



REVISTA MUSICAL CHILENA



Colección de Música Religiosa
**CANTANDO
CON LA IGLESIA**
DISCOS EXTENDED PLAY 45

*Con folleto de los cantos litúrgicos, bíblicos
y populares*

- Primer Disco* Siguiendo el Año Litúrgico
Segundo Disco Rosario Bíblico-Litúrgico
Tercer Disco . Cantos para una Vigilia Bíblico-Litúrgica
Cuarto Disco Cantos Litúrgicos a la Virgen
Quinto Disco Cantos para la Misa

CORO: PADRES CAPUCHINOS

Director: P. Buenaventura, de Santiago / *Letra:*
P. Eduardo, de Curicó / P. Lucio, de Santiago,
Capuchinos

- Sexto Disco* Salmos I
Séptimo Disco Salmos II
Octavo Disco Salmos III y "Nunc Dimitis"

CORO ESCOLASTICADO DE LO SS. CC. "LOS PERALES"

Director: P. Sergio Tapia SS. CC.

*Estos discos, con sus respectivos folletos y en el
caso de los discos de los salmos, folletos con
notación musical, pueden pedirse a:*

PROVEEDORA DEL CULTO, ARZOBISPADO DE
SANTIAGO. OFICINA 2
EDITORIAL DIFUSION,
SANTIAGO

LIBRERIA "CRITERIO", CONCEPCION
LIBRERIA "SAN PABLO", VALPARAISO
INSTITUTO RURAL DE CHILLAN
PARROQUIA DE SAN FRANCISCO,
LOS ANGELES

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 VICUÑA

AÑO XV

Santiago de Chile, Abril-Junio de 1961

Nº 76

R E S U M E N

EDITORIAL: El "Premio Nacional de Arte"	3
Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, 1960	7
SANTIAGO DEL CAMPO: Acario Cotapos: Arcángel en Re mayor	13
DANIEL QUIROGA: Acario Cotapos: La creación viviente	33
ROBERTO ESCOBAR: El sentido nacionalista en la música chilena y su relación con la obra de Acario Cotapos	43
PERSONALIDADES CHILENAS OPINAN SOBRE ACARIO COTAPOS:	
Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Vicente Salas Viú, Carlos Isamitt, Víctor Tevah, Eugenio Pereira Salas, Alfonso Bulnes, Leopoldo Castedo, Camilo Mori, Sergio Montecino, Nemesio Antúnez	50
CATALOGO DE LA OBRA DE ACARIO COTAPOS	64
EDUCACION MUSICAL:	
Educación Musical en la Escuela Normal	69
Noticias	75
Colaboran en este número	76
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	77
Orquesta Filarmónica de Chile	80
Ballet	85
Conciertos de Cámara	88
Actividad Musical en el Norte y Sur del país	94
NOTICIAS	99
NOTAS DEL EXTRANJERO	103
DISCOS	119
PARTITURAS	121
HEMOS RECIBIDO	126
REVISTA DE REVISTAS	127

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA; MARCELO MOREL 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; JOSÉ URIBE, Representante del Ballet; IVÁN VERDUGO, Representante del Coro de la Universidad; AGUSTÍN CULLELL, Representante de la Orquesta Sinfónica de Chile

EDITORIAL UNIVERSITARIA, S. A.
SAN FRANCISCO 454 — SANTIAGO DE CHILE

EDITORIAL

EL "PREMIO NACIONAL DE ARTE"

En 1942, bajo la Presidencia de don Juan Antonio Ríos, el Supremo Gobierno y el Congreso Nacional instituyeron el "Premio Nacional de Literatura" y el "Premio Nacional de Arte" como reconocimiento del país a la creación artística chilena. El primero de estos premios, correspondiente a los literatos, se otorgaría, cada año, a los escritores, por una obra u obras que se hicieran acreedoras a este galardón y el "Premio Nacional de Arte" premiaría, en forma rotativa, a un pintor o escultor, a un músico, actor, o artista chileno cuya obra u obra fueran acreedoras a esta distinción. Este premio anual, por lo tanto, sólo respondería a un músico cada tres años.

En 1944, se dictó el Decreto Reglamentario N° 1.197, de fecha 16 de marzo, aclarando la Ley N° 7.368.

Analicemos ahora el artículo 2º de la Ley N° 7.368 y los artículos 3º y 9º del Decreto Reglamentario N° 1.197, que se refieren a quienes deben ser premiados con el "Premio Nacional de Literatura y el "Premio Nacional de Arte".

El artículo 2º de la Ley N° 7.368, dice: "El Premio Nacional de Literatura se otorgará cada año en forma indivisible al escritor chileno cuya obra u obras sean acreedoras a esta distinción.

"El Premio Nacional de Arte se otorgará cada año, en forma indivisible al pintor, escultor, músico, actor, *artista chileno* cuya obra u obras sean acreedoras a esta distinción".

Al referirse este artículo a "obra u obras" en lo que respecta a la música, la ley limita el premio al creador, o sea al compositor, y posiblemente también al coreógrafo, lo que debiera especificarse, pero dejando fuera al intérprete y al director de orquesta. Además habla también del *artista chileno*, pero sin delimitar lo que la ley entiende por *artista chileno*.

Luego, en el Decreto Reglamentario N° 1.197, el artículo 3º dice: "El Premio Nacional de Arte se otorgará, igualmente, cada año, al pintor, escultor, músico, actor o artista chileno cuya labor le haga acreedor a dicha distinción".

Este artículo aclara mucho el texto de la ley porque especifica "al pintor, escultor, músico, actor o artista chileno cuya labor le haga acreedor a esta distinción, pero el artículo 9º de este Reglamento anula el artículo 3º al decir:

"Artículo 9º: Para los efectos de dar cumplimiento a lo dispuesto en el artículo 3º del presente Reglamento, se fijan las siguientes secciones y orden de procedencia: 1) Pintura y escultura; 2) Música y, 3º) Arte Teatral o de interpretación o ejecución".

Para comenzar se deja fuera al *artista chileno* que figura tanto en el artículo 2º de la ley como en el artículo 3º del Reglamento y se especifica solamente "Pintura y escultura; Música y Arte Teatral o de interpretación o ejecución, palabra esta última que no puede aplicarse al Arte Teatral, evidentemente. ¿Cómo podría interpretarse lo de "Música y Arte Teatral o de interpretación o ejecución? ¿Se refiere "interpretación o ejecución" tanto a la Música como al Arte Teatral, o bien solamente a este último? Es necesario aclararlo.

El monto fijado a los premios de la Literatura y Arte por la Ley Nº 7.368 fue de \$ 100.000, suma que en 1944 fue elevada a \$ 300.000. Posteriormente, bajo la Presidencia de don Jorge Alessandri, la Ley Nº 13.363 de 22 de agosto de 1959 modificó la Ley Nº 7.368, aumentando el monto del Premio Nacional de Literatura a \$ 5.000.000 (Cinco millones), pero dejó el Premio Nacional de Arte en los mismos \$ 300.000 de 1944.

LA REVISTA MUSICAL CHILENA se hace un deber de elevar a conocimiento del Supremo Gobierno las dudas que le merecen los artículos antes citados de la ley y del Decreto Reglamentario y pedir que se envíe al Congreso Nacional un proyecto que modifique estos artículos y que aclare sus conceptos.

Con respecto a la Música, estimamos que el compositor, el coreógrafo, el director de orquesta y el intérprete deben tener las mismas oportunidades de obtener este galardón de reconocimiento nacional por la obra realizada.

En lo que se refiere al monto del premio, con el debido respeto que nos merecen los Literatos, consideramos que el Músico, el Artista Plástico y el Teatral son tan dignos de un premio de Eº 5.000 (Cinco mil escudos) como ellos.

* * *

* 4 *

Pasaremos ahora a dar a conocer la situación del creador y del intérprete en nuestro medio.

Aunque en Chile el compositor tiene una situación casi privilegiada si se le compara con otros países del mundo gracias al estímulo que le ofrece la Universidad de Chile a través de la creación de instituciones tales como los "Premios por obra" y los "Festivales de Música Chilena" a los que los compositores pueden libremente presentar sus obras sin restricciones o imposiciones, ninguna de estas dos entidades ha logrado solucionar sus problemas artísticos o financieros. Los "Premios por Obra" otorgan a las obras que el Jurado acepta, premios que fluctúan entre E° 150 para obras menores y E° 300 para las obras mayores y las que obtienen el puntaje máximo su inclusión en los "Festivales" que se celebran cada dos años. A los "Festivales de Música Chilena" también puede el compositor presentar sus obras, las que al ser aceptadas por el Jurado de Selección de Festivales son tocadas y premiadas con premios que en 1960 fluctuaron entre los E° 125 y E° 310. El Jurado Público es el que otorga los premios de los Festivales y aunque por lo general el veredicto es relativamente justo se ha comprobado que el método no es tan eficiente como se pensara al crear esta modalidad.

Los Festivales son gratuitos y a él asiste un público que debe inscribirse con anterioridad a la iniciación de los mismos. Las obras de los compositores nacionales, durante esta justa, son escuchadas por un número de personas que puede llegar a tres mil, en el mejor de los casos, pero que en la práctica nunca sobrepasa los ochocientos o mil y en los conciertos con obras de cámara, es muchísimo menor aún.

Un buen número de las obras presentadas a los Festivales, con excepción de las que obtienen un primer premio o el premio del Festival, no vuelven a escucharse mientras no se les incluye en los programas de temporada del Instituto de Extensión Musical. ¿Y por qué? Sencillamente porque el público que paga su entrada a los conciertos no se interesa mayormente por la música chilena y porque, en general, le disgusta la música contemporánea. Aquí, como en todo el mundo, no se va a un concierto tanto para escuchar música, como para admirar una interpretación musical y, preferentemente, de la música más conocida. Para el gran público el arte musical se reduce a la ejecución de las obras clásicas y románticas, añadiendo, en el mejor de los casos, algunas páginas modernas que hayan pasado ya un tiempo en el purgatorio. Para la mayoría del público el compositor contemporáneo es una especie de intruso y el chileno lo es doblemente.

Es cierto que el Instituto de Extensión Musical, a través de su departamento de grabaciones, que posee en cinta magnética la grabación de todas las obras chilenas que se ejecutan, difunde sistemáticamente a través de programas radiales que se transmiten en todo el país la producción musical de nuestros compositores, pero como son las radiodifusoras las que ceden gratuitamente los espacios para estas transmisiones, éstos programas no son incluidos en los mejores horarios y tampoco la labor de difusión de esta música es homogénea y continuada. Se depende de la buena voluntad de cada emisora.

No obstante las dificultades para llegar al gran público, el compositor, ese hombre que se empeña en fabricar un producto que casi nadie desea consumir, en Chile tiene relativamente más suerte que en otros países. El Instituto de Extensión Musical, cuya labor de difusión tiene por meta primordial dar a conocer la obra del creador nacional, ha logrado que casi la totalidad de la producción de nuestros compositores sea tocada por lo menos una vez, ya sea en sus conciertos tanto sinfónicos como de cámara de las temporadas de invierno, primavera y verano, además de los Festivales de Música Chilena. También se ha preocupado de la grabación en discos de algunas importantes obras chilenas, pero ésta también es una tarea que se inicia y en la que queda mucho por hacer. Otra de las importantes iniciativas es la imprenta de música que está organizando la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile y que durante 1960 comenzó por imprimir obras corales de autores chilenos y que continuará cada día aumentando la producción impresa de obras nacionales de todo tipo.

Es así como en este país, a través de la Universidad de Chile principalmente y de algunas otras universidades, La Municipalidad de Santiago y otras entidades en el resto del país se está tratando de fomentar una conciencia nacional con respecto al creador chileno y a su obra. Chile es un país que con escasos recursos económicos está empeñado en darle a la cultura el importante lugar que le corresponde.

Pero, veamos ahora, cual es la situación real de este "privilegiado" personaje, el compositor. No hay en todo Chile un solo compositor que pueda vivir de su obra o del cargo administrativo que ocupa por su calidad de músico. Todos tienen que ejercer otras profesiones y sólo pueden crear en sus momentos libres que no son muchos. Daremos como ejemplo el caso de Darwin Vargas, Premio de Honor y Primer Premio del Festival de Música Chilena de 1960. Es un empleado bancario que escribe, según el mismo le ha confesado a la prensa, en sus trayectos dia-

rios entre Talagante donde vive y el Banco donde tiene que cumplir con sus funciones, o bien a altas horas de la noche. Nuestros compositores son agricultores, ingenieros, profesores, dentistas, empleados, etc. Su arte se reciente de esta servidumbre al diario vivir. Aquel que se ha empeñado en ser exclusivamente músico, como es el caso de Acario Cotapos, quien sólo tiene un pequeño cargo administrativo en el Instituto de Extensión Musical, simple y llanamente no tiene como subsistir. A este compositor, después de una vida entera consagrada a su arte, se le otorga el Premio Nacional de Arte a los setenta años y este premio es algo tan escuálido que ni siquiera le permitirá subsanar sus más apremiantes necesidades.

Además, dentro del mundo de la música el compositor no es personaje único. Ahí están también los directores de orquesta, los intérpretes y, en la danza, el coreógrafo y el bailarín. Todos estos artistas, en nuestro medio, dependen, para poder realizarse artísticamente y para vivir, de la labor que les proporcionan las mismas entidades, ya nombradas, con respecto al compositor. ¿Por qué aquellos que se destacan en sus distintas especialidades no pueden aspirar también a obtener el Premio Nacional de Arte? Ha habido y hay personalidades de relieve internacional entre nuestros ejecutantes que bien merecerían esta recompensa. ¿Cuál ha sido la razón que ha pesado para dejarlos sin opción al único galardón con que Chile premia al artista? En música el compositor no es el personaje único, porque sin intérpretes ni directores su obra no podría llegar a quienes ya dirigida y otro tanto ocurre con los creadores e intérpretes en el ballet.

Estimamos que todas estas interrogantes debieran ser consideradas por el Supremo Gobierno, y el Congreso Nacional tendría que abocarse a la modificación de la Ley N^o 7.368.

Finalmente debemos destacar el hecho de que la contribución del artista plástico, el músico y el hombre de teatro a nuestra cultura vale tanto como la del literato y que es, por lo tanto, una injusticia premiar a unos con una suma y a otros con otra muy superior solamente porque su número es quizá mayor.

ACARIO COTAPOS, PREMIO NACIONAL DE ARTE 1960

La *Revista Musical Chilena* ha establecido la costumbre de dedicarle un número especial a los Premios Nacional de Arte en Música desde que este galardón le fue otorgado a don P. H. Allende, en 1945. Este año el premio se le concedió al maestro Acario Cotapos, compositor de gran mérito y personalidad excepcionalísima dentro de nuestro ambiente cultural.

Otra de las características de estos números especiales ha sido la de iniciar el número con una biografía del agraciado, pero en este caso, al tratarse de una personalidad como la de Acario Cotapos, es difícil mantenerse dentro de las normas. Se trata de un hombre al cual no se le puede colocar dentro de moldes, se evade irremediablemente.

Llegamos a entrevistar a Cotapos en su palomar de un octavo piso de la calle Guayaquil, en pleno centro de Santiago. Lo encontramos instalado en una terraza inmensa desde la que se abarca toda la ciudad. La Cordillera de los Andes, en todo el esplendor de la caída de la tarde, enmarca el horizonte de su morada. El cerro Santa Lucía, por la izquierda, la Angostura de Paine en el extremo opuesto y los faldeos de Peñalolén, más allá de la inmensa urbe, son los tesoros que Cotapos nos ofrece, haciéndonos graciosamente los honores de la casa. Comienza por contarnos que en aquellos verdes faldeos cordilleranos pastan sus caballos, unos animales alados que compró hace algún tiempo y que muy pronto desplegarán sus alas para llevarlo a recorrer mundos, remediando así la desobediencia de sus piernas enfermas. Sonríe entre alegre y burlón, igual que el pájaro de su creación, enseñándole a los incrédulos el maravilloso precio de la imaginación. Acario, desde su mirador ciudadano, es el dueño de las riquezas fabulosas que enmarcan a este Santiago del Nuevo Extremo.

Acario Cotapos no tiene edad calendario, siempre será joven. Nació en la bella ciudad sureña de Valdivia, el año no importa. Pretendemos, al iniciar la entrevista, una relación ordenada de los principales acontecimientos de su vida, pero como su imaginación desbordante transforma todo lo que toca y su simpatía arrobadora envuelve y transporta a través del tiempo, pasando de Nueva York a París y Madrid para volver nuevamente a recuerdos de Estados Unidos y Santiago de Chile, todo ello entre 1915 y 1940, optamos por dejarlo conversar y transcribir algo de lo que nos cuenta.



ACARIO COTAPOS

“Retrocedamos al año 1915, en Santiago. Eramos un grupo de músicos —Alfonso Leng, Carlos Lavín y Alberto García Guerrero¹— que vivíamos como recogidos en un santuario de la música porque todavía no teníamos alas para volar. Eramos un nido estrecho de compositores que vivíamos bajo los tremendos acontecimientos de la primera guerra mundial y de los ecos, igualmente impresionantes, de la música que comenzaba a crear Strawinsky, Ravel y el monstruo lejano de Schoenberg que nos amenazaba con sus formas inauditas e inesperadas.

“Por las noches nos íbamos al Parque donde circulaban los carruajes con las bellas de la época y donde se comentaba la apacible vida santiaguina y el tremendo huracán que convulsionaba al mundo. Nosotros, un poco apartados, hablabamos de música, envueltos por la obscuridad de los árboles y la sensualidad que se desprendía de la tibieza del aire, del perfume de las plantas y de la belleza de las mujeres.

“Carlos Lavín nos hablaba con cierto sarcasmo de las obras de Debussy, lo que para nosotros era una revelación. Nos sentíamos atemorizados por las formas inesperadas que brotaban después del mundo aplastante de Wagner al que considerábamos el máximo exponente de lo sinfónico-teatral. La voz doliente del autor de “Las Doloras”, Alfonso Leng, nos mantenía en el terreno de la realidad y la verdad que brotaba de su música nos daba la esperanza de que buscando dentro de nosotros mismos surgiría un día nuestra verdad. Nos recogíamos unguidos por nuestras propias impresiones, enamorados secretamente de la belleza y de la vida”.

Así rememora sus primeros tiempos en la capital y nos cuenta mil anécdotas. Acario Cotapos es un autodidacta y queríamos saber cuando comenzó a escribir música.

“Fuera de Leng —continúa diciéndonos— ninguno de nosotros componía, pero llegó el día en que me puse a escribir un tema que llamé “Del Desierto o de la Calcinación”, no recuerdo. Hasta el día de hoy, no obstante, este tema de gran lejanía está presente en todas mis obras, nunca lo he abandonado. Los veinticinco compases de esta primera obra sólo tuvo dos testigos: Leng y García Guerrero. A ambos les pareció una revelación difícil de superar. García Guerrero me vaticinó que tendría que hacer grandes esfuerzos para sobrepasarlo y Leng lo recogió en su

¹Los compositores nombrados y Cotapos formaban el núcleo musical del famoso grupo de “Los Diez”, el que, además, estaba integrado por los poetas Pedro Pra-

do, Manuel Magallanes, Augusto D'Hallmar y Armando Donoso, el pintor Juan Francisco González y los ensayistas Alberto Ried y Julio Bertrand.

forma rudimentaria antes de mi partida a Nueva York y guardó como recuerdo lo que sería la base de mi futura producción”.

En 1917² Cotapos se embarcó hacia los Estados Unidos permaneciendo en ese país durante diez años. En Nueva York estuvo en contacto con todos los más grandes músicos de la época iniciando así su verdadera formación musical, pero siempre manteniendo su independencia.

Nos cuenta que al llegar a Nueva York escribió una obra para piano en la que la imaginación superaba sus posibilidades técnico musicales. Alberto Ried, corresponsal del diario “La Nación”, se la mostró a Eva Gautier, la cantante que se dedicaba a lanzar a los nuevos valores ultramodernos. La artista quedó impresionada por la originalidad de este ensayo y encargó a Cotapos su transcripción para dieciocho instrumentos. Así nació “Le Detachement Vivant” que fue estrenado en el Aeolian Hall de Nueva York en 1918, en un concierto realizado en honor de Debussy, al mes justo después de su muerte.

“Las alabanzas de la crítica me dejaron apabullado, cuenta Cotapos. Bien sabía yo hasta que punto me faltaban los elementos técnicos, pero esto comprueba, una vez más, que la técnica, aunque indispensable, puede quedar de lado cuando la inspiración impulsa. Al escuchar uno de los primeros ensayos, bajo la dirección de Marcel Hansotte, quedé arrobado, no podía imaginarse que yo fuera su autor, porque la obra escrita al azar era hermosa. La cantante no podía comprender cómo una obra de avanzada como esa fuera el producto de una improvisación y no el resultado de una concienzuda elaboración técnica.

“Por su parte, el maestro Hansotte, me dijo: “Existen algunos pequeños defectos que creo son de copia”, pero yo tuve que aclarar: Maestro, creo más bien, que son el fruto de la ignorancia”.

Esta primera obra del joven compositor chileno tuvo tanto éxito que Sandborg, crítico musical de “The Globe”, lo aclamó como “un nuevo Schoenberg”. Cuarenta años más tarde, en 1958, Pierre Dervaux estrena en el Theatre des Champs Elysées en París la última obra de Cotapos, el poema sinfónico “Balmaceda” para recitante y orquesta, y Oliver Messiaen escribe en “L’Aurore”: “Es un verdadero revolucionario en música. No solamente su lenguaje es nuevo, sino que hasta las imágenes que sugiere y su contenido emocional provienen de un mundo

²Todas las fechas mencionadas en la actual edición de esta Revista Musical nos han sido proporcionadas por el compositor, aunque no siempre coinciden. Las hemos dejado así porque es un rasgo más

de Acario Cotapos. Esperamos que en el futuro, en trabajos hechos con mayor calma, se logre la coincidencia a la que nosotros no hemos podido llegar.

interior diferente". En *Carrefour*, Claude Rostand dice: "Su técnica es de tal manera fiel al proceso emocional, que se la puede considerar, por esta razón, como una obra maestra en su género". No cabe duda que Cotapos es un caso único de juventud perenne gracias a su rica personalidad e imaginación inagotables. Toda su obra lleva el sello de la renovación espontánea porque el hombre se mantiene espiritualmente alerta, generoso y joven.

La mayor parte de la obra de Acario Cotapos ha sido estrenada en el extranjero antes que en Chile. Entre la primera y la última, ya mencionadas, escribe "Phillipe L'Arabe" estrenada en Nueva York en 1925 antes de salir para Europa. En París, la Orquesta del Conservatorio toca en la Salle Gaveau en 1930, sus Cuatro Preludios para orquesta y en 1932, bajo la dirección F. Gaillard los dos primeros fragmentos de la "Suite Sinfónica de Voces de Gesta". En la misma sala, en 1934, A. Wolf dirige la Sinfonía Preliminar de "El pájaro burlón".

La premiere de la Suite orquestal de "Voces de Gesta", tragedia en tres jornadas sobre la obra homónima de don Ramón del Valle Inclán tuvo lugar en el Teatro Calderon de Madrid en 1935, bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. En España, Cotapos se convierte en una de las más pintorescas figuras del mundo intelectual español y hasta viste el mono azul de los milicianos de la guerra civil española como artista de la República.

En 1940 regresa a Chile después de veintidós años de ausencia. Ese mismo año, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Armando Carvajal y con Blanca Hauser de solista, estrena "Entrada de los Bárbaros", final de la primera jornada de Voces de Gesta, obra que fue premiada con motivo del centenario de la fundación de Santiago. La Sinfonía Preliminar de "El pájaro burlón", poema escénico sobre libreto del compositor, fue estrenada en 1953 por nuestra Sinfónica bajo la dirección de Victor Tevah y este mismo director le estrenó en 1955 "Imaginación de mi país", obra seleccionada en los Festivales de Música Chilena.

Después viene "Balmaceda" con libreto del autor que relata la tragedia del Presidente Balmaceda, seguramente la obra que acusa mayor madurez estructural y una rica orquestación. En 1957, la Sinfónica de Chile bajo la dirección de Victor Tevah estrena esta obra en el Teatro Municipal.

Ese mismo año Cotapos vuelve a Europa, invitado por el director Albert Wolf quien dirige en París y Copenhague los Cuatro Preludios

para orquesta. En 1958 la música de Acario Cotapos es tocada simultáneamente en tres grandes centros musicales europeos: mientras los Preludios se estrenaban en Copenhague, su "Sonata Fantasía" para piano escrita en la juventud, ahora vertida para conjunto de cámara por el compositor, es tocada en el Teatro La Fenice de Venecia y Pierre Dervaux estrenaba en París el "Balmaceda" con el texto del recitante traducido al francés. Estas obras fueron luego transmitidas por distintos radios de Europa a los más vastos públicos, consagrando así a Acario Cotapos como uno de los grandes músicos de América Latina.

Actualmente Cotapos prepara un Cuarteto de Cuerdas, la versión completa de "El pájaro burlón", obra que Pierre Dervaux ha solicitado para su estreno en París y el poema épico "Manuel Rodríguez".

En las páginas de esta revista, periodistas, músicos y artistas chilenos retratan la multifacética personalidad de Acario Cotapos, Premio Nacional de Arte, a quien el Jurado otorgó este galardón por absoluta unanimidad. Uno de los miembros del Jurado, compositor y periodista, escribió pocos días después de habersele otorgado el premio: "La excepcional combinación de los méritos artísticos de Acario Cotapos, con las cualidades humanas que definen a su brillante y cautivadora personalidad, constituían razones tan fuertes, que la unanimidad surgió sola, sin que nadie tuviese que procurarla por medios que pudiesen haber alterado la espontaneidad del juicio". Parece curioso, a primera vista, el hecho de que la personalidad de un artista haya tenido algo que ver con un galardón creado específicamente para premiar su labor creadora, pero en el caso de Cotapos la excepción es necesaria porque sus cualidades humanas están tan profundamente unidas a su obra que para comprender ésta es necesario conocer al hombre. Aquellos que lean las páginas de esta revista comprenderán la veracidad de esta afirmación.

ACARIO COTAPOS: ARCANGEL EN RE MAYOR

p o r

Santiago del Campo

I

¿De dónde era esa noche? Yo sólo recuerdo que fue en Buenos Aires. Y que era noche de fiesta. En casa de Marta Brunet o de Rafael Alberti: en ambos lugares pudo haber sido. Cuadros de flores en el piso de Marta. Macetas y enredaderas verídicas en el rincón de Rafael. Flores hechizas o flores deshechas. Lo que no es y permanece. Lo que es y se muere. Dos escenarios de presencias y ausencias, que parecen iguales, pero que el alma atenta distingue.

Yo llegué atrasado, sin saber quiénes estaban y sin ponderar todavía el tono en que se movía el hospedaje.

Me derrumbé en un sillón, bebida en mano. Fue un instante de éstos en que la noche se hace hueca y los invitados de una fiesta se evaden en el *buffet* próximo, en la terraza del costado, en el ángulo oscurecido o en la *toilette* de la derecha al fondo.

De una especie de columna, surgió un león. Tenía la fauce pronta, solícita y carnívora en el mordizco, con una extraña zarpa prensil que adelantaba su garra tremebunda como un remo asesino, formando en torno del morro dentado algo así como un oleaje de asalto. Juro que temblé de miedo. Pero a poco, apenas de mirar, el león acechante se convirtió en sol. En ese redondo, bondadoso, lanzador de rayos, escupidor de temperaturas, amable sol de Walt Disney. Y en simultánea transformación, el sol se volvió ángel. Era ese ángel detenido en el vuelo, nada más que rostro, apenas con alas, que deambula como bujía, como hongo, como guillotinado sacro y sonreidor en la orla de los altares del Renacimiento italiano.

Ese ángel-que-fue-sol-que-fue-león era Acario Cotapos.

Acario, que me saludaba y me lanzaba sus gestos de bienvenida, como un pólipo o una madrépora de amistad.

II

(¿Cómo puede un hombre hacerse objeto? ¿Qué facultad especial le permite ser otra cosa sin dejar de ser él mismo? ¿Existe una unidad de gestos que auna las múltiples y diferenciadas estructuras de la creación?

¿Quién es más serio: el ser de rostro único, hermético, que actúa y es conocido por lo que representa o quien, superando su identidad estricta, procura abarcar las posibilidades de todos los seres y se acerca a ellos multiplicándose en sus espejos, en una negación de sí mismo que es afirmación de los otros y de la totalidad del vivir? ¿Quién está más en la esencia: aquel que sólo conoce lo que cree que es y lo supone único y piensa que sus gestos son la medida del mundo, o aquel otro que parece burlarse de las categorías rígidas y las revela sonriendo en sus caricaturas rituales?

Qué fácil es ser sólomente fuerte, únicamente bello, nada más que seguro de sí mismo, apenas Juan, tan sólo Pedro. Qué difícil es vivir dividido en la contemplación de los dictados ajenos, sumarse a los otros sin perder distancia, superar la pasión que ciega y la inteligencia que limita, sentir que todo es sombra de una luz que no se conoce, tener la capacidad del sumergimiento sin ser avasallado y adentrarse en el don de la sonrisa. Esa sonrisa múltiple, que perdona y comprende y ama —¡sí, ama!— lo tonta presunción de quienes creen dominar el universo porque viven dentro de una sola máscara).

III

He buscado una noche para pensar en Acario. Escribo a miles de kilómetros, en París y Madrid (precisamente en las dos grandes capitales de su aventura). Y este alejamiento me da ocasión, más que nada, para ubicar su recuerdo. No fue esa —la de Buenos Aires— la primera noche que le conocí. Pero me parece elocuente, decidora. Esas caras suyas inventadas —que yo veía y sentía como cosas propias— han sido la mejor dimensión que me permiten situar su imagen.

A tal punto lo siento que muchas veces he creído —y todavía me lo planteo— que Acario Cotapos no existe. Que es un duende, que es un ángel. Es tan abundante su galería de criaturas fingidas y tanta la propiedad con que se desdobra y se adentra en ellas que su rostro se confunde con los ajenos. A veces, uno se olvida del Acario real y hasta cuesta trabajo evocarle tal cual es. En cambio, hay personajes suyos imposibles de no recordar: por ejemplo, sus argentinos, sus griegos, sus franceses, sus popes rusos, sus osos, sus caballos, sus árboles, sus lunas sus selvas repletas de pájaros, sus bujías eléctricas, sus fuegos artificiales. Acario puede transformarse en Luis XIV o en una mesa de caoba; en el General de Gaulle o en una linterna de bolsillo; en San Antonio de

Padua o en una tarjeta postal del 1900; en Rasputín o en un pez de acuario. Después de Zeus, es el único ser capaz de convertirse en toro, en lluvia de oro o en cisne. ¿No existe en los mares de Chile la leyenda de un brujo, llamado Camahueto, que se disfraza de peñón, de litoral, de gaviota, para burlarse de los navegantes? Así también es Acario. Maneja y crea mitologías como los griegos; faunas y floras completas, como el Abate Molina.

Hasta cuando habla de sí mismo, sus recuerdos se convierten en personajes, en figuras creadas por su prodigiosa facultad mímica. A tal punto que, para llegar al corazón de Acario, es necesario desbrozar ramajes, separar capas, desnudar maniqués, abrir galerías, disipar fantasmas, como los comedores de nueces o de caracoles.

Tanto es así que estos apuntes míos sobre su persona debieran ser ilustrados con los distintos gestos y rostros de Cotapos. Quienes no le conocen, no podrán imaginar nunca las increíbles metamorfosis de que es capaz, si no llegan a palpar con los ojos el album interminable de sus creaciones.

Sus creaciones, he dicho. Y bien dicho está. Porque Acario no imita. No se reduce a la simple reproducción fotográfica, al mero *travesti* maquillado. Es su ser entero el que vibra, "desde la piel al alma". Es todo él tendido, vaciado, internado en el secreto de las cosas, denunciando el material de las formas, navegando en la raíz del descubrimiento. Es, a mi juicio, el mismo proceso analítico que informa el arte de nuestro tiempo: la búsqueda de la savia; o sea, de la arcilla modeladora del hombre. Es la luz proliferante de Monet precursora de la pintura no figurativa de hoy. Es el cubismo que ansía descomponer el espacio. El futurismo que quiso descomponer el tiempo. Es Schoenberg, que descompone la melodía y da paso a la música "serial". Es Gropius buscando la transparencia y la desnudez estructural en la Arquitectura. ¿Y acaso "El Rinoceronte" de Ionesco y los personaje-objetos de Samuel Beckett y todas las teorías del anti-teatro no son escenarios que Cotapos ha venido encarnando hace bastante más de medio siglo?

Ahora yo pienso: decir que Acario Cotapos no existe es lo mismo que decir que no existen la música, la poesía, el teatro y las artes plásticas actuales. Porque —aunque parezca increíble— el prodigio de este chileno universal es haber concentrado en su persona una forma de captación del mundo y un tono de expresión, que tienen pasmosa semejanza con las visiones y realizaciones del arte contemporáneo. No hablo de

él como músico —ya que no es ésta la intención de mi crónica— sino como personalidad humana.

Esta es mi tesis. Al final, procuraré volver sobre ella y trazar un breve estudio con estos argumentos.

IV

Redondo, pequeño, manual. Rostro de angelote, con nubes de escasa cabellera trepando por los sienes en rizada blanca volandera. Los ojos penetrantes como alfileres, semejantes a semicorcheas musicales debajo de las cejas circunflejas. La nariz aguileña, aporrnada, como el gnomo Sleepy, de Blanca Nieve, bufante y recogiendo todo el aire del cielo. La mandíbula superior, levemente abultada como un niño o un osito de felpa. Una boca bondadosa, flexible, movediza, de abuelo, de recién nacido. también de tigre cordial. Las manos regordetas, de dedos con cojinetes como teclas de piano.

Lo recuerdo con un ancho y largo abrigo oscuro. Tocado con una boina. Bufanda larga al cuello. Pantalones que nunca se plancharon. Zapatos inverosímiles.

Presencia inolvidable, personal, intransferible. Verle es entrar en una inmediata comunicación. Es sentirse mejor de lo que uno es, de vuelta de las cosas superfluas, en esa atmósfera diáfana que sólo emanan los pocos sabios que en el mundo han sido.

V

Yo vi nacer a Acario Cotapos. ¡Palabra! Aunque vio la luz —o mejor dicho, la luz lo vio a él— en 1889.

Yo lo vi nacer un día en que hablábamos del río Valdivia. Comenzó a trazar una imagen del río, a describir el inmenso esplendor del agua fluvial, hurgando selvas y montañas, repartiéndose en brazos aventureros, acariciando y desgajando coihues, raulfes y canelos, los árboles de mi patria sureña. A poco de hablar, él mismo se convirtió en río, haciéndome ver y oír todo el paisaje verdeante y los ruidos de corrientes, arboledas y pájaros. Y se hicieron vivos el escenario y la música del Valdivia entrando en la ciudad, con muelles, astilleros, casas, y alemanes a sus costados.

Fue una visión tan nítida que yo le pregunté como conocía aquello tan cabalmente.



COTAPÓS EN PARÍS, EN 1932, visto por Camilo Mori

—No es ninguna gracia —respondió, con voz no ya de río sino de Acario—. Nací en Valdivia.

Y entonces, sin transición, con un solo gesto largo, sin advertírmelo, evocó ante mis ojos pasmados el instante de su nacimiento. Vi desarrollarse, crecer al Acario prenatal; forcejear en el gran salto a la vida; surgir hinchado y amoratado, con los ojos ciegos, los puños apretados; tener un minuto, dos minutos, tres minutos de edad, hasta estallar en el primero, en el más grande y el único llanto que el hombre olvida.

Privilegio es éste que muy pocos biógrafos e historiadores pueden darse el lujo de poseer: haber visto nacer a sus personajes.

VI

A aquel inolvidable amigo argentino que fue Carlos Muzio Sáenz Peña, le debo algunas noticias sobre la adolescencia de Acario Cotapos.

Tuve yo que ir a Buenos Aires, para asistir al estreno de mi comedia "California" en el Teatro Smart. Carlo Muzio era entonces director del diario "El Mundo". Hombre atareado, que trabajaba día y noche y citaba a sus visitantes a las dos de la mañana, en sus oficinas del periódico. Nuestras primeras palabras fueron corteses y distantes, con ese aire educado con que se soportan los desconocidos cordiales. No sé por qué saltó en el diálogo el nombre de Acario Cotapos. Aquello fue la transfiguración del mesías. Carlos Muzio olvidó el artículo editorial, las pruebas de la primera página, los informes políticos. Pidió "café con masitas". Su rostro rejuveneció, su voz se volvió afectuosa, sus gestos se hicieron deportivos:

—¿Qué es de Acario? ¿Cómo está Acario? ¿Cuándo viene Acario?

En la primera taza de café, ya me había evocado a borbotones sus recuerdos estudiantiles. En la tercera o cuarta taza, ya eran las seis de la mañana y Carlos había desfondado todo el baúl de reminiscencias.

Según las memorias del gran periodista argentino, parece que el padre de nuestro Premio Nacional de Música —que también se llamaba Acario— se trasladó a la Argentina, en cuyas regiones sureñas era dueño de una estancia (Supongo que este alejamiento de Chile se debió a las simpatías balmacedistas de Cotapos padre y al triunfo de la Revolución del 91). El niño Acario fue colocado interno en un colegio de Buenos Aires. Su personalidad era tan fuerte y sus manías tan originales que revolucionó la vida de sus compañeros. Cuando salían a la calle, los fines de semana, Acario no aceptaba caminar solo. Odiaba atravesar las

esquina a pie, porque aseguraba que era un ejercicio "que traía mala pata". Obligaba entonces a los otros a que lo trasladaran en brazos o "al apa". Y aquello era el delirio. Aparecían las bandas de colegiales, apretujados en las esquinas y rifándose al cara o sello a quien le tocaría conducir a Acario en volandas. La maniobra se repetía de esquina en esquina. Era tal el entusiasmo y la competencia que, a veces, atravesaban muchas más esquinas de las necesarias, con especial complacencia de Acario, que viajaba en aquella silla curul de manos poniedo caras de Nerones y de Tiberios.

Había ocasiones en que el niño chileno era alojado en casa de algún discípulo. Aquello era todavía peor que el problema de las esquinas: porque Acario proclamaba su imposibilidad física de entrar a una casa con los muebles ordenados. Era necesario que alguien se adelantara y convirtiera los salones de recibo en verdaderos laberintos de Creta. Sólo así, sorteando sillones dados vuelta, mesas oblicuas, cuadros al revés, Acario hacía su entrada triunfal, con el natural espanto de las familias argentinas.

VII

Recuerdo una anécdota de aquel período, que me relató el propio Acario. Historia característica suya, en donde se confunden la realidad con la imaginación, el detalle psicológico tajante con el ingenio desbordado.

Estaba el padre de Acario viviendo en Buenos Aires, mientras un administrador corría con los trabajos de la estancia sureña. Un buen día, apareció un hombrecito flaco, de rostro melancólico, de muy marcado acento chileno:

—Yo soy Sepúlveda, don Acario —le dijo.

—¿En qué lo puedo servir, Sepúlveda? —le preguntó don Acario padre.

—Estoy sin trabajo y como soy agrimensor, usted podría emplearme en su fundo. Tengo aparato agrimensor propio. Y también tengo chaquet, por si hay que asistir a alguna reunión.

—Muy bien, pues, Sepúlveda —repuso don Acario, conmovido—, Trasládese con su chaquet y con su teodolito. A ver qué pasa.

Partió Sepúlveda a la estancia. Y pasaron los meses. Don Acario había casi olvidado la existencia del agrimensor, cuando se presentó en la casa una mujercita de negro, magra, lisa.

—Soy la mujer de Sepúlveda, don Acario.

—¿Qué le pasa, señora?

—Que hace meses que Sepúlveda no me escribe ni me manda dinero. Como es un hombre muy cumplidor, he pensado que algo raro le está pasando. Y me he venido de Chile, después de liquidar todas mis cositas. Aquí estoy, para saber qué le ha ocurrido.

Don Acario escribió rápidamente al Sur, preguntando por el agrimensor. Días después, recibió de respuesta el siguiente telegrama:

“Indios devoráronse Sepúlveda. Sólo quedan solapas del chaquet y aparato agrimensor. Sepelio sencillo efectuarase mañana”.

VIII

Nuestro Acario ha viajado mucho. Lo ha hecho en forma modesta, natural, como quien vive en su propia casa. En cada sitio, existe un grupo de amigos de Cotapos. En Nueva York y en París. En Madrid y en Berlín. En Buenos Aires y en Caracas. Y seguro que si fuéramos a países no conocidos por Cotapos, surgiría de improviso alguien que le oyó en Montparnasse, junto al rostro de guillotinado de Foujita; o en “La Ballena Alegre” de la calle Alcalá, al lado de la guitarra de Lorca; o en el Greenwich Village, oyendo los primeros blues de King Oliver.

