



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

REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VÍCUÑA

AÑO XIV Santiago de Chile, Noviembre-Diciembre de 1960 Nº 74

R E S U M E N

EDITORIAL: Un año de Extensión Musical	3
MANUEL DANNEMANN Y RAQUEL BARROS: El Guitarrón en el Departamento de Puento Alto	7
RENE LEIBOWITZ: Rigor y Libertad en la Interpretación Musical (¿Cómo debe tocarse "La Bohème"?)	46
LENI ALEXANDER: Aspectos del XV Curso Internacional de Nueva Música, patrocinado por el Kranichsteiner Musikinstitut en Darmstadt	67
IRMA GODOY TAPIA: XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia	73
PEDRO NUNEZ NAVARRETE: Recordando al Maestro Humberto Allende	94
HANS HELFRITZ: Música y Danzas con máscaras en Africa Occidental, II	97
 EDUCACION MUSICAL:	
Sicofisiología de la llamada emoción musical	103
Noticias de Actividades	110
Indices	114
 CRONICA:	
Conciertos de la Orquesta Sinfónica y Conciertos de Cámara de Primavera	119
Séptimos Festivales de Música Chilena	122
Orquesta Filarmónica de Chile	125
Conciertos y Recitales	127
Ballet	129
Conciertos en el Norte y Sur del país	131
NOTICIAS	135
NOTAS DEL EXTRANJERO	138
DISCOS	142
HEMOS LEIDO	144
REVISTA DE REVISTAS	146

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

UN AÑO DE EXTENSION MUSICAL

Durante 1960, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile realizó una tan amplia labor de extensión musical, tanto en Santiago como en las provincias, que la *Revista Musical Chilena*, en este último número del año, presenta un balance de estas actividades.

La Orquesta Sinfónica de Chile, cuya labor se vio interrumpida en 1959, inició, el 29 de enero de 1960, su actividad de conciertos con una presentación en el Teatro Astor, bajo la dirección de Theodor Fuchs, concierto que se repitió al aire libre, en el Parque Forestal, el 30 del mismo mes.

En marzo se inició normalmente la preparación de la Temporada de Invierno, siempre bajo la dirección de Theodor Fuchs, y el primer concierto tuvo lugar el 6 de mayo, en el Teatro Astor, con *La Creación*, de Haydn, cantada por el Coro de la Universidad de Chile. Los dieciséis conciertos de invierno fueron dirigidos por los maestros Fuchs, Herrera de la Fuente, Armando Carvajal y George Ludwig Jochum, con la participación de solistas chilenos, cuya única excepción fue la pianista peruana Teresa Quesada. En estos conciertos de la temporada de invierno en el Teatro Astor, con repetición a precios reducidos los domingos y actuaciones en la Universidad Técnica Santa María de Valparaíso, se pasó revista a la literatura musical clásica, romántica y contemporánea y se rindió homenaje a los maestros chilenos Allende, Amengual y Fabellera.

La culminación de la temporada fue el concierto extraordinario de los maestros Igor Strawinsky y Robert Craft, el 24 de agosto, en el que el maestro ruso dirigió *La Oda*, escrita a la memoria de Natalie Koussevitzky y la *Suite de El Pájaro de Fuego*.

Continuó la labor de la Orquesta Sinfónica de Chile con los cinco conciertos de primavera de carácter eminentemente popular y a precios reducidos, que se iniciaron el 16 de septiembre. La Sinfónica de Chile se trasladó a distintos teatros de barrio de la capital, donde ofreció conciertos dirigidos por jóvenes maestros de la batuta y con una programación a base de primeras audiciones de obras de compositores chilenos de la joven generación y de obras americanas.

Dirigieron estos conciertos tres maestros jóvenes: Ricardo Kistler, Agustín Culléll y Juan Pablo Izquierdo; uno de los conciertos estuvo a cargo del maestro Armando Carvajal.

Las obras chilenas ejecutadas en primera audición correspondieron a: *Fernando García: Variaciones para orquesta; León Schidlowsky: Tríptico; Botto: Siete cantos al Amor y la Muerte*, para tenor y orquesta de cuerdas; *Marcelo Morel: Grottesca*, y *Falabella: La lámpara en la tierra*.

Inmediatamente que se terminó este ciclo de conciertos se inició la preparación de los conciertos sinfónicos del Séptimo Festival de Música Chilena, con dos conciertos de selección y uno de premios, bajo la dirección del maestro español invitado, Jacques Bodmer.

El Festival sinfónico se inició el 4 de diciembre, tocándose en primera audición, siete obras: *Orrego Salas: El Saltimbanqui* (ballet); *Miguel Aguilar; Obertura Sinfónica; Darwin Vargas: Cantos del Hombre; Fernando García: Sinfonía; Hans Helfritz: Concertino para cembalo y orquesta; Leni Alexander: Concerto da Camera Time and Consumption* y *León Schidlowsky: Oda a la Tierra*.

A través de la votación del jurado público, como es habitual en los Festivales de Música Chilena, obtuvieron premios en la categoría sinfónica, los siguientes compositores: Darwin Vargas, Primer Premio y Premio de Honor del Festival, con 57,61 puntos por su obra *Cantos del Hombre*; el segundo premio fue declarado desierto y obtuvieron Menciones Honorables, Hans Helfritz y Orrego Salas.

Además de los conciertos reseñados, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció varios conciertos gratuitos al aire libre, en congresos o festejos especiales, los que suman un total de 62 conciertos durante 1960.

Paralelamente con la actividad sinfónica se desarrollaron los conciertos de cámara, con dieciséis conciertos en la Temporada de Invierno, los que se iniciaron el 13 de junio. En estos conciertos actuaron exclusivamente artistas chilenos. Durante esta temporada, el Cuarteto Santiago estrenó los seis Cuartetos de Cuerda, de Bela Bartok. Grupos instrumentales del Conservatorio Nacional de Música, grupos corales y los más destacados artistas interpretaron obras del repertorio barroco, clásico, romántico, contemporáneo y obras de compositores chilenos.

Durante los meses de invierno y gracias al impulso del director del Instituto de Extensión Musical, don Gustavo Becerra, y a la ayuda prestada por el Instituto Británico de Cultura, se inició, el 4 de agosto, la modalidad de los Conciertos de Mediodía. Como ensayo, se realizaron tres

Conciertos de Mediodía, gratuitos, los que estuvieron a cargo de agrupaciones de cámara nacionales y que se granjearon la entusiasta aceptación del público y de la crítica.

Se continuó la actividad de música de cámara con cinco Conciertos de Primavera en el Teatro Antonio Varas. Estos conciertos, iniciados el 17 de octubre, contaron con la participación de grupos de cámara del Conservatorio Nacional de Música, el Coro de la Universidad de Chile, Los Cantantes de Cámara de Santiago y el "Santiago Kammerchoir". Estos conciertos tuvieron una variada programación a base de obras contemporáneas y chilenas. Entre las obras chilenas estrenadas en estos conciertos, merecen mencionarse: *Miguel Aguilar: Tres sonatas para piano*; *Orrego Salas: Alabanzas a la Virgen, Op. 49*, y *Lefever: Música*.

Dentro del marco de los Festivales de Música Chilena hubo tres conciertos de cámara de selección y uno de premios. Artistas y grupos de cámara nacionales estrenaron diecinueve obras, cuya nómina completa se encuentra en la sección crónica de esta revista. El Jurado Público que discernió los premios sólo otorgó dos segundos premios a: *Abelardo Quintero*, por *Horizon Carré*, para contralto y conjunto instrumental, y a *León Schidlowsky*, por *Concierto para seis instrumentos*. Menciones Honorosas merecieron las obras de: Orrego Salas, Fernando García, Cirilo Vila, Tomás Lefever y Domingo Santa Cruz.

Durante 1960 se ofreció un total de 24 conciertos de cámara.

Por su parte, el Ballet Nacional Chileno también tuvo gran actividad. El año se inició con una gira por las ciudades de la zona norte con veintidós actuaciones a base de los ballets del repertorio. La Temporada de Invierno en el Teatro Victoria contó de veintisiete funciones con presentaciones de *El Príncipe Mendigo*, con coreografía de Uthoff y trajes de Hedi Krasa; la ópera-ballet, *Il Combattimento di Tancredi e Clorinda*, con música de Monteverdi y coreografía de Hernán Baldrich, el estreno de *Diseño para Seis*, con coreografía de John Taras y la reposición de *Carmina Burana*, *Milagro en la Alameda* y ballets del repertorio.

Además de la labor del Ballet Nacional dentro del país, el conjunto viajó a la Argentina actuando en el Teatro Colón de Buenos Aires con extraordinario éxito de público y crítica; inauguró el II Festival de Santa Fe y ofreció representaciones en Rosario y La Plata, completando dieciocho funciones en total.

Durante 1960, el Ballet Nacional Chileno ofreció un total de 75 funciones.

El Coro de la Universidad de Chile tuvo importantes actuaciones durante la Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile; en *La Creación*, de Haydn, y en la *Cantata Alexander Nevsky*, de Prokofieff. En la temporada de cámara de primavera ofreció un concierto en la Biblioteca Nacional y una serie de actuaciones en Escuelas Universitarias, en Congresos, en Radios y al aire libre, que suman 43 actuaciones sin contar las 15 presentaciones del Grupo Folklórico de este conjunto coral. Además, el Coro de la Universidad grabó un disco Odeón con canciones sudamericanas.

Dentro del campo de la Radiodifusión, el Instituto ha presentado por Radio Sociedad Nacional de Minería, de Santiago, 28 conciertos vivos, en colaboración con la Asociación de Concertistas de Chile, en los que han actuado destacados cantantes, instrumentistas de cuerda y viento, pianistas, conjuntos vocales, tríos y cuartetos. El Departamento de Grabaciones, por su parte, ha preparado una serie de programas en cinta magnética: 53 programas semanales de una hora que se transmiten a través de dieciséis radioemisoras del país desde Arica a Magallanes, con un total de 848 audiciones en el año; 120 audiciones de media hora correspondientes a la serie "Cómo escuchar música"; 52 audiciones del programa "Panorama de la música culta en Chile"; 20 programas especiales para la Oficina de Informaciones y Radiodifusión de la Presidencia de la República; 15 programas de la serie "20 años de Extensión Musical"; 20 programas especiales solicitados por radioemisoras e instituciones musicales, además de 40 horas de grabación de música chilena para ser enviada al extranjero en intercambio con instituciones culturales para ilustrar conferencias. Todos estos programas, con excepción de los enviados al extranjero, tienen comentarios grabados sobre las obras y sus autores.

El Instituto de Extensión Musical auspició, también, conciertos vivos en el norte y sur del país y la gira a Argentina del Cuarteto Santiago; prestó su generoso apoyo a Juventudes Musicales Chilenas y a la Asociación de Música Contemporánea, ambas entidades creadas en 1960.

Así cumplió el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, la labor que le ha sido encomendada, de estimular la creación musical chilena, de dar trabajo a los artistas nacionales y de difundir la música en todos los ámbitos del país.

La tradición consigna comúnmente el empleo del guitarrón como instrumento de acompañamiento de los *versos*, los cuales constituyen un campo poético particular ceñido a una rígida preceptiva en cuanto a tema, métrica, estilo y función; sus cultores son los *puetas* y *cantores*, de los cuales ya hemos dado cuenta en un estudio anterior⁷, aunque en el presente trabajo será necesario volver parcialmente sobre sus peculiaridades en el capítulo dedicado a los elementos literarios. En menor medida ha acompañado canciones y danzas, diferencia que en la actualidad parece haberse acentuado desde los tiempos de Lenz, quien fuera el primero en hacerla notar⁸. Algunos ejemplos de trozos poéticos pueden servir como ilustración de lo expuesto.

 Cuando se murió mi padre
 dejó dicho al albacea
 que me diese una batea
 y un *guitarrón* de esos grandes.
 También le dijo a mi madre
 que me entregase una sierra;
 yo también toqué una perra
 parida con treinta perros;
 también cobraba un cencerro
 cuando salí de mi tierra.

Este fragmento, extraído de la obra de don Desiderio Lizana, "Como se canta la Poesía Popular"⁹ y que contempla el tan manido tema del testamento¹⁰, nos permitiría suponer la posesión del guitarrón como un hecho común, por figurar aquí despectivamente junto a otros objetos domésticos.

Una cuarteta corriente en distintos lugares de Chile, y cuya versión ahora transcrita fuera recogida en la comuna de S. Pedro, del Dpto. de Melipilla, Prov. de Santiago, comprueba su utilización entre los antiguos *cantores populares*, aunque en esta zona su extinción parece total.

 Afina bien tus alambres
 y arregla tus *postureos*
 y *háceme* sonar los dedos
 en ese *guitarrón* grande.

El próximo ejemplo permite apreciar la función de acompañamiento del guitarrón que señaláramos como la menos acostumbrada; cabe

hacer notar que la presente estrofa tuvo su mayor auge a fines del siglo pasado, de acuerdo con las informaciones del cantor que nos la diera en el pueblo de S. Vicente de Tagua-Tagua, Prov. de O'Higgins. En la citada época, dicha función debió ser corriente en los sitios de diversiones públicas.

Un día salí a pasear
con la *madama* elegante,
llegué a la fonda al instante
y me puse a enamorar.
Luego la saqué a bailar
al toque de un *guitarrón*
y por verle la opinión
en la fonda *cabalosa*:
tóquenme la *refalosa*,
porque mis deseos son.

También la poesía popular impresa contempla abundantemente el manejo de nuestro instrumento. Así lo hemos comprobado en la colección del Dr. Rodolfo Lenz, conservada actualmente en la Sección Chilena de la Biblioteca Nacional, gracias al diligente cuidado de Raúl Silva Castro¹¹. El *pueta* Hipólito Cordero en su desafío a su colega Meneses expresa:

Tengo listo el *guitarrón*
y en la cancha mi caballo,
con precoz valor te *pallo*
por tener ilustración.

El aludido, a su vez, replica:

Ya estoy muy bien enterado
que *cantar* no es mucha ciencia,
solamente es experiencia
y ser un poco *historiado*
Al que sea atarantado
yo le bajo la opinión
tocando en un *guitarrón*
corrijo a los *ideáticos*,
ya que ellos son gramáticos,
leyendo darán razón.

Es innegable que en la actualidad el uso del *guitarrón* ha disminuido ostensiblemente, siendo relativamente dificultoso encontrarlo en las regiones urbanas y rurales, mas no por esto es posible desconocer la existencia de ciertos centros donde aún su práctica se encuentra difundida. Hasta la fecha sólo hemos estudiado su pervivencia en ciertos lugares del Dpto. de Puente Alto, razón por lo cual se impone una breve noticia histórico-geográfica de la localidad.

La Agrupación Folklórica Chilena ha considerado del mayor interés tomar como tema de su primer Trabajo de Seminario la continuación del conocimiento de una materia folklórica cuyo más severo investigador fuera el filólogo alemán Rodolfo Lenz, bajo cuyo nombre se han organizado las tareas de su Centro de Estudios.

*

EL DEPARTAMENTO DE PUENTE ALTO

El Departamento de Puente Alto de la Provincia de Santiago fue creado por la Ley N° 12.997, publicada en el Diario Oficial el 30 de septiembre de 1958. Consta de las comunas, subdelegaciones de Puente Alto, S. José de Maipo y Pirque, las cuales, según el último censo efectuado en 1952¹², alcanzan la suma cercana a los cincuenta mil habitantes, cantidad que en el presente ha obtenido un indudable incremento, debido al auge industrial y agrícola de la zona. La capital del Departamento, que lleva su mismo nombre, fue fundada con el carácter de villa el 8 de enero de 1898, y está situada a menos de veinte kilómetros al sur de Santiago, en los contrafuertes del Cajón del Maipo; sin embargo, ha mantenido su independencia, sin convertirse en un barrio de éste.

Una primera explicación del nombre se relaciona con una expedición de Francisco de Villagrán para asegurar los caminos y conquistar tierras para el rey de España. Como lo sorprendiera la noche en la ribera norte del río Maipo, decidió aguardar la mañana para continuar la marcha. En este lapso, los indígenas del lugar fabricaron un liviano puente de ramas y cayeron sobre los españoles, los cuales rechazaron el ataque. Se cree que este puente habría estado junto al Cerro de la Cruz, razón por la cual se le enviaron noticias al soberano español sobre "el combate de Puente Alto".

Una segunda versión, con un origen más cercano, y exenta de leyenda, nos informa acerca de un puente de ladrillos construido sobre el ca-

nal de riego denominado Canal Eyzaguirre, de gran caudal por su pronunciado desnivel; dicho puente debía atravesarse a alta velocidad a fin de vencer la resistencia de la subida. En 1903, una disposición municipal determinó la construcción de otro puente a nivel de la calle; pese a ello se mantuvo el nombre primitivo.

La prosperidad agrícola de este territorio fue aprovechada desde tiempos remotos, introduciendo los incas interesantes procedimientos en materia de riesgos y cultivos, de lo que da prueba la magnitud de algunos canales, como el de Charamauida. Los gobernantes españoles prosiguieron con estas técnicas, que se han ido perfeccionando hasta nuestros días.

De antigua data son los comienzos comerciales de la capital del Departamento, ya que era un descanso obligado de gauchos arrieros que arrendaban talaje y traían plumas de ñandú, yerba mate, etc., en el siglo pasado. Posteriormente se produce un fuerte desarrollo industrial, que se destaca actualmente a través de la Compañía Manufacturera de Papeles y Cartones, de la Fábrica de Tejidos Victoria, ambas ya iniciadas en los albores de nuestro siglo, y de la producción vitivinícola, una de las más vigorosas del país.

Nuestro trabajo de observación y recolección en el terreno mismo ha comprendido sólo algunos puntos de las comunas de Puente Alto y Pirque, lo que permitiría suponer que la frecuencia del fenómeno registrado es aún mucho más fuerte. En la primera, nos ocupamos de las localidades de El Peñón y Las Vizcachas, y en la segunda, de las de El Huinacán, Lo Arcaya y El Principal, esta última, una de las haciendas más extensas de la zona, figuró como encomienda de importancia, de propiedad de don Alonso de Córdova, El Mozo, a comienzos del s. xvii.

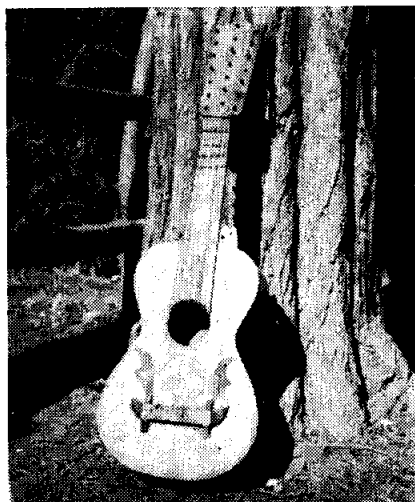
Tampoco faltan en Puente Alto las creencias tradicionales: la Virgen de las Vizcachas es una de ellas. Al respecto se cuenta que a la entrada de las tierras de don J. E. Tocornal, había hace veinticinco años un relieve natural en piedra con forma humana, en el que se creía ver a la Virgen. Un borracho lo destruyó a balazos, y los vecinos lo reemplazaron por una imagen, objeto de la devoción popular. Otras leyendas se remiten a portentosos tesoros, entre los que sobresalen el del temido capitán San Bruno, y el de los jesuitas, expulsados por Carlos III. El *diablo*, requerido corrientemente para la celebración de pactos, y la *Lola*, agorera de desgracias entre los mineros, son los personajes míticos más comunes¹⁸.

*



Isaiás Angulo

Manuel Pizarro
y uno de sus hijos



Guitarrón de Ismael Pizarro

Guitarrón de Ismael Pizarro





Manuel Pizarro ejecutando guitarrón

Miembros del
Centro de Estudios de la
Agrupación Folklórica Chilena
con Manuel Pizarro



Manuel Ulloa



Mercedes Pizarro

EL ELEMENTO HUMANO

A comienzos del año 1957 tuvimos conocimiento de la existencia de un guitarrón que poseía el *inquilino* del *fundo* Lo Arcaya, Manuel Pizarro, quien ya había abandonado la práctica del instrumento, pero que mantenía vinculaciones con varios ejecutantes. Este dato nos fue suministrado por la visitadora social e integrante de la Agrupación Folklórica Chilena, Virginia Contreras de Aguirre.

Por esa fecha adquirimos este instrumento y nos conectamos con su último dueño, y por medio de él con los *guitarroneros* Manuel Ulloa, de El Principal; Isafas Angulo, de Las Vizcachas; Gabriel Soto, de El Peñón. Posteriormente conocimos a Juan de Dios Reyes, del *fundo* "El Huinacán"; Juan Martínez, yerno de Angulo y habitante de El Peñón; y a Ismael Pizarro Sandoval, Ismael Pizarro González y Mercedes Pizarro, todo ellos de El Principal.

Estimando improcedente para esta publicación la inclusión de fichas personales detalladas, indicaremos las condiciones generales de nuestros informantes:

a) Con respecto de la edad, la mayoría de ellos sobrepasa los sesenta y cinco años pero hay casos con menos de cuarenta, lo que demuestra que esta afición no sólo es patrimonio de personas ancianas y que su desaparacimiento no se encuentra tan cercano.

b) En cuanto a sus lugares de residencia, todos están radicados en *fundos*. Este hecho le confiere a la práctica del guitarrón un marcado carácter rural.

c) La condición socioeconómica es variable: hay algunos que demuestran cierta holgura, tanto en sus atuendos personales como en su habitación, mientras otros ostentan una marcada escasez de recursos; no obstante, como se infiere del punto b), todos son trabajadores agrícolas.

d) El grado de instrucción es bajo, existiendo un alto porcentaje de analfabetismo, circunstancia que hace aún más valioso tanto el conocimiento que manifiestan sobre temas poéticos del Antiguo y Nuevo Testamento, de leyendas épicas, etc., como la amable y espontánea distinción, siempre deferente y generosa para con la personas que los visitan.

e) El aprendizaje de su oficio poético-musical ha sido adquirido principalmente a través de la tradición oral, perpetuada en los hijos de los cultores actuales, salvo en su aspecto instrumental. También ha influido la ingerencia de maestros eximios, como el llamado Zurdo Ortega,

notable *pueta* de comienzos de siglo en Santiago y sus alrededores. Esta relación geográfica nos permite exponer una hipótesis destinada a comprobar la procedencia del ejercicio del guitarrón en el área de nuestro trabajo. En efecto, a fines del siglo pasado y a comienzos del presente, la ciudad de Santiago se constituyó en el gran foco de esta actividad, de acuerdo con el testimonio de los guitarrones encuestados por nosotros, y con las informaciones contenidas en las obras de Antonio Acevedo¹⁴, Rodolfo Lenz¹⁵, Diego Muñoz¹⁶ y otros. El apareamiento de nuevos recursos de diversión pública motivó la migración de este cordófono a regiones adyacentes. Tanto es así que el famoso *pueta* Liborio Salgado, en compañía de su mujer, magnífica ejecutante del guitarrón, se trasladaron al centro de Puente Alto hacia 1920, donde siguieron su antigua práctica, que ha sido continuada en Valparaíso por su hijo, Lázaro Salgado, de descollante actuación en el "Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares Chilenos", celebrado en Santiago, el año 1954¹⁷.

EL INSTRUMENTO

Parece que los primeros en ocuparse en describir el guitarrón fueron don Julio Vicuña Cifuentes y don Desiderio Lizana, si bien en forma brevísima y elemental. El primero de ellos en la Introducción de sus "Romances Populares y Vulgares"¹⁸ afirma que "es una *guitarra* grande y de muchas cuerdas, en número variable, pues los hay de 25 y de más de 30". Informa que este instrumento acompaña la interpretación de *romances vulgares* y añade: "sólo lo he visto manejado por hombres, cantores de décimas y quintillas". El segundo coincide en el uso de él por parte de *puetas* y *cantores*, y lo determina geográficamente, circunscribiéndolo principalmente a las provincias de O'Higgins y Colchagua, insistiendo en sus grandes dimensiones, al expresar que es "corpulento y respetable" y "que se abraza apenas contra el pecho"¹⁹.

Pero, sin duda alguna, la más completa descripción hasta ahora realizada es obra del ya citado Rodolfo Lenz²⁰ y ella ha sido utilizada prácticamente en forma textual por los estudiosos chilenos de esta materia posteriores a él. Dada su importancia, la transcribimos en su totalidad.

"El instrumento en que el cantor acompaña sus *poesías*, el *guitarrón*, es una especie de *guitarra* grande de 25 cuerdas. Don Aniceto*, que

*Aniceto Pozo, *cantor* santiaguino, el principal informante de Lenz.

construye tales instrumentos, me explicó sus detalles con los siguientes términos técnicos*”.

“La *caja* del guitarrón es un poco más alta (13 cm.), y ancha (24 cm. en la parte superior y 32 cm. en la inferior) que la de una guitarra ordinaria. El mástil, llamado *brazo*, es un poco más ancho, pero mucho más corto (desde la ceja hasta la caja 23 cm.). En cambio, el *clavijero* es muy largo (23 cm.), pues tiene tres hileras de siete *clavijas* cada una, que sujetan las 21 cuerdas principales. Estas alcanzan desde la ceja llamada *cejezuela*, en pronunciación vulgar *sijesuela*, hasta el *pontezuelo*, y se pueden acortar por semitonos mediante siete trastes, que son dispuestos “de mayor a menor” de una manera bastante ingeniosa. Ya que el carpintero, sobre todo en el campo, no podría fácilmente hacer los trastes de metal, como es costumbre en los instrumentos parecidos que se venden en el comercio, y hechos de madera (como los son la *cejezuela* y el *pontezuelo*) se desgastarían ligero, los trastes se hacen de la misma cuerda de tripa que sirve para los nervios más agudos, torciendo sucesivamente 8, 7, 6... hasta 2 de estas cuerdas delgadas y pasando estas nuevas cuerdas en dos vueltas alrededor del brazo del guitarrón marcado por dos pequeñas muescas en los extremos laterales del brazo. Así se consiguen trastes resistentes y lisos que en caso de descompostura se pueden renovar con facilidad. De este modo cada cuerda del instrumento se puede acortar hasta la quinta superior.

“La encordadura se compone de las “cuerdas” propiamente tales de tripas, de “entorchados” sobre hilo de seda (que también se llaman “bordones”) y de “alambres” que son “canutillos de alambre” estirados que siempre guardan cierta ondulación, como si se sacara el alambre de la cuerda entorchada de *mi* de guitarra. Todas las “cuerdas” son de un mismo grueso, algo más delgada que un *mi* de violín, y los alambres se sacan todos de un mismo canutillo, de modo que la diferente altura musical depende sólo de la diferencia de tensión, que en toda la encordadura es relativamente escasa; por consiguiente el tono del instrumento es muy suave. Creo que generalmente también se usa un mismo entorchado para las tres cuerdas más graves”.

*“Las medidas que agregó corresponden a un ejemplar que me regaló, en 1905, mi antiguo alumno y estimado amigo don Agustín Cannobbio. Es, con excepción de los adornos, completamente igual al ejemplar de A. Pozo. No he visto nunca ejem-

plares con más de 25 cuerdas, que menciona Julio Vicuña Cifuentes en la Introducción de sus *Romances Populares y Vulgares* (Santiago, 1912, p. xxiii), lo que no quiere decir que no existan”.

"Todas las cuerdas del guitarrón están a muy corta distancia (poco más de dos milímetros), pues la ceja mide apenas seis centímetros y sujeta 21 cuerdas que hacia el pontezuelo se apartan un poco más (10 cm., para 25 cuerdas). Las cuerdas principales se tocan siempre por grupos de tres hasta seis con las uñas largas y bien cuidadas de los dedos pulgar e índice y se distribuyen como sigue:

1. Primera orden: 4 alambres, 1 entorchado;
2. Cuarta orden: 4 alambres, 2 entorchados;
3. Tercera orden (o las primas): 2 cuerdas primas, 1 alambre, 1 entorchado;
4. Tres alambres, y
5. Tres cuerdas.

A estas se agregan en cada lado dos cuerdas más cortas, llamadas "tiples" o "diablitos", que sólo alcanzan desde el pontezuelo hasta el extremo de la caja, donde se hallan dos clavijas a cada lado del brazo. Los diablitos no tienen ceja y están en las clavijas un poco más apartadas que en el pontezuelo; son las únicas que se tocan aisladamente. El afinamiento es relativamente el siguiente (Notación Musical N° 1):

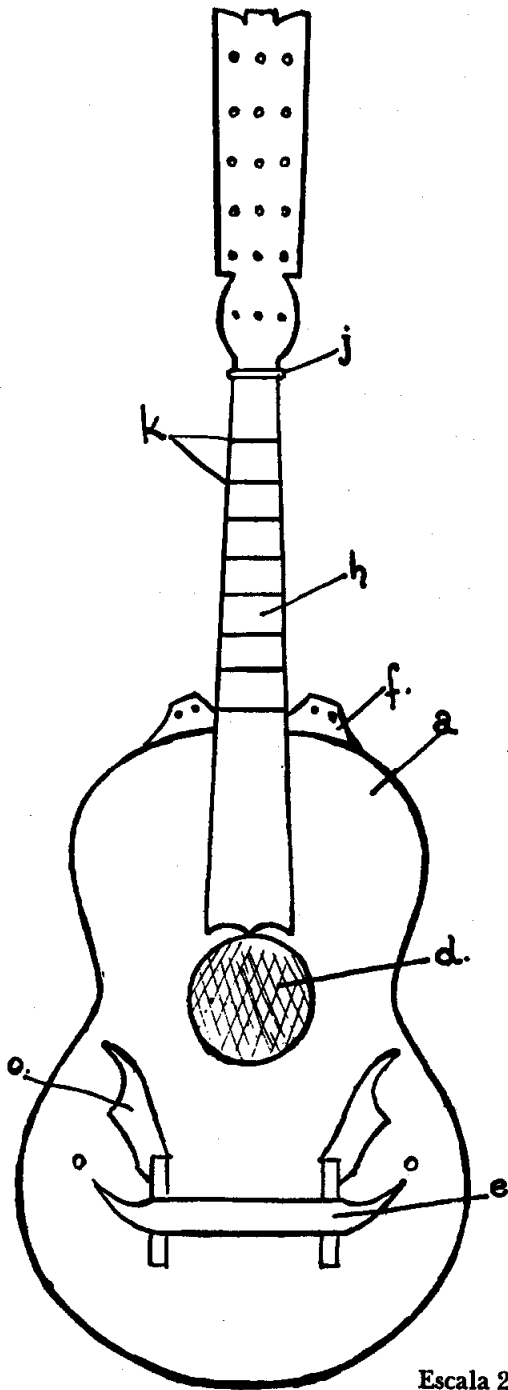
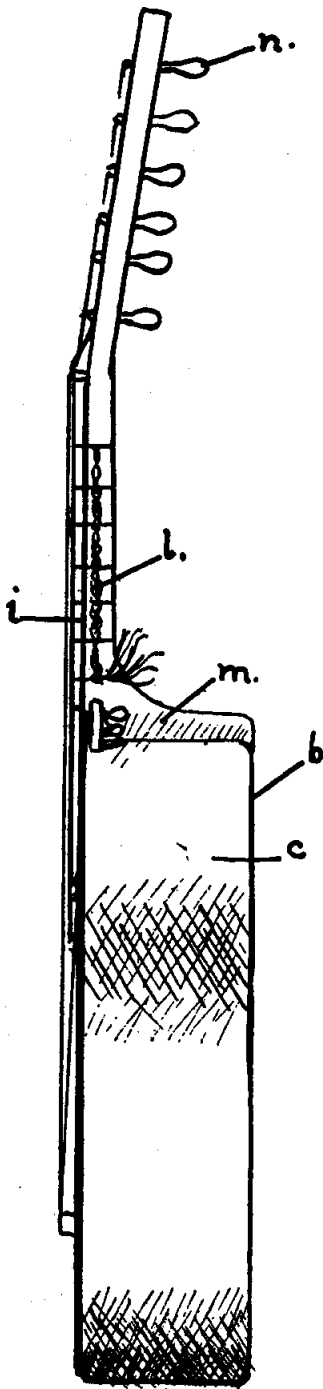
Ej.1. AFINAMIENTO DEL GUITARRÓN.



"Las notas mínimas designan los entorchados, las semimínimas los "alambres", las corcheas las "cuerdas" y las semicorcheas los "diablitos". Digo que el afinamiento es relativo, porque los cantores no usan diapasón normal. Es fijado el tono más grave del instrumento como *do*".

"El guitarrón se usa casi exclusivamente para tocar "entonaciones de poesías", de las cuales la mayor parte de los músicos saben sólo unas tres o cuatro; buenos cantores, como Pozo, a veces más de una docena. Cuecas y tonadas se acompañan sólo excepcionalmente en el guitarrón; por otra parte, es posible arreglar las entonaciones de poesías para tocarlas en la guitarra común. Un buen músico sabe "trasponer" las melodías según el instrumento".

Esta insuperable descripción, cuya vigencia hemos podido corroborar en todos sus aspectos básicos, nos merece ligeras observaciones, que pasamos a exponer a continuación:



Escala 2

1. La razón dada por Lenz para el empleo de los *trastes* de tripa, podría complementarse al ser considerado este hecho como una supervivencia propia de la Edad Media y del Renacimiento, LAB, lo que estaría en consonancia con la determinación cronológica dada más atrás para la vinculación del *guitarrón* con la familia del *archilaúd* y con su probable llegada a Chile.

2. Aunque es efectivo teóricamente que los órdenes de cuerdas se puedan "acortar hasta la quinta superior", en la práctica no hemos encontrado intérpretes que obtengan las notas agudas.

3. Con respecto de las llamadas *cuerdas* por Lenz, nuestro informante más autorizado, Isaías Angulo, a raíz de ser consultado acerca de la carencia de ellas en los guitarrones de la región, nos explicó que su exclusión se debía a que con las *cuerdas* no se lograba todo el *sonoro* del instrumento, por lo cual sus coterráneos sólo conocían el empleo de *alambres*.

4. Como lo señala Lenz, "todas las cuerdas del *guitarrón* están a muy corta distancia"; sin embargo, en los ejemplares que hemos conocido es perceptible una separación entre los diferentes órdenes.

5. A más de las "entonaciones de poesías", *cuecas* y *tonadas*, hemos comprobado que el *guitarrón* acompaña *vales* y *polkas*.

6. El término *trasponer* ha sido registrado por nosotros con dos acepciones: una, equivalente a la dada por Lenz, vigente en la actualidad; y otra que consiste en designar el cambio de afinación del instrumento, *trasposición* que si bien es conocida, no es comúnmente utilizada.

Contrariamente a lo que han afirmado los folkloristas chilenos anteriormente citados, y la lexicografía universal especializada, LAB, hemos llegado al convencimiento no sólo en el caso de los instrumentos de la región sobre la cual versa este trabajo, sino que también en otros*, que sus dimensiones generales no autorizan para calificarlo como *guitarra grande*, lo que puede observarse en el gráfico que acompañamos.

Organográficamente, el *guitarrón* consta de cuatro partes principales: *caja*, *mango*, *clavijero* y *encordadura*. Aunque la nomenclatura folklórica que hemos anotado concuerda en líneas generales con la de Lenz, estimamos de rigor incluir minuciosamente la terminología de los elementos del *guitarrón* proporcionada por tres de nuestros informantes, porque de esta manera completamos la descripción anterior y formulamos algunas diferencias que justifican nuestro paralelo.

*Uno de San Vicente de Tagua-Tagua, don E. Pereira al I. I. M., procedente de Prov. de O'Higgins, y uno obsequiado por la familia Pozo de Santiago.

En nuestra enumeración pondremos en primer lugar los términos folklóricos, indicando los nombres que cada informante nos diera (véase tabla de abreviaturas onomásticas), y a continuación las voces correspondientes propias de la musicología, LAB. Si se produce coincidencia, apuntaremos un vocablo; y cuando la hay entre los cultores del género, omitiremos la mención de la abreviatura.

I. la *caja* está constituida por:

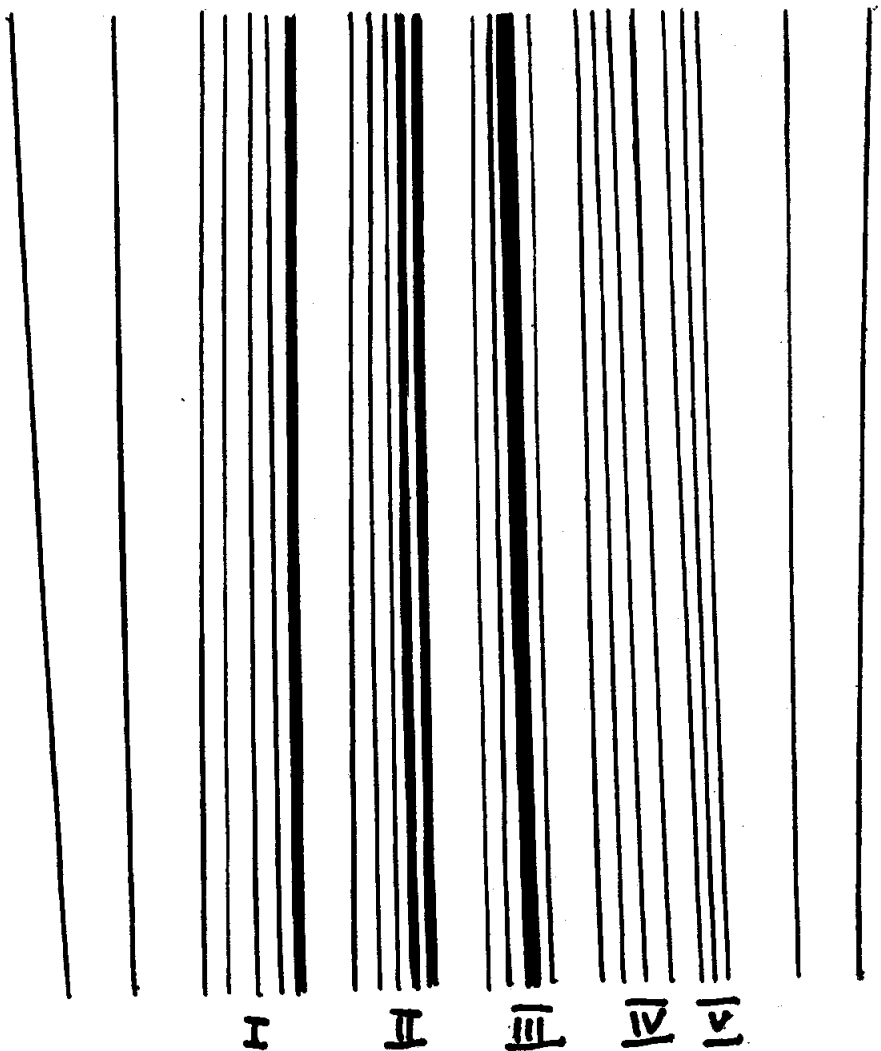
- a) *cubierta* (I. A.); *tapas* (M. U.) -*tapa armónica*;
- b) *tapa* (I. A.), *trastapa* (M. U.) -*fondo*;
- c) *aros*;
- d) *boca*;
- e) *puente -cordal*;
- f) *orejas*: piezas de madera colocadas sobre el extremo superior de la *caja* y a cada lado del *batidor*, destinadas a llevar las clavijas de los *tiples* (véase), y
- g) *perritos*; *perritos* o *quiltritos* (I. A.): pequeños trozos de madera que dan firmeza a la unión de los *aros* con las demás partes.

II. El *brazo-mango*, *mástil*, está formado por:

- h) *brazo* propiamente tal;
- i) *sobrebrazo* (M. U.) -*batidor*;
- j) *puente* (I. A.), *sijisuela* (M. U.) -*cejuela*;
- k) *trastes*: por lo general, de tripa y en número de siete;
- l) *chapecán* o *chapecao*: trenza formada por las prolongaciones las tripas de los *trastes*, y
- m) *puntisuela* (I. A.): pieza de madera en forma de quilla que sujeta el brazo a la *caja*, prolongándose hacia el interior de ésta.

III. El *clavijero*, con forma de pala y con su extremo inferior de línea curva:

- n) *clavijas*: distribuidas en tres filas, en número total de 18 ó 21.



IV. La encuerdadura-encordadura repartida en cinco ordenanzas u órdenes y cuatro diablitos o tiples:

- 1.er orden: 4 alambres —correspondientes a un si de guitarra— y 1 entorchado (I. A.); 4 alambres —íd.— y 2 entorchados (G. S.).
 2º orden: 3 alambres —mi de guitarra— y 2 entorchados.

3.er orden: 2 *alambres* —mi de guitarra—, 1 *bordoncillo* —más grueso que un *la* de guitarra— y un *entorchado* de mi de guitarra.

4º orden: 4 *alambres* —si de guitarra— (I. A.); 3 *alambres* —mi de guitarra (G. S.).

5º orden: 3 *alambres* —mi de guitarra.

