, John Weizweig y Peter Menin.
- CONSERVATORIO.** Nº 3. Julio, 1960, Bogotá.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** N.os 237 y 238. Junio, 1960. Jorge D'Urbano: Radiografía de la crítica / Emilio Martini: Tres opiniones sobre el Teatro Colón.
- FEUILLES MUSICALES.** N.os 5-6. Mayo-junio, 1960. Número especial con la correspondencia inédita entre Jaques-Dalcroze y Edouard Rod.
- LITERATURA SOVIÉTICA.** Nº 4, 1960. Popov: Concierto para violoncello de Dimitri Shostakovich.
- MELOS.** Mayo, 1960, y junio, 1960. Werner Henze: Meine neue Oper / Diether de la Motte: Marginalien zur Homburg-Partitur.
- MIDWEST FOLKLORE.** Vol. x, Nº 1. Primavera, 1960. Indiana University.
- MUSICAL COURIER.** Mayo, 1960. Con noticias sobre la vida musical norteamericana.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL.** Abril-mayo, 1960. Dedicado al recuerdo de Frances Elliot Clark, gran impulsadora del movimiento musical norteamericano.
- MUSIC INDEX.** 1959, 1960. EE. UU.
- MUSICAL TIMES.** Mayo, junio, 1960. Armstrong: A. National Policy for Music: The Young Musician / Chissell / Schumann in 1960: Miniaturist or Symphonic Master.
- MUSIC REVIEW.** Mayo, 1960. Clapham: The Progress of Dvorak's Music in Britain / Walker: Back to Schönberg.
- RELACAO DOS DISCOS GRAVADOS NO ESTADO DO RIO GRANDE DO SUL.** Río de Janeiro. Publicación del Centro de Investigaciones Folklóricas. Cantos de Troveiros / As Danças do Fandango / Danzas e Cantares Diversos / Música tradicional de autos e celebrações religiosas.
- RITMO.** Abril-mayo, 1960. Con noticias sobre la vida musical en España.
- WORLD OF MUSIC.** Nº 3. Junio, 1960. Boletín del Consejo Internacional de Música. Walter: Desarrollo de los Festivales Internacionales / Suck: Ediciones memorables.
- XELA.** Junio-julio, 1960. México.
- CRITICS CRITERIA.** Vol. I, Nº 1, 1960, publicado por The Music Critics Association Inc. Esta publicación es para los miembros del Music Critics Association, a fin de que puedan cambiar opiniones, puntos de vista y noticias. Raymond Morin, crítico musical del Worcester Telegram, fue nombrado el primer director de esta publicación, destinada a ser el foro de los críticos musicales y escrito por ellos mismos.