No es casualidad que estos grupos de amigos internacionales representen a las más prestigiosas minorías del arte o del pensamiento. Acario pertenece a esas sustancias radiactivas escasas, difíciles y casi imposibles de encontrar, que desplazan y atraen mundos a su alrededor. Mundos especiales. Es posible que las gentes sin mundos y sin mundo no le entiendan. ¿Importa esto? Los otros le entienden, aunque sean pocos.

Aparte del hechizo que producen sus genialidades, hay dos aspectos de Cotapos que emocionan particularmente a sus amigos mundiales.

En primer lugar, la dignidad que ha mantenido toda su vida, a pesar de los malos momentos. Nadie le ha oído jamás quejarse de nadie ni de nada; nunca solicitar favores; nunca relatar hechos penosos de su intimidad; nunca revelar el menor de sus problemas. En medio de su buen humor, de la dádiva generosa de sus facultades, Acario Cotapos ha sido siempre el gran hermético, el gran solitario. En 73 años de existencia viajera, trashumante, llena de esfuerzos y sacrificio, ha mantenido tres cuartos de siglo de singular e implacable señorío con los demás y consigo mismo.

Por otra parte, resulta asombroso que un ser tan superdotado pa-

ra descubrir las más hilarantes caricaturas de las cosas, no haya ejercido nunca su ingenio para mofarse y hacer befa de los otros. En una época tan dada a la destrucción como la actual y en países como los nuestros, tan aficionados al chiste maligno, vejatorio, Acario es un portento de bondadosa tolerancia, de caballeroso respeto para los amigos de veras y los que se dicen amigos suyos. Y bien le conozco yo, bien sé que ha habido casos en que Acario estaba obligado a responder con burlas los menudos zapazos. Pero no lo hizo. Ni lo hará.

Es un ser de música. Y más que eso: un Arcángel en Re Mayor.

IX

Quiero confesar públicamente un pecado mío contra Acario. Pecado de duda. Hace más o menos 15 años, me relató un viaje increíble. Iba en un barco de carga francés, que partió de San Francisco de California y se suponía pondría rumbo a Valparaíso. Pasaron días y más días, sin avistar puerto alguno. Acario, un tanto sorprendido, interrogó a uno de los tripulantes. Y este, con flemática tranquilidad, le informó que el Capitán había cambiado las instrucciones y que navegaban ahora hacia la Melanesia. No recuerdo si desembarcaron en las Nuevas Hébridas o en las Islas Fiji. Lo cierto es que a mí me pareció tan peregrina la historia que me permití ponerla en duda.

—Si quieres hablar con un testigo —me repuso Acario— puedes preguntárselo a Alejo Carpentier.

Me sonó a nombre tan inventado y tan de leyenda ese de Alejo Carpentier que mi incredulidad creció al infinito. Pasó el tiempo y hace apenas cuatro o cinco años, me tocó leer una de las más grandes novelas publicadas en América: "Los pasos perdidos". Su autor se llamaba Alejo Carpentier. Hace dos años, le conocí en Caracas. Por supuesto hablamos de Acario. Carpentier me relató el caso del barco que cambió de ruta.

Desde entonces, todo lo que Acario me cuenta lo creo a pies juntillas. Como cosa santa.

X

Son incontables las ocasiones en que me ha tocado admirar a Acario oficiando sus ritos mágicos. En casa de Pablo Neruda o de Enrique Bello, donde Arturo Aldunate o Juan Orrego. En mi propia casa también. Y no sólo en Chile: también en Buenos Aires y en París.

Yo podría recordar aquí sus transfiguraciones inauditas. Pero el problema es que, para evocar a Acario en acción, no bastan las palabras. Se necesitarían notas, sonidos, partituras completas, bandas de sincronización, que acotaran e ilustraran la descripción literaria.

¿Cómo relatar, por ejemplo, el entierro de Hindenburg, interpretado por Cotapos, con el desfile de todos los regimientos prusianos, el piafar de los caballos, el vibrar de las trompetas y tambores funerarios, los gestos de los mariscales y generales, la congoja de las muchedumbres? ¿Cómo reproducir la misa solemne de la iglesia ortodoxa rusa, que él encarna, con los tremendos coros retumbando en los vitrales, los diáconos moviendo las hojas de un inmenso misal, la aparición del viejo archimandrita, tan anciano que no puede sostenerse, el chirriar y parpadear de los velones, las actitudes de los íconos, el resplandor de las pedrerías ornamentales? ¿Cómo reflejar con palabras y no con sonidos la selva de Acario, donde hay un pájaro que grita "Acevedo", otro que canta "Maturana", y otro, más pequeño, infeliz a quien el Supremo Hacedor le permite solamente lanzar un grito corto, seco, que podría escribirse así: "Cró, cró"?

Es tanta su fuerza inventiva, su brío imaginativo y el colorido de expresión que mana de toda su persona, que recuerdo haber oído decir al famoso director francés Albert Wolf: "Existen pocos compositores en el mundo de mayores facultades creadoras".

Y se me viene a la memoria el episodio aquel cuando el maestro Eric Kleiber (creo que fue él) ensayaba con la Sinfónica de Chile una obra de Acario. Había un pasaje que Kleiber no entendía —quizá por estar mal copiado o por parecerle incompleto. Llamó a Cotapos. Compareció nuestro amigo, preocupadísimo. Después de oír las objeciones del director —y cuando éste esperaba seguramente que Acario agregara las notas necesarias en la partitura—, Acario comenzó a emitir sonidos como si fuera la propia orquesta. Fue un verdadero concierto sinfónico improvisado por Acario a garganta y gestos vivos.

XI

Gracias a Carlos Morla Vicuña y a Santiago Ontañón, he logrado reunir curiosos datos sobre la permanencia de Cotapos en el Madrid de Lorca y en el París de Vicente Huidobro, entre 1928 y 1938.

Una mañana, Vicente invitó a Acario a un remate de caballos de carreras en Deauville. El "tout Paris" estaba allí reunido. Para ponerse

a tono con la suntuosa concurrencia, Cotapos se plantó un monóculo impresionante. Comenzaron a barajarse las ofertas para el primer "pur sang".

—¡40 mil francos! —gritaba el rematador—; ¡45 mil ofrece el caballero de gris!; ¡50 mil la señora de lila! ¿Quién ofrece más? ¡55 mil la encantadora señorita de rosa!

Eran tan altos los precios para aquel tiempo que Acario —que estaba separado de Vicente— levantó la mano derecha y sacudió el dedo índice, en señal de admiración. El rematador, avezado al menor alzamiento de manos, captó al vuelo el gesto de Acario, y gritó:

—¡60 mil para *le monsieur du monocle!*... ¿Quién da más? Siguen los 60 mil del señor del monóculo! ¡Siempre los 60 mil del *monsieur du monocle!*

Acario, al verse así interpretado, palideció, tembló, se sintió parecer con monóculo y todo, a pesar de los murmullos y de las miradas de arrobamiento que le lanzaban las elegantes. Pasaron uno, dos, tres segundos. Y cuando todo parecía perdido —humillación o cárcel—, alguien subió la oferta en el más dramático de los momentos.

Y cuenta Acario:

—Entonces yo me *descatafalqué*.

Huidobro le preguntó más tarde:

—Y si te hubieran dado el caballo, ¿qué habrías hecho?

—Bah. Me habría ido a caballo a Chile.

—¿Y qué le habrías dado de comer?

—Pues... fusas y semifusas.

Aquí, Acario hizo la imitación del caballo de Deauville, alimentándose de semifusas.

XII

En casa de don Carlos Morla Lynch, se reunía todo el Madrid intelectual de la preguerra. En sus salones, se oyeron por primera vez varias comedias de Federico, poemas de Alberti y de Neruda, canciones de Gustavo Durán. Pero acaso lo más extraordinario en el recuerdo siguen siendo las interpretaciones conjuntas que efectuaban García Lorca y Acario Cotapos.

Había una, muy aplaudida, en que Acario hacía las veces de prestidigitador hindú. Federico y Carlos Morla hijo actuaban de ayudantes. Para montar el "número", Federico aprovechaba el cordón de una bata

de levantarse de Morla padre. En la borla de la soga, ponía adosado un huevo de gallina, después de haber pintado en él, en forma prodigiosa, los ojos y fauces de una serpiente. La fingida víbora era escondida en un inocente florero, con unos hilos muy finos que conectaban la cabeza del monstruo con las manos de Lorca y de Carlitos. Había una música inicial con tambores ocultos. Aparecía Acario en despampanante tenida oriental. Lanzaba unas frases extrañas en inventado dialecto de Madrás o Bangalore. Y volvía a sonar la música, improvisada por Durán. Frente a la estupefacción de los asistentes, empezaba a moverse el florero y a surgir de su boca una sinuosa, interminable serpiente, a la cual Cotapos ordenaba toda suerte de ritmos y de contorsiones, que la alimafia cumplía con atenta obediencia.

Acaso —cuentan memorias madrileñas— la más sensacional invención de nuestro arcángel era su velada de pirotecnia, dedicada a reproducir las diversas clases de fuegos artificiales en una kermesse alemana. Era un *one man show*, con Acario subido a una silla, solitario como un Sumo Pontífice. Allí se sucedían todos los modelos de luminarias fatuas: el cohete que horada el cielo con brillo y ruidos silbantes; el polvo de resplandores que sube y cae convertido en paraguas de estrellas; el fuego horizontal que va iluminando la leyenda de un letrero y queda luego desflecado en una cascada de fulgor y, especialmente, la bengala que no estalla, esa que parece destinada a ser el lucero de Belén y que asciende apenas, para caer en seguida ahogada en un grotesco suspiro de impotencia.

XIII

En 1935, se presentó en Madrid la primera parte de “Voces de Gesta”, la obra más extensa de Cotapos, basado en el libro homónimo de don Ramón del Valle-Inclán. Fue dirigida por Enrique Fernández Arbós, en el teatro Calderón. Después del concierto, se ofreció una cena a nuestro músico, organizada por Neruda, Federico, Manuel Altolaguirre y Ontañón, con asistencia de Valle-Inclán. El local se llamaba “La Ballena Alegre”, una cervecería en sótano, en calle Alcalá, cerca de la Cibeles.

Noche fabulosa que todavía se recuerda. Los discursos se pronunciaron “a la manera de”. Federico habló como si hubiera sido don Jacinto Benavente. Se discursó a lo Castelar, a lo León Blum, a lo Jean Cocteau, como los hermanos Alvarez Quintero, como la Reina de

Inglaterra. Acario agradeció la manifestación a la manera del famoso político español del siglo XIX, don Práxedes Mateo Sagasta: voz entre largas barbas, mucha tos, mucho “ejem, ejem”, muchas alusiones mitológicas. Y luego lo hizo como el hacendado chileno de Colchagua don Gregorio Martínez, delicioso personaje creado por Cotapos, que atraviesa medio mundo, desde su fundo colchaguino, trayendo una jaula con pavos a la gente más importante de Europa.

XIV

Lo que más apasionaba a Vicente Huidobro, en París, era cuando Acario inventaba una reunión de banqueros del Crédit Lyonnais. Sin ayudante alguno, iba reproduciendo la llegada de los diversos financistas —cada uno diferente en sus tics nerviosos y en sus tenidas de neuróticos opulentos. Luego, el Presidente del Consejo se lanzaba en un largo discurso, que culminaba con la dramática frase, en tono de Racine:

—*Messieurs: nous sommes en faillite!*

Aquella palabra “faillite” sonaba más corta de lo que es, con chasquido de látigo, en forma terminante, cruel, mortal, arrastrando el suicidio de todos los banqueros.

XV

En casa del escritor español —comediógrafo y cineasta— Edgar Neville, ocurrieron una noche dos cosas extraordinarias. Asistía como invitado de honor la mujer del famoso dramaturgo ruso Nicolás Evreinoff (el autor de “El teatro en la vida” y “La comedia de la felicidad”). García Lorca actuó en forma tan genial que —según me cuenta Ontañón— es la primera vez que ha visto a una mujer en éxtasis, aparte de las pinturas de santas. Oyendo a Federico improvisar cantes jondos en guitarra, Madame Evreinoff se quedó arrobada, suspensa, sin movimiento, sin sangre, como si estuviera muerta o desdoblada. Al despertar, vaciló con ademán de desmayo, sin recordar dónde se encontraba.

Vuelta en sí, Acario comenzó a hablarla en un ruso inventado. Tan formidable fue la imitación que Madame Evreinoff confesó, avergonzada:

—No hay duda de que es ruso. Pero perdónome usted: no sé exactamente si es dialecto de Ucrania, de Georgia o del Tadykistán.

XVI

Una frase notable de Acario:

—Lo malo de mi vida es que tengo muy mala memoria.

—¿Por qué lo dices?

—Porque un día quise casarme y se me olvidó.

XVII

El poeta Gerardo Diego recuerda todavía un fantástico partido de fútbol que se efectuó entre escritores y artistas españoles. Actuaron como jugadores, entre otros, el propio Diego, Ontañón, el pintor Ponce de León, el arquitecto Carlos Arniches —hijo del comediógrafo—, el hoy industrial Alfredo Mahou y Acario Cotapos. Mi compatriota jugó de guardameta. Era obligación que todos se presentaran vestidos de futbolistas. Acario apareció con su ancha y oscura ropa de siempre, con abrigo y boina, por añadidura. Cuando el árbitro se acercó a llamarle la atención, Cotapos levantó levemente su chaleco y la punta de sus pantalones. Y todos presenciaron la más asombrosa visión que haya tenido lugar en un campo de fútbol: Acario estaba vestido de futbolista, pero se había puesto encima su ropa de todos los días. Fue imposible sacarle multa y convencerle de que se quedara en calzón y camiseta. Y así jugó.

XVIII

¿Por qué Acario no ha sido actor? se preguntan muchos. Con su talento interpretativo, habría hecho raya en los escenarios. Lo curioso es que, precisamente porque es capaz de crear por su cuenta cientos de personajes, le es imposible encerrarse en psicologías creadas por los demás.

A propósito de esto, es interesante recordar que el director francés D'Abadie d'Arrast, inició en España la filmación de una película que todavía sorprende por su calidad. Hace de esto más de 25 años. Una adaptación de "El Sombrero de Tres Picos", de Pedro Antonio de Alarcón. Acario —famoso en los medios artísticos por sus facultades mímicas— fue elegido para interpretar el papel de un Obispo. Le venía a maravilla. Todos soñaban con el momento de verle en la pantalla encarnando al obeso purpurado, con su cara redonda, su pelo volante, sus ojillos traviosos. Fue imposible frenar sus gestos y obligarle a que no

mirara a la cámara. En cambio, su triunfo de actor lo conseguía en la calle, cuando salía vestido de Obispo y las gentes del lugar —Arcos de la Frontera, en Cádiz— se acercaban a pedirle su bendición. Entonces, lejos de los reflectores y de los lentes cinematográficos, Acario se expandía, convertido en auténtico Monseñor.

XIX

De sus días de París, se cuentan anécdotas inverosímiles. Dignas de Kafka, dentro de los abismos de Beckett, subreales.

Entre otras, la historia de dos viejas, vecinas suyas de piso, que se ponían furiosas cada vez que él tocaba el piano:

—*Monsieur Cotapós, c'est trop!*

Un día, una de las viejas diluyó unos polvos raros en el agua de su bañera. Polvos para rejuvenecer, según parece. Acario acudió a sus gritos. Y encontró a la vieja convertida en varilla de paraguas, secada y endurecida por los efectos de la panacea.

Y aquel otro episodio, cuando se enamoró de un maniquí de cera, en las Galerías Lafayette:

—La iba a esperar todas las tardes, a la salida del trabajo. Pero no salió nunca. ¡Y era más bonita!

Y cuando Strawinsky, en la sala Pleyel, en un concierto de jóvenes compositores, gritó desde su palco:

—Me gustaría conocer al adolescente que escribió la cuarta obra del programa.

Era Acario, que ya había pasado sus cincuenta años.

XX

Personalidad vibrante, latiente, rica en captaciones sensoriales, torrencial, su vena de compositor es exactamente eso: una prolongación en notas de su sistema circulatorio, la arteria sanguínea que lo comunica con el mundo. Si se quedara mudo, podría exactamente hablar con sonidos, hasta inventar un nuevo alfabeto.

No es muy vasta su obra, pero toda ella surge marcada por el sello de un talento y de un temperamento únicos en la historia de la música chilena. No tiene parientes entre los compositores que le precedieron en Chile. Se me antoja que acaso podría encontrársele una secreta semejanza con aquel fabuloso norteamericano Ives, el músico solitario, que

anticipó antes que los atonalistas europeos, por su propia cuenta, un nuevo tratamiento del material y del hecho sonoros.

Es curioso que la mayor parte de su música haya sido estrenada fuera de Chile. Posiblemente, porque Acario se formó básicamente en Europa. Puede haber sido también porque la vida musical de nuestro país —como fenómeno y empresa culturales amplios— es de reciente data y sólo se acentúa a partir del Instituto de Extensión Musical. Tal vez, la razón dependa además del propio carácter del maestro.

Su primer estreno —“El desprendimiento de los vivos”, cantado por Eva Gauthier, en Nueva York, en homenaje a Debussy, en 1918— posee ya elementos que superan la simple noción de la cadencia, mostrando disonancias funcionales y una estructura de duraciones y silencios en que el sonido se objetiva y vive por sí solo. Este juicio que me permito expresar está basado en el recuerdo que conservo de una noche de concierto en que Acario me interpretó en el piano los pasajes más importantes de su primera composición. En sus obras sucesivas —“Voces de Gesta”, “Los Invasores”, “Los Lobos”, “El Signo”, “Cuatro Preludios”, “Imaginación de mi País”, “Balmaceda”, “El Pájaro Burlón”, etc.— se va afianzando más y más su intento de descubrir y de construir una música pluridimensional, con una fuga de acentos que no posee la vieja temporalidad rigurosa, sino un vivir en el tiempo espacialmente cualificado y por esto enriquecido.

Perdón si me permito hablar de música. Pero lo hago sólo en razón y como deducción de la personalidad humana de Acario Cotapos. Consideró que el hombre y el compositor se amalgaman en su caso: tanto en su música como en su vida hay una entrega generosa, una dádiva de captaciones e iluminaciones, una sinceridad desprendida en el asombro de lo que descubre.

En Cotapos músico, se cumple la sentencia de educación artística que Arnold Schoenberg le escribió a su entonces alumno Anton von Webern:

“¿Tiene algún sentido mostrar soluciones a problemas corrientes? El alumno aprende cosas que le resultarán inútiles si quiere ser artista. Sin embargo, no se le puede dar lo que le interesa: el valor y la fuerza; el enfrentarse con las cosas de tal manera que, siempre, todo lo que mire se convierta en algo extraordinario”.

Esta es también la lección de Acario Cotapos a las actuales y a las futuras juventudes musicales de Chile: que procuren descubrir y de-

fender su personalidad y, luego, servir su propia necesidad de expresión dentro de la maravilla que es vivir con rigor y crear con poesía.

Exactamente lo que Werbern le respondió a Schoenberg:

—Con maestros como usted, se aprende algo más que reglas de Arte. Porque sólo quien tiene el corazón abierto, aprenderá el camino del Bien.

XXI

Me han dicho que Acario tuvo un accidente de automóvil, que lo tiene postrado desde hace más de un año.

Y yo pienso: si Acario hubiera mantenido su fobia contra las esquinas y los vehículos, que sintió como una adivinación de su futuro cuando era niño de colegio, ahora se reiría de la gente motorizada con sus dos piernas intactas.

Pero la gente no se aviene con los arcángeles. Y es posible que Acario, de tanto oír hablar de aviones y de sputniks, haya desoído las voces de su sibila, arrastrado por la demencia mecánica de los nuevos tiempos.

Estoy seguro que, de ahora en adelante, volverá con más ahinco que nunca a cultivar la sabiduría de sus manías.

Yo no sé si él recuerda cuando, viviendo en Madrid, le dio por predecir que si le llevaban a Extremadura llovería a cántaros, a pesar de la sequía. Un grupo de amigos aceptó la apuesta. Se le hizo viajar a Cáceres. Apenas llegó a Berzocana, el cielo se rompió en el más desconmunal de los aguaceros.

¿Y cuándo, en París, se negó a darle la mano a un alemán muy esmirriado, alegando que trae mala suerte saludar a un alemán flaco? Lo cierto es que el dueño de casa, que se pasó la noche dándole la mano al flaco para demostrar su mentalidad positivista, cayó al día siguiente en unas fiebres raras que lo llevaron a la tumba.

Sí. Acario debe volver a sus manías.

XXII

Me cuentan que mi amigo vive todavía en el número 25 de la calle Guayaquil, en Santiago. Recuerdo perfectamente que algunas personas que le quieren bien adquirieron una habitación vacía —hecha de seguro para despensa o galpón de herramientas— que se alzaba solitaria en

plena azotea del mencionado edificio. Allí se trasladó Acario, feliz con su guarida propia, que semeja refugio de esquiadores o esos lanchones convertidos en casas que uno sorprende en los canales de Amsterdam o en el Sena de los suburbios.

Es un mundo increíble. La Cordillera de los Andes al fondo, como si uno se encontrara en plena montaña en medio de la ciudad. Los cerros Santa Lucía y San Cristóbal, escalonados al frente, iguales que bastidores de teatro. El neón de los avisos luminosos, parpadeando mercaderías y colores, sobre el tránsito cívico de la Alameda. La terraza, grande, casi con aire de piscina señorial, si no fuera por el juego de escalerillas y de chimeneas que la turban y le otorgan aspecto de barco viejo en plena navegación. Llueve hollín y se balancean como banderas intrusas las ropas a secar de siete pisos de inquilinos copiosos. Eso sí: todo el cielo de Santiago a disposición de Acario.

La habitación es pequeña, austera. Su única riqueza, un pequeño piano. Hay una cómoda antigua, gastada. Una mesa. Sillas de paja. Un camastro de estudiante. Libros y músicas. Y por supuesto, está Acario. Acario, que enriquece la pobreza de su yerno. Acario, que brilla como una lámpara de Versalles bajo la ampolleta única.

Se me viene a los ojos una de las tardes más bellas que he vivido. Una tarde en el rincón de Acario, el día en que terminó la música de fondo de una película, dirigida por Pierre Chenal. Acario estaba radiante: tarareaba, silbaba, bufaba, himplaba, se sentaba al piano, repitiendo los instantes más característicos de su música. Aparecieron Pierre Chenal y su mujer, la superestilizada Florence Marly, enfundada en sus vestidos ceñidos ("cosida" a la ropa, como dicen en Hollywood de Marilyn Monroe).

La tarde voló como una ficha de ruleta, en una transfiguración de todo y de todos. Nunca Acario había estado más genial. Nunca, Florence más rubia y más ceñida. Nunca Chenal, más francés. El Arcángel en Re Mayor había transformado su rincón en el palacio de Cinderella.

XXIII

He querido trazar la semblanza humana del 17º Premio Nacional de Arte de Chile. Y lo he hecho sin engolamiento, sin gravedad académica. Porque creo que la mejor forma de honrar a un hombre de genio es describirlo con doméstica, simple intimidad. En su vestimenta, en sus manías, en sus amistades, en sus parientes, en sus decires, en su respiración viva, en su soledad.

XXIV

Aún queda algo por decir.

¿Cuál es el análisis final de este artista duende? ¿Cuál la significación de este trovador, que canta músicas, gestos y múltiples personajes improvisados?

No hay espacio en estos apuntes para agotar prolijamente los veneros de un modo tan hondo en posibilidades de estudio. Me atenderé tan sólo a breves consideraciones, en espera de ampliarlas algún día o de que alguien, con mayor sosiego y más antecedentes, acometa la empresa.

Ya se ha dicho más arriba que yo veo en Cotapos, encarnada en su persona, la misma captación del mundo que se plantea el arte contemporáneo. Captación que, a su vez, tiene sorprendente similitud con los hallazgos de la ciencia de hoy.

¿Es posible —preguntará la gente que se cree seria— que los simples gestos y las peregrinas ocurrencias de un hombre tengan que ver con las ecuaciones de un matemático a los planteamientos de una estética?

Yo creo que sí. Siempre he pensado que hay seres-antena, que captan e intuyen las diversas épocas históricas y, sin necesidad de ser filósofos ni políticos, sienten, viven las transformaciones, casi las crean dentro de sí mismo, expresándolas en formas naturales, en los modos del diario existir. Lo que pasa es que la gente, supone que solamente los seres de contornos estatuarios tipifican cada época: el profeta en sus descubrimientos de los procesos profundos, el estadista en su acción práctica, el militar en su gesta guerrera, el artista en su visión captadora y, así, todos los personajes de preponderancias antologadas. Creemos nosotros que también interpretan su siglo —en sentido creador, aquellos que los expresan en fisonomía, gestos y palabras inmediatos, al pie del diario existir, al filo de la réplica pronta. Basta leer el ensayo de Kassner "El rostro griego" para que se abran inmensas perspectivas de interpretación en este cauce. Este es el caso de Acario Cotapos. Todo lo que hace y ha venido haciendo, lo que dice y seguirá diciendo, todo aquello que le permite romper moldes, acelerar movimientos, imaginar mundos, vivir en el filo del misterio y del absurdo, equilibrarse en el borde mismo de los secretos y lanzarse como un cohete a la exploración del universo en pleno vacío expansionado, son —traducidos al arte actual y vertidos a la ciencia más rigurosa— las mismas premisas que forman las raíces de la creación y de la investigación contemporáneas. Allí

están, dentro de Cotapos persona, intuitos y vividos, expresionados, los avances estéticos y los postulados científicos que están cambiando el mundo: el azar como ley; el principio cuántico de incertidumbre e indeterminismo; la caducidad de las perspectivas acartonadas y el triunfo del espacio-tiempo; las teorías astronómicas del universo en expansión; el valor conceptual de lo fisionómico (eso que el alemán Rudolf Kassner denomina "número y rostro"); la expresión instantánea de fondo y forma; la creación como juego (terrible idea, que hizo exclamar a Einstein frente a la teoría de los Cuantos de Plank "No puede ser que Dios juegue a los dados con los hombres!" y que los hindúes llaman la doctrina del "Lilavada"); la entrada en un universo misterioso, que los positivismo no pueden explicar y que abarca desde el vértigo casi metafísico del átomo hasta los laberintos cada vez más complejos del macrocosmos.

Lo sorprendente es que el músico chileno viva, sin saberlo ni quererlo, como intuición personal, en su existencia diaria, en sus contactos con los otros, a través de gestos y de modos de ser y estar, las nuevas perspectivas que la ciencia más alta está descubriendo y que los artistas más hondos se han dado a expresar. Es un caso que merece meditación.

Además —y ya lo he insinuado también más arriba— el sentido mímico de Cotapos es la condición más unida al problema del hombre, como doble criatura de existencia y de esencia. Vivir es interpretar. Es encarnar un personaje, que quiere ser lo que es y que nunca es lo que quiere ser. Personaje, cuya vida es un intermedio dentro de un escenario, con un primer acto que atina a descifrar y un tercer acto que desconoce. Por algo, Sócrates llamaba actores a los filósofos. Y Sartre llama actores a los hombres (Sartre que, a su vez, es un actor que interpreta en francés la filosofía alemana de Heidegger).

Todo esto puede parecer extravagante a aquellos que no se creen actores porque nunca han comprendido el personaje que interpretan y porque no poseen la humildad suficiente para confesar aquello que revelaba Rilke: "Alguien me dicta lo que escribo. Alguien que no sé quién es". Y porque son incapaces de entender la tragedia original —teatro puro— que es el vivir y el aspirar del Hombre. Aquellos que así piensan, aquellos que dicen "Las cosas de Cotapos son simples *imaginaciones*", debieran recordar que fue también Einstein —iniciador de la cosmología moderna— quien declaró que "la imaginación es el verdadero terreno de germinación científica" y quien reclamó para los sabios el beneficio de una verdadera "visión artística".

Y aún sin llegar a lo que el arte significa en sí como creación y juego, basta recordar las muchas meditaciones de Ortega dedicadas a plantear el problema de la vida del hombre como invención que él hace de su existencia. Mientras al animal no sólo le son dados la vida y el repertorio invariable de su conducta —de modo que los instintos le entregan resuelto lo que tiene que hacer y evitar— al hombre se le da la vida vacía y tiene que llenarla, *dedicarse* a vivir, escoger un programa de existencia, inventándole a su vivir un argumento dentro del escenario de las circunstancias, que también le mueven el rumbo, como un dramaturgo a sus personajes inventados.

Cuidado, pues, con sonreír frente a Acario Cotapos. Es él quien tiene derecho a mirarnos con sonrisa. Su arsenal de juegos, su colección de máscaras, su laboratorio de gestos, su cofre de manías, su pentecostés de idiomas, su guardarropía de personajes son más reales que el estrado de un juez o la contaduría de un banquero.

Lo que nos sorprende, quizás, es que sea chileno. Pero ¿acaso no es Chile un país que actúa en el escenario del mundo, interpretando a veces sus propios dictados y, en otras ocasiones, tratando de captar y de encarnar la experiencia ajena? Por último, ¿no es el chileno uno de los pueblos más universales de la América sureña, tan francés, tan español, tan alemán, tan inglés, tan yugoslavo, etc., como lo es Acario Cotapos cuando le viene en gana convertirse en mundo?

¿Es esto gracioso? ¿Es esto frívolo? ¿Es fácil?

Yo diría que tiene mucho que ver con la soledad. Y dentro de ella, con la más seria y responsable misión del arte en estos días.

Precisamente, lo que acaba de decir el poeta Saint-John Perse, al recibir el Premio Nobel, en Estocolmo:

“Por el pensamiento analítico y simbólico, por la iluminación lejana de la imagen mediadora y por el juego de sus correspondencias, sobre mil cadenas de reacciones y de asociaciones extranjeras, en que se transmite el movimiento mismo del Ser, es el artista —y no ya el filósofo— quien se revela como verdadero “hijo del asombro”, según la expresión del filósofo antiguo. Porque sólo por la gracia poética resplandece para siempre el fuego de lo divino en el sílex humano... ¿Bastará, frente a la energía nuclear, la lámpara de arcilla del artista? Bastará, siempre que el hombre se recuerde de la arcilla”.

Acario sabe esto. Y aunque no lo supiera, lo vive.

Por algo, es un Arcángel en Re Mayor.

Paris-Madrid, 1960.

ACARIO COTAPOS, LA CREACION VIVIENTE

P o r

Daniel Quiroga

“Lo absurdo, lo incongruente, caben como un atributo más entre los de este creador de grandes frisos, plenos de arrolladora animación. Sus defectos y sus cualidades se interpenetran de tal forma que, lo repito, es imposible divorciar los unos de los otros, como rasgos igualmente esenciales de un estilo que hay que admitir o negar en su integridad.” VICENTE SALAS VIÚ, “La Creación Musical en Chile”.

Es claro, en Valdivia, a fines del siglo pasado, no era la música precisamente lo que más destacaba. Se vivía el empuje de una zona en pleno desarrollo de sus ciudades, fundamentadas principalmente en la industria maderera. La familia de don Nemorino Cotapos, esforzado hombre de empresas industriales, era una de aquellas que contribuían a formar el futuro de aquella región de Chile. Quizá si los días tranquilos de la Valdivia de entonces ya contaban con algún grupo coral, de aquellos que continuaban en Chile la tradición germana llegada con la colonización; quizá si hasta abundaban los tañadores de cítara que alcanzamos a conocer, muchos años más tarde, en los días de nuestra infancia llena de recuerdos de lluvias y ventoleras australes. Pero, en fin, la música permanecía siempre viva en el seno de la familia Cotapos, gracias principalmente a la dedicación musical de la señora Rosa Baeza de Cotapos quien, acompañándose en el arpa, rendía tributo al melodismo amable del romanticismo menor, y a las arias de las óperas más en boga. Años después viviendo ya en Santiago, llegaría a tocar en su arpa algunas de las “Doloras” de ese otro joven, amigo de su hijo Acario, llamado Alfonso Leng.

La familia Cotapos vino a Santiago y llegó en un momento en que estallaba la violencia y la intolerancia política que acompañó la guerra civil contra el régimen del Presidente Balmaceda. El abuelo Acario Cotapos, y los padres de Acario, presenciaron los saqueos de las casas, vieron caer los muebles y los pianos por los balcones; sintieron la tragedia suspendida en el aire en aquellas noches de violencia descontrolada en que se dejó abierto el camino a la plebe, azuzada desde la sombra por quienes

sabían muy claramente qué querían defender y ganar con el derrocamiento del gran Presidente. El relato de esas horas de angustias hecho al niño Acario Cotapos, el mayor de los cuatro hijos, le harían conservar viviente en su imaginación aquel cuadro de temores y violencias. Muchas decenas de años más tarde esos recuerdos se transformarían en una obra musical que daría vida nueva a aquellos relatos de la infancia.

Porque el niño Acario Cotapos Baeza, iba a ser compositor. Cuando su familia lo llevó consigo a la Argentina, en busca de la tranquilidad que Santiago negaba a los "balmacedistas", Acario Cotapos entró a estudiar al Colegio Jesuita de El Salvador, en calle Callao (Una tarde en Buenos Aires, Acario me llevó a su viejo colegio para mostrarme los pasillos, las salas de clase, la capilla, y hasta los Hermanos que fueron sus maestros y que, sin duda, no podían ser los mismos; pero Cotapos los veía iguales y los llamaba por sus nombres, aunque sólo tenían de común con los que él conoció la uniformidad del hábito...)

"Yo vivía intensamente las grandiosidades de la Misa en El Salvador", dice Cotapos. "Quiero decir que me impresionaba enormemente la liturgia, la música del órgano, el Coro, en fin, todo aquello que desborda grandiosidad en la Misa Católica. Ah ¡y las campanas al vuelo de la Iglesia del Salvador! ¿Nunca las oíste? Son las campanas más maravillosas, hacen retemblar el suelo, las torres, todo. No pueden tocarlas a menudo por eso, porque sería peligroso, sino en las grandes ocasiones..."

Acario Cotapos, muchacho de sensibilidad vivísima, lleno de aristas, con un carácter que no trepidamos en llamar criollamente como "mañoso", iba almacenando sensaciones, recuerdos, impresiones sonoras y visuales, elementos todos que más tarde iba a devolver en obras de arte muy especiales, construidas con sonidos, pero siempre al servicio de una especie de lenguaje total, en que lo literario y lo escénico marchan unidos. Las primeras tentativas de Acario Cotapos en la creación artística no fueron musicales sino literarias, en el campo teatral. Imponentes masas y tragedias con personajes de contornos heroicos, en medio de un gran boato escénico, apenas conseguían salir de su desbordante imaginación con los menguados arreos literarios de que su creador estaba provisto cuando apenas contaba unos diez años.

De vuelta en Santiago, el piano de la familia Cotapos comenzaba a sonar de manera muy extraña cuando el joven Acario se acercaba a él. Hurgaba por aquí y por allá en el teclado, iba amontonando sonoridades. Tocaba "lo que él quería", no cualquiera música, y cuando las

manos no daban todo, la voz aparecía para completar el cuadro sonoro, con intervención ocasional de un lápiz sobre los candelabros (esos delicados candelabros de los pianos antiguos, con su sonido de fresco campanil). El tío Carlos Baeza llegaba a la casa y comenzaba a tocar en trémolo los acordes del Preludio de "Lohengrin" de Wagner. Sobre las sonoridades de esa página, Cotapos comenzó a sentir cada vez con mayor claridad que era la música el medio de dar salida a sus ideas artísticas hasta entonces confusas y dispares. Se unía al tío Carlos en el descifrar de esos enlaces armónicos que les parecían abrir un universo inesperado. Llegó a aprender a tocarlo de memoria. El Preludio de "Lohengrin" fue así su silabario musical, su texto pianístico, la llave de entrada de Acario Cotapos en la música.

* * *

En el Santiago del primer cuarto de siglo las cosas del arte iban anotando transformaciones interesantes. Ya desde los últimos años del siglo pasado don Luis Arrieta había apuntado los cañones de la crítica contra el imperio sin contrapeso de la ópera italiana, apoyándose en la mayor categoría estética de las obras de Wagner. Debussy había sido descifrado más de una vez en cenáculos musicales. Igual que Mussorgsky, Ravel, Scriabin, Ciril Scott, autores todos que mostraban el arte de los sonidos en otra dimensión que la cuadratura armónica clásico-romántica. De Wagner a los impresionistas la música avanza en procura de sutilezas sonoras dirigidas a la imaginación del auditor, busca enlazarse en armonías vagas, esfumadas, exquisitas, como el verso de los simbolistas o la vibración colorista de Manet. La senda wagneriana-impresionista atraía a los jóvenes artistas de comienzos del siglo. Peinaban cabelleras rebeldes unos jóvenes llamados Alfonso Leng, Próspero Bisquertt, Alberto y Eduardo García Guerrero, todos músicos de corazón si no de oficio, pues tenían otras actividades aparte de la música. Para ellos era cosa cierta que una "nueva sensibilidad" estaba en marcha en los campos de la música, que el porvenir era para esa nueva sensibilidad y que, consiguientemente, toda enseñanza tradicional nada tenía que hacer con aquel nuevo modo de sentir. Todos ellos sentían inquietudes creadoras, pero lo que querían decir no admitía espera. Es decir, la espera obligada del aprendizaje metódico, año por año, tarea por tarea. Eso no. Además no querían escribir fugas ni planear sonatas. Querían otra cosa, "sentían" más que "sabían" que se trataba de decir algo diferente. En

todo caso no iba a ser el Conservatorio de calle San Diego el que con sus tratados de Teoría y Códigos de Armonía iba a ayudarles a resolver sus problemas.

Ninguno de ellos pisó sus aulas más que el tiempo necesario para asegurarse de que tal sistema de enseñanza no coincidía con el dictado de sus sensibilidades, abandonándolas en seguida.

Un conjunto de músicos natos, cada uno deseoso de servir el dictado íntimo de su sensibilidad, empezó a trabajar fuera de las rutinas conservatoriles. Todos ellos habían nacido como Acario Cotapos alrededor de 1885. Unos en Santiago, como Bisquerth (1881), Lavin (1883) y Leng (1884); otros en La Serena, como García Guerrero (1886); otros en el sur austral, como Cotapos (1889). La música, la nueva sensibilidad, los reunió a todos en Santiago. Pronto serían amigos y compañeros en la inquietud común.

El fenómeno, con todo, no era nuevo. En la Rusia lejana de fines del siglo pasado, un grupo de músicos autodidactas, con otras profesiones, reunidos alrededor de otro autodidacta, Mili Balakirew, habían fundado el "Grupo de los Cinco", de insospechada trascendencia para la música de su país y de toda la música occidental. Ese grupo abrió las puertas a una potente escuela nacional, cuya prolongación hacia occidente subyugó a los músicos franceses, impulsó a los "impresionistas" y, en última instancia, produjo a Igor Strawinsky y "La Consagración de la Primavera". En Chile, Alberto García Guerrero que siguió con Alfonso Leng la carrera de Dentística "para poder seguir hablando de música", reunió alrededor de su personalidad de estudioso, de pianista, compositor y crítico, un grupo de innovadores, al que pronto se sumó el joven Acario Cotapos. Pero ni aún las sesiones de libre examen de las partituras del modernismo musical, que traían desde Europa los barcos de carrera hasta el ávido cenáculo, le parecieron a Cotapos enteramente acordes con sus propósitos. Sus intentos en la composición, al ser llevados al papel pautado, merecieron, tal vez, alguna crítica mordaz del "leader" indiscutido de aquel grupo de altivos autodidactas, personalidades distintas en su sello creador pero que acataban en Alberto García Guerrero la solidez de juicio y el amplio conocimiento teórico que fundamentaba su cátedra no oficial. Años más tarde otro músico chileno, Domingo Santa Cruz (1899), menor en diez años que ese grupo de formación autodidacta, recibió también su enseñanza en los pasos iniciales de composición.

Los aires de renovación estética que habían agitado las vocaciones

de aquellos músicos rebeldes, habían animado también a otros creadores chilenos de las letras y las artes plásticas. Un común deseo renovador les impulsaba, les acercó y se tradujo en la creación de un centro de actividades de notable trascendencia para la cultura chilena. Fue el "Grupo de los Diez", de poderosa gravitación en el desarrollo artístico e intelectual chileno del primer cuarto de siglo. En el cenáculo de "Los Diez" figuraban Alfonso Leng, Alberto García Guerrero y Acario Cotapos, como los representantes de la música, junto a figuras como Pedro Prado, Juan Francisco González y Augusto D'Halmar. Alberto Ried, Manuel Magallanes, Armando Donoso, Julio Bertrand y más tarde Eduardo Barrios y Julio Ortiz de Zárate, integran la nómina de este grupo, cuyo órgano de expresión, la Revista "Los Diez", ocupa un lugar destacado en la propagación de los nuevos ideales artísticos.