Todos los ejemplares que conocemos presentan decoraciones, las que podríamos dividir en dos clases: incrustaciones y dibujos. Entre las primeras, las más corrientes consisten en botones de conchaperla o trozos multiformes de ellos, lo que recibe el nombre de *emperlado*. A pesar de que es frecuente la incrustación de monedas y de espejuelos, no la hemos encontrado en el área de nuestro trabajo. Los segundos son incisos, y en Puente Alto únicamente los hemos observado de tipo geométrico, aunque en guitarrones de otros lugares toman formas zoo y fitomórficas, o se demuestran como leyendas, muchas veces de carácter patriótico.

Una especial mención merecen los llamados *puñales*, (o) de forma estilizada de alfanje y normalmente incisos y barnizados con un color más oscuro que el de la *cubierta*, y adorno obligado del instrumento.

LOS ELEMENTOS LITERARIOS

El guitarrón, instrumento por excelencia de los *cantores populares*, acerca de los cuales ya nos hemos pronunciado en anteriores ocasiones²¹, considerándolos como prolongaciones de juglares medievales y trovadores cortesanos prerrenacentistas, ha ido cediendo paulatinamente su calidad de tal a la guitarra, a partir del segundo cuarto de nuestro siglo y a lo largo de todo el país, sin que ésto haya significado una alteración de los rasgos de la poesía folklórica. El Departamento de Puente Alto es, por consiguiente, uno de los escasos focos de conservación de la práctica de este cordófono arcaico, lo que no nos faculta para considerarlo como el más importante, ya que de otros sólo tenemos vagas referencias.

El género literario en cuestión presenta en el área estudiada las mismas características generales que en el resto de nuestro territorio, vale decir, un estilo predominantemente narrativo; una temática que comprende todos los grandes *fundamentos*; una métrica que demuestra un predominio casi absoluto de la décima; una función, ora recreativa, ora ceremonial; y cultores exclusivamente masculinos; todo lo cual cabe bajo el concepto del tipo poético cantado, denominado *verso*. Sin embargo, no deja de exhibir ciertas peculiaridades:

- a) Notoria antigüedad de los textos poéticos;
- b) Índice cuantitativamente bajo de ellos;
- c) Carencia casi absoluta de asuntos ocasionales sensacionalistas propios de la poesía vulgar impresa;
- d) Presencia literaria del más famoso de los *puetas* avecindados en Santiago durante el pasado siglo, Bernardino Guajardo²², si bien sus composiciones se conservan muy estragadas;
- e) Abundancia de términos deformados o mutilados, lo que torna muchos fragmentos oscuros y hasta incomprensibles;
- f) Prioridad de la función recreativa sobre la ceremonial;
- g) Gran sobriedad y mesura en los temas y en el léxico, y
- h) Existencia de *versos* denominados *brúculos*, que constituyen la excepción del carácter genérico señalado en el punto anterior, y de los cuales incluiremos oportunamente una versión.

La siguiente selección de ejemplos ofrece una aproximación global a la poesía folklórica de Puente Alto, cuyo acompañamiento instrumental se halla a cargo del objeto de nuestro estudio.

VERSO POR HISTORIA

Por Moisés (G. S.)

1

Moisés llevaba en su mano
 una vara muy potente,
 la cual relucía al frente
 delante del rey tirano.
 Quisieron los *egipcianos*
 evitar de aquel mohíno;
 por la fe del Unitrino
 Moisés le dijo a Aarón:
 para huir de Faraón
 pongámonos en camino *.

*Por no tratarse de una publicación especializada en Lingüística, hemos prescindido de una transcripción fonética, aunque en un último ejemplo la usaremos estrictamente para dar una muestra de la lengua de la zona.

2

Se *enfuriaba* Faraón
cuando a Moisés divisaba,
porque plagas le llevaba
pa' libertar su nación.
De las manos del traidor
libertó a la gente hebrea;
para tierras cananeas
marchó el pueblo con contento
huyendo por el desierto
para que nadie nos vea.

3

Quiso Dios que se *enfuriara*
aquel monarca tan cruel,
pa' castigar a Israel
cincuenta carros prepara
porque quería acabarla
a la nación de Judea,
Dios en las nubes sombrea,
hasta llegar al Mar Rojo,
de aquel rey tan *preticioso*
ninguno testigo sea.

4

Quedaron los *egipcianos*
sumergidos en el Mar Rojo
quedó Faraón furioso
con todos sus cortesanos;
himnos de gloria entonaron,
Moisés tomando el camino,
cantando cantos divinos
hasta Canaán llegaron.
Doce tribus se formaron
de dos corazones finos.

VERSO POR HISTORIA

Por José (M. U.)

1

De edad de dieciséis años
fue el varón José vendido.
De *Louain* fue traído
al Egipto, el pueblo extraño.
Sus hermanos lo
dijeron en aquel trecho
quedaron bien satisfechos
después de que lo vendieron
y unos a otros se dijeron:
pónele llave a tu pecho.

2

Dispusieron de matar
un cabrito, y con la sangre
teñir la túnica al padre
de José en aquel lugar.
Tiernamente Putifar
es ministro de Faraón;
vendieron a aquel varón
como esclavo y buen sujeto
puso un candado al secreto
y aldaba a tu corazón.

3

La mujer de su amo fue
prendada de su hermosura,
y en la Sagrada Escritura
ella se prendó de José;
la cual lo acusó después
delante de su marido,
viéndolo tan desvalido
Putifar lo puso preso,
y hoy le dijo por eso:
picaporte a tus sentidos.

José en la cárcel estaba
con otros dos compañeros:
el copero y el panadero,
sus sueños le interpretaba.
Nadie por él reclamaba
en tan estrecha prisión,
lo mismo que al rey Faraón
que un gran sueño le interpreta,
le hace a sus graneros puerta
y cerrojo a tu intención.

Estos *versos por historia*, muy frecuentes en toda la poesía folklórica chilena, contemplan por una parte, argumentos tomados del Antiguo Testamento, como los ejemplos transcritos, y por la otra, asuntos histórico-legendario, como la vida de Genoveva de Brabante y las hazañas de Carlomagno y sus Doce Pares, de los cuales no hemos registrado ejemplos en la región. Es de hacer notar la fidelidad que guardan estas reproducciones folklóricas con respecto de la literatura erudita universal.

VERSO A LO ADIVINO

Por Nacimiento (M. P.)

1

María a Belén llegó
en nueve meses cumplidos,
pero en su parto ha tenido
Jesús, el Hijo de Dios.
Todo el pesebre alumbró
con su hermosa corona,
la luz de la luna asoma;
el buey el aliento ha dado,
para que fuese abrigado
la vaca parió en la loma.

2

La misma noche de Pascua
cuando nació Jesucristo,
el veinticinco se ha visto
al lado de sus patriarcas.
Los reyes de su *monarca*
fueron a la novedad
sin saber dónde será
donde fue nacido el Rey,
que dicen que fue en Belén
el ternero en la quebrada.

3

María lo contemplaba,
porque era el único hijo,
porque San José le dijo
que era a Aquel que más amaba.
De frío Cristo lloraba,
del aire que vaporiza,
todo el pueblo lo divisa
al verdadero Mesías;
vamos a ver, le decía,
el vaquero en la ceniza.

4

Los judíos ya supieron
que el Hijo de Dios nació
el gran Herodes mandó
su gente, y lo persiguieron.
Los dos varones salieron
para Egipto en verdad,
los judíos van de atrás
con furia y sin temor,
hallaron un segador
comiendo papas asadas.

VERSO A LO DIVINO

Por La Encarnación (M. U.)

1

Yo para Dios fui nacido
y lo amo con eficacia,
sé que por la obra y gracia
el Señor fue concebido.
Consagra bien dirigido
para ser *buen bajador*
te lo digo con fervor,
y un Dios te salve, María,
que he soñado en aquel día
un pensamiento de amor.

2

Tres veces que la nombró
le dijo: Bendita eres,
que entre todas las mujeres,
de donde el Señor encarnó.
En aquella hora quedó
el Espíritu contento,
fijó el Señor su aposento
y en el vientre original;
por la bendita señal
tengo en el alma de ausento.

3

Fue el merecimiento tanto
de esas Divinas Personas,
y le bailó en la corona,
bajó el Espíritu Santo.
Y la deja sin quebranto
los nueve meses en calma;
en esa preciosa palma
lo predicaba María,
y el más *imperio* decía:
y ausente tengo el alma.

4

De tres goteras de sangre
se formó Dios para siempre
y tomó carne en el vientre
de la Purísima Madre.
En Belén nació Dios Padre;
fue feliz el nacimiento,
el buey le echaba el aliento
y también lo dio a adorar,
y a su pecho ha de entrar
donde está su pensamiento.

Los *versos a lo adivino* —curiosa fórmula fonética por la española clásica *a lo divino*— se refieren principalmente a los hechos del Nuevo Testamento, teniendo siempre como protagonista a Cristo, enfocado en los tres momentos esenciales de su existencia terrena. En la primera de las composiciones, encontramos el empleo del equívoco al final de cada estrofa, ya que la *cuarteta* que resulta de los cuatro últimos *vocables* de cada *pie* disiente del contenido total, fenómeno común en el género. Por otra parte, surge, consciente o inconscientemente un virtuosismo que consiste en permitir la lectura de cada estrofa empezando por el comienzo o por el final indistintamente. Es curioso que en el Departamento de Puente Alto no hayamos recolectado gran cantidad de *versos a lo adivino* por la Pasión, muy numerosos en el centro del país.

VERSO A LO HUMANO

Por El Amor (G. S.)

I

Le compraré a mi chinita,
porque es todo mi tesoro,
un bonito reloj de oro
y un traje de señorita;
una cama *bien* bonita
como ella me la pidió,
unas botitas que vio
para hacerse más señora;
con mi negra encantadora
cuándo me casaré yo.

2

Le ofrecí otro regalito
que bien pronto le daré:
unas botitas al pie
que digan *diablo clarito*.
En seguida un collarcito
de la última invención,
un catre de pabellón
que se parezca a una estrella,
y me he de casar con ella
para ser *bien regalón*.

3

Le ofreceré un manto chino
a mi negra, bella ingrata,
un buen servicio de plata
que sea de los más fino.
Para mí, un *poncho* merino
que sea de linda trama;
al cura de mejor fama
yo le daré mi dinero,
porque es lo que yo prefiero
tener quien me haga la cama.

4

Plata le daré de más,
caballo y un buen *ropón*,
y para mí un *guarapón*
que parezca *capataz*.
También le haré poner gas
que alumbre todo el balcón;
ella estará en su salón,
con sirvientes la han de ver.
Yo quiero tener mujer
y dormir en buen colchón.

despedida

Por fin, le compraré piano
y quinta para recreo
casa de alto y un museo,
un organito de mano;
un sillón que sea plano
en Europa no hallaré,
en Francia lo encontraré,
y haré diligencia presto,
porque si fian todo esto
la preferida es usted.

VERSO A LO HUMANO

Por Chicherta (I. A.)

1

Míralo con esa traza,
tan *fachoso* que camina,
la camisa tan *cochina*
con tres almudes de grasa.
El dice que es su casa
un *puro* salón brillando;
su oficio, estar *cateando*
todas las bellas muchachas.
Míralo con esa traza
un *rotito* traficando.

2

Al verlo con su mantita
y la *chupalla hecha tiras*,
andando como la lira,
¿no es cierto que da risita?
pero él, con su mantita,
tira prosa como macho;
de *contino* con un *cacho*
brinda por una chicuela,
enamora a la más bella
con su sombrero gacho.

3

Este roto enamorado
 a las niñas sólo brinda;
 pa' verlas es una guinda
 cuando se encuentra *curado*.
 Pronto dice, entusiasmado:
 Yo soy despierto muchacho;
 pero el pobre cucaracho
 no conoce la pepita.
 Con esa facha maldita
 da gusto verlo tan *lacho*.

4

Da gusto verlo bailar
 cuando se salta a la fonda,
como tirado con honda
 para jugar y tomar.
 Así se le ven volar
 todas las *tiras* bailando.
 Así, *roto* como ando,
 a mí nadie me la gana;
 decía en una *chingana*,
 y las *tiritas*, colgando...

Los temas *a lo humano*, que como su nombre lo indica, tratan de toda clase de acontecimientos de la vida cotidiana, aunque también comprendan otros aspectos —personificación de animales, *ponderaciones*, etc.—, revelan muy bien el costumbrismo local y por ende, nacional, tanto en las acciones como en el lenguaje.

La glosa de la picaresca quarteta Cuándo me casaré yo... es de las más difundidas en todo Chile. Siempre la hemos encontrado con esta *despedida* irónica y jocosa, cosa que no ocurre con los versos de los fundamentos anteriores, en los cuales el remate es variable.

VERSO AUTORIZADO (M. U.)

1

¿Cuál fue aquel educado
 de tanta moralidad?

con su gran capacidad
a veces se halla turbado.
De tanto que ha fantaseado
creyendo ser un Sansón,
siendo de tanta opinión
cometió miles de errores.
Y así dicen los autores:
Cayó del trono Salomón.

2

El hombre para cantar
tiene que tener memoria
y hablando de buena historia,
conteste si sabe hablar.
Mas, si se llega a turbar,
su ciencia suele perder;
el que se ocupe en leer
si no le alcanza el sentido,
así se verá perdido
con toda su pompa y ser.

3

Si se afana en la Escritura
con toda delicadeza,
puede perder la cabeza
y conocer su locura.
Mas, si se engaña o se *apura*
en los tronos, por saber,
como Herodes podrá ser,
quien perdió su trono y suerte,
para el trance y no moverte
pisa bien al no caer.

4

Para cantar de memoria
se necesita talento
un poco de entendimiento
y una parte de la historia.
Se hallaba al perder la gloria
el gran sabio Salomón,

por aquel mismo filón
del desgraciado *Cain*.
Si me acompaña mi fin,
tú por el mismo *escalón*.

Esta modalidad pretende demostrar conocimientos elevados, y a manera de contrapunto utiliza preguntas difíciles, que dan una pauta de la seriedad con que se considera la importancia de la poesía folklórica, que llega a acercarse visiblemente a los alardes jactanciosos de los Cancioneros cortesanos de los siglos xv y xvi en España.

VERSO POR LITERATURA (I. A.)

1

Los rayos del sol brillante
alumbran la aurora al alba,
con olivo, laurel y palma
del jardín más elegante.
De rubíes y diamantes
María es la más hermosa,
de todos templos, preciosa
joya de los tribunales.
Antes que mi amor se *vaye* *
techador, techa tu choza.

2

Flor de aroma y cristal
de la iglesia imaginaria
margarita, trinitaria,
clavel, mosqueta y azahar,
azucena y arrayán,
candor que alegra el imperio,
que la cuidó un jardinero
en un jardín delicioso
con el árbol más coposo
techa tu choza, chocero.

*Vaye, por vaya, cambio común de terminación con el objeto de obtener rima

Naranja, almendro y castaño,
frutos de la tierra son,
con la flor de la pasión
crece con el agua el rebaño;
florece de año en año
maravilla muy preciosa,
de flores muy olorosas,
perlas finas de marfil,
matizada con jazmín,
con romero, flor y rosa.

La naturaleza renacentista idealizada se perpetúa en este fundamento, cuyo equívoco nombre tal vez obedezca a lo que por excelencia pudo haberse considerado como literatura en un período de la Edad de Oro. Los elementos más artificiosos y refinados de nuestra poesía folklórica se advierten en esta variedad. Desgraciadamente, el ejemplo que hemos consignado carece de su última estrofa, a causa de un olvido del respectivo informante. Otro *verso por literatura*, más extremado que el primero, servirá para conocer la técnica de los llamados *versos brúculos* —corrupción de la voz esdrújulo.

VERSO LITERARIO

Brúculo (G. S.)

1

Corría un río simpático
al pie de una alta colina,
y en sus aguas cristalinas
jugueteaban los acuáticos.
Allí el *brijar* aromático
la floresta engalana,
la fresca brisa lozana
mecía los verdes sauces
y en la caleta de un cauce
oí cantar una rana.

2

Mil pajarillos armónicos
con plumas de tornasol,
le tributaban al sol
sus loores filarmónicos.
Con un arte arquitectónico
divisaba un campanario
los dieciocho secundarios *
cruzaban el cielo azul,
y se paseaba un huemul
por un lago solitario.

3

Entré en un jardín fisiológico
y me emocioné de un pánico
de ver algunos *titánicos*
de un aspecto mitológico.
Encontré más grato y lógico
ir a pasear a la mar.
Esa noche, al aclarar,
en aquella playa amena,
oí cantar la sirena
y yo la quise enjaular.

4

Se alzaban frondosos álamos
en aquel país *estrópico*
y unos gigantes del trópico
segúan en pos del tálamo
Sobre tupidos escálamos
cantaban pájaros varios
que formaban un acuario
todas las aves incluidas
y yo tomé una lechuzza
creyendo que era canario.

*Incoherente disparate, complementado por otros que pueden admirarse a lo largo de este texto, en el cual se comprueba no sólo el uso de voces esdrújulas nor-

males, sino también la deformación de otras con el objeto de llegar a esta acentuación.

La mencionada presencia literaria de Bernardino Guajardo puede notarse en los dos siguientes fragmentos —sólo un pie recordaban los informantes—, pero hemos creído de la mayor conveniencia añadirlos en este ejemplario por su marcado acento de chilenidad.

VERSO A LO HUMANO

Por Chichería

El diablo con una espuela
adentro de una chingana
bailaba la *sinjuriana*
con una diabla chicuela.
Y al toque de una *vihuela*
saltaba más que un pescado;
se arrebató un pollo asado
que había sobre una mesa,
y por tragarse una presa
el diablo murió atorado.

VERSO A LO HUMANO

Por Chichería

La dueña de esta *chingana*
era una india cabezona,
era *retaca* y chascona
que la llamaban la rana.
Le contesta: —Paisana,
cuántos días que no como
y áseme un pedazo de lomo
que ya el hambre ya me mata,
el sábado tengo *plata*
y el domingo me la tomo.

El primero de estos pies, sumado a los tres que faltan, glosa la cuarteta:

El diablo murió atorado
con un hueso en el hocico;
quedaron los diablos chicos
hechos unos condenados²³.

y el segundo forma parte de la conocidísima poesía, cuya base métrica es:

Yo trabajo la semana
y el domingo me la tomo,
el lunes planto la falla
y el martes le pongo el hombro.

Finalmente, agregaremos el breve ejemplo ya anunciado de transcripción fonética:

VERSO A LO HUMANO

Por El Amor (I. A.)

la sómbra e tu γaryán'ta
i lo séñtiro ðe tu péçõ
le k'ítan al sol' deréçõ
yáhta loh rayo lwenkán'ta
el árþol le ða su plán'ta
ahtel' día su luh klára
enk'e se ðiþte i se pára
komwel mar a tan'taltúra
yo pára þer twermosúra
pékah tenþh en tu kára

La sombra de tu garganta
y los altos de tu pecho
le quitan al sol su derecho
y hasta los rayos le encantan.
El árbol le da su planta,
hasta el día su luz clara,
en que se divide y se-para
como el mar a tanta altura.
Yo, para ver tu hermosura...
peças tienes en tu cara.

LOS ELEMENTOS MUSICALES

(Notación musical N° 2)

PARALELO ENTRE LA AFINACION DEL GUITARRON Y LA DE LA GUITARRA SIN LA 6ª CUERDA

diabiles *diabiles*

guitarra

Afinación del guitarrón tomada de Isafas (aprox.)

El *guitarrón* se afina como la *guitarra*, al decir del "Profeta" Angulo, y en cierta forma tiene la razón. Hemos comprobado que, por lo general, lo hacen una tercera aproximadamente más abajo que ésta, "porque si no, saltaría el *punte*". Así, si partimos de la primera *ordenanza*, correspondiente a la quinta cuerda de la *guitarra*, tenemos una 4ª entre el Fa y el Sib, otra 4ª entre el Sib y el Mib, una 3ª mayor del Mib al Sol, y, por último, una 4ª entre esta nota y el Do. Pero como las cuerdas del *guitarrón* están agrupadas en *órdenes*, si tomamos los sonidos de los *alambres*, entre la tercera *ordenanza*, llamada *requinta* y la cuarta, hallamos una 6ª menor descendente. En la *requinta*, que, como ya hemos dicho consta de tres tipos de cuerdas, se reúnen tres Mib en 8.ªs diferentes, con lo cual se hacen oír en este grupo la nota más aguda y la más grave de las cuerdas colocadas sobre el *batidor*. Los informantes a quienes les hemos preguntado sobre el significado del nombre de *requinta*, no han sabido darnos una explicación de él. Podría existir una relación entre sonido agudo y *requinto*, puesto que hay dos instrumentos, uno de cuerdas y otro de viento, que llevan esta denominación y cuya característica es el sonido agudo. Un cordófono que se le asemeja es el *tiple*, nombre que también encontramos en el *guitarrón* para las cuerdas laterales fuera del *batidor* —llamadas también *diablitos*— y que son las únicas que superan la nota más alta de la *requinta*. Tiple también es, en Puente Alto, el *guitarrón* de sólo veintidós cuerdas y de dimensiones un poco más reducidas.

La afinación del instrumento suele ser defectuosa, particularmente ya avanzada una reunión de *cantores*, los cuales no se preocupan mayormente de volverlo a tono, no tanto por falta de oído, sino, seguramente, por la mayor importancia concedida a lo literario en desmedro de lo musical, causa que también se hace presente en la poca importancia concedida a la limitación de condiciones vocales, en el terreno de lo interpretativo.

Aunque el *guitarrón* es susceptible de *trasponerse*, los cultores del género no lo hacen, por regla general. Tanto es así, que no recuerdan con facilidad la forma de proceder; sólo saben que "hay que *destemplar* la segunda *ordenanza*".

Cada *cantor* emplea un número más o menos apreciable de *entonaciones*. Estas son impuestas al iniciarse la *ruedecilla de puetas*, junto con el fundamento, por el *tocador*, quien la indica mediante un determinado *toquio*, que debe ser reconocido por el resto de los *cantores*. Si el *tocador*, que hace de cabeza mientras tiene el instrumento en mano,

se ve en aprietos en la continuidad de una intervención temática propuesta por él mismo, cambiará de *toquio*, procurando con ello confundir a sus adversarios.

La melodía se mueve en un ámbito pequeño, aunque marcadamente agudo cuando se pretende un mayor lucimiento, que fluctúa normalmente entre una 6ª y una 7ª, que por excepción alcanza a la 8ª o disminuye a una 5ª. Está dividida en dos períodos de tres frases cada uno, con un interludio entre ellos, más breve que el interpretado entre estrofas. Al primer período corresponden las cuatro primeras líneas octosilábicas, y al segundo, las otras seis de la respectiva décima. Para equilibrar la desigualdad métrica, se repiten algunos *vocables*, que en determinados casos es el primero, en otros el primero y segundo, y en los demás el tercero, estableciéndose una correlación entre primera y cuarta, segunda y quinta, y tercera y sexta frases. Cada frase se mueve en forma ondulante, propia de la salmodia, con intervalos de tonos y semitonos, y menos frecuentemente, de 3ª ó 4ª (hasta una 6ª en la entonación llamada *del diablo*). De una a otra frase, o se toma la nota dejada por la anterior o se producen intervalos mayores, que pueden ser de 3ª a 6ª. Una de las constantes en todas las *entonaciones* es la curva descendente al final de la tercera y sexta frases musicales, lo que recibe el nombre técnico-folklorico de *caída*. La melodía es silábica, teniendo a lo sumo dos notas para la sílaba final y sin que se efectúen los *glissando* propios de los *cantores* de otras regiones, como es el caso de Melipilla²⁴. Es más, en oportunidades en que los puentealtinos han oído a estos últimos, los han tildado de *cantores largos*.

La melodía es independiente normalmente del tipo de *fundamento* que se canta con ellas. Podemos oír un *verso a lo divino* y otro *a lo humano* sin que ella varíe y aun sin marcar ninguna intención habida en el texto. Sin embargo, hay un par de *entonaciones* que no las hemos escuchado, sino con *versos por chichería*; son la *del diablo*, ya nombrada, y cuya característica es ser la que cae más en el *obstinado* vocal y la que remarca los finales de frase con un *obstinado* instrumental; y la *del ay, sí*, la que transcribimos por parecernos poco usual intercalar en la salmodia partes rítmicas que recuerdan la *tonada* y que le dan un tono más ligero; debe su nombre a la repetición regular de esta expresión (Notación musical Nº 3).

La *entonación* cantada comúnmente en la región es la llamada *por la postura larga* o *por la derecha*, de la que tenemos un grupo grande de ejemplos por diversos *fundamentos*. Está basada en la relación Tónica-Dominante. Aunque pudiera parecer obvio expresarlo, insistimos en que

Ej. 3.

AY, SÍ.

Los ra-yos del sol bri-llan-te - a-lum-bran la gu-rro-raíl al-ba.
 con o-li-vo, lau-rel y pal-ma del jar-din más e-le-gan-te
 de ru-bi-les y dia-man-tés Ma-rí-a es la más her-mo-sa
 de to-dos templos pre-cio-sa jo-ya de los tri-bu-na-les
 an-tes que mig-morse va-ye, te-cha-dor, te-cha tu cho-za
 ay sí - - - - - te-cha-dor, te-cha tu cho-za - - - - -

nuestras notaciones musicales tienen un valor relativo, tanto en su aspecto rítmico como melódico, lo que no es más que un producto de la imprecisión normal de la interpretación folklórica, notablemente acentuada en este género. Naturalmente, cuando una misma *entonación* es cantada por *puetas* diferentes, las variantes son mucho mayores (Notación musical N^o 4).

Ej. 4.

de tres go-te-ras de san-gre se for-mó Dios para siem-pre
 y to-mó car-nen el vien-tre y to-mó car-nen el
 vientre de la pu-rí-si-ma ma-dre (cont.)

La base del punteo es la siguiente (Notación musical N° 5) :

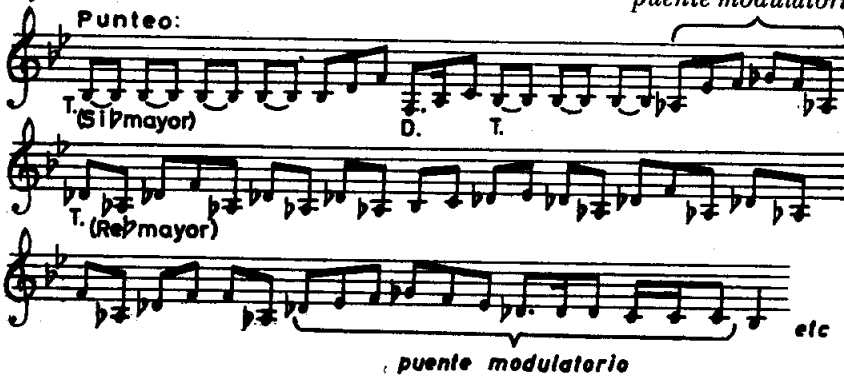
Ej. 5.



No todos los *toquíos* tienen una constitución armónica tan simple como la que encontramos en la *postura larga*; son frecuentes las reminiscencias modales, de probable origen trovadoresco o religioso-popular renacentista. A continuación incluimos una muestra de la llamada *postura del zurdo*, denominación común en la zona por haber sido introducida por el Zurdo Ortega, quien tenía este apodo, por puntear la *guitarra grande* con la mano izquierda. (Nota musical N° 6) .

Ej. 6.

(D₇ de Re b mayor)
puente modulatorio



La melodía, que tiene las características generales del género, no ha sido anotada, puesto que se mueve libremente de acuerdo a la armonía dada.

La relación entre texto literario y frase musical es la siguiente:

1ª frase: Re b mayor —El uno le dijo al dos: hombre vos sois al revés.
A 2ª " : Re b mayor —El uno le dijo al dos: hombre, vos sos al revés.

3ª " : Sib mayor —Y ahí le respondió el tres: Y qué cuentas sacais vos.

punteo

4ª frase: Re ♯ mayor —El cuatro le preguntó al cinco, qué estaba haciendo.

B 5ª " : Re ♯ mayor —El seis estaba escribiendo, el siete estaba callado.

6ª " : Sib mayor —El ocho, todo turbado, el nueve estaba diciendo.

En cuanto a la ejecución, el *guitarronero* pisa las cuerdas con uno o dos dedos, produciendo acordes incompletos. La mano derecha puntea, y solamente en el caso excepcional de *cuecas* se insinúa un rasgueo.

* * *

El Centro de Estudios de la Agrupación Folklórica Chilena espera haber contribuido, con su Primer Trabajo de Seminario, al estudio de nuestro folklore musical, y también haber promovido el interés por el problema del *guitarrón*, que aún precisa de un mayor esclarecimiento, particularmente en lo que se refiere a sus orígenes y evolución, como asimismo en lo pertinente a su enfoque geográfico, comparado a lo largo de los diferentes núcleos de conservación distribuidos en nuestro país.

Lamentablemente, la carencia de material cartográfico adecuado por parte de los organismos competentes, y la imposibilidad de confeccionarlo por nuestra cuenta, impidieron su inclusión, a todas luces necesaria.

Mireya Almarza de Bertens, Alicia Arancibia, María Correa de Dannemann, Gabriela Marín, Iris Sangüesa, Mario Castillo, Oscar Pavez, Hernán Rodríguez, Hernán Undurraga y Edmundo Vega, bajo la dirección de Raquel Barros y Manuel Dannemann —redactores—, fueron los miembros del Centro de Estudios que tuvieron a su cargo esta tarea de investigación, que contara en todo momento con la generosa ayuda técnica del crítico musical Daniel Quiroga.

TABLAS DE ABREVIATURAS

I

De Informantes

Angulo, Isaías (I.A.)
Pizarro, Manuel (M.P.)
Soto, Gabriel (G.S.)
Ulloa, Manuel (M.U.)

II

a) De *Lexicografía*

Diccionario de la Música Labor. Dirigido por Pena, Joaquín y Anglés, Higinio. Ed. Labor, S. A., Barcelona, 1954. LAB.

Harvard Dictionary of Music. Apel., Willi. Harvard. University Press. Cambridge, Massachusetts. 1944. HARV.

Diccionario de Chilenismos y de otras Voces y Locuciones Viciosas. Román, Manuel Antonio. Santiago de Chile, Imp. Claret, 1901-1918. ROM.

Diccionario de Chilenismos. Rodríguez, Zorobabel. Imp. El Independiente. Santiago de Chile, 1875. ROD.

Diccionario de Americanismos. Malaret, Augusto. Emecé Editores, S. A., Buenos Aires, 1946. MAL.

Andar como la lira. loc. v. (chil.). Encontrarse en mísera situación económica, especialmente demostrada por una indumentaria andrajosa.

Brijaro. m. corrupción fonética de búcaro.

Buen bajador. loc. sust. Probablemente deformación fonética de embajador.

Cabalosa, adj. Probablemente barbarismo por cabal, con el objeto de obtener concordancia con el género femenino de *fonda*; o bien, corrupción fonética de caudalosa.

Cacho. m. (chil.) Vaso rústico hecho con un cuerno de res. ROM., p. 232, T. I.

Cantor. m. Persona capaz de expresar musicalmente su repertorio poético, valiéndose para ello de una o más *entonaciones*, a las cuales corresponden acompañamientos instrumentales llamados *toquitos*, que pueden o no ser ejecutados por ella.

Catear. v. (chil.) Observar con cautela. ROM., p. 297, T. I.

Cochina. adj. (chil.) sucia. ROM., p. 352, T. I.

Como tirado con honda. loc. adv. (chil.). Excelente disposición o aptitud para realizar alguna acción.

Cueca. f. (amer.) danza nacional chilena por excelencia.

Curado. adj. (chil.) borracho.

b) De *procedencia geográfica.*

Americanismo-AMER.

Chilenismo-CHIL.

c) *Categorías gramaticales.*

Sustantivo masculino-M.

sustantivo femenino-F.

Adjetivo-ADJ.

Verbo-v.

Locución sustantiva-LOC.

Locución adverbial-LOC. ADV.

Locución adjetiva-LOC. ADJ.

Locución verbal-LOC. v.

GLOSARIO

Incluiremos en él sólo las voces y expresiones que requieran estrictamente de una explicación semántica. En los casos en que no señalemos referencias lexicográficas, la explicación ha sido elaborada por los redactores de este trabajo.

Chingana. f. (amer.) local destinado a diversión sobre la base del canto y del baile. ROM., p. 39, T. II.

Chupalla. f. (chil.) Sombrero de material vegetal. ROM., p. 58, T. 2.

Decir diablo clarito. loc. v. (chil.). Producir un sonido agudo y claro.

De continuo. loc. adv. (chil.). En lugar de de continuo.

Despedida. f. (amer.). Décima final añadida a la última del verso.

Destemplar. v. (chil.). Aflojar la tensión de una o más cuerdas del instrumento.

Estrópico. m. Probablemente burda corrupción de trópico.

Fundamento. m. (chil.). Tema de la poesía folklórica.

Guarapón. m. (amer.). Sombrero de material y color variable, y de grandes alas horizontales. ROM., p. 60, T. 3.

Idético, adj. (amer.). Calificase así a la persona muy puntillosa de acuerdo con sus ideas fuertemente personales.

Huemul. m. (chil.). Mamífero rumiante, especie de gamuza que habita en la Cordillera de los Andes. Figura en el escudo de Chile. MAL. p. 292.

Lacho. adj. (chil.). Enamorado. RMO., p. 257, T. III.

Lovain. sust. pr. Deformación fonética de Dotain. Génesis, 37. vers. 17.

Madama. f. (chil.). Mujer. Generalmente este término contiene un matiz malicioso-festivo.

Payar. v. (amer.). Efectuar una competencia poética, improvisada y cantada de carácter generalmente agresivo. En

Chile se utilizan métricamente cuartetas para tal objeto.

Plata. f. "Tachan algunos de galicismo o americanismo a esta voz, en el significado de dinero o caudal, pero es un error porque su uso es antiguo y casi general en España". ROM., p. 341, T. IV.

Poncho. m. (amer.). En Chile, especialmente, la manta gruesa. ROM., p. 385, T. IV.

Refalosa, f. (amer.). Danza popular chilena, escobillada y zapateada, de procedencia peruana.

Retaca. adj. (chil.). Rechoncha y gruesa. ROM., p. 105, T. V.

Roto. m. (chil.). Apodo chileno dado a los conquistadores desde los comienzos de la conquista española; hoy aplicado a la clase pobre. ROM., p. 155, T. 5.

Ruedecilla. f. (chil.). Grupo de cantores distribuidos en semicírculo irregular como participantes de una reunión poética.

Sinjuriana. f. (chil.). Danza folklórica chilena, escobillada, de procedencia argentina.

Sonoro. m. Sonoridad.

Tivar prosa. loc. v. (chil.). Demostrar superioridad jactanciosamente.

Tonada. f. (chil.). Forma musical chilena, cantada con acompañamiento rasgueado.

Verso. m. (chil.). Composición poética folklórica, cuya estructura métrica está formada por cinco décimas, la última de las cuales se denomina *despedida*. Las cuatro primeras se encuentran generalmente glosando una cuarteta.

Vocable. m. (chil.). Línea octosilábica métrica, cuyo nombre corresponde al de verso en la preceptiva erudita.

NOTAS BIBLIOGRAFICAS

- ¹Acevedo H., Antonio. *Los Cantores Populares Chilenos*. p. 63. Ed. Nascimento. Santiago de Chile, 1933.
- ²Pereira Salas, Eugenio. *Orígenes del Arte Musical en Chile*. p. 227. Imp. Universitaria. Santiago de Chile, 1941.
- ³Lavín, Carlos. *El Rabel y los Instrumentos Musicales de la Universidad de Chile*. Colección de Ensayos. Nº 10. Imp. Universitaria. Santiago de Chile, 1955, p. 10.
- ⁴Subirá, José. *Historia de la Música Española e Hispanoamericana*. Salvat Editores, S. A. Barcelona, 1953. p. 918.
- ⁵Gil, Bonifacio. *Cancionero Popular de Extremadura*. Badajoz, 1956. (Comentado por Eugenio Pereira en la Revista Musical Chilena, Nº 65.)
- ⁶Mendoza, Vicente T. *Panorama de la Música Tradicional de México*. —Véase ilustración Nº 42— Imp. Universitaria. México, 1956.
- ⁷Barros, Raquel; Dannemann, Manuel. *La Poesía Folklórica de Melipilla*. Revista Musical Chile. Año XII, julio-agosto de 1958. Nº 60.
- ⁸Lenz, Rodolfo. *Sobre la Poesía Popular Impresa de Santiago de Chile*. p. 49. Imp. y Lit. Universo. Santiago de Chile, 1919.
- ⁹Lizana, Desiderio. *Cómo se Canta la Poesía Popular*. p. 20. Imp. Universitaria. Santiago de Chile, 1912.
- ¹⁰Mendoza, Vicente T. *Testamentos*. Revista del Instituto Nacional de la Tradición. Año I, entrega 1ª. Enero-junio 1948. Buenos Aires, Argentina.
- ¹¹Colección descrita por Lenz, R. Véase op. cit. 8.
- ¹²XII Censo General de Población y I de Vivienda. Servicio Nacional de Estadística y Censos.
- ¹³Datos basados en Montaldo, Caupolicán. *Itinerario Maipino*. Imp. Carabineros de Chile. Santiago de Chile, 1942.
- ¹⁴Acevedo H., Antonio. Op. cit. 1.
- ¹⁵Lenz, Rodolfo. Op. cit. 8.
- ¹⁶Muñoz, Diego. *Brito, Poeta Popular Nortino*. Imp. Gutenberg. Santiago de Chile, 1946.
- ¹⁷Primer Congreso Nacional de Poetas y Cantores Populares de Chile. Información, Resoluciones e Intervenciones Especiales. Tirada aparte de los Anales de la Universidad de Chile, primer semestre de 1954.
- ¹⁸Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances Populares y Vulgares*. p. xxxiii. Imp. Barcelona. Santiago de Chile, 1912.
- ¹⁹Lizana, Desiderio. Op. cit. 9. p. 11.
- ²⁰Lenz, Rodolfo. Op. cit. 8 pp. 46-49.
- ²¹Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. Op. cit. 7.
- ²²Bernardino Guajardo "debe haber muerto por el año 1887". Véase Lenz, R. Op. cit. 8. p. 51.
- ²³Véase Laval, Ramón A. *Contribución al Folklore de Carahue*. pp. 155-157. Librería General de Victoriano Suárez. Madrid, 1916.
- ²⁴Véase Barros, Raquel y Dannemann, Manuel. Op. cit. 7. pp. 63-70.

RIGOR Y LIBERTAD EN LA INTERPRETACION MUSICAL

(¿Cómo debe tocarse "La Bohème"?)

A Michel Leiris

por

René Leibowitz

Especial para la Revista Musical Chilena

INTRODUCCION

A menudo nos hemos referido a la falta de seriedad que caracteriza la interpretación de las obras del repertorio lírico italiano. Hemos subrayado, muy especialmente, los múltiples abusos que se cometen con ciertas obras de Verdi¹, asunto muy deplorable que produce la deformación de estas obras y termina por crear una idea totalmente falsa sobre ellas. Es un hecho que numerosos melómanos consideran (o, por lo menos han considerado durante largo tiempo) algunas óperas de Verdi (y también otras) como obras "vulgares", "plagadas de mal gusto", etc., cuando esos defectos no existen en la partitura sino que solamente en sus versiones descuidadas y negligentes a las que, por desgracia, se les somete demasiado a menudo.

También es cierto que desde hace algún tiempo —y a ello también nos hemos referido en múltiples ocasiones— se han realizado algunos progresos, principalmente gracias a la influencia de Arturo Toscanini², cuyas "reformas" en este sentido han creado escuela, por lo menos hasta cierto punto. Es por eso que actualmente es posible no sólo señalar los defectos habituales que caracterizan las interpretaciones de este repertorio, sino que podemos también —y esto es, sin lugar a dudas, mucho más importante todavía— juzgar los factores que constituyen una interpretación auténtica. A una revelación de este tipo nos proponemos consagrar las páginas siguientes y para ello hemos elegido la interpretación de Toscanini de la ópera de Puccini "La Bohème", tal cual quedó establecida y de manera particularmente elocuente en la grabación fonográfica que el gran *maestro* realizó aproximadamente doce años antes de su muerte³.

* * *

¹R. Leibowitz: *Historia de la Ópera*.

²No olvidemos tampoco a Tullio Serafin y Víctor de Sabata.

³Discos RCA Victor: transcripción fon-

gráfica de las emisiones radiofónicas de la Orquesta de la NBC, bajo la dirección de Arturo Toscanini, Nueva York, 3 y 10 de febrero de 1946.

Nuestra elección puede suscitar, y esto lo sabemos muy bien, interrogantes e inquietudes; es por eso que la justificaremos antes de entrar de lleno al problema.