* * *

Cuando vino la Primera Guerra Mundial, Acario Cotapos ya estaba decidido a ser un creador musical. Los papeles llenos de esbozos, de apuntes con enmarañados enlaces de acordes; los guiones literarios que siempre apoyan su creación musical, convencieron cada vez más al señor Cotapos padre de que había que resignarse a tener un hijo artista de profesión. Lo sometió sin embargo a una prueba de fuego. Puesto que Acario buscaba nuevos horizontes fuera del marco estrecho de la capital chilena, aceptaría su deseo de viajar a Estados Unidos, le ayudaría durante un tiempo, hasta que se supiera que efectivamente Acario había pisado tierra firme. Acario viajó en 1916 a Estados Unidos, pero antes, en un viaje a Buenos Aires, se había acercado a André Messager y había obtenido que el maestro francés viera sus manuscritos. El juicio estimulante del viejo maestro había decidido a Cotapos seguir adelante y solicitar la protección paterna en su deseo de viajar y conocer.

Estados Unidos recibía entonces la visita de los numerosos músicos europeos que trasladaban a América su actividad creadora interrumpida por la guerra. Cotapos, guiado por seguro instinto, se acercó al grupo de los más avanzados, donde la figura de Edgard Varesse se alzaba como polarizadora de inquietudes experimentalistas. El autor de "Octandre" e "Hyperprisma" acoge al joven sudamericano y le vincula con Copland, Milhaud, Cowell, y otros de la vanguardia. Cotapos figura entre los iniciadores de un grupo musical nacido en el barrio artístico de Greenwich Village, la International Composers Guild, que posteriormente

dio origen a la League of Composers. La actividad creadora de este sudamericano. "que no escribía música típica latinoamericana sino música como cualquiera otra", impulsó al estreno de sus dos primeras obras importantes. En el teatro de Greenwich Village, en un Concierto de la International Composers Guild, se dio *Philippe L'Arabe*", para barítono y conjunto instrumental. Es una obra más bien breve, sobre texto del compositor basado en la obra de Barrés. A su estreno está vinculada la presencia del pianista chileno Juan Reyes, quien dirigió esta primera audición, realizada en medio de una gran inquietud del compositor. *Philippe L'Arabe*, contó con la participación de un destacado barítono inglés, y el programa del concierto incluía obras de Copland, Varesse y Cowell. En 1918 tuvo lugar otro estreno de Cotapos en Nueva York, *Le Detachement Vivante*, para soprano y dieciocho instrumentos, que fue dado en Aeolian Hall con la participación de Eva Gauthier, bajo la dirección de Marcel Hansote. Obras de Ravel, Debussy y Ohrstein figuraban en ese concierto. El compositor decuerda con emoción su primera entrevista con la soprano Gauthier, concertada a través de Alberto Ried, y cómo esta artista le exigió que la versión en borrador, para piano y voz, fuera orquestada pronto a fin de poder incluirla en su concierto. La tarea de orquestar (siempre lenta en Cotapos) fue llevada a cabo febrilmente, y también la copia de las partes, en que actuaron, a medida de sus fuerzas, todos los vecinos disponibles de la pensión en que vivía Cotapos, rivalizando en su cooperación.

A todo esto, cumplido el plazo paterno, Cotapos hacía frente con sus propios medios a su subsistencia en Estados Unidos. El cómo y de qué manera hizo, ha hecho y hace frente a la vida Acario Cotapos no es materia musical, sino de magia en el más alto grado, y escapa por lo tanto a nuestra competencia... El hecho es que el itinerario de viajes por el extranjero de Acario Cotapos indica: once años en Estados Unidos, siete en París y cuatro en España, antes de su regreso a Chile, con motivo de la Guerra Civil Española.

También en Estados Unidos se dio la primera ejecución de su *Sonata Fantasia* para piano, que interpretó el notable pianista chileno Juan Reyes en Filadelfia, 1923. Esta obra fue grabada por el sello "Camden" con el mismo intérprete.

En Francia estrena su primera obra sinfónica, los *Cuatro Preludios*, que bajo la dirección de Marius Francois Gaillard, se presentaron en Salle Gaveau en 1930. La personalidad del músico chileno es acogida con entusiasmo entre los sectores más avanzados del movimiento musical

moderno. Y que conste que esto no es frase, sino realidad absoluta con relación a los integrantes del Grupo de Los Seis, en Francia, como antes lo fue en el International Composers Guild, de Nueva York.

Cuando aún estaba en Nueva York, el Dr. Ramón Clarés, conversando con Cotapos le insinuó escribir música sobre el poema *Voces de Gesta* de Ramón del Valle-Inclán: "Tu eres el músico para hacerlo. Es tan grandiosa, tan humana". Cotapos leyó el texto y se encendió de entusiasmo. El impulso le dura todavía y *Voces de Gesta*, para soprano, barítono bajo, coros y orquesta, es la tarea a que Cotapos ha dado prácticamente toda su vida desde entonces. Si bien está terminada en el bosquejo, y algunos fragmentos han sido estrenados, falta la orquestación de casi toda la obra y una revisión general que el autor espera hacer "algún día cuando la salud me acompañe". El fragmento inicial de *Voces de Gesta*, se presentó en el Teatro Calderón, de Madrid, en 1935, con participación de la Orquesta Sinfónica Nacional de España bajo la dirección de Enrique Fernández Arbós. La misma obra fue repetida en París el mismo año, bajo la dirección de Francois Gaillard, en la Salle Gaveau.

* * *

Cotapos es autodidacta pero también a su modo. Ya sabemos cómo inició su aprendizaje musical en el Preludio de "Lohengrin". Curiosamente, es Wagner quien impulsa a toda una generación de músicos chilenos hacia nuevos caminos, y no es ninguna casualidad que haya sido una representación de "Parsifal" la que congregó a los futuros miembros de la "Sociedad Bach" en torno a nuevos caminos para la música en Chile, alrededor de 1920. Sin embargo, mentiría quien afirmara que el cromatismo wagneriano o el palpitante anhelo de sus progresiones armónicas está presente en las composiciones de Cotapos. Antes bien, cuando en este o aquel pasaje de *Balmaceda* o de *El Pájaro Burlón* se escucha algún recuerdo wagneriano, es sólo episódico, accidental. No hay en el tratamiento sinfónico de Cotapos ninguna fórmula que lo encadene con el wagneriano, simplemente porque la técnica de composición de Cotapos no tiene posibilidad de contacto con la de Wagner. Coincide, sí, en cuanto Wagner planeaba una obra de arte total, en que literatura y música se fundieran, en que un acento heroico impulsara a sus personajes, en que orquesta, coros y solistas se reunieran en un enorme espectáculo (El recuerdo de una representación de "Los Maestros Canto-

res”, en Buenos Aires, siendo un muchacho, vive aún en Acario Cotapos). De aquí que las coincidencias con el creador de Bayreuth, que serían increíblemente reaccionarias frente a los propósitos expresivos de Cotapos, deben ser descartadas salvo en detalles accesorios, en efectos puramente accidentales, Cotapos no ha buscado su técnica en los libros, en los tratados ni —admírense cuantos quieran— en el análisis de las partituras de los grandes maestros de ayer o de hoy. Simplemente, escucha las obras. Al escucharlas va absorbiendo con avidez los materiales que ellas desenvuelven, que provocan en él una respuesta de simpatía. Va llenando su imaginación con estos materiales que la música viva le proporciona y los une con el rumor del mundo, del cual jamás se aparta Cotapos; con el rumor de las conversaciones y las discusiones en ambientes cosmopolitas; con el trato de pintores, escritores, poetas y artistas, tanto como con el de la gente común, mozos de café, personal de hoteles, dueñas de casa en los mercados, etc. Cotapos está en todas partes, absorbiendo todo, inquietándose por todo, sintiéndolo todo con emoción vivísima.

“Eso no sirve para componer música”, diría un músico docto, oculto tras gruesos anteojos. Es necesario que el compositor tenga una mano suelta, que maneje la técnica, que domine las formas...”. Imaginariamente contestaría Cotapos: “He hecho mi propia técnica. La que necesito para decir las cosas a mi modo”.

Y en verdad, hay un modo Cotapos de hacer música. Mirando (a hurtadillas por supuesto, sin permiso del autor) los manuscritos de *Philippe L'Arabe*, las anotaciones contenidas en sus carpetas tituladas “apuntes básicos”, la reiteración de ciertos grupos rítmicos, de cierto modo de presentar los temas es común tanto en aquellas primeras obras como en las partituras de *Balmaceda* o *El Pájaro Burlón*. Siente la polifonía, aún cuando su manejo no corresponda en modo alguno a la tradición contrapuntística. Se podría decir que su contrapunto es “artísticamente correcto y formalmente deplorable”. Pero hacer tal crítica, aparte de ser una necedad completa, demostraría que semejante crítico no ve lo que hay que ver “detrás” de las notas. Cotapos es tan “incorrecto” como lo fue Mussorgsky en su época, como lo fue Satie, que por algo escribió sus “Preludios Flácidos” y aquel “Trozo en forma de Pera”. El mundo creativo de Cotapos es equivalente al universo sonoro de Edgard Varesse en su afán de creación ilimitada, pero el mundo que se crea Cotapos es un mundo alucinante, hecho de intuiciones, de estallidos, de ráfagas, y que precisa ser captado con la intuición y la sensibilidad o definitivamente

no ser captado, puesto que de ninguna otra manera es posible. El músico, obligado por mi increíble pertinacia a definirse a sí mismo, dijo: "Mi música es el resultado de la autopresencia del compositor en su propia creación. No estoy satisfecho sino cuando me siento llevado, sin poderme librar, por el efecto hipnótico que logro producir".

Es por eso que Cotapos no puede oír su música sin abandonarse totalmente. Los ensayos de sus obras le llevan fuera del recinto, enlazan su imaginación con futuros planes y le convierten en la desesperación de directores y ejecutantes. Y hay que tener presente otra cosa: cada trozo musical de Cotapos no es un fin en sí. No se trata de una obra aislada pensada como tal. Son sólo "fragmentos" de una obra inmensa, la de toda la vida del compositor. Son "fragmentos" de una música-espectáculo en que el compositor se ve realizado con un plan tan ambicioso que no le permite cerrar los pentagramas sino provisoriamente. Quienes se desesperan ante la constante respuesta evasiva de Cotapos frente a preguntas como: ¿En qué fecha? ¿En qué lugar? ¿Qué número?, es porque no se han percatado de que este hombre es sencillamente principio y fin de su propia creación.

Por mucho que él declare que han sido Wagner y Mussorgsky los que le apoyaron en sus primeros pasos, y que hoy son Strawinsky y Bartok quienes le despiertan mayor admiración, es el placer de su propia creación, a su modo y con su técnica, lo que lleva a Cotapos al estado febril dentro de la música-espectáculo en que vive imaginaria y efectivamente.

La personalidad humana de Cotapos desborda los contornos habituales en que se mueven los músicos. De aquí la dificultad para quien desea hundir el bisturí crítico dentro de una obra que se caracteriza por ser inseparable de la personalidad del autor. Inseparable hasta en el sentido físico, pues sus obras, casi siempre en borrador, se guardan —u ocultan— con extremado celo, de los ojos ajenos. Si el bisturí se hunde más allá de la primera capa de borradores dispersos, del ocultamiento deliberado, encuentra un lenguaje sorprendente, que enlaza los instrumentos de la orquesta en asociaciones desusadas, bajo indicaciones de ejecución, de matiz y expresión que suelen causar asombro a directores y ejecutantes. A él no. Son el resultado natural de su manera de crear. Después de cortar esta capa, el bisturí habrá llegado al centro vivo de la música de Cotapos: a su resultado sonoro en la audición, más allá del papel. Allí, ante el fenómeno de la audición, las acumulaciones politonales que en el papel parecen absurdas, cobran vida y dan forma a una

masa sonora de formas caprichosas, llenas de animación, iluminadas por relámpagos de genio. Es como mirar las capas superpuestas que muestran nuestros macizos cordilleranos en sus quebradas abismantes. Las asociaciones armónicas de Cotapos, su traducción en la orquesta, sólo viven en la ejecución, nunca en el papel pautado. Ante su presencia viva, el escalpelo crítico desaparece definitivamente, disuelto por el calor que transmite esta música tan expansiva y arrolladora como la personalidad del que la creó.

El que tenga oídos que la oiga.

Para mí, la música de Cotapos es causa de un gran fracaso crítico. Y esto, contra todo lo que pudiera pensarse, me llena de inmensa alegría.

EL SENTIDO NACIONALISTA EN LA MUSICA CHILENA Y SU RELACION CON LA OBRA DE ACARIO COTAPOS

p o r

Roberto Escobar

Al hablar de "Música Chilena" surge de inmediato la ambigüedad de lo que queremos decir con este término, si estamos haciendo referencia al género popular, al populachero, al indígena o a lo que por falta de mejor término se denomina "música seria", aún peor como "Música clásica" y que para fines de este trabajo debemos bautizar como *Música trascendental*.

Hay en la condición descrita, algo más que una simple falta de vocabulario; hay algo más profundo y muy significativo: una ambigüedad de concepto. Debemos aceptar que "chileno" significa todo aquello originario de este país; el término "nacional" sin embargo, encierra un concepto que va más allá de señalar el lugar geográfico de origen; lo nacional es lo que viene de la "nación" y está en el concepto filosófico y jurídico más corrientemente en uso, es el conjunto de territorio y habitantes.

Por ello afirmamos que "nacional" es todo aquello que se origina en el país, pero que simultáneamente tiene estrecha relación con la comunidad humana de sus habitantes, o sea: que refleja algún aspecto de lo que da carácter propio a ese pueblo.

Dentro del terreno del Arte la diferencia entre los conceptos de "chileno" y "nacional" debe tenerse siempre presente para poder valorar correctamente el fenómeno artístico de nuestro medio.

Si buscamos un ejemplo en la pintura, encontraremos que todo cuadro pintado por un chileno, puede clasificarse como "chileno" aún si ha sido pintado en el extranjero. Una escena callejera de París por ejemplo (tema muy socorrido por nuestros pintores viajeros) no sería un cuadro "nacional" mientras no refleje de alguna manera el sentir nacional. Un cuadro de valor alegórico que representa una calle de París ante un chileno, con todo el valor del ambiente extraño a nuestra vida nacional, podría pasar a ser obra nacional; pero mientras el pin-

tor esté pintando calles de París con ojos pseudofranceses, ello no será más que obra chilena.

Así también un paisaje u otro tema de carácter netamente "nacional" (ya que por definición el territorio, o sea el paisaje, es un elemento de la "nación"), será cuadro chileno si es pintado por mano chilena, pero será nacional en cuanto refleje objetivamente el sentir nacional, aún si ha sido pintado por mano extranjera.

Pasando ahora estos conceptos a la música podríamos decir que: 1º Es "Música chilena" toda obra compuesta por chileno; 2º Es "Música Nacional" toda obra que tiene relación con los elementos intrínsecamente nacionales del medio chileno.

Estamos convencidos de que la "música trascendental" es el producto de un hombre que trabaja influido consciente o inconscientemente por las condiciones del medio: tanto humanas como telúricas.

Tenemos entonces que los elementos musicales que darán tinte de nacionalidad a una obra, son aquellos en que los valores naturales de Chile (paisajistas y telúricos), y los humanos de los chilenos están presentes. Este tipo de tendencia ha sido muy característico en otros países, muchas veces como consecuencia de dificultades de tipo político que hacen difícil la vida "nacional", así Sibelius encabeza el movimiento nacionalista finés a partir de la Independencia de ese país después de la Primera Guerra Mundial; Smetana y Dvorak aparecen como músicos nacionalistas al despertarse el sentido de independencia nacional en los países de centro-europa.

Como en los países europeos mencionados, los grupos humanos son de mayor trascendencia en lo nacional, que lo territorial; ya que son mucho más densamente poblados que los países de Sudamérica. Las raíces musicales nacionalistas se encuentran con más facilidad en Europa, en el abundante y variado "folklore" ("música popular") que a través de la representación de valores telúricos.

A este respecto parece conveniente recordar que Wagner para satisfacer su deseo de expresión telúrica primordial, debió remontar sus libretos a la antigüedad legendaria ya que en los paisajes archipoblados de Europa no podría jamás encontrar lo que deseaba, en la realidad. En Chile, país de grandes y solitarias montañas, de abundantes volcanes naturales, de impresionantes y salvajes torrentes de agua, no hay necesidad de imaginar nada en cuanto se refiere a valores dramáticos y simbólicos del paisaje.

Resumiendo entonces, el planteamiento mismo de la cuestión del

nacionalismo musical: los elementos a usar deben obtenerse de aquellos elementos que tengan significación objetiva en los campos telúricos y humanos, en la medida de cada país en particular.

Veamos donde se pueden extraer estos elementos:

I. Elementos humanos

Según Marion Bauer: "La música folklórica es la expresión melódica inconsciente de los sentimientos raciales, del carácter y los intereses de un pueblo. Es música creada sin el beneficio de una enseñanza científica por gente común o por campesinos, quienes así hacen verdaderas crónicas de sus vidas en términos de diseño, melodía y ritmo; todo lo que se ha hecho tradicional entre ellos". Dice también: "El folklore de los diferentes pueblos muestra diferencias raciales mediante grados de emocionalismo e imaginatividad, como también en su capacidad de autocontrol".

Por su parte Sir Charles Parry dice: "La música natural de un pueblo demostrativo es rítmico y vivo; la de un pueblo saturnino: tenebrosos; la de un pueblo melancólico y poético: patético; la de un pueblo sencillo: simple directo y sin elaboración; la de un pueblo salvaje: fiero; la de un pueblo vivo: alegre y liviano; la de un pueblo serio: digno y noble".

Parecería que el espíritu del folklore puede suministrar entonces elementos humanos de interés nacional: pero siempre que el folklore tenga además valor como elementos musical, o sea, que su concepción rítmica y melódica tenga verdadero interés para mayor elaboración o bien que su diseño emocional tenga las características buscadas.

Los diferentes aspectos humanos llegan también a la música a través de las influencias literarias, ya sean estas en forma de textos para obras líricas, o bien como música programática, o bien a través de los títulos o temas literarios empleados. Por ello la literatura "nacional" constituye también una fuente indirecta de elementos humanos para una música "nacional".

II. Elementos telúricos

Aquí la opinión de los tratadistas no es tan clara, si bien es cierto que en el mismo folklore es posible descubrir las trazas del ambiente, así entre música tirolesa y napolitana, será posible encontrar ciertas

bases que hacen de una, la melodía montañesa, y de la otra, música de puerto. No falta quien haya querido trazar un paralelo entre la interválica y lo accidentado del terreno, así habría una mayor tendencia a los saldos melódicos entre los montañeses que entre la gente de las llanuras; Villalobos nos ha hecho música trazando "melódicamente" el perfil de una montaña, y el propio autor de este trabajo ha ocupado un recurso análogo en su 2º Trío para vientos; pero todas estas consideraciones sólo rasguñan la superficie del problema. Básicamente, las influencias del paisaje y las condiciones climatéricas influyen en la formación del carácter de los pueblos y según ese carácter sus expresiones musicales alcanzan una manifestación especial.

Es obvio que la música de Finlandia debe ser distinta de la cubana o la chilena, de hecho lo es, pero esas diferencias sólo se podrán conocer a través de la música autóctona que no ha sufrido influencia extranjera. En Chile, la música legítimamente autóctona (araucana, por ejemplo), es básicamente distinta de la pseudofolklorica que nos inunda y nos ahoga presentándose bajo el ropaje falso de música "nacional".

El excesivo intercambio musical de entre los pueblos ha ido tendiendo a una condición cosmopolita que no nos permitirá en el futuro hacer distingos estilísticos precisos; de hecho entre los músicos chilenos hay quienes siguen tendencias extranjeras muy distintas, los seguidores de Palestrina se encuentran codo a codo con los seguidores de Webern y éstos con los admiradores de Bartok, quienes, a su vez, no logran intercambio con los que siguen a Schoenberg o a Strawinski o a quien sea.

Para dilucidar quienes tienen influencias telúricas nacionales, sería preciso analizar un cierto "algo" que nos hace exclamar al oír algunas obras por vez primera: ¡Esto es chileno! cuando en realidad deberíamos exclamar: ¡Esto es nacional!

Chile tiene un territorio muy vasto en comparación con los habitantes que posee, lo que hace que la tónica de nuestro paisaje sea la soledad, el hombre chileno es en el fondo un individualista impenitente porque sabe que puede darse el lujo de ignorar a los demás; esta condición hace la vida en las ciudades chilenas verdaderamente insoportable por la falta de sentido cívico y de cortesía de todo el que transita a codazos y pisotones persiguiendo su problema personal y sin importarle nada lo que pueda afligir al vecino.

Nuestros compatriotas sólo se sienten a sus anchas frente a la naturaleza, que en todo el territorio tiene una presentación dramática, con

grandes cerros, con una vegetación dura y espinuda y con las aguas organizadas en pequeños ríos torrentosos que lavan piedras y se escapan de sus cauces con una facilidad sorprendente. No hay aquí ese plácido paisaje europeo de un gran río que recorre lentamente con su cauce lleno, serpenteando entre bosques de árboles de hoja fina, grandes y sombríos en cuyas riberas hay personas, personas y más personas. El europeo no se ve constreñido a vivir la soledad del paisaje; por el contrario, la tradición elegante de lo pastoril parece satisfacer todo el idealismo europeo en este campo; el uso de la Flauta y el Corno Inglés tienen mucha relación con este sentido telúrico un tanto cortesano, que no es ajeno a ningún país de Europa.

En Chile la cosa es un tanto distinta; la Cordillera de los Andes tiene poco que ver con flautas pastoriles y aquí la tradición bucólica y minera es una realidad que liga a una gran parte de nuestra población y que constituye una forma de vida.

De aquí que lo telúrico se revele en nuestra música en los siguientes aspectos principales:

1. El tema de grandiosidad trágica, reflejo de la emoción sobrecogedora de nuestro paisaje, tanto montañoso como marítimo;

2. El sentido de añoranza por un orden de vida más agrícola;

3. La tendencia en lo técnico a zafarse de lo que parece una imitación extranjera e improvisar algo propio. De aquí que en Chile las tendencias novísimas de las artes encuentran fácil acogida, muchas veces en forma inexplicable, ya que brotan tendencias sin antecedentes que históricamente las justifiquen, como sucede en Europa, y

4. Una estrecha relación entre la música y la literatura telúrica y plástica paisajista. Ejemplos: Cantata de los Ríos de Chile (Santa Cruz), Suite de Aculeo (Letelier), Pastoral de Alhué (Urrutia), Cantos de la Tierra (Vargas), Cantata del Laja (Escobar), etc.

Estas razones obedecen al hecho que en Chile, son los elementos emanados del paisaje los que determinan nuestro carácter nacional, y por ello los conductos de la inventiva popular no se extienden en la música popular a la creación de nuevas obras, sino que sólo a la conservación, por inercia tradicional, de lo ya hecho con anterioridad. Aún más, la enseñanza de la guitarra, instrumento folklórico por excelencia en Chile, se efectúa comúnmente por tabladuras (posturas), ya que el músico popular ni siquiera se inquieta mayormente, por expresarse armónicamente en alguna forma que salga de los moldes ya establecidos.

* * *

Una vez que han sido recogidos los elementos folklóricos y telúricos, para formar base a la música trascendental, se empieza a producir el uso repetitivo de estos elementos, ya sea en su estado original o bien sublimados a través del tratamiento compositivo. Este es el mecanismo de la formación de un "estilo nacional".

En Chile la formación de estas escuelas o tendencias estilísticas se retarda por dos factores: uno es la condición de carácter nacional exageradamente individualista, en que ningún compositor tolera que sus obras reflejen influencias de otros compositores chilenos, y segundo, porque la tradición histórica de la "música trascendental" en nuestro país es aún de corte reciente.

Cualquier examen de líneas de influencias en Europa revela que estas se prolongan a través de varias generaciones y más bien lentamente. Por ejemplo, la línea Stamitz-Haydn-Mozart-Beethoven-Schubert, abarca más de 100 años; y eso considerando que ya en la época de Stamitz la música trascendental estaba ya bien madura en Europa. ¿Qué podemos esperar entonces en este aspecto, en nuestro país si tenemos apenas 50 ó 60 años de música trascendental?

Nos asiste la certeza que todo lo que estamos analizando ahora será mirado en un siglo más como el trabajo precursor de algo que aún no podemos dilucidar.

Dentro del trabajo personal que ha cabido a los compositores chilenos, es necesario recordar que la ordenación del material sonoro, obedece a ciertas reglas acústicas y estéticas que son iguales para cada grupo racial, o sea, que en general, los chilenos no podremos nunca alejarnos del todo del modelo europeo, ni en lo popular ni en lo trascendental, y allí existe la dificultad del problema en que la manifestación de las raíces telúricas y humanas sólo llegan a la obra terminada a través del subconsciente del compositor, o bien a través de un proceso de análisis selectivo interno que cada uno debe practicar ante sus propias tendencias.

* * *

Veamos la ubicación de la música de Acario Cotapos dentro de este panorama, a través de sus obras principales:

En primer lugar, no cabe duda que su música es chilena, aun cuando este músico se formó en el extranjero y vivió largos años fuera de él.

En segundo lugar, hay en sus obras los elementos telúricos señalados arriba, el tema de grandiosidad trágica está presente en "Voces de Gesta"

y en el "Pájaro Burlón"; la tendencia a improvisar algo fuertemente personal, es casi la característica más sobresaliente de toda la obra de Cotapos, rompiendo en forma más directa lo que en el país se venía haciendo con inmediata anterioridad; hay una relación con poesía telúrica en "Voces de Gesta", ubicado literariamente en las mesetas de Castilla, pero ubicado musicalmente en el medio del paisaje chileno, en el "Pájaro Burlón" se plantea el antiguo problema del hombre frente a la naturaleza. Dice al respecto Salas Viú: "La crítica podrá juzgar los elementos humanos que palpitan en el curso de la obra ("El Pájaro Burlón"), viven en contraposición y se desarrollan en apretados nudos melódicos y armónicos que evocan las misteriosas fuerzas emanadas directamente de la tierra. Estas corrientes telúricas, mágicamente despertadas por uno de los personajes, envuelven al hombre, exasperan sus sentidos, sus pasiones hasta una violencia desesperada".

De lo dicho se desprende que las obras principales de Cotapos revelan elementos fuertemente nacionales en lo telúrico, lo que se demuestra no sólo por las opiniones críticas vertidas, sino que por las declaraciones que el mismo compositor ha hecho, y por la simple audición de sus obras, que revela estos elementos en un grado muy avanzado.

Además, debemos agregar que las tendencias estilísticas del compositor revelan una independencia e individualismo de carácter fuertemente nacional; todo esto conduce a que exista una prescindencia del elemento folklórico propiamente tal, lo que se puede atribuir a una cierta incompatibilidad emocional entre el compositor y estos elementos. Sin embargo, el "Balmaceda" revela una añoranza del pasado y una valoración del sentido patrio, que coinciden con los elementos que hemos señalado más arriba como conducentes a un "nacionalismo" artístico.

Los juicios definitivos pertenecen al futuro, pero creemos que el trabajo de Cotapos debe ser clasificado como una manifestación del sentido telúrico e individualista nacional.

PERSONALIDADES CHILENAS OPINAN SOBRE ACARIO COTAPOS

Acario Cotapos, siendo muy joven, inició sus estudios musicales con un profundo y detenido examen de las obras de Ricardo Wagner. Conocía los menores detalles de la orquestación; los aspectos melódicos, armónicos y contrapuntísticos de ese autor le eran familiares.

Una demostración evidente de la fuerte personalidad de Acario Cotapos, es constatar que en su música no se encuentra nada de Wagner, después de haberlo conocido tan a fondo. Igualmente admirable es el que sus composiciones más tempranas aparecen ya como las más avanzadas de los autores contemporáneos.

La personalidad de Acario Cotapos se refleja íntegramente en su obra musical. Originalidad, imaginación y nobleza espiritual, dan a su producción artística esa alta jerarquía que la distingue dentro de la música nuestra. Ajeno a toda clase de influencias académicas o de ismos de moda, ha creado su propio lenguaje, su estilo, enriquecido con una invención constante y en cada nueva obra renovado; ha logrado formarse una técnica propia que le permite expresar toda la riqueza de su imaginación creadora.

Nunca se encontrará en la música de Acario Cotapos la desesperada búsqueda de lo no oído, ni el uso sistemático de fórmulas mágicas que automáticamente confieren originalidad armónica. Su música es original porque esa es la condición natural de su espíritu creador. En toda la producción de este autor hay una perfecta unidad de estilo. La lógica de su discurso musical está en función de las sugerencias de su inagotable capacidad de invención, en la que su sensibilidad decide y ordena. Es la música libre de trabas, que fluye espontánea y generosa en imágenes de belleza emotiva, de esa belleza que, sin definirla, cada cual siente y distingue.

ALFONSO LENG

* * *

Con gran alegría he recibido la noticia del otorgamiento del Premio Nacional de Arte de 1960 al compositor Acario Cotapos; ha sido una noticia refrescante, un buen signo de vida en la música chilena; además,

y por sobre todo, un reconocimiento del valor de este creador encarnizado que ha sido Acario, tan valiente, atrevido como pocos, aún en tiempos en que la osadía significaba el ostracismo de la vida de los conciertos. Además de todo eso, me he alegrado porque al muy reducido grupo de premios nacionales de música chilena que queda aún en este mundo, ingresa un compañero tan valioso y un amigo tan querido.

Hablar de Acario es como hablar de toda la trayectoria de la música en nuestro país. Lo veo aún en aquel banquete que le dimos sus amigos, por allá por 1924 cuando partía a Nueva York. Pedro Prado encendería unas luces por la altura de Chañaral, mientras nosotros lo festejábamos y le deseábamos el éxito que tuvo. Ya por ese lejano tiempo Acario era igual. Uno habría pasado días oyéndolo, porque en la obra de Acario sería indispensable una cinta cinematográfica que nos dejara verlo vivir, componer, cantar, describir las peripecias reales o imaginarias de su peregrinación por todas partes. Amigo de todo el mundo, querido por todos y recordado en todos los países en donde ha estado, aunque haya sido poco tiempo. Nunca, en mis viajes, he dejado de tener que explicar qué es de Acario y qué es lo que hace. En todos los idiomas me han preguntado "si siempre sigue tan extraordinario". . .

¿Y qué es lo extraordinario de Cotapos? Habría que decir, inseparablemente, su vida y su obra. De su vida se escribirá un día mucho y muy sabroso; de su obra se han dicho ya cosas fundamentales que cobran hoy especial verdad, porque la distinción ahora lo señala a todos. En Acario hay un creador musical en su más auténtica encarnación: puede decir que *es* compositor y que *es éso* solamente. Para serlo hoy, en este mundo lleno de dudas, lleno de apetitos, plagado de luchas en las que unos empujan a los otros, hay que tener temple muy firme. Acario lo ha tenido y a costa de privaciones, renunciamientos, dificultades, *ha sido compositor*; ha vivido como tal. Eso es admirable en este siglo. Luego viene el complemento aún más heroico: ha vivido como buen compositor, sin concesiones, sin mirar caras, haciendo lo que le daba la gana, escribiendo cosas extraordinarias cuando nadie había imaginado las audacias sonoras que su fantasía encontraba. Basta tomar esos pequeños trozos que publicaron "Los Diez", por allá en 1917, y oír la "Sonata" para piano que escuchábamos a Juan Reyes. ¿A quien se parecían?, a nadie. Era Acario y nada más que Acario. Uno piensa hoy en Messiaen y aun en Boulez. Cotapos ha sido un precursor, un abre caminos, un rompehielos, y como todas esas máquinas que apartan

obstáculos ha ido siempre adelante. Ha dejado estelas a veces revueltas, a veces clarísimas, siempre inquietas, siempre fascinantes de mirar porque están hechas de mil colores preciosos, engastados. Acario ha sido un torrente, inextinguible de música. Su obra la estudiarán otros, verán cómo está hecha, cómo se hila pese a su constante devenir. Desde acá, lejos de la patria, quiero hoy solamente agregar mi homenaje de colega y la expresión de un gran afecto, hacia este excelente compositor que es Acario, hacia el amigo querido y hacia el hombre bueno que ha sido a través de toda su vida.

DOMINGO SANTA CRUZ

Pittsburgh, 5 de diciembre de 1960

* * *

Si el don de ubicuidad fuese algo frecuente y con lo cual estuviéramos familiarizados, no dudamos que tendríamos que aplicar el título profesional de esa virtud a nuestro Acario Cotapos. Pues ¿no es verdad que Acario está en todas partes a la vez y con la misma intensidad? La presencia constante de Acario en nuestro recuerdo lo coloca simultáneamente y con iguales razones ya en la tertulia, ya en la calle, en el teatro y para que decir en Europa cuando se ha vivido algún tiempo con él allá. Su inquietud eternamente joven y actuante, desgrana un poder que nos lo hace presente con tanta fuerza como insistencia.

Ya se ha dicho mucho o quizá todo, y con verdad exenta de estridencias, lo que corresponde decir de un espíritu como el suyo que trasciende al exterior con tanta evidencia. Milagro de simpatía, vibración casi dolorosa de optimismo y de fe en la vida; rebelde incorregible ante todo lo que puede aparecer habitual, igual sea esto en lo artístico, en lo humano o en lo político, todo ello penetrado por ese interés y por esa imaginación que hace rebotar las cosas a la manera de Cotapos.

La multiplicidad brillante de su espíritu aplicada al campo de su actividad específica que es la creación musical, lo muestra a veces como un tanto disperso. No sabemos en verdad qué está escribiendo "siempre" Acario; no sabemos exactamente si se trata de alguna escena de "Voces de Gesta" o del "Pájaro Burlón" o de otra pieza que esté surgiendo en su magín; siempre obras enormes, en permanente creación, y en cuyas versiones que al piano nos suele regalar o en ejecuciones teatrales, quedamos boquiabiertos con sus audacias enormemente hermosas.

Y en verdad esta dispersión no lo traiciona jamás y en cada compás que escuchamos (Cotapos escribe por agregación de pequeñas fracciones sonoras) está el modo, la manera suya que nada tiene que ver ni con reminiscencias ni con rebuscas. Su música parece salir espontánea y casi diríamos por casualidad. Pero no es así. El busca afanosamente lo que quiere y lo que siente, sin parar mientes en problemas constructivos formales, hasta que su imaginación logra plasmarse. Es un músico de intuición sonora por sobre todo y así el resultado de su música lo constituye el logro de sonoridades geniales, de momentos subyugantes y libres de todo compromiso formal.

Si hablamos de su música, nos planteamos la misma gran dificultad para definirla como cuando nos referimos a su persona; se nos escapa por todos lados. ¿Qué tienen que ver los Cuatro Preludios para Orquesta, por ejemplo, con la ingenua y encantadora Cantilena de Ginebra en el 1.er acto de Voces de Gesta? Indudablemente son problemas musicales diferentes en cada caso, pero por sobre ellos alienta el hábito personalísimo de Cotapos y nada más que de Cotapos, lo cual no sería de extrañar en quien crea música por necesidad. En los Cuatro Preludios habla una imagen salvaje, nos ha dicho alguna vez que los colores, en la obscuridad, padecen la horrible tragedia de no ser tales antes que la luz los haga visibles. En el canto de Ginebra la ingenuidad pastoril y bucólica halla en manos de Cotapos un cauce tan apropiado y tan espontáneo como cuando quiere ser desmesurado o brillante.

Cotapos está en todas partes y más que en ninguna, en su música y en el corazón de sus amigos.

ALFONSO LETELIER

* * *

Parecería insuficiente opinar sobre Acario Cotapos en el espacio reservado para este objeto, e inútil, si dispusiéramos de las cuartillas necesarias para emprender un estudio exhaustivo de su personalidad y de su obra.

¿Por qué?

Un espíritu de la riqueza del de Acario Cotapos no cabe ser descrito en unos cuantos renglones, y una personalidad de la concentración, de la de él mismo, se define por sí sola con las palabras: Acario Cotapos.

El mayor homenaje que podemos rendirle es un abrazo, y si lo hacemos debemos estar preparados para abrazar un mundo, porque Co-

tapos es un mundo y tan rico, que ni por un instante deja de ensancharse y no cesa de estar renovándose.

Su música y su personalidad, su sentido del humor y su vasta cultura, viven en este mundo en virtud de su imaginación y se proyecta constantemente a los demás en virtud de su generosidad.

Acario Cotapos enseña. Es un maestro sin cátedra: no la necesita, porque su espíritu es una lección constante. La recibimos sin exigirla, sin siquiera pedirla, porque está ahí, en Acario Cotapos, siempre lista para penetrarnos.

Su música es como él, siempre nueva, aunque ya la hayamos escuchado, y pronta a dejarnos entrever un aspecto que no conocíamos y que nos permite admirar siempre algo más, por encima de los efímeros conceptos de la academia.

JUAN ORREGO SALAS

* * *

¿Cuándo conocí a Acario Cotapos? ¡Quién sabe! Hace tantos años y la impresión de su espíritu sobre el mío es tan profunda que me parece como si de siempre hubiera gravitado sobre mi vida. Antes de tenerle realmente frente a mí, supe de él a través de Rodolfo Halffter y de otros músicos y escritores españoles de mi juventud. Deslumbrados por el resplandor que emana de Cotapos, por su alucinante personalidad, su imaginar sin tregua, despertaron mi avidez de conocerle. A pocas personas he deseado tanto ver de cerca como al maravilloso Cotapos, de quien oía hablar por todas partes, ese chileno genial que era, por sobre todo, un genio de la vida, de la substancia que nutre a todas las artes y que es más, por supuesto, que las artes mismas que sólo la reflejan.

Le conocí, nos vimos, discutimos, cantamos, nos reímos de muchas cosas juntos y hasta, de vez en cuando, nos inclinamos sobre alguna partitura. Empezó entonces para mí el venero de imágenes deslumbradoras, unas coherentes, discordantes las más, que Acario deja como un rastro sobre cuantos han tenido el privilegio de ser sus amigos. Y somos legión los que hemos visto enriquecerse nuestra vida al contacto de la superhinchida suya. Somos legión los amigos de Cotapos. He ahí una de sus grandezas no pequeñas. Porque, como el buen sol, que ilumina y calienta a tontos y listos, buenos y malos, Acario se ha entregado a manos llenas a los que lo merecían y a los que no lo merecían.

¿Qué imagen evocar ahora de esas infinitas suyas, a cuál preferir?

Es imposible hacerlo con ninguna. Sin embargo, no porque me sea más querido que el Cotapos de Chile, años después, o el Cotapos de España, años antes; no sé por qué muy bien, quiero recordar al Cotapos músico-periodista-miliciano del invierno de 1936, durante el cerco de Madrid.

Como la ciudad carecía de alimentos y de calefacción las casas, como estaba ya en parte destruida por los bombardeos de la artillería y de la aviación, su buen aire de siempre se encontraba entenebrecido de angustia. El frío era siberiano. Cotapos se vestía con un "mono azul" (el traje obrero de los milicianos), la boina que desde entonces no ha caído de su cabeza y una capa de caballero calatravo con amplios pliegues, larga hasta los tobillos. El sabía llevarla con garbo.

Su misión: redactor, distribuidor, administrador e inquisidor general de la revista "El mono azul", publicada por la Alianza de Intelectuales para los combatientes de nuestra República. Bajo la escalinata de entrada a la Alianza de Intelectuales, en un subterráneo muy parecido al gabinete del Doctor Fausto en las óperas, estaba su oficina. No hay que olvidar que en el patio adjunto reventaban los obuses. Lo que no impedía que Cotapos estuviera mucho más en el patio que en el subterráneo. Había que discutir y conversar "viéndolas venir", a las bombas, por supuesto. La guerra tiene muchos absurdos y entre ellos está el desafiar a la muerte porque a uno le da la gana.

¡Grande y querido Acario, miliciano de cuerpo y alma, entero y verdadero! Con la fe ciega del miliciano; su humor, bronco o grotesco; el fino, apenas dibujado gesto de compasión —para que compadecer no aflija—, ante el dolor de otro; el desprecio para el propio. Y ni un lamento, ni una lágrima. Nunca ha sido Cotapos más que entonces una de las verdades de su ser: la encarnación, en cuerpo de hombre y no en figura literaria, de las "Voces de Gesta" que recibió como legado de Valle-Inclán. Por eso quizás me recuerdo ahora de esta imagen suya, aunque la quiero por igual a muchas otras de nuestro amigo.

VICENTE SALAS VIÚ

* * *

No son muchos los seres que irradian autenticidad. Cotapos es para mí uno de ellos. Frente a él he tenido siempre la certidumbre de un goce extraño: sentir transparentarse su realidad.

Escuchando sus obras se evidencia idéntica sorpresa: algo del hom-

bre y del artista elevándose del fondo mismo de los sonidos organizados por su imaginación creadora. Cotapos es voluntad jubilosa en medio de la adversidad, alma expansiva y generosa para los dones ajenos. Cierta humorismo habitual, sano; nunca agresivo, orienta sus sentimientos; lo libera de tristezas persistentes y anuladoras de esas que acosan al artista en nuestra tierra, que lo obligan a permanecer fuera de relación con su medio, sin alcanzar su verdadera situación espiritual, sólo posible cuando se procura el conocimiento y difusión, adecuada y constante de sus creaciones.

Hundido en sí mismo, pero con ojos atentos al mundo externo; Cotapos ha vivido incansablemente los afanes imperiosos de comunicarnos artísticamente sus pensamientos.

En su música ha logrado modos propios. Ellos revelan estéticamente sus intuiciones, su fe, vivencias de su "yo" singular. Y también, algo más que los propósitos perseguidos por el compositor: ese aliento dramático que aparece casi siempre, que trasciende, como emanación de confianza íntima desgarrada y conmovedora.

Para Cotapos la música ha sido refugio maravilloso. En ella se ha apoyado y sostenido.

Un tanto ajeno a influencias turbadoras de sistemas y modalidades artísticas, ha preferido confiar en las potencias de su sensibilidad y de sus dones.

Su orquesta, generalmente densa, crea universos sonoros expresionistas. Surgen de ellas hallazgos expresivos sorprendentes y espontáneos. El acontecer musical, no revela actitud de retórica fría en busca de perfecciones definidas, de cánones estéticos, sino la entrega inquietante a esa lógica misteriosa que emana de lo incontrolado vital. Por eso y por todo lo milagroso que aparece creado en sus obras, Cotapos ha conquistado nuestra admiración.

CARLOS ISAMITT

* * *

Al recibir la grata noticia de que Acario Cotapos acaba de obtener el Premio Nacional de Arte, quiero unir mi voz a la de todos aquellos que le rinden un tan justificado homenaje.

Acario Cotapos es uno de nuestros talentos con mayor imaginación y tan pronto se sienta frente a su piano puede improvisar durante

horas. Me ha tocado trabajar junto a él durante la creación de sus últimas obras.

Cuando escribió el poema "Balmaceda" tocaba e improvisaba con tan vertiginosa inspiración que acumulaba temas no para una obra, sino que para una serie de ellas. Cotapos es de los que toma el papel y hace un esquema. A los pocos días volvía a llamarme y me mostraba la introducción totalmente orquestada; mientras tocaba, recitaba el texto del poema, cantaba e insinuaba los temas que le asignaría, todo simultáneamente. Su vena de compositor es inagotable.

Uno de los casos más impresionantes de su inventiva musical fue la partitura que escribió para la película "El Idolo".

El director del film le asignó sesenta minutos de música y al explicarle en detalle cada escena le dio la pauta en minutos y segundos de música para cada una de ellas. Jamás se supo dónde Cotapos pudo encontrar aquel cronómetro, tan lento, que para las escenas con dos minutos de música él proporcionó quince. La tragedia fue que no permitía ningún corte. Al final tuve que suplicarle que no viniera a los ensayos para poder yo hacer los cortes necesarios.

Hace aproximadamente dos meses fui a verlo a raíz del accidente automovilístico que casi le costó la vida. Cuál no sería mi sorpresa al encontrarlo terminando una nueva obra. Con esa efusión que lo caracteriza y sin dejarme decir palabra, me preguntó jovial: "¿Qué te parece? Este accidente me ha servido para poner en orden muchas de mis obras. ¿Quieres que te diga un secreto? Ahora estoy aprendiendo a trabajar organizado".

Así es el hombre dinámico, notable compositor y gran amigo que acaba de ser agraciado con el Premio Nacional de Arte.

VÍCTOR TEVAH

* * *

En la composición del panorama de la música de Chile, Acario Cotapos aparece como un elemento rebelde, inclasificable que escapa al criterio de las generaciones para destacarse como el precursor de algo que todavía no tiene perfiles exactos, pero donde prima el elemento imaginativo. Lleva Acario dentro de sí un mundo rico que trata de expresarse por la música, por la palabra, por la acción, por el gesto siempre inédito, siempre renovado.

Las revelaciones de este ser en el arte comienzan para Acario en la

ciudad de Nueva York, y en casa de sus innumerables amigos, hoy repartidos por el mundo en un imperio acariano, están las partituras de *Felipe, el árabe*, alborada plástica de su vocación musical.

En 1927, Francia acoge blandamente a este rebelde y su música va corriendo intermitente por el novedoso cauce de sus pentagramas musicales. España le provoca la poética nostalgia de los mundos primigenios en que ha vivido entre la fantasía y la realidad. Sus *Voces de Gesta* con letra de don Ramón del Valle-Inclán nos trae la imagen de ese mundo hispánico perdido.

Y así se va moldeando la obra de este hombre de las mil facetas, vida enteramente dedicada a la música y que ahora premia el país por su trascendente significado estético. Su mensaje lo contienen, además de las citadas obras, el *Pájaro Burlón* (1950) y las páginas dolientes de *Balmaceda*, en que despunta al lado del músico el ser social.

EUGENIO PEREIRA SALAS

* * *

Lleva un nombre con alas, que escapa ingrátido al pronunciarlo y queda girando en torno de nuestros oídos como un zumbido de brisa traviesa. Es un nombre sólo modulable en voz de intimidad, o más bien en grito de llamada —¡Acario!—, así, entre puntos admirativos. Si le agregamos el apellido, siempre nos mecerá sensación de cadencia, una cadencia menos fugitiva, a lo Rubén Darío, quien pudo completar su ritmo diciendo: "Acario Cotapos, Ya viene el cortejo".

¡Y qué cortejo el que encabeza este hombre sin parangón en nuestro medio, nacido de sí mismo, sin explicación genética suficiente, como un gimnasta que hubiese saltado siglos, o un ser caído de espacios interplanetarios! ¡Qué cortejo, como el de Rubén Darío, de clarines, trompetas y timbales!, ¡también de flautas y trémulos violines!

Chile le ha premiado, le ha otorgado la más honrosa recompensa nacional, sabedor de que era necesario certificar ante el mundo que Acario Cotapos, este periódico transeúnte de las grandes capitales europeas y americanas, en cuyos altos círculos artísticos se le otorga ciudadanía internacional, es fruto de esta tierra, y fruto intransferible.

Se ha coronado en Acario la música de pentagrama, iluminando con el resplandor de la corona la vasta musicalidad no escrita de su espíritu, su infinita imaginación expresiva, sus giros metafóricos inesperados, las atrevidas tonalidades, su espontánea sabiduría para equilibrar el

humor regocijado con los cálidos acentos de una generosa cordialidad humana. Pues un milagro le ha permitido a este hombre, derramador de su fecundia en peñas y cafés del Viejo Mundo, guardar intacto el caudal de amistad hacia quienes le han visto alejarse sin saber, en cada partida, si le verán volver.

Ave de alero y ave migratoria; pájaro burlón que hace brotar de cualquier pedernal la chispa del ingenio, y cantor de conmovedoras melodías en la hora de la meditación; ser sin edad registrada, que toma plaza entre los más modernos y revolucionarios, y alma apegada a la noble tradición de la raza en sus voces de gesta; donde haya un incentivo de elevación, allí ha de encontrarse a Acario Cotapos.

Y ahora que Chile le ha dado el espaldarazo supremo, agreguémonos al cortejo entonando "la marcha triunfal".

ALFONSO BULNES

* * *

Creo haberle oído decir en alguna clase al Maestro Ortega y Gasset que el único elemento valedero para una caracterización de la especie estriba en la gran divisoria entre los hombres que se meten cosas en la cabeza y los que se las sacan.

Acario Cotapos es un perfecto arquetipo, para quien esto escribe, de la segunda y preciosa categoría.

De suyo se desprende como valor primigenio de la obra de arte, el de la imaginación. Aquí los atributos de Cotapos llegan a lo sublime. Es como la verborrea de las ideas.

No me refiero tanto al ingenio en sí, aleatorio a veces y desperdigado a los cuatro vientos para deleite de quienes lo admiramos. Lo definitivo es la turbamulta de conceptos musicales que ya están en la Historia y que, mucho me temo, serán más calibrados por nuestros hijos que por nosotros.

De aquí la estupenda valoración de Cotapos fuera de Chile.

Ninguna partitura de Cotapos refleja su torrente creador congénito con tanta fuerza como su "Imaginación de mi país". Quienes hemos atesorado el privilegio de seguirlo, absortos en el teclado, la simbolización en lenguaje musical no descriptivo de la tierra chilena, sabemos de la real posibilidad de dar forma incorpórea a un copihue o a una loica en la más cristalina atmósfera de la sugerencia.

Sin caer (ni llegar) al halo debussiano, sin hacer uso de ningún elemento programático, sin otra raíz que la de la tierra.

Pareciera imposible imaginar en estos tiempos un compositor que no tenga nada que ver con escuelas, estilos ni modas. En la nubosidad imposible de evitar de una época balacesta entre Strawinsky, Hindemith, Prokofieff, Bartok, Schoenberg y Wegner, asombra la nitidez personal de Cotapos.

Cotapos hace lo que quiere, y ese es su gran valor. Quien se atreva a juzgarlo, cualquiera que sea el terreno en que lo haga, deberá guardarse muy bien de prescindir de tan rara virtud. Porque si aplicamos la categoría asentada al principio de estas líneas como atributo básico del creador, no cabe duda de que Acario Cotapos, entre nosotros, lo es como el que más.

LEOPOLDO CASTEDO

LOS PINTORES CHILENOS, NOS DAN SU VISION DE COTAPOS

Allegro... ma non troppo

Me piden, Acario, que escriba sobre tí. Dado que no soy escritor puedo confesar que no sé cómo empezar... lo que me está resultando, a fin de cuentas, una paradójal forma de comenzar. Todo se me complica, naturalmente, por el tema: un nombre y un apellido; pero —¡diablos!— que identifican a un ser complejo, polifásico, poliforme, policromo, polifónico, policromático, multifacético (desgraciadamente no multimillonario), poligloto (imita muy bien cuanto idioma existe...) y cuantos POLI más, que no recuerdo, puedan servir para definir mejor que mejor al personaje que, finalmente, no es sino un músico a toda orquesta.

Tú sabes, Acario, cómo desde los tantos años de nuestro primer encuentro en París hemos seguido, gozado y sufrido —vivido, en suma— las mil peripecias de la trayectoria de tu puesta en órbita en el campo estelar de la música nueva... Pero, en serio: de las excelencias de tu música no voy a hablar. Yo respeto mucho a los técnicos, a pesar de que siempre nos dejan en la luna cuando explican algo; justamente... por técnicos. Te veo, en cambio, en infinitas imágenes de variadas dimensiones; en tiempo sin tiempo y en espacios innombrables. Te veo llegar antes de partir y también al revés. Barajando nombres de ciudades, mez-

clados con los ilustres “maestros”, cifras, títulos de obras, nombres de cervezas, restaurantes y “menús”. . . “Menús” consumidos, presentidos o soñados.

Hace unos treinta años —¡mon Dieu!—, la crisis mundial nos tenía muy “racionados” y la austeridad tenía cara de hereje. Pero no habíamos perdido el buen humor, ni menos el apetito, por supuesto. A veces, y porque no todo ha de ser prosa en la vida, parodiando al divino Rubén, recitábamos:

La vida es dura,
amarga y pesa . . .
¡ya no hay ni presa
que cortar!

Pero una noche que Acario la declaró “fiesta”, nos invitó, a Maruja (mi mujer) y a mí, al “Dominique” restaurant ruso de Montparnasse, a tomar un “bortsch”, la sabrosa, apetitosa sopa del país. Todo esto bajo juramento muy formal de que nadie pretendería pedir algo más. Así fue; la breve sopa, el vasito de “vodka”, el cálido ambiente del bar, el frío afuera, la chispeante charla, etc. La desgracia fue también que allí sobre el mesón, en la cercanía, tan a la mano, en alba fuente, adornado de verdes y rojos condimentos, aderezado y rebosante yaciera —como en un dulce sueño— un sonrosado “cochon de lait”— ¡oh chanchito inolvidable! . . . Seguramente el apetito, como el amor, “tiene razones que la razón no entiende”. . . Y la mano ágil de Acario, dio un pellizco aquí y allá; primero los aderezos, después un diminuto pernil. . . y luego la pendiente del horrible vicio de comer y la inevitable catástrofe financiera por venir. . .

Pero, “estómago lleno, corazón contento”. . . y la verba de Acario que se desgrana imitando, con inimitable gracia, color y espíritu la lengua de la lejana patria de los parroquianos. Y brindis van y vienen, y discursos de Acario, que ya tiene su apellido en ruso que se saludan con aplausos y risas. La emoción, el vodka, la nieve que cae fuera, los “baterliers” del Volga, une a clientes y patronos en amor común y generoso. Y antes que la aurora, “la carroza”, según Acario despuntara, estábamos en la calle sin deuda alguna.

Acario, tu puedes no recordarlo. Yo me he permitido no olvidarlo.

CAMILO MORI

* * *

Durante nuestra estada en París vivimos en aquel célebre hotel Saint Michel en la rue Cujas, de inolvidable recuerdo por la presencia de su dueña la inefable Madame Salvage.

Allí también llegó a vivir Acario Cotapos y tuve la feliz oportunidad de convivir diariamente con él por espacio de algunos meses y conocerle en las múltiples facetas de su extraordinaria personalidad humana.

Cotapos es de aquellos seres en quienes la vida física se mueve por la desbordante fuerza del espíritu. Pudiera decirse que todos sus actos se ponen al servicio de una vida singularmente anímica, para vivir en el arte.

Y ahí viene lo sorprendente y hasta contradictorio. Cotapos es el gran "gourmet", el gran bebedor de cerveza y aguas minerales, el gozador de los grandes espectáculos teatrales, el magnífico conversador que gusta de las largas sobremesas, para quien el tiempo no cuenta. Es el gran señor del arte cuya figura en cualquier ambiente se destaca de inmediato para constituirse en centro de conversación.

Conocedor de los hombres, gran amigo de sus amigos, duro e implacable con las personas que no le caen en gracia, tiene el don de conquistar a aquellos que por primera vez conoce y de hacer amigos en todos los círculos sociales. Desde aquellos más empingorotados hasta los más humildes.

No es mentira —se ha divulgado por veces como mera fábula— lo de la amistad de Cotapos con los "grandes" del arte. Pude verificar que ello es estrictamente verídico. En nuestro peregrinaje por los cafés de Saint Germain, hasta donde por las tardes llegan estos personajes, Cotapos era saludado con la cordialidad y el respeto de los viejos amigos por todos los que pueblan el mundo parisino.

Cotapos, sin embargo, prefería el modesto y estudiantil café Cujas en la esquina de Saint Michel. Allí podía encontrarse sin necesidad de citarse previamente con él. Recostado un poco en las pequeñas mesitas o sobre el marco de las grandes ventanas, que casi a ras de la vereda en pendiente daban hacia la rue Cujas, Cotapos nos desplegaba la rica gama de su conocimiento de los hombres, las cosas y su experiencia ganada en su antiguo contacto con la vida artística. Su conversación chispeante, jocosas, explosiva, donde el vocabulario se deforma en imprevisitas salidas, es de una singular e inigualable expresión que no se borra.

Múltiples anécdotas guardo en mi memoria de este contacto con Cotapos en París.

Regalón como un niño; soberbio y absorbente como un gigante, la vida de Cotapos es clara, simple, abierta, sin misterio. Todo en él se da de primera intención, naturalmente.

Allí reside su mayor seducción.

SERGIO MONTECINO

* * *

El "Acario Cotapos" es un ser más bien bajo, de andar lento y balanceado, escoge para vivir lugares altos, muy altos; cariñoso y de buen corazón, es gozador de la vida, es conocido como repartidor de risas, las casas se llenan de alegría cuando un Acario Cotapos entra en ellas.

De oído fino e imaginación creadora, son conocidos como grandes compositores.

Acario, es el más querido y admirado de los Acario Cotapos.

NEMESIO ANTÚNEZ

CATALOGO DE LA OBRA DE ACARIO COTAPOS

<i>Título</i>	<i>Editor</i>	<i>Estreno en Chile.</i>	<i>Estreno extranjero</i>	<i>Grabaciones</i>
<i>Obras escénicas</i>				
"Voces de Gesta", tragedia en tres jornadas sobre la obra de Valle Inclán. Libro del autor ("Los Lobos", "Los invasores", etc.)	IEM	No ha sido estrenada como obra teatral Fragmentos Orquestales 1942. Orq. Sinf. Chile. Dir.: A. Carvajal. Sol. B. Hauser	No ha sido estrenada como obra teatral Dos fragmentos orquestales. Madrid. 1935. Teatro Calderón. Dir.: E. Fernández Arbos	
"El Pájaro Burlón", drama de magia hablado y cantado. Libreto del compositor.	IEM	No ha sido estrenada como obra teatral. Sinfonía Preliminar. Orq. Sinf. Chile, 1952. Dir.: V. Tevah	No ha sido estrenada como obra teatral. Sinfonía Preliminar. París, 1934. Salle Gaveau. Dir.: A. Wolf	
<i>Música orquestal</i>				
Música Sinfónica para orquesta. "Cuatro Preludios Sinfónicos".		Orq. Sinf. Chile Dir.: J. Casanova	Nueva York, 1923 París, 1930. Salle Gaveau. Dir.: F. Gaillard	
Suite Sinfónica de Voces de Gesta	IEM	Orq. Sinf. Chile, 1941 Dir.: V. Tevah	Dos fragmentos. París, 1932. Salle Gaveau. Dir.: F. Gaillard	

Sinfonía preliminar de "El Pájaro Burlón"	Festivales de Música Chilena, 1950. Orq. Sinf. Chile. Dir.: V. Tevah	C.: 35. Julio 1951. Orq. Sinf. Chile. Dir.: V. Tevah
"Balmaceda", relato musical para recitador y orquesta	Org. Sinf. Chile, 1957. Dir.: V. Tevah. Solista: E. Lihn	A.: A 5015. Mayo 1957. Orq. Sinf. Chile. Dir.: V. Tevah. Solista, E. Lihn Cinta, París, 1958
"Imaginación de mi país"	Festivales de Música Chilena, 1954. Dir.: V. Tevah	C.: 519. Dic. 1954. Orq. Sinf. Chile. Dir.: V. Tevah
"Le Detachement Vivant", para 28 instrumentos	<i>Música de Cámara</i>	
"Philippe l'arabe", para bajoritono y 28 instrumentos. Texto de Maurice Barrés	Nueva York, 1918	
Fantasia para piano, transcripción para piano, clarín y 8 inst. de viento.	Greenich Village Theatre. Nueva York, 1925	
	Estrasburgo, 1958. Dir.: S. Weiner	
	<i>Obras Para piano</i>	
"Sonata-Fantasia"	Santiago, 1924. Juan Reyes	C.: 18 junio de 1951. Edith Fischer

EDUCACION
MUSICAL

EDUCACION MUSICAL, EN LA ESCUELA NORMAL

(Informe de Comité del I Congreso de Educación Musical)

I. *Finalidad de la Educación Musical en la Enseñanza Normal.*

Considerandos:

a) Que la Escuela Normal debe propender al desarrollo integral de la personalidad del normalista para que pueda cumplir con los programas de la asignatura musical dentro de su plan de trabajo en la escuela primaria;

b) Que debe propender a formar en el normalista una actitud social que le dé el máximo de recursos para proyectar su labor en beneficio de la colectividad en que le quepa actuar.

Sugerencias:

Que la Escuela Normal dote a sus egresados de todos los conocimientos para servir en forma eficiente las asignaturas y actividades artísticas y les afiance su personalidad en el sentido de imponerles como obligación moral el cumplir con todas las disposiciones que rigen sus obligaciones de trabajo, para que así logren elevar el medio social en que actúan.

II. *Realidad de la Educación Musical en las Escuelas Normales.*

Considerandos:

a) Que el hecho de que se admitan en Primer Año a aquellos candidatos que la Comisión Examinadora había considerado sin condiciones artísticas, específicamente en el caso de la música, es algo que va en desmedro de la Escuela misma y, posteriormente, en contra de su labor como normalista común pues no cabe duda de que este individuo está incapacitado para impartir docencia musical;

b) Que egresan de las Escuelas Normales alumnos Licenciados en Educación Secundaria que no tienen la preparación musical correspondiente al año al cual se incorporan, lo que crea desniveles en la totalidad

de los cursos que, previamente, se encontraban sometidos a una preparación sistemática desde el 1.º año de estudios;

c) Que esta deficiencia de preparación se hace más notoria en los postulantes que ingresan a los Cursos de Formación Parvularia.

Sugerencias:

a) Que el Examen de Admisión en Educación Musical, que permite ingresar al Primer Año de Escuela Normal, sea efectivamente eliminatorio y que la Comisión constituida en pleno no sea quien califique al postulante, como ocurre actualmente. Para realizar esto sólo es necesario ceñirse a los Reglamentos de Admisión que son claros y terminantes al respecto;

b) Que para proceder a este Examen de Admisión se redacten pruebas "standard" que permitan juzgar objetivamente las aptitudes musicales de los postulantes y que ellas sean obligatorias para todas las escuelas normales del país. Estas pruebas deberán modificarse cada año para no caer en la rutina y para que no sean conocidas de antemano. Las modificaciones deberán ser comunicadas oportunamente a todas las Escuelas Normales del país;

c) Que con respecto a los postulantes licenciados de secundaria, se les exija un riguroso examen de capacidad y de conocimientos musicales que correspondan al curso al cual ingresarán, y

d) Que estas exigencias sean mucho más estrictas aún en el caso de los postulantes a Educación Parvularia, etapa en la que la música es la base de toda la actividad educacional.

III. Planes y Horarios.

Considerandos:

a) Que el Plan de Estudios de las Escuelas Normales es bastante completo, aunque existen algunas omisiones que deben contemplarse.

Sugerencias:

Consultar la posibilidad de agregar al Plan de Estudio vigente la asignatura de "Impostación de la voz hablada y cantada", con un hora-

rio adecuado. Esta asignatura es indispensable al correcto desempeño de la profesión de maestro.

IV. Programas y Métodos.

Considerandos:

a) Que es notoria la falta de un programa oficial y común a todas las Escuelas Normales del país. Este programa debe ser lo suficientemente flexible para que pueda adaptarse a las necesidades e intereses regionales, pero sin desmedro de su contenido básico;

b) Que cada día se hace sentir con mayor necesidad el intercambio o interrelación entre el Departamento de Música de la Escuela Normal Superior con las demás escuelas normales del país.

Sugerencias:

a) Que se proceda de inmediato al estudio y redacción de un Programa Oficial común que tenga las características ya enunciadas;

b) Que se vincule directamente la Normal Superior con todas las normales a fin de unificar programas, sistemas y métodos, basándose en las orientaciones nuevas previamente experimentadas y que se consideren dignas de ser adoptadas;

c) Que se establezca un sistema de intercambio de aquellas técnicas, logradas y experimentadas por los profesores de Educación Musical, las que podrían darse a conocer a través de seminarios, conferencias o foros públicos.

V. Evaluación.

Existen dos aspectos: el relacionado con la situación interna de la Escuela Normal misma y aquella que se refiere a la actividad del normalista en servicio.

a) Con respecto al primer punto: si se considera la música como factor básico en la formación del normalista, es necesario darle a esta asignatura el rango que le corresponde;

b) En relación con el segundo punto, es necesario comenzar por determinar cuál es el tipo de Educación Musical que imparte el normalista común. ¿Se enfrenta éste a una asignatura subestimada? No cabe

duda de que existe una preocupación predominante por aquellas asignaturas denominadas fundamentales;

c) No cabe duda de que no existe un estímulo de las autoridades administrativas ni tampoco un control sobre el cumplimiento del horario asignado a esta especialidad.

Sugerencias:

a) Que se suprima la calificación de ramo técnico dado a Educación Musical y que su puntaje se valore a la par con todos los demás ramos;

b) Que la calificación específica de Educación Musical no se promedie con los resultados o calificaciones obtenidos en el estudio de un instrumento determinado;

c) Que las autoridades educacionales hagan cumplir los reglamentos de enseñanza musical y que se respeten los horarios asignados a esta especialidad;

d) Que el normalista común imparta docencia musical dentro de su curso, que consulte y acepte las sugerencias de los Profesores Especiales y de los Profesores-Guía y que obligatoriamente asista a los cursos de perfeccionamiento a que se le llame periódicamente.

VI. Materiales y Repertorio.

Considerandos:

a) Que salvo honrosas excepciones, las Escuelas Normales, por lo general, no cuentan con material ni medios económicos adecuados para impartir una verdadera Educación Musical y que tampoco tienen un repertorio renovable y de verdadero valor musical.

Sugerencias:

a) Considerar la posibilidad de crear una Sala de Música en aquellas escuelas que no la tienen organizada;

b) Dotar las actuales Salas de Música de equipos electromecánicos y discotecas adecuadas. Equipar la Biblioteca General de una sección especial con textos, obras de consulta, revistas e información musical;

c) Que las autoridades educacionales se preocupen de solicitar a los compositores nacionales y a las autoridades universitarias el material

necesario para servir adecuadamente a los grupos instrumentales existentes en las escuelas y a los conjuntos corales. Esto vale tanto para las Escuelas Normales misma como para su proyección hacia la Escuela Primaria.

VII. Formación del Profesorado.

Considerandos:

a) Que los problemas de la formación del personal docente y su perfeccionamiento debe resolverse a través de la Escuela Normal Superior en estrecha colaboración con el Conservatorio Nacional de Música.

b) Que los profesores de Educación Musical han sido preparados y tienen una idoneidad similar a los profesores de todas las demás asignaturas.

Sugerencias:

a) En el curso de sus estudios, la Escuela Normal debe preparar al normalista común en el ramo de la música y dejarlo apto para desempeñar sus clases en esta especialidad;

b) Que la preparación de los Profesores Especiales sea de la responsabilidad de la Escuela Normal Superior la que debe proporcionarles cursos intensivos de cuatro años de duración, con Planes y Programas que contemplen todos los aspectos artísticos y técnicos que su misión requiere;

c) Siendo el Conservatorio Nacional de Música la escuela universitaria con personal especialmente preparado en todas las ramas musicales, que se le solicite su cooperación y que se organicen cursos sobre aquellas materias específicas que son necesarias para la enseñanza normal y primaria.

d) Que se considere al Profesor de Educación Musical dentro de la misma jerarquía profesional y con los mismos derechos de aquellos otros profesores de la Enseñanza Normal.

VIII. Aspectos Especiales.

Iguales a los dados a conocer en el Subcomité de Educación Primaria.

El Subcomité de Enseñanza Normal estuvo integrado por: Berta Barrías, Normal Santa Teresa, Santiago; Jorge Chandía, Normal de Copiapó; Alvaro Gómez, Normal de Antofagasta; Georgina Guerra, Normales N.os 1 y 2 de Santiago; Eduardo López, Normal Superior "J. A. Núñez"; Germán Müller, Normal de Chillán; Arturo Pino, Normal de Talca; Elisa Rodríguez, Normal Nº 1 de Santiago; y Leontina Rayo, Normal Superior "J. A. Núñez" y Nº 1 de Santiago.

NOTICIAS

LA AEM y LA NACIENTE ASOCIACION CORAL CHILENA colaborarán en forma paralela. De acuerdo con los Estatutos de la AEM, este organismo no interferirá, ni asesorará ni se subordinará a la naciente Asociación Coral Nacional, a la que AEM presenta sus mejores augurios de éxito.

ESCUELA VESPERTINA DE EXTENSION MUSICAL, fundada en junio de 1960, como consecuencia del I Congreso Nacional de Educación Musical de 1959. Ha sido reconocida y creada oficialmente por el H. Consejo Universitario en sesión de marzo del presente año. Su matrícula actual alcanza a 200 alumnos y presenta cursos completos de Solfeo, Armonía y asignaturas instrumentales.

LA AEM Y EL HIMNO NACIONAL. La Presidenta de la institución ha sido citada especialmente por el señor Superintendente de Educación, para conocer el criterio de esta institución en el problema de uniformidad docente para el Himno Nacional. La Presidenta hizo entrega al señor Superintendente del Informe y trabajos realizados por la institución y su Comisión ad hoc en el año 1949 y 1952, sobre este mismo problema.

ACTIVIDAD RADIODIFUSORA. Dentro del mes de junio se reanudará la actividad radiodifusora por CB-120 Radio Universidad Técnica del Estado, por gentileza de su Directora, señorita María Teresa Femenias. El horario está consultado para los días domingo 2º y 4º del mes, a las 20.30 horas.

PUBLICACIONES Y REPERTORIO. Se encuentra en circulación el volumen II de "Cantares para la Juventud de América", con material seleccionado por la Comisión de la AEM y Facultad de Música e impreso por la Unión Panamericana. Puede solicitarse a Agustinas 620.

EXTENSION ARTISTICA. En junio se reanudarán los conciertos del Plan "Relaciones Humanas", los domingos, a las 19 horas, quincenalmente.

La AEM ha establecido relaciones culturales con agrupaciones obreras e industriales, proporcionándoles directores para nuevos conjuntos corales y dando la posibilidad de conciertos comentados, a cargo de conjuntos y solistas. Esta labor en conjunto con el Coro de la Universidad de Chile.

Se organizó la Orquesta de Cámara Educacional, integrada por profesores normalistas, bajo la dirección del profesor Luis Coccas. Esta Orquesta de Cámara ha sido puesta a disposición de la AEM para ciclos de conciertos educacionales en los establecimientos mismos.

Se organizaron los coros de madrigalistas y coro general de la Escuela Vespertina, que quedaron a cargo del profesor Carlos Pedemonte y Hugo Pérez White, respectivamente.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Santiago del Campo. Periodista, escritor y dramaturgo chileno de dilatada carrera artística. Fue Director de la Escuela de Periodismo de la Universidad de Chile y sus obras teatrales han sido estrenadas en el país y en el extranjero con extraordinario éxito. Actualmente reside en España.

Roberto Escobar. Compositor e Ingeniero de la Compañía Acero del Pacífico (Huachipato). Crítico Musical de "El Sur" de Concepción.

Daniel Quiroga. Crítico musical de larga carrera en diversos diarios y revistas de Santiago. Actual crítico en "La Nación". Ha colaborado en la Revista Musical Chilena con importantes artículos y en publicaciones extranjeras. Profesor de Apreciación Musical en la Escuela Vespertina anexa a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales. Durante su larga carrera periodístico-musical ha dictado cursos y conferencias sobre materias de su especialidad.

Tenemos la satisfacción de contar, como colaborador y corresponsal en el extranjero, que en este número escribe en Crónica, en la Sección Notas del Extranjero, con:

Everett Helm. Crítico musical y periodista norteamericano de fama internacional, representante en Europa de "Musical America", quien nos envía información de la "Semana de la Opera Contemporánea en Hamburgo" y el "Festival Internacional de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia de 1961".

C R O N I C A

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

Conciertos Educativos

La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Agustín Culléll, inició las actividades del año en el mes de abril con cuatro conciertos educativos, los días 9, 16, 23 y 30. Estos conciertos son los primeros de una serie que se realizará durante todo el año, con el auspicio del Ministerio de Educación y que tendrán lugar tanto en los colegios mismos como en el Club Atlético Maccabi, cedido gentilmente por el Directorio de la Organización Deportiva Israelita.

Estos conciertos educativos tienen por finalidad complementar la enseñanza musical en los colegios primarios y secundarios y fomentar el amor por la música entre los escolares. Este plan abarcará en un futuro próximo, todo el país. Se enviarán orquestas de cámara, cuartetos, conjuntos de cámara de toda índole y solistas para ofrecer conciertos a los escolares de todo Chile.

Durante este primer ciclo de conciertos educativos actuará un grupo destacado de solistas, entre los cuales figura el trompetista Pastor Gutiérrez, el oboista Heriberto Clavero, el flautista Heriberto Bustamante y los violinistas Norma Kokisch, Fernando Ansaldi y Francisco Quesada.

Para estos conciertos, el Centro de Profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile ha ofrecido su colaboración gratuita.

Conciertos en los Sindicatos

El Instituto de Extensión Musical, en colaboración con AMCA, Agrupación Musical de la Caja de Compensación de ASIMET, realizarán este año una amplia labor de difusión musical en los sindicatos

metalúrgicos de Santiago y sus alrededores. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Culléll, inició esta modalidad el 8 de abril, con un concierto en el local sindical de SIC, en el que un profesor de la Sinfónica explicó a los obreros presentes el significado de los distintos instrumentos. Durante el mes de abril también se ofrecieron conciertos en los Sindicatos de SOCOMETAL, FENSA y SINDELEN.

Dos conciertos de Mstislav Rostropovich con la Orquesta Sinfónica de Chile

Bajo la dirección del maestro Agustín Culléll, la Orquesta Sinfónica de Chile actuó en el Teatro Municipal de Santiago los días 11 y 13 de abril. En ambos conciertos actuó el violoncellista soviético Mstislav Rostropovich, presentado por Moisés Zeltzer, Gerente de Via Mundi Espectáculos.

En el primero de estos conciertos, el gran cellista soviético tocó el *Concierto para violoncello y orquesta, en La menor, de Schumann*, y en el segundo, el *Concierto para violoncello y orquesta en La menor, Op. 33, de Saint-Saens*.

Las actuaciones de Rostropovich con nuestra Orquesta Sinfónica nos permitieron escuchar a uno de los más grandes intérpretes de la actualidad, a un artista de cualidades tan excepcionales, que dentro de la órbita de su instrumento sólo puede compararse a los más destacados de todos los tiempos. Sus condiciones técnicas excepcionales están unidas a una calidad de sonido y limpieza mecánica perfecta, pero esto no es todo. Rostropovich agrega un equilibrio, objetividad y respeto por la música, usando sus magni-

ficas condiciones técnicas sólo como instrumentos al servicio de la música, sin exhibicionismo de ninguna especie. Todas estas cualidades del artista van unidas a un lirismo que emociona hasta lo más profundo y que desentraña a la música sus más recónditos secretos.

Agustín Cullell, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, acompañó al solista con gran esmero y propiedad, ofreciéndole a Rostropovich un marco digno a su excepcional categoría artística.

En el primer concierto, Cullell ofreció un programa que incluía: *Concierto Grosso, Op. 6 y 8*, de Corelli; la *Sinfonía en La mayor K. V. 201*, de Mozart, y las *Danzas Polovtsianas de "El Príncipe Igor"*, de Borodín, y en el segundo: *Suite Water Music*, de Haendel, y *Variaciones en Si bemol mayor, Op. 56, sobre un tema de Haydn*, de Brahms.

Concierto de la Sinfónica en el aniversario de Israel

El 19 de abril, en la Sala Maccabí, la Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Agustín Cullell, ofreció un concierto en homenaje al 13 aniversario de la República de Israel.

En esta ocasión actuó la joven pianista Margot Hebel, en el Concierto para piano y orquesta N° 20, en Re menor, de Mozart.

Concurso entre estudiantes de los conciertos educacionales

El Instituto de Extensión Musical, el Ministerio de Educación y el Centro de Profesores de la Orquesta Sinfónica auspiciaron, durante el desarrollo de los cuatro conciertos educacionales realizados durante el mes de abril, un concurso denominado "Para qué nos sirven los conciertos sinfónicos educacionales", en el que podían participar todos los estudiantes asistentes. Los jóvenes educandos debían

escribir un ensayo sobre el valor educacional de estos conciertos y a los mejores cuatro trabajos se les otorgaría premios consistentes en abonos para la Temporada Oficial.

En el último concierto realizado el 30 de abril, bajo la dirección del maestro Cullell y frente a una asistencia de sobre 2.000 personas, se entregaron los premios a los mejores trabajos, los que correspondieron a Elisa Román, de la Escuela Normal N° 2; a Mario Rodríguez, del Liceo Experimental "Darío E. Salas"; a Rosa Rubilar, del Liceo de Niñas N° 4; a Clara Rosenblit, del Liceo de Niñas N° 6; a Elsa Reyes, del Liceo Hispano Chileno, y a Norma Fica, de la Escuela Normal N° 2.

XX Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile

El 12 de mayo, bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, la Orquesta Sinfónica de Chile inició su temporada oficial de 1961, en el Teatro Gran Palace.

Primer Concierto

Le tocó el honor de iniciar esta temporada de conciertos a *Darwing Vargas*, con su obra "*Cantos del Hombre*", para *barritono y orquesta* (texto de César Vallejo), solista Manuel Cuadros. Esta obra sinfónica, del joven compositor chileno, mereció, en los Festivales de Música Chilena de 1960, el Primer Premio y Premio de Honor del Festival.

Continuó el programa con "*La Vals*", de *Ravel*, para terminar con la *Primera Sinfonía Op. 10*, de *Shostakovich*, que no se tocaba desde hacía años.

Segundo Concierto

El 19 de mayo, en el Teatro Gran Palace, y bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente, la Orquesta Sinfónica

nica de Chile ofreció el segundo concierto de la temporada. Este programa incluyó las siguientes obras: *Bisquert: "Metrópolis"*, *Suite Sinfónica*; *Schumann: Concierto en La menor, Op. 54, para piano y orquesta*, solista Cirilo Vila, y *Strawinsky: "La Consagración de la Primavera"*.

La Suite Sinfónica "Metrópolis", de Próspero Bisquertt, obra del repertorio clásico de la música chilena, la que no se escuchaba desde hace años, comprobó el oficio de este compositor que ocupa un lugar de honor dentro de nuestra escuela contemporánea y que se expresa en un lenguaje impresionista altamente efectivo. La Orquesta Sinfónica ofreció una buena versión de esta obra.

En el hermoso concierto de Schumann, el pianista Cirilo Vila demostró su enorme talento, buena técnica y adecuada valorización musical, colocándose entre los buenos pianistas chilenos.

Después de 18 años desde su estreno en Chile por Erich Kleiber, "La Consagración de la Primavera", de Strawinsky, logró en esta ocasión, bajo la batuta del maestro Luis Herrera de la Fuente, una versión digna en la que, a pesar de los defectos, se obtuvo su estructura básica.

Tercer Concierto

El 26 de mayo tuvo lugar el tercer concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, en el Teatro Gran Palace, bajo la dirección del maestro Luis Herrera de la Fuente. El programa incluyó: *Un sobreviviente de Varsovia*, de *Schoenberg* (Primera audición); *Boccherini: Concierto en Si bemol mayor, para violoncello*, y *Brahms: Sinfonía Nº 1*.

En este concierto de despedida, el maestro Luis Herrera de la Fuente logró un buen rendimiento de la Orquesta Sinfónica a lo largo de todo el programa. Se inició éste con la primera audición

en Chile de "Un sobreviviente de Varsovia", en el que actuó como recitante Manuel Cuadros y el Coro masculino del Conservatorio Nacional de Música. Esta obra, brevísima, causó más sorpresa que impacto en el público. El acompañamiento orquestal resultó como música de fondo al comentario hablado en el que Manuel Cuadros relató el drama del Ghetto de Varsovia. La intervención del Coro en "Shema Yisroel" logró crear el clima de angustia que debió haber caracterizado toda la obra. Lamentamos que "Un sobreviviente de Varsovia" no haya sido repetido en esta ocasión, pues así se habría logrado una mayor comprensión de su contenido.

Arnaldo Fuentes como solista del concierto de Boccherini, no actuó en esta ocasión con el profesionalismo que le es característico. Su desempeño dejó que desear en cuanto a afinación y volumen de sonido, pero su musicalidad permitió juzgar al artista de sensibilidad.

La versión de la Primera Sinfonía de Brahms fue espléndida desde todo punto de vista.

Cuarto Concierto

Bajo la dirección del maestro Walter Susskind tuvo lugar el 2 de junio, en el Teatro Gran Palace, el cuarto concierto de la temporada. Se tocaron las siguientes obras: *Pierre Mercure: Tríptico* (Primera audición); *Mozart: Concierto para piano y orquesta en Re menor K. V. 466*, solista: Ena Bronstein; *Dvorak: Sinfonía Nº 4 en Sol mayor, Op. 88*.

El maestro Susskind demostró desde el primer momento su fuerte personalidad, ideas precisas subrayadas nítidamente por una batuta muy clara y una emoción de categoría puesta al servicio de la música. El rendimiento de la Orquesta Sinfónica fue disciplinado y superior al de los conciertos anteriores.