Ante todo, si hemos elegido "La Bohème" es por que, entre las numerosas obras del repertorio lírico italiano (y, por lo demás, de otros también) que sufren cada noche, durante todo el curso del año, todo tipo de ultrajes, esta partitura es, seguramente, una de aquellas que es más maltratada. Basta con asistir, en cualquier teatro de ópera del mundo, a una de esas representaciones llamadas "de repertorio" de "La Bohème", para darnos cuenta de todas las similitudes, en cuanto a lugares comunes, que caracterizan estas ejecuciones. Negligencias en los detalles, relajación en los *tempi*, falta de respeto frente a innumerables indicaciones del compositor, mil y un gestos de mal gusto: es imposible enumerar todos los defectos que caracterizan a estas "Bohème", defectos que se le achacan al compositor y a la partitura, cuando ésta siempre nos ha parecido constituir una de las óperas más perfectas en cuanto a estructuración musical (demuestra precisión y concisión excepcionales), como también desde el punto de vista de sus posibilidades dramáticas (la que muy bien puede liberarse de las escorias e impurezas que se le introducen a menudo con el pretexto de animar la trama).

Por lo tanto, nuestra elección de "La Bohème" nos ha sido dictada por la importancia que le concedemos a esta obra y porque, además, tenemos la firme convicción de que la interpretación de los discos dejados por Toscanini representa al más alto grado esa autenticidad de la cual siempre hemos tenido nostalgia. Comprendemos que debemos justificar, no obstante, otros aspectos relacionados con esta elección.

Ante todo, ¿no será idea falaz o absolutamente inadecuada juzgar una ejecución, principalmente cuando se trata de una obra lírica (en la que lo puramente visual y escénico también interviene en gran medida), sobre una simple grabación fonográfica? Una versión de este tipo ¿puede realmente ofrecernos todos los elementos necesarios para formular un juicio válido? También es cierto que sin duda es mucho más fácil lograr una ejecución musical casi perfecta cuando todos los intérpretes, desde el director hasta el último comparsa, pueden dedicarse exclusivamente al texto musical, especialmente si consideramos que semejante concentración, con respecto a uno de los aspectos de la obra, es casi inconcebible cuando se está cogido "por el fragor de la acción" escénica y dramática, cuando hay que tratar de lograr la unidad y coherencia entre

el foso y el escenario, entre lo que se ve y lo que se escucha, entre lo que se hace y lo que se canta, etc.

Existe algo de verdad en estas objeciones, pero en el caso que nos ocupa no nos parecen totalmente válidas. Es cierto que nunca hemos presenciado una representación de "La Bohème" bajo la dirección de Toscanini (si hubiésemos tenido esa suerte habríamos hablado preferentemente de ella, no del disco). No obstante, tuvimos la posibilidad de escuchar varias otras obras realizadas escénicamente por el *maestro* (principalmente "Falstaff", en la que las dificultades que acabamos de enumerar son tantas como en "La Bohème") y podemos afirmar de buena fe que la perfección musical y dramática (esta última, por lo demás, resultante de la primera) fue una versión escénica que en nada desmereció de la fonográfica a la que queremos referirnos. Hay que confesar sencillamente que las contingencias a la que aluden numerosos directores cuando tratan de excusar o justificar ciertas imperfecciones musicales de las representaciones que dirigen, jamás tuvieron un lugar importante en las representaciones de Toscanini. Este último con su genialidad, su indómita voluntad de perfección y un trabajo sin tregua, lograba sobreponearse a los peores obstáculos. Nos parece, por lo tanto, que podemos afirmar que: primeramente, los discos de "La Bohème" proporcionan un ejemplo impresionantemente típico del arte de la interpretación de una obra lírica por Toscanini y, en segundo lugar, que el vuelo musical y dramático está realizado con tal vigor y vitalidad que no es difícil, para aquellos que verdaderamente conocen la obra (lo que implica haberla visto en la escena un cierto número de veces), formarse una idea total a base de la grabación que nos interesa.

I

Lo que primero nos impresiona en la interpretación de "La Bohème" por Toscanini, es la absoluta síntesis a que llega con respecto a dos elementos en apariencia antitéticos: el rigor más estricto y la libertad más absoluta. Se acostumbra creer que una obra como "La Bohème" necesita, debido a los sucesos dramáticos que pone en escena, gran libertad y una especie de improvisación del discurso musical. Eso no es falso y es lógico que mientras mejor se logra crear la impresión de espontaneidad y libertad de la trama musical, mejores posibilidades habrá de lograr esas mismas cualidades en el juego escénico. Lo malo es que generalmente se cree que esta libertad sólo puede lograrse a través de una cierta relajación. Es un hecho, no obstante, que uno de los aspectos que

está lejos de ser el menos interesante en la partitura de "La Bohème" y que constituye una prueba palpable del extraordinario genio a la vez musical y dramático de Puccini, es que precisamente éste supo anotar con una precisión insuperable las menores fluctuaciones del discurso musical, fluctuaciones que logran crear, *solamente a través de la más rigurosa observación*, esa impresión de libertad y espontaneidad que se trata de lograr. Toscanini se dedica a ello con tal minuciosidad que puede decirse sin exageración que no existe una sola indicación de la partitura que no considere.

A. El Tiempo

La dialéctica entre el rigor y la libertad que nos interesa subrayar, se realiza para comenzar y muy particularmente a través de una estricta observación de los *tempi* indicados por Puccini. El comienzo del primer acto está marcado a 108 para la negra con punto, lo que constituye un movimiento extremadamente rápido. Es fácil verificar que Toscanini adopta precisamente este tiempo, cuando se está acostumbrado a escucharlo mucho menos rápido (recuerdo inclusive una ejecución en la Opera Cómica de París, en la que este mismo pasaje fue tocado aproximadamente a 92 la negra con punto). Lo que es todavía más importante es que este tiempo —una vez dado— no sufre la más mínima fluctuación (salvo cuando lo especifica el autor). Es por eso, inclusive, que la primera frase de Marcello ("Questo Mar Rosso...") (Ej. 1) generalmente se arrastra desde un comienzo —lo que rompe totalmente el impulso general del discurso—, mientras que Toscanini lo hace cantar dentro del mismo tempo de lo que precede, dándole apenas una ligera tregua (especificada en la partitura) al antepenúltimo compás.

Ej. 1

The image shows a musical staff with a treble clef and a key signature of one flat (B-flat). The music consists of a series of eighth and sixteenth notes. Above the staff, the tempo markings "a piacere" and "a tempo" are written. Below the staff, the lyrics "Ques-lo Mar Ros-so mi am-mo-li-sce e assi-de-ra" are written, with hyphens under the syllables.

Ques-lo Mar Ros-so mi am-mo-li-sce e assi-de-ra

Estas observaciones son válidas para otros pasajes e inclusive para aquellos en que el diálogo entre Marcello y Rodolfo se realiza sin acompañamiento orquestal. Numerosos directores de orquesta, pretextando no tener intervención directa, permiten aquí esa pretendida libertad a los cantantes, según la cual estos pueden hacer "lo que les plazca". Desde

ese mismo instante el impulso libre y como improvisado del discurso se volatiliza porque, en vez del vuelco espontáneo que crea la *continuidad* rigurosa de las frases, percibimos desde ese mismo instante una emisión quebrantada en la que se introduce la incertidumbre y la duda. Puccini había previsto todo esto muy bien, prueba de ello es el extremo cuidado con que anotó todos estos detalles. Así, previó un ligero *ritardando* (que se realiza a través de un muy breve pedal) sobre el *mi* agudo de Marcello (en la segunda sílaba de la palabra *pensier*) para permitir al motivo inicial hacer una reaparición brutal en el compás siguiente (Ej. 2). La doble presentación de este motivo es nuevamente seguida por una ligera tregua en el momento en que se canta la frase *Ho un freddo di cane*, que se sigue escuchando, por encima del pedal de *la bemol* de los violencellos y contrabajos, pero en el momento en que la orquesta se acalla y que, por lo tanto, Rodolfo canta solo, Puccini especifica de inmediato que estas frases deben ser cantadas *a tempo*.

Ej. 2

mio pen-sier pro - fon-do
 col canto a tempo

Una vez más, es porque Toscanini observa minuciosamente todas estas indicaciones que logra interpretar las menores inflexiones del discurso y recrear la libertad, mientras que las pretendidas libertades que habitualmente se toman con este texto sólo logran darnos la impresión de un balbuceo inarticulado.

Este mismo rigor del tempo ejerce su acción benéfica a lo largo de toda la partitura. He aquí otros ejemplos: la primera escena del primer acto está principalmente construida sobre dos ideas contrastantes, una de ellas —el motivo inicial (y las ideas que de él derivan)— es de carácter violento, y aunque no siempre agresivo, por lo menos de impulso rápido y liviano, mientras que la otra se expresa a través de ideas más tranquilas, de carácter *cantabile*, aunque no menos livianas. La primera intervención de esta segunda idea se realiza con las palabras “Nel cieli bigi. . .” (Ej. 3), de Rodolfo. Cuántas veces hemos escuchado —mientras Puccini

indica con todas sus palabras *Lo stesso movimento!*— una neta lentitud del discurso en el instante en que se canta esta frase (como también cuando se repite un poco más lejos al llegar a las palabras *Aguzza l'ingegno*), so pretexto que semejante retención permitiría al cantante desplegar las “cualidades líricas” de su voz, ya que ella no sería posible en un tempo más rápido.



Nos encontramos frente a uno de esos casos típicos que crean la leyenda de la “vulgaridad” y del “mal gusto” respecto de la música de Puccini. En realidad es casi imposible enumerar todos los inconvenientes e incongruencias que semejante relajación implica (cuando es tan sencillo describir las ventajas que el rigor procura en esta materia). Pero ensayemos de todas maneras.

1. El alargamiento de la frase rompe la unidad del discurso —de eso no cabe duda— principalmente porque los valores métricos aquí utilizados son a menudo mayores que aquellos de la “primera idea”, puesto que el contraste ya había sido *compuesto por Puccini*.

2. Si estas frases se toman más lentamente desde un comienzo se llega a no saber qué hacer en los momentos en que Puccini indica explícitamente *un poco ritenuto* (Ej. 4). Hay que elegir: o no se observa esta última indicación —en cuyo caso se destruye el sentimiento cadencial—, o bien, si se retiene más todavía, el motivo rítmico del acompañamiento se hace virtualmente incomprensible.

Ej. 4

O - zio come un gran.....sig - nor.

poco rit. *a tempo*

3. Desde el punto de vista dramático todavía no ocurre nada muy “serio” hasta aquí (en este momento preciso del primer acto); por

consiguiente, querer subrayar estas frases con un sendo lirismo es crear, ante todo, un énfasis inútil (que se puede en realidad calificar como vulgar o de mal gusto) y también es privarse de la posibilidad de destacar verdaderamente este lirismo cuando se hace necesario más adelante.

Hemos dicho que atenerse a las indicaciones de Puccini procura numerosas ventajas y a través de lo que hemos señalado, no vale la pena extendernos más sobre el particular. Agreguemos, sencillamente, que los buenos cantantes, bien dirigidos, logran perfectamente ejecutar las frases en cuestión —confiriéndoles el lirismo “exactamente necesario”—, inclusive cuando la pulsación fundamental del tempo se mantiene. Es lo que nos prueba, por lo demás, el admirable Jan Peerce (titular del papel de Rodolfo en el disco que nos ocupa), y debo confesar que jamás puedo dejar de emocionarme con su magnífico *si bemol* agudo (sobre la palabra *fiamma*), el que si lo hubiese retenido (no olvidemos que se trata de una blanca con punto, valor melódico de excepcional longitud dentro de las figuras musicales de esta escena) habría perdido toda su contenida calidad emocional, apenas insinuada, como está pedida.

* * *

Los comentarios que preceden han tratado de aclarar un problema fundamental de la interpretación musical, o sea, la realización de un contraste sin cambiar la pulsación fundamental del tempo. Semejante problema se presenta cada vez que el pensamiento compositivo parte de la concepción sinfónica de un tempo sintético que debe determinar y englobar una gran variedad de caracteres musicales opuestos. Esto es particularmente notorio, por cierto, en las obras sinfónicas propiamente tales, donde semejantes estructuras, como las del primer tema, los motivos transicionales, los segundos temas, etc., son concebidos partiendo de un concepto de tempo único, cuyas características de rapidez o lentitud, más o menos acentuadas, se realizan a través del predominio de ciertos valores métricos (rápidos o lentos), según la expresión que se pretende lograr. Corresponde al intérprete hacer resaltar y hacer evidente este transcurso dialéctico del espíritu compositivo, y si no logra hacerlo, entonces violenta la obra. Cuántas veces se escuchan los primeros movimientos de una sinfonía o los *scherzi*, dentro de los cuales los segundos temas —o los tríos respectivamente— son tocados con mayor lentitud bajo pretexto de lograr un indispensable relajamiento, en circunstancias de que éste ya está realizado a través de las figuraciones que el compositor ha inventado. Procedimientos semejantes que no son sino el fruto

de una mentalidad musical primaria, son —repetimos— específicamente nocivos cuando se trata de obras líricas (sobre todo de las del repertorio italiano) donde, al unirse a las fluctuaciones del tempo pedidas por los compositores, crean una confusión casi inextricable, cuando no un verdadero caos.

Esto lo comprendió Toscanini, y el rigor de su interpretación aplicado a la música de Puccini (la que a menudo está concebida dentro del espíritu sinfónico al que acabamos de referirnos), ha probado ser saludable. Citaremos otro ejemplo específicamente elocuente: el segundo acto de “La Bohème” se inicia con fanfarrias estrepitosas y la intervención de un coro no menos bullicioso, etc., que expresan la alegría de un “rincón” del Quartier Latín en una noche de vigilia de Navidad. Todo ello está indicado *Allegro fucoso* a 2/8 con la negra a 112. El primer contraste aparece unos cien compases más lejos (o sea, aproximadamente dentro de un minuto de ejecución) en el momento en que Rodolfo y Mimi cruzan del brazo por entre la multitud (Ej. 5). Aquí, de pronto, el carácter cambia radicalmente y, una vez más, la violencia y lo agresivo del comienzo se substituye por un tono más tranquilo y lírico. No obstante, Puccini indica expresamente *Lo stesso movimento*, que significa sencillamente que la negra del 2/8 precedente equivale estrictamente a la negra presente del 3/4. Es cierto que agrega la indicación *legato e un poco sostenuto*, pero esto se aplica exclusivamente a la forma en que debe ser tocado este pasaje desde el punto de vista instrumental para crear el verdadero contraste con la articulación *staccato*, tan característica de la sección anterior.

Ej. 5

sa..... : LO STESSO MOVIMENTO

Casi molesta insistir sobre estos principios, por ser ellos tan evidentes, si no fuese porque son tan rara vez observados. El resultado de esta falta de rigor es, insistimos, un desagradable parcelamiento del discurso.

En cambio, Toscanini logra admirablemente este pasaje. No permite el más mínimo cambio del tempo respecto de la pulsación fundamental y así su interpretación nos proporciona las siguientes ventajas:

1. Evita la ruptura de la unidad del discurso musical (lo que también evita la "vulgaridad" de un contraste demasiado subrayado);

2. Logra mantener la atmósfera festiva y despreocupada que se pierde irremediabilmente cuando hay un apoyo excesivo;

3. El ligero *rubato* que introduce en la presentación de la breve figuración en semicorcheas, tan característico de este pasaje, se realiza (con mucha elegancia y sutileza) precisamente porque este tema es tocado —desde el punto de vista metronómico— en el mismo tempo que el tema en agresivas semicorcheas de la sección anterior;

4. El mantenimiento del tempo fundamental permite unir de modo muy natural la parte en la que el coro se hace oír nuevamente ("Ninoli, spilette!") (Ej. 6a);

5. Una similar soltura se encuentra al realizar la leve detención de la pequeña sección siguiente, cuando Rodolfo dice: *Vieni, gli amici aspettano...*" (Ej. 6b), y

6. La vuelta a la sección inicial a 2/8 (Ej. 6c) se realiza lógicamente (sin el menor rozamiento) y es así como esta primera parte del segundo acto se nos presenta como un *todo* unido, con magistral impulso y concebido "de un tirón".

Ej. 6

a) *p*
Ni - no - li, spi - lle - tte!

b)
Vie - ni, gli amici as pe-tta - no.....

c)

B. Matices y Articulación

Las cualidades interpretativas que estamos tratando de demostrar se realizan igualmente a través de la estricta observación de los matices y articulaciones exigidos por el compositor. En este sentido, también, la actitud en extremo atenta de Toscanini es ejemplar.

Desde el punto de vista de los matices querríamos señalar, en general, el justo equilibrio entre los cantantes y la orquesta, lo que hace que aquéllos nunca sean dominados por ésta. Semejante equilibrio permite cantar *piano* en todas partes donde este matiz está indicado (Hay una sola y desdichada excepción a este respecto: la segunda frase (*Cercar che giova?*) de gran dulzura, de la gran aria de Rodolfo *Che gelida manina* que canta aquí —Jan Peerce, de quien hemos dicho ya todo lo bien que nos parece su actuación— a pleno *forte*, sin siquiera tratar de atenuar el matiz (ejemplo 7). Esto es una lástima en realidad, porque un artista



como Jan Peerce habría podido, sin duda, cumplir con gran perfección lo que aquí se exigía). Así también las distintas inflexiones dinámicas están cogidas en forma precisa y realizadas con gran virtuosismo. Tenemos un ejemplo muy significativo desde el vigésimoquinto compás del primer acto en el que el matiz *forte*, realizado por un *crescendo* de dos compases, debe ser seguido cuatro compases más lejos, por un *piano súbito* (Ej. 8).

Ej. 8

Nunca había escuchado ese cambio súbito de matices con tanta precisión, cualidad que le confiere al pasaje una gracia y una flexibilidad realmente extraordinaria.

Por fin querría citar —dentro de la misma idea— la manera notable con que Toscanini logra crear la atmósfera de timidez y drama latente

durante la primera aparición de Mimi en el primer acto. La célebre frase melódica del aria de Mimi *Si. Mi chiamano Mimi*. . . es presentada aquí por las cuerdas (la mayoría de ellas con sordina) y los clarinetes, dentro del matiz más tenue imaginable (Puccini marca *pppp* (!) para las cuerdas y *pp* *dolcissimo* para los clarinetes). Pocos son los directores que se preocupan realmente de obtener esta extraordinaria *intensidad negativa* que produce la observación rigurosa de los matices deseados por el autor, pero la interpretación de Toscanini le hace absoluta justicia al texto. Pero no es todo: desde las palabras *Di grazia*. . . de Mimi, se inicia un *crescendo* de la orquesta que se prolonga durante tres compases y que es seguido, con toda naturalidad, por un *diminuendo* desde que se llega al punto culminante de la melodía.

Cuán tentador es en este momento (como ocurre a menudo) exagerar el *crescendo* para llegar a un *quasi forte* en el punto culminante, pero también qué formidable error musical y dramático. Es evidente que así se desfigura totalmente el sentido, tan anhelante, de este pasaje, aunque no fuese sino que porque ambos protagonistas no logran *murmurar* sus breves respuestas (que serían inaudibles si la orquesta toca demasiado fuerte). Nada de esto ocurre en la ejecución que nos ocupa. Al preocuparse de hacer tocar a la orquesta tan dulcemente como era posible desde el comienzo del pasaje, Toscanini logra el *crescendo* de manera tal, que su punto culminante llega apenas al matiz *piano*, lo que crea una especie de estremecimiento interior, expresión perfecta en este momento del drama. Demás está decir que, sin lugar a dudas, es así como Puccini también lo deseaba⁴.

* * *

⁴Una vez más: nunca habíamos escuchado este pasaje ejecutado con semejante maestría y refinamiento. Por el contrario, los abusos que muy a menudo se le infligen a la partitura en este lugar han creado poco a poco un abuso dramático similar, lo que demuestra hasta qué punto una obra de arte como *La Bohème* ha sido trufada de elementos vulgares y caricaturescos. Es así cómo el personaje de Mimi —mujer joven, frágil y tímida muerta de frío— a menudo entra en su primera escena como si desempeñara el papel de una “gran dama”. Es cierto que este papel es casi siempre desempeñado por una

“diva” a la que el público saluda, desde el momento en que aparece, con aplausos frenéticos, lo que naturalmente incita a la cantante a darse aires poco de acuerdo con el personaje al que representa; también es cierto, por otro lado, que el matiz orquestal demasiado fuerte con que este pasaje es habitualmente realizado, tampoco impulsa al personaje hacia la reserva y la modestia. No es necesario tener mucha imaginación para visualizar un juego escénico muy distinto después de haber escuchado la interpretación de Toscanini.

Con respecto a la articulación minuciosa de los distintos elementos musicales, algunos ejemplos muy sencillos nos lo comprobarán.

Nuevamente tomaremos ejemplos del primer acto, los siguientes pasajes: el comienzo de la primera escena está totalmente concebido en ritmo ternario ($3/8$ ó $6/8$). La primera verdadera cesura está marcada en el número de la partitura, con las palabras *Che lieto baglior!*, cantadas sucesivamente por Rodolfo y Marcello. Esta cesura prepara la entrada de un nuevo personaje, Colline, y se realiza principalmente a través de un ritmo nuevo, de estructura binaria. Es así como la última réplica de Marcello ya está acompañada por un motivo en dosillos y son estos mismos valores los que caracterizan el importante segmento melódico siguiente de los cornos, violas y violoncellos (todo esto se repite un poco más lejos, con una instrumentación modificada, desde la primera frase que canta Colline) (Ej. 9).

Ej. 9

The musical score for Example 9 is presented on two staves. The upper staff is the right hand, and the lower staff is the left hand. The time signature is 6/8. The key signature has one sharp (F#). The melody in the right hand is marked with a fermata over the final note. The bass line in the left hand is marked with a fermata over the final note and a '2' underneath it. The score is marked 'ff poco sost.' and includes a '2' under the final note of the bass line.

No insistiremos sobre la manera realmente magistral con que esta última melodía es ejecutada; lo que nos impresiona ante todo es la forma no menos magistral con que fue presentada. La mayoría de las veces, en realidad, casi llega sorpresivamente, sin ninguna preparación, mientras que Toscanini aprovecha el primer motivo en dosillos —que articula con una precisión sorprendente— para prepararnos para esa melodía. Como esta debe ser levemente retenida (Puccini marca *un poco sostenuto*), algunos directores de orquesta —que también desean prepararla— comienzan por retener ligeramente el motivo anterior. Esto no es eficaz porque así se debilita el contraste entre los valores ternarios y binarios (que no pueden apreciarse plenamente sino cuando el tiempo es mantenido). Toscanini procede, una vez más, con respeto absoluto a las indicaciones del texto, o sea, comenzando por impulsar realmente a fondo el *crescendo* de las notas sostenidas y del trémolo (lo que produce la impresión de un ensanchamiento) y principalmente haciendo tocar todos los instrumentos que hacen oír los dosillos (flautín, carillón, violas y violoncellos)

conforme a una articulación muy exacta y que ya es *estrictamente la de la melodía que sigue*.

Fijémosnos también, dentro de este orden de ideas en la minuciosidad con que Toscanini hace resaltar la acentuación de los tresillos extremadamente rápidos, verdadero torbellino que acompaña la llegada de Benito. Eso es lo que crea realmente la atmósfera de pánico juguetón, me atrevería a decir, de nuestros "bohemos" ante la visita del propietario y la ineludible exigencia del pago del arriendo. Por lo general, en este momento reina gran agitación en el escenario y eso es lo que distrae de la música y hace olvidar su articulación precisa. Cuánto más justo sería articular esas figuras musicales fuertemente acentuadas y tan claramente como lo hace Toscanini, lo que de inmediato haría inútil hasta los menores gestos, frecuentemente tan subrayados, de los personajes. En la realidad estos podrían permanecer rígidos, como en una especie de terror, y expresar la situación a través de una mínima actuación muda, y con las pocas palabras del texto. No dudo que es precisamente eso lo que deseaba Puccini (inclusive la economía de estas páginas nos lo prueba)⁵ y ésta es la impresión que se desprende de la audición de nuestros discos.

II

Hemos tratado de hacer resaltar en las páginas que preceden, ciertas características de la dirección de Toscanini que, según nos parece, contribuyen a la interpretación auténtica de "La Bohème". No obstante, hemos dicho muy poco sobre la forma en que el *maestro* trata las partes vocales, o sea, la manera cómo acompaña a los cantantes, cuánta libertad les deja y que grado de rigor les impone, ya que, a fin de cuentas, todos estos problemas suman algunos de los puntos más importantes que exige la interpretación de una obra lírica.

En este sentido la reputación de nuestro *maestro* ha sido disfrazada por una especie de leyenda, expresada a través de un lugar común y cuya veracidad pocas personas han tratado de verificar. Se dice, en realidad, que Toscanini tuvo razón al reaccionar contra los abusos que los cantantes han introducido en la ópera italiana: *rubato* exagerado, número y du-

⁵No es solamente el número muy escaso de respuestas brevísimas que determina este "mutismo" el que nos parece tan indispensable realizar aquí, sino más bien y por sobre todo, la muy precisa indicación

de Puccini, respecto de la actuación de Schunard, quien, "después de consultar a los amigos, va a abrir la puerta". No cabe la menor duda de que esta "consulta" es muda.

ración de pedales excesivos, etc.; pero que al hacerlo, cayó en el defecto contrario, es decir, que habría prohibido la menor libertad a los cantantes, que habría hecho problemáticas algunas respiraciones y que, de este modo, sus interpretaciones habrían perdido, por último, todo el carácter auténticamente lírico y dramático.

No sería necesario refutar semejantes tonterías (los numerosos discos de Toscanini lo hacen por sí mismo) sino fuera que ellas comienzan casi a tener "fuerza de ley". Siendo así debemos tratar de demostrar lo contrario.

* * *

He aquí las dos más importantes arias de "La Bohème", la de Rodolfo y la de Mimi en la segunda parte del primer acto. Desafío a cualquiera que descubra un solo lugar donde se manifiesten los susodichos defectos que hoy se pretenden encontrar. El comienzo del aria de Rodolfo es cantada con una flexibilidad y elegancia verdaderamente sorprendentes, adhiriéndose rigurosamente a las indicaciones de Puccini⁶. Toscanini se ocupa de no dividir el *legato de la melodía* de los primeros violines que tocan al unísono con la melodía del canto y con las palabras "*e che faccio, come vivo*", no obstante permite a Peerce tomar la respiración indispensable (indicada por la coma) entre las palabras *faccio* y *come* (Ej. 10). Basta decir que el tiempo para la respiración debe ser muy corto (pero que sin duda es suficiente cuando se trata de un cantante como Peerce) a fin de no romper, por ningún motivo, la unidad melódica. Debemos señalar también, de inmediato, la muy sutil subdivisión realizada por Toscanini con las corcheas *do-re bemol* que preparan admirablemente el último motivo cantado de esta sección (sobre la armonía de la dominante), especie de tímida interrogación, expresada por la palabra "Voulez-vous?"⁷.

Vamos un poco más lejos: Toscanini autoriza —contrariamente a lo que establece la leyenda— un auténtico pedal en la sílaba *na* dentro de la frase "l'anima ho milionaria", resultado lógico de la indicación *allargando* realizada a través de una muy juiciosa subdivisión de los dos últimos tresillos del compás (igual cosa ocurre —con pedal sobre el *do bajo*— trece compases más adelante al llegar a las palabras *le dolce seranze*). En

⁶La única excepción es la que ya señalamos (ver Nota 4).

⁷Son los detalles de este tipo (daremos otros ejemplos más adelante) los que nos

permiten medir y apreciar el arte que despliegan, como acompañantes, ciertos grandes directores de orquesta.

líneas generales la técnica de seguir el canto en toda esta segunda parte del aria mediante subdivisiones frecuentes de los tresillos necesita muy especial atención del director hacia las exigencias de los cantantes.

Ej. 10 *p*

e che fac - cio, co - me - vi.....

pp y y y *poco allr. et.*


rall.


vo. Vuo - - le?

Otro tanto ocurre en el aria siguiente, muy bien cantada por Licia Albanese. En su parte inicial, Toscanini realiza a la perfección el necesario contraste entre el 2/4 subdividido en 4/8 y la pura y simple medida a dos tiempos. Más adelante, en la sección marcada *Allegretto moderato*, Toscanini adopta abiertamente el tempo muy rápido de 144 para la negra, lo que hace resaltar el carácter *con simplicità* especificado por Puccini, sin dejar por eso de marcar en forma precisa y sutil las dos importantes cesuras (que permiten a la cantante respirar brevemente) después de las frases *Non vado sempre a messa*" (Ej. 11a) y "*guardo sui tetti*". Más lejos el maestro vuelve a autorizar una especie de pedal (sugerido por lo demás por el *ritardando* y la acentuación marcada por Puccini) sobre el segundo la agudo de la frase "*il primo baccio dell'aprile è mio!*" (Ej. 11b).

Estos ejemplos (a los que habríamos podido fácilmente agregar otros, aunque no fuese sino el admirable acompañamiento del Vals de Masetta en el segundo acto) deben bastar como "demostración".

Ej. 11

a) 

b) 

* * *

El consumado arte y minuciosidad que Toscanini aporta a la realización de las partes vocales también puede verificarse sobre otros planos. Veamos, por ejemplo, el cuarteto con que se termina el tercer acto. Jamás había escuchado este trozo, harto complejo, realizado con tanta claridad. Toscanini logra hacer resaltar de manera sobrecogedora la oposición entre las dos parejas: una tierna y lírica y la otra al borde de un altercado trepidante.

Podrá objetarse que esta claridad del juego de líneas vocales es más fácil de realizar en el disco, donde la disposición de los micrófonos contribuye a valorizar las partes individuales, que en la escena, donde los movimientos de los personajes no permiten captar con igual claridad la polifonía vocal. Estos son problemas falsos porque las ventajas de la disposición de los micrófonos está suficientemente compensada por la distribución en el espacio escénico (por lo menos tal como debe ser realizada en una escenificación apropiada) de los personajes, y no es eso tampoco lo que más nos preocupa. Nuestra apreciación de la interpretación de Toscanini se basa sobre un aspecto distinto. No se trata de ninguna manera de un éxito puramente *acústico*, sino que precisamente de *interpretación* (que nada tiene que ver con las preocupaciones, por lo general poco auténticas, de la "alta fidelidad" o cosas por el estilo).

Una vez más debemos buscar el secreto de este éxito en el rigor absoluto de la articulación de los distintos elementos musicales. Toscanini logra, en realidad, un verdadero discurso musical *legato* y *tenuto* (tanto por parte de los cantantes como de la orquesta) cuando se trata de la pa-

reja Mimi-Rodolfo, y cuando se trata de la de Musetta y Marcello se preocupa de que sus partes vocales y el acompañamiento orquestal, en su casi totalidad, sea ejecutado conforme a una auténtica articulación *staccato*.

No cabe duda de que es principalmente gracias a estas distintas articulaciones que el genio de Puccini pudo dar una forma musical y dramática concreta a su visión de este momento complejo del drama. Tampoco es menos evidente (dada la elocuencia en sí de esta música) que una ejecución relativamente correcta logra recrear con bastante claridad la fuerza de esta visión. Pero es solamente una interpretación verdaderamente profunda la que nos restituye el sentido total. Lo más admirable en la interpretación de Toscanini es la forma como logra, a cada instante, ejercer su control sobre el conjunto de fenómenos musicales, y es en los momentos de verdadero despliegue a cuatro partes de las líneas vocales donde este control logra su mayor intensidad. Logra marcar el tiempo —cuando un director no dispone sino que de un solo brazo para ello— un *legato* o un *tenuto* absoluto para guiar a la pareja Mimi-Rodolfo, preocupándose de que la otra pareja se exprese con un *staccato* ligero y caprichoso, es la hazaña de un gran director de orquesta teatral, altamente penetrado de las exigencias del canto, aunque frecuentemente se ha dicho que éstas ni siquiera rozaban la conciencia de Toscanini.

* * *

Para terminar querríamos ilustrar esta “conciencia teatral” de la cual hace gala nuestro *maestro*, con el ejemplo seguramente más impresionante de esta partitura. Nos referimos a la segunda escena del último acto, en el momento en que entra Musetta. Conocemos bien la situación: la atmósfera es alegre, Schaunard y Colline simulan batirse a duelo mientras Rodolfo y Marcello danzan a su alrededor “con loca alegría”. Aquí la orquesta toca una especie de scherzo desencadenado y que está marcado *Allegro spigliato* (con la negra a 132).

Con su virtuosismo orquestal bien conocido Toscanini logra impulsar este pequeño interludio orquestal⁸ con infernal rapidez lo que podría parecer contrario al espíritu de Puccini. En realidad el tempo de este trozo es más rápido que el indicado por Puccini (alrededor de 154 por negra en vez de 132, lo que constituye una diferencia sensible) y en cuanto

⁸En la Opera Cómica de París casi siempre lo cortan totalmente (si la memoria no me falla, sólo tocan los primeros cinco compases). Eso constituye un absurdo evidente, como se comprenderá un poco más adelante.

al carácter *spigliato* (desenvuelto) parece más bien ceder el paso a una extrema tensión. Podría acusarse al maestro, por lo tanto, de falta de respeto y de rigor con respecto al texto que interpreta. No lo creo y me parece más bien que logró aquí, gracias a la libertad que se tomó, aprehender una implicación profunda⁹.

El resultado de esta interpretación nos hace de inmediato preveer el drama que no tardará en estallar. El tempo extremadamente rápido y la tensión que estos crea nos impulsa al borde de la histeria y, desde la entrada de Musetta, nos sentimos en plena catástrofe. Pretender, como lo hemos hecho, que este súbito estallido del drama y de la catástrofe sea la única implicación auténtica de la música de Puccini sería hacer una afirmación gratuita si se examina atentamente la estructura de esta música.

El trozo se inicia, en realidad, con un segmento melódico de cuatro compases, caracterizado por un progreso armónico II-16 (en *la bemol mayor*). Este segmento se repite de inmediato, después de la primera exposición, y sus funciones armónicas se consolidan con este solo hecho. Este mismo segmento es repetido nuevamente (provisto de las mismas funciones armónicas) cuatro compases antes del fin del trozo y todo ocurre como si esta nueva exposición debiera, también, hacer escuchar el mismo segmento dos veces seguidas (Ej. 12). Pero la segunda presentación del segmento es, aquí, interrumpido brutalmente (sólo se escucha el primer acorde de II grado) con el grito de Marcello: "Musetta". Este grito usa el *si-bemol* (fundamental del acorde de II grado de *la bemol*) sobre la primera sílaba y en seguida pasa al *si* natural interpretado como fundamental de la dominante de *mi* menor tonalidad dentro de la cual evolucionará la próxima sección, el acorde de tónica de esta nueva tonalidad se hace oír, por lo demás, de inmediato, después de la exclamación de Marcello.

Todo ello prueba a las claras que Puccini realmente tenía la visión de un verdadero ("golpe teatral") al componer este trozo. Pero aunque este golpe sorpresivo es exigido por el libreto, difícil sería realizarlo plenamente ateniéndose estrictamente a las indicaciones musicales de Puccini. Nos parece, en realidad, que la desgarradora cadencia rota, que subraya armónicamente el grito de Marcello, no tendría la necesaria fuerza si lo que precede hubiese sido tocado de manera "desenvuelta". Lo mismo vale

⁹Es un hecho que el mismo Puccini aceptó esta interpretación (ver la conclusión de nuestro ensayo). Se trata aquí de un caso, extraordinariamente raro, en el

que un intérprete genial supo leer en el texto del compositor algo que está escrito solamente "entre líneas".

para el ritmo, roto también por el silencio de la orquesta que sigue al acorde de II grado (escuchado sobre la última corchea del compás de

Ej. 12

Musetta

Marcello

ff

Cè Mi-mi Cè Mi-mi

Mu-se-tta!

ff subito pp

2/4); tampoco tendría la misma fuerza catastrófica si el interludio orquestal hubiese sido presentado con mayor desenvoltura. Es necesario, por fin, darse cuenta como Toscanini trata con todas sus fuerzas de mantener la tensión acumulada puesto que casi suprime el pedal colocado después de la exclamación de Marcello, lo que permite escuchar el acorde tónico

de *mi* menor casi inmediatamente después de esta exclamación, así como a Musetta atacar de inmediato su dramático recitativo¹⁰.

* * *

Estas últimas páginas que acabamos de analizar nos han demostrado un nuevo aspecto de la dialéctica entre el rigor y la libertad de la interpretación musical. El hecho de que la interpretación de Toscanini pueda ser considerada como fundamento de autoridad nos comprueba que el verdadero rigor es siempre, en el fondo, el resultado de una libertad absoluta, así como ésta es el resultado de aquélla.

Las proyecciones de semejante dialéctica podrían desarrollarse muy extensamente; bástenos con decir que los dos términos que las definen —rigor y libertad— no tienen sentido sino cuando se sabe realmente leer una partitura. Eso es lo que a menudo nos enseñó Toscanini y es, una vez más, lo que nos enseña hoy día demostrándonos cómo debe leerse e interpretarse la partitura de "La Bohème".

Conclusión

No querría terminar este ensayo sin fundamentar algunos antecedentes, hasta cierto punto históricos, que confieren a esta grabación una importancia muy especial (esto justificará más completamente aún las razones por las cuales la elegimos). No puede negarse que los discos que nos han ocupado fueron realizados en un estado de ánimo muy especial, voy a explicar lo que quiero decir a través de esta afirmación. Es cosa conocida que el "estreno mundial" de "La Bohème" tuvo lugar el 1º de febrero de 1896, en el Teatro Regio de Turín, precisamente bajo la dirección de Toscanini, entonces un joven de veintiocho años. Puccini estaba presente en esta representación, así como asistió en el futuro a muchas ejecuciones de sus obras dirigidas por aquel que se convirtió en uno de sus amigos e intérpretes más fieles¹¹. También se sabe que esta primera representación no obtuvo sino que un éxito muy relativo porque el públi-

¹⁰También debe notarse que Toscanini hace ejecutar el *parlando* de Musetta a una velocidad vertiginosa, y gracias a ello se mantiene la tensión hasta el límite extremo.

¹¹También es cierto que hubo "conflic-

tos" entre ellos. No obstante, Puccini nunca dejó de rendirle homenaje al genio de Toscanini. "Cuando pienso cómo dirigió mi *Bohème*..., decía, y ese recuerdo siempre le hizo perdonar las peores ofensas.

co reaccionó en forma más bien "tibia" y la crítica fue más bien hostil. En este sentido la situación no era la misma cincuenta años más tarde (casi día por día), cuando Toscanini subió al podium de la Orquesta de la NBC en Nueva York, para dirigir la ejecución que conocemos: "La Bohème" se había convertido con el tiempo en una de las obras más tocadas y aplaudidas del repertorio lírico. No obstante — y precisamente debido a ese éxito universal— "La Bohème" también se había convertido paulatinamente en una de esas obras a las que se le habían incorporado las numerosas imperfecciones y defectos que caracterizan a tantas versiones "de repertorio".

Al final de su vida —y a ocho años de su "retiro" definitivo— uno de los más grandes intérpretes de nuestra época quiso hacer revivir bajo su aspecto auténtico —y por última vez en su carrera— la partitura de una obra maestra a la que contribuyó a darle vida, por primera vez, en los lejanos tiempos de su juventud. Nadie mejor que él estaba calificado para ello, puesto que fue precisamente esa afortunada y rara constelación de una colaboración ideal entre un gran compositor y su intérprete preferido, la que se nos transmite en estos discos que podemos, por gran fortuna, escuchar y estudiar con absoluta libertad.

ASPECTOS DEL XV CURSO INTERNACIONAL DE NUEVA MUSICA, PATROCINADO POR EL KRANICHSTEINER MUSIKINSTITUT EN DARMSTADT

p o r

Leni Alexander

En los Cursos Internacionales de Nueva Música que se desarrollan cada año en Darmstadt encuentran hoy día su síntesis los principales pensamientos musicales contemporáneos. En el número anterior de la Revista Musical Chilena pudimos apreciar una información muy completa e interesante sobre los cursos del año 1959. Aquellos fueron más tumultuosos, y se desarrollaron en un ambiente bastante más agresivo que los de este año, pues, en esta ocasión, las divergencias éticas que dividían algunos grupos de compositores tuvieron como consecuencia que varios de ellos se abstuvieron de venir. El ambiente fue así más pacífico y plácido, pero no por ello menos interesante. Tampoco hubieron esta vez discusiones públicas ni polémicas. Pierre Boulez, en particular, se había opuesto a ellas, insistiendo, al empezar su ciclo de conferencias, que no se hiciesen preguntas tendenciosas y advirtiendo que él no las contestaría.

Las conferencias de Pierre Boulez llevaban por título "Como se piensa la música de hoy", y fueron las más importantes del curso. Su idea era subdividirlas en 6 grupos:

- I. Consideraciones generales;
- II. Técnica musical;
- III. Forma;
- IV. Notación e interpretación;
- V. Estética y poética, y
- VI. Síntesis y porvenir.