La obra del compositor canadiense Pierre Mercure, escuchada en primera audición, nos reveló a un creador de oficio y a un artista bien definido. "Tríptico" es una obra creada dentro del lenguaje atonal, con una rica orquestación, imaginación armónica y una vitalidad contagiosa. La versión ofrecida por la Orquesta Sinfónica fue óptima, seguramente lo mejor del concierto.

En este concierto tuvimos la oportunidad de volver a escuchar a la talentosa pianista Ena Bronstein, en su primera actuación en Chile, después de año y medio de ausencia. Becada por la OEA para perfeccionarse en la Academia de Claudio Arrau y Rafael de Silva, en Nueva York, Ena Bronstein ha venido por dos meses a Chile, durante el período de vacaciones. Aprovechará su estadía para actuar dentro de poco con la Sinfónica de Concepción, ofrecer un recital en Santiago y realizar una gira de conciertos por el país y algunas otras naciones de Sudamérica.

En su primera actuación en Chile se desempeñó como solista en el Concierto en Re menor K. V. 466, de Mozart, ofreciendo una interpretación que confirmó no sólo su brillante técnica y virtuosismo sino que una madurez de interpretación que se reflejó en un sonido muy puro, una expresión emocional contenida y conceptos musicales expresados a través de una sensibilidad depurada.

Terminó este programa con una versión

muy feliz de la Sinfonía Nº 4 en Sol mayor, de Dvorak, en la que el maestro Susskind reveló su gran estatura de director.

Quinto Concierto

El 9 de junio se realizó en el Teatro Gran Palace el quinto concierto de la temporada bajo la dirección del maestro Walter Susskind. El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Smetana: Obertura de la ópera "La Novia Vendida"*; *Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta, en Mi menor, Op. 64* y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4, en Fa menor, Op. 36*.

Así como en el concierto de la Filarmónica el día anterior, la obra de fondo de este concierto fue la Sinfonía Nº 4 de Tschaikowsky. El éxito de Susskind frente a la Orquesta Sinfónica de Chile fue absoluto y la versión gozó de un dinamismo magnífico. A cada uno de los cuatro movimientos el director supo darles integridad de ideas y de estructura, dentro de un gran brillo.

Enrique Iniesta, como solista del Concierto para violín de Mendelssohn, demostró su técnica y virtuosismo. Susskind lo acompañó con propiedad, aunque director y solista no siempre lograron ponerse de acuerdo.

La Obertura de "La Novia Vendida" tuvo un buen rendimiento virtuosístico, especialmente por parte de las cuerdas.

ORQUESTA FILARMÓNICA DE CHILE

Con un nutrido programa de difusión cultural durante el mes de marzo, la Orquesta Filarmónica de Chile, dirigida por su titular Juan Matteucci y por el Director Ayudante Juan Pablo Izquierdo, ofreció trece presentaciones gratuitas; seis conciertos en poblaciones y parques los días 7, 8, 9, 11, 15, 18 y 21 de marzo y

con el Ballet de Arte Moderno los días 7, 10, 13, 16, 20 y 23 de marzo.

Temporada Oficial de 1961

La Orquesta Filarmónica de Chile ha fraccionado este año su temporada oficial en dos etapas; la primera ha sido deno-

minada *Temporada Internacional* y la segunda *Temporada Latinoamericana*. La primera contará con directores y solistas de prestigio internacional y la segunda estará destinada a dar a conocer los valores musicales de la dirección orquestal, solística y de la composición de nuestro continente.

Para la séptima temporada oficial de la Orquesta Filarmónica que se inició en el Teatro Municipal, el 20 de abril, bajo la dirección de su director titular, maestro Juan Matteucci, han sido invitados los directores Fabien Sevitzyk y Fritz Mahler y los solistas: Jaime Laredo, Alberto Lissy y Pedro D'Andurain, violinistas; Paul Badura-Skoda, León Fleischer, Frank Glazer y Philip Lorenz, pianistas; Bernard Michelin, violoncellista. Esta temporada constará de diez conciertos y se prolongará hasta el 22 de junio inclusive. Los conciertos oficiales serán repetidos los días sábados a las 15 horas, para estudiantes, profesores, obreros y empleados.

La Temporada Latinoamericana se iniciará el 12 de octubre, para finalizar el 18 de noviembre, con seis conciertos de estreno y seis repeticiones en los mismos días y horario de la Temporada Internacional.

Primer Concierto de la Temporada Internacional

El programa consultó las siguientes obras: *Corelli: Suite para cuerdas*; *Pizzini: Al Piemonte* (Tríptico Sinfónico); *Saint-Saens: Concierto para violín y orquesta N° 3*, solista Pedro D'Andurain y *Tschaikowsky: Francesca de Rimini*.

Lo más relevante de este primer concierto ha sido la calidad de la Orquesta Filarmónica de Chile, que ha logrado alcanzar una madurez digna del mayor elogio. Esto no sólo se debe a la competencia de las primeras partes, tanto de las cuerdas como de las maderas y bron-

ces, sino que al progreso de todo el conjunto en lo que se refiere a trabajo de equipo, calidad general del sonido, afinación irreprochable, disciplina, concentración y entusiasmo.

Este aspecto del concierto que comentamos sería suficiente como para considerarlo un magnífico aporte a nuestra cultura musical, que, debemos reconocer, se debe en gran parte al maestro Juan Matteucci, quien tuvo a su cargo este programa, y a cuyo esfuerzo y talento se deben los espléndidos resultados obtenidos. No obstante, el programa tocado en esta ocasión, nos defraudó.

Ni el arreglo de Malipiero de la Suite para cuerdas de Corelli representaba lo más auténtico de este compositor, ni tampoco el Tríptico Sinfónico de Pizzini, "Al Piemonte", daba una idea de lo mejor de la escuela contemporánea italiana. La superficialidad de esta partitura, muy poco original, nos pareció digna de la más vulgar música de fondo para cine. Con respecto al concierto para violín de Saint-Saens, obra banal y de escasos méritos, no merecía la magnífica interpretación de D'Andurain, cuyas cualidades de sonido, afinación y musicalidad podrían haberse lucido en una obra de mayor responsabilidad y categoría. "Francesca de Rimini", de Tschaikowsky, sin ser lo mejor del gran músico ruso, fue el punto culminante de este concierto.

A pesar de que el programa no nos satisfizo, debemos confesar que la Orquesta Filarmónica demostró cualidades excepcionales de progreso, disciplina, afinación de conjunto y musicalidad que la distinguen como uno de los conjuntos orquestales de primera categoría dentro de nuestro continente.

Segundo Concierto

El 27 de abril, bajo la dirección del maestro Fritz Mahler, titular de la Orquesta de Hastford, en Estados Unidos,

tuvo lugar el segundo concierto de la Temporada en el Teatro Municipal. El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Weber: Euryanthe*; *Mozart: Sinfonía Nº 35 en Re mayor, K. V. 385*; *Dukas: El Aprendiz de Hechicero* y *Brahms: Sinfonía Nº 4 en Mi menor*.

La Orquesta Filarmónica, en esta ocasión, no se desempeñó con la misma eficacia del primer concierto, notándose la desafinación e imprecisión de los trombones y los bronces y la debilidad de los arcos. Desde un punto de vista musical, no hubo el vuelo interpretativo que habría podido esperarse de la competencia profesional y conocimiento de las obras demostrado por el maestro Mahler. No obstante, traslució en Mozart su refinamiento y en "El Aprendiz de Brujo" su imaginación y sentido del humor. Debido a las fallas de la orquesta, ni la Cuarta Sinfonía de Brahms ni la Obertura Euryanthe tuvieron un feliz desarrollo.

Para poder juzgar debidamente al maestro Fritz Mahler preferimos esperar su próximo concierto porque estamos ciertos que debido a su desconocimiento de las posibilidades de la Orquesta Filarmónica se debió el limitado despliegue de sus facultades.

Tercer Concierto

El 4 de mayo, el maestro Fritz Mahler dirigió su último concierto oficial, en el Teatro Municipal. El programa consultó las siguientes obras: *Berlioz: Obertura "Benvenuto Cellini"*; *Liszt: Concierto Nº 2 para piano y orquesta*, solista: Philip Lorenz; *Debussy: Nocturnos ("Nua-ges" y "Fetes")*; *Strauss: "Till Eulenspiegel"*.

Aunque el maestro Fritz Mahler demostró en este concierto su gran musicalidad, profundo conocimiento de las obras y sólida técnica, los resultados no fueron tan felices como podría haberse esperado.

La Orquesta Filarmónica no logró en ninguna de las obras ejecutadas una limpieza estructural ni de equilibrio y los bronces dejaron qué desear en la afinación, especialmente en la obra de mayores exigencias del programa, el "Till Eulenspiegel". Los Nocturnos, de Debussy, resultaron opacos y faltos de sutilezas. En cuanto al joven pianista Philip Lorenz, a quien se escuchó en el poco atractivo concierto de Liszt, dotado de seria formación técnica, rico sonido y de un temperamento bien equilibrado, no logró entusiasmar.

Cuarto Concierto

Bajo la dirección de Juan Matteucci, titular de la Orquesta Filarmónica, el 11 de mayo se realizó en el Teatro Municipal el cuarto concierto de la temporada. El programa consultó las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía Nº 83 "La Gallina"*; *Beethoven: Concierto Nº 5 en Mi bemol mayor, Op. 73 "El Emperador"*; *Bartok: Suite de "El Mandarín Maravilloso"*.

El extraordinario rendimiento musical, la perfecta afinación y la comunión estrecha que existe entre el director titular de este conjunto y su orquesta fueron los atributos de este magnífico concierto que merece entusiastas aplausos. La versión de la Sinfonía Nº 83 de Haydn, fue musical, de ideas claras y vitales, de gran precisión; la orquesta en todo momento demostró su concentración y ejemplar disciplina. La labor realizada en la difícilísima partitura de Bartok, el "Mandarín Maravilloso", también fue de tan excelente calidad que no nos queda más que felicitar al maestro Matteucci por la vitalidad que supo imprimirle desde los primeros compases y por el impulso rítmico y dinámico obtenido, digno de las mejores versiones de esta obra.

El complemento perfecto a este programa fue la actuación del pianista aus-

tríaco Alfred Brendel, como solista del Concierto Nº 5 en Mi bemol mayor de Beethoven. Su versión fue ejemplar tanto desde el punto de vista técnico, en que demostró su espléndida escuela, como desde el de interpretación en que reveló su espiritualidad, gran hondura, sobriedad y respeto por la obra. Alfred Brendel es un artista de gran categoría y uno de los mejores pianistas que nos han visitado. La Orquesta Filarmónica de Chile y el maestro Matteucci lo acompañaron con espléndidos resultados que merecieron el caluroso aplauso del público.

Quinto Concierto

Fabien Sevitzy, titular de la Orquesta Sinfónica de Miami, tuvo a su cargo el concierto realizado el 18 de mayo en el Teatro Municipal, con un programa que consultó: *Bach-Sevitzy: Toccata y Fuga; Mendelssohn: Concierto en Mi menor para violín y orquesta*, solista, Jaime Laredo; *Kalínikov: Primera Sinfonía*.

Desde la iniciación de este concierto el maestro Sevitzy demostró su vasta experiencia, sólida posición profesional y la absoluta seguridad con que aborda los problemas técnicos de dirección. Su fuerte personalidad se refleja en la orquesta y trasciende al público que de inmediato reconoce la calidad del maestro.

La Toccata y Fuga de Bach transcrita por Sevitzy tuvo todo el brillo, sonoridad y virtuosismo que caracterizan a estas transcripciones y comprobó el alto rendimiento de la Orquesta Filarmónica.

En el Concierto en Mi menor de Mendelssohn tuvimos la oportunidad de escuchar al violinista boliviano Jaime Laredo, quien llegaba precedido de una gran fama internacional después de haber triunfado en el Concurso Reina Isabel de Bélgica.

Su actuación en este concierto no correspondió a las expectativas porque además de su pequeño volumen, su no siempre segura afinación y su extremada frialdad interpretativa necesariamente produjo una decepción. Sevitzy lo acompañó frente a la Orquesta Filarmónica en forma destacada.

Se puso fin a este concierto con la Primera Sinfonía de Basil Kalinnikov, compositor ruso muerto a principios de siglo, y basada en temas del folklore ruso. Se trata de una obra inmadura, de escaso interés, pero que fue dirigida con fuego por el maestro Sevitzy. La Orquesta Filarmónica de Chile respondió plenamente a sus exigencias ofreciendo una versión musical, precisa, de excelente calidad de fraseo y sonido y una muy buena afinación.

Sexto Concierto

En el Teatro Municipal, el 25 de mayo, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Fabien Sevitzy y con el pianista Frank Glazer como solista, ofreció el sexto concierto de la temporada. El programa incluyó las siguientes obras: *Wagner: Obertura de "Los Maestros Cantores"*; *Brahms: Concierto Nº 2 para piano y orquesta*; *Sibelius: Sinfonía Nº 2 en Re mayor*.

La Orquesta Filarmónica se superó a sí misma en este concierto ofreciendo magníficas versiones de las obras del programa, tanto desde el punto de vista técnico como musical. El maestro Sevitzy, logró destacar todas las posibilidades de la Orquesta Filarmónica gracias a su profesionalismo y esmerada labor.

El pianista Frank Glazer ofreció una versión clara y casi austera del Concierto Nº 2 de Brahms en la que su técnica de sonido seco y su concepto expresivo contenido sobrepasó al lirismo.

Séptimo Concierto

En este tercer concierto que dirige el maestro Sevitzy, realizado el 19 de junio en el Teatro Municipal, se rindió un homenaje a Italia con motivo del Primer Centenario de su unidad. En la primera parte del programa se tocó: *Verdi: Obertura de "La Forza del Destino"*; *Salviucci: Sinfonía Italiana en un movimiento* y *Rossellini: Cantos del Golfo de Nápoles*. La segunda parte del programa incluyó de *Barber: First Essay for Orchestra* y *Liszt: Los Preludios*.

El homenaje a Italia se inició con una brillante versión de la Obertura de "La Fuerza del Destino", en la que se usaron las maderas de la Orquesta Filarmónica. Las dos composiciones contemporáneas dadas a conocer en este concierto nos parecieron bien poco representativas del movimiento actual italiano. A pesar del superficialismo de la obra de Rossellini, en la que las melodías populares napolitanas surgen en toda su desnudez, esta composición nos pareció de mucha mayor categoría que la de Salviucci.

La obra de Barber logró una versión superficial y de poco brillo y Los Preludios de Liszt, tampoco tuvieron una mejor suerte.

Un Concierto Educativo Modelo

El maestro Sevitzy realizó en el Teatro Municipal, con la Orquesta Filarmónica, un concierto educativo de extraordinarias proyecciones y que debiera de servir de modelo para este tipo de presentaciones.

Desde el primer instante se estableció un estrecho contacto entre los niños y el maestro, a través de un diálogo que se mantuvo y que los hizo partícipes de cuanto ocurriría, transformándolos en colaboradores activos.

Luego de explicarles que él era el director que con la colaboración de la I. Municipalidad y la Orquesta Filarmónica, habían preparado esta velada, les propuso llenar las sillas y atriles vacíos del escenario, construir la orquesta, parte por parte, y de acuerdo a las diferentes familias instrumentales que las componían.

Así lo hizo. Comenzó por las percusiones y junto con hacerlo, los músicos encargados de estos instrumentos aparecieron en la platea del teatro y subieron al escenario. Una vez allí ilustraron con pequeños pasajes interpretados por cada instrumento las palabras del maestro. A éstos, se sumaron luego los instrumentos de bronce, las maderas y las cuerdas. Así se llenó, poco a poco, el escenario, y hasta el muy hábilmente planeado olvido de mencionar al flautín, obligó a uno de los niños a recordárselo al maestro, quien agradeció con tierna cordialidad la sugerencia.

En la etapa descrita, el diálogo entre el maestro Sevitzy y los niños fue constante. Los pequeños trozos con que los diversos instrumentos ilustraban las descripciones hechas por el director, le servían de pretexto para pedir a los niños que los identificaran y producía un verdadero jolgorio cuando uno acertaba.

A los triunfadores en este espontáneo test musical se les premió con entradas para el próximo concierto popular de la Filarmónica.

El programa fue muy breve: la Obertura de "Guillermo Tell", de Rossini; el primer movimiento de la Quinta Sinfonía de Beethoven, y el final de "Capricho Español", de Rimsky-Korsakov.

El ejemplo de ternura y cordialidad dado por el maestro Sevitzy en la realización de estos conciertos educativos debiera servir de modelo como también la actitud de todos los componentes de la Orquesta Filarmónica de Chile.

Octavo Concierto

El 8 de junio tuvo lugar el concierto de despedida del maestro Sevitzy en el Teatro Municipal. Las obras tocadas en este concierto fueron: *Orrego Salas: Música de Jubileo; Mozart: Concierto para piano y orquesta en Mi bemol K. V. 217*, Solista, Ena Bronstein y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4, en Fa menor, Op. 36*.

La primera parte de este programa fue poco feliz. La obra de Juan Orrego Salas fue leída por la Orquesta Filarmónica y además de haberle suprimido un movimiento adoleció de todas las fallas de una lectura. Por haber fallado el solista Alberto Lissy, quien debió haber tocado el Concierto en Re mayor para violín y or-

questa, Op. 35 de Tschaikowsky, se reemplazó a este artista por la pianista chilena Ena Bronstein a último momento. Ena Bronstein se desempeñó con su habitual pericia técnica y musicalidad, pero la orquesta no siempre fue capaz de seguirla con igual perfección.

No obstante, la versión ofrecida por Sevitzy de la Cuarta Sinfonía de Tschaikowsky, fue sencillamente extraordinaria. La Orquesta Filarmónica demostró ampliamente el magnífico pie en que se encuentra y Sevitzy realizó verdaderos milagros de sonoridades opulentas, logrando darle a la partitura y a cada uno de sus episodios un aliento perfecto. El maestro Sevitzy fue justamente ovacionado, triunfo que también compartió la Orquesta Filarmónica.

BALLET

Estreno de "Concertino"

El Ballet Nacional Chileno inició su temporada de Ballet de 1961, el 18 de mayo, en el Teatro Victoria, con el estreno del ballet "Concertino". Música: "Concertino Nº 3, en La mayor, de Pergolesi; coreografía de Pauline Koner y trajes de Consuelo Gana.

Durante esta temporada de Ballet, el Ballet Nacional estrenará tres obras, además del "Concertino" que comentamos; "Divertimiento Real", con música de Haendel y coreografía de Heinz Poll; "El Saltimbanqui", con música de Juan Orrego Salas y coreografía de Ernst Uthoff y "Surazo" (Viento del Sur), con música de Alberto Ginastera y coreografía de Patricio Bunster. Además, durante esta temporada, se repondrán los ballets: "Drosselbart", de Uthoff-Mozart; "Diseño para Seis", Taras-Tschaikowsky; "Milagro en la Alameda", de Uthoff-Bayer-Carvajal; "El Hijo Pródigo", Uthoff-Prokofieff, y "Petrouchka", Uthoff-Strawinsky.

"Concertino", montado por la coreógrafa norteamericana Pauline Koner, primera figura del Ballet de José Limón, ha sido un buen aporte técnico para esta compañía. Se trata de un entremés, importante para todo repertorio, en el que las bailarinas del Ballet Nacional toman contacto con la expresión moderna norteamericana de la danza.

Es un ballet sin argumento que sólo expresa tres estados de ánimo femeninos: primero, la "formalidad", que demanda la vida exterior; segundo, la vida "emocional" en la soledad, y tercero, la alegría sin reticencias que expresa el "gozo de vivir".

Interpretaron "Concertino": Patricia Aulestia, Hilda Riveros, Rosario Hormache y María E. Aránguiz.

Sin duda el mayor valor de este ballet reside en la fluidez del movimiento y en la expresión de cada uno de los sentimientos, de profundo sentido psicológico, apoyados por la partitura; el Grave-Presto para expresar lo formal; el Andante,

la soledad y el Vivace, el gozo de vivir que imprime una alegría sana y de alto vuelo a la parte final.

Patricia Aulestia logró una interpretación fina y bien matizada. Su vitalidad juvenil favoreció muy especialmente su papel y su disciplina física aumentó esta impresión. Rosario Hormaeche fue una colaboradora de calidad; María Elena Aránguiz destacó por la belleza de sus movimientos, e Hilda Riveros se desempeñó con musicalidad y limpieza.

Los trajes, aunque hermosos de color y diseño, daban la impresión de pesadez, lo que no favoreció ni disimuló las fallas técnicas de las bailarinas.

Este programa se completó con los ballets "Alotria" y "Diseño para Seis".

El domingo 28 de mayo, el Ballet Nacional viajó a Temuco para presentar allí, invitado por el Coro Santa Cecilia de esa ciudad, "Concertino" y "Diseño para Seis".

Segundo Estreno del Ballet Nacional "Divertimento Real"

El 8 de junio tuvo lugar en el Teatro Victoria, el segundo estreno del año del Ballet Nacional. "Divertimento Real", con coreografía de Heinz Poll, música de Haendel (Suite "Fuegos de Artificio"), y trajes de Hedi Krasa.

En este Ballet en un acto y sin argumento, el coreógrafo trató de evocar la atmósfera de noble entretenimiento de las cortes europeas de la época barroca, consiguiéndolo ampliamente. La riqueza y fluidez de la coreografía unida a los factores plásticos, transportó con exactitud al ambiente fascinante de una corte europea de esa época. Heinz Poll demostró ser un coreógrafo imaginativo, lógico y en cada una de las variaciones realizó una diferenciación bien marcada sin temer las exigencias técnicas a que sometió a sus bailarines.

Seguramente que este ballet de corte clásico tendrá una enorme aceptación y se mantendrá en el repertorio del Ballet Nacional.

Interpretaron "Divertimento Real" las bailarinas Virginia Roncal, Chela Gilberto y Patricia Aulestia y los bailarines Oscar Escauriaza, José Uribe y Robert Stuyf. Este elenco se desempeñó con limpieza técnica y el característico profesionalismo del Ballet Nacional, destacándose entre las mujeres Chela Gilberto y Patricia Aulestia, y entre los hombres, Oscar Escauriaza.

Hedi Krasa colaboró muy eficientemente con los ricos trajes de recargada ornamentación y las pelucas que recalcan el ambiente barroco de este hermoso ballet. Si hubo algún punto débil, fue la iluminación plana que se mantuvo igual durante todo el curso del ballet.

Estreno de "Romeo y Julieta" por el Ballet de Arte Moderno

El 24 de mayo inauguró su temporada en el Teatro Municipal, el Ballet de Arte Moderno, con el primer estreno del año, "Romeo y Julieta", música de Tchaikowsky, coreografía de Octavio Cintolesi, director del conjunto, escenografía y trajes de Raúl Malachowski.

Esta nueva versión de "Romeo y Julieta" produce desconcierto. Se trata de hacer revivir, una vez más, el imposible amor de los enamorados de Verona, a la luz de la tragedia de Shakespeare, pero sin relatar la historia. El ballet está dividido en dos partes; el odio que separa en esta vida y el triunfo de este amor en la eternidad. La idea es buena, pero el desarrollo no fue totalmente feliz debido, principalmente, a la coreografía un tanto oscura y confusa de Cintolesi.

Los momentos más logrados fueron los "pas de deux" de los protagonistas en los que el romanticismo se une al lirismo

expresados a través de un lenguaje imaginativo y original. En cambio, la lucha entre Capuletos y Montescos es confusa, no se percibe quiénes son los amigos o los enemigos de Romeo, el continuo ir y venir de los personajes crea un torbellino que disgrega la acción.

Aunque la escenografía y trajes de Malachowski son bellos en sí, esa escalera y balcón, para un ballet que debió ser de un carácter mucho más íntimo, sólo subrayan la dispersión de la coreografía.

Entre los intérpretes se destacó Xenia Zarcowa en Julieta, y en menor grado, Fernando Cortizo. Esta bailarina tiene poesía y logra transmitir su estado anímico; en cambio, Fernando Cortizo se limita al desempeño técnico. Este mismo defecto lo evidenció Enrique Larraguibel en Teobaldo.

No obstante, "Romeo y Julieta" es un ballet que gustará al público por su colorido y por su eterno mensaje.

Completó este programa "Las Sifides", en una versión técnica muy inferior a las del año pasado y "Pasión".

Futuros estrenos del Ballet de Arte Moderno

Dentro del programa de este año, el Ballet que dirige Cintolesi presentará "Giselle", que actualmente monta la coreógrafa inglesa Margaret Dale y que será estrenado pronto; "El Mandarín Maravilloso", con música de Bartok y coreografía de Cintolesi; "La Quintrala", con música del chileno Pedro Burgos y coreografía de la joven bailarina Bessie Calderón e "Impulso", con música de Orrego Salas y coreografía de Cintolesi.

Estreno de "Giselle" por el Ballet de Arte Moderno

En el Teatro Municipal, el 14 de junio, el Ballet de Arte Moderno presentó su segundo estreno del año: el Ballet "Gi-

selle", de hora y media de duración, con música de Adolfo Adam, libreto de Theophile Gautier, según texto de Heine, coreografía de Jean Coralli y G. Perrot, remontado por la coreógrafa inglesa y ex bailarina del Royal Ballet de Londres, Margaret Dale, quien fue especialmente invitada por el director del Ballet de Arte Moderno, Octavio Cintolesi, para montar por primera vez en Chile este ballet romántico con una compañía chilena.

El extraordinario éxito obtenido por el Ballet de Arte Moderno al estrenar "Giselle", con una propiedad, dignidad y calidad interpretativa sobresalientes, considerando la juventud de este grupo, se debe en primer lugar a la labor realizada por la coreógrafa Margaret Dale, a quien, a través de estas líneas, felicitamos calurosamente por el aporte dado al ballet en Chile, el que se traduce en una conciencia artística y un espíritu de superación que permitió ofrecernos una función que dejará huellas en la evolución y trayectoria de nuestro ballet.

Irena Milovan creó una "Giselle" de una pureza lírica y técnica que la coloca entre las grandes intérpretes de este papel y su actuación dramática tuvo puntos culminantes al final del primer acto y en el romanticismo poético del segundo. Su encarnación de la joven campesina despreocupada y alegre, de la muchacha enamorada y enloquecida de dolor y del dulce perdón más allá de la vida, tuvo matices emocionantes, perfectamente subrayados por una técnica de actuación y balletística de una precisión y musicalidad sorprendentes.

Enrique Larraguibel, en el papel de Albrecht, secundó con eficiencia a la primera bailarina, demostrando grandes dotes dramáticas y una nobleza digna como intérprete clásico.

La Reina de los Wilis, Ximena Hernández, demostró tener una técnica limpia y clara y una actuación dramática que

acentuó con gran propiedad el carácter sobrenatural de esos seres que mueren antes de su día de bodas. Su frialdad amenazadora ante la incursión del hombre solitario en su reino, destacó sus grandes posibilidades como bailarina y como artista. También debe destacarse la actuación solista de las jóvenes Wilis, Michou Osses y Olga Wischniinsky, quienes realizaron sus intervenciones con gran corrección, musicalidad y lirismo.

Todo el elenco actuó con concentración y homogeneidad, pero merecen una especial alabanza las jóvenes del cuerpo de baile que con mucha disciplina, gracia y eficiencia técnica subrayaron la acción de este ballet.

Acompañó la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la dirección de Juan Matteucci.

CONCIERTOS DE CAMARA

Mstislav Rostropovich- Alexander Dediujin

La temporada de conciertos de música de cámara se inició con una velada memorable en el Teatro Municipal, el 15 de abril, con el concierto de los artistas soviéticos, Mstislav Rostropovich y Alexander Dediujin.

El programa, de gran categoría musical, incluyó: *Brahms: Sonata en Fa Mayor, Op. 99, para violoncello y piano*; *Bach: Suite Nº 5 en Do menor, para violoncello solo*; *Schostakovich: Sonata Op. 40 para violoncello y piano* (primera audición) y *Strawinsky: Pas de Deux de "El Beso del Hada"*.

Las excepcionales cualidades del famoso cellista Rostropovich se evidenciaron en este concierto con mayor relieve aún, que en sus intervenciones con la Orquesta Sinfónica de Chile. Su técnica impecable y asombrosa, su sonido rico y poderoso, unido a una comprensión profunda de cada una de las obras interpretadas transformaron este concierto en una fiesta musical de aquellas que muy rara vez nos es dado disfrutar. Por su parte, el pianista Alexander Dediujin demostró ser un artista de gran calidad musical, técnica limpia y segura y un hermoso "toucher".

Los artistas soviéticos nos ofrecieron magníficas versiones de la Sonata de Brahms y de la Sonata de Schostakovich escuchada en primera audición, obra desigual y en ciertos momentos de poca monta, y del Pas de Deux de Strawinsky. Rostropovich, en la Suite Nº 5, en Do menor, de Bach, para violoncello solo, logró una altura de interpretación casi inverosímil, combinando la rigurosidad con la emotividad y la gracia absoluta. La emoción estética lograda por estos artistas será algo inolvidable para el público que llenaba el Teatro Municipal. Su actuación fue aplaudida con entusiasmo desbordante.

Conciertos en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura inició sus ya famosas temporadas de música de cámara, el 19 de abril, con un Festival Mozart. Como en años anteriores, la temporada de este año promete ser un acontecimiento musical de tan alta jerarquía como en el pasado. Los conciertos de cámara del Instituto Chileno-Alemán han logrado colocarse a la cabeza de la actividad musical de cámara de Santiago por sus inteligentes programas magníficamente ejecutados por artistas de

primera categoría, como también por el sinnúmero de obras ejecutadas en primera audición.

Los conciertos de este año se realizarán dos veces al mes, los días miércoles. Entre las obras que serán tocadas durante la temporada de 1961 merece destacarse a las siguientes: *Clave Bien Temperado*, de J. S. Bach, en versión completa, a cargo de Alfonso Montecino (cuatro conciertos); *Arias y cantatas de Telemann, Haendel y Bach*, para canto e instrumentos; *Música del siglo XVII y XVIII para piano y arpa*; el ciclo completo *Die Winterreise*, de Schubert; *Vier ernste Gesänge*, de Brahms; *Suite lírica para cuarteto de cuerdas*, de Alban Berg; *Cantares Quechua*, de Carlos Botto; *Canciones de negros para voz y arpa*, de Hans Helfritz. Estos conciertos estarán a cargo del Cuarteto Santiago, Cuarteto Otvös, Conjunto de Música Antigua y los más destacados instrumentistas y cantantes chilenos.

Durante el mes de mayo, el 3, 17 y 31, se realizó el ciclo de los tres cuartetos para piano, violín, viola y violoncello, en Sol menor, La mayor y Do menor, Op. 25, 26 y 60, de Brahms, a cargo del Cuarteto Santiago y de los pianistas Rudolf Lehman, Elvira Savi y Ellen Tanner. En cada uno de estos conciertos se tocará un cuarteto de Haydn, Webern, Bartók, Blacher y Santa Cruz.

En el Festival Mozart, correspondiente al primero de los conciertos de la temporada, el programa incluyó: *Cuarteto para flauta, violín, viola y violoncello*, en Do mayor K. V. 631; flauta: Klara Fries; *Cuarteto en Si bemol mayor K. V. 589*; *Cuarteto para oboe, violín, viola y cello en Fa mayor K. V. 370*; oboe: Pedro Cocchiararo, y *Quinteto para corno, violín, 2 violas y cello en Mi bemol mayor K. V. 407*; corno: Benjamín Silva y segunda viola: Higinio Jurlina con la actuación en el programa del Cuarteto Santiago.

Al referirse a este concierto, el crítico

Juan Orrego Salas, dice: "Un acontecimiento de la más alta categoría artística constituyó el concierto inaugural de la Temporada de Cámara que realiza todos los años el Instituto Chileno-Alemán de Cultura". Al referirse al Cuarteto Santiago, el mismo crítico agrega: "Si en la actualidad quisiéramos describir en síntesis sus cualidades, probablemente tendríamos que recurrir a los conceptos que emplearíamos para definir al mejor conjunto de su especie: equilibrio óptimo, afinación impecable, absoluta propiedad en el enfoque estético de las obras". Luego dice, al referirse a la actuación del oboista argentino Pedro Cocchiararo quien colaboró con el Cuarteto Santiago en el Cuarteto en Fa mayor K. V. 370, de Mozart: "Artista de sorprendente categoría quien, además de extraer de su instrumento un sonido de esa calidad que puede reconocerse en León Goossens y otros pocos, y de poseer una técnica de absoluta limpieza, es un músico en el más amplio sentido de la palabra. Junto a éste, Klara Fries, con su habitual musicalidad y hermoso sonido, nos ofreció una versión llena de encanto del Cuarteto en Do Mayor K. V. 631 para flautas y cuerdas. Benjamín Silva e Higinio Jurlina se agregaron a los elementos del Cuarteto Santiago en las partes de corno y viola, respectivamente, del Quinteto en Mi bemol K. V. 407, obra hermosísima y con las dificultades ineludibles al tipo de tratamiento que el autor da a la parte de corno, las que Benjamín Silva venció con dignidad, con la competencia técnica que le es propia, aunque no con el grado de control de intensidad y sonido que a él mismo le ha sido posible obtener en otras oportunidades".

"Trio Charlie Byrd"

Al comentar el primer concierto ofrecido en Santiago, en el Teatro Capri, por el Trío Charlie Byrd —el jazzista chileno,

Mariano Casanova, escribió para la *Revista Musical Chilena*: "En jazz Charlie Byrd resultó ser bastante convencional y "standard". Utiliza una guitarra española con amplificación eléctrica que no es la guitarra eléctrica propiamente tal. Sus resultados de sonido son atrayentes, pero su armonía es académica y un poco afieja. Su línea melódica es más bien pobre y llena de elementos clisé. Su ritmo es pujante con un "Beat" bien marcado y logra cierta forma de "Swing" con metro libre pero exacto. Aunque Charlie Byrd es un excelente guitarrista no es un gran jazzista. Tampoco es gran improvisador y no me pareció un innovador.

"El trabajo del trío como conjunto es óptimo y en los "arreglos" se logra una variedad de efectos con la inteligente utilización de sólo tres elementos: guitarra, bajo y batería. El instrumentista de verdadero valor jazzístico es el contrabajista, músico poseedor de un lenguaje exuberante, de gran ductilidad rítmica, con perfecto dominio del instrumento y con ideas netamente jazzísticas".

Primer concierto de la Temporada del Instituto Chileno-Británico de Cultura

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal se inauguró el 25 de abril la temporada de conciertos de cámara del Instituto Chileno-Británico con un recital del tenor Hanns Stein, acompañado al piano por la pianista Carla Hubner.

El crítico —Daniel Quiroga, al comentar este concierto— dijo: "... es un tenor cuyas dotes artísticas, completadas con una amplia cultura musical, lo capacitan notablemente dentro del género "lied". Buena prueba de ello fue el programa ofrecido, cuya primera parte presentó fragmentos de autores como Gluck, Paisiello y Haendel, cuya elaboración vocal y disciplina estilística fueron salvadas

por el intérprete en notable forma, fraseando con claridad y cuidadosa vocalización.

"En la segunda parte se escuchó un grupo de canciones del ciclo "La Bella Molinera", de Franz Schubert. El tenor Stein, que domina el alemán, el inglés y el italiano pudo penetrar y entregar el mensaje expresivo de esta música en muy acertada realización que, sin duda, debió ser compartida en forma más integral por el acompañamiento pianístico, que careció en parte, del nervio y la cambiante ambientación que mostraban los trozos elegidos.

"En la tercera parte se escucharon "Three Songs", del compositor Pablo Garrido..., la mano que hizo esas Canciones es la de un músico que ha llegado a un lenguaje justo, equilibrado en sus recursos y que no va al "tanteo", sino seguro a su fin expresivo, en un noble discurso. La versión de Hans Stein sirvió a esta obra en sus mejores cualidades, tal como lo hizo con la otoñal serie de canciones de George Butterworth, compositor británico "fin de siglo", que logró una interpretación revelante".

Segundo concierto en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

El 3 de mayo, el Cuarteto Santiago, realizó el segundo concierto de la temporada con un programa que incluyó: *Haydn: Cuarteto en Do mayor, Op. 20 N° 2; Webern: 5 Movimientos para Cuarteto de Cuerdas, Op 5; Bartok: N° 3 (1927) y Brahms: Cuarteto para piano, violín, viola y cello en Sol menor Op. 25*, con la participación de Rudolph Lehmann.

Daniel Quiroga, al comentar este concierto, escribió: "Sólo un conjunto del más alto profesionalismo puede encarar con éxito la interpretación de las magistrales "Cinco Piezas para Cuarteto", de

Anton von Webern... La versión que escuchamos al Cuarteto Santiago fue simplemente ejemplar, como prueba de servicio a la música de uno de los autores menos conocidos en nuestro medio, y como demostración de eficiencia individual y de trabajo en equipo. Es cierto que estas cualidades han puesto la labor del Cuarteto Santiago en un lugar preponderante en la vida musical chilena, pero trabajo como el que realizaron frente a la obra comentada, nos parece digno de ser destacado en forma muy especial... En el concierto que nos ocupa escuchamos la versión del Tercer Cuarteto, de Bartok, extraña combinación de música experimentalista, especulativa, con el calor dado por la temática y la rítmica populares de Hungría. La realización de esta obra reiteró la meritoria labor del conjunto... El concierto que comentamos se inició con una buena versión del Cuarteto en Do mayor, Op. 20, Nº 2, de Haydn, obra fiel a las normas escolásticas... Finalizó el programa con el Cuarteto para piano, violín, viola y cello, Op. 25 de Brahms. Esta obra, no obstante ser una acabada demostración del neoclasicismo brahmsiano en el plano formal, no logra elevar la atención más allá del simple agrado... La ejecución con Rodolfo Lehmann en el piano, fue notablemente seria y ajustada estilísticamente".

Ruby Ried dio examen de Licenciatura en Piano

El 17 de abril, la joven pianista Ruby Ried, quien realizó sus estudios completos en el Conservatorio Nacional de Música, egresada del curso superior de piano e interpretación, de la profesora Sra. Arabella Plaza, dio su examen de Licenciatura en Piano.

En este concierto, Ruby Ried tocó: *Scarlatti: Tres Sontas en Re mayor; Bee-*

thoven: 32 Variaciones en Do menor; Schumann: Sonata en Sol menor, Op 22; Debussy: Preludios: "La terrasse des audiences au clair de lune" y "Feux d'artifice; Cirilo Vila: Fantasia en tres movimientos.

Recital de Margot Loyola y el Conjunto Cuncumén

En el Teatro Municipal se presentó Margot Loyola y el Conjunto Cuncumén en un Festival Folklórico, con folklore pascuense y araucano y cantos y danzas autóctonas.

Coro de la Universidad actuó para obreros de Maipú

Como parte del programa de difusión musical elaborado por AMCA (Agrupación Musical de la Caja de Compensación de ASIMET), el 6 de mayo actuó, en un concierto para los trabajadores de FENSA y organizado por el Sindicato Industrial de esa Empresa, el Coro de la Universidad de Chile y su Conjunto Folklórico.

Recital de Olivia Concha Molinari

El 9 de mayo, en el Teatro Municipal, la joven pianista chilena Olivia Concha Molinari, ofreció su primer recital después de su regreso de Italia, donde obtuvo la más alta distinción que se otorga a una artista, al graduarse en el Conservatorio de Música "Giuseppe Verdi", de Milán, con un "dieci Lode".

El programa del concierto consultó las siguientes obras: *Bach: Fantasia y Fuga en Sol menor; Haydn: Sonata Nº 1 en Mi bemol mayor; Chopin: Berceuse, Estudios, Op. 25, Nos 2 y 3; Allende: Tres Tonadas; Strawinsky: Tango, y Schumann: Carnaval, Op. 9.*

Juan Orrego Salas, en su crítica de este concierto, y al referirse a las cualidades

de la pianista, escribió: "...en primer lugar, una probada honestidad que se agrega a lo que básicamente recogió de sus maestros en el terreno moral, artístico y técnico. En seguida, un talento musical, que aunque por instantes pareció cohibido por la natural tensión de su nueva experiencia, es posible suponer que pueda desarrollarse y tal vez con insospechada generosidad. Luego, Olivia Concha posee una seguridad técnica que si por momentos no fue suficiente para superar pasajes de exigencias mayores a sus actuales posibilidades... por otra parte, es lo suficiente como para augurarle una pronta superación de aquellos aspectos aún negativos, mediante un trabajo constante de autoobservación".