Sin embargo, y por culpa de la gran cantidad de material a abarcar, no le fue posible tratar más que los cuatro primeros temas. Para la verdadera comprensión de las conferencias, los asistentes tenían que estar muy familiarizados con su música de la cual, en cierto modo, aquellas eran explicación. Boulez empleaba términos musicales y lingüísticos completamente nuevos y subrayó la necesidad de estos nuevos vocablos, porque la

nomenclatura tradicional ya no alcanza a denominar muchos de los elementos de la música nueva.

Los comentarios de Boulez eran el reflejo de un pensamiento musical completamente desconectado de toda tradición. Explicaba con gran claridad los problemas de las proporciones de las formas entre sí, de la nueva notación y de la interpretación, y consiguió darnos un cuadro completo de las posibilidades del material musical tal como él lo emplea. Su estética se basa en la consecución de un equilibrio entre los elementos positivos y negativos del material. Para dar un cuadro completo de la materia que Boulez abarcó en las 18 horas total de las conferencias, habría que entrar en detalles que no nos permite la falta de espacio. El año próximo, estos seminarios serán publicados en forma de libro.

Paralelamente a estos temas, Boulez dio un seminario sobre el empleo del arpa en la orquesta moderna, mostrando todas sus posibilidades e ilustrándolas con obras propias y de Mauricio Kagel.

Stefan Wolpe, compositor alemán residente en Nueva York, dio una conferencia sobre proporciones, tomando como modelo sus "Enactments for three pianos", que fueron ejecutados por los tres hermanos Kontarsky. Durante la conferencia, mostró el problema de la unidad más chica, en conexión con la más grande y viceversa, y el desarrollo que se produce entre estos dos elementos y su relación en la estructura de su propia obra.

Luigi Nono dio dos conferencias: "Texto-Música-Canto", tocando ejemplos de sus obras "Il canto sospeso" y "Cori di Didone", pero se apartó algo del tema para ocuparse principalmente de la decadencia de los compositores de hoy. Refiriéndose, aunque sin mencionar nombres, a Cage y Stockhausen, les reprochó el hacer música "desnaturalizada".

Aunque había sido anunciada una conferencia de Karlheinz Stockhausen (tenía que hablar sobre "formas múltiples"), no asistió, dada la división de criterios mencionada más arriba, en su lugar, Heinz Klaus Metzger —maravilloso traductor al alemán de las conferencias de Boulez— leyó una carta suya, un testimonio escrito en forma muy poética sobre la libertad del compositor que sigue, dentro de su composición, la disciplina que él mismo se ha impuesto, y subrayando que cada disciplina individual vale para cada compositor individualmente.

No me fue posible asistir a las conferencias de Mauricio Kagel sobre el empleo de la palabra y de la voz, de Henri Pousseur sobre el problema de la expresión, ni de György Ligeti sobre música electrónica porque muchos seminarios tenían lugar al mismo tiempo.

Asistí a los de Bruno Maderna sobre dirección de orquesta y análisis de composiciones. Maderna, uno de los compositores y directores más significativos de Europa, es capaz de analizar una obra sin prejuicios, y en esto se diferencia de muchos compositores, para los cuales tienen valor únicamente las obras de una cierta tendencia o notación musical. Fueron analizadas obras de los compositores asistentes a los cursos. Eran, en gran parte, obras escritas en notación gráfica, y se discutió el problema de la legibilidad para el intérprete, puesto que éste asume, en ciertos momentos, la responsabilidad del compositor. En esta música existen pocas veces tonos fijados. El compositor determina solamente la duración, el timbre, la dinámica y el registro, y, si se trata de música para piano, si hay que usar el teclado, el arpa o la caja armónica del instrumento. Los seminarios de dirección de orquesta, no pudo realizarlos Maderna como los había previsto, porque el conjunto instrumental con el cual los asistentes hubiesen tenido que trabajar no pudo venir.

Los reemplazó por la audición de cintas magnéticas de obras contemporáneas (entre ellas las variaciones op. 31 de Schönberg, el concierto para nueve instrumentos op. 24 de Webern, los Kontrapunkte de Stockhausen, el "Lulu" de Alban Berg) de las cuales tocaba tres diferentes versiones, cada una dirigida por un director distinto. Mostraba con estos ejemplos las distintas posibilidades de interpretación y modo práctico de dirigir.

Fue ofrecido en Darmstadt un ciclo de conciertos de cámara y sinfónicos. El primer concierto de cámara comenzó con los "Enactments for three pianos", de Stefan Wolpe, ya comentados más arriba. Siguió una sonata para oboe y piano del compositor yugoeslavo Milko Kelemen, la obra más madura de este compositor, en la cual elimina por completo los elementos folklóricos y se aleja del estilo neoclásico. De Makoto Moroi, compositor japonés, oímos la "Cantata de cámara en siete movimientos "La noche de los tres ojos", para recitador, coro masculino, ondas Martenot, celesta y percusión. El texto, poesía del poeta Tatsuji Ishihara, fue lo que más nos hizo pensar en una obra oriental, pues Moroi se expresa en un estilo dodecafónico libre. Tiene un gran sentido del uso de la palabra, pero no agota las posibilidades de la percusión (tocada por tres ejecutantes), y abusa de las ondas Martenot que, si no se usan con discreción, se vuelven penetrantes y monótonas. La obra más nueva y "revolucionaria" de este concierto fue el "Tasso-Concetti", de Hans Otte, que se tocó en dos realizaciones. La obra está escrita para soprano, flauta, piano y percusión, sobre texto de los "liriche" de Torcuato Tasso. La pieza

está compuesta en la denominada "forma abierta", es decir, están determinados separadamente los elementos sonoros y de tiempo, y las innumerables posibilidades de sus combinaciones quedan a la elección del intérprete.

El director de orquesta (en este caso el propio compositor) fija las "reglas del juego" cada vez. Desgraciadamente, los elementos musicales de la composición no tenían bastante peso y consistencia propios para mantener el interés durante las dos realizaciones que oí.

Un caso similar se produce con el "Répons pour sept musiciens", de Henri Pousseur, que fue ejecutado en el segundo concierto de cámara. Unicamente que en este caso la elección del material era mucho más compleja, y las "reglas del juego" más complicadas. Pousseur explica de la siguiente forma el procedimiento empleado:

"Nada en la forma está predeterminado; por ello es imposible también una partitura general. Los músicos disponen de un material gráfico movable, en parte indeterminado, pero ceñido a unas funciones precisas, y están en condiciones de contestar o responder ("répons") con sentido musical en todas las coyunturas en las cuales les coloca la casualidad".

La idea de esta nueva forma de música de cámara, que tanto depende de la fantasía y habilidad del intérprete, es una reacción y contrapeso contra el virtuosismo y el perfeccionismo que, en nuestra época, amenaza con producir una esterilidad de la ejecución que no existía en los tiempos del bajo cifrado, donde cada interpretación era un acto vivo y creador. Si realmente por este medio se consigue la completa realización creadora del intérprete, donde su sensibilidad e inteligencia juegan un papel primordial, esta música es un gran paso que nos llega fuera de los límites impuestos a los ejecutantes.

El resto del segundo concierto de cámara estuvo a cargo del cuarteto Julliard, que tocó, con inverosímil perfección, el Cuarto Cuarteto de Schönberg, op. 37, el Cuarteto de Humphrey Searle (una obra seca, constructiva) y el segundo Cuarteto de cuerdas de Elliott Carter, en seis movimientos, una de las obras más bellas de este compositor americano, escrita en estilo serial, muy inteligentemente aplicado y con un gran lirismo.

El tercer concierto de cámara fue el más interesante, tanto por el programa como por su realización. Comenzó con los "Six épigraphes

antiques pour piano à quatre mains" de Claude Debussy, tocados por los hermanos Kontarsky. Como la obra no fue ejecutada en un piano, como lo pide el compositor, sino en dos, faltó a los pianistas algo de esta unidad que caracteriza precisamente todas sus ejecuciones. Esta composición, que data del año 1915, es el comienzo de una línea cuya natural continuación es Webern y Boulez. Uno lo siente fuertemente oyendo las "Tres piezas para violoncello y piano", de Webern (cuya interpretación fue la más perfecta de todos los conciertos) y, más aún, con las "Trois structures pour deux pianos", de Pierre Boulez, ya comentadas en otra ocasión. El rasgo común a estos tres compositores es su lirismo, llevado a un alto grado de abstracción, y la lógica implacable de su línea ascendente, en la cual cada elemento es natural consecuencia de lo que le precede.

De distinto punto de vista hay que mirar el "Epitaphium" (1959) y el "Double Canon" (1959), de Igor Strawinsky. La primera obra fue escrita en memoria del Príncipe Egon Max de Fürstenberg, gran mecenas, creador y organizador de los festivales anuales de Donaueschingen. La segunda está dedicada a la muerte del pintor Raoul Dufy. Ambas están escritas en estilo serial, de una transparencia y simplicidad ejemplares, y consiguen en un mínimo de duración (tres y cuatro minutos, respectivamente) un máximo de expresión. Strawinsky hace alarde de su capacidad de usar una técnica con toda rigidez sin dejarse inhibir por ella.

El estreno de este concierto fueron las "Dimensioni II, 1960", de Bruno Maderna, música electrónica de dos canales (para reproducción estereofónica), sin duda, la obra de música electrónica más original que oí, que difiere de todas las que hasta ahora puede escucharse en los distintos festivales. Su elemento principal es la voz humana que es utilizada en vez de objetos sonoros instrumentales, igual que Maderna lo hizo anteriormente en sus "Due Dimensioni 1952" y sus "Due Dimensioni 1958". Lo que le interesa a Maderna es la confrontación del elemento instrumental (o, en este caso, la voz humana) con elementos sonoros electrónicos. Para la voz, él ha compuesto treinta sílabas distintas, o sea, palabras cortas de una sílaba, pero que no forman parte de ningún idioma. Estas varían en función de la altura, dinámica y duración, y, en gran parte, de unas escalas de risas distintas.

La parte electrónica está constituida por un crescendo y decrescendo del objeto sonoro electrónico, usado menos como parte solista que como acompañamiento de la voz, y elaborada con unas combinaciones

de sonidos hasta ahora no oídas y que se alejan de las reminiscencias de ruidos naturalistas que tanto se oyen en las obras de música electrónica.

El acontecimiento más importante fue quizá el concierto de la orquesta del "Südwestfunk" Baden-Baden, en el cual Pierre Boulez dirigió su obra "Pli selon Pli", portrait de Mallarmé, que había sido estrenada en Colonia en los festivales de la SIMC, aumentada esta vez en un movimiento más. "Portrait de Mallarmé" está destinado a alcanzar, con el tiempo, un número de seis improvisaciones, que Boulez describe de la siguiente forma:

"Se emplean aquí estados distintos de la improvisación: posibles
" versiones según una elección libre; versiones fijas con interferen-
" cias de improvisaciones; versiones polivalentes con resoluciones
" probables; versiones obtenidas por traslación. Un homenaje a la
" sombra de Mallarmé".

XXII FESTIVAL INTERNACIONAL DE MUSICA CONTEMPORANEA DE VENEZIA

p o r

Irma Godoy Tapia

Ocioso sería querer explicar en qué consiste el festival veneciano de música contemporánea, ya que en los veinte y tantos años que lleva de vida ha sido vastamente ilustrado a través de sus siempre interesantes manifestaciones. Bastará, por ello, señalar que este XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, fiel a sus finalidades, ha puesto el acento en la programación de obras musicales presentadas en primera ejecución absoluta y en primera ejecución en Italia, dedicándole también una especial atención a tendencias que en años precedentes habían sido dejadas fuera de su órbita, mientras en el sector del melodrama ha dado acogida a obras líricas de carácter polémico, de nuovísima orientación y de originales planteamientos.

Dentro de este cuadro de novedades fue incluido, asimismo, como nota contrastante, un espectáculo de un carácter del todo diferente a los de sus tradicionales manifestaciones y con el cual se quiso re-evocar las fastuosas celebraciones y fiestas sobre el agua de la Venecia de los siglos xvi al xviii. Pero la mayor y la más grata de las sorpresas de este festival la ofrecieron los "Juegos y fábulas para los niños" (*Giocchi e favole per bambini*), espectáculo que destacándose —como aquél anteriormente mencionado— del habitual esquema de estos programas venecianos, y ofreciendo un amplio ámbito de creación y acción tanto a los músicos como a los escritores dentro del campo de la música y del teatro infantiles hasta ahora tan poco explorados, demostró ser el mayor de los aciertos entre las diversas iniciativas que Mario Labroca puso en práctica en su carácter de organizador y director artístico del célebre festival veneciano. Tales iniciativas, además de las "Fiestas venecianas sobre el agua" y de los "Juegos y fábulas para los niños", se tradujeron en numerosas manifestaciones concertísticas y operísticas, en las cuales fue presentado un abundante material que se concretó en: 3 obras teatrales presentadas en primera ejecución absoluta; 20 obras musicales presentadas igualmente en primera ejecución absoluta; 16 obras musicales presentadas en primera ejecución en Italia; 3 obras de Alban Berg, ejecutadas

en un concierto de cámara dedicado al autor de *Wozzeck*; 5 obras contemporáneas, presentadas en un concierto de cámara dedicado a música para 2 pianos y 25 "lieder", más 5 canciones napolitanas que fueron ejecutadas en un concierto de cámara dedicado a música para canto y piano, de autores alemanes. En fin, compositores, directores de orquesta y solistas de reconocido talento completaron el elenco de los autores e intérpretes de dichas obras, en cuya ejecución participaron 4 orquestas sinfónicas: la Orquesta del Teatro "La Fenice", de Venecia; la Orquesta Filarmónica Húngara, de Viena; la Orquesta Sinfónica de Roma, de la RAI, y la Orquesta Filarmónica de Nueva York.

Quisiera poder hablar detenidamente de todos estos conciertos y espectáculos, pero como estuve presente sólo en algunos de ellos, será únicamente a éstos a los que me referiré detalladamente, no sin haber dicho antes dos palabras sobre el "handicap" que constituye para el trabajo del crítico esta febril actividad musical desarrollada simultáneamente en diversos puntos del país.

No es fácil para el crítico darle una adecuada solución al problema que se le presenta cuando deseando informar a sus lectores sobre festivales igualmente interesantes, aunque de carácter diverso (como el Festival Internacional de Música Contemporánea y la "Sagra Musicale Umbra"), se da cuenta que materialmente no les es posible asistir a todas sus manifestaciones, porque fuera de inaugurarse casi simultáneamente, dichos festivales tienen lugar en ciudades situadas a varios cientos de kilómetros de distancia una de la otra; como sucede con Venecia y Perugia. El ideal en estos casos sería poseer el don de la ubicuidad. Pero como generalmente las personas que se ocupan de crítica musical no disponen de poderes ocultos y ni siquiera de la alfombra mágica de los cuentos orientales, sino que son simples mortales —que viven imaginando las ventajas que les significaría poseer un oído múltiple y a prueba de eventuales saturaciones derivadas de las orgías de música que a veces significan estos festivales—, tienen que aceptar con cristiana resignación las limitaciones inherentes a su condición de meros seres humanos y, haciendo todas las acrobacias mentales y físicas imaginables, tratar de escuchar el mayor número de obras posibles dentro del mínimo de tiempo disponible. La elección en estas circunstancias recae, por obvias razones, preferentemente en los conciertos inaugurales y en algunas de aquellas manifestaciones cuyos programas ofrecen un material insólito. Y si el crítico quiere todavía llevar el celo informativo al plano del sacrificio, asistirá también a otros ensayos parciales o generales, para lo

cual deberá pasarse el día corriendo de un ensayo al otro hasta que llega la hora de los conciertos, pues no son raras tampoco las ocasiones en las que el programa consulta dos conciertos diarios: uno vespertino y otro nocturno.

Dejando a un lado este aspecto de la labor del crítico, que forma parte de los gajes del oficio, personalmente puedo decir que la suerte me favoreció en Venecia, haciéndome posible asistir, durante el tiempo de que disponía para estar en la ciudad de los "dogi", a dos conciertos sinfónicos (uno de ellos el inaugural), a dos audiciones de música de cámara y a las más promisoras de las novedades del festival: las "Fiestas venecianas sobre el agua" y los "Juegos y fábulas para los niños", espectáculo este último que —como ya dije— fue, sin lugar a dudas, la más interesante de las innovaciones introducidas en el programa 1959 de las manifestaciones musicales venecianas.

Concierto inaugural

Obras de Wladimir Vogel, Witold Lutoslawski, Rolf Liebermann y Antonio Veretti, figuraban en el programa del concierto sinfónico con el que se inauguró el XII Festival Veneciano, bajo la égida de la dodecafónica. Estas páginas —que forman parte de la más reciente producción de un compositor vastamente conocido, de origen ruso y nacionalizado suizo (Vogel — 64 años); del más significativo, al decir de los compositores polacos, de los exponentes de la música polaca contemporánea (Lutoslawski — 47 años); del suizo Liebermann (50 años), y del italiano Veretti (60 años)—, son en cierto modo indicativas del sentido en que hoy se orienta la labor de los mencionados autores y de los problemas de orden técnico, artístico y formal que ellos afrontan y que no todos logran resolver.

Son éstos los aspectos que hay que señalar de preferencia en la cantata para tenor y orquesta *Alla memoria di Giovanni Battista Pergolesi, Recitativo ed Epitaffio, de W. Vogel*, partitura que abrió el concierto inaugural efectuado en el Teatro "La Fenice". Ahora bien, el autor de "Thyll Claes" no necesita presentaciones. En cambio, del trabajo que se comenta, que afrontaba su primera ejecución en Italia, hay que decir que ha sido estructurado partiendo de una serie dodecafónica obtenida, según explica el autor, de un grupo de 8 notas diversas —que dominan en el Recitativo y en el Aria de Argena de la ópera "Arpiade" de Pergolesi—, a las que Vogel agregó otras 4 para completar las 12 no-

tas de rigor de la serie. Además, en este homenaje al maestro de Jesi, escrito en 1958 con motivo de las celebraciones pergolesianas efectuadas en Zürich, se advierte de inmediato un desequilibrio entre la parte vocal y la orquestal. Así, mientras ésta revela desde los compases iniciales de la cantata la segura mano del compositor en la aplicación de una rigurosa técnica dodecafónica de cuño clásico (Vogel se unió a los secuares de Schonberg desde el primer momento en que el credo del maestro vienés comenzó a ser difundido, pero sin limitarse exclusivamente a las exigencias de la disciplina serial, como lo demuestran sus obras en las que su fantasía y noble inspiración se expresan paralelamente a tal serialismo), la parte vocal —en la que la voz del tenor entona y describe sobre las notas de la serie (con el típico lenguaje de las partidas del registro civil) los episodios que tiñeron de tragedia la dramática vida del músico de Jesi—, no resiste comparación con el trabajo orquestal, no sólo porque el compositor se sirvió en el Recitativo¹ de un texto de G. L. Brezzo, totalmente desprovisto de poesía, sino también porque su impresionante pobreza se hace aún más evidente a través del procedimiento al que Vogel somete la voz y el texto, empeñado como él está desde hace más de un lustro en desvincular al máximo —en los textos vocales— la dicción de lo "cantabile". Se dio así el caso de un excelente intérprete —el tenor Herbert Handt— que se esforzó durante toda su actuación por recoger y reflejar en la parte vocal el hondo contenido lírico del discurso instrumental, sin alcanzar su propósito, no obstante la inteligente y sensible transformación que su obstinación de artista ambicioso lo impulsó a trabajar con un texto de diccionario (ni más ni menos) para tratarlo y presentarlo como si se le hubiera confiado la quintaesencia de la poesía. ¿Cómo explicar la elección del ingrato texto de Brezzo? ¿Cómo un desafío del músico a sí mismo? No encontrando una explicación plausible, no queda otra cosa que actuar por hipótesis e imaginar que Vogel sucumbió a la tentación de probar el poder de su música, posiblemente para demostrarse a sí mismo (¿y por qué no a los auditores también?) que con ella podía transmutar en poesía aún el lenguaje más árido y prosaico. Pensándolo bien, esta cantata que se extiende en un epigonismo expresionista con intercalaciones discursivas de la voz, no representa un momento del todo feliz en la creación vogeliana y no agrega nada al sólido prestigio del compositor, de cuyo

¹El texto del Epitafio no es otro que el de las inscripciones de las lápidas que se encuentran en la casa donde Pergolesi vio

la luz y en el "hall" del pequeño teatro de Jesi.

multiforme talento son pruebas fehacientes tanto la refinada partitura de "Variétudes", como la de irónica "Arpiade" y sobre todo aquélla del épico "Thyll Claes" (cito sólo algunas de sus más conocidas obras). Sin embargo, este homenaje a Pergolesi resultó ser —no obstante sus puntos débiles— el trabajo mejor construido y el de mayor significado artístico entre todos los escuchados en el concierto inaugural.

En la *Música fúnebre para cuerda* (1ª ejecución en Italia), dedicada a la memoria de Bartok, su autor, *W. Lutoslawski*, cuyo nombre figuraba por primera vez en el programa del Festival veneciano, demuestra haber asimilado a conciencia las experiencias del gran músico húngaro. Ello se advierte ora en el tratamiento contrapuntístico de la densa masa de las cuerdas, ora en el juego polifónico de las mismas, a lo largo de los cuatro episodios que integran el canto fúnebre, los cuales se suceden sin interrupción. Lo que no excluye que la voz personal del compositor polaco se haga sentir con potente expresión en las emotivas frases que anudan las ideas de este solemne homenaje a Bartok, en cuyo primer episodio Lutoslawski se sirve abiertamente de los recursos dodecafónicos, mientras en los tres restantes, en los que hace un moderado uso de tal técnica, no sólo se mantiene en contacto con la tonalidad, sino que con frecuencia se refugia, sin ambages, en su seno.

Por su parte, *A. Veretti*, autor de la *Fantasia para clarinete y orquesta* (1ª ejecución absoluta), escrita a pedido del editor Alphonse Leduc y construida sobre una serie dodecafónica, tampoco renuncia del todo a considerar algunos aspectos de la tonalidad. Esta Fantasia, de la que también existe una versión para clarinete y piano y que se caracteriza por su elaborada factura, se desarrolla a través de una Introducción, de un extenso Adagio, al que siguen seis Variaciones sin tema, la última de las cuales —una pequeña Fuga—, cierra la partitura. En todos los citados movimientos el instrumento solista se presenta continuamente en primerísimo plano, sosteniendo un papel de carácter netamente virtuosístico, virtuosismo que, si se escucha bien, no siempre es gratuito, ya que también se produce en función de la cerrada dinámica de la elegante cuanto intrascendental partitura o respondiendo al variado y movido imaginismo discursivo de la misma, discurso que el autor conduce con mano sobria y que, con muy buen criterio, desarrolla dentro del marco de sus propias posibilidades, teniendo presente sus propias limitaciones. Giácomo Gandini dio especial lucimiento al instrumento solista con una actuación en la que sus dotes de intérprete de categoría se manifestaron a la altura de aquéllas de ejecutante.

Naturalmente, también *R. Liebermann* ofrece su tributo al ídolo dodecafónico en las intelectualizadas y brillantes complejidades que presenta la escritura de su "*Capricho para orquesta, soprano y violín*" (1ª ejecución en Italia), que se traducen en un Rondó ágil, de ritmos y timbres audaces (aunque no nuevos dentro del repertorio que ya ha acumulado en este campo la música europea en los últimos decenios), en el cual sobre el fondo orquestal dominado por los instrumentos de viento, se dibujan las figuras melódicas del violín solista, de agradable invención, mientras la soprano —muy a su gusto— gorgoja con gracia y picardía, por su cuenta, sus "a" (no entona ninguna palabra ni ninguna otra letra que no sea la primera del abecedario), en una tesitura alta, para lo cual la versátil Margherita Kalmus sometió con garbo y musicalidad su voz de soprano a las complejas acrobacias que su parte le exigía. Anton Fietz, a su vez, trazó con serio empeño, con el arco de su instrumento, los arabescos que el compositor escribió con una facilidad que toca la superficialidad. Queda únicamente por agregar, sobre este concierto inaugural, que la Orquesta del Teatro "La Fenice" de Venecia mantuvo su actuación durante todo el desarrollo del programa a un nivel técnico y artístico digno de su tradición y de la eficaz y viva batuta del maestro Nino Sanzogno.

*Concierto de Cámara dedicado a Música del siglo XX para Dúo
pianístico*

Del teatro "La Fenice" el Festival se trasladó en esta ocasión a la señorial "Sala delle Colonne di Ca'Giustinian", donde el célebre dúo pianístico Gold-Fizdale hizo escuchar páginas de Strawinsky, Rieti y Poulenc.

En el programa figuraban en primer lugar tres obras de *Igor Strawinsky*, obras que perteneciendo a tres diversos períodos de la actividad creadora del gran compositor ruso, presentan —sin embargo— una común fisonomía, derivada del tratamiento del instrumento —el cual ya no es considerado por el autor de "Petroushka" como el instrumento romántico por excelencia, sino como un elemento básicamente tímbrico—, destinado a producir (así ha sido observado) "sonoridades martilladas" y "aglomeraciones armónicas también ellas de naturaleza percusiva". Tales obras eran: "*Cinco trozos fáciles para piano a cuatro manos*" (de 1917), "*Concierto para dos pianos solos*" (1935), desarrollado en cuatro movimientos y "*Sonata para dos pianos*" (1943-44), partitura que también consta de cuatro movimientos.

Hablar de la importancia que el piano tiene en la producción strawinskiana y de la preferencia de que este instrumento goza en su creación sería del todo innecesario. Recordaré, eso sí, que los "Cinco trozos fáciles para piano a cuatro manos" se sitúan al fin del período ruso y que el Concierto se encuadra al centro de la etapa neoclásica, mientras la Sonata, que es del período americano y que ha sido formalmente elaborada de acuerdo con los postulados del neoclasicismo, resulta, sin embargo, de diferente significado —si se la compara con el aludido Concierto—, por ser ella una obra de mayor subjetividad. Agregaré, para terminar, ya que sería ocioso entrar en detalles tratándose de partituras, tan conocidas, que a través de la excelente ejecución e interpretación (realizada en un perfecto acuerdo de intenciones y realizaciones), que ofreció en la Sala de las Columnas del Palacio Giustinian el famoso dúo de pianistas Gold y Fizdale, se pudieron apreciar nítidamente valores que son de esencial interés y significado en la estupenda producción del inagotable autor de "Agon" (al borde de los 80 años), y que constituyen las constantes de su labor creadora: me refiero a la imperiosa y omnipresente inteligencia, a la meridiana claridad constructiva, a la sabia y lúcida escritura que caracteriza sus composiciones, como también, a la potente y sui géneris carga expresiva que ellas poseen.

De *Vittorio Rieti* (62 años), italiano que vive desde hace algunos años en América del Norte, fueron ejecutados tres de los "*Nuovi Valzer*": "*Vals ligero*", "*Vals lento*" y "*Vals-Rondó*". Si bien es cierto que estos breves trozos —que el dúo Gold-Fizdale presentó en Venecia en primera ejecución absoluta—, poseen una cierta elegancia y esprit, no por ello esta música deja de ser superficial. ¿Cómo aceptar, entonces, que en ellos se pretenda encontrar (así se insinúa en las breves notas del programa) el espíritu de los "momentos musicales"? (seguramente el autor de tales notas se refería a los de Schubert). Tal insinuación no se justifica en el presente caso, y es por ello que hay que decir sin circuloquios que de aquellos "Momentos musicales", de su elegancia estilística, de su poética profundidad o de su fina y recogida intimidad estos pequeños vales de Rieti no presentan ni siquiera las características formales, limitándose a su papel de composiciones brillantes, de artificiosa elegancia, cuyo esprit crea estilísticamente la atmósfera de un banal "divertissement".

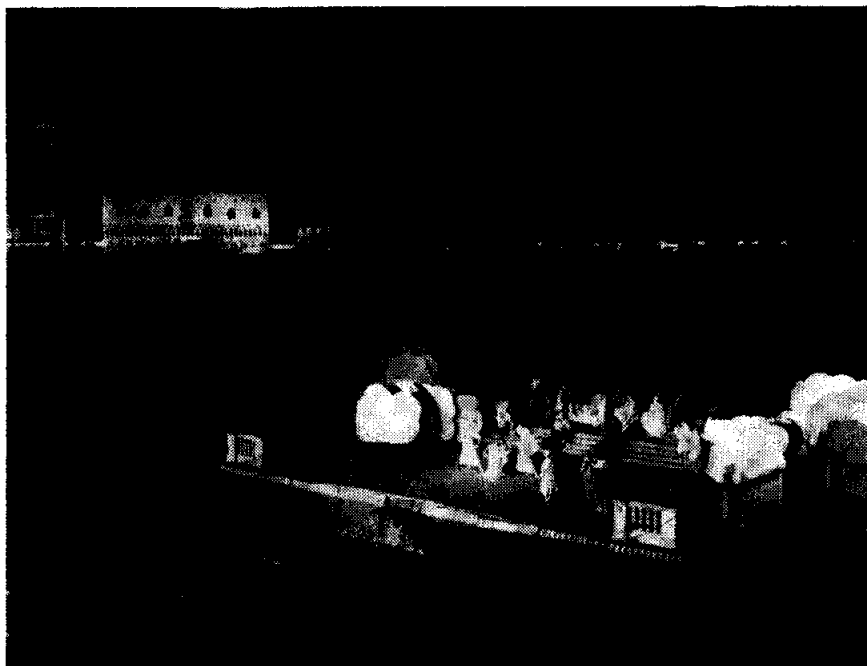
Tan inconsistente como los breves vales recién comentados nos pareció la "*Sonata 1953*" de *Francis Poulenc* (61 años), escrita especialmente para el dúo pianístico que la ejecutó en la veneciana Sala delle Colonne. Lugares comunes en materia de fineza y esprit, inherentes al

propio lenguaje y estilo y a los propios recursos de expresión del autor se presentan en sucesión en los cuatro movimientos de esta composición, cuyo débil contenido ofrece ora reminiscencias del Gamelán de Bali ora vagos acentos prokofianos, incorporados a obvias divagaciones de un léxico personal —es cierto—, pero con el cual el compositor francés no expresa nada nuevo en esta Sonata que realmente “deja el tiempo que encuentra”, como dicen aquí en Italia. Haciéndole honor a su fama, los intérpretes de turno en la soirée de música de cámara para dos pianos mantuvieron su actuación en un superlativo nivel artístico y técnico, ofreciendo en cada caso versiones perfectas de las obras programadas. Versiones estilísticamente adherentes al sello que distingue dichas partituras, en cuyas logradas ejecuciones el dúo evidenció un constante y superior acuerdo, exteriorizado tanto en la precisión de su acción común, en la propiedad de la técnica empleada, en el feliz equilibrio emotivo y sonoro dentro del cual desarrollaron su inteligente labor como también en la hondura de su expresión.

Fiestas venecianas sobre el agua

La tercera fecha de las manifestaciones venecianas hizo retroceder a los auditores-espectadores del Festival casi cuatro siglos en el tiempo y los llevó al muelle de la Isla de San Jorge, de la “Fundación Giorgio Gini” (a cuya obra de mecenas ya me he referido en esta misma publicación con motivo de algunos conciertos comentados precedentemente), donde, entre dos grandes tribunas repletas de público, encontraron refugio para la ocasión la Orquesta y el Coro del teatro “La Fenice”, mientras frente a éstos y separado por un ancho brazo de mar, sobre una gran chata, fue alzado un palco escénico flotante, en el cual un grupo de cantantes, actores, bailarines y mimos recordó hechos históricos y trató de hacer revivir míticos dioses, confiado en la fuerza de convicción y en el poder de sugestión que el arte posee.

Digamos antes de entrar en materia que esta primera edición de las “Fiestas sobre el agua” ofreció a los organizadores del Festival una espléndida oportunidad para realizar una experiencia encaminada a su perfeccionamiento a través de sucesivas versiones de un espectáculo como el que se comenta, rico de posibilidades musicales y artísticas y que en esta ocasión —sin haber dejado de ofrecer el interés de su originalidad y novedad y de la fascinación visual que produce un sugestivo escenario acuático como el de las riberas venecianas iluminadas a “giorno”



↑ FIESTAS VENECIANAS SOBRE EL AGUA:

Proscenio flotante. Una escena de "Las Bodas de Teti y Peleo". Al fondo el maravilloso Palacio ducal y la Torre-Campanil de la Plaza San Marcos.



↑ FIESTAS VENECIANAS SOBRE EL AGUA:

Un episodio de "La Comedia del Arte". Actores de la Compañía del "Teatro Universitario di Ca'Foscari".



← Juegos y Fábulas para los Niños: "Nardiello". Música de Giulio di Majo.

en sus más atrayentes puntos—, no respondió plenamente a las expectativas de sus ideadores. Lo que no quiere decir que esta primera experiencia no pueda transformarse en un espectáculo del todo logrado y aún más, en una definitiva realidad, en una manifestación que se mantenga año tras año en el cartel, durante todo el verano, y traiga a la maravillosa ciudad de los dux no sólo el habitual público del Festival de Música Contemporánea, sino a miles y miles de espectadores que justifiquen con su presencia los enormes gastos inherentes a las ambiciosas perspectivas artísticas de un espectáculo de esta índole.

Músicas de Andrea Gabrieli acompañaron el “Regreso de Sebastián Venier desde Lepanto en 1572” y a los sones de un fragmento del “Aria de la batalla”, de “Eco Vinegia bella” (“He aquí la bella Venecia” —para coro y orquesta), de un Ricercare” y de “O passi sparsi” (“Oh pasos esparcidos”), hizo su entrada en la bahía, profusamente iluminada en torno a la isla de S. Jorge y sobre todo en la hermosa “Riva degli Schiavoni”, la embarcación que traía triunfante a un héroe de Lepanto, cuya barca después de haber hecho lentas evoluciones alrededor del proscenio flotante y de la isla, desapareció devorada por las sombras de la noche, mientras la voz del relator que, simultáneamente con el deslizarse de la embarcación, había ido narrando las heroicas gestas del doge” que regresaba a su ciudad natal, se perdía entre el rumor de las olas.

Más adherente a la índole musical del Festival veneciano resultó la realización de la obra presentada a continuación. En esta segunda parte del espectáculo el escenario ya no se encontraba únicamente en algunos puntos del mar Adriático estudiadamente iluminados, sino también en el proscenio flotante. Aquí tuvieron lugar las “Bodas Teti y Peleo” (1639 —texto de Orazio Persiani— Música de Francesco Cavalli), divinidades acuáticas que naturalmente se sintieron muy a gusto circundadas por el océano, mientras Júpiter, Sileno, Baco, Mercurio, Venus, Marte, Apolo, Juno, la Fama y el Tiempo, etc. se movían y actuaban viviendo su propia vida en el acuático Olimpo veneciano e interviniendo en el destino de los personajes centrales, encarnados por la contralto Oralia Domínguez (Teti) y por el tenor Herbert Handt (Peleo), cuyas potentes voces resistieron al fragor del oleaje.

Del mítico Olimpo los auditores pasaron, en menos de diez minutos, a la Venecia del siglo XVIII, en la que se ambientó la tercera parte del extenso espectáculo, la más atrayente al ojo tanto por los escenarios tiepolescos como por la vitalidad, gracia y vivacidad de algunas escenas

de "Máscaras y bailes del siglo XVIII", tales como "La bissona", "El baile de los aros", "Policinella, los juglares y los acróbatas", "Pas de deux" y de ciertas "Cineserie", en las que las músicas de Domenico Partenio (Ritornello), de Baldassare Galuppi (Sinfonía en Sol Mayor), de Gerolamo Venier (Sinfonía en Fa Mayor y Barcarola) y de Benedetto Marcello, G. Venier y B. Galuppi (Minuetos) pasaron a segundo plano, para terminar por servir de fondo o no tener en realidad ni arte ni parte en algunos episodios de la Comedia del Arte —que, naturalmente, no podían faltar en Venecia—, que esta vez estuvieron representados por "La bella Francisquita" —"El duelo", "Las pulgas", etc.—, y en los cuales la Compañía del "Teatro Universitario di Ca'Foscari" tuvo oportunidad de demostrar sus versátiles capacidades. La dirección orquestal estuvo a cargo del joven director Umberto Cattini, quien cumplió un verdadero "tour de force" (fuera del que realizó para mantener dentro de lo posible el equilibrio sinfónico de sus logradas versiones) para hacer llegar las voces del coro (instruido por Sante Zanon) y de la orquesta, no obstante el seco e incesante rumor de las olas, hasta el palcoscénico. Un numeroso grupo de actores, cantantes, bailarines y mimos participó en el variado espectáculo, en cuya dirección artística intervinieron Filippo Crivelli, junto a Luciana Novaro (coreógrafa), a Giovanni Poli (regisseur de los episodios de la Comedia del Arte) y a otros nombres menores que en este momento no encuentro en mi mente.

Segundo Concierto Sinfónico

A la orquesta "Filarmonía Húngara" de Viena, dirigida por Antal Dorati, le correspondió afrontar las dificultades de las obras programadas en el segundo de los cinco conciertos sinfónicos del Festival, concierto en el cual estuvieron representados músicos del Viejo y del Nuevo Mundo, tales como Roberto Lupi (italiano, 62 años), Alberto Ginastera (argentino, 44 años), Matyas Seiber (húngaro, 55 años) y André Jolivet (francés, 55 años).

Del primero de los citados compositores, *Lupi* —autor de numerosos escritos musicales y cuyas inquietudes culturales (que tocan diferentes campos del saber fuera de los de la ciencia y de la filología de la música)², se repercuten en general en su producción musical—, la mencio-

²Ha hecho experiencias en relación con "intuiciones de nuevas posibilidades armónicas y contrapuntísticas" y después de seis años de investigaciones técnicas, ha

teorizado sobre su "nuevo sistema armónico" que él define armonía de gravitación". Desde 1941 su producción musical "persigue y concreta tal sistema."

nada orquesta, formada en su gran mayoría por instrumentistas húngaros prófugos de la trágica rebelión de Budapest, presentó en primera ejecución absoluta "*Studi per un «Homunculos»: nove pezzi per orchestra*", basados en el homónimo personaje del "Fausto" de Goethe, considerado —según explica el compositor— como el "entenado de los productos especulativos de la cultura actual. En efecto, agrega Lupi, el Homunculus se presenta aquí, musicalmente, como serie dodecafónica y los otros trozos subsiguientes son variaciones de la misma serie, cuyo contenido cambia en base a la experiencia del Homunculus goethiano".

Lo anterior deja suponer que nos encontramos ante una composición a programa (aunque su autor sostiene lo contrario). Sea como fuere, no pretendemos atacar el carácter programático de la obra, ni las ideas que la han generado, ni los procedimientos de que el autor se ha servido en el proceso de la composición, ni menos la evidente sabiduría de su escritura, si bien la extraña partitura que se comenta —en la que se tratan de realizar en el campo sonoro las experiencias de este personaje goethiano, descrito como "un minúsculo hombre, todo cerebro, hijo de la ciencia y de un precipitado químico, pero ansioso de «convertirse en naturaleza», a través de las admirables visiones y experiencias de la Noche de Valpurgis, hasta disolverse en los cuatro elementos y morir"—, invita a referirse a ella sólo como a una hábil especulación técnica, ya que no se la puede aceptar como creación artística en cuanto a expresión musical propiamente tal. Porque no se puede considerar diversamente su ampuloso discurso, que se concreta en vacuas digresiones hechas de frases de sonoridades agudas (flautas — violines — bronces — maderas) en las que intervienen elementos percusivos; en breves y elaboradas figuras melódicas de los cellos, flautas y cuerdas en general; en efectos tímbricos y rítmicos; en aglutinados armónicos; en fragmentarias frases de sonoridades astrales (con predominio de la voz de la celesta), o sea, en una originalísima y deshumanizada alquimia pseudomusical y lejana —por lo tanto— del significado espiritual del arte. En otras palabras, tal material y tal procedimiento circunscriben el trabajo dentro de los límites de una erudita experimentación y de la exposición de estériles problemas intelectualísticos, para los que con glaciales raciocinios y fórmulas desprovistas de expresividad el autor plantea hipotéticas soluciones.

Contrariamente a Lupi, el argentino *Ginastera* presentó al Festival, en primera ejecución en Italia, una composición espontánea, en la que el calor humano alienta en emotivas y poéticas efusiones: su "*Pampea-*

na tercera", escrita en 1954 para responder a una invitación de la Orquesta de Louisville. A través de las voces vernáculas que el autor incorpora en ella y del impulso de su inspiración —en cuyo lenguaje personal se infiltran ora vagas reminiscencias wagnerianas ora sutiles matices ravelianos—, que se cumple la trayectoria de esta "pastoral sinfónica", construida en base a una serie armónica, de la cual ha sido extraído el material para el "Adagio contemplativo" (primer movimiento) que se presenta dividido en cinco secciones reversibles, mientras la serie melódica, que define el tercer movimiento (el segundo es un Scherzo: "Impetuosamente"), es tratada con una cierta libertad «ofreciendo al oído puntos de referencia de sabor tonal».