El crítico Daniel Quiroga, dice en "La Nación": "Era el primer concierto dado al público de su país, después de su etapa de estudios en Europa. Y es grato reconocer que hay en ella un nuevo talento que agregar a la ya larga nómina de jóvenes valores pianísticos surgidos de la tierra chilena. Olivia Concha posee un talento natural desbordante, y hasta donde su formación académica ha podido encauzarlo, dentro de las disciplinas, técnicas e interpretación, la síntesis lograda se manifiesta con sorprendente rendimiento artístico... Luce un mecanismo fácil, seguro; una calidad de sonido cristalina. Es música por naturaleza, franca, lógicamente, así nunca su virtuosismo queda en la superficie, sino que contribuye a conformar el contorno estilístico del autor que aborda".

Concierto del pianista panameño Claudio Vásquez

En la Sala Valentín Letelier, dentro del ciclo de conciertos organizados por la Sección Extensión Musical Educativa, se presentó el pianista panameño Claudio Vásquez.

El pianista tocó obras de Beethoven, Schumann, Debussy, Villa-Lobos y Franz Liszt. La crítica santiaguina, al referirse a este concierto, dijo que el pianista panameño indudablemente tenía clara idea de lo que debe realizar en su tarea de recreación, pero que sus medios técnicos son restringidos.

Recital de Philip Lorenz

El 15 de mayo, en el Instituto Chileno-Alemán, el pianista alemán norteamericano, Philip Lorenz, ofreció un recital en el que tocó: *Schumann: Kreisleriana Op. 16; Chopin: Scherzo en Si menor, Op. 20; Beethoven: Sonata en La mayor, Op. 110; Ravel: Valses nobles et sentimentales; Busoni: Elegía "¡All Italia!"; Debussy: L'Isle Joyeuse.*

Tercer concierto de cámara en el Instituto Chileno-Alemán

Continuando con el ciclo de conciertos de cámara ofrecidos por el Cuarteto Santiago, el 17 de mayo, en el Salón de Música de ese Instituto, se realizó el tercer concierto de la temporada. El programa incluía: *Mozart: Cuarteto en Fa mayor K. V. 590; Blacher: Cuarteto Nº 3, Op 32, y Brahms: Cuarteto para piano, violín, viola y cello en La mayor, Op. 26* con la participación de la pianista Elvira Savi.

El crítico Orrego Salas, al referirse a este concierto, escribe: "Cuanto pueda decirse en abono de los juicios que ya hemos emitido acerca de las actuaciones anteriores del Cuarteto Santiago fue confirmado en esta oportunidad... el grado de superación artística alcanzado en los últimos tiempos, que se resume en una excelente afinación, justo equilibrio, verdadera compenetración de las obras que aborda y gran competencia de sus integrantes".

El maestro Orrego Salas alaba con en-

tusiasmo las versiones de los cuartetos de Mozart y Blacher y al referirse a Elvira Savi, pianista que actuó con el Cuarteto Santiago en el Cuarteto en La mayor, Op. 26, de Brahms, dice: "... Elvira Savi, artista cuyas dotes naturales y seriedad profesional han sido ampliamente reconocidas y que vimos confirmarse en esta oportunidad, en una interpretación segura, generosa de sonido, limpia y equilibrada, correspondiente en líneas generales a la que nos ofrecieran los componentes del conjunto nombrado, quienes a pesar de algunas esporádicas fallas, lograron mantener la altura artística que ha caracterizado a sus últimas actuaciones entre nosotros".

Cuarto concierto de cámara del Instituto Chileno-Alemán de Cultura

El 31 de mayo, el Cuarteto Santiago agregó una nueva actuación en la temporada que ofrece en este Instituto de Cultura, completando en éste el ciclo de los tres cuartetos con piano, de Brahms, con la ejecución del Cuarteto en Do menor, Op. 60, que contó con el experto desempeño de la pianista Ellen Tanner.

Un hermosísimo Cuarteto de Cuerdas, en Mi bemol, de Dittersdorf, encabezó el programa y se repuso el Cuarteto N° 3, de Santa Cruz, estrenado por esta agrupación durante los últimos Festivales de Música Chilena.

Primer concierto del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad Católica

Se inició la temporada de 1961 de conciertos con la actuación, el 17 de mayo, del Quinteto de Vientos del Conservatorio

Nacional de Música integrado por: Heriberto Bustamante (flauta), Enrique Peña (oboe), Luis Herrera (clarinete), Guillermo Villablanca (fagot) y Enrique Zalazar (corno). Este conjunto interpretó obras de: Franz Danzi, Ibert, Orrego Salas, Ravel y Hindemith.

Iniciación de la temporada de cámara del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura

Con un recital en la Sala Helen Wessel, del pianista Philip Lorenz, se inició la temporada de conciertos de cámara de este Instituto.

Orrego Salas, al comentar este concierto escribió: "Cuenta con una gran sensibilidad desarrollada desde estratos muy profundos de su ser, con una destreza mecánica, que se traduce en una técnica limpia, en un sonido amplio, en un absoluto dominio de una vasta gama de matices y con una seria forma de abordar los problemas artísticos... La demostración de ello la tuvimos muy especialmente en sus versiones de la Sonata Op. 110 en La bemol de Beethoven, y en la Sonata 1924, de Strawinsky, dos obras de grandes exigencias, abordadas con un pleno dominio de sus requisitos técnicos y honda penetración en su contenido".

Recital de Sonatas Loewe-Savi

En el Salón Filarmónico, el Instituto Chileno-Británico de Cultura prosiguió, con su ciclo de conciertos de cámara. En esta ocasión actuó el violoncellista Hans Loewe y la pianista Elvira Savi, dos destacadas figuras de nuestro mundo musical.

El programa contó con la primera audición de tres sonatas: *Kodaly: Sonata, Op. 4*; *Delius: Sonata 1916*, en un movimiento, y *Rachmaninoff: Sonata en Sol menor, Op. 19*.

Octeto de la Filarmónica de Berlín

En el Teatro Municipal, el Octeto de la Orquesta Filarmónica de Berlín, ofreció un único concierto con un programa que incluyó: *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna*; *Schubert: "Die Forelle"* y el *Septimino de Beethoven*.

Concierto de despedida de la soprano María Elena Guiñez

En el Salón Filarmónico del Teatro Municipal, el 13 de junio, la soprano María Elena Guiñez ofreció un recital antes de partir a Europa, contratada por la Opera de Viena para actuar durante un período y, al mismo tiempo, aprovechará su estadía en la capital de Austria para perfeccionarse en la Academia de Viena.

Acompañada al piano por Miguel Aguilar, la talentosa cantante demostró sus extraordinarias dotes musicales en un extenso y difícil programa que incluyó las siguientes obras: *Bononcini: Deh lascia, o core*; *Caccini: Sfogava con la Stella* y *Dovrò dunque morire?*; *Scarlatti: Matilde, mio tesoro* (cantata); *Mozart: Das*

Veilchen, Abendempfindung y *An Chloe*; *Beethoven: Gellert Lieder, Op. 48*; *Web-bern: Der Tag ist vergangen, Die geheimnisvolle Flöte* y *Gleich und Gleich*; *Aguilar: Die Sirenen*; *Strawinsky: Cuatro Cantos Rusos*.

Quinto concierto de cámara del Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Continuando con la serie de conciertos programados por el Instituto Chileno-Alemán, el 14 de junio tuvo lugar un interesante concierto que estuvo dividido en dos partes: en la primera actuó Clara Fries, flauta, y Elvira Savi, piano, en la Sonata N° 5, en Sol mayor, Op. 1, de Haendel; Sonata N° 2, en Mi bemol, de J. S. Bach, y Sonata para flauta y piano 1936, de Hindemith.

La segunda parte del programa estuvo a cargo de Margarita Valdés, mezzosoprano, acompañada por Rudolf Lehmann, en un programa Brahms. Cantó las siguientes obras: *Nicht mehr zu dir su gehen, De Tod, das ist die kühle Nacht, Dein blaues Auge hält so still, Die Mainacht* y *Vier ernste Gesänge, Op. 121*.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

ANTOFAGASTA

Temporada de Música de Cámara

Los Cantantes de Cámara de Santiago, bajo la dirección de Manuel Cuadros, fundador y director del grupo, iniciaron la Temporada de Conciertos de Cámara que anualmente presentan la Universidad de Chile, Zona Norte, y la Sociedad Musical de Antofagasta. Además del concierto de abono, ofrecieron un recital pa-

ra estudiantes y otro para obreros.

La crítica alabó la eficiencia del grupo, destacando su perfección en las canciones de tipo picaresco o en que predomina la viveza rítmica, "alcanzando en algunas de ellas tal gracia, homogeneidad e intención que resulta difícil imaginar una interpretación más perfecta".

Próximamente, este grupo estrenará en Concepción dos importantes obras sinfónico-corales y proyecta, también, una gira por Chile y otra por los países del Atlántico.

Ciclo de música clásica

El Departamento de Extensión Cultural de la U. de Chile del Norte, ha organizado un ciclo de audiciones de música clásica comentada, que se realiza dominicalmente en el Aula Magna, a cargo de los profesores Ernesto Vásquez y Harold Zamora. La Universidad adquirió un moderno equipo estereofónico para estas audiciones.

C O Q U I M B O

Festival de Coros

El Coro de Profesores de Coquimbo ha organizado el II Festival Provincial de la zona, festival que cuenta con el auspicio de la Federación de Coros de Chile. Este primer festival del año servirá como preparación al II Festival Nacional, que se efectuará en el mes de octubre en Linares.

L A S E R E N A

Conciertos de la Orquesta Filarmónica del Norte

La Orquesta Filarmónica del Norte, bajo la dirección de su fundador y director titular, Jorge Peña Hen, inició la temporada oficial de 1961. Durante esta temporada varios directores serán invitados a dirigir la Orquesta, y el primero de ellos fue Juan Matteucci, titular de la Orquesta Filarmónica de Chile.

V I Ñ A D E L M A R

Recital D'Andurain-Laudien

El Aula Magna de la Universidad Santa María inició su temporada de conciertos

con un recital a cargo del violinista Pedro D'Andurain con Frieda Laudien al piano.

Concierto de la Orquesta Clásica Pro Música

Un núcleo de aficionados, bajo la dirección del Dr. Campbell, ha formado una pequeña orquesta de cámara que se presentó al público en el Teatro Municipal de Viña del Mar con la Suite en Si menor y el Cuarto Concierto Brandeburgués, de J. S. Bach. El crítico C. Poblete, que alaba esta iniciativa, añade, no obstante, que éste "fue un programa ambicioso, de serias dificultades, a menudo insalvables para un conjunto poco especializado".

Recital de Rudi Lehmann

En los salones de la Quinta Vergara, el pianista Rudi Lehmann ofreció un interesante recital con obras de Bach, Mozart, Chopin, Debussy y Allende.

Tomás Eastman dice en "El Mercurio" de Valparaíso, que "este recital de piano alcanzó el nivel de una interesantísima velada artística".

T E M U C O

Recital de Roberto Bravo

La Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia inició su actividad de conciertos con un recital del pianista Roberto Bravo.

Este joven y talentoso pianista interpretó obras de Mozart, Debussy, Orrego Salas y Chopin.

CONCEPCIÓN

Temporada de 1961 de la Sinfónica de Concepción

La Sinfónica de Concepción, el Coro Polifónico de Concepción, el Coro Experimental y el Conjunto Criollo, realizarán durante este año un interesante plan de difusión musical.

El Coro Polifónico tiene tres estrenos preparados: el "Gloria", de Monteverdi, y las Cantatas 11 y 80 de J. S. Bach. Las Cantatas serán cantadas con la colaboración de la Orquesta de Cámara.

La temporada se inició el 10 de junio con el "Gloria", de Monteverdi, y la reposición de la Cantata N° 4 de J. S. Bach, acompañados por la Orquesta de Cámara. Este primer concierto ha sido dedicado al Diario "El Sur" de esta ciudad, con motivo del premio "Mergenthaler", que le fue concedido por la Sociedad Interamericana de Prensa.

Además de las obras nombradas, el Coro Polifónico cantará durante la temporada y en los conciertos de extensión y el Festival Anual de Coros, el Salmo 112, de Haendel, y el "Gloria", de Vivaldi.

VALDIVIA

Orquesta Sinfónica del Sur

Un grupo de dieciocho intérpretes acaba de formar la Orquesta de Cámara de esa ciudad bajo la dirección del profesor universitario Sigisfredo Herber, conjunto que se transformará dentro de poco en la Orquesta Sinfónica del Sur. Este nuevo conjunto cuenta con el patrocinio de la Universidad Austral y está integrado por profesores secundarios y universitarios, los que se reúnen a ensayar en la Facultad de Bellas Artes.

ARICA

Sociedad Coral del Magisterio y el Coro Arica preparan la Cantata N° 4 de Bach

A fines de año, la Sociedad Coral del Magisterio y el Coro Arica cantarán con la Orquesta Sinfónica de Chile la Cantata N° 4 de Juan Sebastián Bach. Actualmente ambos coros, integrados por sesenta voces, y bajo la dirección de Guillermo Cárdenas, ensayan esta obra.

Transmisión de los conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile

Con el concurso del Departamento de Grabaciones y Radiodifusión del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, se inició la transmisión de los conciertos de la xx Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo el auspicio de la Asociación de Profesionales Universitarios de Arica. También se está transmitiendo el programa "Cómo escuchar música", con comentarios de Samuel Claro.

Coro del Magisterio de Iquique

Con los auspicios de la Municipalidad de Arica viajó a esta ciudad el Coro de Profesores de Iquique, el que ofreció una serie de conciertos de carácter popular durante la Semana Ariqueña.

TEMUCO

XV Aniversario del Coro Polifónico "Santa Cecilia"

El Ballet Nacional Chileno viajó a Temuco para celebrar el xv Aniversario de

la fundación del Coro Polifónico "Santa Cecilia" de esa ciudad y presentó allí el primer estreno de este año, "Concertino", con coreografía de Pauline Koner y música de Pergolesi.

El Coro Polifónico, bajo la dirección de Lucía Hernández Rivas, cantó obras de Victoria, de La Rue, Núñez, Calcagno, Gastoldi y Scandello.

PUNTA ARENAS

La Sociedad PRO ARTE que con tanto empeño y entusiasmo prosigue sus finalidades de difusión artística, en especial musical, ha dado comienzo a su temporada de conciertos. Cabe hacer un paréntesis en estos comentarios en elogio nuevamente de esta labor no siempre fácil, pero con la satisfacción de ir despertando una mayor inquietud, en un medio ni adverso ni hostil a las manifestaciones culturales, pero sí un poco aletargado. Contribuye a ello, en gran parte, que sólo cuenta con esporádicos asomos en cuanto a exposiciones, conciertos, teatro y algunos cursos de carácter artístico que suele auspiciar la U. de Chile en sus Escuelas de Temporada.

En materia musical particularmente, se hace notar la falta de un Conservatorio, base permanente para el cultivo y arraigo de la expresión musical. Algo más sólido, pero que se hace difícil formar sin un estímulo efectivo por parte de organismos de peso como serían los centrales.

Sociedad Coral de Magallanes

Es precisamente un ejemplo. Entidad que nació bajo el calor de una de las primeras Escuelas de Invierno en Punta Arenas, ha hecho innúmeros intentos para estabi-

lizar su existencia y pasado por largos periodos de receso.

Ahora vuelven a reagruparse sus antiguos integrantes y con la incorporación de nuevos elementos, inicia una etapa de ensayos, ansiando la dirección que le permita nuevamente actuar en público.

Recitales de Pedro D'Andurain

Con los auspicios de PRO ARTE, que hasta ahora ha presentado a los mejores intérpretes chilenos, llegó Pedro D'Andurain hasta el territorio de Magallanes.

Fue realmente un acontecimiento su presentación en dos magníficos recitales, en el Teatro Municipal, ya que el intérprete posee una trayectoria de grandes éxitos, incluso en el extranjero. D'Andurain está mucho más allá de ser una promesa, porque sus sobresalientes condiciones y la madurez alcanzada no hacen dudar que su futuro está junto a los más destacados arcos del mundo.

Su acompañante, Eliana Valle, renombrada concertista que en varias ocasiones lo ha secundado en el extranjero, merece también elogios especiales en la parte pianística de estos conciertos. Confirmó sus virtudes de ejecutante y de acompañante ampliamente reconocidas por críticos y numerosos solistas.

D'Andurain presentó un programa de sonatas (Beethoven, Mendelssohn, Saint-Saens) y además trozos de gran programa, que no analizaremos en esta crónica sumaria, que sólo tiene por finalidad dejar constancia de esta gira de imborrables recuerdos, logrando en el público ese raro suspenso que algunos artistas tienen la virtud de producir.

Concierto en Cerro Sombrero

La ENAP, como en otras oportunidades, no escatimando afanes de llevar también

un poco de luz artística a sus campamentos, auspició un concierto de Pedro D'Andurain y Eliana Valle, en el magnífico teatro del campamento de Cerro Sombrero, en Tierra del Fuego, y que tuvo la feliz acogida que era de suponer.

A su vez, el conocido crítico y musicólogo Pablo Garrido, que los acompañaba, dio una charla, similar a otras, sobre tópicos de arte dadas en Punta Arenas, con el auspicio de diversas entidades.

Concierto Educativo

Acertadamente se llegó a concretar también un concierto para escolares, asistiendo —teatro lleno— el alumnado superior de numerosas escuelas y establecimientos de carácter secundario. Pablo Garrido tuvo a su cargo las glosas correspondientes. Estas iniciativas, que dejan en el espíritu juvenil huellas imborrables, logran efectividad en materia de difusión artística.

NOTICIAS

Victor Tevah, titular de la Sinfónica Nacional de Buenos Aires

El maestro Víctor Tevah, ex director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, quien se acogió a jubilación hace tres años después de haber realizado una brillante labor frente a nuestra orquesta, inició en plena madurez de sus facultades una magnífica carrera internacional. Un reconocimiento absoluto de su talento en el extranjero ha redundado en su reciente nombramiento como director titular de la Sinfónica Nacional de Buenos Aires, agrupación que junto a la de México, es considerada como la más destacada de nuestra América Latina.

La *Revista Musical Chilena* se hace el deber de felicitar al maestro chileno por tan destacado y merecido éxito y hace votos porque su labor frente a la Sinfónica Nacional de Buenos Aires no le impida seguir actuando como director huésped con las orquestas del continente y muy especialmente con las nuestras.

Centenario de Don Luis Arrieta Cañas (1861-1961)

El 2 de abril los músicos chilenos tuvieron la felicidad de poder saludar a don Luis Arrieta Cañas en el centenario de su nacimiento y agradecerle a este prócer su insigne labor en el campo de la crítica musical, que tanto ha significado para la formación de nuestra actividad artística.

Felicitamos a don Luis Arrieta en este su primer centenario, transcurrido con tanto brillo.

Ena Bronstein en su debut en Nueva York

La pianista chilena Ena Bronstein se presentó el 16 de abril en el Town Hall de Nueva York en un concierto que le ha

merecido los aplausos del público y los elogios de la crítica. La joven pianista fue a perfeccionarse en la Academia de Claudio Arrau y Rafael de Silva, en Nueva York, y al presentarse al público de esa ciudad ha merecido críticas tan halagüeñas como la de Raymond Ericson, del "New York Times", quien escribe: "Si la señorita Bronstein madura en la dirección que ahora sigue, será en pocos años una de nuestras grandes artistas". El crítico califica de "impresionante" el debut de la pianista chilena, alumna de Elena Waiss y formada en la Escuela Moderna de Música de Santiago.

En otros párrafos de su crítica, Ericson dice: "Cualquiera que sea capaz de ejecutar la sonata para piano en Fa menor de Brahms tan bellamente como Ena Bronstein lo hizo ayer en el Town Hall, tiene dotes más que ordinarias. La pianista posee algo esencial en la ejecución musical que no puede ser enseñado. Es la habilidad de llevar las transiciones de una sección a otra de la obra en forma que parezcan fluir naturalmente de lo que hubo antes. La extensa sonata de Brahms requiere esta habilidad o se derrumba... La señorita Bronstein ejecutó la sonata con tal calor y comprensión que la música parecía fluir naturalmente".

Gustavo Becerra dictará curso en la Universidad de Buenos Aires

El director del Instituto de Extensión Musical, Gustavo Becerra, dictará en el mes de septiembre un curso en la Universidad de Buenos Aires sobre el tema: "Hacia una gramática musical".

La Universidad de Buenos Aires, además, en sus separatas, le editará el trabajo previamente publicado por la *Revista Musical Chilena*, "Crisis de la ense-

fianza de la Composición en Occidente", revisado y reducido a 150 páginas aproximadamente.

Nueva Directiva de la Asociación Nacional de Compositores

La Asamblea General de la Asociación Nacional de Compositores acaba de elegir su nueva directiva para 1961. Fue elegido presidente don Carlos Isamitt; secretario, Eduardo Maturana; tesorero, Pedro Núñez Navarrete; y directores, Marcelo Morel y León Schidlowsky.

Raimundo Larrain se hará cargo del Ballet del Marqués de Cuevas

Raimundo Larrain Valdés, coreógrafo y escenógrafo chileno de fama internacional se hará cargo del Ballet del Marqués de Cuevas recientemente fallecido en París.

El respaldo económico lo dará Nelson Rockefeller. Raimundo Larrain fue el escenógrafo y diseñador de los trajes de "La Bella Durmiente", Ballet que el Marqués de Cuevas dejó preparado antes de morir y que ha tenido un éxito sin precedentes en Europa.

Raimundo Larrain nació en 1930 y se inició como ayudante del Director del Ballet Zulima en 1950, con quien estrenó los ballets: "Las Tres Pascualas" y "Nocturno". En 1951 estrenó en el Teatro l'Atelier, el Ballet "Pelléas y Mélisande". Más adelante estudió en el Teatro Colón de Buenos Aires y a su regreso a Chile estrenó "Carnavalesco", "Muerte de Amor", "Concierto", etc.

Haciendo uso de una beca viajó a París y allí montó "Las Tres Pascualas". Trabajó amistad con el Marqués de Cuevas y desde ese momento realizó importantes

escenografías y diseños de trajes tanto para el Ballet del Marqués de Cuevas como también para otras entidades artísticas de París y Nueva York.

Alfonso Montecino regresa después de gira por Europa

El pianista Alfonso Montecino acaba de volver al país después de una larga gira por Europa y América. Ofreció recitales en Gran Bretaña, Noruega, Alemania, Italia, España y a su regreso actuó en Venezuela y Perú.

En todos los países visitados la crítica fue muy favorable y quedó contratado para volver a dar conciertos en Madrid, Estocolmo, Génova, Hamburgo y Munich, en 1962.

A continuación, daremos a conocer algunas de las críticas de estos conciertos: Londres, "The Daily Telegraph", 12 de abril: "Tanto en Strawinsky como en Bach, Montecino tuvo oportunidad de mostrar su claridad tonal y maestría en la ejecución contrapuntística. Ofreció la Partita Nº 2 de Bach con perfecto control, dando a la Sarabanda fina elegancia y al Capriccio un espléndido vuelo rítmico." Berlín, "Der Kurier", 22 de abril: "Alfonso Montecino demostró poseer una personalidad artística admirablemente desarrollada, una técnica depurada y una capacidad de proyectar al auditorio cada giro musical el que sabe revivir con exuberancia." Munchen, "Abendzeitung", 5 de mayo: "Constante claridad técnica y corrección agógica, brillo pianístico y profunda musicalidad." Oslo, "Dagbladet", 12 de abril: "Artista de gran refinamiento, realizó las obras de Debussy y Albéniz con elegancia y colorido, sin exagerar los efectos rítmicos. Es un músico esencialmente lírico, lo que no trata de ocultar en su ejecución. Al mismo tiempo demostró profundo sentido del fraseo y de la línea de Bach. Montecino posee una mente

alerta, siempre escuchando interiormente la íntima substancia musical y obligando al público a seguirlo en su actividad creativa."

Durante su gira, Alfonso Montecino, dio a conocer los "Diez Preludios para Piano" del compositor chileno, Carlos Botto. La crítica, al referirse a esta obra, dice: Londres, "The London Times", 10 de abril: "Los Diez Preludios de Botto demostraron inventiva y sentido del humor." "The Daily Telegraph": "Los Preludios de Botto se demostraron como obras de gran interés en su complejidad técnica y muy expresivos en su simplicidad lírica". Munich, "Ach-Uhr Blatt", 3 de mayo: "Los Preludios de Botto se acercan a Debussy y Busoni. Dieron oportunidad a gran lucimiento técnico a Montecino". Berlín, "Der Kurier", 22 de abril: "Los Preludios de Botto, compositor desconocido para nosotros, son pequeñas obras finamente cinceladas que demuestran influencias tanto del Impresionismo como del sentido motórico de Prokofieff." Caracas, "El Nacional", 28 de marzo: "La segunda parte del programa comenzó con unos magníficos Preludios de C. Botto autor que nos era totalmente desconocido, pero que nos fue revelado con un nervio espléndido por Montecino." Lima, "El Comercio", 30 de mayo: "Pequeños trozos muy finamente trabajados y de exigente ejecución."

María Elena Guíñez estudiará en la Academia de Viena

La distinguida soprano chilena, María Elena Guíñez, esposa de Miguel Aguilar, compositor y director del Conservatorio de Música de Concepción, ha sido invitada por Félix Paumgartner, director del Mozarteum de Salzburgo, para que siga un curso de perfeccionamiento en la Academia de Viena. En días pasados la Radio de Viena transmitió algunas grabaciones

de la soprano chilena, las que, al ser escuchadas por Paumgartner, la merecieron elogiosos comentarios.

Durante su corta carrera, María Elena Guíñez ha obtenido resonantes éxitos tanto en Chile como en el extranjero. En agosto partirá a Viena contratada por la Opera de esa ciudad.

La soprano Georgette Vial en el Festival Internacional Operático de Aspen y en el Festival Casals

La soprano chilena, Georgette Vial Clark que se encuentra estudiando canto en los EE. UU., con una beca Fulbright, acaba de obtener una beca para estudiar canto y dirección en el Festival Internacional Operático de Aspen, Colorado, durante los meses de julio y agosto de este año. Este Festival es señalado como la mejor escuela de canto y dirección operática de Norteamérica.

Otra beca obtenida por nuestra soprano ha sido para cantar en el Festival Musical de Puerto Rico que dirige el maestro Pablo Casals. La Srta. Vial cantará como solista en dos programas de música de cámara del Festival de Puerto Rico.

Cursos de música para adultos

El 10 de abril se iniciaron los cursos vespertinos que dependen de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Estos cursos son dedicados a adultos mayores de dieciséis años y comprenden los ramos de Teoría, Solfeo, Armonía, Canto, Violín, Violoncello, Guitarra, Acordeón, Clarinete, Flauta, Fagot, Trompeta y Percusión.

Los exámenes son válidos y se rinden ante comisiones del Conservatorio Nacional de Música.

*Luis Rodríguez Torres en el
Festival de Trossingen*

Hace cuatro años, Luis Rodríguez obtuvo una beca Hohner para realizar estudios superiores de acordeón-piano y otros instrumentos en el Conservatorio de Música de Trossingen, recibiendo su título

de profesor el año pasado, con altas distinciones.

En el Festival de Música de Trossingen, recientemente realizado, el artista Luis Rodríguez obtuvo gran éxito en un recital de acordeón que ofreció durante este Festival.

Luis Rodríguez, a raíz de recibir su título de concertista, volverá a Chile en julio de este año.

NOTAS DEL EXTRANJERO

A L E M A N I A

Semana de la Opera Contemporánea en Hamburgo

Especial para la
"Revista Musical Chilena"

por *Everett Helm*

Entre el 21 y 28 de febrero, la Opera del Estado de Hamburgo montó una impresionante Semana de Opera Contemporánea en la que se presentaron las siguientes obras: "Sueño de una Noche de Verano", de Britten; "Oedipus Rex" de Strawinsky; "Antígona", de Honegger; "Escuela de las Mujeres", de Liebermann; "Lulu" y "Wozzeck", de Alban Berg; "El Príncipe de Homburgo", de Henze, y "Aniara", de Blomdahl.

Sería difícil que cualquier otro centro operístico del mundo pudiese duplicar este "festival", aunque no se trató de un festival propiamente tal, puesto que todas las obras que se montaron pertenecen al repertorio de la Opera de Hamburgo. Tampoco fue ésta una reunión insólita de estrellas o conjuntos invitados, sino que sencillamente la agrupación dentro de una misma semana de obras que son regularmente presentadas a un público de abonados. El hecho de que el resultado haya tenido las características de un verdadero festival como lo atestiguan no sólo la importancia de las obras programadas sino que la excelencia del conjunto, demuestra la alta categoría lograda por la Opera del Estado de Hamburgo. Sólo una compañía de cualidades excepcionales es capaz de presentar espectáculos semejantes.

La semana se inició con el estreno en

Alemania de "Sueño de una Noche de Verano", de Benjamín Britten, dentro de un marco de excepcional belleza, con escenografías maravillosas de Helmut Jürgens y efectos luminosos de ilusoria magnificencia. El concepto musical del maestro Leopold Ludwig y el dramático del director de escena Günther Rennert, un tanto recargados, siguiendo la línea de la legítima producción germana de la comedia shakesperiana. El extraordinario éxito de la ópera, que se expresó a través de más de treinta cortinas, parecería justificar esta interpretación por lo menos en Alemania. No obstante, algunas de las sutilezas trabajadas con economía y delicadeza en la partitura de Britten, se perdieron. En cambio, las escenas más vigorosas, especialmente las del drama dentro de la comedia, resultaron óptimas y mantuvieron a los espectadores anhelantes.

El papel de Oberon escrito originalmente para el contra-tenor británico Alfred Deller fue cantado por el tenor Herhard Stolze, quien alternó entre la voz llena y el falsete con resultados relativamente felices. Al escribir este papel, Britten, en cierto sentido, se "pintó a sí mismo en un rincón", porque ninguna de las soluciones es totalmente satisfactoria. En la representación realizada en Amsterdam, con el elenco original, la voz de Deller fue a menudo velada por la de Titania. La idea de substituir con una contralto al contratenor (haciendo cantar a una mujer un papel masculino), no es muy atractiva, aunque en el teatro antiguo existió esta tradición, ahora olvidada.

El numeroso elenco tuvo un alto rendimiento a través de toda la obra. Stina Britta Melander fue una Titania espléndida; Heinz Hoppe en el papel de Lysander, Vladimir Ruzdak como Demetrius, Cvetka Ahlin como Herminia y Helga Pilarczyk en el papel de Helena, realiza-

ron un sobresaliente cuarteto de jóvenes amantes.

La actual tendencia europea de enfatizar cada día más la escenografía fue recalçada por la *mise en scene* de Günther Rennert en el "Oedipus Rex", de Strawinsky, con escenarios de sorprendente belleza y trajes de Theo Otto. Las voces solistas no fueron absolutamente perfectas, pero los coros estuvieron espléndidos. La "Antígona", de Honegger, presentada conjuntamente con la obra maestra de Strawinsky, tuvo que sufrir con la comparación, porque se trata de una partitura desigual que reúne momentos impresionantes con algunos pasajes débiles. La producción, no obstante, fue de la más alta calidad. Leopold Ludwig dirigió a un elenco excelente con Helga Pilarczyk en el papel principal.

Desde todo punto de vista "Lulu", de Alban Berg fue el punto cumbre de la semana. La dirección escénica de Gunther Rennert, la escenografía y trajes de Otto, la inspirada dirección de Ludwig, la magnífica personificación de Lulu por Helga Pilarczyk, con Gisela Litz en el papel de la Condesa Geschwitz, Toni Blankenheim como el Dr. Schön y Kurt Ruesche en el de Alwa, son los factores que contribuyeron a esta monumental presentación. Para poder escuchar esta obra maestra del siglo veinte es necesario ir hoy en día a Hamburgo, porque la Opera del Estado es el único teatro del mundo que la tiene en su repertorio. Aunque se viva en Sidney o en Santiago de Chile, el viaje vale la pena, porque "Lulu" constituye una experiencia inolvidable.

No es, en el más estricto sentido de la palabra, una experiencia agradable. El argumento que se basa en dos obras teatrales de Franz Wedekind, es hasta cierto punto desagradable. En forma directa o indirecta, Lulu mata a tres maridos durante la velada y al final ella misma es asesinada por Jack el Destripador. Se la

pinta no como a una mujer malvada sino más bien como a un "animal" totalmente amoral, para quien el bien y el mal tienen bien poco sentido. Para ella nada es importante con excepción de sus deseos e inclinaciones.

Las obras de Wedekind son rara vez montadas, inclusive en Alemania. Pertenecen al mismo género que las de Strindberg y, hasta cierto punto, a las de Herhard Hauptmann. Lo más seguro es que Wedekind sea recordado por la posteridad como el autor del texto de Berg, porque la fuerza de esta partitura no sólo hace aceptable la historia sino que positivamente veraz.

En esta partitura Berg realiza lo casi imposible: de comienzo a fin la tensión no se relaja un instante, nada hay comparable con la canción de cuna de Marie y los pasajes similares del "Wozzeck". Sólo un gran compositor puede lograr esta tensión que jamás es "insoportable" porque es genuina. O sea que nace dentro del compositor y no es producida artificialmente por medios efectistas. Todo el que haya escuchado la producción hamburguesa de "Lulu" tiene que convencerse que Berg es sin duda uno de los maestros de la música del siglo veinte. La construcción a base de los doce tonos no es sino un factor técnico, y comprueba que esta técnica no es en absoluto incompatible con la expresión directa y conmovedora.

"Lulu" es una de las obras más difíciles de montar, de ahí el olvido casi absoluto en que ha caído. La partitura requiere una orquesta excelente y exige gran calidad vocal y musical a los cantantes. Además de todo esto, necesita más ensayos de los que cualquier centro operístico puede otorgarle a una sola obra. Hace algunos años la emprendedora Opera de Essen montó "Lulu" con resultados sólo moderadamente satisfactorios. Tenía que ser la Opera de Hamburgo la que lograría la

única representación que hace honor a la partitura.

"Lulu" está en el repertorio de la Opera del Estado de Hamburgo desde 1957. A través de continuadas representaciones tanto los cantantes como la orquesta se han familiarizado de tal manera con la música que ahora la "hacen de corrido" con tanta facilidad como una "Tosca". Las dificultades técnicas han sido superadas tan perfectamente que ahora el conjunto se concentra exclusivamente en hacer música y en ofrecer una interpretación dramática convincente. Su perfección la prueba el hecho de que esta representación es famosa en toda Europa y siempre las localidades se agotan.

"Escuela de las Mujeres", de Liebermann logró una más turbulenta representación que la del Festival de Salzburgo hace algunos años. La introducción de la figura de Moliere —en Salzburgo un gracioso espectador que ocasionalmente toma parte en la acción— fue reemplazado en Hamburgo por un entrometido director de escena que obliga a los actores a entrar y salir, chasquea los dedos para lograr rápidos cambios de escenario y se entromete continuamente en la acción. La amplitud del auditorio determinó en gran parte la dirección de Rennert, que no tuvo el encanto y sutileza logrado en la representación de Salzburgo, realizada en la intimidad del Landestheater.

"El Príncipe de Homburgo", de Hans Werner Henze es una ópera problemática y no totalmente satisfactoria. A la música le falta el ímpetu de la gran línea y tiende a desmembrarse en pequeñas secciones que a pesar de las conexiones temáticas no ajustan en un todo orgánico. La escritura de las voces y de la orquesta tampoco es muy satisfactoria. El grueso de la partitura, con su enorme dependencia de los bronce, apaga las voces cuando se cantan los registros medios y cuando éstos ocupan los registros altos, el

texto es ininteligible. Esto no sería tan serio si el argumento fuese el usual en la mayoría de las óperas, porque todo el mundo lo conoce sin preocuparse del texto. Pero el drama de Kleist se basa en factores psicológicos y éticos más complicados y el texto es de gran importancia.

El "Wozzeck" de Berg ha estado en el repertorio desde 1953 y posiblemente seguirá en él dentro de diez años. Esta obra polémica en una época es ahora aceptada como un clásico contemporáneo y es el mejor candidato dentro de las óperas del siglo veinte a ser incluida dentro de aquella pequeña y exclusiva categoría denominada "repertorio". La representación de Hamburgo es sobresaliente: Helga Pilarczyk en el papel de Marie, Toni Blankenheim en el de Wozzeck y un espléndido elenco complementario; dirección de Günther Rennert; escenografía de Helmut Jürgens y dirección de Leopold Ludwig.

La interesantísima Semana que le ha ganado a la Opera de Hamburgo no escatimadas alabanzas, terminó con la "Aniara", de Karl-Birger Blomdahl. Ni siquiera la magnífica presentación y un elenco de primer orden pudieron salvar esta primera obra de ficción científica y si éste es un ejemplo genuino, esperemos que sea la última "ópera espacial".

El único secreto existente para producir una ópera que tenga éxito artístico es el del trabajo en equipo, que sólo puede lograrse a través de continuas repeticiones de la misma obra por el mismo elenco. Esto presupone, naturalmente, un conjunto de ópera permanente, no sólo para una sola temporada sino para sucesivas temporadas. La Opera del Estado de Hamburgo, bajo la dirección de su Intendente Rolf Liebermann, ha logrado esta continuidad y se está convirtiendo en uno de los centros operísticos más importan-

tes de Alemania y en uno de los mejores del mundo.

I T A L I A

Bienal de Venecia, 1961

por *Everett Helm*

El Festival Internacional de Música Contemporánea de la Bienal de Venecia es ahora el primero de los muchos festivales europeos de verano, en vez del último, como ocurría antes. El interesantísimo programa de este año incluyó conciertos corales, orquestales y de música de cámara, recitales y la "premiere" mundial de la ópera de Luigi Nono, "Intolleranza 1960".

Para ser bien exacto, denominar esta obra "ópera" es un error, el compositor la llama "acción escénica" y en realidad tiene bien pocos atributos en común con la ópera convencional. En primer lugar no tiene un verdadero "argumento", sino que relata la historia simbólica, en dos actos, de un minero emigrante quien ha abandonado su país de origen para trabajar en el extranjero, donde él y sus compañeros de trabajo son vergonzosamente explotados. Como la situación se le hace intolerable, el emigrante decide volver a su patria, la que nunca se nombra. Tampoco se da el nombre del país donde la policía lo arresta durante una demostración política, aunque él no pasa de ser en ella sino que un inocente observador. Es llevado a un campo de concentración donde es torturado conjuntamente con los demás prisioneros. Se escapa y entonces presencia una larga pantomima (inclusive un "strip-tease" ridículo), que es un testimonio de la naturaleza decadente de la civilización capitalista. Los altoparlantes anuncian un ataque atómico y todo termina con una "explosión" que significa el lanzamiento de la bomba atómi-

ca. Cuando por fin logra llegar a su propio país, ahora en compañía de una compañera quien ha alejado para siempre a la perversa mujer de su primera época, se encuentra con que la población huye frente a una inundación.

La naturaleza clara e intencionalmente política de esta "acción escénica" está subrayada por la inclusión en el libreto (de la adaptación del propio Nono del material proporcionado por Angelo María Ripellino), y de varias citas exactas de los autores revolucionarios y comunistas: Eluard, Majakowski, Fucik y Brecht. La obra es una protesta contra el totalitarismo, la represión y la intolerancia, encarnada específicamente en el fascismo y en el nazismo. Nadie podría objetar este punto de vista, pero se podría muy bien plantear la interrogante a) ¿por qué la ecuación de represión y totalitarismo, con capitalismo?, y b) el hecho de que ¿otros sistemas totalitarios estén, por deducción, encubiertos?

Dejando de lado el contenido político, empero, el texto es a menudo poco feliz, torpe y hasta de tipo consigna. En todo caso es un compañero extraño para la partitura estridente, disonante y de construcción serial de Nono, con abundancia de segundas menores o pasajes de segundas menores asignadas a los instrumentos de bronce. Estas "acritudes", usadas como efectos dramáticos de ofensiva, contrastan con los momentos más líricos de considerable belleza. En líneas generales, esta obra demostró que Nono posee un don lírico que a menudo está ausente de sus obras de concierto. Esta música, de una sencillez de exposición a menudo exagerada, al punto de convertirse casi en primitiva, tiene mucho en común (dejando de lado los problemas de estilo) con la de Verdi o Mascagni.

La "premiere" dio margen a un cuasimotín sin paralelo en la historia operística de postguerra. Sin duda gran parte de

la rechifla, maullidos y silbatina fue de índole político, alentado por los elementos neofascistas. A éstos se unieron los reaccionarios musicales, quienes por principio se oponen a la música dodecafónica. En un momento dado hubo que interrumpir la representación cuando la tormenta de insultos y gritos de "fascisti" llegaron a su punto cumbre. No obstante, continuaron durante todo el curso de la ópera y mucho después de la cortina final, mezclándose con entusiastas aplausos al compositor y sobre todo en honor de Bruno Maderna, quien dirigió magníficamente.

La obra no tuvo escenografía en el sentido convencional, sino que diseños abstractos, con lemas de ciertos parlamentos del texto proyectados por diapositivas desde una linterna mágica. Los coros previamente grabados en cinta magnética fueron reproducidos estereofónicamente. Los trajes y diseños de Emilio Vedova resultaron muy efectivos y la dirección de Vaclav Kaslik fue tan poco feliz que dejó mucho que desear.

Los cantantes merecen grandes elogios: Petre Munteanu como el Emigrante Carla Henius en el papel de una Mujer; Heinz Rehfuss como el Rebelde y Catherine Gayer, la Compañera. La orquesta de la British Broadcasting Corporation se desempeñó noblemente en esta producción extraordinariamente cosmopolita: con un director italiano, frente a una orquesta británica, un director de escena checo, una soprano norteamericana, una mezzosoprano holandesa, un barítono suizo, un tenor rumano y un empresario alemán.

En un concierto de música de cámara celebrado una tarde, con obras de Paul Hindemith, tuvo lugar la "premiere" mundial de Cinco Motetes para voz y piano. Magda Laszlo, acompañada por Eugenio Bagnoli, ofrecieron una espléndida versión de estas obras imaginativas y escritas por mano de maestro. En un

recital solista con obras de Jolivet, Boulez, Wolpe, Varese y otros, Severino Gazzelloni demostró claramente ser uno de los más grandes flautistas del mundo. Paul Hindemith dirigió la orquesta del Teatro La Fenice, en la "Grosse Fuge", de Beethoven (obra que sigue siendo una de las composiciones más modernas que se hayan escrito), y las Variaciones Paginini de Blacher, la Sinfonía Op. 2 de Webern, conjuntamente con su propia Sinfonía Pittsburgh.

Un concierto dedicado a los doce motetes a cinco voces de Jeseffo Zarlino, resultó más interesante en teoría que en la práctica. Estos larguísimo motetes son tan similares como gotas de agua y, basándonos en este reestreno, llegamos a la conclusión de que Zarlino es muy merecidamente recordado como el más gran teórico de fines del siglo xvi, más bien que como compositor. La poco imaginativa versión de los Coros Monteverdi de Hamburgo, bajo la dirección de Juergen Juergens, no facilitó mucho la apreciación de estas obras.

Durante tres días y medio —siete largas sesiones— el Congreso Internacional de Música Experimental sesionó en la Isla San Jorge, a escasa distancia de la Plaza de San Marcos. Al tomar parte en estas sesiones, no obstante, uno se sentía a varios millones años luz de la vida musical del continente. Se habló y discutió extensamente sobre la nueva *Zukunftsmusik*, que puede ser concreta o electrónica, más bien la última, según el punto de vista de la mayoría de los presentes, aunque Pierre Schaeffer y sus colegas parisienses jamás quisieron estar de acuerdo. Se tenía la impresión de que cada orador hablaba de sí mismo y para sí mismo y que los demás sólo se interesaban en lo que *ellos mismos* tenían que decir. Entre la información incidental que se trató salió a relucir que la técnica

serial está tan pasada de moda como la escala de Do mayor; que estamos presenciando una ruptura total con la tradición musical acumulada a lo largo de 2.000 o más años; que en esencia, la música concreta y la electrónica son casi idénticas; que son, por el contrario, diametralmente opuestas, que la música electrónica tiene una notación exacta; que *no tiene* notación, etc. De particular interés fue la tesis de que la música "experimental" no existe, porque cuando un compositor realiza su experimento, éste se convierte en Arte. La conclusión lógica de esta tesis no la expuso nadie, pero salta a la vista: puesto que cualquiera puede crear "música" electrónica (sólo se necesita un conocimiento elemental de física), todo el mundo puede ser compositor. Al parecer, esto es lo que ocurre bastante a menudo.

No queremos dar la impresión de que en nuestra opinión la música electrónica no tiene futuro. Pero si juzgamos por los sonidos que reproducían los cuatro gigantesco altoparlantes, todavía está claramente en una etapa experimental. Consideramos muy oportuna la utilidad que los belgas le dan en su actual etapa de desarrollo, como sonido funcional para el teatro, el ballet, las películas, la radio y la televisión. Es preocupante el hecho de que se hayan desarrollado tantos clisés durante la breve historia de la música electrónica y que estos clisés sean tan repetidos. Pero el hecho más doloroso es que los creadores y campeones de la música electrónica no parezcan darse cuenta de estos clisés o de la monotonía que producen. Esta actitud tan poco crítica, parte integrante de la actual tendencia a valuar lo nuevo por sobre lo válido, es quizá la más seria dificultad dentro del desarrollo de esta música experimental que pretende convertirse en arte.

A L E M A N I A

Nuevas biografías de músicos

En los últimos meses se han publicado varias nuevas biografías de clásicos de la música alemana. Entre ellas hay algunas biografías ilustradas que presentan la vida y la obra del artista a través de imágenes de la época.

Christoph Willibald Gluck, el reformador de la ópera en el siglo XVIII, es el tema de una nueva biografía escrita por la Dra. Anna Amalie Abert, de la Universidad de Kiel (Verlagshaus Bong & Co., Munich, 300 págs. 12,80 DM). La obra une a la exposición biográfica análisis de la obra y da una idea general del camino seguido por Gluck y de su renovación de la ópera.

La nueva obra ilustrada "Beethoven", recientemente publicada por Robert Bory en la Atlantis Verlag de Freiburg (236 págs., 555 ilustraciones, 49,50 DM) tiene un singular valor documental. La obra contiene grabados de la vida de Ludwig van Beethoven, de su círculo y de los contemporáneos que estuvieron en relación con el compositor. Además se reproducen manuscritos, fotografías de primeras ediciones y otros testimonios gráficos de la vida de Beethoven. Se trata de una de las obras más completas de este género publicadas sobre Beethoven.

Entre las biografías ilustradas hay que citar también los volúmenes de la serie de la Kindler-Verlag de Munich: "Bach" (144 págs., 130 ilustraciones, 15,80 DM) y "Mozart" (unas 150 págs., 130 ilustraciones, 15,80 DM).

El profesor Joseph Müller-Blattau, historiador de la música, ha publicado en 1960 en la editorial Hans Köster, Königstein im Taunus, "Johannes Brahms: su vida y su obra". El libro, basándose en las biografías y en las cartas publicadas, da una idea de la vida y de la posición

del compositor en la música europea del siglo XIX. El texto va acompañado de numerosas fotografías, ilustraciones y dibujos.

Estrenos de Mendelssohn

Dos partituras de Félix Mendelssohn descubiertas en la Biblioteca del Estado de Berlín han sido interpretadas públicamente en Berlín a los 137 años. El concierto se celebró en noviembre de 1960 bajo la dirección de Mathieu Lange, el descubridor de los manuscritos. Se trata de una sinfonía en Si bemol y un concierto para piano en La menor que Mendelssohn escribió a los 14 años. La breve sinfonía en tres tiempos, que renuncia a los instrumentos de viento, impresionó ante todo por su romántico andante. El concierto, que la hermana de Mendelssohn cita en la biografía del hermano como un trabajo del año 1823, dura media hora. El primer tiempo, que se inicia con un motivo en mordente, está ricamente estructurado en virtuosas escalas. Después del segundo tiempo, un amplio adagio cantante, sigue sin pausa un allegro que recuerda a Mozart.

Orquesta del barroco en Berlín

La orquesta recién creada para el barroco ha organizado en Berlín un ciclo de Bach. La orquesta, dirigida por Konrad Latte, consagrará sus conciertos a las diferentes escuelas y tendencias de la música europea en la época del barroco. Los primeros conciertos se celebraron en el Auditorium Maximum de la Universidad libre de Berlín. "Sería digno de investigar desde el punto de vista músico-sociológico si en esta predilección por el arte del neobarroco intervienen ciertos paralelismos con la música principalmente rítmica de nuestro tiempo. La orquesta del barroco ha ganado con estos con-

ciertos muchos partidarios" ("Der Tagespiegel", Berlín).

Una ópera perdida de Boccherini

"La Clementina", la única ópera de Luigi Boccherini, ha sido presentada por primera vez en el Cuvilliés Theater de Munich en noviembre de 1960 desde que fue representada en España en 1786. La partitura se había perdido y ha sido encontrada recientemente en Madrid. El libreto versa sobre el amor sin esperanza de una pareja que, al parecer, son hermanos. Al final de la ópera se deshace el error resultando que el amante había sido un niño adoptado. "La obra abunda en números graciosos y sorprendentes y armónicos giros. Graziella Sciutti, conocida por los Festivales de Salzburgo, hizo gala en su papel de Clementina de su dominio de la escena" ("Stuttgarter Nachrichten").

Una nueva obra de Carl Orff

En presencia de muchos críticos musicales europeos se estrenó en diciembre de 1960 en la "Staatsoper" de Stuttgart la nueva obra de Carl Orff "Ludus de nato infanto mirificus". Mientras que en su obra teatral "Comoedia de Christi resurrectione" (1957) narra Orff la historia de la Resurrección, en su nueva obra trata de la historia del nacimiento de Jesús. Las figuras no se presentan ellas mismas sino que se reflejan en los cánticos y en la acción de las personas a quienes se anuncia la buena nueva. Cinco pastores y en contraposición grupos de brujas son las figuras que llevan el juego escénico. "El instinto teatral de Orff y su universal conocimiento del teatro le han señalado el justo camino. Con esa forma indirecta de presentar el proceso escénico se ha aproximado en su "Ludus" a la inminencia in-

evitable del acontecimiento que describe su obra. Paul Hager, brillante "regisseur" de óperas, ha puesto en escena la obra en Stuttgart. Carl Orff fue celebrado como el renovador genial del arte teatral religioso que es una de las tareas más difíciles del teatro actual" (K. H. Ruppel, en la "Süddeutsche Zeitung", Munich).

Una carta desconocida de Richard Wagner

En el otoño de 1960 se ha encontrado una carta de Richard Wagner del año 1857 sobre la realización escénica de sus dramas musicales. Esta carta de cuatro planas, de puño y letra de Wagner, estaba dirigida al intendente de Schwerin, Christian Julius Stock, que organizó la tercera representación de "Tannhäuser" después del estreno, bajo la propia dirección de Wagner, y de la representación de Weimar bajo Franz Liszt. En la carta concede Wagner a la "régie" el principal papel en la representación de sus obras. Sobre los cantantes dice que no quiere que canten una "ópera" sino que representen un "drama". El director de orquesta debe velar por la escena para saber "con qué espíritu y con qué dinamismo ha de acompañar la orquesta a la acción."

Desde Palestrina hasta Beethoven

La Atlantis-Verlag ha publicado con el título "Autógrafos de músicos desde Palestrina hasta Beethoven" un volumen en el que se reúnen reproducciones fotográficas de algunas hojas de partituras de numerosas obras de música clásica. El gran formato del libro hace que las reproducciones den una perfecta idea de la forma de trabajo y de la escritura de los compositores. La mayoría de las obras, de las cuales se presentan fragmentos, pro-

ceden de la sección musical de la antigua Biblioteca del Estado de Prusia en Berlín. También se ha recurrido a colecciones de Viena, Roma, Nápoles, París y Londres. En 136 láminas presenta el libro singulares documentos de la historia de la música europea, entre otras cosas, fragmentos de partituras de Beethoven, Boccherini, Cimarosa, Gluck, Händel, Haydn, Mozart, Palestrina, Pergolesi, Rameau, Scarlatti y Vivaldi. Por una impresión anterior se ha podido incluir también un fragmento de "La flauta mágica", de Mozart, cuya partitura se había perdido desde fines de la Segunda Guerra Mundial por el desplazamiento a Silesia de los manuscritos de música de Berlín. De Beethoven se reproduce un trozo del primer tiempo de la Novena Sinfonía. Son numerosos los manuscritos de Bach con trozos de partituras de la Pasión según San Mateo, la Misa en Si menor, el Oratorio de Navidad, composiciones de orquesta, obras para órgano y el "Arte de la fuga". La Introducción a la obra (186 págs., 34 DM, Atlantis-Verlag, Freiburg y Zurich) es del musicólogo, profesor Walter Gerstenberg, a quien se deben también los comentarios sobre el origen de las diversas partituras.

Estado actual de la edición de Haydn

Hasta principios de 1961 han aparecido 11 volúmenes de la nueva edición de las obras completas de Haydn que publica el Instituto Joseph Haydn de Colonia, bajo la dirección del profesor J. P. Larsen (Verlag G. Henle, Munich-Duisburg). Según se ha dicho en "Noticias culturales alemanas", mayo de 1959, se trata de la edición crítico-histórica más completa de las obras de Haydn, que al mismo tiempo ofrece un balance de la investigación sobre Haydn en las últimas décadas. Los cuatro primeros volúmenes se habían pu-

blicado en 1958 (Cánticos a varias voces, vol. I, Misas, vol. II, Tríos para barítono, vol. III y IV).

En los nuevos volúmenes editados en el último tiempo se ha dado mayor importancia a las obras del compositor no impresas hasta ahora o a las que se conocían únicamente en refundiciones. Así, en estas ediciones figuran en la serie de óperas, entre otras, las obras "Lo speciale" (1959) y "La canterina" (1959). Para 1961 está en preparación otra ópera, "L'incontro improvviso" y, además, el primer oratorio de Haydn "Il ritorno di Tobia". Al grupo de las obras para canto se han añadido los Cánones. También se ha publicado la partitura de la versión primitiva para orquesta de la obra "Las siete palabras de Nuestro Señor en la Cruz". Para 1961 se cuenta con la publicación de la posterior versión vocal. Además, hasta principios de 1961 aparecieron: los "lieder" para una voz, con acompañamiento de piano; el segundo volumen de los tríos para barítono y el primer tomo de las canciones escocesas de la serie de refundiciones de canciones populares. Para otros volúmenes están en preparación principalmente sonatas para piano, cuartetos de arco y las Sinfonías de Londres. Para más información, el Joseph-Haydn-Institut, Köln, Göbenstrasse 10.

10º Concurso Internacional de Música

En Munich se celebrará, del 5 al 21 de septiembre de 1961, el 10º Congreso Internacional de Música. Este año se han elegido como disciplinas del Concurso: canto, piano, violín, oboe y trío. En los distintos jurados figuran numerosas personalidades de la vida musical internacional. Para el piano actúan como jurado, entre otros, Zbigniew Drzewiecki, presidente del Concurso Chopin de Varsovia; Cesare Nordio, director del Concurso italiano Busoni;

Angélica Sauer-Morales y María Canals de Llates. Para el violín, Arthur Grumiaux, Rudolf Köckert y Luigi Cortese, y para el trío Gaspar Cassadó, Kathleen Long, Dario da Rosa y Hans Sittner, presidente del Concurso Internacional de Música de Viena. En canto figuran en el jurado, entre otros, Hans Rotter, el compositor Goffredo Petrassi, Set Svanholm y Annelies Kupper. El Concurso Internacional de Música es organizado anualmente por las emisoras de la República Federal. En 1960 hubo concursantes de 33 naciones. A diferencia de otros Concursos, en el de Munich hay tres categorías de valorización: destreza técnica, musicalidad en general y estilo artístico.

CANADÁ

Cuarto Festival Internacional de Vancouver

En el Festival de seis semanas que se celebrará en Vancouver, Canadá, la música tendrá un lugar preponderante.

El New York City Ballet inaugurará el Festival, en su primera visita a Vancouver, con tres programas distintos de obras clásicas y contemporáneas y coreografías de Balanchine y Jerome Robbins.

En el Queen Elizabeth Theatre, el 2 de agosto, tendrá lugar la première de la última ópera de Benjamín Britten, "A Midsummer Night's Dream", obra que será cantada por Russell Oberlin, Mary Costa y Jan Rubes, bajo la dirección de Harry Horner, quien también diseñará los escenarios.

La Orquesta Sinfónica del Festival será dirigida, el 18 de agosto, por el joven director hindú Zubin Mehta, actual director de la Orquesta Sinfónica de Montreal. Dirigirá la Segunda Sinfonía de Walton y el Concierto Nº 1 para piano y orquesta, de Brahms, con Glenn Gould de solista.

Entre los artistas que actuarán en el Festival este año, merece destacarse Irmgard Seefried, la célebre soprano de la Opera del Estado de Viena, quien, por primera vez desde 1946, no actuará en el Festival de Salzburgo, para presentarse en Vancouver, en un recital con obras de Schubert y con la Orquesta de Cámara del Festival, bajo la dirección de Nicholas Goldschmidt, con obras de Respighi, Strauss y Mozart. El violinista Isaac Stern tocará y dirigirá conciertos de Bach, Mozart y Haydn y Romances de Beethoven. Gleen Gould, además de sus actuaciones con orquesta, ofrecerá un concierto con obras de Bach y la Orquesta de Cámara. El Cuarteto Paganini ofrecerá dos conciertos en la Galería de Arte de Vancouver, el 1º y 5 de agosto.

También actuará en el Festival el Coro del Ejército Rojo.

E S P A Ñ A

“La Atlántida” de Manuel de Falla, se estrenará en noviembre de 1961 en Barcelona

En 1954, Ernesto Halffter tuvo, en San Fernando de Cádiz, su primer contacto con la partitura de “La Atlántida”, dejada inconclusa por don Manuel de Falla al morir. Ordenó todos los originales, hasta los más pequeños apuntes; copió y aclaró lo que ya estaba hecho por el maestro; realizó los arreglos orquestales en los casos en que sólo se encontró con la melodía y compuso los fragmentos necesarios. Esta labor tomó desde diciembre de 1956 hasta septiembre de 1960.

“La Atlántida”, la más universal de todas las páginas escritas por don Manuel de Falla, será estrenada en Barcelona en noviembre de este año, con la intervención del Orfeo Catalá. Luego será presentada en Cádiz y, por último, en Milán,

para cuya representación musical se han realizado dieciocho decorados y más de cuatrocientos cincuenta trajes de vestuario.

Actividad de “Tiempo y Música” en Madrid

La Revista “Tiempo y Música”, que dirige el compositor Luis de Pablo, acaba de iniciar una importante labor de difusión presentando, a través de una serie de conciertos, la producción musical contemporánea a la juventud universitaria y, al mismo tiempo, protegiendo la joven composición española de vanguardia, a través del “Tribunal Permanente de Selección de Obras de Composiciones Noveles”. La finalidad de este tribunal de *Tiempo y Música* es dar a conocer las obras no estrenadas que presenten los jóvenes compositores al concurso de selección, presidido por un jurado que incluye a don Enrique Franco, a don Cristóbal Halffter y a don Luis de Pablo. Las obras seleccionadas serán presentadas en audición pública en un concierto expresamente dedicado a ellas.

Premio “Oscar Esplá, 1962”

Todos los compositores, sin limitación de edad ni de nacionalidad, pueden optar al Premio “Oscar Esplá”, dotado con cien mil pesetas.

Las composiciones presentadas a concurso han de pertenecer al género sinfónico y pueden adoptar una cualquiera de estas formas: Sinfonía; Suite; Poema Sinfónico; Concierto para uno o varios instrumentos y Orquesta o Composición Coral (religiosa o profana), con orquesta, de duración mínima de veinte minutos. Las composiciones deben ser originales e inéditas y no ejecutadas en público con anterioridad.

Además de la partitura orquestal debe

presentarse un esquema de la obra, a dos, tres o cuatro pautas. No es preciso que esta reducción sea pianística.

Las composiciones deben llegar a la Secretaría del Ayuntamiento de Alicante, antes del 15 de marzo de 1962.

Los compositores chilenos que se interesen por concursar, pueden pedir las Bases a la redacción de la *Revista Musical Chilena*, Casilla 2100, Santiago.

ESTADOS UNIDOS

Thomas B. Sherman, elegido Presidente del Music Critics Association

El crítico musical del St. Louis Post-Dispatch, Thomas B. Sherman, ha sido designado presidente del Music Critics Association. Desde 1926, el señor Sherman se desempeña como crítico musical del periódico antes nombrado y actualmente es Director Artístico y Musical del Post-Dispatch.

Próxima reunión de la Asociación de Críticos Musicales

En Cincinnati (Ohio), entre el 13 y el 15 de octubre de 1961 se celebrará la próxima reunión de los miembros de la Asociación de Críticos Musicales, Asociación en la que Chile está representado por el crítico de *La Nación*, Daniel Quiroga.

La finalidad de la Asociación de Críticos Musicales es actuar como medio educacional, a fin de promover el más alto nivel en la crítica musical del continente. Realizar encuentros, en los que el intercambio de ideas y la autocrítica tengan una finalidad educacional y, finalmente, incrementar el interés general por la música en la creciente cultura de las Américas.

Convención y Taller de Trabajo de la Liga de Músicos de la American Symphony Orchestra

Entre el 21 y 24 de junio se celebró, en Philadelphia, el Noveno Taller de Trabajo anual de la Liga de Músicos, conjuntamente con la 16 Convención Nacional. El Taller de Trabajo cuenta, también, con el auspicio de la Liga de la Broadcast Music Inc.

Durante los días en que se celebró este encuentro, los músicos de los EE. UU. y el Canadá tuvieron la oportunidad de trabajar con los mejores instrumentistas de las Orquestas de Philadelphia y la New York Philharmonic, quienes actuaron como profesores.

En 1958, el contrabajista chileno Ramón Bignon tuvo la oportunidad de asistir al Taller de Trabajo de ese año, realizando un destacado papel.

II Festival Interamericano de Música

Entre el 22 y el 30 de abril se desarrolló en Washington, el II Festival Interamericano de Música, organizado por el Consejo Interamericano de Música (CIDEM), bajo los auspicios de la Unión Panamericana. Integraron el comité organizador del II Festival los señores Kenneth Holland presidente del Instituto Internacional de Educación; Harold Spivacke, jefe de la División de Música de la Biblioteca del Congreso; John C. Dreier, ex Embajador de los Estados Unidos en el Consejo de la Organización de los Estados Americanos; Inocente Palacios, presidente de la institución José Angel Lamas, de Caracas; Samuel R. Rosenbaum, síndico del Fondo de la Industria Fonográfica para Ejecuciones Musicales, y Guillermo Espinosa, jefe de la División Música de la Unión Panameri-

cana, en quien recayó el cargo de director general musical del festival. La señora Jacqueline B. Kennedy, esposa del Presidente de los EE. UU., fue designada Presidenta Honoraria del Festival.

Los conjuntos que actuaron durante este festival, fueron: Orquesta Sinfónica Nacional de Washington, Orquesta Sinfónica de CBC, de Toronto, la Orquesta Sinfónica Nacional de México, la Orquesta Eastman Philharmonia de Rochester, la Orquesta de Cámara del Festival, el Cuarteto Claremont de Nueva York, el Quinteto de Vientos de Filadelfia, el Coro de la Universidad de Howard y el Coro de Madrigalistas de México. Entre los solistas figuraron el barítono William Warfield, el ejecutante de armónica John Sebastián, el bajo Paul Matthen, la pianista Pia Sabastiani (Argentina), el pianista Mario Miranda (Chile), el clavecinista Rafael Puyana (Colombia) y los pianistas Yara Bernette y Joao Carlos Martins (Brasil) y las sopranos Mary Simmons (Canadá) y Raquel Adonaylo (Uruguay). El compositor Aaron Copland dirigió el estreno mundial de su *Noneto para Cuerdas*.

El festival constó de trece audiciones, nueve de música sinfónica, dos de música de cámara y dos corales, que se efectuaron alternativamente en el nuevo auditorio de la Universidad de Howard, en el auditorio Coolidge de la Biblioteca del Congreso y en el Salón de las Américas de la Unión Panamericana. Los programas estuvieron formados, en su mayor parte, por obras comisionadas para el festival y primeras audiciones para los Estados Unidos. Los encargos a compositores de América han sido posibles merced a la contribución que en tal sentido han efectuado las instituciones y personas cuya nómina damos a continuación: Asociación de Dumbarton, el Instituto de Arte Contemporáneo y las Fundaciones Koussewitzky y Coolidge, la Canadian Broadcasting Cor-

poration de Toronto, la Broadcast Music Inc. de Nueva York, el Comité Organizador del festival, la Fundación Fromm de Chicago y los señores Inocente Palacios, John Sebastián y Guillermo Espinosa.

Los compositores cuyas obras fueron ejecutadas en el festival, son: Alberto Ginastera, Antonio Tauriello, José María Castro y Mario Davidowsky, de Argentina; Héctor Villa-Lobos, Camargo Guarnieri y Francisco Mignone, de Brasil; Aurelio de la Vega, de Cuba; Fabio González-Zulueta de Colombia; Harry Sommers, Pierre Mercure, John Weinzweig y Robert Turner, de Canadá; Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas y Domingo Santa Cruz, de Chile; Howard Hanson, Henry Cowell, Aaron Copland, Roberto Evett y Roy Harris, de los Estados Unidos; Carlos Chávez, Blas Galindo y Rodolfo Halffter, de México; Roque Cordero, de Panamá; Celso Garrido-Lecca, de Perú, y Héctor Tosar, de Uruguay.

El comité organizador presentó en nueve días 64 obras, de las cuales 24 eran estrenos mundiales. El resto eran primeras audiciones en los Estados Unidos.

En el concierto inaugural, el *Concierto para piano y orquesta*, de Alberto Ginastera, ejecutado por el pianista brasileño Joan Carlos Martins, fue la obra de mayor éxito. El crítico Paul Hume dijo que si cada uno "de los conciertos programados para el Festival ofrece una obra de la calidad y atracción del concierto para piano y orquesta de Alberto Ginastera, el clima musical de Washington ascenderá hasta un nivel desusado". Lowens afirmó por su parte: "El nuevo concierto revela que es uno de los compositores realmente creadores que trabajan hoy en el mundo".

Dentro de este primer concierto se tocó también la *Sinfonía Nº 3, Op. 50*, de Juan Orrego Salas, que fue calificada como "obra impresionante por sus méritos". Inició este concierto una *Sinfonía* de Celso Garrido Lecca, obra que Irving Lo-

wens, crítico del "Evening Star", de Washington, calificó como "una obra de orquestación excepcionalmente clara y resoluciones de temas exquisitamente modelados".

La misma tarde de la inauguración del Festival, en el segundo concierto, el director de la Orquesta Sinfónica de la CBC de Canadá, Geoffrey Waddington, rehusó tocar el último movimiento del *Concierto para piano y orquesta*, de *Gustavo Becerra*. Según su opinión, la obra "era imposible de tocar". Domingo Santa Cruz que se encontraba presente en el concierto, declaró a la prensa: "Me indignó la cancelación. Si un director de orquesta piensa que el movimiento era demasiado difícil debió haber cancelado la obra", y agregó: "Becerra es un espléndido compositor. Habría sido mucho mejor no tocarla que presentar un fragmento, especialmente tratándose de una obra como ésta". La opinión de Santa Cruz refleja exactamente el pensamiento de esta Revista y de todos los músicos de Chile. Posteriormente, el crítico Paul Hume, del "Washington Post", escribió: "Fue el director Geoffrey Waddington quien, por cuenta propia, decidió tocar únicamente los primeros dos movimientos. Su alegato de que el último movimiento era intocable no sólo es altamente improbable, dado el nivel de la orquesta, sino conduce a la conclusión irreductible de que se podría haber tocado si Waddington hubiese sido capaz y dispuesto a dirigirlo. Es injusto para el compositor, el público y la dirección del Festival que haya tenido lugar una conducta tan poco ética".

Este desagradable incidente, no obstante, tuvo, pocos días después, una rotunda respuesta. En uno de los conciertos de cámara, se tocó el *Cuarteto Nº 6*, de *Gustavo Becerra*, sobre el que el crítico norteamericano Robert Evett, del "Washington Post", dijo: "Tiene desde el primer compás el sonido inequívoco de un genio, el

sello inmediatamente reconocible de un maestro. El Cuarteto... está en la más noble tradición de un medio noble y difícil". Este cuarteto fue interpretado por el Cuarteto Clarence y en otro párrafo de su crítica, Evett agrega: "Pertenece a la tradición y al estilo-familia de los cuartetos de Bartok, aunque, por supuesto, el estilo de Becerra es propio y se caracteriza en la forma más particular por una voluptuosa profusión de sonidos idiomáticos de las cuerdas. La obra es enormemente intrincada y difícil de ejecutar, pero habla un lenguaje audaz y notablemente claro".

En este mismo concierto se interpretó el *Quinteto*, de *Domingo Santa Cruz*, obra de la que Paul Hume dice que su "claridad y espíritu jovial... despertó gran entusiasmo en el auditorio".

Otra de las obras que mereció el entusiasta aplauso de Robert Evett fue el *Cuarteto*, de *Roque Cordero*, compositor panameño, obra que el crítico calificó de "muy imaginativa y escrita con gran cuidado".

Querriamos haber trazado un panorama total de las obras presentadas a este Festival, pero esto no nos ha sido posible porque no tenemos sino que críticas parciales. No obstante, en nuestro próximo número publicaremos un trabajo de Domingo Santa Cruz, que se encontraba presente en el Festival, y que abarcará en detalle los conciertos realizados durante estas jornadas.

Lo positivo, no obstante, del II Festival Interamericano de Música, es que los compositores americanos, desde Canadá hasta Chile, escriben música que sigue tendencias internacionales, así hay compositores plenamente "tonales" al lado de exponentes de las tendencias dodecafónicas. Guillermo Espinosa, jefe de la Sección Música de la Unión Panamericana, demostró su satisfacción con el desarrollo del Festival al declarar: "En este tipo de

evento artístico lo importante es que se oiga la mayor cantidad posible de música. Si de todas las obras presentadas quedan algunas que puedan entrar en el repertorio general, nos podríamos dar por satisfechos. Además, ¿de qué otra manera vamos a saber qué se compone en las Américas si no hay una tribuna en que esta música pueda escucharse? La preparación de este Festival nos ha llevado alrededor de dos años. Pero el esfuerzo ha valido la pena”.

La Música en Israel

por *Yohanán Boehm*.

El intercambio de orquestas que caracterizó la actual temporada de conciertos dio excelentes resultados. La Orquesta Filarmónica Israelí realizó su tercera gira por el mundo y puesto que su ausencia del país coincidió con la temporada de conciertos, tenía que ofrecer a sus miles de abonados substitutos satisfactorios.

La Orquesta Filarmónica fue, en el pasado, nuestro más importante “empresario”, pues presentó al público israelí directores y solistas de renombre internacional. Durante los últimos años, incluso contrató conjuntos de ópera, que fueron muy aclamados por el público. La puesta en escena de “Falstaff”, constituyó uno de los puntos culminantes de nuestra vida musical de los últimos años, y la presentación de *Don Juan*, anunciada para la segunda mitad de la temporada, es esperada con ansiedad. La Orquesta de Cámara Scarlatti, de Nápoles, que realizó una visita al país, bajo los auspicios de la radioemisora nacional Kol Israel, obtuvo gran éxito y quizás fue esta iniciativa la que dio a la dirección de la Orquesta Filarmónica Israelí la idea de “importar” buenas orquestas europeas, que la reemplazarían mientras daba la vuelta al globo. Durante diez semanas (de principios

de octubre hasta mediados de diciembre) la Orquesta dio 45 conciertos, el primero en París y el último en Bombay, habiendo actuado en Estados Unidos, Canadá, México, Japón y Nueva Delhi. No cabe duda que esta visita de la Orquesta contribuyó a estrechar las relaciones ya existentes y a establecer nuevos vínculos con muchas comunidades de aquellos países. Mientras tanto, el público israelí se deleitó escuchando la espléndida Kamerorquest de los Países Bajos con Szymon Goldberg que actuó como director y solista, y luego la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la batuta de Antal Dorati. Fue alentador para nuestro público —acostumbrado como estaba a oír música sinfónica ejecutada sólo por una orquesta— oír y observar la ejecución de las orquestas holandesa e inglesa y comparar sus características musicales con las de nuestra Orquesta, al paso que para la OFI debe de haber sido una experiencia de inestimable valor, tocar ante públicos tan variados y países tan distantes entre sí. A juzgar por la crítica que recibió en la prensa del exterior, nuestros músicos llevaron a buen término su tarea de embajadores culturales.

Primeras audiciones

El verano pasado, la OFI encargó diez obras, con ocasión de su xxv aniversario. Hasta ahora estrenó las composiciones de Noam Sheriff, Paul Ben Jaim y Alejandro Uriá Bosovich.

Este último ganó el primer premio otorgado por el Comité del Centenario del Nacimiento de Henrietta Szold, por su cantata “Bat Israel”, basada en un poema de H. N. Bialik. Joaquim Stutschevsky, conocido violoncelista y compositor, fue celebrado con ocasión de su setenta aniversario, con el estreno de su última obra, *Fantasia para Oboe, Arpa y Orquesta de Cuerda*, ejecutada por la Orquesta de Kol

Israel, y un catálogo de sus obras completas fue editado por la Liga de Compositores Israelíes.

Revista Musical Israeli

Después de unos años de silencio, *Bat Kol*, la revista musical de Israel, reanudó su publicación bajo la dirección de los musicólogos, Dres. Mijael Roher y Herzl Shmueli. Componen la redacción de la misma un grupo de personalidades de primer rango y entre sus colaboradores se cuentan muchos profesionales de renombre. El primer número presentó artículos tales como *Las tendencias nacionales y contemporáneas en la música israelí* (Yosef Tal), *El Oriente y el Occidente en la Música Israeli* (Mordejai Seter) y *Escuchando música no europea* (Dra. Edit. Gersen Kiwi). Gurit Kadmán escribió con entusiasmo sobre *La Revolución en la Danza Popular Israeli*, Leib Glantz examinó las bases musicales de las oraciones "Halel" y Zvi Snunit se explayó sobre *Pastorales sobre el Kibutz*. Muchas láminas y las cartas inéditas de Mahler rompen la monotonía de la palabra impresa. Puesto que la edición inglesa de *Bat Kol* es traducción de la hebrea y no compilada en especial para los lectores del exterior, puede servir de fuente de información directa sobre los problemas y la vida musical de Israel.

Labor realizada por conjuntos y solistas israelíes

Mientras la Orquesta Filarmónica ofreció este año sólo unos pocos conciertos, bajo la batuta de un director invitado, Yosef Krips (quien, junto con Carlo María Giulini, dirigió la orquesta durante su gira por los Estados Unidos), una serie de conciertos fue dirigida por Gary Bertini, con la violinista Ida Haendel actuando de solista. El último acontecimiento lo cons-

tituyó la ejecución del *Elias*, de Mendelssohn, con el cual el Coro de Cámara de Tel Aviv, dirigido por Eitan Lustig, celebró su veinte aniversario, acompañando por la OFI, con la que cooperó en muchas oportunidades durante estos últimos años, en oratorios, óperas y obras sinfónicas que requieren la participación de coros.

La Orquesta Sinfónica de Haifa —un conjunto semiprofesional—, mejora constantemente, bajo la dirección de Sergiu Comissiona. La Orquesta de Cámara de Ramat Gan fue reorganizada y se halla al presente en una gira por Europa. También la Orquesta de Kol Israel emprende tareas siempre más exigentes, y brinda al público hierosolimitano sus conciertos, que son transmitidos a todo el país, como también las grabaciones de muchas obras de compositores israelíes y grandes maestros.

Entre los huéspedes del exterior que actuaron durante la temporada en curso se contaban el violinista sudamericano Ricardo Odnoposoff, y el argentino Alberto Lysy, único discípulo de Yehudi Menuhin, al paso que Sasha Popov, director búlgaro, dejó buena impresión. Se formó hace poco un Cuarteto de cuerdas en Jerusalén, cuyo debut fue muy prometedor, al paso que los demás conjuntos actúan como de costumbre, infundiendo vida a nuestro panorama musical. El director, Mijael Taube, anunció la formación de una sociedad para la propagación de la música de Bach, que ofrecerá cuatro conciertos por año en cada una de las tres grandes ciudades. Kol Israel pondrá a disposición de la Sociedad una orquesta de cámara, al paso que músicos israelíes actuarán como solistas.

Frank Pelleg, el conocido pianista y clavicordista, fue invitado por espacio de un año en calidad de profesor huésped por la Universidad Brandess de Boston, donde pronuncia conferencias y toma

parte en numerosos conciertos y transmisiones radiales. Zví Zeitlin, violinista oriundo de Haifa, fue hace poco nombrado el mejor artista extranjero del año por el Círculo de Críticos de Arte de Chile, después de una extraordinaria gira por el continente sudamericano. Otro joven violinista israelí, Yossi Tzivoni, alumno de Oedeón Partos, y becado por la fundación Cultural Americano-Israelí, después de haber pasado con éxito sus exámenes en Bruselas, ganó el segundo premio en el Certamen Internacional "Niccolò Paganini", celebrado en Génova, a pesar del gran número de candidatos que se presentó. El dúo pianístico hierosolimitano Braja Eden-Alexander Tamir abandonó el país rumbo a los Estados Unidos y Canadá, donde aparecerán en unos cuantos recitales. Presentados por "Columbia Artists" aparecerán también en el Carnegie Hall de Nueva York, así como en Boston y Filadelfia.

Extensión Musical en Israel

Una característica israelí es la labor que los instructores de música llevan a cabo en las aldeas fronterizas, entre los inmigrantes. Estas actividades cuentan para su realización con una unidad ambulante, que consiste en un proyector de películas, altoparlante y magnetófono, todos manejados por un hombre que, además, dirige el canto de la comunidad, organiza certámenes musicales y conduce el coche a través del país para servir a las aldeas alejadas que están fuera del alcance de conjuntos musicales. El flamante coche y el equipo son donativos de la familia

Gildesgane. El señor Gildesgane, de Estados Unidos, quien visitó Israel hace unos meses con su familia, concibió tal idea y puso a disposición, junto con su hermano Pierre, presidente de la Unión Mundial de Maccabi, los fondos necesarios. El donativo fue hecho por intermedio de la Fundación Cultural América Israel al Comité de Actividades Musicales en Aldeas nuevas, empresa conjunta de dicha Fundación y el Ministerio de Educación. Pruebas palpables del resultado de esta labor —casi desconocida del público— es la reunión anual de los coros en Lida, donde muchos grupos ejecutan y demuestran su integración en el canto israelí, preservando, al mismo tiempo, su carácter individual y la herencia cultural de su anterior país de residencia. Muchos grupos de músicos populares árabes y drusos recibieron aliento de este comité y sus actividades culminaron en un festival de orquestas árabe, drusa y judía, que tuvo lugar en diciembre próximo pasado en Acre, con la participación de la población mixta de esta ciudad, que puso así de manifiesto el deseo de coexistir pacíficamente que anima a tales comunidades.

Fundación Cultural América Israelí

Durante los últimos meses se celebraron exámenes para becas en piano, violín, violoncelo y canto, que otorga la Fundación Cultural América Israelí y a los que se presentaron 500 candidatos, muchos de ellos talentos prometedores.

DISCOS

por

Luis Gastón Soubllette

En la última producción de discos, Industrias Eléctricas y Musicales Odeón ha contribuido, como siempre, con la parte más importante y numerosa. Últimamente, ha lanzado las Sinfonías N.os 2, 3 y 4, de Johannes Brahms, en una excelente versión de la Orquesta Philharmonía, bajo la dirección de Otto Klemperer, en discos sello Angel. En el mismo sello ha lanzado los Momentos Musicales, de Schubert, por Claudio Arrau, y una selección de Lieder, de los más populares de Schubert, por Dietrich Fischer Diskau.

En el dominio de la música de cámara, el sello Angel, nos trae un interesante Long Play, con dos Quintetos de Boccherini, por el Quinteto "Boccherine". Del mismo sello, hemos recibido un valioso Long Play, con el Quinteto en La mayor para clarinete y cuerdas, y el Cuarteto en Fa mayor para oboe y cuerdas, de Mozart, por el Cuarteto Drolc, con el clarinetista Henrich Geuser y el oboísta Carl Stein. En el mismo sello, hemos recibido, también de Mozart, las dos Sinfonías en Sol menor, la 25 y la 40, en versión de la Orquesta Philharmonía, bajo la dirección de Otto Klemperer. Asimismo, hemos recibido las Sinfonías 39 y 41, de Mozart, en versión de la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Hans Schmidt-Isserstedt, en un Long Play sello Mercury.

Una mención especial merecen los 3 discos dedicados a Juan Sebastián Bach, que la Odeón nos ha enviado últimamente (sello Angel). Uno de ellos contiene los Conciertos para piano y cuerdas N.º 1, en Re menor, y N.º 5, en Fa menor, por el pianista Jean Casadesus, y el otro es una selección de obras para piano varias,

tales como el Concierto Italiano, la Fantasía Cromática y Fuga en Re menor y otras piezas menores, en una excelente interpretación del pianista George Solchany.