Digamos de inmediato que, no obstante los válidos elementos subjetivos, técnicos y formales que intervienen en esta "Pampeana tercera", ella se extiende —como los infinitos horizontes de la pampa argentina— en un largo discurso, cuya insistente retórica (que ciertamente no existe en la pampa) le impide elevarse hacia zonas de sostenida y transparente inspiración (Adagio), la clava en la tierra con su rumoroso Scherzo y la obliga a planear más cerca de la tierra que del cielo, en el "Largo" final.

Excelentes intenciones y un seguro "métier" caracterizan la Sinfonía de la pampa de Ginastera, intenciones que, desgraciadamente, no llegan a realizarse del todo.

Por otra parte, es oportuno agregar que en un ambiente como el del Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, "a la page" con las últimas tendencias y expresiones musicales, esta música del compositor argentino sonó en cierto modo "old fashion", no obstante la adhesión (con cautas reservas) a la activa secta del serialismo que su escritura revela. Mucha agua a pasado bajo el puente desde 1954, año en que Ginastera escribió su "Pampeana tercera". El panorama internacional de la producción musical contemporánea, que desde ese entonces ha ampliado significativamente sus horizontes, ofrece hoy nuevas visiones susceptibles de ser recogidas, asimiladas y transformadas en verdadera substancia musical, conforme a nuevos estímulos exteriores y a renovados impulsos subjetivos.

Un lenguaje mucho más actual que el de la obra recién comentada, mucho más adherente a su escritura abiertamente dependiente de la técnica dodecafónica y una mayor correspondencia entre propósitos y realizaciones se advirtió de inmediato en los "*Tres trozos para violoncello y orquesta*", de M. Seiber. Lo que no quiere decir que en ellos no

existan puntos negativos y que su partitura no ofrezca —en consecuencia— margen a la crítica. Quiere decir, especialmente en este caso, que sus aspectos positivos se revelaron en todo su significado en la versión que de ella ofreció. A Dorati, inteligentemente secundado por la orquesta —que se plegó con la necesaria ductilidad a las solicitudes de su batuta—, y sobre todo por la solista, la joven celista inglesa Amaryllis Fleming, quien empeñó al máximo de sus posibilidades sus superiores capacidades de ejecutante e intérprete en esta partitura que le correspondió presentar en primera ejecución en Italia bajo los felices auspicios de su extraordinaria musicalidad y sorprendente técnica.

Démosle ahora una rápida ojeada a la partitura. Concebida en tres tiempos (“Fantasía”, “Capricho” y “Epílogo”), en el primero de éstos, de triple temática —en el cual a través de una serie estructurada con cuartas ascendentes y descendentes, de un motivo declamatorio del cello y de una figuración de amplios intervalos, que exponen todo el material de la obra—, se hacen concesiones a un fácil conformismo, introduciendo, además en las exposiciones del cello, ideas de tipo rapsódico que ciertamente no califican al compositor como un “pioneer”. El “Capricho”, de carácter mucho más audaz y de compleja escritura, en el cual el autor investiga las “máximas posibilidades virtuosísticas” del instrumento solista, presenta al ojo y al oído una doble fisonomía: por una parte se advierten pasajes contruidos en base a la técnica de las permutaciones, que van alternados con otros desarrollados en cánones rítmicos, en cuya estructuración interviene tanto la serie a intervalos de cuartas (esta vez totalmente transformada con respecto a la del primer movimiento) como la permutación, y —por otra— se constata la presencia de elementos de arraigo tradicional que se introducen subrepticamente en la trama orquestal o se posesionan de la voz del cello. Este hibridismo de invención no se resuelve, lógicamente, en favor de la unidad estilístico-temática de la obra. En el “Epílogo” el material temático es el mismo de los anteriores movimientos, pero aquí es presentado en un clima sereno, recogido y meditativo, que contrasta con el de los otros dos trozos, respondiendo así al espíritu que lo anima: con él ha querido el compositor rendir un homenaje a la memoria de su gran amigo, el pianista y compositor alemán Erich Itor Kahn, muerto trágicamente en Norteamérica, país donde había emigrado durante las persecuciones racistas.

Resumiendo, se puede decir que la partitura de Seiber, no obstante sus puntos débiles, resultó ser la más nueva de las cuatro composicio-

nes escuchadas en este concierto, el cual fue completado con la "Sinfonía Nº 1", de A. Jolivet, obra que sería imposible no recordar, ya que con ella su autor torturó los oídos y los nervios del público presente en el teatro "La Fenice" con docta y refinada crueldad sonora (sería mucho más apropiado hablar de crueldad rumorística para referirse a los momentos cúspide de esta sinfonía).

En el estruendoso diluvio de colores que el compositor francés desencadena con salvaje violencia en los tres torrenciales alegros de su primera sinfonía "Alegro estrepitoso" — "Alegro veloz" — "Alegro deslumbrante"), presentada en primera ejecución en Italia, sucumbe el orientalizante "Adagio misterioso", única pausa distintiva dentro del vertiginoso ritmo y del agresivo dinamismo en los cuales se cumple la órbita de esta composición, escrita conforme a los más rigurosos cánones de un perfecto "métier", junto al que hay que destacar tanto las nuevas adquisiciones que el compositor hace explorando con paroxística tenacidad las más impensadas posibilidades tímbricas y colorísticas de cada uno de los instrumentos ya sea separadamente o en conjunto dentro del orgánico orquestal, como también el culto que Jolivet rinde a las expresiones primitivas que él exacerba con acentos de ancestrales, ritos religiosos de sabor pagano-oriental, material todo éste que una vez sometido al tratamiento culto y erudito de sus manos, adquiere —paradojalmente— una violencia mayor, dando origen a una música en cuya ejecución la fragorosa presencia de un imponente orgánico, más las ondas Martenot, los tímpanos y otra innumerable variedad de percusiones, en constante actividad, disparan en todas direcciones los colores llameantes de la paleta sonora de Jolivet.

Es éste más o menos el cuadro formal-sonoro de esta "Sinfonía Nº 1", el cual debe ser completado, naturalmente, con el de su estructuración como composición, no sin haber recordado antes que los exégetas del compositor explican que esta obra se incorpora dentro de aquella modalidad de creación de Jolivet definida como "tendencia lírica y humana".

Caracterizan este trabajo —como ya se dijo— las investigaciones de carácter lexical y sonoro y las búsquedas de los medios más aptos para expresar "una índole, una sensibilidad". Hay que indicar, además, que el material de la obra, desarrollado dentro de la más amplia libertad sonora, gravita, sin embargo, en torno a un centro tonal.

Posiblemente a su impecable factura y a sus soberbias adquisiciones colorísticas y tímbricas se debe el "Premio de los Compositores", que en 1953 le fue otorgado en Francia a este trabajo. Porque poco o nin-

gún margen deja él a la expresión de otro lenguaje que no sea el de los más agresivos resplandores de colores y de potencia sonora. Escuchando esta obra de Jolivet no se puede menos que pensar que científicamente y con un experto y sólido "métier" el compositor ha hecho de esta "Sinfonía Nº 1" un estupendo ejemplar de música en estado de naturaleza.

Juegos y Fábulas Infantiles en Música

Compositores del Viejo y del Nuevo Mundo respondieron a la invitación del Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, haciendo posible la realización de una de las iniciativas de Mario Labroca, que quedará en los anales del festival veneciano como uno de sus más trascendentales aciertos. Me refiero a esa colaboración que se concretó en las partituras de Hans Werner Henze, Giulio Di Majo, Alexandre Tansman, Giorgio Federico Ghedini, Ennio Porrino, Nino Rota, Nicolás Nabokov y Carlo Franci, partituras en las cuales ellos han transportado al mundo de la música algunos juegos y fábulas para la infancia, incrementando —así— el reducido número de obras con que cuenta la literatura musical infantil.

Entre éstas, figura *Lo scoiattolo in gamba* ("La ardilla astuta"), de N. Rota, obra escrita con mano segura, en la que abundan ingeniosas ideas musicales, pero que nos pareció más apropiada para los adultos, ya que su autor no se expresa —como debería haberlo hecho en esta ocasión— con ese lenguaje inmediato y directo, indispensable para impresionar la imaginación infantil o para acapararse el interés del pequeño auditor a través de sus diversos episodios, cuyo elaborado desarrollo musical se cumple a ritmo demasiado lento, no obstante el dinamismo de la acción. La Composición, que en su aspecto instrumental recuerda —especialmente en su pasaje inicial— al Strawinsky del primer período, posee partes vocales de importancia primordial, que han sido tratadas con gracia y buen gusto. No obstante las dificultades de su escritura, sobre todo las de la extenuante parte destinada a la soprano (la heroína del cuento, o sea, la ardilla) el excelente desempeño de Luciana Gaspari —junto a Silvio Maionica, bajo (el rey), a los barítonos Giorgio Giorgetti (el chambelán) y Amadeo Bisson (un chauffer) y a Mario Vio, tenor (un ministro)—, no sólo significó un verdadero "tour de force" vocal, sino una proeza que la joven cantante cumplió con desenvoltura y musicalidad.

La música de *Girotondo* ("Ronda"), de *G. F. Ghedini*, resultó —en cambio— eficaz en y por todo: interesó y divirtió a los pequeños, gracias también a la acertada "mise en scène" y a la dirección artística de Franco Enríquez, regisseur de estos espectáculos destinados a los niños (que encantaron a los adultos). Presenta esta música de Ghedini para el juego de "La Ronda" ideas de una alegre frescura y espontaneidad, en las que de cuando en cuando se dejan sentir acentos prokofianos que no privan a esta dinámica composición de la fisonomía estilística propia de su autor.

La poética vena musical de *G. Di Majo* se manifiesta en la fábula de un pequeño campesino napolitano, *Nardiello*, en cuya partitura, llena de fantasía, el discurso, musical resulta perfectamente funcional.

Poético es, asimismo, el lenguaje con el que *E. Porrino* tradujo en *La bambola malata* ("La muñeca enferma") la tristeza y los caprichos de una pobre muñequita que no puede participar en las travesuras que improvisan los juguetes de un bien provisto bazar. El público infantil siguió con creciente atención las vicisitudes de la protagonista principal del cuento, estimulado sobre todo por la música del desaparecido compositor, rica de sugestión.

La fábula *Gli abiti nuovi del Re* ("Los trajes nuevos del Rey") ofreció a *A. Tansman* un material especialmente apropiado para poner en movimiento su fantasía creadora. Se caracteriza esta música por su exquisito "esprit" y por su potente colorido, elementos que hicieron vibrar directamente, como se pudo observar, la sensibilidad infantil.

No se puede decir lo mismo de "*Balletto*", de *N. Nabokov*, quien no expone nada nuevo en esta página, en la que ningún elemento deja imaginar que el compositor estaba pensando en los niños mientras la escribía.

No se puede elogiar tampoco *Comica finales*, de *C. Franci*, la menos lograda, artística y musicalmente, de las partituras con que se cantaron, mimaron y danzaron los juegos y fábulas que comento. Porque la superficialidad con que Franci trató de divertir a los pequeños se concretó sólo en un "pastiche" y en "melanges" de músicas tomadas aquí y allá, sin preocuparse mayormente de la calidad del material pedido en préstamo ni de la forma chabacana en que estos trozos musicales fueron enlazados entre sí. Resultado: mucho ruido (exactamente así) y pocas nueces, y estas pocas, vanas. A nuestro juicio el trabajo de Franci fue la única voz discordante en este original espectáculo, durante el cual se hicie-

ron sentir otras de cristalina pureza, que llegaron a "La Fenice" con las credenciales de pequeñas obras maestras.

Tal es el caso de *L'Usignolo dell' Imperatore* ("El Ruiseñor del Emperador"), de H. W. Henze, verdadera joya entre las más inspiradas composiciones presentadas en la "Soirée" veneciana dedicada a los niños. Valiéndose de un léxico puntillista Henze ha creado sugestivas imágenes musicales y siguiendo paso a paso la trayectoria del significativo relato de Hans Christian Andersen, el compositor ha plasmado —volcando en la orquesta toda la gama de los matices instrumentales—, un mundo altamente poético, de mágicas sonoridades que cautiva por igual a los chicos y a los grandes. Si se quisiera profundizar en esta breve partitura de Henze habría que decir que en ella el compositor no se ha limitado a transponer con exquisito gusto musical y con penetrante intuición de las solicitudes del alma infantil el texto que ya ha inspirado —entre otros músicos— al inquieto Strawinsky³, sino que ha asumido con una ejemplar seriedad su empeño de músico y artista que lo ha llevado ahora a agregar otra piedra preciosa a aquella diadema en la que ya brillan gemas tales como "Ma mère l'oie", "Kinder Szenen" o "Children's Corner".

Numerosos fueron los cantantes, bailarines y mimos que participaron en este hermoso espectáculo, cuyo principal artífice, el joven director de orquesta Ettore Gracis, guió con inteligencia y con la necesaria versatilidad a la orquesta del teatro "La Fenice". Por su parte Franco Enríquez, director artístico, dio la medida de su talento y buen gusto en todos y en cada uno de los espectáculos en programa, los cuales fueron perfeccionados con la acertada intervención del relator y presentador Luciano Folgore mientras la colaboración de Emanuele Luzzati (autor de los bocetos y trajes), de María Perego (ideadora y realizadora de las bellas máscaras), de Mario Pistoni (coreógrafo) y de Arturo Benassi, Antonio Orlandini y Mario Ronchese (realizadores de los escenarios), que resultó casi en su totalidad adherente al espíritu que animó cada uno de estos juegos y fábulas, contribuyó globalmente al pleno éxito que alcanzó esta felicísima iniciativa del dinámico ideador de las manifestaciones de este festival veneciano.

³Se sabe que "Le Rosignol", melodrama iniciado en 1909, completado algunos años más tarde y estrenado en 1914 en el Teatro de la Opera de París, ha generado, posteriormente, un ballet, y, finalmente, "Le Chant du Rosignol", poema sinfónico en tres partes.

Segundo Concierto de Cámara

El segundo y último de los Concierto de Cámara⁴ dio a los frecuentadores del Festival la oportunidad de escuchar una de las más bellas y expresivas voces jóvenes de barítono con que cuenta Europa en el momento presente, voz que es, al mismo tiempo, la de un artista de raras dotes musicales y la de un cantante de excelente escuela. Me refiero a Hermann Prey, desconocido para la gran mayoría del público veneciano, pero no para los lectores de la "Revista Musical Chilena", ya que al comentar los conciertos de la XIII "Sagra Musicale Umbra", destacué debidamente sus singulares capacidades de cantante y su extraordinaria madurez musical.

En Venecia, aquella parte de la crítica y del público que aún no lo conocían, pudo aquilatar ampliamente en el concierto que el Festival dedicó a obras de H. Wolf, W. Fortner, G. von Einem y H. W. Henze la ductilidad de su talento interpretativo nada menos que a través de los treinta "Lieder" que integraban el programa, mientras a aquellas personas que ya lo habían escuchado fuera de la ciudad de San Marcos, el joven barítono alemán, ofreció una excelente ocasión para confirmar sin reservas la favorable opinión que ya se habían formado de él.

Veamos ahora el material de este concierto de "Lieder de ayer y de hoy". Treinta fueron —como ya se adelantó— los "Lieder" ejecutados por Hermann Prey en la "Sala delle Colonne di Ca' Giustianian" y entre éstos figuraban once de los "Eichendorfflieder" de Wolf, cinco del primer cuaderno ("El amigo" — "El músico" — "Amor secreto" — "La serenata" — y "El soldado") y seis del segundo ("El soldado" — "Encanto nocturno" — "El hombre del monte de los terrores" — "El aventurero" — "Más bien..." — "Nostalgia" — "El estudiante" — "El enamorado desesperado" — "Infortunio" — "Alegría de amor" y "El adiós del marinero"); Cuatro canciones basadas en un texto de "Holderlin", de W. Fortner ("A las parcas" — "El destino de Hiperión" — "¡Perdonal!" y

⁴Hubo también dos Conciertos de Música de Cámara: el primero de ellos estuvo enteramente dedicado a A. Berg ("Cuarteto de Cuerdas, Op. 3": 1909-1910. "Lyrische Suite para cuarteto de cuerdas": 1925-1926. "Concierto para piano, violín y 13 instrumentos de viento": 1923-1926), mientras en el segundo se ejecutó músi-

ca de cámara y música electrónica, de P. Boulez ("Livre pour Quatuor" — 1ª ejecución en Italia), de H. Pousseur (Deux Etudes: "Transitoires" — "Le grand Combat" — 1ª ejecución absoluta), de B. Maderna ("Continuo") y de György Ligeti ("Artikulation" — 1ª ejecución absoluta).

Desciende el sol"); "Cinco Lieder, op. 25" de G. von Einem ("Silenciosamente desaparece" y "La tierra es más tétrica", textos de Walter Bollmann — "Quiero la tranquilidad" y "Mi corazón sufre", textos de Karola Boysen, y "Cada uno sufra", texto de K. Boysen y W. Bollmann) y, finalmente, "Cinco canciones napolitanas" basadas en un texto anónimo del siglo XVIII, de H. W. Henze.

La razón de la inclusión del nombre de Wolf en el programa de un festival 1959 de música contemporánea junto a los de Fortner, von Einem y Henze hay que ir a buscar directamente (según insinúan las breves notas del programa) en la fisonomía armónica que poseen sus "Lieder" (síntoma de un atonalismo que posteriormente se iba a resolver en una "crisis de la tonalidad" en esos compositores y en esa producción vocal afín a la de Wolf en el aspecto armónico) que con él fueron escuchados en el concierto que ahora comento. Tratándose de Henze, tal afinidad se presentaría reforzada, además, por una común preferencia por los textos italianos a los que con frecuencia recurrió Wolf como fuente de inspiración (baste pensar en su "Italianische Liederbuch" y, en el caso de Henze, al texto de estas canciones que no sólo es italiano, sino parte de la substancia medular de la lengua ya que se trata de un texto en dialecto napolitano).

En las logradas versiones de H. Prey el profundo sentimiento dramático, la fantasía y la potente y noble expresión que ponen en movimiento esa savia vital que corre a través de todos y cada uno de los "Lieder" de Hugo Wolf, fueron reproducidos con justo relieve.

Se pudo observar, asimismo como Wolfgang Fortner, que con medios propios camina sobre los pasos de Wolf, transmuta en música, con ánimo desolado, el mensaje espiritual de Hölderlin, por medio de recitaciones melódicas que saben de jaculatorias de forma circular, ideas que él registra sobre el papel con un lenguaje cuya escritura es de claros e imperiosos rasgos dodecafónicos.

Se constató también que en los cinco "Lieder" de Gottfried von Einem decae y se hace pesimista el tono de la inspiración y que ni sus arranques dramáticos, ni los oscuros tintes del color alcanzan la profundidad de una plena convicción.

En fin en las "Cinco canciones napolitanas" el cantante hizo en vano uso de sus mejores recursos vocales y de intérprete. Porque el dotadísimo Hans Werner Henze —no obstante su musicalidad, su amor por

Italia⁵ y su sincero empeño por penetrar el espíritu del texto anónimo en dialecto napolitano de tres siglos atrás—, no logró traducir las íntimas vibraciones que animan tal dialecto a través de las fragmentarias efusiones vocales de acentos meridionales (que acusan, a pesar de su personalísima elaboración, su ascendencia weverniana), ingeniosamente concebidas para operar tal transposición, aunque trató de reforzar el carácter dialectal y meridional de la línea vocal con un acompañamiento tendiente a crear un adecuado clima lírico. No lo logró porque no pudo penetrar el recóndito significado del dialecto napolitano, en estas ambiciosas “Cinco canciones napolitanas” ni captar el misterioso encanto ni la sugestiva fuerza de expresión que éste posee. Y no debe sorprender que esta vez los resultados musicales no hayan respondido a los propósitos del compositor, porque lo contrario habría constituido algo más que la honda intuición del artista; se habría tratado de un raro fenómeno de compenetración y asimilación psicológica. Lógicamente, ni la más fervorosa simpatía por un pueblo, ni una profunda sensibilidad artística, ni dotes musicales poco comunes —cual es el caso de Henze— pueden operar ese proceso de ósmosis espiritual indispensable para penetrar y develar (si ello fuera posible) los sectores del alma de gente que no son las nuestras (y Henze no es ni siquiera latino), sin decir que tratándose de los napolitanos —no obstante toda su instintiva y desbordante comunicatividad y sincera cordialidad— hay que haber nacido tal para poder comprenderlos plenamente.

Optima fue la colaboración que el pianista Gunther Weissenborn ofreció al cantante. Esta feliz simbiosis transformó la fatiga de los artífices de este concierto en otro de los éxitos artísticos del Festival.

Hasta aquí llegan mis notas críticas sobre el XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. Sus otras manifestaciones —que se concretaron en dos Conciertos de Música de Cámara (cuyo programa ya detallé), en otros tres Conciertos Sinfónicos (en los que se ejecutaron obras de Maurice Ohana, Alexei Haieff, Flavio Testi, Bohuslav Martinu, Aldo Clementi, G. von Einem, Nicolás Castiglioni, Boris Porena, Mario Peragallo, Luigi Nono, Roman Vlad, Hans Erich Apostel, Samuel Barber, Charles Ives, Leonard Bernstein y Dimitri

⁵Reside aquí desde 1953. Al dejar su patria pasó directamente a Ischia y, desde hace más o menos cinco años, vive en Nápoles.

Schostakowich), en un Concierto de Música Oriental y en la presentación de tres Operas en un acto ("Allez Hop", de Luciano Berio; "Diagramma Circolare", de Alberto Bruni Tedeschi y "Il Circo Max", de Gino Negri) —, debo limitarme a mencionarlas solamente ya que la XIV "Sagra Musicale Umbra" esperaba en Perugia a sus "habitués" con el concierto inaugural de un hermoso festival de música espiritual que duró —como en años precedentes— más de dos semanas.



RECORDANDO AL MAESTRO HUMBERTO ALLENDE

p o r

Pedro Núñez Navarrete

El 16 de agosto recién pasado, se cumplió un año desde la fecha en que el maestro Humberto Allende abandonó su envoltura corpórea para entrar en la eternidad.

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, quiso rendir un homenaje al insigne maestro al programar para la temporada sinfónica de este invierno dos de sus obras más importantes: "La Voz de las calles" y "Escenas campesinas chilenas".

El maestro desaparecido sigue viviendo en su música y en el recuerdo de sus admiradores y de los que fuimos sus discípulos.

Demasiados motivos hay para recordarlo. Llenó con su nombre todo un capítulo de la historia de la música chilena; formó un considerable número de compositores y contribuyó con su enseñanza a la divulgación de la cultura musical; fue un precursor del movimiento modernista de la música chilena.

Se interesó desde temprano por el folklore musical de su patria, ennobleciendo la tonada popular que elevó al plano de música culta.

Las "Doce tonadas de carácter popular chileno", editadas en París por la Casa Senart, fueron elogiadas en 1922 por Florent Schmitt en la *Revue de France*. En un pasaje de su artículo dice el músico francés: "¡Qué deliciosas estas páginas, qué sensibilidad penetrante y profunda se revela en ellas! Son de esa música que cae de no sé qué empuje en el momento menos esperado y por las que se daría sin meditarlo todo lo que uno ha escrito o escribirá".

No sólo logró el maestro chileno despertar el entusiasmo de Florent Schmitt. También Claudio Debussy le prodigó sus elogios a propósito de su "Concierto para Violoncello y Orquesta". Dijo Debussy: "Es una obra perfectamente distinguida. El estilo es absolutamente notable. Hay una personalidad en el ritmo que se la encuentra raramente en la música contemporánea".

Felipe Pedrell y Adolfo Salazar prodigaron también sus elogios a la producción musical del artista chileno. Y, junto a ellos, sería larga la lista de notables músicos y críticos que le testimoniaron su admiración.

Cabe recordar que el maestro Pedro Humberto Allende nació en Santiago el 29 de junio de 1885. Su padre fue el escritor chileno don

Juan Rafael Allende, autor de numerosas obras de teatro, y su madre, la hija de un ingeniero francés, doña Celia Sarón. Don Juan Rafael llevó una vida azarosa, debido a que se mezcló en política y publicó algunas revistas satíricas.

Durante la revolución de 1891 que derrocó al Presidente don José Manuel Balmaceda, la imprenta y la casa particular de don Juan Rafael Allende fueron saqueadas. Le concedió asilo en la Legación Argentina el Ministro Uriburú, más tarde Presidente de esa República hermana. Tuvo que salir, poco tiempo después, con su familia rumbo al Perú donde permaneció durante tres meses. Pedro Humberto tenía entonces seis años de edad y alcanzó a frecuentar un colegio en Lima. De regreso a la patria, la vida de la familia Allende transcurrió por un cauce normal.

Don Juan Rafael tenía gusto por la música de cámara. Reunía en su casa todas las semanas un cuarteto de cuerdas. Desgraciadamente, todos creían que Pedro Humberto carecía de oído musical porque tenía dificultad para entonar canciones. Cuando había sesiones musicales en casa, lo echaban fuera para que no molestara. ¡Cuán lejos estaban de creer que ese niño a quien le cerraban la puerta, llegaría más tarde a ser uno de los más grandes músicos del continente.

Tuve el placer de conocer a doña Celia Sarón de Allende en 1939, cuando tenía 82 años de edad. De sus labios escuché innumerables anécdotas sobre la vida de su ilustre hijo. Vivía entonces en la calle Santa Rosa N° 1183, en una casona edificada por su marido después de la revolución. Allí pasó Pedro Humberto gran parte de su niñez.

Su ingreso al Conservatorio data de 1894. Estudió violín con el notable concertista chileno Aurelio Silva que llegó a ser violín concertino de la Orquesta Sinfónica de París. Además, cursó piano y composición. Pero, la verdad es que en composición musical, Allende fue un autodidacta debido a que los conocimientos que recibió de sus profesores fueron rutinarios e insuficientes.

De cómo se despertó en el maestro Allende el amor por la música folklórica, me lo explicó él mismo. La casa en que vivía con sus padres queda a poco más de una cuadra de la Avenida Matta. En esa avenida se instalaban en aquellos años las fondas y ramadas con que la gente del pueblo celebra la Pascua, el Año Nuevo y el Aniversario de la Independencia Nacional, el 18 de septiembre. Las ventas se extendían desde la calle Gálvez hasta la avenida Vicuña Mackenna. Allí, alegres cantoras atronaban el aire con sus cuecas y tonadas. El niño Allende no podía permanecer indiferente ante el divertido espectáculo que ofrecían los cantos y

los bailes del pueblo. "Desde aquella época —me expresó un día el maestro—, el ritmo y los giros melódicos de las cuecas y tonadas se grabaron para siempre en mis oídos".

Un interesante aporte hizo el maestro Allende a la investigación del folklore araucano. Un día que el músico transitaba por una calle de Santiago, se encontró con un indígena araucano tocador de trutruca (instrumento de viento). Se interesó por esa extraña música y empezó a tomar apuntes de la melodía. Luego para ver si tenía errores hizo que el ejecutante la repitiera; pero cada vez daba versiones distintas, hasta que nuestro músico se convenció de que aquéllo tenía mucho de improvisación. Interrogado el indígena por este hecho, dijo: "Se toca según como esté el corazón".

Poco después, comisionado por el Gobierno, partió el maestro Allende a la Araucanía para hacer investigaciones musicales. Seleccionó algunos cantantes y ejecutantes araucanos y los hizo traer a Santiago para grabar discos.

Su fama como folklorista lo hizo acreedor a la Vicepresidencia del Congreso de Artes Populares realizado en Praga en 1928.

Cuatro viajes a Europa contribuyeron a cimentar la nombradía del músico chileno. Conciertos de su música se realizaron en diversas capitales de Europa y también en Buenos Aires, Montevideo y Santiago.

Supo alternar su actividad musical con la de profesor en diversos establecimientos educacionales y en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago, donde desempeñó la cátedra de composición musical.

Después de servir a la enseñanza por espacio de más de 35 años, se acogió a jubilación en 1940.

En 1945 el Gobierno de Chile le otorgó el Premio Nacional de Arte, siendo el primer músico chileno que recibía este galardón.

Sus últimos años los pasó atormentado por una cruel enfermedad que lo mantuvo alejado de las actividades artísticas.

Vivió rodeado del cariño de su esposa, doña Tegualda Ponce, y de sus dos hijas: Tegualda e Ikela.

La noticia de su fallecimiento conmovió al mundo artístico de nuestra patria y del extranjero.

Su nombre será siempre un símbolo de gloria para el arte de Chile.

*



Un grupo de bailarines de la tribu de los Dogon, en Sangha. A la izquierda la máscara monumental confeccionada de un solo trozo de madera.

Grupo de bailarines, llamado grupo "Kanaga", durante una ceremonia de los Dogon.



Músicos de Africa Occidental en la Costa de Marfil, con Balafon y arpas y equipados de calabazas como cajas de resonancia.





MUSICA Y DANZAS CON MASCARAS EN AFRICA OCCIDENTAL

P O R

Hans Helfritz

II

Las máscaras y bailes con máscaras de los Dogon o Habbé, como son llamados los Fulbe por su vecinos, son una tribu apartada que vive desde hace siglos en las montañas Hombori, que se encuentra en la mitad de la gran curvatura del río Níger, en el Sudán Francés. Sus pueblos situados al pie de un acantilado colosal de rocas, sobre plataformas colindantes y en las riberas del río que atraviesa la región, tienen sus campos de cultivo sobre terrazas que miran hacia los valles menores de la montaña. Algunos campos y las cuevas de los muertos están ubicados en lugares de difícil acceso y sólo se puede llegar a ellos izado por cuerdas. Toda la región es de difícil acceso, pero logré visitarla durante mi viaje a Africa Occidental en 1956. Sólo a través de pasos para peatones se logra llegar a las aldeas montañosas. El camino pasa por roqueríos, quebradas y bordeando altas paredes rocosas.

Un hombre Dogon, que había contratado como guía, me llevó por pasos vertiginosos hacia las "montañas de los espíritus". Estas montañas, repletas de cuevas cobijaron a los negros de antaño que buscaron un refugio frente al avance del moslen invasor. Gracias a estos refugios, los Dogon pudieron resistir las repetidas olas proselitistas y de conquista que los mahometanos efectuaron contra las antiquísimas costumbres místicas. Los Dogon llaman "montaña de los espíritus" a una pared rocosa de más de 100 metros de altura en cuyos agujeros están sepultados los muertos. En ella hay una cueva de altura accesible, sin recurrir a las cuerdas, que es tenida por el lugar más sagrado, la que los Dogon veneran especialmente. Las prolongadas ceremonias de los entierros y del culto a los muertos, que aquí se practica, sólo tiene paralelo con las del antiguo Egipto.

El ceremonial religioso de los Dogon está a cargo de una jerarquía de magos, que viven separados de la población y que tienen gran poderío. Sólo escasos hombres, seleccionados por los magos, están en conocimiento de la ejecución de ciertos ritos y conocen el idioma secreto.

La religión de los Dogon se basa en el culto a la divinidad y a los difuntos. Dioses y difuntos representan las dos grandes corrientes de fuerza espiritual que dominan todas las religiones africanas. El culto a los difuntos es más importante que el de la divinidad y está fuertemente ligado al manejo de las máscaras. Según la creencia de los Dogon, el alma del difunto ingresa al mundo de las sombras, pero es preciso disolver los lazos que los difuntos mantienen con el mundo de los vivos y aplacarlos, porque si se les deja actuar libremente, podrían atraer grandes peligros sobre la comunidad. Para evitarlo están las máscaras, que se usan en las danzas, las que, por lo tanto, son de vital importancia para los Dogon. El bailarín Dogon, que lleva una máscara sagrada, está en contacto con el espíritu de los muertos y su danza produce la fertilidad y la lluvia. La mayoría de las máscaras simbolizan espíritus y demonios, otras representan animales, puesto que los espíritus de los difuntos se asimilan a formas animales. Algunas de las máscaras de los Dogon representan tipos sociales, como el viejo, la vieja, el cazador y el mago, o animales como el mono negro, el antílope, la hiena y el cocodrilo, animal muy venerado por ellos. La historia cuenta que los primeros Dogon cruzaron el Níger a espaldas de amables cocodrilos después de haberse escapado de sus enemigos y refugiado en estas montañas.

Aunque el arte de tallar las máscaras se encuentra en un nivel artístico muy elevado entre los Dogon sus máscaras son los objetos más grandiosos que todavía existen en Africa, éstas no son talladas por una casta de artistas, según la costumbre general, sino que por los miembros de la corporación de danza. Cada comunidad tiene su agrupación de danzas a la que ingresan todos los jóvenes a determinada edad. En cada aldea Dogon existe también el grupo de los bailarines "Kanaga", compuesto exclusivamente por jóvenes que llevan cruces similares a las de Lorena. Este símbolo inusitado, montado sobre la máscara, representa las alas del pájaro "Kommolo Tebu". Cada grupo de bailarines conoce exclusivamente sus propios pasos y modalidades.

Una de las grandes sorpresas en las fiestas de los Dogon es la aparición de la máscara gigante labrada en un solo trozo de madera, de una longitud de 3 a 5 metros. La máscara propiamente tal es una cabeza con dos agujeros para los ojos del bailarín, coronada verticalmente por un mástil adornado con una serpiente. Esta máscara gigante sólo puede ser llevada por un buen atleta y siempre que no sople viento. A pesar de que la máscara está perforada de trecho en trecho para reducir su peso y ofrecer una menor resistencia al viento, se requiere una fuerza enorme

para sujetarla y balancearla verticalmente. Cada aldea Dogon dispone de varias de estas máscaras. Así como cada tipo de máscara tiene sus ritmos de tambor y de danza, la gran máscara realiza una coreografía propia que es ejecutada con mayor o menor acrobacia. El bailarín gira alrededor de sí mismo, mientras inclina más y más la cabeza hasta que la máscara gira horizontalmente por el aire. Después se yergue de nuevo, se arrodilla y toca el suelo con la máscara hacia adelante y después hacia atrás.

Después de las fiestas las máscaras son guardadas en una cueva. Tarde o temprano son víctimas de las termitas y es por eso que no se han encontrado máscaras antiguas en el país de los Dogon. Las mejores máscaras Dogon se encuentran en museos extranjeros. Los Dogon todavía tallan máscaras, pero no conocen la sensación de su valor estético y no se empeñan en su conservación; para ellos, las máscaras son meros objetos del culto. Las máscaras son adornadas con signos simbólicos en rojo, blanco y negro. Estos mismos motivos aparecen sobre las piedras de la cuevas, donde se guardan las máscaras. La finalidad de estos signos es avasallar los espíritus de los difuntos que son inseparables de las máscaras, puesto que protegen al bailarín mientras la lleva. Algunas máscaras son veneradas, pero cuando el material ya no resiste se confecciona otra nueva que es consagrada a través de un estricto ritual en que la fuerza mística pasa de la vieja a la nueva. Esto vale muy especialmente para la "Madre de las Máscaras" que es idéntica a la recién descrita, pero que está provista de un mástil de más de 10 metros de largo, y que, por lo tanto, no puede ser llevada por un bailarín, ni ser usada en la danza. Se le considera como la portadora del alma de todas las máscaras y se guarda en un santuario, siendo usada en muy pocas ocasiones, en las que se le apoya sobre las rocas. Esta máscara sólo puede ser renovada en la fiesta de la conciliación, llamada "Sigi" que se celebra cada 60 años. No pueden demorarse más de ocho días en tallarla y la fiesta que entonces se inicia, dura tres semanas. La fiesta consta de rituales complicados, de bendiciones, danzas, alocuciones en el idioma secreto, comidas de gala y sacrificios. Mientras duran las festividades el símbolo mayor la "Madre de las Máscaras" debe mantenerse erguida sobre las rocas.

Acerca del origen de esta máscara se relata la siguiente leyenda: en un principio los hombres no conocían la muerte. Después de cierta edad todos se transformaban en serpientes o en espíritus y entraban en un mundo cuyo idioma se desconoce. Uno de esos antiguos antepasados injurió a los que hablaban este nuevo idioma mientras se encontraba en proceso de Transformación y esto provocó su pérdida siendo el primer

muerto. Para consolarlo, sus parientes tallaron la primera máscara "Madre de las Máscaras".

Con el tiempo, volverán a celebrarse otras fiestas de la conciliación en Sangha. Entonces "la Madre de las Máscaras" será visible desde lejos, montada sobre el techo del Jefe de la tribu. Este sencillo pueblo montañoso ha conservado su fe en los acontecimientos míticos de su gran pasado y la fiesta de la conciliación, una de las más grandiosas, volverá a verse en Africa, tal vez por última vez, en un futuro muy distante.

EDUCACION
MUSICAL

SICOFISIOLOGIA DE LA LLAMADA EMOCION MUSICAL

Escribe *Elisa Gayán*, profesora de Sicología de la Especialidad,
Conservatorio Nacional de Música.

Si pretendemos mirar o considerar la música como un estado emocional, habría que observar las consideraciones de Ferrand en su obra "Ensayos psicológicos sobre la música", en el cual expresa *que la música puede ser el modo de expresión de un estado pasional cualquiera; pero, por sí sola, no puede ni podría especificar el género del sentimiento o de la pasión que pretende expresar*. Y esto se debe a que el lenguaje mismo de la música está tan dentro de lo abstracto, que sólo es posible su comprensión a través del propio *mecanismo asociativo*. Y el hecho sólo que tenga que entrar a formar parte de un aspecto extraño a ella misma en forma específica, ya demuestra que su explicación sólo y exclusivamente está subordinada al complejo mecanismo de la asociación de ideas, y *en íntima fusión con las vivencias y modo de vida de cada sujeto o individuo*.

Pero, podemos tratar de llevarla a un terreno más objetivo y presentarnos las siguientes tesis:

1. ¿La música actúa sobre el organismo humano?
2. ¿Cuáles serían las reacciones fisiológicas que constituirían la llamada "emoción musical"?
3. Las reacciones fisiológicas que produzca, ¿son comunes a todas las emociones o existen algunas propias, específicas y concomitantes a la "emoción musical" misma?

Punto I.

La influencia de la música sobre el individuo es un hecho corriente de observación que ha preocupado a todos los tiempos y a todos los pueblos:

En la antigüedad: Si miramos al Egipto en la obra "Historia del arte egipcio a través de los monumentos", nos encontraremos con que el pueblo todo canta en la historia y en la leyenda junto con sus instrumentos: *arpa, lira, flauta, laúd, valiéndose de ellos para influir el cuerpo y el espíritu*. Si del Nilo pasamos al Eufrates, a Nínive y Babilonia, encontramos que la civilización asiria cultivó este arte a través de su diosa *Astarté*, a quien se le atribuía capacidad hasta para cambiar los sentimientos humanos. *Israel*, a través de la *Biblia* como testimonio, nos

da a conocer la importancia que se le asignaba a la música en el trato de los hombres. Vale la pena recordar el episodio de *David y Saúl*, el rey que sólo se calmaba al son de la lira de David. Los griegos dieron a la música un *papel preponderante al asignarle un carácter esencialmente utilitario. La música para ellos fue un vehículo de sociabilidad humana.* Dentro de su gran desarrollo en todos los campos de las artes, sus *autores líricos o dramáticos fueron al mismo tiempo grandes cantores, músicos y poetas*: Píndaro y Alceo, Anacreonte y Safo, Esquilo, Sófocles y Eurípides dijeron que la música tenía sobre el hombre una influencia mayor que la palabra hablada. *Y así en muchos dramas griegos se intercalaban coros hasta con un número mayor de cincuenta voces, que interferían en los momentos de mayor tensión emocional de la obra literaria.* Apolo, Baco y Mercurio; la lira, la flauta y la cítara, son los grandes símbolos del arte musical de los griegos. Más tarde, *Aristóteles* planteó el problema de la influencia psicológica de la música sobre el hombre. *Hipócrates* con su experiencia directa, planteó el problema de la influencia de la música en el campo fisiológico, al dar a conocer la *experiencia de Nicenor*, un hombre que se desmayaba al oír los sonidos de la flauta. En nuestros días, y según la clínica, esto respondería a una hipersensibilidad del nervio acústico que en su alteración arrastraría o afectaría la región del sentido del equilibrio (en los canalículos semicirculares del oído interno), lo que traía como consecuencia el desmayo o caída al suelo. No sabemos, al respecto, si había pérdida de conocimiento en este caso. Si así fuera, también la clínica actual nos hablaría de "Vértigo de Menier".

Los griegos lograron definir una correlación entre la música y los sentimientos, al tratar de buscar un paralelismo entre ambos elementos como asimismo al tratar de encontrar una determinada música para determinados sentimientos. Y así tenemos: *el modo dórico*, que sería una forma de expresar lo sublime; *el hipodórico y el eólico*, expresión de la nobleza y el vigor; citar *el frigio*, con su expresión apacible y voluptuosa, sería la expresión de intensos movimientos afectivos (aulos); *el jástico*, expresando el goce de una vida risueña; *el hipofrigio*, como símbolo de la suavidad; *el lidio*, en un para expresar las quejas y más tarde la gracia; *el hipolidio*, que se fusionaba con el sabor dionisiaco, y el *mixolidio* es un tono del lamento apasionado.