En el dominio de la música sinfónico-coral, el sello Angel nos trae tres Long Play de gran importancia. En uno de ellos viene "Música para los Funerales de la Reina María", de Henry Purcell, para coro mixto y conjunto de bronce. Esta obra merece ser destacada como uno de los aportes más importantes al repertorio discómano. El mismo disco trae el Magníficat, de Juan Sebastián Bach. La versión de estas obras ha sido realizada por el Coro y el Conjunto Instrumental que dirige Geraint Jones. Otro de los más importantes aportes de la Odeón ha sido la Misa en Do mayor, de Ludwig van Beethoven, en versión del coro de la Sociedad Beecham, la Orquesta Filarmónica Real, bajo la dirección de Thomas Beecham. Y quizá el más importante de todos los aportes es el Réquiem de Mozart, en una magnífica versión del coro de la Catedral de Santa Eduvigis, de Berlín, cuarteto de solistas y Orquesta Filarmónica de Berlín, bajo la dirección de Rudolf Kempe.

Otras realizaciones recientes de la Odeón, son: La Sinfonía sobre un aire montañés francés, de Vincent D'Indy, y la Fantasía para piano y orquesta, Op. 111, de Gabriel Fauré, versiones del pianista Grant Johannesen con la Orquesta Sinfónica de Londres, bajo la dirección de Eugenio Goossens, La Sinfonía N.º 5 "La Reforma" y selecciones de Sueño de una Noche de Verano, de Félix Mendelssohn, por la Orquesta Sinfónica de Detrit, bajo la dirección de Paul Paray, ambos

del sello Mercury. Por los mismos intérpretes, hemos recibido una nueva selección de trozos sinfónicos, de Ricardo Wagner, que comprende, entre otras obras, el Idilio de Sigfrido, el Preludio al 1.º acto, de Parsifal, y el Preludio al acto III, de Tristán e Isolda.

La edición sistemática de los conciertos de Vivaldi continuó con un Long Play sello Decca, que trae, entre otros conciertos breves, uno para viola de amor y cuerdas, y otro para oboe y cuerdas, versión de la Orquesta de Cámara Virtuosi di Roma, bajo la dirección de Renato Fasano.

Un disco de sello London nos trae un hermoso conjunto de obras breves de música clásica, tales como una Sinfonía en Si bemol, de Juan Cristián Bach; una Sinfonía en Do, de Dittersdorf; la Sinfonía N.º 14, de Mozart, y un Divertimento en Sol mayor, de Haydn. Versiones de la Orquesta de la Radio de Dinamarca, bajo la dirección de Mogens Wöldike.

Otro disco Decca nos trae una interesante selección de obras para orquesta de cuerdas, de compositores barrocos italianos, tales como Reali, Albinoni, Marcello, Vinci y Pórpura. Versión de la Orquesta de Cámara Virtuosi di Roma, bajo la dirección de Renato Fasano.

Dos notables grabaciones lanzadas últimamente por la Odeón, son: una selección de piezas españolas para arpa, por el arpista Marcel Drandjany, que contiene, entre otras obras, algunas piezas para clavecín transcritas para arpa, de Cabezón, Soler, Casanova y, naturalmente, algunas

otras del repertorio romántico-folklórico; y otra grabación de Andrés Segovia, que trae el Concierto del Sur, de Ponce, y Fantasía para un Gentilhombre, de Rodrigo, ambas obras para guitarra y orquesta. La grabación para arpa es del sello Capitol, y la grabación de guitarra del sello Decca.

El último disco que mencionaremos, lanzado por la Odeón, es Carmina Burana, en una versión del Coro Hoston, y la Orquesta de Leopoldo Stokowsky, con Virginia Babikian, Guy Gardner y Clyde Hager. Sello Capitol.

Las principales grabaciones de la RCA Victor son las siguientes: El Réquiem, de Cherubini, por el coro Robert Shaw; el Concierto N.º 25, para piano y orquesta, de Mozart, por Andre Tchaikowsky; el Concierto en La menor, para piano y orquesta, de Schumann, por Van Cliburn; Schelomo, de Ernesto Bloch, por Gregor Piatigorsky; la Suite Iberia, de Debussy, por la Orquesta Sinfónica de Chicago, bajo la dirección de Fritz Reiner; el Concierto para violín y orquesta, de Khachaturian, y una interesantísima grabación en sello Telefunken, que trae dos Conciertos para cuerdas, de Baldassare Galuppi, por la Orquesta de Cámara de Milán, bajo la dirección de Ennio Gerelli.

Es preciso reconocer que la última producción, a pesar de los lugares comunes, nos ha traído un repertorio algo más interesante que las anteriores, aunque en lo que a música contemporánea se refiere, nada se ha hecho.

PARTITURAS

Francesco Antonio Bonporti

Cantata per el Signore

En transcripción para piano y canto, realizada por Guglielmo Zanibon, de Padúa, hemos recibido dos Cantatas de Francesco Antonio Bonporti (1672-1749), autor de Sonatas Instrumentales, Motetes, Arias y diversas otras composiciones instrumentales que le hicieron ganar amplia popularidad en capitales musicales de su época, como Londres y Amsterdam. J. S. Bach recurrió al ejemplo de Bonporti para no pocas de sus "Invenzioni"; pero sólo después de su muerte, al divulgarse los cinco volúmenes de Sonatas (Da chiesa y Da cámara) sus Motetti y Balletti, etc., recuperaron para Bonporti el lugar destacado que ocupaba en la música del Barroco italiano.

Las Cantatas "Ite Molles" y "Mittite Dulces", fueron escritas originalmente para soprano, orquesta de cuerdas y cembalo. La reducción para canto y piano está realizada con cuidadosa observación de lo que es fundamental en el soporte armónico de la voz principal. La agilidad del diseño vocal aparece sustentada por una base armónica adaptada al piano, sin sacrificar nada de lo básico en el estilo del acompañamiento instrumental de la época.

Mario Guarino

Cinque studi per pianoforte *Secondo Concerto per pianoforte*

La Casa Editora de Milán, "Le chant du monde" nos ha hecho llegar un aporte de Mario Guarino a la pedagogía pianística. Los Cinco Estudios editados en Milán desarrollan dificultades técnicas que el ejecutante podría encontrar en el trabajo de los pasajes de agilidad, las sucesiones de quintas, de octavas, pasajes en las tclas negras y empleo de ritmos irregula-

res. Mario Guarino se muestra como un pedagogo que conoce bien los problemas pianísticos, y los presenta en estos estudios eludiendo con habilidad el pie forzado que originó este trabajo. Los pianistas podrán dedicarse a su estudio con verdadero agrado.

El lucimiento virtuosístico del piano aparece expuesto, ya no dentro de los marcos pedagógicos sino en el amplio campo de la composición libre, en el "Segundo Concierto para Piano y Orquesta" de Mario Guarino, publicado por la misma editora milanesa. Este concierto en tres movimientos semeja una réplica actual de los grandes conciertos decimonónicos. Como en ellos, la masa orquestal es casi mero apoyo del rutilante desborde técnico, característica la más sobresaliente de este compositor, dentro de una atmósfera armónica que, aunque de raíz tradicional, es abundante en chispazos colorísticos.

Obras de Compositores *Rumanos*

En envío de la Editorial del Estado Rumano para la Literatura y el Arte, hemos recibido el "Preludio Sinfónico" de Ion Dumitrescu, nacido en 1913, actual profesor de Armonía en el Conservatorio de Bucarest y Secretario de la Unión de Compositores de la República Popular Rumana. La posición muy destacada que este compositor ocupa en su país se desprende de su título de "Artista Emérito de la R. P. R." y de que ha sido dos veces laureado con el Premio del Estado correspondiente a Música. Entre sus obras principales figuran tres Suites para orquesta, Poema para violoncello y orquesta, una Sinfonía, un Cuarteto de Cuerdas, un Preludio Sinfónico y una Sinfonietta. Ha escrito también música para el teatro (fue director de orquesta en el Teatro Nacional), música para el Cine y transcripciones de danzas y canciones populares.

El Preludio Sinfónico (1951) está elaborado con tres temas principales, creados por Dumitrescu dentro de las características métricas y melódico-armónicas de la música popular rumana. Una muy amplia orquestación, con gran despliegue de bronce y percusiones, reviste el carácter contrastante de los temas, dentro de un plan formal claramente tripartito y que finaliza en una Coda que, como era de esperar, nos presenta los tres temas enlazados y en una gradación dinámica que va del "pianissimo" a un "fortissimo" final.

La revaloración de las figuras musicales rumanas del pasado, ha llevado seguramente a la edición, muy cuidadosamente realizada por el Ministerio de Cultura de la R. P. R., de diversas obras del compositor Ciprian Porumbescu (1853-1883), autor de más de doscientas cincuenta obras de los más diversos géneros. En la artística edición que hemos recibido se incluye un estudio sobre la personalidad y la obra de este compositor debido al crítico Viorel Cosma. La parte musical incluye trozos de música coral sobre textos populares rumanos y otros pertenecientes a sus *Operetas* más conocidas (Porumbescu fue un músico vinculado estrechamente a la vida musical de Austria, Alemania e Italia en su época). La parte dedicada a música instrumental nos muestra algunas obras para piano, para violoncello y piano y para violín y piano. Es la suya una música simple, con una suave atmósfera de romanticismo menor, a la cual presta un atractivo más la airosa rítmica de las danzas populares humana.

D. Q.

Música del siglo XVIII

De la Editorial Guglielmo Zanibon, de Padova, Italia, hemos recibido una colección de obras de autores del barroco y

clasicismo. En ella figuran: *Seis Sonatas* del Op. 2, para cello y continuo, de Benedetto Marcello (1686-1739). El continuo ha sido transcrito para piano por Ettore Bonelli y la parte de cello ha sido revisada por Benedetto Bazzacurati. En esta edición se ha conservado fielmente el bajo original y las indicaciones dinámicas que, de acuerdo a la costumbre de la época, faltan en la edición original impresa en Londres, han sido marcadas entre paréntesis, de manera que el texto original pueda ser interpretado de acuerdo al pensamiento del autor.

Concerto en Si menor para violín, cuerdas y continuo Op. 9, N° 12 (La Cetra), de Antonio Vivaldi (1678-1741), revisado por Pina Carmirelli. Además de haber resuelto el cifrado del grupo continuo, se incluye la versión original del violín solista, afinado de acuerdo al procedimiento barroco de *scordatura* con las notas si-la-re.

Concerto Grosso en Si menor, de Francesco Geminiani (1687-1762), revisado por Guglielmo Barblan. Este Concerto es una elaboración para "conjunto grande" (concerto grosso) de la sonata a trío Op. 3 N° 4 de Arcangelo Corelli, publicada por Geminiani en Londres en 1735. Es un verdadero acto de homenaje al famoso músico de quien fuera su discípulo.

Concerto para violín obbligato, cuerdas y cémbalo de Giambattista P. Martini (1706-1784), revisado por Ettore Desderi. Este Concerto, que data de 1757, es el único Concerto para Violín compuesto por el Padre Martini y la edición conserva fielmente el autógrafo en las cuerdas y bajo cifrado, sugiriendo pequeñas variaciones en la parte solista.

Concerto para cello, cuerdas y cémbalo Op. 14, N° 6, de Giambattista Cirri (1724-1808), revisado al igual que las Sonatas de Marcello, por Ettore Bonelli y *Concerto para cello y orquesta* de Luigi Borghi, revisado por Bonelli y transcrito para

piano y cello. Este concierto fue escrito en Berlín en 1788 y la edición original se conserva actualmente en la Biblioteca de Dresden, de donde se ha tomado esta versión.

Esta misma editorial nos ha enviado también *Ballata* para cello y piano, de Matilde Capuis y *Andante e Allegro con fuoco*, para piano y orquesta, de Guido Alberto Fano, transcrito para dos pianos por el autor, ambas obras de escaso contenido.

S. C.

Editorial A. Forlivesi, Florencia

De la Editorial Forlivesi y C., Florencia, hemos recibido nueve partituras de diferentes autores. Incluye esta colección: *Antología Pianística*, de Alfredo Casella (1883-1947). Publicada por primera vez, esta Antología fue recopilada por Casella pocos años antes de su muerte. Pertenecer por lo tanto al último período de su actividad, que dedicara especialmente a la pedagogía. No consideramos que esta Antología Pianística venga a llenar un vacío en la literatura pianística, tanto al incluir obras del repertorio común, como por un abundamiento de signos interpretativos, no siempre de acuerdo con las reglas vigentes en la música para teclado del barroco y clasicismo.

El resto de las obras editadas por A. Forlivesi —incluyendo *Evangelion*, una débil pieza pianística para niños, del talentoso compositor Mario Castelnuovo Tedesco—, son de escaso valor, tanto en procedimientos técnicos, como por el lenguaje estereotipado y a veces lindante en lo ramplón del que se hace uso. Son éstas: *Vanitas Vanitatum*, cantata para solo, coro masculino y orquesta, y *Tres Cantos de Amor* para voz y piano, de Ildebrando Pizzetti; *Tre liriche su testo cinese* y *Sonatas Tritemáticas* N.os 5 y 8, de Luciano Chailly; *Cuatro Movimientos* para viola,

violín y cello, de G. Selden-Goth; *Improvviso Zingaresco*, para violín y piano, de Maulio Martini, y *Broadway and 52nd*, suite para dos pianos, de Francis Thorne, esta última, en simpático estilo jazzístico.

S. C.

Ediciones cubanas

Del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, Cuba, se ha recibido una serie de partituras de autores cubanos. Esta colección incluye desde *Contradanzas* del siglo pasado, hasta música de la generación joven del presente siglo.

Junto a ediciones en homenaje a Alejandro García Caturla y Guillermo M. Tomás, hemos leído las tres obras de autores jóvenes comprendidas en el envío: *Quinteto*, de Juan Blanco (1920), obra sólida y vigorosa, de gran interés; *Intermedio Variado*, para dos pianos, de Natalio Galán (1919), de ritmo ágil y colorido nacional, y *Sones Sencillos* para piano, de Carlos Fariñas (1934), esta última débil en todo sentido.

La impresión misma, ha sido realizada en material ligero, con una caligrafía aún imperfecta; sin embargo, es ésta una iniciativa loable que debe continuar en una línea de permanente superación.

S. C.

SECCION BIBLIOGRAFICA FOLKLORICA*

FOLKLORE Y EDUCACIÓN. Paulo de Carvalho Neto. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Quito, 1961.

La labor infatigable de este folklorista, que pese a su juventud ha encauzado in-

* La necesaria limitación del espacio disponible le impone a esta reseña un carácter eminentemente informativo.

investigaciones folklóricas en varios países sudamericanos, se realiza una vez más con esta conquista en el terreno del "Folklore Interdisciplinario", como él mismo lo denomina. El planteamiento de relación entre Folklore y Pedagogía, entre folklore "aprovechable" y "desechable", sobre bases éticas, estéticas y psicológicas, le proporciona a esta obra el vigor de las innovaciones científicas. Una utilísima visión de conjunto contiene el primer capítulo de la parte quinta, "Teoría Sumaria del Folklore Educativo", en el cual se exponen las apreciaciones de los especialistas más notables sobre el problema en cuestión. He aquí otro consistente aporte de Carvalho Neto al avance de las ciencias de la cultura.

M. D.

THE NEW MEXICAN ALABADO. Juan B. Rael. Transcripciones musicales de Eleanor Hague. Stanford University Press. California, U. S. A., 1951.

La introducción de este libro traza un preciso panorama de los antecedentes históricos y bibliográficos de los himnos religiosos hispánicos existentes en Nuevo México, conocidos bajo el nombre genérico de "Alabados", y se ocupa del elemento humano que los mantiene, las Sociedades de Hermanos Flagelantes o Penitentes, describiendo la organización de sus cofradías, sus locales de reunión, sus ritos, y la proyección social que logran sus actividades.

La compilación de los textos poéticos, núcleo del trabajo, que incluye la transcripción de las correspondientes melodías, brevemente caracterizadas con la exactitud propia de Eleanor Hague, se constituye en un magnífico elemento para la investigación de los tópicos religiosos fundamentales del folklore español e hispanoamericano.

F. M. y M. D.

"CANCIONERO POPULAR DE LA PROVINCIA DE MADRID". Vol. III. Materiales recogidos por Manuel García Matos. Edición crítica por Juan Tomás Parés y José Romeu Figueras. Barcelona - Madrid, 1960.

Nuestra Revista ha recibido del Instituto Español de Musicología esta acabada recolección de canciones folklóricas madrileñas agrupadas en ciclos de Navidad, de Carnaval y Cuaresma, de Mayo, de Verano, de Otoño, en una sección varia y otra de bailes. Los materiales reproducidos se encuentran dispuestos en útiles índices, uno de los cuales establece la correspondencia entre los textos publicados en los volúmenes I y II y sus melodías contempladas en el presente.

Aparte del valor general de esta obra, se hace especialmente interesante, en el caso del folklore chileno, comprobar la vigencia en nuestro país de varios de los textos que recogiera García Matos, tales como "Gerineldo, Gerineldo", "Camina la Virgen Pura", "Las Doce Palabritas Dichas y Retorneadas" (en Chile, redobladas), "La Pulga y el Piojo", y muchos otros.

Lamentablemente la carencia de los primeros volúmenes nos impide una visión general de este valioso trabajo. R. B.

"LA VALONA". Roger Pinon. Liège, 1960.

El destacado folklorista belga nos presenta, tal como él lo explica en el subtítulo de su trabajo, una contribución al estudio del término "Wallon" en el extranjero, particularmente en el mundo hispanoamericano. Su investigación abarca el campo lingüístico, señalando las acepciones de la voz en referencia; la parte literaria, con especializadas alusiones a la métrica y la musical, con respecto de la cual cita su doble plano de danza y canción. Concluye su erudito trabajo con for-

mulaciones sociológicas acerca de la influencia popular valona en España y sus dominios durante los siglos XVI y XVII. Las fuentes de documentación, prolijamente examinadas, contribuyen al extraordinario mérito de esta obra de folklore comparado.

M. D.

CHANSONS POPULAIRES DE L'ANCIEN HAINAUT. Vol. II A y II B. Compiladas por Roger Pinon. Bruselas, 1960.

Hemos recibido estos dos tomos de la extensa obra del folklorista belga, destinada, según su autor, "a enriquecer el vasto material poético-musical recogido por Alberto Libiez". Los volúmenes en referencia traen: Canciones de Marcha y de Conscriptos; Canciones de Oficios, divididas en: Canciones y Llamadas de Pastores, Otros Gritos y Canciones de la vida Rural, y Canciones de la vida Urbana e Industrial, éste último inexistente en Chile. En los casos en que el texto viene en valón, está acompañado de su traducción francesa, y en todos ellos se consignan su origen y sus variantes.

Una mención especial merece el riguroso método empleado, que bien podría servir de modelo en trabajos similares.

R. B.

CHEREMIS MUSICAL STYLES. Bruno Nettl. Prefacio: Thomas A. Sebeok. Indiana University Press. Bloomington, 1960.

La teoría sustentada por primera vez por Béla Bartók, referente al origen común de la música húngara pentátona y la cheremis (actual República Mari) fue secundada y profundizada por el músico Zoltan Kodály, quien, además de probar un común ancestro turco y mongol, demostró también un antiguo entronque

búlgaro. La Universidad de Indiana, fue interesada por uno de sus miembros, Bruno Nettl, en el estudio del problema del pueblo cheremis, independiente del de otros países. Al cabo de doce años, con otros colaboradores, ha publicado cinco volúmenes con las facetas más destacadas de la etnología y el folklore. El actual está dedicado a los estilos del canto popular, con ejemplos musicales, sus análisis, ilustraciones de instrumentos, todo esto tomado en el terreno mismo. Termina este serísimo trabajo con una bibliografía completa de las fuentes de información.

R. B.

"ESTUDOS E ENSAIOS FOLCLORICOS EM HOMENAGEM A RENATO ALMEIDA". Río de Janeiro, Brasil, 1960.

Con motivo del Jubileo del ilustre pensador, musicólogo y folklorista brasileño mencionado, se han reunido en una voluminosa compilación, publicaciones de folkloristas de todo el mundo, con la ausencia lamentable de la contribución chilena, inexplicable por el gran cariño que une a nuestro país con el homenajeado. Destacan las colaboraciones de R. S. Boggs, Leopold Schmidt, F. Coluccio, Sigurd Erixon, Luis da Camara Cascudo, Ildefonso Perea Valdés.

Un índice de las obras de R. Almeida permite apreciar la gran dedicación que le ha prestado al folklore, convirtiéndolo con toda justicia en el más brillante impulsador de los estudios de esta especialidad en el Brasil.

Valgan nuestras breves palabras como una tardía y sincera adhesión del Instituto de Investigaciones Musicales y de la Revista Musical Chilena, de la Universidad de Chile.

R. B. y M. D.

HEMOS RECIBIDO...

THE FOLKLORE AND FOLKMUSIC ARCHIVIST, vol. III, Nº 4, 1961. Indiana University, Bloomington, U.S.A. BULLETIN FOLKLORIQUE D'ILE DE FRANCE, Año XXIII, Serie 3ª, Nº 12, Oct.-Dic., 1960. Paris. BULLETIN D'INFORMATION BIBLIOGRAPHIQUE DU FOLKLORE WALLON. Serie Folklore et Ethnographie de Wallonie, 1957-1958, por Roger Pinon. Liège, 1958. FOLKLORE. Volumen 71, diciembre de 1960; órgano de The Folk-Lore Society, London. FOLKLORE AMERICAS. Edited by R. S. Boggs. Diciembre, 1960, Vol. xx, Nº 2. University

of Miami Press. U.S.A. ANTROPOLÓGICA. Boletín de la Sociedad de Ciencias Naturales La Salle. Nº 10, 31 de agosto de 1960. Caracas, Venezuela. SONORUM SPECULUM, Nº 6, 1º Marzo, 1961. Amsterdam, Holanda. CATALOGUS VAN VOCALE MUSIC. 1961. Amsterdam, Holanda. GACETA DE LA UNIVERSIDAD. Vol. VIII, Nº 7. Lunes 13 de Feb. de 1961. Nº 339, México. CLAVE. Diciembre, 1960. Montevideo, Uruguay. NOTAS DEL CENTRO DE ESTUDIOS ANTROPOLÓGICOS. Nº 5 (Publicación Nº 11). Universidad de Chile, Stgo. de Chile, 1960.

REVISTA DE REVISTAS

- ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Annata xxx. Cursos de perfeccionamiento.
- ARTE MUSICAL. Oct. 1960, N.os 11-12 Vozero de las Juventudes Musicales Portuguesas.
- ARTES PLÁSTICAS, 1960. Editada por la Dirección General de Cultura del Ministerio de Educación.
- AUDIOMÚSICA. N.os 25, 26, 27 y 28 de 1960. Y N.os 29, 30, 31, 32, 33, 34 y 35 de 1961.
- BIBLIOGRAFÍA ARGENTINA DE ARTES Y LETRAS. N.os 5-6, Enero-Junio de 1960.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. N.os 195-196, Nov. 1960. Pardo Tovar: El Clave Bien Temperado de J. S. B. / Pedro Henríquez Ureña: Música Popular de América / Paul Collaer: Música Moderna.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Nº 199. Feb. 1961. Pedro Henríquez Ureña: Música Popular de América. II / Russell Lynes: Wanda Landowska / Paul Collaer / Música Moderna, cont.
- BOLETÍN DE PROGRAMAS. Nº 200. Abril 1961. Daniel Zamudio: El Folklore Musical en Colombia / Pedro Henríquez Ureña: Música Popular en América. IV / Augusto Morales Pino: Apuntes para una biografía de Pedro Morales Pino.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Nº 21. Enero, 1961. Ernesto Epstein: La Educación Musical como Complemento Indispensable de la Cultura General / Asamblea General del CIDEM / Catálogo Cronológico de las obras de Henry Brant, Héctor Tosar y Fabio González-Zuleta.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. N.os 19 y 20, 1960. Catálogo cronológico de las obras de Gid Waldrop, Jean Papi-neau-Couture, Harry Sommers y Howard Hanson.
- BUENOS AIRES MUSICAL. N.os 245, 248, 249 y 250 de 1960; con el último número del año, Buenos Aires Musical celebra su xv aniversario de publicación y dedica la edición a las actividades musicales del interior de la Argentina con interesantes crónicas sobre la vida musical en: La Plata, Neuquén, Córdoba, Corrientes, Catamarca, Santa Fe, Entre Ríos, Bahía Blanca, San Juan, Salta, Tucumán y Chaco.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Nº 251. Marzo 1961. La Atlántida ante su estreno / Eduardo Ogando: "Il Canto Sospeso", de Luigi Nono.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Nº 252. Abril 1961. Agenda 1961: Opera y Concier-tos.
- BOLLETTINO DEGLI "AMICI DEL PONTIFICIO ISTITUTO DI MUSICA SACRA". Iginio Angles: IV Congreso Internacional de Música sacra.
- BULLETINO DELL'ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. N.os 2, 3-4. 1960.
- CANADIAN MUSIC JOURNAL. Winter 1961. The Canadian Opera Company's 1960, Toronto Season / Leslie Bell: An Experiment in Network Broadcasting.
- CARNET MUSICAL. N.os 189, 190, 191, 192 y 193. 1961.
- CASA. Nº 3. 1960. Revista cultural cubana editada por La Casa de las Américas.

- CULTURA Y VIDA. N.os 7, 8, 9, 10, 11 y 12 de 1960 y N° 1 de 1961. Organó de la Unión de Sociedades Soviéticas de Amistad y relaciones culturales con otros países.
- CHEREMIS MUSICAL STYLES, por Bruno Nettl. Indiana University Folklore Series.
- CHESTERIAN. Autumn 1960, Winter, 1961. Geoffrey Crankshaw: The Art of Michael Tippett / Donald Boalch: Byrd's Mass for Five Voices / Harold Truscott: Alexander Scriabin.
- DEUTSCHES MUSIKLEBEN. Sommer 1961. Festivales, congresos y cursos musicales durante el verano de 1961.
- ESTUDIOS AMERICANOS. N.os 98-99 y 100.
- EUTERPE. N° 40. 1960.
- FESTIVAL OF ORIENTAL MUSIC AND THE RELATED ARTS. Programa del Festival celebrado en la Universidad de California, Los Angeles. Colin McPhee: Music in Bali / Mantle Hood / Music of the Javanese Gamelan / William P. Malm: Japanese Nagauta Music / Claude E. Jones: Ukiyoye and Kabuki / Robert Brown: Introduction to the Music of South India / John M. Rosenfield: India Rasa and Raga / Hormoz Farhat: Persian Music.
- FESTIVALS 1961. Organó oficial de la Asociación de Festivales Musicales Europeos. Fechas y programas de los distintos Festivales de Verano de 1961.
- FEUILLES MUSICALES. N.os 8, 9 y 10, de 1960, y 1, de 1961. Encuesta sobre la dodecafonía y la escuela serial / Iván Mahaim: La versión original del Cuarteto XIII en Si bemol, de Beethoven, Op. 130/133.
- GAZETA MUSICAL E DE TODAS AS ARTES. N.os 114-115, 116-117 y 118.
- INDIA, 1960. Revista que enfoca los problemas políticos, económicos y culturales de la India de hoy.
- INSTITUT FUR AUSLANDSBEZIEHUNGEN. N° 3/4, de 1960. Dedicado a Irán.
- INTER-AMERICAN MUSIC BULLETIN. N° 17. 1960. Indices de artículos publicados en Revistas de Latinoamérica.
- LITERATURA SOVIÉTICA. N.os 1 y 3, de 1961. Dedicado a la literatura y el arte contemporáneo de Letonia y Estonia.
- MELOS. N° 11. 1960. Wolfgang Fortner / Anton Webern und unsere Zeit / Ernő Lendvai: Bartók un die Zahl / Fred K. Prieberg: García Lorca in der Neuen Musik.
- MELOS. N° 12. 1960. Herbert Eimert: Die zweite Entwicklungsphase der Neuen Musik / Niccolò Castiglioni: Entstehung und Krise des tonalen Systems / Margareta Weimann: Alban Berg Handschrift.
- MELOS. N° 1. 1961. Claude Chamfray: Gespräch mit Darius Milhaud.
- MELOS. N° 2. 1961. Hans Curjel: Dodekaphonie-eine Weltsprache / Michael Steinberg: Elliott Carters 2. Streichquartett.
- MELOS. N° 3. 1961. Zwei Komponisten geben Auskunft / Marc Wilkinson: Edgar Varese-Pionier und Prophet / Hans Otte: Neue Notationen und ihre Folgen.
- MUSIC REVIEW. November 1960. Ronald Woodham: The Meaning of Modulation / Philip T. Barford: Mahler: a thematic Archetype.

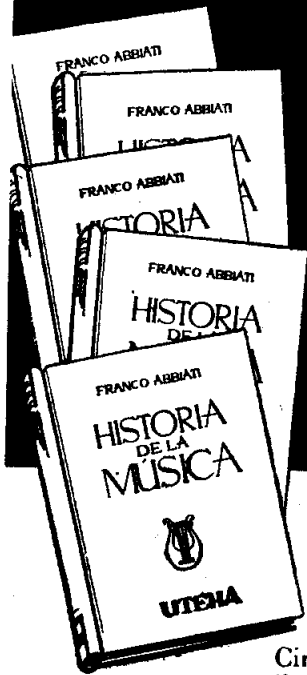
- MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 78, 1960, y Nº 79, 1961.
- MUSICALBRANDE. N.os 7 y 8, de 1960.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. December 1960 y January, February-March, 1961.
- MUSIC INDEX. N.os 7, 8 y 9, 1960.
- MUSICA D'OGGI. N.os 8, 9, 10, de 1960, y Nº 1, de 1961.
- MUSICAL TIMES. N.os 1.413, 1.414, de 1960, y 1.415, 1.416, 1.417 y 1.418, de 1961.
- MÚSICA SOVIÉTICA. N.os 7, 9, 10, 11 y 12, de 1960, y N.os 1 y 2, de 1961. En idioma ruso.
- MUZICA. N.os 11 y 12, 1960. Revista de la Unión de Compositores rumanos. En rumano.
- MOSCOW NEWS. Del Nº 75 al 100, 1960.
- MOSCOW NEWS. N.os 1 al 19, de 1961.
- MUSIKLITERATUR. Nº 54. Lista completa de partituras, biografías y literatura musical en general, editada por Barenreiter-Antiquariat, de Kassel-Wilhelmshöhe.
- MONUMENTA MUSICA. Catálogo de obras antiguas, editadas por Barenreiter-Antiquariat, de Kassel.
- MISIONES CULTURALES. N.os 1, 2, 3 y 4, de 1960. Edita la Dirección General de Educación y Cultura del Ministerio de Asuntos Sociales de Río Negro (Argentina). Revista de carácter literario y de divulgación cultural.
- NEGRO SOBRE BLANCO. Boletín Literario de Editorial Losada, S. A.
- ORIENTE Y OCCIDENTE. Oct. y Dic., 1960. Lista de las traducciones de UNESCO, de las obras de las literaturas orientales.
- REVISTA DE MÚSICA. N.os 1, 2, 3 y 4, 1960. Publicación trimestral del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", de La Habana.
- REVISTA DE LA BIBLIOTECA NACIONAL "JOSÉ MARTÍ". Año I. N.os 1-4.
- REVISTA NACIONAL DE CULTURA. Marzo-abril, mayo-agosto, septiembre-diciembre 1960. Revista Literaria, editada por la Dirección de Cultura y Bellas Artes, del Ministerio de Educación de Venezuela.
- REVISTA DE EDUCACIÓN. Nº 2. 1960. Editada por la Secretaría de Estado de Educación y Bellas Artes, de Ciudad Trujillo, Rep. Dominicana.
- REVISTA UNIVERSITARIA. Nº 118. 1960. Organó de la Universidad Nacional del Cuzco.
- REVUE DE LA SOCIÉTÉ FEDERALE DE CHANT. Nº 2. 1961.
- RITMO. N.os 314, 315 y 316. 1960-1961. Con información sobre la música en España.
- SONORUM SPECULUM. Nº 5, 1960, y Nº 6, 1961. Revista holandesa sobre los músicos y música de ese país. (En inglés y holandés).
- SCHOLA CANTORUM. N.os 262, 263, 264, 265 y 266. 1960-1961. Revista de cultura Sacro-Musical, editada en México.
- TEMPO. N.os 55-56, 1960. En inglés. Revista dedicada a la música contemporánea.

Jean Reti: An international conference of composers / Iaia Hamilton: Serial Composition today / Peter Evans: Martinu the Symphonist / Johns S. Weismann: Bartokiana / Colin Mason: Strawinsky and Gesualdo.

RUMANIA. N.os 11 y 12, de 1960, N.os 1 y

2, de 1961. Revista rumana en castellano, que da a conocer la vida, en todos sus aspectos, en ese país.

THE WORLD OF MUSIC. N.os 4, 5 y 6, de 1960, y Vol. 3, Nº 1, de 1961. Boletín del Consejo Internacional de Música de UNESCO. En inglés, alemán y francés.



HISTORIA DE LA MÚSICA

POR FRANCO ABBIATI

(Edit. UTEHA. México)

Única versión española de la obra más moderna y completa en su género.

Cinco volúmenes de lujo, con más de 2.000 ilustraciones y facsímiles, 20 láminas en colores y cerca de 500 ejemplos musicales.

Desde la música antigua del Oriente hasta nuestros días.



Renacimiento, Lda.

Huerfanos 840 - Teléf. 381477

STORANDT

Sis. Edit. Renacimiento, Ltda.
Sirvanse enviarme su interesante folleto sobre la gran obra Historia de la Música

Nombre _____
Prof. u oficio _____
Dirección _____
Ciudad _____



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.

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

Por aparecer:

CRL-8. DOMINGO SANTA CRUZ.

CINCO POEMAS TRAGICOS.

ALFONSO LENG.

SONATA.

JUAN ORREGO SALAS.

VARIACIONES Y FUGA SOBRE UN PREGON.

CARLOS BOTTO.

DIEZ PRELUDIOS.

Alfonso Montecino, Piano.

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

XVI CURSOS INTERNACIONALES DE VACACIONES SOBRE LA NUEVA MUSICA

Darmstadt, del 29 de agosto al 10 de septiembre de 1961

Director: Dr. Wolfgang Steinecke

I. Curso Especial del 19 al 29 de agosto

Música instrumental — Composición y realización. KARLHEINZ STOCKHAUSEN
(Colonia), en colaboración con DAVID TUDOR (N. York)

II. Cursos Superiores del 29 de agosto al 10 de septiembre

"Le Rythme" — "Der Rhythmus", curso principal en francés y alemán
OLIVIER MESSIAEN (París)

Consecuencias teóricas de la música de Webern
GYORGI LIGETI (Viena)

Música electrónica — Composición y realización
KH. STOCKHAUSEN (Colonia)

Normas de la proporción en la composición
STEFAN WOLFE (Nueva York)

Música de cámara de la Escuela Vienesa — Práctica y curso
RUDOLF KOLISCH (Madison)

Conjunto de cámara — Análisis e interpretación de las obras nuevas
BRUNO MADERNA (Milano)

Música aplicada — Teatro, radiodifusión, televisión
H. U. ENGELMANN (Darmstadt)

Cursos de Interpretación

Piano

YVONNE LORIOD (París)

Piano

EDWARD STEUERMANN (Nueva York)

Piano

DAVID TUDOR (Nueva York)

Dúo de pianos

ALFONS Y ALOYS KONTARSKY (Colonia)

Canto

ILONA STEINGRUBER (Viena)

Flauta

SEVERINO GAZZELLONI (Roma)

Oboe

LOTHAR FABER (Colonia)

Clarinete

GUY DEPLUS (París)

XVI CURSOS INTERNACIONALES DE VACACIONES SOBRE LA NUEVA MUSICA

Darmstadt, del 29 de agosto al 10 de septiembre de 1961

Director: Dr. Wolfgang Steinecke

Música de cámara para instrumentos de viento
ANDRE RABOT (París)

III. Programa General

Conferencias

PIERRE BOULEZ

"Estética y funcionalismo"

"Composición y enseñanza de la composición"

KH. STOCKHAUSEN

"La cadencia rítmica de Mozart"

"Resumen de una evolución de la forma 1950-1960"

Conciertos y Ejecuciones Experimentales

CONJUNTO DE CAMARA INTERNACIONAL DE KRANICHSTEIN

Director: BRUNO MADERNA

QUATUOR PARRENIN, París — THE GREGG SMITH SINGERS, Los Angeles

FUNCION DE OPERA EN EL TEATRO DE DARMSTADT: "La vida de Oreste", de
ERNST KRENEK

En relación con los cursos de vacaciones

DÍAS PARA LA NUEVA MÚSICA EN LA RADIODIFUSIÓN DE HESSEN,
del 7 al 10 de septiembre

2 CONCIERTOS ORQUESTALES. *Director:*
Dean Dixon y Michael Gielen

2 CONCIERTOS DE CÁMARA, CON PARTICIPACIÓN DE SOLISTAS Y AGRUPACIONES DE LA MÚSICA DE CÁMARA (p. ej., CUARTETO-HAMANN, Hamburgo, y EL CONJUNTO INTERNACIONAL DE CÁMARA-KRANICHSTEIN). *Director: Bruno Maderna*

X Curso Internacional para el "Premio Kranichstein"

Piano (pieza obligada: trozos de piano I-IV de KH. STOCKHAUSEN)

Prospectos — Informaciones — Inscripciones
KRANICHSTEINER — MUSIKINSTITUT — DARMSTADT
Roquette - Weg 31

SUBSCRIBASE A LA

REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicación trimestral de la Facultad de Ciencias y Artes
Musicales y el Instituto de Extensión Musical de la
Universidad de Chile

PRECIOS PARA CHILE

Subscripción por seis números para el público en general	E°	12,00
Subscripción Especial para músicos, profesores de Música y estudiantes, bibliotecas pú- blicas, privadas, de colegios, liceos, uni- versidades y centros musicales. Por seis números		5,00
Subscripción por seis números para estudian- tes en general		6,00
<i>Precio por número</i>		2,50
<i>Precio por número atrasado</i>		1,50

PRECIOS PARA EL EXTRANJERO

Subscripción por seis números, incluyendo franqueo	US\$	12,00
Subscripción Especial para músicos, profesores de Música y alumnos, centros musicales y orquestas de Latinoamérica		6,00
<i>Precio por número</i>		3,00
<i>Precio por número atrasado</i>		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

FORMULARIO DE SUBSCRIPCION

REVISTA MUSICAL CHILENA

PARA SUBSCRIPTORES EN CHILE

Deseo acogerme a la franquicia especial otorgada por la Universidad de Chile para centros educacionales y musicales, orquestas, compositores, bibliotecas y profesores y alumnos de Música, y envío el valor de la suscripción a seis números de la "REVISTA MUSICAL CHILENA", de E° 5,00 (*cinco escudos*)

Establecimiento Educacional

" Musical

Orquesta

Biblioteca

Compositor o Ejecutante

Profesor de Música

Estudiante de Música

Dirección

Ciudad

Incluyo cheque u Orden Postal

.....
Firma

NOTA IMPORTANTE: SE RUEGA ENVIAR TODO CHEQUE CRUZADO Y A NOMBRE DE: INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL.

Llene este formulario y envíelo a:

REVISTA MUSICAL CHILENA

Casilla 2100 — Santiago

FORMULARIO DE SUBSCRIPCION

REVISTA MUSICAL CHILENA

PARA SUBSCRIPTORES EN EL EXTRANJERO

Deseo acogerme a la franquicia especial otorgada por la Universidad de Chile para compositores, instrumentistas, centros musicales, orquestas, profesores y alumnos de Música de Latinoamérica, y envío el valor de US\$ 6,00 (Seis Dólares) por *seis números* de la Revista Musical Chilena.

Centro Musical

Orquesta

Compositor o Ejecutante

Profesor de Música

Estudiante de Música

Dirección

Ciudad País

Incluyo cheque en dólares N°

.....
Firma

NOTA IMPORTANTE: SE RUEGA ENVIAR TODO CHEQUE CRUZADO Y A NOMBRE DE: INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL.

Llene este formulario y envíelo a:

REVISTA MUSICAL CHILENA

Casilla 2100 — Santiago

OBRAS CORALES DE COMPOSITORES DE CHILE

La Editorial de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales
y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de
Chile, han continuado editando obras corales y de cámara
de los compositores de Chile

DESTACAMOS

<i>Roberto Falabella</i>	Siete Adivinanzas	E° 1,20
<i>Juan Amenábar</i>	Tres Composiciones Corales	0,60
<i>Alfonso Leng</i>	Salmo para Coro	0,30

EN PREPARACION

Obras de Cámara de *Carlos Bötto, René Amengual, León Schidlowsky, Darwin Vargas* y otros

Estas obras pueden pedirse directamente al

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

*Universidad de Chile
Agustinas 620, Casilla 2100
Santiago de Chile*