Asimismo, desde los tiempos de Platón, se consideró la música ejerciendo un verdadero influjo sobre los individuos; este influjo podía ser benéfico o maléfico. En su expresión benéfica se le consideraba como una

forma para curar las enfermedades mentales. Contaban maravillas sobre los efectos de la música sobre los hombres y sobre las bestias, sobre lo animado y lo inanimado. Muy difícil se ha hecho poder comprobar otras adquisiciones a través de la tradición. Los florentinos que se interesaron especialmente por estas aseveraciones, en el siglo XVI, no pudieron comprobar con sus contemporáneos el valor terapéutico atribuido a algunas canciones, por la imposibilidad de descifrarlas, como sucedió con los tres Himnos al dios Apolo, el Himno de Némesis, el Himno al dios Sol, conocidos gracias a Vincenzo Galilei, que los escribiera en 1581, dejándolo a la posteridad en su obra "Dialogo della musica antica". (Historia de la Música de Bonnet).

Para los romanos la música era un instrumento de expresión y provocador de emociones. Todos sabemos las aficiones musicales de Nerón Emperador, a quien se atribuye la invención de "la claque" y de quien se ignora que era un músico de raro talento, habiendo estudiado seriamente con Terpnos. Entre los romanos se destacan Vitelio, Macrobio y Plutarco, todos ellos con nociones empíricas acerca de los efectos psicológicos de la música.

Todas las citas de la música actuando sobre el organismo humano han sido causa de estudios pacientes aunque esporádicos; entre los que se destacan los trabajos de Sainte Marie, Celso y Esquirol y el del Dr. Davidson de Buenos Aires que logró publicar una buena síntesis sobre la materia. Finalmente tenemos a Clèrmont Ferrand que en su obra "Histoire medicale de la musique et de la danse" expresa: "La música, variando sus diversos modos, el mecanismo de su ritmo, la vivacidad de su melodía y el movimiento de su plano armónico, logra desempeñar el papel de anti-espasmódico ya sea actuando como estimulante o moderador". En otras palabras: la música no debiera mirarse como una ejercitación o una distracción ajena a un control de dosificación respecto a los diversos individuos que la practican o la reciben. Por más de un concepto, la clínica actual se inclina a considerarla similar a ciertas sustancias que según su dosis constituyen estimulantes activos, fácilmente convertibles en tóxicos capaces de agotar el organismo si se recibe en dosis exageradas. Debiera, pues, efectuarse una delicada selección no sólo en la cantidad de ejercitación musical aconsejable a cada individuo, sino también en la elección de los autores que conviene poner en sus manos o hacerle oír (Experimentos clínicos) Aún no sabemos si Mozart conviene a los neuróticos, si Beethoven a los hiperexcitables o Wagner a los deprimidos. Eso si que ya la clínica puede asegurar que la música es capaz de suscitar sentimientos

y estados afectivos asociados a las imágenes auditivas provocadas por la obra musical-estímulo.

Punto II. Reacciones físicas.

Según Vaschide en su obra "Coeficientes circulatorios y respiratorios", habría que observar dos caminos:

- 1) ir de las causas físicas a las reacciones psicológicas, o
- 2) descomponer la reacción en sus elementos simples, o sea, los fenómenos orgánicos que preceden, acompañan o siguen al proceso síquico de la captación musical, *tratando de desprender lo que constituiría la reacción musical misma.*

Heilmholz, Lipps, Stumpf, Wundt, Blaserna y Ferrand, han especulado con el primer punto y la segunda tesis, o sea, el estudio de "los fenómenos orgánicos". Este estudio que ha tratado de observar los coeficientes somáticos de la emoción musical puede sintetizarse en los trabajos de los experimentadores del último cuarto del siglo pasado. Entre ellos Heller, el fisiólogo, que observó una mayor violencia del salto de la sangre de un vaso abierto a un hipertenso cardíaco en el momento de oírse el redoble de un tambor. El músico Gretry ha dejado serias observaciones sobre las alteraciones del pulso radial y del ritmo cardíaco ante una obra musical. Contry y Charpentier en su obra "Recherches sur les effets cardiovasculaires des excitations des sens", logran estudiar reacciones cardiovasculares determinadas por los efectos de las excitaciones auditivas. Sus experiencias logran probar que la amplitud de las reacciones corresponden a la mayor intensidad del sonido; pero si estas reacciones se repiten se produce una adaptación y, posteriormente, aunque siga actuando el estímulo, desaparece la reacción. Por otra parte, creen que la fatiga de los otros sentidos parece que aumenta la intensidad de la reacción a la música; pero esta reacción estaría subordinada a la excitabilidad general del sujeto y a la excitabilidad especial de su capacidad auditiva.

Doquel fue el primero en experimentar sobre la música y la circulación sanguínea en forma sistemática. Llevó a cabo dos experiencias: con animales y con hombres.

Sus conclusiones, en resumen:

- 1) La música aumenta o disminuye la presión sanguínea;
- 2) El número de movimientos cardíacos aumenta;

- 3) Refuerza la concordancia entre circulación y respiración;
- 4) La altura, intensidad y el timbre influyen en forma individual y global en las reacciones, y
- 5) La melodía y la armonía también intervienen; pero su influencia forma un todo más complejo en que intervienen la parte intelectual subordinada al contenido psicológico de la obra en su lenguaje expresivo.

Luego Charles Feré en sus comunicaciones a la Sociedad de Biología de París formuló estos principios generales:

1) Los sonidos aislados producen *cambios en más* en la circulación capilar,

2) Las modificaciones dinámicas y circulatorias son paralelas entre sí y directamente proporcionales a la amplitud y número de vibraciones excitadoras; luego,

3) la intensidad y la altura del sonido actúan sobre el organismo produciendo excitación muscular y circulatoria (por lo general ritmo alegre: igual excitante; ritmo triste: igual deprimente).

Feré se refiere a sonidos aislados porque ellos combinados en línea melódica o armónica presupone fenómenos secundarios en que priman la memoria y la asociación de ideas. Los experimentos de Feré suponen un aumento de la cantidad de trabajo, ya que las excitaciones sensitivas elevan o refuerzan el estado del tonus muscular. Más tarde este mismo investigador logró conclusiones sobre la influencia mayor o menor de:

1) Un sonido alto repetido: *determina fatiga mental* por la mayor excitación que produce;

2) Un mismo sonido repetido produce habituación (ya no se oye) y la excitabilidad depende del estado del individuo y su tipo psicológico (Ej. gota de agua cayendo);

3) Los silencios o valores largos intercalados producen agradable sensación de reposo;

4) Intervalos consonantes y tonos mayores presuponen reacción positiva, e

5) Intervalos disonantes y tonos menores presupondrían inquietud mental.

El profesor ruso Tarchanoff en el Congreso Interno de Medicina de Roma, observa que la "música ejerce una acción innegable sobre la actividad muscular del hombre, reforzándola o deprimiéndola según el carácter de la melodía". El músico experimentador observó que en todo hombre sometido a la influencia de una música excitante se producen modifica-

ciones en sus corrientes eléctricas, determinadas por la actividad química de la piel debido a la excitación funcional de las glándulas sudoríparas.

Estas y muchas mayores experiencias nos harían aceptar los siguientes puntos:

1) Las excitaciones musicales (como cualquiera otra) determinan un aumento de las actividades fisiológicas del organismo;

2) La influencia de la música —positiva o negativa— es un hecho experimental y científicamente comprobado;

3) Las excitaciones musicales determinarían en el organismo las reacciones funcionales transitorias que caracterizan a una emoción específica; pero más adelante, vamos a poder comprobar que la llamada “emoción musical” clínicamente hablando *no existe ni podría existir*;

4) De esta manera, en el terreno fisiológico, no existirían reacciones funcionales que específicamente pudieran caer en una llamada “emoción musical”. Se trataría sólo de reacciones profundas en el terreno fisiológico determinadas por el grado de estabilidad nerviosa del individuo, su tipo psicológico, la educación musical que posea, su capacidad de recepción discriminativa y el medio social en que se haya desarrollado y madurado.

Punto III.

Las conclusiones antedichas nos negarían la presencia de la llamada “emoción musical”.

Si estudiamos y observamos lo que es, en realidad, *una emoción* nos encontramos con la más grande verdad dicha por Bergson al referirse a este momento que nos “choquea” en un segundo de nuestra vida. Así dice Bergson: “la emoción es como encontrarse en el vértice de un torbellino”. En otras palabras: es un momento de déficit de nuestro organismo todo; es un momento en que el shock recibido por un estímulo interno o externo es tan extenso e intenso que hasta puede producir el colapso, la muerte. Y si no fuera así, basta con recordar que, comúnmente se oye decir “fue tan grande mi emoción que no supe lo que hacía”. “fue tan grande mi emoción que parece que todo daba vuelta”... etc. Esto nos está dando la medida para evitar la posibilidad de seguir hablando de la “emoción musical”. Si se ha comprobado que la emoción es un momento de desequilibrio profundo de la personalidad, en que naufraga hasta el control intelectual y se rompen las reservas y las ataduras de la educación social ¿hasta cuándo, impropia y malamente, se sigue explotando la tan

manoseada metáfora de esta "llamada emoción musical"? No deja de ser improbable el que un pianista haya ejecutado sus obras "con tanta emoción" o que un cantante haya ofrecido el lied "La Muerte y la Doncella" con *una emoción difícil* de superar. Vuelvo a la clínica y a las sabias palabras de Bergson y dudo en ambos casos...

Distinto es, si consideramos a la música con todo su poder de evocación, llevándonos a *estados emocionales* de diversa índole, de acuerdo con nuestras reservas espirituales y de acuerdo con nuestras vivencias y calidad. Pero, estos estados serán caleidoscópicos y de vida efímera ya que la música, *único arte del espacio-tiempo, nos sumerge, nos trae y retrotrae a nuestro mundo del Inconsciente.*

NOTICIAS DE ACTIVIDADES

LA A. E. M. Y EL PREMIO NACIONAL DE ARTE

A invitación del señor Subsecretario del Ministerio de Educación, D. Emilio Pfeffer, concurrió a esa institución la Presidenta de la A. E. M. El objeto de esta citación fue la incorporación de la Asociación de Educación Musical en el Jurado de Honor que discierne el Premio Nacional de Arte. De esta manera, cumplidos los trámites legales y como consecuencia de la reunión citada, la Asociación de Educación Musical, como entidad, quedó definitivamente incorporada para integrar oficialmente el Jurado que cada tres años otorgará el Premio mencionado.

LA A. E. M. Y LOS JURADOS DE PREMIO POR OBRA

1. En el presente año, el profesor y crítico de arte D. Alejandro Gumucio, ha presentado una obra a fin de ser considerada como texto de estudio para la enseñanza de la música en nuestro país. La obra se titula *Noventa Grandes Músicos*, en forma de pequeñas biografías que dan a conocer lo más específico de la personalidad del autor estudiado como asimismo un sintético juicio crítico sobre su característica de lenguaje y se mencionan las obras más importantes. La Presidenta de la A. E. M. ha sido requerida en su categoría de profesora del Conservatorio Nacional de Música para integrar el Jurado que emitirá su opinión sobre el trabajo presentado. Podemos adelantar que junto con enviar el informe, la Presidenta ha hecho la petición oficial al Ministerio de Educación Pública en el sentido que cada vez que se presenten situaciones similares se considere a la Asociación de Educación Musical como una de las entidades técnicas que deberían ser consultadas en forma autorizada.

2. El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha solicitado de la A. E. M. un representante oficial para integrar la Comisión que informará sobre una obra de investigación folklórica presentada para Premio por Obra por los distinguidos profesores e investigadores del Folklore Musical, Srta. Raquel Barros y Sr. Manuel Dannemann. La A. E. M. designó a la profesora señorita Eliana Breitler para integrar esta Comisión en mérito de ser la profesional encargada de las actividades folklóricas del Liceo Experimental "Manuel de Salas" y ser idónea en estas materias.

LA A. E. M. Y "JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS"

Nuestra institución está representada oficialmente en el Directorio Adulto y en el Mixto (Juvenil) del movimiento artístico universitario y escolar denominado "Juventudes Musicales Chilenas". Este movimiento, nacido en Bélgica durante la ocupación alemana, año 1940 —"como una medida patriótica de permanecer unidos ante el invasor" (palabras del prof. Julio Perceval, de nacionalidad belga)—, se extendió prontamente por toda Europa y es actualmente el movimiento juvenil internacional de mayor relieve en el campo musical. En América Latina existen Juventudes Musicales en la mayor parte del continente. En nuestro país volvió a resurgir a invitación del profesor Juan Orrego Salas, quien, a su vez, fue invitado por su amigo y colega el profesor Uldfelder, que las organizó en Argentina en el año pasado. Al constituirse el Directorio Provisional que ha tenido a su cargo la organización de este movimiento, la Asociación está representada por dos de sus miembros: la Presidenta Elisa Gayán y el profesor Raúl Garrido. Las sesiones de trabajo se realizan en el Club Deportivo

Universitario y en la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. A la primera de estas reuniones concurren varios y distinguidos profesores, entre ellos: Carlos Kröeger, (Manuel de Salas), Luis Vilches (Internado Barros Arana), Pedro Núñez (L. Barros Borgoño), Marcela López (Comercial S. Bolívar), Eliana Breitler (Manuel de Salas), Alicia Miranda de Jara (Liceos Niñas N° 2 y N° 3), Berta Valenzuela (Manuel de Salas y Experimental Niñas N° 6), Carlos Guerra (L. Amunátegui), Hugueté Boetsch (colegios particulares), etc. Estos profesores están actuando en forma por demás encomiástica en sus respectivos establecimientos, ya que no sólo asesoran las actividades de Juventudes Musicales, sino han tratado de ampliar las actividades de los clubes y centros de música del establecimiento (si los había).

LA A. E. M. Y LA EXPOSICION DE ARTES PLASTICAS

Como en el año pasado, la A. E. M. ha sido invitada oficialmente por la Comisión organizadora de la Segunda Feria de Artes Plásticas que se realizó en el Parque Forestal en la primera quincena de diciembre, para presentar sus mejores coros y conjuntos instrumentales en el escenario ad hoc en esta Exposición. Concurrieron: El Coro de la ENDESA, del Conservatorio Nacional de Música, de la Cía. de Teléfonos de Chile, de la Sociedad "Amigos del Arte" de Puente Alto, de Profesores del VII Sector, Polifónico de Puente Alto, Coro Departamento Pedagogía Universidad Católica, Profesores de Puente Alto, Grupo de Acordeones del Inst. León Prado, Orquesta de Instrumentos Antiguos "Pro Música", Agrupación Folklórica de Chile, Grupo Folklórico de la Aseoría de Educación Primaria, etc.

LA A. E. M. EN EL CAMPO DOCENTE

En cumplimiento de uno de los postulados del 1.º Congreso Nacional de Educación Musical, celebrado en Santiago en 1958, la Presidenta de la A. E. M. llevó a cabo con feliz término la petición de reapertura de los Cursos Nocturnos del Conservatorio Nacional de Música (tal fue la petición). No siendo posible esta reapertura —propriadamente tal— se organizó una escuela vespertina para adultos especialmente dedicada a obreros, empleados y estudiantes mayores de 16 años. Esta escuela se denominó "Escuela Vespertina de Extensión Musical". Funciona en el local del Instituto de Estudios Secundarios de la Facultad de Música, Huérfanos 1890. Cuenta actualmente con una matrícula de 163 alumnos, de los cuales se presentarán a examen 143 personas. Una vez finalizados los exámenes y visto prácticamente los resultados, esta Escuela N° 9 —hija moral de la A. E. M.— tomará un doble aspecto: a) profesionalismo y b) de extensión social (podría llamarse). En otras palabras: aquellos alumnos que pueden tener la oportunidad de hacer de la música una profesión y aquellos alumnos que sólo requieren de la música como una forma de expansión espiritual. En todo caso, al cumplir con uno de sus postulados, la A. E. M. se pone al servicio de sectores más amplios de la ciudadanía. No podría dejar la A. E. M. de presentar en esta oportunidad todo su reconocimiento y los sentimientos de la más alta gratitud al señor Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, D. Alfonso Letelier y al señor Director del Instituto de Extensión Musical, D. Gustavo Becerra, sin cuyo patrocinio y auspicios habría sido imposible hacer una realidad esta petición. Igualmente presenta su agradecimiento al señor Director del Instituto de Estudios Secundarios y a todos y cada uno de los profesores que con todo

espíritu de altruismo y sacrificio están sirviendo los cargos y asignaturas que se han precisado.

*LA A. E. M. Y EL PLAN
"RELACIONES HUMANAS"*

Diecisiete conciertos ofrecidos quincenalmente desde el mes de abril en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, es el balance que presenta la A. E. M. en esta actividad denominada "Plan de Relaciones Humanas". Los programas han estado a cargo de conjuntos corales, conjuntos instrumentales y solistas del Conservatorio Nacional de Música y de conservatorios y profesores particulares. En cada ocasión, y con motivo del Sesquicentenario, la tercera parte de cada concierto ha presentado a un grupo folklórico o a alguna de nuestras más connotadas cultivadoras de nuestros cantos. Podemos considerar que nuestra A. E. M. ha desarrollado una efectiva y eficaz labor de cultura musical, ejerciendo docencia indirecta, ya que, con sólo indicaciones pedagógicas brevísimas, ha logrado interesar a sectores heterogéneos de un público ávido de entretenimiento sano, fácil y gratuito. En esta ocasión la A. E. M. se hace un deber en agradecer en todo su valor al señor Secretario General de la Universidad de Chile, D. Alvaro Bunster y al señor Luis Arenas, Jefe de Actividades Culturales de la Universidad de Chile, por la cesión del Salón de Honor en todas las oportunidades. Asimismo a la prensa y radios, por la poca propaganda hecha, pero en forma gratuita.

A propósito de esta actividad, la A.E.M. se permite reproducir algunas de las expresiones escritas y firmadas que ha recibido:

"La misión que se ha propuesto la A. E. M. me parece muy elogiada y digna de la cooperación de los organismos que pueden hacerla. Creo que debiera dárse-

le más publicidad tanto radial como periodística. Cumple la A. E. M. ampliamente con una labor social que debiera permitir a muchos más recibir este exquisito beneficio". (Fdo.) Dr. S. A.

"En realidad es muy digna de aplauso la meritoria labor de estos jóvenes virtuosos y de los organizadores que llevan la música a todo el que es amante de ella, sin costo alguno". Felicitaciones (Fdo.) C. de Nazar.

"Estos conciertos del Plan Relaciones Humanas son la expresión de alta espiritualidad que anima a los profesores de música y a los grupos de jóvenes ejecutantes que ya se señalan como selectos. Cumplen una labor social de gran beneficio para nuestra patria, ya que permiten descubrir y dar oportunidad a valores jóvenes de todos los sectores. Sus programas debieran ser distribuidos con varios días de anticipación a fin de que el mayor número posible de público pudiera gozar y experimentar en el terreno musical" (Fdo.) J. E. Guajardo.

"Llegué por casualidad al tercero de estos conciertos. Soy su más ferviente auditor y propogandista por la calidad selecta de sus programas y por las diversas formas de enseñanza musical que hemos podido apreciar. Felicitaciones a la A.E.M. y a sus profesores" (Fdo.) Ingeniero U. C.

"Felicitó a profesores y alumnos que nos proporcionan estos ratos de alegría haciéndonos escuchar buena música y haciéndonos sentirnos mejores" (Fdo.) Olga de Bartos (?).

"Después de la Palabra, no hay mejor instrumento en las Relaciones Humanas que la Música. Y qué bien la han utilizado Uds. y qué hermosa labor" (Fdo.) Fco. Villar, Relacionador Público.

“Dado que en mi opinión la música eleva la condición del ser humano, sería de lamentar que estos programas no se hagan más seguidos, con harta propaganda que la gente vea de este plan de acer-

camiento de las relaciones humanas; creo que debiera colocarse más avisos en parte de abajo en una franja aparte (a la vuelta). Congratulaciones y perdón por las faltas de ortografía” (Fdo.) Un obrero y su familia.

INDICES

DE NUMEROS PUBLICADOS DURANTE 1960

Nº 69. Enero-Febrero de 1960. Año XIV

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Difusión Musical del Conservatorio Nacional y del Departamento de Extensión Musical Educativa	3
ALFONSO LETELIER. Pedro Humberto Allende	5
DOMINGO SANTA CRUZ. ¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical?	12
VICENTE SALAS VIU. Federico Chopin en el primer centenario de su muerte	20
ALFONSO MONTECINO. Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado de J. S. Bach	41
JOSE VICENTE ASUAR. Una incursión por la Música Experimental	50

ALBERTO EMILIO GIMENEZ. Un año de música en Argentina	57
IRMA GODOY TAPIA. La Música Nueva y los programas de las temporadas de conciertos en Roma, Florencia y Perugia	72
PABLO GARRIDO. El proceso de la creación artística	83

EDUCACION MUSICAL

El Tonic-Sol-Fa en la Escuela Pública Chilena, por HERMANN KOCK	101
Noticias	106

CRONICA, NOTAS DEL EXTRANJERO, NOTICIAS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 70. Marzo-Abril de 1960

EDITORIAL, por Gustavo Becerra Schmidt. Publicaciones Chilenas en la Unión Panamericana	3
ELISA GAYAN. Orientación Profesional y las Carreras Musicales	7
HERMANN KOCK. El Tonic-Sol-Fa chileno	22
PEDRO NUÑEZ NAVARRETE. Educación musical en los Liceos	36
JULIO PERCEVAL. Consideraciones sobre la creación de un Departamento de Estudios Orgánicos y Corales en Chile	41
GUSTAVO BECERRA. "El Leit Motiv" en la obra	

de Alfonso Leng	48
DANIEL QUIROGA. Anotaciones en torno a Luis Arrieta Cañas	68

EDUCACION MUSICAL

Llamado anual	83
Importancia de la Educación Musical en las escuelas primarias y sus proyecciones en la comunidad, por NORA PEZO	84
Noticias	86
Página informativa	88

CRONICA, CENTENARIOS QUE SE CELEBRAN EN 1960, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 71. Mayo-Junio de 1960

EDITORIAL, por Alfonso Letelier. Quince Años	3
VICENTE SALAS VIU. Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente	7
DOMINGO SANTA CRUZ. Antepasados de la "Revista Musical Chilena"	17
JUAN ORREGO SALAS. La obra para violoncello de Beethoven	34
ANDRES PARDO TOVAR. El problema de la comunicación en el mundo de la música actual	51
IRMA GODOY TAPIA. Ecos del 33º Festival Mundial de Música Contemporánea de la SIMC	60
RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN. Los pro-	

blemas de la investigación del folklore musical chileno	82
CARLOS BOTTO. Crónicas de Viaje. I	101
GUSTAVO BECERRA. A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz	106

EDUCACION MUSICAL

Conferencia bienal de la Asociación Nacional de Educadores de los EE. UU., por CORA BINDHOFF DE SIGREN	113
NOTICIAS	118
INDICES	122

CRONICA, BALLET, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, ENTREVISTAS, DISCOS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 72. Julio-Agosto de 1960

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Dualidad de la Actividad Sinfónica perjudica a la música y al país 3
 FEDERICO HEINLEIN. Gustav Mahler 8
 LUIS GASTON SOUBLETTÉ. 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 Becerra 94

EDUCACION MUSICAL

El Kindergarten Musical y su aporte a la música, por CORA BINDHOFF DE SIGREN 99

CRONICA, JUVENTUDES MUSAICALES CHILENAS, ENTREVISTAS, DISCOS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

Nº 73. Septiembre-Octubre de 1960

EDITORIAL. Discurso pronunciado por el Presidente del Instituto de Extensión Musical en el Concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Chile, enero 7, de 1941 3
 DOMINGO SANTA CRUZ. El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto 7
 JORGE URRUTIA BLONDEL. Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y conversaciones con el gran músico ruso durante su estada en Santiago 39
 DANIEL QUIROGA. Los músicos chilenos y su inquietud viajera 61

JOSE VICENTE ASUAR. Actualidad de la vanguardia musical europea 74
 HANS HELFRITZ. Música y danzas con máscaras en el África Occidental. I 90

EDUCACION MUSICAL

Análisis melódico y rítmico del Himno Nacional, Canción Nacional o Himno Patrio de la República de Chile, por SERGIO BARRIA 97
 Noticias 109

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, HEMOS LEIDO, PARTITURAS, REVISTA DE REVISTAS

Nº 74. Noviembre-Diciembre de 1960

EDITORIAL, por Magdalena Vicuña. Un año de Extensión Musical 3
 RAQUEL BARROS y MANUEL DANNEMANN. El Guitarrón en el Departamento de Puente Alto 7
 RENE LEIBOWITZ. Rigor y Libertad en la Interpretación Musical 46
 LENI ALEXANDER. Aspectos del xv Curso Internacional de Nueva Música 67
 IRMA GODOY TAPIA. XXII Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia 73

PEDRO NUÑEZ NAVARRETE. Recordando al Maestro Humberto Allende 94
 HANS HELFRITZ. Música y Danzas con Máscaras en África Occidental. II 97

EDUCACION MUSICAL

Sicofisiología de la llamada "emoción musical", por ELISA GAYAN 103
 Noticias 110

CRONICA, NOTICIAS, NOTAS DEL EXTRANJERO, DISCOS, HEMOS LEIDO, REVISTA DE REVISTAS

ARTICULOS (POR ORDEN ALFABETICO DE AUTORES)

ADVIS, LUIS. Aplicación de los Símbolos Lógicos al Análisis Musical, Nº 72 53
 ALEXANDER, LENI. Aspectos del xv Curso Inter-

nacional de Nueva Música, Nº 74 67
 ASUAR, JOSE VICENTE. Una incursión por la Música Experimental. Nº 69 50

El Festival de Colonia, Nº 72 . . . 65

BARRIA, SERGIO. Análisis melódico y rítmico del Himno Nacional, Canción Nacional o Himno Patrio de la República de Chile. Nº 73 . . . 97

BARROS RAQUEL y MANUEL DANNEMANN. Los Problemas de la investigación del folklore musical chileno. Nº 71 . . . 82

El Guitarrón en el Departamento de Puento Alto. Nº 74 . . . 7

BECERRA, GUSTAVO. Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana. Nº 70 . . . 3

“El Leit Motiv” en la obra de Alfonso Leng. Nº 70 . . . 48

A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz. Nº 71 . . . 106

BOTTO, CARLOS. Crónicas de Viaje. I. Nº 71 101

Crónicas de Viaje. II. Nº 72 . . . 86

BINDHOFF DE SIØREN, GORA. Conferencia bial de la Asociación Nacional de Educación en los EE. UU. Nº 71 . . . 113

El Kindergarten Musical y su aporte a la música. Nº 72 . . . 99

ESCOBAR, ROBERTO. Estímulos y Jurados. Nº 72 . . . 82

GARRIDO, PABLO. El proceso de la creación artística. Nº 69 . . . 83

GAYAN, ELISA. Orientación Profesional y las Carreras Musicales. Nº 70 . . . 7

Sicofisiología de la llamada “emoción musical”. Nº 74 . . . 103

GIMENEZ, ALBERTO EMILIO. Un año de Música en Argentina. Nº 69 . . . 57

GODOY TAPIA, IRMA. La Música Nueva y los programas de las temporadas de conciertos en Roma, Florencia y Perugia. Nº 69 . . . 72

Ecos del 33º Festival Mundial de Música Contemporánea de la SIMC. Nº 71 . . . 60

xxii Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. Nº 74 . . . 73

HEINLEIN, FEDERICO. Gustav Mahler. Nº 72 8

HELFRITZ, HANS. Música y Danzas con máscaras en el Africa Occidental. I. Nº 73 . . . 90

Música y Danzas con máscaras en Africa Occidental. II. Nº 74 . . . 97

KOCK, HERMANN. El Tonic-Sol-Fa en la Escuela Pública chilena. Nº 69 . . . 101

El Tonic-Sol-Fa chileno. Nº 70 . . . 22

LETELIER, ALFONSO. Pedro Humberto Allende. Nº 69 . . . 5

Quince Años. Nº 71 . . . 3

LEIBOWITZ, RENE. Rigor y Libertad en la Interpretación Musical. Nº 74 . . . 46

MONTECINO, ALFONSO. Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado de J. S. Bach. Nº 69 . . . 41

NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. Educación Musical en los Liceos. Nº 70 . . . 36

Recordando al Maestro Humberto Allende. Nº 74 . . . 94

ORREGO SALAS, JUAN. La obra para violoncello de Beethoven. Nº 71 . . . 34

PARDO TOVAR, ANDRES. El problema de la comunicación en el mundo de la música. Nº 71 51

PERCEVAL JULIO. Consideraciones sobre la creación de un Departamento de Estudios Organísticos y Corales en Chile. Nº 70 . . . 41

PEZOA, NORA. Importancia de la Educación Musical en las escuelas primarias y sus proyecciones en la comunidad. Nº 70 . . . 84

PFENNINGS, ISOLDE. Importancia de los instrumentos de cuerdas punteadas y sus tablaturas. Nº 72 . . . 34

QUIROGA, DANIEL. Anotaciones en torno a Luis Arrieta Cañas. Nº 70 . . . 68

Los músicos chilenos y su inquietud viajera. Nº 73 . . . 61

ROTTMANN, KURT. La interpretación de la música Barroca. Nº 72 . . . 44

ROZAS, FERNANDO. Información sobre el xiv Concurso Internacional de Nueva Música, patrocinado por el Kranichsteiner Musikinstitut en Darmstadt. Nº 72 . . . 72

SALAS VIU, VICENTE. Federico Chopin en el primer centenario de su muerte. Nº 69 . . . 20

Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente. Nº 71 . . . 7

SANTA CRUZ, DOMINGO. ¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición Musical? Nº 69 . . . 12

Antepasados de la “Revista Musical Chilena”. Nº 71 . . . 17

En torno a unas aseveraciones de Gustavo Becerra. Nº 72 . . . 94

El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto. Nº 73 . . . 7

Discurso pronunciado por el Presidente del Instituto de Extensión Musical en el Concierto inaugural de la Orquesta Sinfónica de Chile, enero 7 de 1941. Nº 73 . . . 5

SOUBLETTE, LUIS GASTON. Oda a Gustav Mahler. Nº 72 . . . 30

URRUTIA, JORGE. Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y conversaciones con el gran músico ruso durante su estada en Santiago. Nº 73 . . . 39

VICUÑA, MAGDALENA. Difusión Musical del Conservatorio Nacional y del Departamento de Extensión Musical Educativa. Nº 69 . . . 3

Dualidad de la Actividad Sinfónica perjudica a la música y al país. Nº 72 . . . 3

Un año de Extensión Musical. Nº 74 . . . 3

ARTICULOS (POR MATERIA)
ANALISIS MUSICAL

ADVIS, LUIS. Aplicación de los Símbolos Lógicos al Análisis Musical. Nº 72	53	de Beethoven. Nº 71	34
BECERRA, GUSTAVO. "El Leit Motiv" en la obra de Alfonso Leng. Nº 70	48	MONTECINO, ALFONSO. Algunos apuntes sobre la interpretación del Clave Bien Temperado de J. S. Bach. Nº 69	41
ORREGO SALAS, JUAN. La Obra para violoncello			

EDUCACION MUSICAL

BARRIA, SERGIO. Análisis melódico y rítmico del Himno Nacional. Nº 73	97	El Tonic-Sol-Fa chileno. Nº 70	22
BINDHOFF DE SIGREN, CORA. Conferencia Bial de la Asociación Nacional de Educadores de los EE. UU. Nº 71	113	NAVARRETE, PEDRO NUÑEZ. Educación Musical en los Liceos. Nº 70	36
El Kindergarten Musical y su aporte a la música. Nº 72	99	PERCEVAL, JULIO. Consideraciones sobre la creación de un Departamento de Estudios Orgánicos y Corales en Chile. Nº 70	41
CAYAN, ELISA. Orientación Profesional y las Carreras Musicales. Nº 70	7	PEZOA, NOBA. Importancia de la Educación Musical en las escuelas. Nº 70	84
Sicofisiología de la llamada "emoción musical". Nº 74	103	PFENNINGS, ISOLDE. Importancia de los instrumentos de cuerdas punteadas y sus tablaturas. Nº 72	34
KOCK, HERMANN. El Tonic-Sol-Fa en la Escuela Pública Chilena. Nº 69	101	ROTTMANN, KURT. La interpretación de la música Barroca. Nº 72	44

FOLKLORE

BARROS, RAQUEL Y MANUEL DANNEMANN. Los problemas de la investigación del folklore musical chileno. Nº 71	82	El Guitarrón en el Departamento de Puento Alto. Nº 74	7
--	----	---	---

HISTORIOGRAFIA MUSICAL

HEINLEIN, FEDERICO. Gustav Mahler. Nº 72	8	Los músicos chilenos y su inquietud viajera. Nº 73	61
HELFRITZ, HANS. Música y danzas con máscaras en el Africa Occidental. I. Nº 73	90	SALAS VIU, VICENTE. Federico Chopin en el primer centenario de su muerte. Nº 69	20
Música y danzas con máscaras en el Africa Occidental. II. Nº 74	97	Nuestra Revista Musical, su pasado y su presente. Nº 71	7
LETELIER, ALFONSO. Pedro Humberto Allende. Nº 69	5	SANTA CRUZ, DOMINGO. Antepasados de la "Revista Musical Chilena". Nº 71	17
Quince Años. Nº 71	3	El Instituto de Extensión Musical, su origen, fisonomía y objeto. Nº 73	7
QUIROGA, DANIEL. Anotaciones en torno a Luis Arrieta Cañas. Nº 70	68		

MUSICOLOGIA

LEIBOWITZ RENE. Rigor y Libertad en la Interpretación Musical. Nº 74	46		
--	----	--	--

MUSICA EN EL MUNDO

ALEXANDER, LENI. Aspectos del xv Curso Internacional de Nueva Música. Nº 74	67	gramas de las temporadas de conciertos en Roma, Florencia y Perugia. Nº 69	72
ASUAR, JOSE VICENTE. Una incursión por la Música Experimental. Nº 69	50	Ecos del 33º Festival Mundial de Música Contemporánea de la simc. Nº 71	60
Actualidad de la vanguardia musical europea. Nº 73	74	xxii Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia. Nº 74	73
El Festival de Colonia. Nº 72	65	ROZAS, FERNANDO. Información sobre el xiv Curso Internacional de Nueva Música, patrocinado por el Kranichsteiner Musikinstitut en Darmstadt. Nº 72	72
GIMENEZ, ALBERTO EMILIO. Un año de Música en Argentina. Nº 69	57		
GODOY TAPIA, IRMA. La música nueva y los pro-			

VARIOS

BECCERRA, GUSTAVO. Publicaciones chilenas en la Unión Panamericana. Nº 70	3	69	12
A propósito de un artículo de Domingo Santa Cruz. Nº 71	106	En torno a unas aseveraciones de Gustavo Becerra. Nº 72	94
BOTTO, CARLOS. Crónicas de Viaje. I. Nº 71. 101		SOUBLETTE, LUIS GASTON. Oda a Gustav Mahler. Nº 72	30
Crónicas de Viaje. II. Nº 72	86	URRUTIA BLONDEL, JORGE. Mis momentos con Igor Stravinsky. Impresiones y conversaciones con el gran músico ruso durante su estada en Santiago. Nº 73	39
ESCOBAR, ROBERTO. Estímulos y Jurados. Nº 72	82	VICUÑA, MAGDALENA. Difusión Musical del Conservatorio Nacional y del Departamento de Extensión Musical Educativa. Nº 69	3
GARRIDO, PABLO. El proceso de la creación artística. Nº 69	83	Dualidad de la Actividad Sinfónica perjudica a la música y al país. Nº 72.	3
NUÑEZ NAVARRETE, PEDRO. Recordando al Maestro H. Allende. Nº 74	94	Un año de Extensión Musical. Nº 74	3
PARDO TOVAR, ANDRES. El problema de la comunicación en el mundo de la música actual. Nº 71	51		
SANTA CRUZ, DOMINGO. ¿Crisis en nuestro sistema de estímulo a la composición musical? Nº			

CRONICA

Conciertos de la Orquesta Sinfónica

El 4 de noviembre, en el Teatro Alameda, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Jacques Bodmer, ofreció un concierto popular a precios rebajados, cuyo programa consultó las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Egmont*; *Cotapos: El pájaro burlón*; *Lefever: Sinfonía para cuerdas*, y *Brahms: Sinfonía Nº 2*.

Al comentar este concierto, Orrego Salas escribe, al referirse al maestro Bodmer: "...maestro de extraordinarias dotes, sólida escuela y profunda musicalidad. Bodmer se distingue por la seguridad de su desempeño, por una honda y sincera actitud frente a las obras que aborda y por la materialización de sus ideas mediante una mímica precisa y de gran elocuencia dentro de la austeridad y economía de medios que la animan... Su actitud sobria no impide, sin embargo, el que, de sus interpretaciones, trascienda una escala de matices de gran riqueza y el que el discurso musical aflore con un constante impulso y plasticidad. Bodmer maneja a la orquesta con naturalidad y nos hace sentir una estrecha unión entre él y los músicos, lo que, en el caso de la Orquesta Sinfónica de Chile, se expresa en una ejemplar colaboración, brindada con espontaneidad, ausente de toda tensión nerviosa y que, por lo tanto, abre las puertas hacia una actuación en que las cualidades individuales y de conjunto trascienden sin tropiezos".

Con respecto a las dos obras chilenas de este programa, este mismo crítico agrega: "La Sinfonía Preliminar de *El pájaro burlón*, de Acario Cotapos, volvió a colocarnos frente a la inagotable imaginación de su autor, al impulso de sus ideas y al espíritu renovador que siempre las animan, cualidades que en su esencia literaria y plástica, trascienden por encima de su realización técnica y más allá de los conocimientos académicos que el compositor pueda ofrecerles para su materialización. Hay, en la música de Cotapos, una vida interior que se levanta con tal fuerza, que el solo impacto de ésta nos basta para entregarnos a ella abandonando todo propósito analítico o toda exigencia de un orden que le es ajeno a su incontenible y rica personalidad.

"El concierto para orquesta de cuerdas del joven compositor Tomás Lefever, aunque no nos apartó de seguir pensando que en él se resumen una serie de cualidades y una sensibilidad capaz de grandes realizaciones, sin embargo nos desilusionó como obra artística. Los materiales empleados, muchos de ellos interesantes como elementos básicos, no encuentran en esta obra un justo cauce de desarrollo, no expresan una claridad de pensamiento en lo que se refiere a su extensión dentro del proceso de cada movimiento, como tampoco aparecen substancialmente unidos en el tratamiento a que se les somete... El total de ella trasciende dentro de una improvisación donde los elementos se suman sin proceder unos de otros, donde los temas se repiten sin que se haya creado una necesidad a estas repeticiones..."

CONCIERTOS DE CAMARA DE PRIMAVERA

Segundo Concierto

El 31 de octubre, en el Teatro Antonio Varas, continuó la serie de conciertos de

cámara de la Temporada de Primavera. En este concierto se tocó en primera audición el *Divertimento para instrumentos de viento*, de Julio Perceval, interpretado

por Juan Bravo, flauta; Luis Herrera, clarinete, y Guillermo Villablanca, fagot. Continuó el programa con *Die Junge Magd* (La joven doncella), de Hindemith, interpretado por Margarita Valdés, mezzosoprano; Mariano Frogioni, clarinete; Heriberto Bustamante, flauta, y Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Agustín Culléll. Terminó este concierto con la interpretación por el Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música, del *Cuarteto de Cuerdas Nº 1, Op. 18, en Fa mayor, de Beethoven*.

El muy bien construido *Divertimento*, de Julio Perceval, en el que se destacó la maestría instrumental, dominio de la forma e inventiva musical del compositor belga Perceval, gozó de una magnífica interpretación por parte de los instrumentistas mencionados.

En *Die Junge Magd*, Margarita Valdés desplegó extraordinaria musicalidad, hermosa voz y comprensión profunda del idioma de Hindemith. La versión de la cantante y demás intérpretes mereció la ovación del público.

Terminó este concierto con una muy ajustada versión del *Cuarteto de Cuerdas Nº 1, de Beethoven*.

Tercer Concierto

El tercer concierto que debió ser aplazado se realizó, posteriormente, en el Auditorio de la Biblioteca Nacional, el 16 de noviembre, con entradas gratuitas.

En esta ocasión el programa incluyó: *Beethoven: Sonata para violoncello y piano en Do mayor, Op. 102, Nº 1*, ejecutada por Flora Guerra, piano, y Jorge Román, cello; la actuación del Coro de la Universidad de Chile bajo la dirección de Marco Dusí, con obras de compositores contemporáneos europeos, y coros de compositores chilenos, uruguayos y brasileños. El concierto terminó con el *Quinteto pa-*

ra clarinete y cuerdas, Op. 115, de Brahms, y con la actuación de Juan García, clarinete, y el Cuarteto del Conservatorio Nacional de Música.

Cuarto Concierto

El lunes 14 de noviembre, en el Teatro Antonio Varas, se realizó el cuarto concierto de la Temporada de Primavera, con un programa de extraordinaria calidad, seguramente el más interesante de todo este ciclo.

Inició el concierto el Grupo de Madrigalistas que dirige Manuel Cuadros con cantos amorosos, cortesanos, picarescos y guerreros del Cancionero de Placio de los Reyes Católicos. Este conjunto de los "Cantantes de Cámara de Santiago", cantó obras de J. de la Encina, anónimos y de Joannes Ponce y Almorox; continuó el programa con *Herzgewächse, Op. 20, para soprano, arpa, celesta y armonio, de Schoenberg*, interpretado por María Elena Guíñez, Arlette Bezdechi, Oscar Gacitúa e Hilda Cabezas; *Tres Sonatas para piano, de Miguel Aguilar*, ejecutadas por Mariana Grisar; *Krander Mond (de Pierrot Lunaire, Op. 21) para soprano y flauta, de Schoenberg*, con María Elena Guíñez y Juan Bravo, y *Letanías a la Virgen Negra, para coro femenino y piano, de Poulenc*, interpretado por el Coro Femenino del "Santiago Kammerchoir", Julio Perceval, piano, bajo la dirección de Ricardo Kistler, completaron el programa.

Las encantadoras canciones del "Cancionero Musical" de los siglos xv y xvi de Juan de la Encina y de autores anónimos, fueron magníficamente interpretadas por las ocho voces que integran el grupo de "Cantantes de Cámara de Santiago". El conjunto demostró gran seriedad profesional, relativa afinación, y Manuel Cuadros unió a su reconocida preparación, un gran buen gusto y espléndidas dotes de director coral.

No obstante, los honores de la velada fueron para María Elena Guíñez, extraordinaria soprano, quien hizo gala de musicalidad, y unió a sus cualidades vocales la preparación y cultura requeridas para interpretar la música contemporánea. Sus interpretaciones de las dos obras de Schoenberg fueron absolutamente perfectas, tanto desde el punto de vista musical como interpretativo. Sus acompañantes estuvieron a la altura de la cantante, y el público, entusiasmado, les hizo repetir ambas obras.

Las Tres Sonatas para piano, de Miguel Aguilar, representan la búsqueda de este compositor chileno dentro de la estética preconizada por Anton Webern. Mariana Grisar realizó una versión seria de estas partituras, de extrema dificultad técnica y percutiva.

Letanías a la Virgen Negra, de Poulenc, fueron muy bien vertidas por el Coro Femenino del "Santiago Kammerchoir", bajo la dirección de Ricardo Kistler.

Quinto Concierto

El último concierto de esta Temporada de Primavera tuvo lugar en el Antonio Varas, el 21 de noviembre, incluyendo el programa: *Debussy Doce Preludios* (I Cuaderno), intérprete Juan Lemann;

Orrego Salas: Alabanzas a la Virgen, Op. 49, primera audición; *Lefever: Música*, Op. 21, con texto de Rilke, primera audición, ambas interpretadas por Ida Rojas, soprano, y Cirilo Vila, piano, e *Hindemith: Quinteto para instrumentos de Viento*, Op. 24, N° 2, en versión del Quinteto de Vientos del Conservatorio Nacional de Música.

La versión de Juan Lemann de los "Doce Preludios", de Debussy, demostró su conocimiento de la música francesa, su buena técnica y sonido claro y transparente, pero desde el punto de vista musical le habíamos escuchado, en otra ocasión, una versión de mucha mayor calidad.

"Alabanzas a la Virgen", sobre textos españoles de Juan Orrego Salas, es una obra deliciosa, hispanizante y de gran finura. El piano subraya la línea vocal con gran acierto y ésta se desenvuelve dentro de un plano grácil y conmovedor de gran sencillez. "Música", Op. 21, de Tomás Lefever, es una obra mucho más especulativa, de atmósfera tensa. Ida Rojas demostró tener buena técnica y una hermosa voz. El acompañamiento de ambas obras por Cirilo Vila fue realmente notable.

Se dio término a este concierto con una buena versión del Quinteto para instrumentos de viento, Op. 24, N° 2, de Hindemith.

Actuaciones de La Orquesta Sinfónica de Chile y el Ballet Nacional

Inmediatamente que se puso fin a los conciertos de los VIII Festivales de Música Chilena, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Peyser, inició una serie de conciertos gratuitos al aire libre y en locales cerrados a precios reducidos. Durante la última quincena del mes de diciembre hubo cinco actuaciones en parques y teatros, correspon-

diendo la del 17 de diciembre, en el Estadio Nacional, a la Fiesta de Navidad, de ASIMET, en la que la Sinfónica de Chile y el Coro de la Universidad de Chile, bajo la dirección del maestro Agustín Cullell, cantó "El Mesías", de Haendel.

La Orquesta Sinfónica de Chile, invitada por la Junta de Adelanto de Arica,

partirá a esa ciudad a comienzos de enero para ofrecer allí tres conciertos sinfónicos, bajo la dirección de Agustín Culléll.

El Ballet Nacional Chileno también

ofreció actuaciones al aire libre: en la Feria de Artes Plásticas y en la carpa de Extensión Cultural de la Universidad de Chile.

SEPTIMOS FESTIVALES DE MUSICA CHILENA

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile organizó, como es ya tradicional, los Festivales de Música Chilena, que se celebran cada dos años.

Todos los compositores chilenos y extranjeros, con residencia de cinco años en el país, pueden presentar sus obras a los festivales, las que son seleccionadas por un jurado que este año estuvo integrado por: Gustavo Becerra, presidente; María Ester Grebe, en representación del Jurado de Premios por Obra; Carlos Isamitt, en representación de los compositores concurrentes al Festival; Agustín Culléll, en representación de los compositores que se presentaron a Festivales anteriores, y Jacques Bodmer, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile.

Entre las 48 obras presentadas al Jurado de Selección quedaron elegidas siete obras sinfónicas y diecinueve de cámara.

Se inició el Festival el 28 de noviembre, en el Teatro Antonio Varas, con el primer concierto de cámara de selección. Como es ya tradicional, el público asistente al Festival, dividido en tres categorías (compositores, técnicos y público en general), es el que por medio de su votación elige las obras que deben ser premiadas. Los compositores que participan en los festivales no tienen derecho a voto y se someten al veredicto de los oyentes.

Primer concierto de cámara de selección

En este concierto se escucharon, en primera audición absoluta, las siguientes obras: *Miguel Aguilar: Seis canciones para niños*, para soprano y clarinete con tex-

to de Gertrud Stein y anónimos. Estas canciones fueron interpretadas por María Elena Guíñez, soprano, y Manuel Soto, clarinete. *Juan Orrego Salas: Five Garden Songs, Op. 27*, para soprano, flauta, viola y arpa (texto de Carmen Orrego), obra que fue interpretada por María Elena Guíñez, Guillermo Bravo, flauta; Abelardo Avendaño, viola, y Arlette Bezdechi, arpa. *Alfonso Montecino: Cinco piezas para piano*, ejecutadas por el compositor; *Carlos Riesco: Sonata para piano*, ejecutada por Elvira Savi. *Angel Hurtado: Trio para violín, viola y violoncello*, intérpretes: Jaime de la Jara, violín; Abelardo Avendaño, viola, y Jorge Román, violoncello; y *Domingo Santa Cruz: Cuarteto de Cuerdas Nº 3, Op. 31*, interpretado por el Cuarteto Santiago.

El Jurado Público seleccionó para pasar al Concierto de Premios, en la categoría de Cámara, las obras que obtuvieron la mayor votación, en el orden que indicamos: *Santa Cruz: Cuarteto de Cuerdas Nº 3, Op. 31* (con la más alta votación); *Orrego Salas: Five Garden Songs* (segundo) y *Carlos Riesco: Sonata para piano* (tercero).

Segundo concierto sinfónico de selección

El 5 de diciembre tuvo lugar, en el Teatro Antonio Varas, el segundo concierto de cámara del Festival. En este concierto se tocaron las siguientes obras:

Diana Pey: Sonata para dos pianos, intérpretes: Elvira Savi y Oscar Gacitúa; *Eduardo Maturana: Cuatro Arias*, para voz, oboe, violoncello y percusión con tex-

to poético del autor. Esta obra fue interpretada por: Yvonne Herbos, contralto; Adalberto Clavero, oboe; Jorge Román, violoncello; Jorge Canelo, Ramón Hurtado y José Manuel Valcárcel, percusiones, director: Agustín Cullell; y de *Tomás Lefever: Sexteto*, ejecutado por: Enrique Iniesta y Fernando Ansaldi, violines; Manuel Díaz y Raúl Martínez, violas; Roberto González y Rodolfo Fernández, violoncellos.

Las obras seleccionadas por el Jurado Público fueron: *Diana Pey: Sonata para dos pianos* (primera mayoría) y *Eduardo Maturana: Cuatro Arias* (segundo). Tanto estas obras como las seleccionadas en el primer concierto pasarán al concierto de Premios del Festival.

Tercer Concierto de Selección

A este tercer concierto, celebrado en el Salón Sur del Hotel Carrera, el 7 de diciembre, se presentaron las siguientes obras: *S. Ortega: Sonata para violoncello*, intérprete: Arnaldo Fuentes; *Alfonso Letelier: Cuarteto para Saxofones o maderas*, ejecutado por: Juan García y Luis Herrera, clarinetes; Orlando Gutiérrez, clarón, y Guillermo Villablanca, fagot; *Domingo Santa Cruz: Endechas* (texto de Lope de Estúñiga, siglo xv), interpretado por: Yvonne Herbos, contralto; Guillermo Bravo, flauta; René Valenzuela, clarinete; Fritz Bergman, fagot; Carlos Tagle, corno; Arlette Bezdechí, arpa; Jaime de la Jara, violín; Abelardo Avendaño, viola, y Jorge Román, violoncello, director: Agustín Cullell; *Eduardo Maturana: Quinteto para instrumentos de viento*, intérpretes: Guillermo Bravo, flauta; Adalberto Clavero, oboe; René Valenzuela, clarinete; Emilio Donatucci, fagot; Carlos Tagle, corno; *Abelardo Quintero: Horizon Carré*, para contralto y conjunto instrumental (texto de Vicente Huidobro), intérpretes: Yvonne Herbos, contralto; Guillermo Bravo, flauta; Luis He-

rrera, clarinete; Eduardo Sienkiewicz, violoncello, y Alfonso Montecino, piano; *León Schidlowsky: Concierto para seis instrumentos*, intérpretes: Juan García, clarinete; Jorge O'Kington, trompeta; Orlando Gutiérrez, clarón; Cirilo Vila, piano; Ramón Hurtado, xilofón, y Jorge Canelo, timbales; dirigió: Agustín Cullell; *Fernando García: "Voz preferida"*, cantata para voz y percusión (texto de Vicente Huidobro), intérpretes: Manuel Cuadros, recitales; Jorge Canelo, Juan M. Valcárcel, Hugo Espinoza y Víctor Alonso, percusionistas, director: Agustín Cullell; *Tomás Lefever: Tres Invenciones para Cuarteto de Cuerdas*, intérpretes: Cuarteto Santiago; *Cirilo Vila: Tres canciones corales* (textos de García Lorca), intérpretes: Grupo de Madrigalistas, director: Hugo Villarroel; *Miguel Aguilar: Concerto en forma de cantata*, para catorce instrumentos, director: Agustín Cullell.

Quedaron seleccionadas para el Concierto de Premios de Cámara del Festival, las siguientes obras: *A. Quintero: Horizon Carré* (primera mayoría); *Santa Cruz: Endechas* (segunda mayoría); *L. Schidlowsky: Concierto para seis instrumentos* (tercera mayoría) y, en el orden que las nombramos, las obras de: *C. Vila: Tres canciones corales*; *F. García: Voz preferida*; *T. Lefever: Tres invenciones para cuarteto de cuerdas*; *Miguel Aguilar: Concerto en forma de cantata*; *E. Maturana: Quinteto para instrumentos de viento*, y *A. Letelier: Cuarteto para saxofones o maderas*.

Concierto de premios en Cámara

El Concierto de premios tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 8 de diciembre, con una selección de once obras, o sea, las tres obras seleccionadas en el primer concierto: *Santa Cruz: Cuarteto de Cuerdas N° 3, Op. 31*; *Orrego Salas: Five Garden Songs*; *Carlos Riesco: Sonata para piano*; las obras

seleccionadas en el segundo concierto: *Diana Pey: Sonata para dos pianos*; *Eduardo Maturana: Cuatro Arias*, y todas las obras seleccionadas en el tercer concierto. Eduardo Maturana retiró sus dos obras de la competencia final.

En la selección definitiva, el Jurado Público no otorgó ningún primer premio, el que, por lo tanto, fue declarado desierto, obteniendo los dos únicos premios del Festival de Cámara las obras de *Abelardo*

Quintero: Horizon Carré (segundo premio con 51,48) y *León Schidlowsky: Concierto para seis instrumentos* (segundo premio con 50,98). Se designaron Menciones Honorables para las obras de: *Orrego Salas: Five Garden Songs* (43,78); *Fernando García: Voz preferida* (41,86); *Cirilo Vila: Tres canciones corales* (41,50); *Tomás Lefever: Tres invenciones para cuarteto de cuerdas* (40,79), y *Santa Cruz: Endechas* (40,46).

CONCIERTOS SINFONICOS

Primer concierto sinfónico de selección

El 4 de diciembre, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Jacques Bodmer, inició los conciertos sinfónicos del Séptimo Festival de Música Chilena.

Al primer concierto de selección se presentaron las siguientes obras: *Darwin Vargas: Cantos del hombre*, para barítono y orquesta con texto de César Vallejo, solista: Manuel Cuadros; *Miguel Aguilar: Obertura para el Teatro Integral*, y *Juan Orrego Salas: El saltimbanqui*, ballet *Op. 48*.

Quedaron seleccionados para el concierto de premios: *Darwin Vargas* con *Cantos del hombre* (primera mayoría), y *Juan Orrego Salas* con *El saltimbanqui* (segunda mayoría).

Segundo concierto sinfónico de selección

Al segundo concierto sinfónico de selección, celebrado en el Teatro Astor el 11 de diciembre, se presentaron las siguientes obras: *Fernando García: Sinfonía*; *Hans Helfritz: Concertino para clavecín y orquesta*, solista: Oscar Gacitúa; *Leni Alexander: Concerto de Camera "Time*

and Consumption", y *León Schidlowsky: Oda a la Tierra*, recitantes: Hernán Würth, tenor, y Manuel Cuadros, barítono.

La Orquesta Sinfónica de Chile estuvo bajo la dirección de Jacques Bodmer.

Quedaron seleccionadas para el concierto de premios, las siguientes obras: *Oda a la tierra*, de *León Schidlowsky* (primera mayoría) y *Concertino para clavecín y orquesta*, de *Hans Helfritz*.

Concierto Sinfónico de Premios

Se puso término a los VIII Festivales de Música Chilena con el concierto sinfónico de premios celebrado en el Teatro Astor, el 12 de diciembre, concierto en el que fueron ejecutadas las obras seleccionadas en los dos conciertos de selección. Compitieron en esta ocasión las obras de: *Darwin Vargas: Cantos del hombre*; *Orrego Salas: El saltimbanqui*; *L. Schidlowsky: Oda a la Tierra* y *Hans Helfritz: Concertino para clavecín y orquesta*.

El Jurado Público premió con el Primer Premio y Premio de Honor del Festival a *Darwin Vargas* por su obra "*Cantos del Hombre*", que obtuvo un puntaje de 57,61; el segundo premio fue declara-

do desierto y merecieron Menciones Honorables: *Hans Helfritz* por *Concertino para clavecín y orquesta*, y *Juan Orrego Salas* por *El saltimbanqui*.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

Gira a Argentina, Uruguay y Brasil

Como informamos en nuestro número anterior, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, inició el 29 de octubre la primera gira de una orquesta sinfónica chilena por el extranjero, ofreciendo conciertos en Mendoza, Córdoba, Montevideo, Porto Alegre, Sao Paulo y Río de Janeiro, y en Buenos Aires actuó en la televisión.

A continuación transcribimos algunos de los comentarios de prensa de esta gira sudamericana del conjunto chileno:

*"El País", de Montevideo,
4 de noviembre de 1960*

"En primer término hay que elogiar la política de acercamiento, o mejor dicho, de conocimiento cultural entre los países americanos, algo tan necesario e imprescindible, como lamentablemente olvidado, por quienes tienen a su cargo el manejo de esos asuntos". "Se trata de un conjunto joven y de posibilidades que trae a su frente al director estable Juan Matteucci". "Como orquesta es algo reducida y eso mismo permite dejar más al descubierto sus debilidades y limitaciones".

"El País", Montevideo

"La Filarmónica de Chile impresionó como un conjunto bien trabajado que domina un repertorio presumiblemente de batalla y se destaca netamente por el bri-

llo y homogeneidad de sus cuerdas. Este sector, especialmente la familia de los primeros violines, presidida por un concertino excelente, verdadero maestro de filas, domina generosamente en todas las obras y confiere a la orquesta una vitalidad afirmativa en el canto..." W. R.

*"El Día", Montevideo,
4 de noviembre de 1960*

"Se realizó ayer en el SODRE, el primero de los 2 únicos conciertos que, en Montevideo, ofrece la Orquesta Filarmónica de Chile, organismo que se encuentra cumpliendo una extensa gira sudamericana. El resultado de esta primera actuación —que deja un saldo muy favorable— representa, ante todo, el triunfo de la musicalidad y la solvencia de un maestro: Juan Matteucci, director titular de dicha Filarmónica. Pocos directores europeos o americanos han podido demostrar más cabalmente cómo debe "vivirse" interiormente una obra, como paso previo para lograr transmitirla a la grey orquestal y, por su intermedio, al público, que es su legítimo destinatario. Matteucci es un artista que siente hondamente cada fragmento, conoce íntimamente el mensaje de cada compás y sabe integrar todas estas vivencias, en un impulso creador que, cuando encuentra adecuada respuesta entre los instrumentistas, llega a los planos emocionales más elevados. Desde que se inició el concierto con la obertura "Russian y Ludmila", de Glinka, pudo percibirse esa atmósfera que sólo los artistas auténticos saben crear en su torno"... R. E. Lagarmilla.

"O Globo", Río de Janeiro

"...Matteucci demostró ser un seguro maestro de la batuta obteniendo una oportuna y grande vivacidad en la interpretación de la "Obertura" de Russland y "Ludmila", la que puso a prueba la capacidad de la orquesta... En la segunda parte del programa el Concierto de Boccherini, con Hans Loewe como solista, reveló a un artista de categoría quien valorizó las no pocas bellezas de esta obra..."

*"O Estado de Sao Paulo",
12 de noviembre de 1960*

"Este conjunto sinfónico se encuentra en la ruta de las grandes realizaciones artísticas. Tiene numerosas cualidades y, al cabo de sólo seis años de actividad, puede predecirse para él un futuro brillante que le permitirá competir con las grandes orquestas de categoría internacional..."

De un diario de Mendoza

"El atrayente programa permitió valorar las condiciones de la orquesta chilena; una evidente disciplina, no sólo formal sino, y especialmente, vinculada a la esencia de la música misma; una buena preparación técnica individual, entusiasmo y un manifiesto deseo de superación artística..."

"El Plata"

"Para juzgar al conjunto orquestal chileno, ante todo es necesario tener en cuenta que la iniciación de este impulso, tan bien inspirado, que tuvo como resultado la creación de la Filarmónica de Chile, es relativamente reciente, lo que da base para esperar un futuro brillante de la novel orquesta. Vista como tal, la Filarmónica de Chile debe ser considerada como la culminación de un extraordinario esfuerzo, que hace más valiosas aún las

muchas virtudes que en ella se evidencian..."

*Del crítico R. E. Lagarmilla
"Las Doloras", de Alfonso Leng*

"A la Orquesta Filarmónica de Chile, en su segundo concierto, correspondió el privilegio de entregarnos su romántico mensaje. Y sólo nos cabe lamentar que esta visita de una corporación artística chilena nos haya dejado, como único testimonio de su origen, esta página de quien hoy puede ser considerado uno de sus músicos clásicos. Hubiésemos preferido sustituir una "Heroica" más (pues, a esta altura de su vida, la Filarmónica de Chile no está aún habilitada para abordar con eficacia), o una archirrepetida "Sinfonía del Nuevo Mundo" por expresiones diversas de la actividad creadora de los chilenos; desde Enrique Soro y Alfonso Leng, hasta Santa Cruz u Orrego Salas. Pero, estas curiosas anomalías de la conciencia artística latinoamericana, acontecen, por lo visto, en todos los países de nuestro continente... El extenso programa de ayer permitió consolidar el juicio formado en el concierto del jueves. La Filarmónica de Chile es un organismo joven, con todas las virtudes y todas las pasajeras limitaciones que esto trae aparejado. Su director, Juan Matteucci, ha demostrado nuevamente poseer una musicalidad penetrante, que está apoyada por un sólido "métier" orquestal. Frente a estos hechos fundamentales y decisivos poco interesa, pues, que esta orquesta, como casi todas las del mundo, conozca momentos brillantes y también minutos amargos.

"Y, como para rubricar esta impresión, está la magnífica labor del violín concertino Alberto Dourthé, quien, con sonido claro, articulación precisa y hondo lirismo, cumplió la parte solística en el Concierto Op. 64, de Mendelssohn."

Labor de difusión musical de la Orquesta Filarmónica y el Ballet de Arte Moderno

Desde el 30 de noviembre hasta el 28 de diciembre, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, y el Ballet de Arte Moderno, bajo la dirección de Octavio Cintolesi, ofre-

cerá 26 espectáculos gratuitos en el Teatro Municipal, poblaciones obreras y al aire libre en plazas y parques de la capital y de sus alrededores. Culmina así la labor de difusión cultural del presente año.

Temporada de Música de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Chile

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile organizó su tercera temporada de Música de Cámara con cinco conciertos, en los que se le dio oportunidad para actuar a los jóvenes intérpretes chilenos.

En el primero de estos conciertos, realizado el 30 de noviembre, actuaron: Alberto Almarza, primera flauta de la Orquesta Filarmónica, en *Sonata Nº 3 para flauta y piano*, de *Friederich Bach*, con Josefina Almarza; Mirka Silva, en violín, y Carla Hübner, piano, en *Sonata*, de *Debussy*, y Hans Loewe y Elvira Savi en *Sonata en La mayor* (Arpeggione) de *Franz Schubert*.

Continuó esta temporada de cámara el 7 de diciembre, con un concierto en que

actuaron Patricio Salvatierra, violín, y Eliana Valle, piano, en: *Mozart: Minuetto del Divertimento en Re; Corelli-Kreisler: La Follia*, y *Beethoven: Sonata Nº 7, para violín y piano*. Miguel Buller, trompeta, y Josefina Almarza, piano, ejecutaron el *Concierto en Mi bemol mayor para trompeta y piano*, de *Mozart*.

En el tercer concierto de esta temporada de cámara se escucharon en primera audición obras del siglo dieciocho de los compositores Johann Philipp Krieger, Carl Stamitz, Pietro Locatelli, Giovanni Battista Pergolesi, Tamaso Antonio Vitali, Jean Battista Loeillet y G. B. Sammartini, las que fueron interpretadas por Josefina Almarza, piano; Alberto Almarza y Alberto Harms, flautas, y César Ceradini, violoncello.

CONCIERTOS Y RECITALES

Agrupación de Cámara de la Universidad Católica

Los días 9 y 16 de noviembre, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, se realizaron dos conciertos a cargo de la Agrupación de Cámara integrada por Giocasta Corma, piano; Enrique Iniasta, 1.º violín; Fernando Ansaldi, 2.º violín; Manuel Díaz, viola, y Roberto González, cello, con comentarios del profesor Juan

Orrego Salas, Director del Departamento de Música de la Universidad Católica.

En el primero de estos conciertos, dedicado a "Tres siglos de música alemana", el programa incluyó: *Mozart: Cuarteto en Do mayor, K. 465; Hindemith: Cuarteto para cuerdas en Fa menor, Op. 10*, y *Brahms: Quinteto para piano y cuarteto de cuerdas, Op. 34 en Fa menor*.

El segundo programa, dedicado a la "Música de Cámara Americana", incluyó

las siguientes obras: *Guarnieri: Cinco piezas infantiles* (para cuarteto de cuerdas); *Botto: Cantos al Amor y a la Muerte*, para voz y cuarteto de cuerdas con textos de "La flauta de Jade", tenor: Hernán Würth; *Orrego Salas: Cuarteto de Cuerdas Nº 1, Op. 46*, y *Copland: Cuarteto para piano y cuerdas*.

Un tercer concierto ofrecido, el 24 de noviembre, por la Agrupación de Cámara de la Universidad Católica, se realizó en el Instituto Chileno-Británico de Cultura con un programa que consultaba las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto en Do mayor, K. 465*; *Vaughan Williams: Cuarteto en La menor "For Jean on her Birthday"*, y *Schumann: Quinteto Op. 44 en Mi bemol para piano y cuarteto de cuerdas*.

Concierto de Malcom Troup

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura se presentó, el 9 de noviembre, el pianista canadiense Malcom Troup, discípulo del gran maestro chileno Alberto García Guerrero y de Walter Giesecking.

El crítico de "La Nación", Samuel Claro, al hacer el comentario del concierto del joven Troup escribió: "Es éste un pianista que se solaza en realzar el detalle, adoptando una posición excesivamente personal en la interpretación. Creemos que una vez que el tiempo haya dejado su benéfica huella en este joven temperamento, Troup alcanzará un destacado lugar en el pianismo internacional."

Concierto Coral Sinfónico con el "Requiem" de Mozart

Para celebrar el día de *Todos los Santos*, se realizó un gran concierto popular en la plazoleta del Cementerio General, en el que participaron los Coros de la

Universidad Técnica, bajo la dirección de Mario Baeza; el de la Universidad Católica, bajo la dirección de Waldo Aránguiz; el Pablo Vidales, conducido por Rafael Vidales, y el de la Papelera de Puente Alto, también dirigido por Rafael Vidales.

El Coro de la Papelera de Puente Alto, con la orquesta Pablo Casals, cantó el "Requiem", de Mozart.

Concierto de Música Francesa

El 7 de diciembre, en el Instituto Chileno-Francés de Cultura, la soprano Sylvia Soublette, el tenor Hernán Würth, con Jaqueline Ibels al piano, ofrecieron un recital de canciones francesas.

Sylvia Soublette cantó, de Debussy, "Trois Ariettes oubliées" y "Deux Mélodies", con textos de Verlaine y de Francis Poulenc: "Tel jour, telle nuit", con texto de Paul Eluard; el tenor Hernán Würth interpretó: Cycle de mélodies, Op. 2, de Chausson, e "Histoires Naturelles", con textos de Jules Renard, de Maurice Ravel.

Recital de Alfonso Montecino

El 14 de diciembre tuvo lugar, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el último concierto de cámara de la temporada. El pianista Alfonso Montecino ofreció un Recital Bach con Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado, la Suite Inglesa Nº 4 en Fa mayor y la Partita Nº 2 en Do menor.

Recital de Tito Bruno

A su regreso de Europa, el brillante tenor chileno Tito Bruno ofreció un recital de canto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, el 15 de diciembre, concierto que contó con el auspicio del

Instituto de Extensión Musical y del Instituto Chileno-Alemán de Cultura.

Acompañado al piano por Elvira Savi, el tenor chileno cantó de: *Caccini: Amarilli*; *Gasparini: Lasciar d'armarti*; *Brahms: Meine Liebe ist grün y Der Tod, das ist die kühle Nacht*; *Strauss: Zueignung y Breit über mein Haupt dein schwarzes Haar*; *Verdi: (de Il Trovatore) Ah si, ben mio*; *Meyerbeer: (de L'Africana) O Paradiso*; *Cilea: (de L'Arlesiana) Anch'io vorrei y Puccini: (de Gianni Schicci) Avete torto.*

Concierto Coral en el Teatro Municipal

El "Kammerchor Santiago", con la Orquesta Filarmónica, bajo la dirección del maestro Richard Kistler, presentó en el Teatro Municipal, el 15 de diciembre, la *Misa en Do mayor*, de *Beethoven*, y el *Te Deum*, de *Anton Bruckner*. Actuaron como solistas: Rosa Soto (soprano); Hani Hampel (contralto), Mario Pasqueto y Juan Lira (tenores), Mariano de la Maza y Boris Subiabre (bajos).

BALLET

Conjuntos Folkloricos de la URSS

Bajo los auspicios de la I. Municipalidad de Santiago se presentó en el Teatro Municipal un conjunto folklórico soviético, seleccionado en siete Repúblicas de ese país, que ofrecieron una serie de recitales a base de danzas de las diversas regiones representadas.

Estos recitales, especie de kaleidoscopio de las danzas populares de la URSS, dio la oportunidad de conocer varios aspectos de ese rico folklore, en interpretaciones que nos parecieron uniformemente correctas, de gran vitalidad, sobresaliendo entre ellas algunos números de verdadero valor vernáculo.

Acompañaron al grupo tres excelentes músicos, quienes ofrecieron algunos números solistas en Bayan (acordeón ruso), Caramillo y Doira, o pandereta uzbekiana.

Comenzaremos por referirnos a las actuaciones de Iuriy Kasakov en bayan quien, además de ofrecer unas variaciones sobre un tema de canciones populares de Ucrania, tocó, de Rimsky Korsakov, "El vuelo del Moscardón", y de Bach,

Toccata y Fuga para órgano. Sin duda alguna, se trata de un músico de condiciones excepcionales, a quien habríamos deseado escuchar en un recital de música clásica, pues su bello instrumento posee un amplio registro, con sordina y cambios timbrísticos que le permiten establecer planos sonoros diferentes entre la mano derecha e izquierda y con sonoridades de un órgano pequeño. Dentro de un recital folklórico, no obstante, habríamos preferido que este artista nos diera a conocer las canciones populares de su tierra, lo que habría estado más a tono con el ambiente general de estas presentaciones. Otro tanto podríamos decir del magnífico tocador de flauta y caramillo armenio, Illich Minasian, quien tocó acompañado por piano, una canción popular armenia y la parodia musical "El ruisseñor". Sus interpretaciones de índole estrictamente bucólicas perdieron su impacto grácil al ser acompañadas por el piano. En cambio, Avnar Baraiev en sus solos con ritmos populares en doira logró producir un impacto directo. Aquí todo era auténtico y netamente folklórico y popular. Lamentamos sinceramente que artistas de la calidad de los mencionados no nos hayan proporcionado un programa de au-

téntica calidad vernácula, lo que habría sido tan fácil dadas sus excepcionales condiciones y la calidad de sus instrumentos.

Similares objeciones podríamos hacer a los números de baile. Con excepción de la intervención de los georgianos, tanto en "El Reto" como en la danza de las espadas "Jevsuruli", acompañados por bayan y pandereta, quienes hicieron gala de vitalidad asombrosa con sus vueltas vertiginosas sobre las rodillas, su danza en puntas y portentosa agilidad, todo ello unido a una autenticidad folklórica de alta categoría.

La mayoría de las otras danzas de las distintas Repúblicas soviéticas fueron acompañadas por piano o bien por este instrumento con bayan o doira, lo que nos pareció absolutamente inadecuado. Además, estas danzas translucían coreografías prefijadas, lo que ni siquiera el entusiasmo de los bailarines podía disimular y muchas de ellas con mímica tan exagerada que entraba la duda si esto es folklore o bien espectáculo especialmente preparado para públicos poco conocedores del riquísimo folklore soviético.

Esperamos que ésta no sea la única muestra que la URSS nos envíe de su folklore y que, en alguna ocasión, se pueda ver un espectáculo realmente folklórico como es el de Moiseyev o los conjuntos georgianos y ucranianos que tienen compañías folklóricas de verdad y que tanto éxito han cosechado en Europa.

Ballet Nacional Chileno

A su regreso de Buenos Aires, el Ballet Nacional Chileno inició una temporada de ballet de primavera, a precios reducidos, en el Teatro Victoria, a base de los ballets de repertorio, la reposición de la ópera-ballet "Il Combattimento di Tancredi e Clorinda", de Monteverdi, con coreografía de Hernán Baldrich y la participación de los cantantes Inés Pinto, Ma-

ría Teresa Reynoso y Hanns Stein, y el estreno de *Diseño para Seis*, con música de Tschaikowsky, coreografía de John Tara y con la participación de Rosario Hormaeche, Virginia Roncal, Patricia Aulestía, Nieves Leighton, Heins Poll y Oscar Escauriaza.

"Diseño Para Seis"

Por primera vez el Ballet Nacional Chileno presentó un ballet de corte clásico, de lenguaje neo-clasicista en estilo abstracto. John Taras, coreógrafo y bailarín, director artístico adjunto del Ballet de Nueva York, preparó en diez días, gracias al Departamento de Estado de los EE. UU. que auspició su visita a América del Sur, este ballet de duración de veinte minutos y que nos demuestra con creces las cualidades interpretativas del Ballet Nacional.

"Diseño para seis", poema coreográfico basado en el segundo movimiento, Tema con variaciones, del Trío, Op. 50, de Tschaikowsky, presenta un tema y diez variaciones con seis bailarines que realizan juegos de tríos y dúos de belleza formal a través de una coreografía de técnica académica de bella plasticidad.

Los bailarines seleccionados por Taras demostraron homogeneidad en la realización y en las funciones posteriores al estreno una seguridad cada vez mayor. Entre las bailarinas, Rosario Hormaeche sobresalíó por su prestancia, impacto personal y lirismo; Virginia Roncal, por la dignidad y efectivo trabajo de piernas y brazos; Patricia Aulestía, a pesar de su juventud, por su prestancia escénica, talento y dulzura; y la debutante Nieves Leighton realizó su difícil papel con gran propiedad, lo que le auspicia un buen futuro. Tanto Oscar Escauriaza como Heinz Poll demostraron precisión, bellas posiciones, seguridad y apoyo de calidad al conjunto.

Tanto los trajes como la iluminación, perfectos.

No se puede menos que alabar sin restricciones este Ballet que abre nuevas perspectivas al conjunto universitario y que demuestra la versatilidad de sus integrantes, la inteligencia de John Taras

para adaptar su creación a las posibilidades de nuestros bailarines, la dignidad con que ha sido montado y la belleza plástica y poética lograda.

CONCIERTOS EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

ANTOFAGASTA

VIÑA DEL MAR

Recitales de artistas nacionales

Tres Cuartetos de Bartok

Durante los meses de agosto y octubre actuaron en Antofagasta el pianista Alfonso Montecino, quien ofreció recitales el 24, 25 y 31 de agosto; Pedro D'Andurain acompañado por Arturo Medal, actuó el 25 del mismo mes y la mezzosoprano Siri Garson, acompañada por Alfonso Montecino dio un recital en el Salón de Honor de la I. Municipalidad el 30 de agosto. El violinista Alberto Dourthé actuó en el Hotel Antofagasta, el 3 de octubre. Todos estos artistas, además de ofrecer conciertos oficiales, actuaron en conciertos educacionales gratuitos.

En los salones del Hotel O'Higgins, de Viña del Mar, la Sociedad Pro Arte presentó el 20 de octubre al Cuarteto Santiago, en un concierto dedicado exclusivamente a presentar tres de los seis Cuartetos de Bela Bartok. El Cuarteto Santiago interpretó los Cuartetos N° 1, N° 3 y N° 6.

Noveno Festival Coral

Al comentar estas obras, el crítico Tomás Eastman, escribe: "La obra de Bartok es seria y original. Tiene un lenguaje propio, no muy sencillo es verdad, pero que se siente auténtico y rico. En él no hay efectismo ni oropel. En tal sentido, es ajeno a esa epidemia modernista, tal vez iniciada por Strawinsky, adepta a las disonancias más discordantes, recurso que ha terminado por transformarse en el sello de lo de hoy, sin lo cual parece imposible componer un compás. Cuántas veces nos encontramos, en las partituras modernas con una frase melódica, que por mero capricho tuerce su curso natural para herir el oído con una discordancia. Esto, traducido en orquesta, por lo general es un estampido de bronces o una hecatombe de percusión. Bela Bartok está al margen de todo esto, en cuanto puede estarlo un hijo de su época. Marcha por senderos propios. De allí que esté llamado a figurar entre las personalidades señeras de su arte, cuando muchos de sus contemporáneos no sean más que un recuerdo."

Organizado por la Sociedad Musical de Antofagasta y el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile y contando con el auspicio de la Federación de Coros de la Sección Antofagasta, los días 4, 5 y 6 de noviembre se realizó el ya tradicional Festival Coral con la participación de 21 coros de la ciudad y del interior de la provincia.

El Festival se realizó con extraordinario éxito en el estadio del Club de Deportes Green Cross, con capacidad para más de 4.000 personas y los mejores conjuntos corales de escuelas primarias, secundarias e instituciones particulares obtuvieron premios otorgados por la Federación de Coros.

Al referirse a la interpretación del

Cuarteto Santiago, dice: "El desempeño del Cuarteto Santiago en esta velada memorable fue superior a toda ponderación. Baste consignar que este grupo es un honor para Chile. Su desempeño muy serio y a la vez muy inspirado nos habla de una labor de tenacidad y amor por el arte verdaderamente sorprendentes."

El crítico Carlos Poblete, al hacer el comentario de este concierto, dice: "El Cuarteto Santiago nos dio una versión realmente impresionante de estas obras, aun cuando la labor excesiva que es la ejecución de estos tres cuartetos en una audición pudo hacer resentirse en algo la expresión estructuradora en la interpretación del Sexto. En todo caso, el vigor de la ejecución, la calidad del sonido de cada instrumento y del conjunto, y la indefectible unidad técnica e intencional de sus componentes no decayó en ningún momento. Podemos felicitarlos de contar entre nosotros con un conjunto que ha alcanzado tan alta calidad artística y que demuestra tal voluntad de realización."

C O N C E P C I Ó N

El Panorama Musical en Concepción

Informa Roberto Escobar

Describir una realidad compleja, sin alcanzar previamente una perspectiva suficiente que permita juzgar sin errar, es siempre una tarea que deslinda en lo polémico. Sin embargo, la necesidad de conocer en la forma más amplia posible las condiciones que realmente gobiernan nuestra vida musical nacional, hacen aconsejable abordar el análisis de los hechos que demuestran: por un lado las necesidades de la comunidad en el terreno musical, y por otro lado, los medios que se están empleando para satisfacer esas necesidades y crear nuevas inquietudes.

La provincia de Concepción tiene una

población que podemos estimar en 500.000 personas; de este núcleo humano, alrededor del 50 al 60%, o sea, 250 a 300 mil almas corresponden al complejo urbano formado en torno a la capital de la provincia, por las ciudades de Concepción, Talcahuano, Penco, Lirquén, Tomé y Chiguayante. Entre estos centros poblados hay distancias pequeñas, y sus habitantes giran en torno a la vida de Concepción, para satisfacer sus necesidades tanto materiales como culturales y artísticas.

Por esto, afirmamos que cualquier iniciativa musical de la ciudad de Concepción alcanza potencialmente a este grupo de 250 a 300 mil personas, lo que es fácilmente comprobable al examinar la asistencia a los recitales de buenos ejecutantes, y al hecho de que en los grupos aficionados, tanto orquestales como corales, se observa que las personas legítimamente interesadas en participar en las actividades musicales, no vacilan en viajar entre las diferentes ciudades y pueblos mencionados para asistir a los ensayos y conciertos programados.

La comprensión de esta condición es necesaria, ya que habitualmente se comete el error de colocar a Concepción en un lugar pretérito respecto de Valparaíso u otras ciudades chilenas, que comparativamente reciben más atención de Santiago en estos asuntos.

De lo expuesto se deduce que hay en Concepción no sólo un público para la música, sino también potencialmente ejecutantes, que mediando un verdadero estímulo, pueden colocarse en una altura comparable a otras ciudades del país.

Tradicionalmente podemos afirmar que la vida musical de una gran comunidad se puede medir a través de la actividad de composición, ejecución, educación y simple audición. En la práctica nos veremos en la necesidad de abordar nuestro análisis más bien desde el punto de vista de

las instituciones y personas que desarrollan labores musicales en este medio.

Obviamente, la educación es el punto fundamental, la existencia de compositores y ejecutantes de valor en Concepción está condicionada en primer lugar, a que las personas de talento que viven en la provincia tengan la oportunidad de formarse seriamente en las disciplinas musicales; de lo contrario, la buena música será siempre "importada" con las desventajas evidentes que eso trae. En la actualidad la composición musical es ejercida con seriedad sólo por personas que nacieron y que han sido formadas fuera de Concepción. Otro tanto es la regla general entre los ejecutantes profesionales; por ello miramos con muchas esperanzas el feliz desarrollo de los abnegados esfuerzos que actualmente hacen los educadores musicales en Concepción.

Las instituciones dedicadas a la enseñanza musical académica, con paralelismo de programas y métodos con el Conservatorio Nacional, son: el Conservatorio de Laurencia Contreras que existe ya hace años, con énfasis en la preparación de pianistas, su trabajo ha sido relevante y los frutos ya se han conocido. Además existe el Conservatorio que mantiene la Sinfónica de Concepción, único que ofrece enseñanza en ramos teóricos y musicológicos, y que se ha dedicado a la formación de instrumentistas de viento y cuerdas. Esta institución está llamada a dar vida a los conjuntos orquestales del futuro.

Además de las dos instituciones mencionadas, hay diversos profesores de instrumentos y canto, que efectúan enseñanza particular. A través del interés que existe por acudir a ellos se puede aquilatar la disposición legítima de las personas por estudiar música seriamente.

La vida de la ejecución se puede dividir en tres campos: los intérpretes solistas, los grupos orquestales y los grupos corales.

Respecto a los intérpretes solistas, Concepción cuenta con diversos buenos ejecutantes, pero desgraciadamente éstos se ven constreñidos a actuar en otras ciudades, Santiago y el extranjero, por la limitación de los medios locales.

Los grupos orquestales son: la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, actualmente en tren de reorganización mediante la contratación de profesionales extranjeros; este acto, que excluye en sus contrataciones a los músicos chilenos con la explicación de que no hay quién se interese por venir a integrar esta orquesta, lo que ha llevado a la Universidad de Concepción a contratar instrumentistas en Austria y Argentina, creemos que sólo ha conseguido crear un ambiente legítimo de descontento entre los instrumentistas chilenos. Hay un segundo grupo formado por 20 instrumentistas aficionados, precisamente los excluidos de la Orquesta de Cámara mencionada anteriormente, que se mantienen en ensayos y que luchan por mantenerse unidos hasta encontrar una solución organizativa que les permita seguir viviendo como cuerpo musical; frente a este grupo que pese a sus deficiencias técnicas, fruto de la falta de adecuado adiestramiento musical, mantiene un vivo interés por hacer música, vemos un síntoma más del interés potencial que existe en Concepción y que espera un encauzamiento satisfactorio.

Sería necesario agregar también una excelente Banda instrumental militar mantenida por el Regimiento Chacabuco, que interviene en diversas manifestaciones al aire libre; creemos que en Chile, y en especial en las provincias, no se ha dado suficiente importancia a las posibilidades de hacer actividades musicales no tanto recreativas, como educacionales y realmente musicales, con los conjuntos militares. De hecho, esta Banda provee de instrumentistas de viento a la Orquesta de Cámara de la Universidad para com-

pletar su conjunto, cuando las partituras así lo exigen.

De la vida coral podemos decir que hay en la Provincia unos 40 coros estables, siguiendo la tradición común en Chile de tener miembros que no leen música y que deben aprender sus partes de memoria mediante el antiguo sistema del dedo en el teclado. El coro principal tanto por su prestigio como por sus recursos económicos es el de la Sinfónica de Concepción, institución que también mantiene el Conservatorio a que aludimos más arriba.

Del panorama descrito arriba se desprende que la música en Concepción vive un círculo vicioso, los conjuntos orquestales y corales requieren, para progresar musicalmente, de intérpretes preparados académicamente. La preparación académica encuentra una cierta incomprensión y escepticismo de parte de las instituciones que deberían estar seriamente preocupadas de este problema fundamental.

Este escepticismo nace del hecho que

los resultados de una campaña de educación musical no se podrían apreciar sino a un largo plazo y en general se desea desarrollar un actividad más visible al público.

Creemos que si es posible traer a este importante núcleo humano de Concepción, más de la experiencia educacional ganada por las instituciones de Santiago, el círculo vicioso se podría romper, fundando las bases de una vida musical institucional que no depende del esfuerzo aislado de personas que ponen en ello toda su abnegación.

Por otro lado creemos que sin tardanza debe iniciarse las compañías que sean necesarias para procurar el correcto uso de la difusión radial en Concepción, como un medio eficazísimo de crear inquietudes y perfeccionar el conocimiento musical de todos. En esta época que vivimos la programación radial de esta provincia, desde el punto de vista musical, sólo puede calificarse como lamentable.

Concepción, octubre de 1960.

NOTICIAS

Dos nuevos ballets prepara el Ballet de Arte Moderno

Octavio Cintolessi, director artístico, coreógrafo titular y creador del Ballet de Arte Moderno, prepara como primer estreno para 1961 "El Mandarín Maravilloso", basado en la obra de Bela Bartok, ballet en el que el principal papel femenino será bailado alternadamente por Irene Milovan y Ximena Hernández.

La joven coreógrafa y solista de este mismo conjunto, Bessie Calderón se inicia en el difícil arte de la coreografía con la creación de "La Quintrala", sobre una partitura de Hernán Burgos. Este ballet también será estrenado durante la temporada oficial del Ballet de Arte Moderno el año próximo.

Washington Mirada del Ballet Nacional prepara su primera coreografía

El bailarín Washington Miranda, del Ballet Nacional Chileno se ha iniciado como coreógrafo con un ballet basado en la Rapsodia sobre un tema de Rachmaninoff, cuyo título no ha sido decidido aún. Realizará la escenografía Samuel Castro y participarán en este ballet Patricia Aulestía, Nora Salvo, Adriana Torres, Hilda Riveros y el mismo Washington Miranda en el papel principal. El tema del ballet es simbólico y retrata las diversas acechanzas que se oponen a la auténtica realización como ser humano de un hombre joven dentro del mundo actual.

Festival de Verano de Viña del Mar

Como en años anteriores, la Municipalidad de Viña del Mar realizará el Festival de Verano durante los meses de enero y

febrero. Participarán en este Festival el Ballet Nacional Chileno, Ballet de Arte Moderno, Orquesta Sinfónica de Chile, Orquesta Filarmónica, Compañía de Comediantes que dirige Américo Vargas, Compañía de Comedias de Lucho Córdoba, Instituto del Teatro de la Universidad de Chile, Grupo ICRUS y el Teatro de Ensayo de la Universidad Católica.

Pedro D'Andurain triunfa en Venezuela

El violinista chileno Pedro D'Andurain se encuentra en Venezuela ofreciendo una serie de recitales en los que ha obtenido un éxito extraordinario. Este artista ha dado a conocer en sus conciertos obras de compositores chilenos tales como la Sonata N° 2, de Gustavo Becerra y "Shirma" de Pablo Garrido.

Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte en Música, 1960

En 1945 se inició la modalidad de premiar la creación musical, en virtud de las disposiciones de una ley que otorga un premio anual, en forma trienal, entre las artes plásticas, la música y las artes teatrales.

Este año, un jurado presidido por el Rector de la Universidad de Chile, don Juan Gómez Millas, e integrado por Elisa Gayán, en representación de la Asociación de Educación Musical; Daniel Quiroga, por el Ministerio de Educación; Dr. Alfonso Leng, por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y Juan Orrego Salas, como representante de la Asociación de Compositores de Chile, acordó conferir, por unanimidad, el galardón al compositor Acario Cotapos Baeza.

Acario Cotapos, uno de los famosos integrantes del grupo de "Los Diez", músico absoluto, autodidacta genial, autor

de "Voces de Gesta", "El Pájaro Burlón", "Balmaceda", "Imaginación de mi país" y muchas otras obras es, seguramente, uno de los compositores chilenos más conocidos en el extranjero. Sus obras han sido tocadas desde 1918 en Nueva York, Francia, España, Holanda, Escandinavia y radiodifundidas por toda Europa.

La *Revista Musical Chilena*, como es habitual desde 1945, al otorgarse el primer Premio Nacional de Arte en Música a don Pedro Humberto Allende, dedica un número especial al artista agraciado. El número correspondiente a marzo-abril de 1961 le será dedicado a Acario Cotapos y en él se analizará su obra, su personalidad y su extraordinaria trayectoria.

Han sido agraciados con el Premio Nacional de Arte, los siguientes compositores chilenos: Pedro Humberto Allende (1945); Enrique Soro (1948); Domingo Santa Cruz (1951); Próspero Bisquertt (1954) y Alfonso Leng (1957).

Decano Alfonso Letelier invitado a Argentina

La Sociedad Filarmónica de Mendoza invitó al Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile, Alfonso Letelier, a dictar un cursillo de tres conferencias sobre música contemporánea. Abarcó en este ciclo las siguientes materias: "Creación y público"; "Schoenberg y Stravinsky, fundamentos de la música contemporánea" y "Últimas derivaciones de la música de hoy; música serial y electrónica".

Enfocó el tema del fenómeno de la música actual no sólo desde el punto de vista técnico, sino que relacionándolo con el pensamiento básico de occidente.

Alberto Dourthé actuará en Venezuela y Colombia

Para cumplir una serie de recitales y para actuar con la Orquesta Sinfónica de

Caracas, partió el violinista Alberto Dourthé, concertino de la Filarmónica de Chile. Después de sus actuaciones en Venezuela actuará también en Bogotá, ofreciendo una serie de recitales y actuando en Radio y Televisión.

Curso de interpretación de la canción francesa

La señora Jacqueline Ibels, Primer Premio del Conservatorio de París y maestra del Teatro Colón de Buenos Aires, llegó a Chile para dictar en el Departamento de Música de la Universidad Católica un curso sobre la interpretación de la canción francesa.

Examen del Ballet de Arte Moderno

El 9 de noviembre, 24 integrantes del Ballet de Arte Moderno rindieron examen ante una comisión integrada por profesores de danza, críticos y representantes de la I. Municipalidad de Santiago.

Este examen constituyó un estímulo para los bailarines que optaron a un ascenso en su carrera artística y, al mismo tiempo, premió la iniciativa personal, porque la difícil prueba es voluntaria y no obligatoria.

Comprobó este examen que la labor de Octavio Gintolesi, como director coreógrafo del grupo, ha sido muy feliz y que gracias a su talento y disciplina Chile cuenta en la actualidad con dos buenas agrupaciones de ballet.

Círculo de Críticos de Arte discernió los Premios de la Crítica para 1960

El 13 de diciembre, el Círculo de Críticos de Arte de Santiago, en su reunión anual, discernió los premios de la crítica correspondiente a 1960.

Correspondió este galardón, en Música, al compositor Domingo Santa Cruz por las obras escritas durante 1960, "Endechas", para voz y conjunto instrumental y Cuarteto de Cuerdas N° 3, Op. 31; el pianista Alfonso Montecino fue proclamado el mejor intérprete nacional y el violinista israelí Zvi Zeitlin, el mejor intérprete extranjero; en Ballet, se otorgó el premio al Ballet de Arte Moderno que dirige Octavio Cintolessi, por sus realizaciones y trabajo de equipo durante este año; el premio al mejor conjunto extranjero fue otorgado a José Limón y su conjunto.

En plástica, se otorgó el premio al mejor artista nacional, al pintor Ernesto Barrera y a Bárbara Hepworth, como la mejor muestra de artista extranjero.

En Teatro, obtuvo el premio el elenco del Teatro de Ensayo por "La Pérgola de las Flores", comedia musical chilena.

En cine se premió como la mejor película extranjera "La dulce vida", de Fellini y en cine nacional, un premio compartido entre los documentales "Andacollo" de Jorge Dilauro, y "Energía Gris" de Fernando Balmaceda.

Los premios fueron entregados en una comida celebrada el 22 de diciembre, en

la que los "Críticos de Arte" festejaron a los artistas por ellos seleccionados como los mejores de 1960.

Alumnos del Conservatorio seleccionados para actuar en la Temporada de Verano

El 13 y 14 de diciembre, un grupo de jóvenes instrumentistas del Conservatorio Nacional de Música se presentó ante el Jurado especialmente designado por el Instituto de Extensión Musical para seleccionar a los solistas que actuarán junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, durante la Temporada de Verano que se inicia en enero de 1961.

Quedaron seleccionados los siguientes intérpretes: Roberto Bravo, María Inés Chávez, Héctor del Pino y Elisabeth Rosenfeld, pianistas; Ximena Bravo, cello; Sergio Prieto y Patricio Salvatierra, violinistas, y Guillermo Villablanca, fagot.

Los conciertos que interpretarán los artistas seleccionados no han sido determinados todavía, pero la mayoría de ellos presentó varios conciertos, entre los cuales eligirá la Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical.

NOTAS DEL EXTRANJERO

ALEMANIA

Festival de Música Contemporánea de Donaueschingen

Cada año, a mediados de octubre, un grupo de músicos y un público fiel se reúnen en una encantadora pequeña ciudad, situada allí donde nace el Danubio, para asistir durante dos días a manifestaciones de carácter muy especial.

El Festival de Donaueschingen, aunque tardío en la temporada, es una manifestación musical de vanguardia; posiblemente, porque se siente tan distinto de sus congéneres (que le dedican tan escasa importancia a la música contemporánea), ha elegido esta fecha tardía como para esperar que todos hayan cerrado sus puertas antes de poder expresarse libremente.

En el dominio del arte musical actual, es una especie de demostración, mientras que el laboratorio podría situarse en Darmstadt, donde los jóvenes compositores del mundo entero se dan cita cada verano para comparar sus búsquedas.

La presencia de los compositores, cuyas obras son tocadas, acrecienta el interés de Donaueschingen y este año, entre las nueve partituras que fueron ejecutadas, ocho fueron creaciones mundiales. Nada de música concreta o electrónica, sino que música que utiliza los instrumentos tradicionales a los que, no obstante, se les pide singulares realizaciones, como, por ejemplo, ese cuarteto de cuerdas en cuartos de tono de un excelente teórico checo. Las otras obras de cámara, escritas para pequeños conjuntos, tuvieron como denominador común una percusión preponderante, incluyendo el piano. Un músico que debe sentirse muy complacido debe de ser Hindemith, quien escribió hace mucho tiempo: "Considera tu piano como instrumento de percusión y trátalo como tal."

El concierto de la excelente orquesta del

Sudwestfunk, tan bien entrenada por su director Hans Rosbaud, fue esperado con impaciencia. Si la "Suite de Danzas", del japonés Matsudaira, no sorprendió a nadie, a pesar de sus tres orquestas y sus tres directores, porque semejantes exhibiciones fueron moneda corriente, se recibió con entusiasmo, en cambio, el "Anaklasis" de un joven polaco menor de treinta años, Penderécki, quien tuvo el mérito de utilizar un material y una técnica muy actual y de crear un contacto directo con la sala. Esta obra tuvo que ser repetida, dado el entusiasmo del público; pero lo que se habría deseado escuchar, una vez más, fue la creación de Messiaen, "Chronochromie" (léase: color del tiempo), tan fuerte y densa, en la que hay tanto, que se estaría tentado a decir que está todo. Es imposible dejar de evocar a Claudel, o más bien, a San Juan de la Cruz, porque parece que habría que colocarse en el plano místico para descubrir todo el pensamiento del autor.

En un próximo número de la REVISTA MUSICAL CHILENA publicaremos un amplio estudio sobre las obras ejecutadas en este Festival, trabajo que realizará el crítico musical señor Jean Creusot.

Se ha descubierto una ópera de Scarlatti

El musicólogo australiano Andrew D. McCredie descubrió, recientemente, en Hamburgo, la partitura completa de la ópera de Domenico Scarlatti hasta ahora perdida "Narcissus". Es el primer hallazgo de una partitura de ópera completa del gran compositor italiano del barroco (1660-1725). Scarlatti compuso esta obra durante su permanencia en la corte de la Reina polaca María Casimira. La ópera se representó en 1714. Más informaciones sobre la partitura da la Biblioteca del Estado y de la Universidad de Hamburgo.

Ballet Moderno

El primer punto culminante de la temporada 1960-61 de la "Staatsoper", de Hamburgo, fue un ballet el 11 de octubre. Los coreógrafos fueron George Ballanchini, el gran renovador del ballet clásico, y Peter van Dyk, primer bailarín de la Opera de París, ya conocido en Hamburgo como coreógrafo con "Péleas y Melisande", de Schönberg, y "Turangalila", de Messiaen. La dirección musical corrió a cargo de Johannes Schüller. El programa presentaba dos de las creaciones coreográficas más famosas de Ballanchine, realizadas por primera vez con un conjunto alemán, el "Concerto barocco", adaptación del doble concierto para dos violines, de J. S. Bach, y "Serenade", adaptación de la obra del mismo nombre de Tschaikowsky. Peter van Dyk presentó el ballet "Sinfonía inacabada", con la música de Franz Schubert, y "La piel de zapa", de Balzac, con música de Iwan Semenov. Según el "Hamburger Abendblatt", la velada fue "el brillante punto de partida de la nueva temporada. Después de cada una de las cuatro creaciones coreográficas hubo entusiastas ovaciones para los coreógrafos, los solistas de Hamburgo y el conjunto."

En Munich se presentó, en octubre, en la "Kongress-Saal", del "Museo alemán", el ballet Moissejew, de Moscú. Este ballet busca un término medio entre el acrobatismo y el folklore. 160 bailarines presentaron danzas clásicas, modernas y folklóricas. "La síntesis entre el folklore y la danza artística la ha logrado Moissejew asombrosamente, creando un nuevo tipo de ballet que, en lugar de otras formas modernas, introduce conscientemente en él los saltos e ímpetus elementales del folklore." (Walter Panofsky en la "Süddeutsche Zeitung", Munich). El ballet Moissejew se presentó también en Hamburgo, Dortmund, Essen, Co-

lonia y Bonn, dentro del Convenio Cultural Germano-Soviético.

ESTADOS UNIDOS

Concurso de Composición de la Broadcast Music Inc.

El Concurso para estudiantes de Composición que auspicia la Broadcast Music Inc. para 1961, segundo concurso en que pueden participar compositores de toda América, quedará abierto hasta el 28 de febrero de 1961, para todos los concursantes del Hemisferio Occidental, cuya edad sea menor de veintiséis años (26) el día 31 de diciembre de 1960. Los concursantes deben estar inscritos en escuelas secundarias autorizadas, en universidades o conservatorios, o siguiendo estudios particulares con maestros reconocidos y debidamente establecidos.

Por ser el propósito del Concurso de Estudiantes Compositores estimular a los jóvenes, no se impone limitación alguna en cuanto a instrumentación y tamaño del manuscrito. Los estudiantes pueden concurrir hasta con tres composiciones, pero ningún concursante podrá obtener más de un premio. No es necesario que las composiciones sean del año de la inscripción.

Habrán un total de US\$ 11.500 en premios, que fluctuarán entre los 500 y 2.000 dólares, de acuerdo con el criterio del jurado. El anuncio de los premios se hará a más tardar en junio de 1961.

Las reglas del concurso y las planillas de inscripción pueden conseguirse en Russell Sanjek, Director, Proyecto SCA, Broadcast Music Inc., 589 Fifth Avenue, Nueva York 17, N. Y., EE. UU.

El año pasado, dos jóvenes compositores de América Latina obtuvieron premios en este concurso: David Serendero Proust, de Chile, y Mario Davidovsky, de Argentina.

CANADÁ

Decimocuarta conferencia anual del Consejo Internacional de Música Folklórica

La Universidad de Laval de Quebec, Canadá, invita a la Decimocuarta Conferencia Anual del Consejo Internacional de Música Folklórica, que se celebrará entre el 28 de agosto y el 3 de septiembre de 1961, en Quebec.

Los temas principales de la Conferencia serán: a) Comparación entre las músicas folklóricas (incluyendo danzas) de los distintos grupos nacionales y raciales de América y el folklore de sus respectivos países; b) estado actual de la música indígena, y c) instrumentos folklóricos de las Américas.

Trabajos

Los miembros del Consejo Internacional del Folklore podrán presentar trabajos sobre los temas antes mencionados u otros estudios de interés especial sobre otros aspectos de la música folklórica y la danza. Es necesario advertir que todos estos trabajos deben contener descubrimientos recientes o bien investigaciones basadas en trabajos de investigación original.

A menos que se llegue a un acuerdo con el Comité, estos trabajos no pueden exceder las 2.000 palabras. Aquellos investigadores que deseen someter sus trabajos al Congreso deberán hacerlo antes del 30 de abril de 1961, conjuntamente con un sumario en duplicado de no más de 300 palabras. La selección de los trabajos la realizará un Comité y los miembros serán informados a la brevedad posible sobre su aceptación o rechazo.

Las lenguas oficiales son el francés y el inglés, pero los trabajos pueden ser leídos en otros idiomas, si se llega a un arreglo con el Comité.

Para mayores informaciones, dirigirse a: Miss Maud Karpeles, Secretaria, International Folk Music Council, 35 Princess Court, Queensway, London W. 2. Inglaterra o a Miss Renée Landry, Canadian Folk Music Society, National Museum of Canada, Ottawa, Canadá.

PERÚ

*Panorama de la danza en el Perú**Informa Alejandro Gori*

El desarrollo de la danza en el Perú está a cargo de seis Academias de Ballet y una Escuela de Bailes Folklóricos.

La decana de estas instituciones es la Academia de la AAA, que en sus últimas temporadas adoptó el nombre de "Ballet de Lima".

Durante quince años estuvo dirigida por Dimitri Rostoff, ex bailarín del "Original Ballet Ruso", quien dio una nueva orientación al Ballet en el Perú, debido a su gran capacidad y experiencia artística, formando a la mayoría de las figuras que actualmente destacan en el Ballet del Perú. En la época que dirigió el Ballet de la AAA, Rostoff organizó y dirigió cinco temporadas de Ballet Internacional, en la que actuaron estrellas de fama universal, en calidad de artistas huéspedes. Al partir el maestro Rostoff a Europa, se hizo cargo de la Academia el coreógrafo francés Roger Fenonjois, y, actualmente, la dirige el joven y eficiente bailarín y coreógrafo costarricense Julián Calderón, de breve y brillante trayectoria en los principales escenarios europeos.

El "Ballet Peruano", que dirige la danzarina norteamericana Kaye Mac Kinnon, es otra institución que últimamente ha alcanzado gran relieve en el campo de la danza, debido al esfuerzo y gran tenacidad de su directora.

Esta Academia tiene una pequeña subvención del Gobierno. Su escuela se basa en la danza académica rusa, pero está orientada a elevar el folklore peruano a la categoría del Ballet Universal.

Una de las academias más antiguas es la del "Ballet Universitario", que dirige la bailarina inglesa Thora Darsie, que ha sido el semillero de donde ha salido la casi totalidad de las figuras de nuestro ballet. La Universidad de San Marcos le da una pequeña subvención y frecuentemente realizan giras al interior del país, con el objeto de difundir el hermoso arte del Ballet.

La única academia que cultiva el Ballet Moderno en nuestro medio es la que fundó la distinguida bailarina europea Trudy Kressel, quien imparte a su numeroso alumnado la técnica que le servirá de base para cultivar la danza moderna.

Con elementos del Ballet de la AAA y del Ballet Peruano, el bailarín francés Roger Fenonjois creó el "Instituto Coreográfico Peruano-Francés", en el cual también se cultiva la Danza Académica.

Otra Academia de reciente fundación es la del "Ballet Miraflores", que dirigen las bailarinas peruanas Carmen Muñoz, Diana Kané y Fanny Dreyfu, quienes han realizado una larga y brillante actuación en el "Ballet de Lima". Esta Academia es la primera en su género que ha sido fundada y dirigida por bailarinas peruanas formadas en el Perú.

La "Escuela de Danzas Folklóricas", que dirige Rosa Elvira Figueroa, como su nombre lo indica, está dedicada a la enseñanza de las danzas peruanas y cuenta con el apoyo del Ministerio de Educación Pública. Es la única Academia en su género.

Tal es, en síntesis, el panorama de la danza en el Perú, que actualmente está pasando por un momento de gran actividad en su evolución. Puede esperarse que dentro de algunos años esto pueda conducir a una maduración valiosa que produzca frutos notables, logrando alcanzar un lugar destacado en la danza de nuestro continente.

DISCOS

por

Luis Gastón Soublette

El último repertorio de discos ha sido extremadamente reducido. Sólo hemos recibido nueve grabaciones —total a que asciende la última producción—, ocho de las cuales comentaremos en esta reseña.

Sin duda, el más interesante de estos discos es aquel que trae el Magnificat en Re mayor de Juan Sebastián Bach, y la Música para los Funerales de la Reina Ana de Henry Purcell, sello Angel. Naturalmente, el interés se concentra en esta última obra, primicia dentro de nuestro ambiente musical. Se trata de una pequeña cantata fúnebre para coro a cuatro voces y coro de bronce de una rara y noble belleza, llena de aquellas fascinantes sorpresas que suele presentar la música de este gran maestro inglés. La versión es del coro Geraint Jones Singers y conjunto instrumental, bajo la dirección de Geraint Jones. Interpretación impecable y llena de espíritu, tanto en lo vocal como en lo instrumental. El mismo coro y un cuarteto de solistas, integrado por Ilse Wolf, Helen Watts, Richard Lewis y Thomas Hemley, cantan el Magnificat, de Bach.

Otro disco de gran interés y que, al mismo tiempo, constituye para nosotros una revelación, es la antología coral "Ecos de una Catedral del siglo XVI", por el coro Roger Wagner, sello Capitol. Este conjunto, que hasta ahora nos era conocido por sus grabaciones de alto vuelo comercial, ha lanzado esta antología de obras de grandes maestros del siglo XVI, tales como Victoria, Palestrina, Grossi, Nanini, Josquin, Sweelinck y Hassler, revelando una cali-

dad de interpretación y una elevación de espíritu verdaderamente sorprendentes.

Mencionaremos dos grabaciones más de Industrias Eléctricas y Musicales Odeón, en primer lugar las Sinfonías N.ºs 4 y 6, de Franz Schubert, en una excelente versión de la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Hans Schmidt-Isserstedt, en sello Mercury. Y una selección de oberturas de compositores rusos que trae Romeo y Julieta, de Tchaikowsky; Russland y Ludmila, de Glinka; Khovantchina, de Mousorgsky, y Gran Pascua Rusa, de Rimsky Korsakoff.

RCA Victor nos ha entregado una grabación de música sinfónica digna de mencionarse aquí, la Sinfonía N.º 5, "El Desarrollo de la Personalidad", de Dimitri Shostakovitch, por la National Symphony Orchestra, bajo la dirección de Howard Mitchell.

En sello Phillips han aparecido dos obras de Tchaikowsky, la Sinfonía N.º 4, por la Orquesta Concertgebouw, de Amsterdam, bajo la dirección de Antal Dorati, y la Serenata en Do mayor, para cuerdas, por la Orquesta de Conciertos Lamoureux de París, bajo la dirección de Paul van Kempe.

En sello Deutsche Grammophon salió una selección de obras sinfónicas breves por la Orquesta Filarmónica de Berlín, que trae: Preludio para la Siesta de un Fauno, de Claude Debussy; Oberturas "Manfredo", de Schumann, y "Trágica", de Johannes Brahms, y el poema sinfónico "Don Juan", de Ricardo Strauss.

ANTOLOGIA DEL FOLKLORE MUSICAL CHILENO

Una mención especial merece el disco titulado "Antología del Folklore Musical Chileno", editado por la RCA Victor. Este

disco es el resultado de un valioso trabajo de recopilación y difusión realizado por el Instituto de Investigaciones Musicales y el

primer volumen de una serie de publicaciones, en las que se ofrecerá un panorama completo de nuestra música vernácula.

Las piezas folklóricas incluidas en esta antología pertenecen todas al gran archivo del Instituto de Investigaciones Musicales y son todas originarias de la provincia de Ñuble, zona especialmente rica en canciones y cantores. Entre un centenar de canciones de todo género, se han escogido doce, que se consideraron las más hermosas, y se grabaron interpretadas por los mismos cantores que proporcionaron el material al Instituto. Entre éstos, la cantora y distinguida folklorista Margot Loyola, es verdaderamente conocida del público, los demás, Diómedes Valenzuela, las Hermanas

Acuña, Teresa Muñoz y Miguel Peralta, son, prácticamente, valores nuevos para nosotros. Todos ellos auténticos intérpretes de nuestra música folklórica, con su escuela y su modalidad natural y en quienes la voz de la tierra se hace oír por sí misma.

La calidad de la grabación es verdaderamente magnífica; lo mismo puede decirse de la presentación del disco, que trae una hermosa carátula de Pablo Burchard y un folleto explicativo y analítico con su notación musical y sus textos completos, compuesto en colaboración por los miembros del Instituto de Investigaciones Musicales y elaborado en la Imprenta del Instituto de Extensión Musical.

HEMOS LEIDO...

STRAVINSKY, por *Roman Vlad*. London University Press, 1960. En traducción al inglés de Frederick y Ann Fuller hemos recibido la conocida obra del musicólogo italiano, Roman Vlad. No es ésta una biografía del gran compositor ruso, sino que un análisis cronológico y detallado de la obra del maestro. Vlad escribió como libretos para la Radiotelevisione Italiana, en 1955, una serie de diecinueve conferencias, en las que analizó las obras de Stravinsky, que el "Tercer Programa" radiodifundió entre diciembre de 1955 y abril de 1956. A base de estas conferencias publicó, posteriormente, una obra aumentada y corregida, la que ahora nos llega en su traducción inglesa.

A través de veintiún capítulos, Roman Vlad estudia la obra del gran creador, comenzando por la Sinfonía en Mi menor, escrita a comienzos de este siglo, hasta analizar el "Threni", la primera obra de Stravinsky, escrita sobre los doce tonos.

Roman Vlad, reconocida autoridad de la música contemporánea es, sin duda, un especialista de la música del maestro ruso y su obra refleja claramente su portentosa erudición y profunda comprensión de la obra de Stravinsky. Cuando se editó la obra en italiano, Stravinsky escribió: "Estoy cierto que éste es el mejor estudio de mi música que se haya escrito hasta la fecha en algún país del mundo."

LOS CANTARES TRADICIONALES DEL BAUDO, por *Andrés Pardo Tovar*, Bogotá, 1960. El Centro de Estudios Folklóricos y Musicales del Conservatorio Nacional de Música de la Universidad Nacional de Colombia acaba de editar la monografía del maestro Andrés Pardo Tovar, Director de CEDEFIM, sobre la música folklórica y tradicional del Chocó, región que fue visitada por especialistas en folklore, a mediados de 1959.

La comisión que realizó estos estudios estuvo integrada por profesores y alumnos

avanzados del Conservatorio Nacional de Música y por antropólogos del Instituto Colombiano de Antropología, bajo la dirección general del autor de esta monografía.

Andrés Pardo Tovar, en su estudio, da a conocer las características de la región visitada y analiza las manifestaciones musicales de estos núcleos aborígenes de raza negra. Analiza los conjuntos instrumentales, las danzas tradicionales, el repertorio vocal de los "velorios" y las canciones tradicionales del Baudó, con anotaciones ritmo-melódicas de varios de estos cantares y señalando sus distintas influencias, específicamente las hispanas. Para demostrar mejor los antecedentes españoles de los cantares, transcribe los textos respectivos.

Esta obra, del maestro Pardo Tovar, es un importante aporte a los estudios del folklore de Hispanoamérica.

MELOS. Septiembre y octubre de 1960. Con interesante material sobre la ópera en Alemania, Bartok en los Estados Unidos e informaciones musicales europeas. En el número correspondiente a octubre se publica una síntesis de la mesa redonda celebrada en la Westdeutsche Rundfunk de Colonia sobre "¿Qué es la Tradición?", en la que participaron Pierre Boulez, de Francia; el Dr. Guillaume Landré, de Amsterdam; el profesor Leo Schrade, de Basel; el Dr. Kurt Westphal, de Berlín, y el presidente de esta discusión, Dr. Hans Curjel, de Zürich.

LA RASSEGNA MUSICALE, Nº 2, 1960. Con motivo del bicentenario del nacimiento de Luigi Cherubini, en este número de la Rassegna Musicale se publica una serie de cartas inéditas del compositor, dirigidas a personalidades francesas e italianas; un interesante artículo de Roman Vlad, sobre "Elementi di discontinuitá nella tradizione

musicale" y una serie de documentos inéditos sobre la vida de Mozart en Venecia.

MUSICA D'OGGI, Año III, Nº 7, julio de 1960. Número especial dedicado a Chopin, con artículos de René Leibowitz, Vincenzo Tenzio, Mario Bortolotto, etc.

SCHOLA CANTORUM, agosto y septiembre de 1960. Con un artículo del Licenciado Salvador Quilantán sobre "Profesión y Dinero", en el que analiza la situación personal y ambiental del profesional en formación, del profesional en potencia y después cuando ya se ha titulado. Otro artículo de interés es "La Música Sagrada y el canon 1264", de Rafael José López Godoy.

FEUILLES MUSICALES, Nº 7, septiembre de

1960. Publica una interesante entrevista al compositor Darius Milhaud.

SONORUM SPECULUM, Nº 4, otoño de 1960. En lengua inglesa, dedicado a dar a conocer la vida musical de Holanda y a los jóvenes compositores de ese país.

THE MUSIC REVIEW. Vol. 21, Nº 3, agosto de 1960. Incluye un estudio sobre la obra pianística del compositor ruso Sergei Lyapunov, por Richard Davis; un análisis de John W. Klein, sobre "La Actitud de Nietzsche frente a Bizet" y reflexiones de Robert L. Jacobs sobre "La Música como símbolo", a propósito de la obra de Deryck Cooke sobre "The Language of Music".

REVISTA DE REVISTAS

Septiembre-Octubre de 1960

AUDIOMÚSICA. Nº 23. Septiembre, 1960. México.

AUDIOMÚSICA. Nº 24. Octubre, 1960. México.

BROUDE BROTHERS. New York. Miniature Scores. Catalogue Nº 68.

BOLETÍN DE PROGRAMAS. Bogotá, Colombia. Año XIX. Septiembre, 1960. Nº 194. René Dumesnil: En el Sesquicentenario de Chopin / Carlos Chávez: Luis Sandi / Henri Colpi: La música de Hiroshima, Mi Amor / M. L. Carlo Salvatore Cherubini / Paul Collaer: IX Música Moderna / Samuel Marti: Música Aborigen Americana.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 244. Buenos Aires. Septiembre, 1960. E. V. F.: Stravinsky responde . . . lo que el quiere.

BUENOS AIRES MUSICAL. Año XV, Nº 247. Buenos Aires. Noviembre. Alberto Ginastera: La situación del compositor argentino.

CARNET MUSICAL. Octubre, 1960. México. Jaime Roig: Los instrumentos de Picasso / Luis Bruno Ruiz: La danza en México.

INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN. April-Juni, 1960. Nº 2.

QUARTERLY JOURNAL. Volume 17 - August, 1960. Nº 4.

THE MUSICAL TIMES. September, 1960. Nº 1.411. Frank Howes: Pen Portrait: Keith Falkner / Peter Stadlen: Aix Festival / Noel Goodwin: Personal View II / Denis Stevens: Musicological Musings.

THE MUSICAL TIMES. October, 1960. Nº 1.412 / Julian Herbage: Thomas Augustine Arne (1710-1778) / John Klein: The enigma of Britten / Norman Demuth: Messiaen's Early Birds / J. Moore: Elgar as a University Professor-I.

THE MUSIC INDEX. Volume 12. April, 1960. Nº 4. Information Service, Inc.

THE MUSIC INDEX. Volume 12. May, 1960. Nº 5. Information Service, Inc.

MUSIC EDUCATORS JOURNAL. September-October, 1960. W. Hartshorn: Music for the Academical Talented / Music Experiences for the Child with Speech limitations.

MOSCOW NEWS. N.os 60-64.

UNESCO. París. Abril de 1960. Bibliografía sobre temas orientales publicados en castellano.

UNESCO. Vol. III, Nº 3.

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" (Inedite) per canto e Pianoforte a cura di Giampiero Tintori. |
| ZANON, S. | "4 Momenti di Polifonia Gregoriana", per coro a voci miste. |
| SANGAN, 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. |



Discos de Música chilena

CRL-4. ALFONSO LETELIER. *LA VIDA DEL CAMPO, para piano y orquesta.*
Flora Guerra, solista.

GUSTAVO BECERRA. *CONCIERTO PARA VIOLIN Y ORQUESTA.*
Enrique Iniesta, solista.

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

CRL-5. JUAN ORREGO SALAS. *CANCIONES CASTELLANAS, para soprano y conjunto instrumental.*

Clara Oyuela, solista.

Robert Whitney, director.

EL ALBA DEL ALHELI.

Clara Oyuela, soprano.

Elvira Savi, piano.

CRL-7. ALFONSO LENG. *LA MUERTE DE ALSINO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

SIETE CANCIONES.

Yvonne Boulanger, mezzosoprano.

Elvira Savi, piano.

Por aparecer:

CRL-6. PRÓSPERO BISQUERTT. *NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO.*

JORGE URRUTIA BLONDEL. *PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO.*

ORQUESTA SINFÓNICA DE CHILE. Director: VÍCTOR TEVAH

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE
RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN
A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS
DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R. C. A. Victor,
Av. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile.



Obras corales de compositores de Chile

JUAN ORREGO SALAS, "ROMANCES PASTORALES"

- Nº 1. Las flores del Romero . E° 0,15
 Nº 2. De los montes vengo . . . 0,18
 Nº 3. En un pastoral albergue . . . 0,21

ALFONSO LETELIER, "TRES CANCIONES CORALES"

- Nº 4. Umbral de la noche . . . E° 0,48
 Nº 5. La Cabra 0,24
 Nº 6. Del cielo a tu corazón . . . 0,24

DOMINGO SANTA CRUZ, "CINCO CANCIONES PARA CUATRO VOCES MIXTAS"

- Nº 7. El alcanfor E° 0,12
 Nº 8. Primavera 0,18
 Nº 9. Canción de cuna 0,18
 Nº 10. Romance del Nogal 0,36
 Nº 11. Romance del peñón 0,30

ALFONSO LENG, "SALMO"

- Nº 12. Salmo, Coral Nº 1 E° 0,12

GUSTAVO BECERRA, "TRES ROMANCES ANTIGUOS" Y "LEJANA"

- Nº 13. Romance de la Rosa fresca E° 0,21
 Nº 14. Romance de Fonte Frida . . . 0,24
 Nº 15. El enamorado y la muerte . . . 0,48
 Nº 16. Lejana 0,24

JUAN LEMANN, "ALELUYA"

- Nº 17. Aleluya E° 0,15

ROBERTO FALABELLA, "ADIVINANZAS"

- Nº 18. Adivinanza I E° 0,15
 Nº 19. Adivinanza II 0,15
 Nº 20. Adivinanza III 0,15
 Nº 21. Adivinanza IV 0,15
 Nº 22. Adivinanza V 0,15
 Nº 23. Adivinanza VI 0,15
 Nº 24. Adivinanza VII 0,15

SYLVIA SOUBLETTE, "CANCIONES"

- Nº 25. No es porque te quiero . E° 0,21
 Nº 26. Del rosal vengo 0,21

MARTA CANALES PIZARRÓ, "MADRIGALES TERESIANOS"

- Nº 27. Nada te Turbe E° 0,12
 Nº 28. Véante mis ojos 0,12

JUAN ORREGO SALAS, "CANCIÓN CORAL"

- Nº 29. Romance a lo divino . . . E° 0,18

ALFONSO LETELIER, "OCHO CANCIONES CORALES"

- Nº 30. Villancico Primero E° 0,18
 Nº 31. Villancico Segundo 0,18
 Nº 32. Villancico Tercero 0,18
 Nº 33. Villancico Pinares 0,18
 Nº 34. Villancico Corderitos . . . 0,18
 Nº 35. Villancico Canción de los Pinos 0,24
 Nº 36. Villancico La Palomita . . . 0,24
 Nº 37. Villancico Hallazgo 0,24

En preparación:

Obras corales de JORGE URRUTIA, RENÉ AMENGUAL, JUAN AMENÁBAR y ROBERTO ESCOBAR

Estas obras pueden pedirse directamente al
 INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL de la
 Universidad de Chile, Agustinas 620,
 Santiago de Chile

SUBSCRIBASE A LA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación bimensual de la Facultad de Ciencias
y Artes Musicales y el Instituto de Extensión
Musical de la Universidad de Chile

PRECIOS EN CHILE

Subscripción por un año (seis números) . . . E° 9.00
Subscripción por dos años (doce números) . . . E° 16.00
Subscripciones por un año para estudiantes secundarios y universitarios y Profesores de Educación Musical E° 4,60

PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por un año (seis números), incluyendo franqueo US\$ 12.00
Subscripción por dos años (doce números), incluyendo franqueo US\$ 20.00
PRECIO POR NÚMERO, EN CHILE E° 1,50
PRECIO POR NÚMERO, EN EL EXTRANJERO US\$ 2.00

Toda Subscripción debe hacerse directamente a la Redacción de la REVISTA MUSICAL CHILENA, Casilla 2100, Santiago de Chile.

Cheques deben enviarse a nombre de:
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL