



REVISTA MUSICAL CHILENA





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 SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR 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 SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR TEVAH

- SIETE CANCIONES*.
Yvonne Boulanger, mezzosoprano.
Elvira Savi, piano.
CRL-6. PROSPERO BISQUERTT. *NOCHE BUENA Y PROCESION DEL CRISTO DE MAYO*.
JORGE URRUTIA BLONDEL. *PASTORAL DE ALHUE Y DOS DANZAS DE LA GUITARRA DEL DIABLO*.

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE. Director: VICTOR TEVAH

ESTOS DISCOS HAN SIDO EDITADOS POR LA CORPORACION DE RADIO DE CHILE (R.C.A. VICTOR) Y SE ENCUENTRAN A LA VENTA EN TODAS LAS CASAS DISTRIBUIDORAS DE ESTE SELLO

Para pedidos desde el extranjero, sírvase dirigirse a R.C.A. Victor,
Avda. Vicuña Mackenna 3333, Santiago de Chile

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: CASILLA 14.050. FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES
MUSICALES. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL DE LA
UNIVERSIDAD DE CHILE

DIRECTOR:
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVI Santiago de Chile, Abril-Junio de 1962 Nº 80

RESUMEN

EDITORIAL	3
YOLANDA MONTECINO DE AGUIRRE: El "Ballet Nacional Chileno", perspectiva histórica y humana	9
JEAN CREUSOT: ¿Nos encaminamos hacia un cisma de la música?	31
LEON SCHIDLOWSKY: Sobre la crisis de la música	39
IRMA GODOY T.: Los tres estilos de Goffredo Petrassi	45
DOM LEON TOLOZA o.s.b. ¿Canto gregoriano en castellano?	53
AURELIO DE LA VEGA: Mozart ahora	59
FEDERICO HEINLEIN: Debussy crítico	66

CRONICA:

Obra de Alfonso Letelier consultó programa de la Orquesta Sin- fónica de Buenos Aires	76
Alfonso Letelier estrena obras en Europa	76
Regresó de Alemania David Serendero	77
Estreno en Nueva York de obra de Carlos Botto	77
Maestro Juan Peyser estrena obras chilenas en Alemania y otros países	78

NOTAS DEL EXTRANJERO:

Festival Liszt-Bartok en Budapest, por Everett Helm	79
Otoño en Varsovia, 1961, por Everett Helm	81
El último de los Príncipes Caetani, traducción de María Viola	83

CONCURSO SOBRE "EL POR QUE DE LA INMORTALIDAD DE BEE- THOVEN"	85
--	----

LA MUSICA EN EL NORTE DEL PAIS:

La actividad Musical en Antofagasta durante 1961, por Mario Baeza Marambio	92
---	----

FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

Decano

ALFONSO LETELIER

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Director

GUSTAVO BECERRA SCHMIDT

JUNTA DIRECTIVA

Miembros: ALFONSO LETELIER, GUSTAVO BECERRA, Administrador: SERGIO ESCOBAR; CARLOS BOTTO, Director del Conservatorio Nacional de Música; ERNST UTHOFF, Director del Cuerpo de Ballet; JOSÉ URIBE, Representante del Ballet; OMAR SAINT ANNE, 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

ORGANISMOS MUSICALES DE LA UNIVERSIDAD DE CHILE BAJO UN MISMO TECHO

Han pasado seis largos años desde que plantamos semillas de esperanza que habían de fructificar lentamente. Esperanzas que compartimos con nuestro amigo y colega René Amengual fueron enlutadas por el destino, el implacable destino del hombre que decidió arrebatarnos a René Amengual en plena juventud. El exordio se imponía para intentar una visión panorámica más completa sobre el proceso de la construcción del edificio que debía albergar los servicios musicales de la Universidad, pues fueron innumerables las conversaciones, los estudios y las gestiones que iniciamos juntos. Desgraciadamente, muy pronto debíamos continuar sin él.

El hecho de que la música en nuestro país cuente con una sede de la categoría y dimensiones del edificio de la calle Compañía, viene a resultar como un premio justo y merecido a ese normal y lógico desarrollo que ha tenido la vida musical chilena, dirigida con inteligencia y con amor desde hace tres décadas. Debemos convencernos, en verdad, que este desarrollo alcanzado por la música en nuestro país, dejaba atrás los medios materiales que le correspondían, en especial en cuanto a sede se refiere. Pues bien, lo que hemos obtenido es resultado de voluntad, de paciencia, y de perseverancia, pero todo ello apoyado en un terreno muy firme que es la elevada categoría alcanzada por la actividad musical en este país.

Teníamos razón los músicos al pedir que se nos diera local apropiado para trabajar. Basado en este convencimiento no pareció ambicioso el tratar de que todos los servicios musicales quedaran ubicados en un edificio único. Facultad de Música y Conservatorio, ambos con todas sus dependencias; Instituto de Extensión Musical, también con casi todas las suyas (y digo, casi, porque desgraciadamente no fue posible construir un gran teatro que hubiera albergado, sin las incomodidades actuales, las actividades sinfónicas, corales y de Ballet); el Instituto de Estudios Secundarios y el Instituto de Investigaciones Musicales.

No era difícil imaginar que todo ello pareciera desmesurado y vale la pena entonces detallar someramente la estructura de los servicios para

darse cuenta hasta qué punto había que lanzarse a una aventura. Se sabe que en medio de la complejidad que constituyen los servicios musicales, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales se compone, aparte de su reducido aparato administrativo, del Conservatorio Nacional de Música, que cuenta actualmente con unos 500 alumnos, de la Escuela de Ballet, del Instituto de Investigaciones Musicales, cuya labor se ha intensificado notablemente en los últimos años, debido a los trabajos de investigación, en aspectos tan variados como la historia musical de nuestro país y la investigación en el terreno folklórico; el Instituto de Estudios Secundarios, liceo que contiene el segundo ciclo de humanidades para los estudiantes de música y de Bellas Artes; el Instituto de Extensión Musical con su administración, y diversos departamentos tales como el de Grabaciones con sus laboratorios correspondientes; el de Copistería, de Ediciones y Publicaciones de Música, programas, etc.; bodegas para cada uno de estos servicios, Biblioteca, Discoteca; una gran sala donde estarán expuestos al público manuscritos de nuestros compositores, los trabajos de publicaciones del Instituto de Extensión Musical, la Revista Musical Chilena, la edición de discos especialmente de autores nacionales y otras cosas de interés. Finalmente, un pequeño teatro para unas 350 personas con un escenario amplio, con foso para la orquesta y, por último, con todos los equipos que permitan realizar actividades de cámara, tanto musicales como teatrales, en las mejores condiciones posibles.

Instalar adecuadamente todo esto dentro de un edificio que debía construirse, pareció en verdad una quimera. Sin embargo, tanto el Rector de la Universidad de Chile y demás autoridades a quienes correspondía decidir el asunto, tuvieron esa amplia visión y justeza en el reconocimiento de lo que la música merecía en Chile, y aceptaron nuestras proposiciones; el Departamento de Construcciones de la Facultad de Arquitectura encargó esta empresa al Arquitecto y profesor Sr. León Prieto Casanova, quien ha dedicado toda su capacidad, su energía y su gran competencia profesional para lograr una obra de gran categoría. Combinar y distribuir los espacios destinados a los servicios más arriba indicados, fue tarea compleja y demorosa. Por lo demás, el número de metros cuadrados de que hemos dispuesto no es abundante; había, pues, que aprovechar cada centímetro. Soluciones arquitectónicas tan acertadas como son la ubicación de la Escuela de Danzas del Conservatorio y del Ballet, son dignas de mencionarse. El Subdirector del Ballet don Patricio Bunster, también arquitecto, trabajando codo a codo con el

Sr. León Prieto, en lo referente a los locales para la danza, contribuyó a que tanto la Escuela como el conjunto obtuvieran recintos excelentes para su trabajo.

No está demás anotar algunos datos técnicos que ayudan a formarse una idea de lo que es el edificio de Compañía 1264. Diez amplios pisos, un zócalo, dos subterráneos y un undécimo piso componen esta construcción, totalizando una superficie edificada de quince mil metros cuadrados.

El Conservatorio cuenta con cuarenta salas de clases aproximadamente, para las cuales se ha previsto todo lo relativo al problema acústico; es decir, todos los muros han sido especialmente aislados y las puertas y ventanas son dobles, con lo cual se ha superado la molestia que significa estar oyendo de una sala a otra. Los pisos cuarto, quinto, sexto, séptimo, décimo y parte del undécimo, pertenecen al Conservatorio, menos tres salas del décimo, en las cuales hemos instalado el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad.

El piso tercero lo ocupan la sala de sesiones, las oficinas, tanto de la Facultad como del Conservatorio, Sala de Profesores y una sala de clases en la que se dictan algunos cursos de Musicología. En el 4º piso se encuentran además, la Discoteca y la Biblioteca, amplias salas donde ha podido instalarse el material de libros, música y discos de que disponemos.

Los pisos 7, 8 y 9 normales, constructivamente, han sido divididos en dos pisos, lo cual permite una altura mucho mayor en las salas allí construidas que son, precisamente, como ya se ha dicho, para el Ballet y para la Escuela de Danzas. Estas grandes alturas han permitido ubicar, a manera de entresijos, los baños, duchas y dependencias indispensables para la danza.

En el 10º piso están las salas destinadas al Instituto de Estudios Secundarios. Finalmente en el 11º se encuentra una terraza amplia que servirá de expansión para los alumnos del Instituto Secundario.

El 2º piso está destinado a Casino, Sala y Taller de Copistería del Instituto de Extensión Musical, la Oficina de Extensión Artística, la Revista Musical y de la Asistente Social.

Al centro del edificio se encuentra el Teatro, cuyo acceso principal es un gran foyer que a la vez sirve de hall de ingreso al edificio y como lugar de estar para alumnos y profesores en las horas en que no haya espectáculo. Tiene capacidad para unas 320 personas.

Hacia abajo continúan el piso zócalo destinado a bodegas, Departa-

mento de Grabaciones, casa del mayordomo, sala de alumnos y otras dependencias. En el primer subterráneo se ha ubicado el taller de Ediciones Musicales con sus máquinas y también algunas bodegas. Y en el último subterráneo las calderas de calefacción y agua caliente.

El aspecto que tendrá el edificio, exteriormente y una vez terminado, es de gran sobriedad y magnificencia; en especial realza estas cualidades la esquina redondeada que constituye exactamente el gran foyer del teatro y uno de los accesos al edificio, que exhibe con elegancia altas columnas y amplias vidrieras.

Los seis años que ha durado la construcción de este edificio han debido ser tonificados, como ya hemos dicho, con esperanza y con voluntad. Era natural, quizá, que muchas personas pensarán en que esto era una empresa sin éxito o a plazo indefinido. En verdad, convergían aquí características muy propias de los chilenos con las otras muy propias también a todas las anemias financieras; pero había que lanzarse con la esperanza de que el dinero llegaría. Y llegó. Se agregó a ello, además, una circunstancia muy feliz, cual fue la simbiosis que se produjo entre la Facultad de Economía y esta Facultad de Música, para ayudarse mutuamente a construir sus sedes. Pues en este edificio, en el ala Sur-Poniente se alojarán la Facultad y el Instituto de Economía de la Universidad de Chile. Debemos agradecer muy especialmente al Decano de dicha Facultad, hoy Ministro de Economía, don Luis Escobar Cerda, su apoyo a la idea de que este edificio se construyera para albergar servicios de las dos Facultades mencionadas.

Circunstancias favorables espontáneas se aunaron con la visión y voluntad del Rector de la Universidad de Chile don Juan Gómez Millas para llevar a cabo esta obra. Siempre contamos con su consejo inteligente y por qué no decirlo, con su audacia, condición que le caracteriza cuando cree estar actuando en bien de la Universidad y del país. La música en Chile deberá recordar siempre al actual Rector de la Universidad.

Y pasaron los seis años, y aunque mucho faltaba todavía al edificio para siquiera pensar en trasladarse a él, empréstitos conseguidos en algunos Bancos, hicieron acariciar la idea de que el año 1962 podríamos iniciar las actividades en la calle Compañía. Sólo el lanzar la idea pareció enfatizar todo lo que esto tenía de aventura. Sin embargo, una vez conseguidos los empréstitos, pedí que nos reuniéramos en el propio edificio, al Sr. Rector don Juan Gómez Millas y al arquitecto Sr. León Prieto. Y allí, en cualquier piso del edificio, en medio de corrientes de aire, de martillazos, chorreras de cemento (música concreta... o de concreto) decidimos

que las actividades musicales en el año 1962 se iniciaran en el nuevo edificio.

Hubo que vencer la gran resistencia de aquellos a quienes este traslado pareció prematuro y arriesgado en extremo. Y en verdad quemamos las naves, pues para algunos servicios, como los del Instituto de Extensión Musical, no otra cosa significó el hecho de rescindir, con fecha 31 de diciembre de 1961, el contrato de arrendamiento del local que ocupaba dicha repartición en Agustinas 620.

Así las cosas, fue reforzándose el ánimo de todos, en el sentido de que realmente iniciaríamos el año académico en el nuevo edificio. Entretanto, conforme a una peculiaridad nacional, había que organizar el traslado de los servicios musicales repartidos en varios edificios de la ciudad, sin contar con dinero para ello. Recurrimos entonces a la Guarnición General de Santiago, cuyos jefes, el General Pollarolo, hoy día General de División y el Coronel Timermann, con el habitual desprendimiento del Comando de nuestro Ejército, tomó a su cargo cooperar amplia y generosamente para hacer el traslado completo de los servicios aludidos. Agradecemos profundamente a esta Sección del Ejército la forma en que han colaborado con la Universidad efectuando estos complicadísimos e inúmeros traslados. Debemos especial gratitud al personal del Batallón de Transporte N° 2 y a sus dignos jefes.

En varias etapas, entre diciembre del año pasado y mediados de abril del presente, quedó prácticamente instalado todo lo esencial para que comenzáramos a funcionar en el nuevo local. Durante ese lapso, la inquietud y los insomnios no abandonaron a quienes nos habíamos echado encima la responsabilidad de iniciar el funcionamiento de un servicio en un nuevo local aún no completamente terminado. El empeño desplegado por el arquitecto Sr. León Prieto y por sus colaboradores, —don Carlos Giesen en primer lugar—, y los maestros jefes Sres. Jorquera y Solís, venció al tiempo.

El nuevo edificio de los servicios musicales de la Universidad de Chile es ya realidad inamovible; sólo un poco más de paciencia que pedimos a los Sres. profesores y funcionarios y no nos acordaremos de las pequeñas incomodidades que había que pasar para que pudiéramos decir que la música ya está en su propia, nueva y buena casa.

NOTA DE LA REDACCION

La dirección de la REVISTA MUSICAL CHILENA se complace en anunciar a sus lectores que los números 81 y 82 de esta publicación, correspondiente a los meses de julio-septiembre y octubre-diciembre serán refundidos en un solo número que aparecerá en diciembre de 1962. Este número doble especial estará dedicado a la Música Colonial de los siglos XVI al XVIII en Iberoamérica.

El tema de la Música Colonial en los países latinos del continente ha demandado un extraordinario esfuerzo de investigación que los más destacados musicólogos han realizado especialmente para la REVISTA MUSICAL CHILENA, y a fin de darle a este número una unidad mayor hemos preferido editar todos los trabajos en conjunto en vez de dedicar dos números de la Revista Musical a este tema.

Santiago, junio de 1962.

“EL BALLET NACIONAL CHILENO” PERSPECTIVA HISTORICA Y HUMANA

p o r

Yolanda Montecino.

El ballet, no es un arte que haya llegado a cobrar carta de ciudadanía entre nosotros. Carecemos de un folklore cuyo dinamismo y riqueza, pudiera servir de base y fundamento para la integración de un movimiento con características propias y una temática definida. Sin embargo, es un hecho que el adolescente chileno posee innegable talento natural como intérprete de la danza, tanto académica, como libre.

Un vistazo al acontecer artístico, desde que nuestra patria deviene república independiente, nos lleva a confirmar esta realidad y a comprobar que, hasta 1941, no existió en Santiago ningún coreógrafo o director capaz de crear sobre bases realmente inconmovibles y sólidas, una tradición y movimiento de danza clásica y académica. Los esfuerzos de Jan Kawesky y Doreen Young no lograron cristalizar en una compañía estable subvencionada o por la Universidad de Chile o por la I. Municipalidad de Santiago y se circunscribieron, siempre, a círculos de aficionados.

La fundación de un grupo estable como el actual Ballet Nacional Chileno no se produjo en forma arbitraria, sino que llegó como lógica culminación de una concatenación de hechos histórico-artísticos, los que, a más de 20 años de nuestro presente, tienden a esfumarse en el olvido.

Antecedentes y precursores del Ballet del Instituto de Extensión Musical

La danza clásica que conocerá una alborada de éxito casi legendario con las actuaciones de la compañía europea de Monsieur Ponçot el año 1850, pronto se vio eclipsada por la ópera que fue, por largos años, la única manifestación escénica de éxito. Las visitas ilustres que desafiaban la barrera de los Andes, no lograron vencer en forma definitiva la falta de interés por el arte de Terpsícore. Ana Pavlova con su gran compañía de 70 artistas abrió, sin duda, el horizonte del ballet y de haber contado con personalidades creadoras o mentes organizativas, Chile podría contar también con una compañía de danza clásica con más de 20

años de vida. Lo atrevido de la empresa de traer una compañía como la de Ana Pavlova a Santiago de Chile, pesó exclusivamente sobre Renato Salvati quien la afrontó con entusiasmo juvenil y ciega confianza en el éxito sin ayuda oficial.

La academia de Kawesky y Doreen Young son, en cierto sentido, secuelas de esta visita, por desgracia, carentes de vitalidad y prolongadas en diversas profesoras particulares que hasta nuestros días imparten sus enseñanzas. Colegios, alumnas y presentaciones en matinés infantiles de fin de año, son el campo de trabajo de la danza clásica de las primeras décadas de este siglo en Santiago, mientras se gestaba un movimiento generacional que hacía eco a las inquietudes vanguardistas de la Europa Central de postguerra.

El expresionismo alemán conquista a compositores y plásticos que se especializan en la Alemania. El Gobierno concede becas en Alemania a los estudiantes que han recibido en su patria la visión de las nuevas ideas, tanto en la Sociedad Bach como en Bellas Artes. En una de estas delegaciones universitarias viaja: Teresa León y el talentoso pintor Ignacio del Pedregal. Entusiasmado con la nueva estética de Mary Wigman, Del Pedregal se transformó en su rendido discípulo, entrenándose en forma intensiva en la danza libre y trayendo a Chile el expresionismo en danza.

Abre una academia en el subterráneo de Bellas Artes, donde con un decorado a base de alfombras escarlatas, consigue increíble asistencia de alumnos. Del Pedregal no sólo es el primero en conquistar para la danza a una juventud con mayores inquietudes artísticas e intelectuales, sino que es el primero que dicta clases en forma simultánea para varones y damas. A sus clases, recordadas hasta hoy por su riqueza de movimientos, el amor por la originalidad y el amplio campo abierto a la expresión a través de los brazos, asistían entre muchas otras, Elizabeth Wagner, Teresa León, Inés Pizarro y Eliana Vidal, quienes reciben del maestro, soltura, dominio en la improvisación y una dinámica nueva.

Las presentaciones públicas de esta academia sorprendieron por la novedad de movimientos, el libre juego de la imaginación personal y cierta anarquía. Con ello se daba un importante paso hacia adelante en el campo de la danza ya que se hacía mirar cara a cara la posibilidad de llegar a ser un profesional de la danza. En la era de Kawesky, bailar profesionalmente no implicaba mérito social alguno. El respaldo intelectual y vanguardista dado por Bellas Artes, realizó el cambio.

Del Pedregal dictó clases hasta 1942, presentando a sus alumnos en

forma periódica. Con ello consiguió también traspasar a los espectadores la novedad de la danza libre y acostumbrarles a su plástica y dinámica. El trabajo de Del Pedregal se complementó, en forma perfecta, con el realizado por Andrée Haas y Elsa Martin desde 1933 hasta el 42, preparando, ambos, el terreno para el advenimiento de la visita de los Ballets Jooss y la posterior contratación de tres de sus primeras figuras para fundar un conjunto de ballet estable, dependiente del Instituto de Extensión Musical y por ende, de la Universidad de Chile.

Andrée Haas, de ascendencia sueca, era profesora titulada en el Instituto de Jacques Dalcroze de Ginebra y la única representante en Chile de este método. Unió su trabajo con el de la profesora de danza titulada en la Escuela de Mary Wigman en Dresde, Elsa Martin y fundaron una escuela bajo el postulado de la Wigman: "La danza es el lenguaje del cuerpo". Unieron los métodos en forma racional y, sobre una sólida base musical rítmica, dieron a conocer una novedosa técnica moderna.

Enseñaron gimnasia, danza gimnástica, pantomina y danza coreográfica. Sus presentaciones lograron amplio eco en un sector del público, llegando a contar con crecido número de alumnas. En su presentación del 17 de julio de 1933, en el Teatro Municipal, presentaron, entre otro, cinco esbozos rítmicos por los cursos superiores, medio e infantil, una pantomima sin música de Edfriede Renz, "La Loca", estudio experimental a base de una composición sobre ritmos y una danza colectiva en la que las alumnas expresan, en forma simbólica, la alegría, la ingenuidad, la envidia y el sentido del infinito.

La crítica de ballet, responde a la novedad del espectáculo. "La Nación" del 29 de diciembre dice: "Es importante dejar constancia de esta presentación coreográfica porque no está dirigida a satisfacer el gusto de parientes o del grueso público. Es un espectáculo serio, honrado, sin divisas comerciales, en el que destacan, Yerka Luksic, Nidia Peralta, María Luisa Solari y Graciela Pérez de Arce.

"El Mercurio" con las iniciales R. A. dice en su edición del 30 de diciembre de 1933: "La danza rítmica es una innovación tan interesante como el psicoanálisis en la terapéutica del espíritu, porque busca "hallar el ritmo interior o llegar a formarlo".

El año 1939, ambas maestras fueron llamadas para participar en la celebración del 90º aniversario del Conservatorio Nacional de Música y lo hicieron presentando en el Teatro Municipal "La Canción de

la Tierra" (Bela Bartok, Marta Valencia) y "Ma Mere l' Oye" (Ravel-Héctor del Campo) con la orquesta dirigida por Armando Carvajal. Ambas obras encontraron excelente acogida y el espectáculo culminó con el estreno de "La Boite a Joux" con decorados de Isaiás Cabezón y Marta Valencia que fue recibido como la primera manifestación "seria" de ballet en nuestro país.

La actividad de los grupos de Ignacio del Pedregal y Andrée Haas nucleaban una actitud general de inquietud artística que se refleja también en las instituciones culturales universitarias. Las reformas del Conservatorio Nacional que en 1929 se complementó con la Facultad de Bellas Artes, hechos que señalaban más claramente aún la necesidad de proteger a los grupos artísticos nacionales, hasta el momento reducidos a empresas particulares. La Universidad de Chile acogió en su seno esta exigencia natural cada día más coercitiva y creó, gracias a una Ley de la República, el Instituto de Extensión Musical cuyo objetivo inmediato era concentrar la organización de las más importantes manifestaciones musicales del país.

El amparo de esta Ley hace posible la canalización de las aspiraciones de profesionales y creadores chilenos, cuyo primer paso fue la fundación de la Orquesta Sinfónica de Chile. Domingo Santa Cruz fue el primer director del Instituto de Extensión Musical, y Armando Carvajal cumplió paralelamente el cargo de director del Conservatorio Nacional de Música.

Mayor énfasis en la danza pusieron las diversas compañías extranjeras que actuaron en el Teatro Municipal entre los años 39 y 41. La primera, llegó en tres oportunidades hasta nuestro primer Coliseo y fue la compañía del antiguo Ballet Russe del Coronel de Basil, con Nana Gollner, Tatiana Stepanova, Tamara Riaboushinka, David Lichine, Vasil Tupin, Román Jasinsky; el Ballet del Teatro Colón de Buenos Aires, el American Ballet o Ballet Caravan de Lincoln Kirstein y en la temporada invernal del año 40, el Ballet Jooss; dirigido en su gira americana por Ernst Uthoff.

Las élites creadoras y los amantes del arte de esos años demostraban clara preferencia por el expresionismo aun en danza. Juzgamos interesante incluir aquí algunas expresiones de un artículo que la profesora de danza clásica, Doreen Young, publicó en "El Diario Ilustrado" del 25 de agosto de 1941, a raíz de las actuaciones del "American Ballet", porque ilustran con su testimonio la realidad estética de entonces:

"Una opinión sobre ballet".

"Ante la diversidad de criterios para juzgar los méritos del American Ballet", la maestra coreógrafa Doreen Young, que tiene a su cargo la preparación del cuerpo de baile para la próxima temporada lírica del Municipal, nos ha enviado la siguiente opinión, que publicamos, por la autoridad de su firma en la materia". Así reza la introducción del diario.

"Siendo la única representación del ballet clásico, por el momento, en Santiago, siento la obligación de escribir una cuantas palabras de elogio sobre el maravilloso cuerpo de baile dirigido por Georges Balanchine...

... "Lamento que mis compatriotas no hayan sabido apreciar debidamente a este conjunto. El público se ha dejado influenciar por cierta crítica y ha pretendido hacer comparaciones con el Ballet Jooss. No cabe comparación posible, es algo completamente distinto...

"...No es necesario, con el "American Ballet", deslumbrarse con trajes, decorados o efectos de luz, basta el admirable trabajo de Balanchine. Nuestro público no ha sabido comprender el arte de este gran maestro y, por lo tanto, no le ha rendido los honores que se merecía. Doreen Young.

Temporada del Ballet Jooss en Chile.

La célebre compañía alemana actuó en Santiago en 1940. Había adquirido fama internacional al ganar el Concurso del Congreso Internacional de la Danza en París, con "La Mesa Verde" (primer premio, adjudicado el 2 de julio), conquistando renombre para sus intérpretes Rudolf Pescht, Ernst Uthoff, Lola Botka, para el coreógrafo y su compañía, y la suma de 25.000 francos.

Kurt Jooss, director y coreógrafo de esta notable compañía nació el 12 de enero de 1901 en Waseralfingen, Würtemberg (Alemania). Hizo estudios en la Alta Escuela de Música de Stuttgart, los que complementó con conocimientos y cursos de canto, piano y armonía, frecuentando, además, la Escuela de Arte Dramático. Su encuentro con Rudolf von Laban fue trascendental en su vida artística. Lo impresionó la recia personalidad de este bailarín-filósofo austrohúngaro, talentoso pintor y hábil bailarín formado en París. El joven Joos cayó también en la órbita del recio maestro que electrizaba a los discípulos de su escuela de Múnich con su poderosa fuerza de acción, su vasta cul-

tura, su autoridad y sus apasionantes búsquedas de los fundamentos y el sentido del movimiento expresivo. Su teoría del valor de la emoción y de la expresión del ritmo musical, acordes y confundidos con el ritmo cósmico, así como sus nociones fundamentales sobre el espacio, el movimiento y su duración, le atrajeron por su combinación de lo rústico, lo psicológico y lo metafísico, con algo de las doctrinas ocultas de la China, la India, la Persia y las seducciones poéticas y sensuales del Oriente Medio, con un erotismo oriental teñido del pesado simbolismo del pueblo germano.

Se unió al maestro en el Teatro Nacional de Mannheim y trabajó en forma tesonera hasta conseguir el rango de primer bailarín y asistente de Von Laban. En el año 1924 fue contratado como primer regidor del Teatro del Estado de Münster, donde conoció y trabó amistad con Aiino Simola y Siguerd Leeder y más tarde con el compositor Fritz Cohen. Este encuentro fue fecundo para Jooss. El mismo año, produjo sus primeros ballets, "Un Ballet Persa", "In Search of a Fife" (1925), "Dido y Eneas" (Purcell) 1926, "Tragedy" (Cohen) 1926 y se lanzó en giras por Alemania como miembro de la compañía "Noue Tanzbühne". Viajó a París a perfeccionar su técnica, realizó temporadas de estudio y trabajó en Viena, y en 1927 regresó a su patria donde fundó, en Essen, la "Folkwang Schulen", con Leeder como ayudante. En 1928 creó el "Folkwang Tanztheater Studio" con Simola, Leeder, Cohen y Elsa Kahl. Contrajo matrimonio con Aiino Simola y fue nombrado director del Grupo de Danzas de la Opera de Essen. El año 30 encontró a Kurt Jooss transformado en maestro de ballet y a su compañía en "Grupo de Ballet de la Opera". El año 1932, Rolf de Maré, con el objeto de estimular la creación coreográfica, ofreció premios en dinero a los mejores ballets presentados a concurso. Jooss participó con "La Mesa Verde" presentada en París y recibió, de "Los Archivos Internacionales de la Danza", el primer premio.

Su compañía se llamaba, entonces, "Ballet Jooss" y realizaba una gira internacional por Alemania, Bélgica, Suiza, París y Londres (1933 en el "Savoy Theatre") y hasta el año 1934 continuó viajando por el mundo, teniendo como base la organización de Mr. L. K. Elmhirst, en "Dartington Hall" en Totnes (Inglaterra). Viajó a América, sin Kurt Joos, y se dispersó en 1941 en Venezuela. El maestro reabrió su escuela en Essen en 1949, asistiendo a sus cursos lo chilenos María Luisa Solari y años más tarde, Alfonso Unanue y Patricio Bunster, que integraron su compañía en giras internacionales. En 1961, el "Ballet Joos"

y su escuela de danza dramática inician un nuevo período de actividades en Alemania.

El Ballet Jooss en Chile.

La compañía llegó a tierra chilena en 1940, en la temporada invernal. La presentaban la empresa Betteo y Mewe, en el Teatro Municipal y actuaban siempre a tablero vuelto. Las localidades alcanzaban los siguientes precios: Palco Cuevas con 8 entradas a \$ 450; sillón de orquesta \$ 45; platea \$ 40; platea alta \$ 35; balcón \$ 20; anfiteatro \$ 12, y galería \$ 7. Actuaron con igual éxito en Valparaíso y Viña del Mar y se presentaban con la dirección artística de K. Jooss y F. A. Cohen, la dirección administrativa de L. Greanin, coreografía y realización de todos los ballets de Kurt Jooss, en colaboración con Aiino Simola, y dos pianos a cargo de F. A. Cohen y F. P. Waldman, regisseur: Gabor Cossa.

Se presentaron ante la admiración general de nuestro público y las alabanzas de toda la prensa, los ballets: "Cuento de Primavera" (Jooss-Cohen, trajes de H. Heckroth), cuento romántico en 4 partes que alcanzó especial aceptación, "Balada" sobre una antigua canción francesa (Jooss-John Colman y trajes de Heckroth), "Pavana" (Jooss-Ravel-S. Leeder), "Antigua Viena... un baile" (Jooss-J. Lander arreglo de Cohen-Aiino Simola), "El Hijo Pródigo", leyenda coreográfica (Jooss-Cohen-D. Bouchene), "Siete Héros" y "Crónica".

Dos obras maestras de Kurt Jooss conquistaron particularmente la aprobación de los espectadores: "La Mesa Verde" y "La Gran Ciudad". De la primera ha dicho Arnold Haskel: "Es un ballet de mérito notable, cuyo tema es de interés permanente y ha sido aplaudido por todo el mundo civilizado. Es una vigorosa acusación del fracaso de la Liga de las Naciones. El telón se levanta para mostrar una conferencia internacional; los seniles senadores hablan, disputan, se cambian tiros, y luego vemos lo que sucede cuando se pone en libertad a la muerte. El telón cae sobre la repetición del primer acto, con más pláticas, argumentaciones y tiros. Desde su creación, "La Mesa Verde" se ha convertido en una referencia indispensable".

"La Mesa Verde" con coreografía de Kurt Jooss, música de F. A. Cohen y trajes de H. Heckroth, se presentó en Chile con el siguiente reparto, el 8 de noviembre de 1940. La muerte: Rudolf Pecht; el portaestandarte: Ernst Uthoff; El viejo soldado: Hans Gansert; La mujer: Bunty Slack; La anciana madre: Lola Botka; El joven soldado: Henry Swarz; La

muchacha: Maya Rovida; El Acaparador: Angelo Rovida; Los Cabaleros de Negro, soldados, mujeres: Joy Bolton, Carter, Mónica Johnston, Alida Mennen, Bunty Slack, Ulla Soederbaum, Eva Leckstroem, Rolf Alexandre, David Grey, Gert Malmgren, Jack Skinner, Lydia Kocers, Lucas Hovinga, Henry Shwarz.

“La Gran Ciudad” (Jooss-Tansman-Heckroth) se presentó con el siguiente reparto: La Muchacha: Noelle de Mosa; El joven obrero: Rolf Alexander; el libertino: Ernest Uthoff. El libreto dice: “Entre la apañada y afanosa muchedumbre de una gran ciudad vése a la Muchacha y al Joven Obrero, su novio, de vuelta al hogar, después del día de trabajo... El Libertino, en busca de nuevas conquistas, ha seguido a la Muchacha hasta su casa. Deslumbrada ésta por las promesas de la aventura, cede el brazo al seductor y con él se va al salón de baile donde la desilusión la espera.

La noticia de la disolución del Ballet Jooss en Venezuela indujo a las autoridades del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile a contratar a su director en gira, Ernst Uthoff, su esposa Lola Botka y al primer bailarín Rudolf Pescht, para crear un cuerpo estable de ballet. El objetivo inmediato de este grupo, era atender a la temporada lírica del mes de septiembre que continuaba monopolizando el cetro de la popularidad en nuestra capital. En este sentido se habían realizado algunas tentativas poco felices en la contratación de los esposos Pikeris para solucionar el problema material de un cuerpo de baile estable que, al igual que el coro, pudieran utilizarse anualmente en las presentaciones líricas.

Fundación de un conjunto estable.

En mayo de 1941 llegan a Santiago, llamados por el Instituto de Extensión Musical, Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht, figuras señeras dentro del arte del ballet en Chile cuyos antecedentes y méritos personales, a fuerza de comprobados, han terminado por ser poco conocidos.

Ernst Uthoff, nació en Alemania, país en que cursó estudios, abandonando lo que podría haber sido una floreciente carrera de empleado de banco. Su amor por el teatro y la danza lo llevaron a unirse a los innovadores del ballet y creadores de la llamada danza expresionista centroeuropea alemana. En 1927 entró a formar parte del “Ballet de Kurt Jooss”, conjunto con el que actuó hasta 1941. Pronto llegó a ac-

tuar como ayudante del maestro y desempeñó en su patria papeles directivos en escuelas y óperas, basados en los nuevos postulados de la danza.

Llegó a nuestro país como director de la Compañía en 1940, destacándose como intérprete de "El abanderado" en "La Mesa Verde" y "El seductor" en "La Gran Ciudad". Uthoff se ha mantenido frente a su ballet durante 20 años, imponiendo su línea de seriedad, amor por la disciplina y repulsión por todo lo improvisado y lo no profesional.

Su esposa Lola Botka desempeñó a su llegada a Chile los papeles centrales de sus primeros ballets. Gran bailarina de carácter, su labor influyó poderosamente en las bailarinas chilenas, quienes aprendieron de ella, en el escenario y en sus clases, el dominio y lenguaje de las manos y el poder del gesto. Lola Botka, ha creado innumerables papeles para "El Ballet Nacional Chileno" dando siempre un enaltecedor ejemplo de dinamismo y disciplina. Se la ha visto reemplazar a titulares en papeles sin importancia y crear otros, como el tony musical en "Alotria", la gitana en "Coppelia" y la madre en el "Hijo Pródigo".

Rudolf Pescht, fallecido hace algunos años, actuó durante largo tiempo como primera figura masculina de la compañía. Más tarde trabajó como profesor de danza moderna en los cursos nocturnos, y murió víctima de un mal que ataca a artistas que como él, consagraron su vida al arte de la danza.

La labor de los tres artistas alemanes contó siempre con la importante colaboración de los directores del Instituto de Extensión Musical y de los Directores de la Orquesta Sinfónica de Chile, la que se hizo sentir, muy especialmente, en la actitud de cooperación ofrecida en todo momento por Víctor Tevah, específicamente notable en la creación de la compleja obra, "Carmina Burana". El trabajo de equipo que se realizó, en esa oportunidad, fue posible gracias a la colaboración de este director frente a la orquesta y a los integrantes del coro.

Los tres artistas contratados fundaron, en primer término, una escuela de danzas cuya primera clase tuvo lugar el 7 de octubre de 1941.

Tras somero examen, pasaron a integrar la nueva escuela, alumnas salidas del grupo de Del Pedregal y especialmente las formadas por Andréa Haas, quien había sido encargada por Armando Carvajal, el cual actuaba en ese momento como director del Instituto de Extensión Musical, debido a la ausencia de Domingo Santa Cruz, en viaje por Estados Unidos, de organizar una Escuela seria de danzas. Declinó con gesto de

ejemplar honradez profesional y artística esta honrosa misión y cedió toda su academia a los bailarines alemanes, lo que permitió una considerable economía de tiempo en la preparación del Grupo de Ballet, e hizo posible su presentación, en la temporada lírica del 42 de las óperas "Rigoletto", "Hansel y Gretel", "Aída" y "Traviata".

Andrée Haas fue incorporada a la planta de profesores de la escuela, en la cátedra de "rítmica", mientras Lola Botka y Rudolf Pescht preparaban a las futuras bailarinas chilenas en el sistema Jooss y Ernst Uthoff, realizaba el triple papel de director, intérprete y profesor. Como discípulos de Jooss impartían la técnica de la danza-dramática, cuyo objetivo es expresar un tema cristalizado en caracteres vívidos y activos. El nuevo arte —según declaraciones del propio Kurt Jooss a la prensa nacional en 1948— "considera a la danza una forma de expresión en la que a través del cuerpo humano viviente se es capaz de traducir ideas inherentes a través de sus movimientos. En lo que podemos llamar "danza pura" (ballet clásico) la idea del movimiento se desarrolla al brotar de la imaginación plástica del coreógrafo, imaginación que trabaja en movimiento, figura y forma. En la danza dramática, en cambio, la imaginación pura del movimiento está fundida con la idea dramática, creando la fusión de los dos elementos, la "Danza-Drama", cuyo objetivo es expresar. Este nuevo arte de la danza no se limita a lo que llamamos gracia corporal o belleza general de línea y ritmo en los movimientos; su intención es dar una imagen de las diferentes fuerzas de la vida individual o social, en su constante intercambio" ("Zig-Zag 1948, del artículo "Ocho años de Ballet en Chile", por Humberto Malinarich").

Uthoff inició en forma intensa la preparación del grupo nacional, teniendo como meta transformarles algún día en una troupe alabada por su ligereza, musicalidad y precisión, factores que la crítica inglesa señaló como las más características del "Ballet Jooss". Se inició a los alumnos en los misterios de la coreútica y la eukenética, dándoles las herramientas para desplazar el cuerpo en el espacio y dominar el juego de las tensiones y contratensiones y los movimientos centrales y periféricos. Se les descubrió la amplia gama de impulsos y la riqueza como centro motor del plexo solar y se les adiestró en una técnica que tiene mucho de la académica, con exclusión del virtuosismo de giros, batterie y de la técnica "sur pointes".

El 22 de noviembre de 1942, el Grupo de Ballet ofreció, por primera vez, una intervención independiente, presentando "Danza Lírica"

de la secuencia El Sueño de "Sayeda", la ópera de Próspero Bisquert, con Malucha Solari y Rudolf Pescht en los papeles centrales y "Capricho Vienés" con música de Johann Strauss, escenografía y vestuario de Hedy Krasa y coreografía de Ernst Uthoff. Bailaban, Carmen Maira, Malucha Solari, Lissy Wagner, Patricio Bunster y Alfonso Unanue. El público y la crítica les recibió con alborozo y la labor de formación continuó en forma ininterrumpida. El Grupo crecía mientras el director preparaba el primer estreno importante creado en Chile, interpretado por bailarines nacionales.

Durante 1943-44, los jóvenes artistas se foguearon en las temporadas líricas alcanzando especial aceptación en "Aída", con la hermosa y viril "danza de la Victoria" y en "Hansel y Gretel". Entre las alumnas comienzan a destacarse: Virginia Roncal, Malucha Solari, Lissy Wagner, María Luisa Matta (hoy fallecida), Ana y Lilian Blum, Yerka Luksic, Blanchette Hermannsen, Martin Lande, Alfonso Unanue y Luis Cáceres.

Estreno del Ballet Coppelia.

El viernes 18 de mayo de 1945, a las 18,30 horas, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ofreció una representación extraordinaria, fuera de abono, con el estreno del ballet "Coppelia".

La Orquesta Sinfónica de Chile acompañó el ballet, dirigida por Víctor Tevah, con Fredy Wang como primer violín solista, Zoltan Fisher, primera viola y Angel Ceruti, primer violoncello.

Segundo Acto.

Interior de la casa de Coppelius. Swanilda y sus amigas recorren la estancia y la inspeccionan dominadas, tanto por la curiosidad como por el miedo. Swanilda, de improviso, descubre el lugar en que Coppelia está sentada. Se acerca a ella y comprueba que se trata de un muñeco

"Coppelia", cuyo estreno marca el comienzo del ballet en nuestro país, se presentó precedida del ballet "Sueño" de la Opera Sayeda, con un intermedio musical a base de "Rosamunda" de Schubert, "Capricho Vienés", pequeño ballet de Ernst Uthoff sobre el vals "Aceleraciones" de Johann Strauss, orquestado por Próspero Bisquert.

"Coppelia" fue recibida con lógica y justificada algazara por la prensa y la crítica de entonces. El arte de Lola Botka como la Muñeca

fue uno de los mayores puntales del ballet, junto con la versión expresionista del cuento de hadas típico del siglo pasado, que es la "Coppelia" original. El talento coreográfico de Uthoff brilla en forma especial en motivos folklóricos estilizados, y en este sentido, las danzas de campesinos fueron un acierto que el público celebró con entusiasmo. Se festejó además la feliz aparición de dos solistas nacionales en Malucha Solari, creadora del complejo papel de Swanilda y Patricio Bunster en el importante papel del malévolo y demoníaco Coppélius. La disciplina de un cuerpo de baile juvenil, inexperto aunque esforzado, sorprendió a un público acostumbrado a premiar con largueza y a soportar con benevolencia fallas de improvisación y el trabajo de simples aficionados.

El testimonio de quienes aplaudieron "Coppelia" en su memorable estreno del 18 de mayo de 1945, dan fe de que el Grupo de la Escuela de Danzas ofrecía, además, un respetable nivel profesional. Ernst Uthoff impuso, pues, desde sus primeras apariciones en público, el tono de seriedad, el cuidado por los detalles de presentación y dirección artística que le ha caracterizado y valido tantos galardones. Esta "Coppelia" llegó al público en el momento en que realmente estaba en condiciones de enfrentarlo con dignidad. Por esta razón, su estreno, marca el nacimiento del ballet en nuestro país.

Estreno de "Drosselbart".

"Coppelia" continuó presentándose durante el año 1945 casi semanalmente. Luego, Yerka Luksic alternó con Lola Botka en el papel de la Muñeca Coppelia, que en la versión de Uthoff tiene una importancia capital. El grupo ganaba fama y prestigio y un público, más allá de los aficionados al arte en general, comenzó a acudir a sus presentaciones. El estreno de 1946 se esperaba con impaciencia y colmó todas las esperanzas, luego de haberse fogueado más aún la joven compañía con una temporada lírica intensa en 1945.

"Drosselbart" o "El Príncipe Mendigo" se estrenó el miércoles 13 de noviembre de 1946, a las 18,45 horas en el Teatro Municipal. El grupo se llamaba "Ballet de la Escuela de danzas".

Coreografías de Ernst Uthoff.

Del repertorio de 30 obras con que cuenta el actual "Ballet Nacional Chileno", 12 corresponden a Ernst Uthoff, quien ha sido, además,

su director artístico y durante los primeros cuatro años, profesor y maestro de ballet. Esta entrega al grupo chileno representa el trabajo constante de 20 años dedicados a su papel de primera figura del ballet en Chile, sin considerar las reiteradas y en ningún caso despreciables invitaciones para ir a montar algunos de sus ballets tales como "Carmina Burana" al extranjero, en especial al Teatro Colón de Buenos Aires.

Ernst Uthoff sigue de cerca los postulados de la danza dramática de Kurt Jooss su maestro y como él cultiva una forma de ballet en el que no existen las estrellas, no se pone a prueba el virtuosismo del ejecutante, ni se construyen variaciones o "pas de deux" para lucir a los bailarines. Busca la correspondencia entre el fraseo musical y el coreográfico y trata de traducir en términos dramáticos danzantes, el libreto y el desarrollo de la acción. Va más allá de su maestro en la sabia explotación de la plástica del movimiento, de la composición coreográfica y la variedad del desplazamiento del hombre en el espacio. Se distancia de Jooss en que sus ballets no tienen una temática social y en que sus mayores aciertos están en lo folklórico ("Petrouschka") y en lo espectacular y simbólico, "Carmina Burana". Explora todos los temas y sabe, con loable habilidad, no cerrarse en forma hermética a la evolución incontrastable de la danza clásica que terminó por absorber hábilmente las innovaciones de la escuela alemana haciéndole de este modo, perder su razón de existir. Uthoff permitió que sus discípulos experimentaran en el campo de la danza académica y luego él mismo fue incorporando elementos del ballet tradicional a sus obras, uno de los cuales, y tal vez el más proscrito en los comienzos del Grupo de Ballet de la Escuela de Danzas, eran "les pointes".

El 26 de noviembre de 1947, Ernst Uthoff presenta un nuevo ballet "La leyenda de José" con partitura especialmente compuesta para ballet por Johann Strauss y que fue bailado por Nijinsky en la época del Ballet Russe de Diaguilev. La escenografía y vestuario estaban en manos del escenógrafo del Teatro Experimental, Oscar Navarro y del pintor y arquitecto, Tomás Roessner, con el talentoso bailarín chileno, muerto prematuramente, Jorge Luis Cáceres, como protagonista. Lola Botka consiguió también un éxito personal en el papel de la mujer de Putifar, Rudolf Pescht interpretó a Putifar y Blanchette Hermannsen a la Sulamita. Con esta leyenda bíblica, el Ballet de la Escuela de Danzas se consagró en forma definitiva. Esta obra fue presentada durante tres años y repuesta en 1955-57. El papel de la Sulamita ha servido para consagrar también a Malucha Solari y en el de José, actuaron con regular éxito,

el bailarín alemán invitado Heinz Poll y el joven chileno, Oscar Escauriza. Libreto de Hugo von Hoffmannsthal, decorados de Ramón Franco y trajes de Hedi Krasa.

El 26 de agosto de 1949, el director artístico del Ballet de la Escuela de Danzas estrena en el Teatro Municipal "Czardas en la Noche", con música de Zoltan Kodaly, escenografía y vestuario de Hedy Krasa, joven artista chilena que se formó con el ballet mismo, transformándose en experta y conquistando merecidos y numerosos laureles en su larga y fructífera colaboración con Ernst Uthoff y su ballet. Interpretaban los papeles centrales, Blanchette Hermannsen como la Novia, con Rudolf Pescht y Patricio Bunster en los papeles centrales. La intrascendencia de esta estampa folklórica llena de colorido fue ampliamente compensada con el estreno discutible, pero importante, de "Don Juan" con libreto y coreografía de Ernst Uthoff, música de Gluck, en arreglo orquestal de Víctor Tevah, decorados de Tomás Roessner y trajes de Hedi Krasa. Patricio Bunster, actúa como solista, y luego, el bailarín alemán especialmente contratado, Heinz Poll, y en los diversos papeles femeninos, Blanchette Hermannsen, Eva Pizarro, Carmen Maira y Virginia Roncal, con Alfonso Unanue que luego es reemplazado por el alemán Joachim Frowin, como el confidente de Don Juan. Un final típicamente expresionista permitía a Ernst Uthoff un despliegue de símbolos y efectos dramáticos en base principalmente a la presencia del Comendador, interpretado por Octavio Cintolessi.

Uno de los mayores éxitos de Ernst Uthoff ha sido su presentación de "Petrouschka", estrenado el 2 de mayo de 1952, ballet que luego de una larga temporada de éxito, no ha vuelto al repertorio de la compañía. Sobre la conocida partitura creada por Strawinsky para M. Fokine del "Ballet Russe", Uthoff entrega una versión diferente de la obra que es un clásico del ballet, con algunas innovaciones, en especial en la caracterización y en el lenguaje coreográfico enfocado siempre en los postulados de la danza dramática de Jooss. En el papel de Petrouschka alternan los alemanes, Heinz Poll y Willy Maurer; Octavio Cintolessi interpreta al Moro, Virginia Roncal o Malucha Solari a la coqueta Bailarina. Eva Pizarro es una Bailarina Callejera, Nora Seoane, una acróbata y la gran creación de la jornada está en manos del bailarín francés contratado, Jean Cebron; como el Titiritero, a quien Uthoff reviste —como en el caso de Coppélius— de una malevolencia y poderes misteriosos que le confieren gran riqueza como tipo humano.

Hedi Krasa realiza en la escenografía y vestuario un trabajo excelente y gran parte de las alumnas de los últimos cursos de la escuela de danza pisan por primera vez el escenario en pequeños papeles de comparsa para animar las escenas de la feria. El éxito de "Petrouschka" sólo fue sobrepasado por el logrado con el ballet-oratorio "Carmina Burana", estrenado en el Teatro Municipal el 12 de agosto de 1953, con la Orquesta Sinfónica de Chile y los Coros de la Universidad de Chile, dirigidos por Víctor Tevah que cumplen una admirable labor de equipo con el coreógrafo y sus intérpretes. "Carmina Burana" es la otra fecha importante en la historia del ya llamado "Ballet Nacional" porque con ella Uthoff consigue una obra maestra que le colocará como una figura interesante en la creación coreográfica contemporánea. Este ballet oratorio, en cuatro cuadros, deriva su nombre de un códice de canciones del siglo XIII hallado en el convento bávaro de Benedikbeuren en 1803. Encierra los documentos más valiosos de la poesía medieval alemana. La partitura es de Carl Orff, gran conocedor de la música antigua y medieval y está hecha a base de 25 canciones reunidas en tres grupos, las de la Primavera, del vino y el amor. Contribuciones importantes al éxito del ballet de Uthoff hicieron el escenógrafo y vestuarista, Tomás Roessner y una promoción de jóvenes solistas que hicieron sus primeras armas en este gran ballet, renovando la plana de primera figura de la compañía. Entre ellos, la protagonista, María Elena Aránguiz, como la Doncella, Heinz Poll, como el muchacho, Nora Salvo como la Mujer de Rojo, Nora Arriagada, la mujer de blanco, Julia Pérez como la Voluptuosidad y Oscar Escauriaza como el Bufón. El trabajo de los cantantes, la soprano Victoria Espinoza, la hoy famosa contralto, Marta Rose y el barítono, Genero Godoy convergió también hacia un mayor lucimiento de este ballet-oratorio que el público premia siempre con su aplauso y emoción.

El 10 de noviembre de 1954, Uthoff presentó "Alotria", ballet con música de Strauss, decorados y trajes de José Gutiérrez, que se desarrolla en un circo. Por el humor de buena ley de sus situaciones, la excelente actuación de los solistas (María Elena Aránguiz y José Uribe, los equilibristas: Joachim Frowin, Alfonso Unanue, Lola Botka, los tonies; Malucha Solari o Joan Turner con Heinz Poll, en la pareja internacional, entre otros) se ha mantenido con bastante suerte en el repertorio de la compañía. El 20 de julio de 1955, estrena "El hijo Pródigo" (Prokofieff-Tomás Roessner) con Patricio Bunster en el papel central que ha sido bailado también por el bailarín invitado Rolf Alexander, con María Elena Aránguiz o Malucha Solari, como la Seductora.

Un nuevo estreno importante tiene lugar el 30 de octubre de 1957, cuando el "Ballet Nacional Chileno" debe trasladarse al Teatro Victoria. Es "Milagro en la Alameda", cuento coreográfico con libreto y coreografía de Ernst Uthoff, vestuario de Hedy Krasa, escenografía de Tomás Roessner, con María Elena Aránguiz y José María Uribe en los papeles centrales de "los pelusas" y Virginia Roncal como el Hada. Uthoff crea un mundo de fantasía y sueño, poblado de muñecos, príncipes y hadas, contr-estado con el de la vida diaria que margina y hostiliza a dos pequeños suplementeros, Meche y Juanito. Este cuento para niño de 8 a 80 años, relat:do en danza y pantomima, con música de Héctor Carvajal y Josep Bayer, revitaliza los éxitos de Ernst Uthoff con el que introduce algunos elementos típicamente chilenos en la cueca y personajes del Huaso y su Huasa, interpretados por Osvaldo Geldres y Gloria Legisos.

El último estreno de Ernst Uthoff ha sido "El Saltimbanqui" leyenda coreográfica en dos cuadros, basada en un relato medieval francés con coreografía y arreglo argumental del director artístico del "Ballet Nacional Chileno", sobre una partitura de Juan Orrego Salas, decorados y trajes de Thomas Roessner y luces de Patricio Bunster. Fue estrenado el 17 de noviembre de 1961 en Viña del Mar y el 19 de abril de 1962 en el Teatro Victoria de la capital. Narra la historia de un saltimbanqui que no logra con su trabajo ganar el aplauso del público. Hasta el amor, aun cuando pasa a su lado, le es esquivo. El fervor de las tejedoras de la Virgen le señala el camino de la religión, y se resuelve a tomar el hábito. La comunidad recibe con rechazo la única ofrenda posible del saltimbanqui: su arte acrobático; pero la Virgen, aceptándola, desciende hacia él y acoge su espíritu.

Este ballet se presentó con el siguiente reparto el día de su estreno en Viña del Mar: El mozuelo, Graciela Gilberto; el juglar, Osvaldo Geldres; el saltimbanqui, José Uribe; doncella primera, Bárbara Uribe; doncella, Hilda Riveros; tejedoras, señoritas Aránguiz, Arriagada, Aulestia, Griebe, Hormaeche, Leighton, Méndez y Turner, La imagen, Malucha Solari; Sacerdote primero, Joachim Frowin; sacerdote segundo, Robert Stuyf; sacerdotes, Armando Contador, Osvaldo Geldres, Antonio Larrosa, Rolando Mella, Antonio Prieto, José Verdugo; Figura de la luz: Rosario Hormaeche. La realización del vestuario estuvo en manos de Lilo Nathanson, y Elizabeth Lengyel; mallas, A. Contador; Sombreros, Teresa Urzúa; realización del decorado, Thomas Roessner.

Coreografía de Malucha Solari.

Malucha Solari, una de las primeras figuras del "Ballet Nacional Chileno" ha tenido importante actuación en la "Escuela de Danza" como profesora de ballet moderno, y luego de su estada en Londres y Essen, de script. Además, ha entregado dos ballets al repertorio de su grupo.

A su regreso de Europa estrenó, el 8 de agosto de 1951, "El Umbral del Sueño" con partitura especialmente compuesta por Juan Orrego Salas, decorados y trajes de Fernando Debesa. La obra tuvo corta vida escénica, su tema era de índole psicológica y su lenguaje el de la danza dramática de Jooss, más elementos nuevos tomados de la escuela de Seegur Leeder en Londres. Con "Umbral del Sueño" llegaron al escenario un grupo de bailarines jóvenes salidos de la escuela de danza, entre ellos Nora Salvo, Erika Eitel y Hernán Baldrich, entre otros. El 10 de noviembre de 1954, presentó "Façade" con música de William Walton, escenografía de Bernardo Trumper y trajes de Guillermo Núñez. Este ballet de fino humor tenía como intérpretes centrales a Malucha Solari, Alfonso Unanue, Nora Salvo y Patricio Bunster.

Coreografías de Patricio Bunster.

Patricio Bunster, igual que Malucha Solari, es una de las figuras fundadoras del "Ballet Nacional Chileno" consiguiendo notable popularidad por sus creaciones como intérprete. Viajó también a Alemania para interpretar el "Ballet Jooss" junto con Alfonso Unanue y ha creado tres importantes coreografías para el grupo del Instituto de Extensión Musical las que se mantienen en su repertorio. El 1º de agosto de 1956, con ocasión del centenario de Mozart, presentó "Bastían y Bastiana" sobre la ópera ballet, "Les Petits Rien" escenografía de Irma Valencia y trajes de Betty Alcalde. Interventían María Elena Aránguiz o la bailarina alemana invitada, Neolle de Mosa como Bastiana, Alfonso Unanue en una excelente creación del mago Don Colas y Rolf Alexander como Bastían, María Elena Guíñez, Hernán Würth animaba las voces de los protagonistas. Patricio Bunster utilizó a alumnos de los últimos cursos para interpretar el coro de ovejas de Bastiana, entre ellas, Bessie Calderón, Hilda Riveros y Bárbara Uribe. Su segundo estreno, presentado el 25 de junio de 1959, marca una fecha importante para la vida artística de la compañía. Sobre una partitura de Carlos Chávez, con escenografía y vestuario del pintor chileno Julio Escámez, narra en 15 minutos, con

una simbología directa y espectacular, el ciclo del nacimiento del Indio americano, su destrucción ante las fuerzas de la tierra, su sumisión a los dioses primitivos y la nueva catástrofe provocada por los conquistadores que vencen sus dioses y les sojuzgan. Actuaron en el estreno, Joan Turner como la Madre Tierra, José Uribe como su Hijo, Hilda Riveros como la doncella, Max Zomosa como el Dios Sol. Ballet de rara belleza plástica y notable impacto dramático, permite esperar de su joven creador nuevas obras a la altura de su valor artístico.

"Surazo" fue presentado el 13 de julio de 1961 con libreto y coreografía de P. Bunster, música de Alberto Ginastera, trajes y decorados de Julio Escámez y el siguiente reparto: María y Juan: Joan Turner y Robert Stuyf. Pedro, Max Zomosa. Pueblo, José Uribe, Nieves Leighton, Rayén Méndez, Bárbara Uribe, Graciela Gilberto, Argentina Torre, Joachim Frowin, Osvaldo Geldres, Armando Contador y Ramón Prieto.

El ballet habla de "Surazo", el viento que invade el Sur de América, presagiando drama. En el ballet mismo, es el viento que agita el corazón de un hombre despechado. El ballet presenta a un grupo que trae aires de comprensión y paz para que sobre la violencia y el despecho, venzan la amistad y el regocijo.

Otras Coreografías.

Octavio Cintolessi dio sus primeros pasos en el arte del ballet en el seno del que es hoy "Ballet Nacional Chileno". El actual director artístico y coreógrafo del "Ballet de Arte Moderno" del Teatro Municipal, creó varios papeles importantes; en Don Juan (El comendador), en "Petruschka", un mujik borracho y el Moro. El 18 de junio de 1952 estrenó, con la compañía del Instituto de Extensión Musical, su primera creación coreográfica, concebida totalmente dentro del vocabulario académico de la danza clásica, hecho que en sí representa una innovación dentro de la escuela expresionista cultivada por el grupo de Uthoff. Esta obra fue el ballet en un acto, "Redes", con una selección de temas de D. Scarlatti con escenografía y vestuario de Emilio Hermannsen. Bailó el papel protagónico de la Sirena, Blanchette Hermannsen, con Oscar Escauriaza, Rolando Mella y José Verdugo como los pescadores. Luego de este estreno, Cintolessi partió a Europa donde realizó diversos estudios y creó varios ballets, antes de regresar al país.

El bailarín alemán Heinz Poll, llegó a Chile contratado por el Instituto de Extensión Musical, junto con Willy Maurer y Joachim Fro-

win, en 1950. Poll ha desempeñado desde entonces el papel de primera figura masculina de la compañía y además ha actuado como profesor de danza clásica de la escuela de danzas, cargo en el que fue precedido por Vadim Sulima, durante dos años. Heinz Poll, que en la actualidad cumple una gira de perfeccionamiento en Europa, ha creado tres ballets, todos dentro de la línea clásica, para el grupo. El primero, "Orfeo" (30 de julio de 1952) música de Strawinsky escenografía y vestuario, de Gunther Rausch con Virginia Roncal y él mismo en los papeles centrales. Dentro del estilo habitual de las creaciones uthoffianas, llamó la atención los toques neoclásicos el "pas de deux", las puntas de Virginia Roncal y el trabajo de Heinz Poll como intérprete. El 30 de mayo de 1956, estrena un divertimento intrascendente, "Ensueño" con Graciela Gilberto, Lily Ruiz, Ximena Pino en los papeles centrales. Su último trabajo para este ballet ha sido "Divertimiento Real" (1961) (Jueves 8 de junio). El coreógrafo declaró, a propósito de esta obra, que en "Divertimiento Real" pretendía evocar la atmósfera de noble entretenimiento de las cortes europeas de la época barroca. Este propósito y la música de Haendel (Suite "Fuegos de Artificio") le inspiraron un breve ballet compuesto a base del lenguaje de la danza académica, pero tratado con la libertad que su experiencia y sensibilidad le dictaban.

Intérpretes de este hermoso ballet fueron: Patricia Aulestia, Virginia Roncal, Graciela Gilberto, con Robert Stuyf, José Uribe y Oscar Escauriaza con trajes de Hedy Krasa. Los bailarines demostraron los progresos alcanzados en el dominio de la técnica académica gracias a los estudios con madame Helene Polliakowa, muy especialmente las bailarinas en el trabajo "sur pointes".

Otro bailarín alemán invitado, Hans Züllig, dejó dos de sus obras en el repertorio de la compañía. Una estrenada el 21 de mayo de 1957, "Fantasía" con música de Schubert, trajes, de Patricio Bunster y la actuación de Joan Turner, Graciela Gilberto y Hans Züllig en los papeles centrales. El 7 de mayo de 1958 estrenó "Las Travesuras de Cupido" con música de Mozart, escenografía y vestuario de Samuel Castro, con Graciela Gilberto y Joan Turner en los papeles centrales.

Un elemento formado en la Escuela de Danzas anexa al ballet, entrega en 28 de diciembre de 1959 su primera coreografía, luego de una gira de perfeccionamiento por Europa. Es "El Combate", coreografía de Hernán Baldrich, música de Monteverdi con trajes de Hedy Krasa. Este primer intento será seguido por un estreno en 1962, la temporada de la celebración del vigésimo aniversario de la compañía, con la presen-

tación de una obra de más envergadura, "Cuentos de Bruja", con partitura especialmente compuesta por Gustavo Becerra, escenografía y vestuario de Nemesio Antúnez.

Kurt Jooss en el Ballet de la escuela de Danzas.

1948 fue un año de enorme trascendencia para el naciente grupo del ballet nacional. El maestro, inspirador de los principios y postulados de la danza dramática que Ernst Uthoff, Lola Botka y Rudolf Pescht enseñaban a los jóvenes bailarines chilenos, vino al país para montar sus ballets más conocidos. De este modo, el 7 de julio se estrenó en el Teatro Municipal "La Gran Ciudad" (Jooss-Transman-Heckroth) junto con "Baile en la Antigua Viena" (Joos-J. Lanner-A. Simola). El 6 de septiembre de 1946, se presenta también "La Mesa Verde" (Jooss-Cohen-Heckroth). El 15 de octubre de 1948, "Pavana" (Jooss-Ravel-S. Leeder) y el 12 de noviembre se muestra la creación que el coreógrafo invitado entregó para la compañía: "Juventud" con música de Haendel, escenografía de J. Venturrelli, trajes de Bouchene, con Luis Cáceres, Virginia Roncal, Lissy Wagner y Blanchette Hermannsen, en los papeles centrales.

El trabajo de Jooss con la joven compañía de Uthoff consiguió hacer madurar a los artistas, les confirió un mayor acento de profesionalismo y, al mismo tiempo, les transformó en depositarios de sus más celebradas creaciones, labor que el grupo sabiamente no ha olvidado en sus 20 años de vida. La conservación perfecta y respetuosa de estas joyas de la coreografía, constituyen una de las riquezas más considerables del "Ballet Nacional Chileno".

Jooss utilizó en sus ballets a bailarines nacionales como Malucha Solari, Blanchette Hermannsen y Lissy Wagner. Entre ellas, Virginia Roncal, que realizó con éxito el papel de la Muchacha en "La Mesa Verde" será, por largos años, la primera figura indiscutible de la compañía, creando los papeles centrales y logrando aciertos considerables en papeles como la Muñeca Coppelia, la princesa en Drosselbart, el hada en Milagro en la Alameda. Virginia Roncal integró durante dos años, el cuerpo de baile del conjunto del Marqués de Cuevas en Europa, con lo cual su técnica clásica se fortificó. En la actualidad, ha logrado nuevos éxitos en papeles que exigen sólida técnica, como en "Diseño para Seis" o "Divertimento Real". La huella de su trabajo con Jooss y su discípulo Ernst Uthoff, la han marcado, dando a su interpretación de cualquier papel, una trascendencia dramática considerable.

Coreógrafos extranjeros invitados.

Esta lista que se abre en forma tan brillante y fructífera con la visita de Kurt Jooss en 1949, se continúa sólo en 1960 con la presencia del famoso coreógrafo norteamericano John Taras. El talentoso discípulo de Balanchine montó con la compañía su conocido “Diseño para Seis” estrenado el 17 de noviembre de 1960. El hermoso poema coreográfico en un cuadro (música de Tchaikowsky, 2º movimiento del Trio Op. 50 e iluminación de Samuel Castro) fue interpretado por Patricia Aulestia, Rosario Hormaeche, Nieves Leighton, Virginia Roncal, Oscar Escauriaza y Heinz Poll.

El 18 de mayo de 1961 visitó la compañía la coreógrafa norteamericana Pauline Koner, quien montó breve ballet en un acto, “Concertino”. El ballet, sin línea argumental, expone tres estados de espíritu de la mujer, la formalidad de la vida exterior; la emoción de nuestra vida íntima y la alegría en la colectividad. Ambientado en el Renacimiento, con movimientos nuevos para la compañía, fue interpretado en su estreno del 18 de mayo de 1961, por Patricia Aulestia, Hilda Riveros y Rosario Hormaeche (en el grave-presto del concertino N° 3 en La Mayor de Giovanni Batista Pergolessi) por Patricia Aulestia y María Aránguiz en el andante, y las tres solistas centrales en el Vivace. Los trajes correspondieron a diseños de Consuelo Gana.

Brigitte Cullberg, coreógrafa sueca, llegó al “Ballet Nacional Chileno” invitada por Ernst Uthoff y el Instituto de Extensión Musical. Ha montado para el grupo “La señorita Julia” su más importante creación (basada en la obra homónima del dramaturgo August Strindberg y el “pas de deux” “Adán y Eva” que serán estrenadas en la temporada 1962 en el Teatro Victoria.

“El Ballet Nacional Chileno” y sus giras.

La primera gira del entonces Grupo de ballet de la Escuela de Danzas tuvo lugar en 1945 y alcanzó hasta Concepción, llevando con éxito total su primera creación, “Coppelia”. La experiencia se repitió año a año, y de este modo las provincias sureñas fueron conociendo su repertorio. El año 1956 sale por vez primera al extranjero, viajando a Buenos Aires y Montevideo con el repertorio Jooss como base de su programación. La acogida brindada por el público y la crítica, le movió a repetir la experiencia en 1958, estrenando en Buenos Aires “Carmina Burana”

con la orquesta Sinfónica y Coro Mixto estable del Teatro Argentino. La acogida fue apoteósica. Nuestro conjunto cosechó premios, triunfos y laureles, constituyendo la mejor embajada cultural que jamás pudo enviar el Gobierno al país vecino. Conquista el premio de la crítica en Uruguay y al presentarse en Lima, es considerado el acontecimiento artístico del año. Visita también el Norte Grande y realiza permanentes presentaciones en Viña del Mar.

Conclusiones.

Una mirada sinóptica a la labor cumplida por los fundadores del "Ballet Nacional Chileno" en 20 años de vida, nos permite afirmar que ellos han sabido responder a la confianza depositada en su solvencia organizadora y artística por la directiva del Instituto de Extensión Musical, en 1941.

Los ballets entregados por Ernst Uthoff no sólo tienen mérito en sí, sino que han dado a conocer nuestro movimiento en América Latina. Los maestros alemanes supieron formar generaciones de bailarines chilenos, encabezados por Malucha Solari, Virginia Roncal y Patricio Bunster a los que permitieron desarrollarse no sólo como intérpretes sino que además como coreógrafos.

La búsqueda de nuevos caminos, manifestación lógica en todo organismo que se mantiene vivo, ha producido en ciertos momentos un estancamiento natural. Los talentos no se improvisan, ni en muchos casos, se forjan con la constancia. Nacen y se orientan. Por ello, nuestro "Ballet Nacional Chileno", que trata de no cerrarse en una sola estética, por personal que ella sea, debe mirar el futuro en proyección a su importante pasado. Su responsabilidad para con la vida artística nacional no ha terminado. La labor, por lo tanto, no está cumplida. Creemos que la compañía sabrá, como siempre, cumplir con su cometido, dentro de una línea de conducta estrictamente artística.

¿NOS ENCAMINAMOS HACIA UN CISMA DE LA MUSICA?

Reflexiones sobre dos encuentros (Verano de 1961)

EL CENTRO FRANCES DE HUMANISMO MUSICAL DE AIX-
EN-PROVENCE Y LOS CURSOS INTERNACIONALES DE
MUSICA NUEVA EN DARMSTADT

p o r

Jean Creusot

Las profundas conmociones que, desde hace algunas décadas, han sacudido al Arte Musical tanto en su material como en su estructura, sumen a los jóvenes compositores de hoy en el más grande perplejismo. En el Conservatorio aprenden las disciplinas que han hecho posible las obras maestras de la Música occidental, desde sus orígenes hasta comienzos de nuestro siglo. Al mismo tiempo, en los conciertos, tienen la oportunidad de escuchar obras nacidas de técnicas totalmente diferentes, frente a las cuales experimentan reacciones opuestas: o se sienten atraídos por este nuevo lenguaje porque su instinto les permite entrever posibilidades de expresión, o bien, por el contrario, tienen la impresión de encontrarse frente a un universo cerrado al que son totalmente extraños,

La Musica serial —serial puesto que de ella se trata— ¿merece el calificativo de Música o bien debe considerársele como un fenómeno aparte? En otras palabras, puede incluirse dentro del marco de una evolución artística —natural aunque rápida— ¿o es ésta realmente una revolución? El peligro reside en que ciertos compositores, como muchos pintores de tendencia figurativa que se vuelven hacia la abstracción, peligran orientándose hacia una dirección hacia la cual su naturaleza, sin lugar a dudas, no los impulsa y nada más que por el temor a no estar a la moda si continúan por el camino de la tradición.

No son los Conservatorios —conservadores por definición— quienes deben enjuiciar la estética futura; su papel debe limitarse a enseñar la técnica de la composición. La creación en cuanto a tal es un problema bien distinto y mucho más complejo y es precisamente para discutirlo que se han organizado encuentros de carácter especial durante las vacaciones. Fue así como nació, hace tres años, el "Centre Français d'Humanisme Musical" de Aix-en-Provence y que dirige Andrés Jolivet, apo-

logista de la tradición, cuando desde hace 15 años los "Cursos Internacionales de la Música Nueva" en Darmstadt reúnen a los partidarios de la causa serial alrededor de dos campeones principales, Boulez y Stockhausen entre otros.

*
* *
*

Si presentamos a Jolivet como un tradicionalista, basta con leer su obra para convencerse de que es imposible calificarlo de académico riguroso o de conformista estrecho. Se le opone a los músicos seriales con los cuales no comparte ni las ideas ni las técnicas. Sin duda, este músico auténtico es demasiado sincero para no apreciar en igual forma o mejor que muchos otros los éxitos de la Escuela Vienesa pero, no cabe duda, que no tiene igual admiración por aquellos que pretenden continuar por este camino, porque estima que han comprendido muy equivocadamente el mensaje de Webern del que todos se proclaman hijos espirituales. Por su parte ha continuado las búsquedas de su maestro Edgar Varese y ha logrado romper los marcos rígidos de la tonalidad y el ritmo para expresarse con un lenguaje nuevo y poderoso, creando una obra fuerte, sana, una obra tonificante que ejerce profunda fascinación sobre muchos espíritus jóvenes. Es un hecho curioso que muchos alumnos, al salir de las clases de composición del Conservatorio, lo consulten para tratar de deshacerse de costumbres que les pesan como una túnica de Nessus. Jolivet conoce muy bien el malestar del cual sufren los adolescentes de hoy día a los que la duda desorienta y a menudo paraliza. Es por eso que fundó el "Centre d'Humanisme Musical" que se celebra en julio, en Aix-en-Provence, dentro del ambiente benéfico del célebre Festival, y cuya finalidad es reunir a los compositores de todo los países para estudiar el problema de la creación musical tal cual se presenta en la actualidad.

Si se desea caracterizar la personalidad de Jolivet el término que conviene es el de humanismo, el grupo "Jeune France" que se creó en 1935 y del que formaba parte con Messiaen, estableció, desde un principio, en su profesión de fe, "la necesidad de una vuelta a lo humano". Crear es sublimizar la materia, "alcanzar el cielo a través del perfeccionamiento de la tierra" como dice el Padre Teilhard de Chardin. Jolivet insiste en que la voluntad de poderío debe habitar en el compositor en quien las facultades de abstracción y concentración deben necesariamen-

te estar muy desarrollada, al punto de provocar la inspiración cuando sea necesario. Componer no es cosa fácil: "Dios nos da el primer verso", decía Valery; y esto es concederle bien escaso lugar al don en comparación con los esfuerzos que exige una obra para llevarla a su fin.

Si la composición puede definirse como el compendio de una idea y de una técnica, es necesario además que el artista sobrepase la técnica escolar y académica para lograr su técnica personal, extrapolarización indispensable pero extremadamente delicada que cada cual realiza conforme a su propia genialidad, a menos que no logre jamás como ocurre bastante a menudo. Con respecto a la manera misma de componer, a menudo es cuestión racial. Al lado del músico de origen italiano, germánico o ruso, que parece poseer un lirismo sonoro, siempre fácil y que no tiene más que vertirse dentro de las formas preestablecidas (como Bach que escribía una Cantata para cada domingo y Vivaldi que firmó 600 Conciertos, el francés más bien parece un organizador del silencio quien, partiendo de cero, reúne como con un imán algunos elementos dispersos para construir poco a poco una estructura cuyas dimensiones han sido cuidadosamente elaboradas por una inteligencia lúcida y distinguida que no admite el menor exceso. Si los largos desarrollos de un Tchaikowsky pueden parecer un tanto exagerados para un espíritu francés, es perfectamente normal que la concisión de un Ravel sea sospechosa de sequía para un oído eslavo.

Actualmente el problema de la composición es muchísimo más grave porque se proyecta sobre la técnica misma del lenguaje musical. Es un hecho que el siglo xx ha marcado el final del reinado de la tonalidad en la música europea; se ha hablado por turnos de la Música bitonal, politonal, transtonal, metatonal, calificativos todos que significan que el antiguo concepto "tonal" está caduco. ¿Pero una Música que no es tonal debe necesariamente ser serial? Este es el problema que actualmente se para al mundo de los músicos —que hasta lo tritura— y que produce manifestaciones igualmente violentas en un campo como en el otro.

Para justificar su posición, Jolivet no podía hacer nada mejor que analizar una de sus obras más características: "Mana", escrita en 1935. Las seis piezas para piano, reunidas bajo este título, aunque son poco conocidas por el gran público, marcan, no obstante, una etapa en la historia de la Música porque contienen las premisas sonoras y rítmicas de la música nueva: la escala de los doce tonos está dividida en dos modos distintos, una es utilizada sobre el plan melódico y la otra sobre el armónico; desde el punto de vista rítmico se encuentra una amplia utili-

zación de valores irracionales que debían entusiasmar a Messiaen; por lo demás, el desarrollo consecuente le deja el lugar al desarrollo por oposición, o sea, que la obra, en vez de desarrollarse en el sentido de la deducción de un tema principal se elabora a través del aporte de hechos extraños que concuerdan para subrayar la afirmación de la idea principal. "Mana" es una obra que sitúa perfectamente el estilo de su autor y las largas horas pasadas en compañía del Maestro en el análisis exhaustivo de la partitura han sido, sin lugar a dudas, las más benéficas de esta sesión.

No puede permitírsele a un músico contemporáneo, sea cual fuere su tendencia, ignorar los nuevos medios de expresión colocados a la disposición del compositor desde el día en que se logró grabar sonidos sobre una cinta magnética a través de un magnetófono. La presencia en Aix de especialistas como M. Philippot y A. Moles bastaría para descartar toda duda en aquellos que estuviesen tentados a considerar el "Centro" como un punto de reunión del academismo pasado de moda. La música concreta y la música electrónica, aunque sólo tienen aproximadamente diez años de existencia, han confirmado suficientemente sus posibilidades como para augurar que su desarrollo en el porvenir será promisor, tanto para éstas como para otras disciplinas. Si en nuestros días la máquina puede realizarlo todo, ¿por qué no tratar de hacerla componer música? Este es el apasionante tema que Philippot había de tratar durante esta semana. Un robot puede perfectamente fabricar una partitura si se le dan los elementos necesarios. Pero no debe pensarse que es la máquina la que hace todo el trabajo; a pesar de los perfeccionamientos con que puede dotársele siempre será maravillosamente estúpida y en ningún caso podrá responsabilizarse del éxito o del fracaso, el resultado depende esencialmente de las directivas que le impartirá el cerebro humano. Para poner un ejemplo, se ensayó el siguiente experimento: se le dio a la máquina las reglas más importantes para realizar un deber de contrapunto. El resultado fue una cacofonía insoportable: las reglas fueron bien aplicadas, sin duda, pero resultaron insuficientes; si el hombre puede escribir una prueba correcta utilizando el cincuenta por ciento de los principios como maximum, es porque inconscientemente aplica las normas que le son dictadas por el buen gusto. En realidad a la máquina hubo que transmitirle no el 50, sino que 1900 órdenes para que realizase algo satisfactorio.

A. Moles, por su parte, expuso con extraordinario éxito lo que él llama su "Teoría informativa de la Música", método destinado sencii-

llamente a asegurarnos que una partitura tiene o no valor. Por información, Moles entiende la cantidad de imprevisibles que contiene un texto musical y su teoría es que una obra de arte, para merecer este calificativo, debe ser una feliz dialéctica entre el contenido y lo informativo, entre lo previsible y lo imprevisible, entre lo banal y lo original. Mientras más complejo es el mensaje, más original es, pero al mismo tiempo, existe el peligro de ser incomprensible; la demasiada información puede caer en redundancia. En nuestra época, en la que domina el gusto por la investigación y la atracción por lo complejo, esta teoría es específicamente atractiva y, el aplicarlo a toda creación, independientemente del sistema adoptado, puede afirmarse que es humanista.



En el ambiente de Darmstadt es totalmente distinto; aquí no se trata sino que de la técnica, de la técnica serial, naturalmente. Cada año, compositores, intérpretes, críticos, representantes de una treintena de naciones, desde América al Asia, se dan cita para escuchar la buena nueva que les imparten los maestros de la nueva Escuela, se llamen Stockhausen, Boulez, Nono o Pousseur y, al mismo tiempo, para escuchar las últimas obras concebidas según este principio, la mayoría de las cuales se tocan en primeras audiciones mundiales.

¿De qué se trata exactamente? Es cosa sabida que en la música tonal ciertas notas tienen un carácter privilegiado en el sentido de que ejercen una atracción decisiva sobre las demás: tienen una función tonal. Nuestro espíritu se ha habituado tan perfectamente a esta organización del mundo sonoro que escuchamos todas las obras clásicas cómodamente y nuestro oído capta en forma inconsciente las interrelaciones entre antecedentes y consecuentes, al punto que hasta las adivinamos. El dodecafonismo suprime esta jerarquización; nada de tónica, nada de dominante, cada uno de los doce semitonos que componen la escala cromática poseen de ahora en adelante una función idéntica y es la disposición de estos doce sonidos en una "serie" los que se transforman en el elemento constructivo de la obra. La música serial amplía esta noción más aún y, en vez de aplicarla solamente a las tonalidades, la amplía a los ritmos, a las intensidades, a los timbres, en una palabra, a todo el universo sonoro. Es fácil comprender las polémicas que había de suscitar la enunciación de semejante sistema; la música serial en la que la mayoría sólo perci-

be un movimiento anárquico, efímero, debe ser considerado como el camino hacia la liberación. Dado su potencial de variación casi infinito ofrece posibilidades de una extraordinaria riqueza. Aunque Webern se expresa con extremo rigor en obras muy breves y utilizando sólo pequeños conjuntos instrumentales (un "lirismo económico" hasta cierto punto), Boulez es un explosivo que necesita terremotos sonoros y no le teme a las grandes dimensiones. Por lo demás, parece que nos encontramos en la iniciación si consideramos la rapidez con que progresan temperamentos como el de Boulez, cuya evolución es sensible hasta en el núcleo mismo de la obra —como en el caso de "Pli selon Pli"—, o Stockhausen que descubre cada día nuevas formas. Es de esperar, no obstante, que no se pierdan dentro de este campo de experimentación que los maravilla, cuyo horizonte parece huir a medida que ellos avanzan. Existe, sin embargo, un argumento de peso a favor de la técnica serial, y es que sus principios compositivos se aplican perfectamente a la música electrónica porque los aparatos pueden medir con la mayor exactitud los elementos constituyentes de los sonidos. Este tema fue desarrollado largamente por Stockhausen; sin llegar a pretender como algunos —y no el menor número— que la música electrónica está llamada a suplantarse a toda la música en un porvenir no muy lejano. Una obra como "Kontakte" que Stockhausen escribió en 1960 y que no dura menos de 40 minutos, permite apreciar el camino recorrido en diez años dentro de nuevo campo.

Darsmadt no es solamente un laboratorio, también es un centro de demostración. Aunque es cierto que las partituras actuales presentan problemas arduos a los intérpretes debido a sus dificultades, por lo menos aquí se tiene la certeza de escuchar ejecuciones cuidadas gracias a la pericia de artistas tan excelsos como el flautista S. Gazzelloni, el pianista D. Tudor y el cuarteto Parrenin. Este año se contó con el feliz nacimiento de una orquesta de cámara integrada por especialistas elegidos a través de toda Europa y dirigida por ese músico excepcionalmente dotado que es Bruno Moderna. Podrá apreciarse el trabajo abrumador realizado por este conjunto extraordinario cuando se sabe que en los conciertos ofrecidos cada día no se escuchan menos de 25 creaciones. Es difícil emitir juicios sobre estos compositores, la mayoría de los cuales no sobrepasan los treinta años. Dijimos anteriormente que la técnica serial tiene una riqueza infinita de posibilidades, pero es dentro de la selección entre ellas donde se reconoce al verdadero músico. Aunque algunas de estas partituras ofrecen un interés real debido a una técnica sólida y a un temperamento auténtico, también hay que confesar que muchas de ellas denotan

una debilidad muy inquietante. Dotes y talento, sin duda, pero en general una pobreza imaginativa que no logra camuflar una búsqueda demasiado evidente del efecto. Uno llega a preguntarse si el lenguaje serial es realmente el lenguaje natural de esta juventud. Qué contraste con las obras de Schoenberg, Berg y Webern, colocadas aquí y allá como piedras fundamentales de los conciertos.

Uno de los polos de atracción, durante las sesiones de 1961, la constituyó la presencia de Olivier Messiaen. Aunque no es un serialista de observancia estricta (lo que no quiere decir que jamás haga uso de la serie), Messiaen se destaca dentro de la primera fila de los compositores contemporáneos tanto por su obra como por su enseñanza. ¿No fue acaso él quien formó a Boulez y a Stockhausen, los dos personajes que aquí dictan las leyes? Personalmente él se considera fuera del debate entre las escuelas actuales y juzga sus luchas como "limitadas, ridículas y vanas". Para él el elemento primario es lo esencial, el ritmo, y hay que reconocer que la música europea no se ha preocupado especialmente de este problema. "La Música no se hace solamente con sonidos, dice, también y principalmente se hace con el tiempo, las divisiones del tiempo, con números y duración". Es en este sentido que él construye su obra de títulos elocuentes, desde el lejano "Cuarteto para el Final de los Tiempos" hasta la reciente "Chronochromie" (léase: Color del Tiempo), creada en 1960 en Donaueschingen. Obligado a limitar su objetivo, se contentó con hablar de la rítmica griega y principalmente de los ritmos hindúes tales como se encuentran consignados en un tratado sánscrito del siglo XIII, el "Samgita Ratnakara" (literalmente: Mina de Diamantes de la Música). Los Deci-Talas de la India antigua (había millares, pero la mayoría se ha perdido irremediablemente), de una audacia extraordinaria y de una riqueza exuberante, ¿podrían inspirar nuestro material occidental en busca de renovación? ¿Préstamos a sistemas tan distintos, que reflejan el pensamiento de civilizaciones tan alejadas pueden realmente ser benéficos? No obstante, la intervención de Messiaen aportó un cierto relajamiento a la atmósfera a veces abrumadora que reina en Darmstadt.

*
* *
*

Es así como el mundo de los músicos se encuentra dividido en dos campos que no sienten ninguna ternura el uno por el otro, cada uno de

los cuales está cierto de poseer la verdad. Los ataques más violentos proceden del lado serial, y es natural; "Fuera de la música serial, no hay salvación", Boulez es rotundo. Por el otro lado están los tradicionalistas, reducidos a la defensiva, pero que no son menos intransigentes y que se esfuerzan por probar que todavía tienen mucho que decir. Como el árbol se conoce por sus frutos, se acusan mutuamente por un lado y otro de producir peras secas o limones verdes. El joven compositor de veinte años que entra en escena hace la cosecha y no sabe qué elegir; tiene la tendencia a creer que es necesario hacer algo nuevo cueste lo que cueste y peligra de confundir la novedad —fenómeno pasajero como la moda— con la originalidad. No es original quien desea serlo; es natural ser serial, pero querer serlo es un absurdo, toda creación implica necesariamente la sinceridad. Dentro de este barullo el valiente público se encuentra perdido, y se diría que la angustia de los compositores se proyecta sobre él. Basándose en su experiencia pasada, vigila sus reacciones y se mantiene mudo por miedo de aplaudir lo mediocre o de silbar lo genial. Si se le pide que precise su opinión, se libra con una pirueta y, buen filósofo, dirá que no es el lenguaje usado, sino que la idea, lo que se le escapa. En el fondo, cismo o no cismo, el problema tiene poca importancia, y el hecho de que se luche con tanta violencia es la prueba de que la música está viva siempre. En Arte más que en cualquier otro campo, puede afirmarse que no existen problemas y que no hay sino soluciones, y las soluciones son las obras. Nos parece ocioso citar aquí las obras trascendentales escritas recientemente por los músicos que se encuentran dentro de la corriente tradicional y cuya notoriedad está establecida. Es más útil, pensamos, enumerar, para terminar, algunas partituras significativas compuestas durante los últimos dos años por la joven Escuela serial: "Pli selon Pli" y "Deuxieme Livre des Structures pour deux pianos" de Boulez; "Kontacte" para música electrónica, piano y percusión, y "Carré" para cuatro orquestas y coros de Stockhausen; "Anagrama" de M. Kagel; "Anaklasis" del polaco K. Penderecki; "Atmospheres" de G. Ligeti. En el fondo, tres o cuatro obras maestras por año, no es tan poca cosa. Y con respecto al problema de hacia dónde va la Música, poco importa en el fondo. *Comme la Philosophie, il suffit qu'elle aille...*

SOBRE LA CRISIS DE LA MUSICA

p o r

León Schidlowsky

No es la primera vez ni será seguramente la última en que se enuncia una supuesta crisis de la música. Hace ya un buen número de años que oímos la misma afirmación. Los argumentos son variados y abarcan diferentes tópicos en cuanto a función, estructura y fines del arte musical.

“La música actual se dirige hacia un abismo insondable, las técnicas seriales y dodecafónicas han conducido a este arte ante un callejón sin salida. La música ha dejado de ser humana y se ha convertido en un mecanismo arbitrario y frío”. Estos y muchos otros, son los epítetos dados por los defensores de la llamada música humana en contra del serialismo. En diferentes países esta campaña antiserial tiene sus facetas características, dependiendo, naturalmente, de la aparición y el vigor con que esta música antihumana se hace presente. Musicólogos, directores de orquesta, compositores, intérpretes e intelectuales han hecho en más de una ocasión amagos de profesión de fe antiserialista con el fin de poner atajo a este arte incomprensible, de dudosa procedencia y cuyas consecuencias no pueden preverse, pero sí intuirse.

En realidad, pretenderemos, aunque sea una tarea ambiciosa, explicar en este artículo algunos de los problemas básicos de la creación musical de nuestro siglo y su solución a través de las manifestaciones creadoras de los más importantes músicos de nuestro tiempo. Nuestra pretensión no es la de buscar adeptos ni entregar recetas, pero sí explicar las razones que han llevado a los compositores de avanzada a llegar a estas orillas de playas desconocidas, llenas de misterio y que tanta inquietud han causado en algunos espíritus. La crisis del romanticismo es aceptada como una de las fases primordiales de la aparición de la música de hoy. Los puntos que resumen esta situación son: a) la situación producida por el cromatismo melódico disolvente; b) la evolución de la armonía tonal hacia progresiones que no podían ser explicadas de acuerdo a los principios jerárquicos de la tonalidad; c) la postergación del contrapunto, quedando convertido sólo en un proyecto dadas las consideraciones de control armónico que lo determinaban; d) el problema de la forma, que constituyó uno de los principios fundamentales del arte tonal, se presenta cada vez en forma más compleja y asimétrica a medida que evolucionaba la función creadora y e) la concepción de la disonancia, que cambia constantemente durante el desarrollo de la historia de la música, llegando con Wagner a la osadía de poder prácticamente utilizar cualquier agregación armónica a partir de la gama cromática.

Todos estos elementos conducen a sobrepasar el sistema tonal y a su vez marcan la necesidad de solución que Schoenberg y sus discípulos pretendieron. El aporte de Schoenberg, Berg y Webern puede sintetizarse en sus rasgos fundamentales. Para ellos la mayor preocupación está en la frecuencia, la intensidad y el timbre. Las frecuencias, es decir, las alturas sonoras, son los elementos más importantes en las obras de la Escuela de Viena. Son los únicos organizados, traducándose en la serie lineal de doce sonidos. La melodía y la armonía forman una unidad deducida de la serie generadora. La intensidad y el timbre son la inquietud de Anton Webern, pero no llegan aún a la organización absoluta. El contrapunto es restablecido en las formas olvidadas del Renacimiento, excluyendo ahora el control armónico que las tiranizaba durante el período tonal. En Webern llega la polifonía a determinar la forma de acuerdo a los diferentes usos de la series, aunque no de manera absoluta, pues este genio vislumbró nuevas posibilidades estructurales. Las duraciones carecen de toda organización y constituyen el aspecto menos estudiado siendo su característica la continuación del período anterior; en este sentido la tradición triunfa. Finalmente, la toma de conciencia del valor del silencio, especialmente en Webern, es una de las características más importantes.

Schoenberg quiso responder a las inquietudes inmediatas de un compositor que vivió la etapa postrera del postromanticismo, igualmente Berg; Webern tiene miras hacia el futuro y en este sentido es, sin duda, el que gracias a los pasos dados por Schoenberg, puede lanzarse ante interrogantes que dieran a su arte el sello de la originalidad más absoluta.

El dodecafonismo pudo solucionar los problemas más vitales que el sistema tonal ya no podía realizar por su origen mismo. La polifonía implica una complejidad creciente y el cromatismo necesitaba de otro sistema de organización que abarcara la totalidad del mundo sonoro. Pero la semilla que Schoenberg y sus discípulos sembraron fructificó en la necesidad de organizar el resto del mundo sonoro. ¿Por qué las duraciones, las intensidades y el timbre no habrían de encontrar también un sistema organizado?

El ritmo, para el dodecafonismo, no era más que la articulación de las figuras sonoras en el tiempo. El ritmo en sí, como búsqueda, no cabía siquiera como interrogante. Es lógico que así sucediera y así pensara Schoenberg. En este sentido es valedero enunciar que Berg, sin embargo, poseía una gran inquietud en este aspecto, su *Hauptthrytmus*, concepción que no logró desarrollar totalmente, es un ejemplo.

Pero a la historia no le corresponde sólo mantener las adquisiciones de una época como verdades absolutas y eternas. Nada en la vida o en arte es eterno e inmutable, todo cambia, todo evoluciona y se transforma y lo que en un momento nos parece como único pasa, con el correr del tiempo, a constituir una parte de la verdad, y otra nueva, impensada, se sintetiza con la anterior.

Fue necesaria la aparición en el horizonte musical de otro de los genios que ha producido mayor impacto en la música de hoy, quien vino a entregarnos la otra faceta olvidada: El legado de Olivier Messiaen al terreno de la composición rebasaría las posibilidades del presente artículo, pero es de importancia recalcar algunos aspectos. Messiaen implica el estudio descarnado y absoluto del ritmo, colocando las duraciones en el lugar que les corresponde, aspecto que la técnica dodecafónica no pudo realizar, como se ha expresado anteriormente. Pero, a su vez, Messiaen investiga y obtiene las últimas conclusiones de la música serial y la hace dar el paso definitivo con respecto a los componentes del mundo sonoro. Es en 1949 cuando con sus *Cuatro Estudios sobre el Ritmo* y en especial con "Sus modos de valores y de intensidades" logra la síntesis estructural utilizando no sólo series de frecuencias sino que además series de intensidades, de timbre y de duración. Es de aquí de donde partirán todos los compositores llamados de la vanguardia de la música actual. La música llega con el aporte de Messiaen a la gestación de una época creadora de infinitas posibilidades en la que el compositor tiene los elementos organizativos fundamentales.

Desde el período de la Escuela de Viena aparece en primer plano el sentido cuantitativo y geométrico de la música. Decir cuantitativo y geométrico implica racionalización y es ésta una de las características que posee la creación musical de nuestros días. La posibilidad de dominar el mundo sonoro en todas sus facetas, mediante el análisis de sus componentes, pero a su vez sintetizándolos. La descomposición del sonido en sus elementos y su organización, implica la síntesis de estos y, por lo tanto, la recomposición creadora que todo artista consciente realiza. El proceso racionalizante no es nuevo en la música, históricamente se ha presentado antes. ¿Por qué criticarlo?

El arte actual no es todavía el punto final, si es que éste llega, de la creación musical. Desde la Segunda Guerra Mundial la evolución continúa y el proceso de desarrollo ha seguido y seguirá mientras exista el creador. No puede detenerse la marcha histórica de la música, lo hemos observado en este corto período que comentamos y que abarcará, tal vez,

un cuarto de siglo. El dodecafonismo primero y la serialización total después, no son fenómenos extraños a la música sino que son la síntesis de las verdades parciales del pasado unidas a los nuevos descubrimientos del presente. Existe una renovación, quien dice renovación implica juicio de la tradición, quien dice juicio indica planteamiento y, por lo tanto, existencia. La tradición musical continúa y se mantiene, ¿o no son exclusivamente problemas musicales los que hemos planteado aquí?

Con respecto al racionalismo y la emotividad podemos contestar que el Arte, como dice Leonardo, es una cosa mental que no puede crearse sólo con parcialidades del hombre, cada obra es la presentación de la totalidad del creador, y si la inteligencia y el racionamiento no están presentes, queda sólo un trozo caduco, ceniza muerta, espejo opacado por la mediocridad.

En relación con el problema de la libertad, argumento al que tan socorridamente se alude, pienso que la única libertad que conocen los compositores que todavía no tienen estas inquietudes, es la de escoger una técnica sobrepasada, pero que es más segura por su empirismo histórico. Eso no es libertad, esa es la peor esclavitud y es decadencia porque al decir de Nietzsche "decadente es todo aquello que hace esclavo al pensamiento".

El mundo que se abre ante el compositor de hoy es vasto y en él caben todas las inquietudes expresivas, y así debe ser, porque es la síntesis de una época y seguramente la premisa de la futuras. Volviendo a la marcha histórica que hemos planteado debiera insistir en algunos aspectos de la estructuración musical que aporta Messiaen. Este compositor estudia, con toda la profundidad que lo caracteriza, la obra maestra de la rítmica de los albores de este siglo, *Le Sacre du Printemps* de Igor Strawinsky, en ella encuentra los asideros de su futura técnica, rítmica y métrica. Su análisis sobre *Le Sacre* ha sido uno de los acontecimientos teóricos fundamentales que todo compositor debe estudiar, analizar y asimilar. El ritmo y la métrica son aportes que Strawinsky desarrolla en sus obras fundamentales, en *Le Sacre*, *Les Noces* y *La Histoire du Soldat*, etc. Curiosamente, este compositor que es pionero de la rítmica, que hoy cultivan los compositores de vanguardia, es el mismo hombre que falsamente orientado pretendió el retorno hacia el pasado, y que hoy ha comprendido la validez y la calidad intrínseca del serialismo, asimilándolo a su personalidad y dando una nueva visión del mundo musical creado por su genio, llegando hacia metas insospechadas.

Es Messiaen quien, analizando la obra de Strawinsky, hace resaltar que el ritmo se encontraba enclaustrado en una medida racional que partía de las unidades de valores máximos para llegar a los mínimos, tanto en la música tradicional como en la de la época de Viena, pero esto ya en Strawinsky es transformado radicalmente, partiendo de unidades mínimas y a través de su multiplicación hacia complejos de duraciones irracionales, asimétricas, imposibles de concebir de acuerdo al procedimiento anteriormente utilizado. Igualmente los ritmos no retrogradables, es decir, aquellos cuyas células rítmicas comprenden un elemento central único que es antecedido y seguido por valores simétricos (lo que permite unidad y diversidad, pues los elementos extremos pueden ser variados a voluntad, manteniendo el central, o en su defecto variando el central y manteniendo los extremos). Este es otro de los aportes rítmicos que los compositores de vanguardia utilizan gracias a la enseñanza de Messiaen.

El valor dado por Messiaen al ritmo es infinito, bastaría enunciar los ejemplos que coloca en su *Traité de mon langage musical* en relación a las variantes por aumentación o disminución de una célula rítmica, el valor *ajouté* que consiste en la incorporación a un complejo rítmico de una duración breve, que permite transformar el balance métrico, pudiendo esto realizarse por una nota, un silencio, un punto. Las aumentaciones inexactas, los ritmos retrogradables son ejemplos que coloca Messiaen en su tratado de composición. Con respecto a la polirritmia la superposición de valores desiguales, la superposición de un ritmo y de sus diferentes formas de aumentación o disminución, la superposición de un ritmo y su retrogradación son otros de los ejemplos que coloca Messiaen, y que cambian la visión del mundo rítmico musical. Además, en cuanto a las formas canónicas, bastaría nombrar algunas de las posibilidades que ha propuesto: canon rítmico conjuntamente con la melodía, independiente de la melodía, por agregación de punto, por aumentaciones o disminuciones (rationales o irracionales) por ritmos no retrogradables, etc. La utilización de pedales rítmicos, como acompañamiento a ritmos diferentes, como superposición a otros pedales, etc. Este es el mundo rítmico de infinitas posibilidades que nos ha legado Olivier Messiaen.

Schoenberg y sus discípulos constituyen para nosotros la tesis de la música de hoy, Strawinsky su antítesis y Messiaen la síntesis. De aquí ha de partir toda creación digna de nuestra época. Es desde este punto que ha partido la música joven de la Europa actual.

No puedo permitirme desarrollar las últimas facetas de la música serial, pero someramente pueden plantearse algunas interrogantes que han suscitado en los últimos tiempos algunos compositores que objetivamente ven el desarrollo a que se encaminan las tendencias actuales.

Dos son los problemas: a) La Serie y b) La estructura Polifónica.

Con respecto a la serie, hemos planteado al iniciar este artículo, la necesidad de ordenar las frecuencias. Cuando esto se realizó, sólo existía el piano temperado de doce sonidos, pero actualmente, con el desarrollo de la música electrónica, ¿puede hablarse de doce sonidos? ¿Por qué no de un espectro de frecuencias, de timbre y de intensidades?

En relación a la estructura polifónica existe la tendencia a desarrollar tal tejido contrapuntístico que la evolución lineal tiende a destruirse por su complejidad. Lo que se escucha no es la continuidad horizontal de los intervalos sonoros sino que manchas armónicas, masivas, de fortuitos complejos. Existe una especie de dispersión auditiva que no permite seguir el desarrollo o encadenamiento de las líneas sonoras. Lo que se oye son productos combinatorios obtenidos por frecuencias aisladas en diversos registros.

Creemos que la evolución posterior encontrará la posibilidad de liberar aún más nuestro mundo musical y pensamos que utilizarán otros principios.

Sólo me queda por plantear la necesidad para la música de un asidero real, concreto, cuya base de apoyo le permita utilizar un lenguaje que emplee todos los elementos a su alcance, pero teniendo en cuenta que el fin de todo arte es el hombre. Es al hombre a quien debe llegarse y es de él de quien se parte.

¿Crisis de la música o crisis de la sociedad actual?

El artista contemporáneo que es consciente de sus responsabilidad histórica es testigo, y como tal lo canta, lo afirma o protesta con valentía creando verdades que permiten dar un poco de infinito a un mundo en que la masacre está en la mente de todos. El arte es documento y sus verdades permitirán a las generaciones venideras la creación de una nueva dimensión del espíritu humano. Los retornos hacia el pasado o los primitivismos atávicos, no representan a nuestro Hombre. La complejidad del arte de hoy y su aparente irracionalidad es el producto de siglos de evolución y su avance será eterno. Porque el hombre, al decir de un poeta, "es más ancho que el mar y que sus islas, y hay que caer en él como en un pozo, para salir del fondo con un ramo de agua secreta y de verdaderas sumergidas.

LOS TRES ESTILOS DE G O F F R E D O P E T R A S S I

p o r

Irma Godoy Tapia

Si interesantes son las composiciones con que Goffredo Petrassi se ha incorporado desde el momento inicial de su actividad creadora a la corriente del neomadrigalismo italiano y si significativos y de dramática esencialidad son esos otros frutos de su madurez productiva, del género sinfónico-coral, que han ido a engrosar tal corriente, —que, alimentada a distancia de siglos, por las aguas de la caudalosa cuanto límpida fuente monteverdiana, constituye hoy uno de los aportes más auténticos que los compositores italianos han hecho durante el presente siglo al acerbo de la música europea contemporánea—, no menos significativo y evidente es el papel de primera figura que el compositor está representando, hace ya más de dos lustros, en el vasto escenario de la música internacional.

Años de pacientes y tenaces búsquedas (que Petrassi prosigue sin darse tregua), encaminadas a la formación de un personal lenguaje instrumental, búsqueda que él ha aunado a su voluntad de mantener su propio léxico libre de las inflexiones y acentos imperantes en la gramática musical contemporánea, se han traducido en la conquista de una no común maestría instrumental y del original e inconfundible sello personal que distinguen su obra, en cuyo vastísimo elenco figuran, ejemplarizando experiencias realizadas en el campo de la composición en los últimos diez años, los cinco coros *a capella* de *Nonsense*, los tres últimos de los seis conciertos para orquesta, su *Cuarteto de Cuerdas*, la *Serenata para cinco instrumentos*, el *Trio de Cuerdas* y el *Concierto para flautas y orquesta*. Por su factura y espíritu, ninguna de estas obras puede ser catalogada dentro del amplio sector de la última vanguardia musical *up to date*, pero figura —en cambio— en aquel cenáculo vanguardista de *élite*, constituido por aquellos compositores que siguen coherentemente las vicisitudes de la música actual, a través de su inquieta trayectoria, sirviéndose de sus evasivos y audaces lenguajes; pero que no dejan fuera de sus problemática ni a la música ni el ser humano, cuyas exigencias mentales, espirituales y artísticas lo colocan al centro del proceso de la composición, tratando, así, de salvar de la total deshumanización y de la mecanización un arte, abstracta en sí (o más exactamente, la más abstrac-

ta de todas las artes) cual es la música, que las más atrevidas de las últimas experiencias sonoro-rumorísticas están reduciendo a un mero fenómeno físico-matemático.

En cuanto a las obras de cámara mencionadas, junto a los últimos conciertos para orquesta y al Concierto para flauta y orquesta, éstas representan los nuevos frutos (casi en su totalidad) de la actual y más feliz estación productiva del compositor, una singular floración del género de cámara, que es donde Petrassi parece encontrarse plenamente a sí mismo y donde él se impone como una de las pocas voces convincentes y originales con que cuenta la música actual.

Pero será mejor proseguir con orden y observar la amplia trayectoria de la labor de treinta años del compositor: Se constata en ella la existencia de tres diferentes ecuaciones estilísticas, las cuales —aunque se presentan regidas por el único común denominador de un prolijo procedimiento compositivo, por una evidente pericia instrumental y por vibraciones interiores que revelan con acentos inconfundibles su personalidad musical—, corresponden, sin embargo, a tres diversas fases de su actividad creadora: una etapa neoclásica, o, más exactamente, neobarroca; aquélla de sus experiencias dodecafónico-seriales y el presente estadio de su labor, caracterizado por la superación y el abandono de tales prácticas, para construir libremente, mediante una clara síntesis de ideas, un discurso de absoluta esencialidad.

Tanto el *Concierto N° 1 para Orquesta* (1933-34) —que fuera precedido por la *Partita para Orquesta* (1932), que había revelado al público el nombre de su autor—, como su segundo *Concierto para Orquesta* (1951) y toda su obra sinfónico-coral, se encuadran dentro del marco de un neoclasicismo formal. Y si bien es cierto que dejan entrever el interés con que su autor está observando similares experiencias, operadas por un Strawinsky o por un Hindemith, tales obras están demostrando —al mismo tiempo— que su adhesión a la problemática de ese sinfonismo no es completa, puesto que ellas presentan, casi sin excepción, modalidades de expresión propias de un espíritu libre que no dejará pasar mucho tiempo para romper las cadenas que lo atan a determinados esquemas formales o estéticos. Así lo demuestra ya la audaz concepción de su discurso y, a partir de 1951, su *Concierto N° 2*, escrito a distancia de diez y siete años del primero, en el cual, manteniéndose ligado a la tradición sólo estilísticamente, ya que el mismo espíritu del estilo concertante alienta en ambos conciertos, pone en práctica nuevos esquemas formales, haciendo actuar su fantasía en un variadísimo juego, en función del tra-

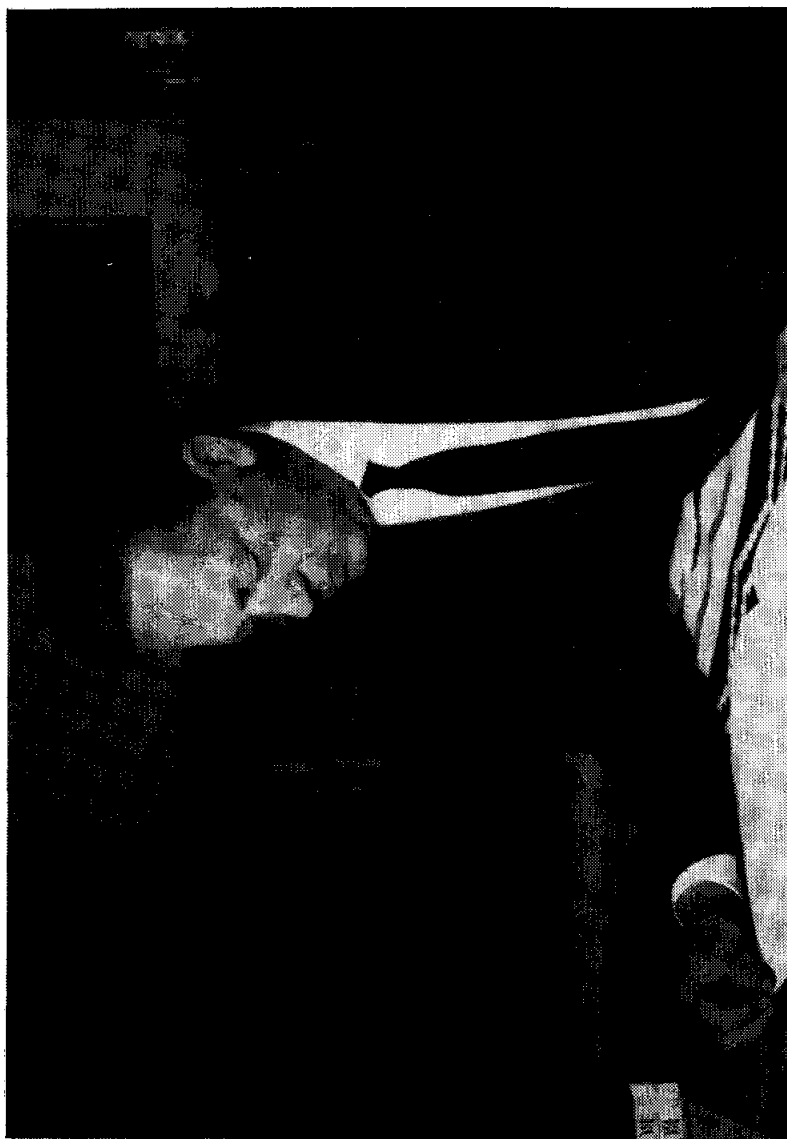
tamiento del único tema que genera toda la obra, tema que es presentado en los cuatro tiempos del concierto con gran libertad de transposiciones y retornos. Este anhelo de Petrassi de abrirle nuevos horizontes a sus inquietudes de músico y compositor, se hará abiertamente evidente en su *Concierto N° 3 para Orquesta* (1952). Mientras tanto, en el lapso de 17 años transcurridos entre la composición del primero y del segundo concierto, el músico ha estado muy activo: de 1934-36 es su imponente *Salmo ix para Coro y Orquesta*, cuya claridad de escritura y feliz planteamiento del correspondiente texto bíblico, están perfectamente contenidos dentro de elegantes estructuras, vigorosamente trazadas; los progresos hechos en el campo instrumental son enormes. Y si neobarroco por excelencia es este Salmo, en su forma y espíritu, ésa es también la fisonomía que asume el pensamiento petrassiano en su *Magnificat* (1939-40), coherentemente concebido con igual espíritu, y realizado siguiendo los tradicionales esquemas del caso; sin embargo, la presencia de una soprano ligera si bien es cierto que afirma, en un sentido, el carácter barroco de la obra, en otro da al compositor el impulso para manifestarse con gran potencia expresiva tanto en los significativos pasajes de la voz solista cuanto a través del coro y de la orquesta, que él trata con original maestría, dejando fluir su rica vena musical sin preocuparse ya de ciertos rígidos cánones clásicos. Otra de sus logradas experiencias barrocas con grandes masas corales es la realizada en *Noche Oscura*, cantata para coro mixto y orquesta, basada en un texto de San Juan de la Cruz. Pero las búsquedas y el aporte personalísimo del compositor que su producción de este período atestiguan, no quiere decir que él no demuestre todavía, según el caso, una complaciente y complacida tendencia hacia la aceptación total de un barroquismo formal y, a veces, de ideas, no desprovistas de retórica y teatralidad, como sucede en el *Coro de los Muertos*, madrigal dramático para coro masculino y orquesta, y obra de perfecta factura técnica: coro y orquesta son tratados aquí, como en toda la obra coral de Petrassi, con segura mano. Pero el dramático texto de Leopardi, aquí viciado por un formalismo ampulosamente barroco, está condenado a la esterilidad, puesto que el barroquismo de su forma sirve sólo a sus propios fines. Su transposición en música con un coro masculino y con un orgánico instrumental constituido por bronce, contrabajo y percusión y recargado con la presencia de tres pianos, da como resultado un brillante discurso de fácil e infalible efecto dentro del ámbito de ese gusto que tiende al gesto orgiástico y a recursos de un dramatismo grandilocuente. Petrassi cumple todavía algunas incursiones

en el campo teatral con las óperas *El Cordobés* (Cervantes) y *la Muerte del Aire* y con los ballets *La Locura de Orlando* y *El Retrato de Don Quijote*, experiencias con las cuales se ejercita en la creación de extrañas atmósferas instrumentales, que encontraremos, perfeccionadas, más adelante, en sus últimos conciertos para orquesta, cuando el compositor comenzará a conducir —con personalísimas reticencias— su discurso a través de la serialidad.

Con el *Concierto N° 3 para Orquesta* (1952-53), que Petrassi ha denominado *Recreazione Concertante*, se inicia otro de los capítulos de la historia de los estilos petrassianos. Prescindiendo de todo lo tradicional, el compositor organiza la escritura de este concierto conforme a la matemática serial y operando mediante frases contrapuntísticas segmentadas —especies de alusiones o insinuaciones—, da al contrapunto instrumental una nueva medida. Tal segmentaridad, que estimula y facilita el carácter de libre fantasía y el espíritu divagatorio de esta *recreación concertante*, no impide que este evasivo discurso, así como su autor lo desarrolla, alcance gran potencia expresiva. De ahora en adelante, Petrassi perfeccionará este nuevo procedimiento, terminando por convertirlo en su medio preferido de expresión. Y así perfeccionado, se servirá de él tanto en sus otros tres conciertos para orquesta, a partir del cuarto (del cual nos ocuparemos separadamente, porque consulta un orgánico sólo de cuerdas), como en su soberbio Cuarteto y en su quintaesenciada Serenata.

De las conquistas hechas por el compositor fuera y dentro del ámbito dodecafónico-serial da también fe una pequeña obra maestra coral —*Nonsense* (1952)—, llevada al coro según la traducción italiana que Carlo Izzo realizara de algunos de los textos de *The Book of Nonsense*, de Edward Lear. La elegante concisión de la escritura, la fina ironía y el despliegue de *esprit* e imaginación de estos cinco coros *a capella*, son una de las mejores pruebas de la pericia con que Petrassi trata el coro y de su versatílima vena creadora, mientras con mano feliz plantea y conduce el discurso a través de frases e incisos en los que la segmentación de sus líneas y la subdivisión tímbrica avocinan este procedimiento, particularmente en dos de estos coros, al puntillismo weberniano, que en este caso, sin embargo, asume, en sus resultados, una fisonomía absolutamente original.

La prevalencia de los elementos dodecafónico-seriales en la estructuración de la trama musical del *Concierto N° 4 para Orquesta* (1954), señala otra de las experiencias que el músico realiza con propósitos en-



Goffredo Petrassi

caminados exclusivamente al logro de una honda emotividad. La singular atmósfera creada por las cuerdas, que deriva de la acción de los prevalentes elementos seriales en juego con las componentes cromáticas y diatónicas presente en la trama sonora, el virtuosismo y aun los efectos rítmicos determinan un clima de arcana sugestividad.

El *Cuarteto de Cuerdas* (1957) marca uno de los puntos cénit de su producción de cámara no sólo porque representa un elocuente ejemplo de la suma de las conquistas operadas por el compositor hasta este momento, si no también porque constituye una síntesis de valores estéticos y formales, revelando —al mismo tiempo— ese estadio anímico que habría de manifestarse abiertamente a partir de la *Serenata*, en la que el predominio de lo apolíneo sobre lo dionisiaco parece ser una de las metas que el músico se ha propuesto alcanzar. Además, en el *Cuarteto*, con el cual Petrassi completa otro de los ciclos de su evolución estilística, los elementos dodecafónico-seriales y sus experiencias webernianas —así como el compositor las vive, por ejemplo, en algunos de los cinco coros de *Nonsense*—, adquieren aquí una nueva fisonomía, porque su escritura debe ser concebida en función de la esencialidad de pensamiento y forma que es la característica intrínseca de la música de cámara. Se impone, en consecuencia, una síntesis máxima de expresión, síntesis que —como se sabe— ya en obras anteriores Petrassi ha comenzado a crear, despojando su lenguaje de lo superfluo y exterior. Por otra parte, esta esencialidad de expresión significa aquí en el *Cuarteto*, la conquista del íntimo yo. Así, a la sobriedad de un léxico sintético, que ofrece, al mismo tiempo, una apertura de intensos espacios sonoros, corresponde un discurso rico de interioridad, de inquietante dramatismo, cuya tensión está en directa relación con una no común alquimia de las sonoridades instrumentales, con la exasperación de los colores tímbricos y con una variable conducta de las componentes rítmicas. La carga emotiva de esta música y su poder de comunicabilidad son sorprendentes. Comunicabilidad a la que el compositor no llega operando un limitado número de vocablos ya echados al trájín por el desconsiderado uso o abuso que los meros exponentes de las ideas de los otros o de las pseudoideas propias ponen en circulación mediante modalidades uniformes y exteriores, sino —muy al contrario—, convirtiendo en diálogo y, en otros casos, llevando hasta una elevada coralidad de voces ideas propias largamente meditadas y decantadas en un íntimo monólogo interior que, a un cierto punto de su proceso de decantación, es imperativo exponer fuera del ámbito del yo.

Con la *Serenata* para cinco instrumentos (1958) la música petrassiana continúa su trayectoria dentro de una nueva órbita: ella señala —como dijimos anteriormente— el abandono de las fórmulas seriales y es también un estupendo banco de prueba para el nuevo léxico, específicamente instrumental, con el cual se conduce aquí la acción sonora que, en casi todos sus pasajes, se desarrolla dentro de un clima de relajación de la tensión, con respecto al *cuarteto*. La síntesis de pensamiento (ya operada con estricto rigor en el *Cuarteto*) que esta música revela, su potencia e interioridad, percibida a través de sus persuasivas, fascinantes y misteriosas palabras-sonidos-ritmos-colores-formas-atmósferas, están profundamente ligadas al sentido del discurso, ya que su lenguaje mismo, los múltiples efectos derivados de cada uno de sus vocablos, o el resultado alcanzado con la inteligente y eficaz concatenación de éstos, constituyen sólo el cuerpo dentro del cual mora esa música de valores esenciales, que es la de las más recientes obras de cámara del autor, incluso el *Trio de Cuerdas*, y en las cuales —según Luigi Pestalozza— alienta un “sentido de lo absoluto”.

Posterior a la significativa *Serenata*, ya tanta veces mencionada, es el *Trio de Cuerdas*, que fuera comisionado al compositor por la Elisabeth Sprague Coolidge Foundation en 1959 y estrenado en Washington en enero de 1961. Su primera audición en Italia, mérito de la Academia Filarmonica Romana, que lo presentó en su sede de concierto del Teatro Eliseo tuvo lugar a fines de febrero del año pasado, si mal no recuerdo. La nueva práctica de composición, adoptada en la *Serenata*, es también válida para este *Trio*, puesto que la dialéctica de su atematismo y de su atonalidad no presenta ningún punto de concomitancia con aquella de la serialidad. En el *Trio* atematismo y atonalidad están en relación directa y estrecha con la adopción y el juego de los intervalos. También aquí —como en el *Cuarteto* y especialmente en la *Serenata*—, el lenguaje es evasivo, hecho de felicísimas insinuaciones que crean una atmósfera de inquietante misterio, absolutamente aptas, aquéllas y ésta, para el avanzadísimo lenguaje con que se plantea y desarrolla el discurso, de absoluta originalidad y donde cada palabra, cada una de las brevísimas e inconformistas frases musicales o de los elementos tradicionales (que podrían representar una mínima parte de la realidad sonora), que desaparecen del discurso casi antes de que el auditor pueda darse cuenta de su fugacísima intención de participar en él, se van transmitiendo entre sí la carga emotiva que emana de ellos hasta resolverse en una música de hondo significado y sugestividad. A su vez, las poten-

tes estructuras rítmicas, actuando como la fuerza centrífuga de la rotación del discurso, junto con asegurar la cohesión de los distintos elementos que en él intervienen, desencadenan —hasta en los espacios de silencio (ilusión auditiva?)— una sucesión de nuevas y eficacísimas imágenes sonoras.

De la penúltima composición de Petrassi (precedida por *Sonidos Nocturnos* para guitarra, 1959), su *Concierto para Flauta y Orquesta* (1961), ya incorporado a los programas de conciertos, sabemos solamente, por no haber asistido a su estreno, que fue presentado en primera ejecución en Italia durante la última *Semana Internacional de la Nueva Música*, que —como todos los años— se celebra en Sicilia, en la ciudad de Palermo.

La última obra de Petrassi, una composición que ha terminado en estos últimos días —*Propos d'Alain* para barítono y doce ejecutantes—, es una especie de cantata basada en un texto extraído de los "Propos" del escritor francés desaparecido hace más o menos diez años (si mis recuerdos no me traicionan), quien en su multiforme obra de pensamiento ha sembrado hacia todos los vientos de la cultura francesa. Esta cantata será presentada en Italia, en primera ejecución absoluta a fines de marzo, en el Auditorio de la RAI de Roma, en uno de los últimos conciertos de la Temporada Sinfónica del Tercer Programa, bajo la dirección de Ettore Gracis. La elección del texto de Alain —que no es precisamente de los más ortodoxos, si se piensa en su transposición a la música—, y el hecho de que sea un eminente compositor el que ha querido animarlo vocal e instrumentalmente, no puede menos que tenernos esperando con impaciente interés y curiosidad el próximo estreno de esta obra. Interés y curiosidad justificadísimos si se considera que la parábola que la producción petrassiana está describiendo, en el firmamento de la música contemporánea desde hace tres décadas, ha tocado los puntos más altos de su trayectoria con su obra de cámara, ya que en ella el músico ofrece de su imaginación creadora, de su maestría instrumental, de su originalidad, de su poder y capacidades de síntesis y de la concisión, claridad y virtuosismo de su escritura —que el ha afinado y perfeccionado en más de treinta años de ininterrumpidas experiencias y estudio—, una de las demostraciones más evidentes y eficaces del triunfo de la voluntad y de los estupendos frutos que la vocación, el talento artístico y una sólida preparación, inteligentemente dirigidos e implacablemente fustigados, pueden dar cuando llega para ello el momento y la etapa propicios. Y ésta es, sin duda, la etapa de Petrassi y sus obras

de cámara son sus mejores frutos. Como es también éste el tiempo del compositor (ese tiempo que, según el Eclesiastes, no hay que adelantar ni postergar): sus trabajos están persentes en las salas de conciertos de Italia y del extranjero y a él lo encontramos dirigiéndolos personalmente en todas partes. Musicólogos de fama de distintas nacionalidades se ocupan de su obra, la que estudian y meditan largamente, mostrándose todos de acuerdo sobre la importancia decisiva que asume en el panorama de la música contemporánea, la presencia de este compositor, cuya voz está dando fe —según uno de sus más entusiastas comentadores, Massimo Mila— que la música de nuestros días ha alcanzado la veta de una elevada “civiltá strumentale europea”.

¿CANTO GREGORIANO EN CASTELLANO?

p o r

Dom León Toloza O.S.B

En este breve artículo la intención es fundamentalmente musical, sin pretender plantear ni menos aún analizar problemas de otra índole conexos con el tema del epígrafe. Tales serían, por ejemplo, los aspectos teológicos y pastorales, cuyo tratamiento parece más propio de una revista de música religiosa o de vida litúrgica.

En general se reconoce al canto gregoriano una preeminencia ante toda otra música vocal para el servicio religioso en la liturgia católica romana. El se adapta especialmente bien al desarrollo del culto y a las funciones que en él corresponden al o a los oficiantes, a los ministros inferiores, a la schola, a la asamblea de fieles. Para una asamblea jerárquica como es la de los fieles y clero reunidos para el culto ofrece el canto gregoriano formas probadas.

Haciendo un esbozo rápido de estas formas en función de su utilización para el culto, reconocemos las de tipo recitativo, con leves cadencias acentuales, como son usadas por celebrantes (oraciones, prefacio, Pater noster) y ministros (lecciones); las de tipo antifónico, es decir, de recitación alternada de dos coros, como se ve en la salmodia de las horas canónicas, y que viene a corresponder de hecho también a un tipo de recitativo con cadencias fijas; las de tipo responsorial, como las que corresponden a la ejecución del salmo invitatorio 94 (95) en el oficio de vigiliat nocturnas, o las de los responsorios, ya breves, ya largos, de las mismas vigiliat, o las de los responsorios graduales de la misa. Diversos trozos gregorianos participan de uno u otro tipo, en combinaciones: tales vendrían a ser los salmos procesionales de la misa (introito, ofertorio, comunión) y que corresponden realmente al tipo responsorial, pero que hoy se denominan de antifona intercalada; problema aparte lo constituyen los Aleluyas con su versículo, por cuanto originalmente eran una aclamación, que luego se alargó con un versículo salmódico, viniendo a quedar de hecho en responsorio.

Una forma distinta es la que se conoce hoy bajo el nombre de aclamaciones, y que es constituida por los saludos e invitaciones del celebrante o ministros (Dominus vobiscum, Oremus, Flectamus genua, Humiliate capita vestra, Sursum corda, etc.), y las respuestas correspondien-

tes de la asamblea (Amen, Et cum spiritu tuo, Habemus ad Dominum, Deo gratias, etc.).

Ahora bien, la lengua en la que la liturgia romana pronuncia y canta todos estos textos es el latín. Dejando completamente a un lado el problema, tan debatido en los últimos tiempos, de la conveniencia de mantener esta lengua en la liturgia, hay simplemente que comprobar un hecho y es el siguiente: ya desde la baja edad media hasta nuestros días se ha procurado entregar a los fieles en lengua vernácula los tesoros doctrinales y encológicos encerrados en las fórmulas latinas, lengua que iba resultando cada vez más incomprensible.

De inmediato surgió la cuestión, ciertamente mucho más difícil de solucionar, en torno a las melodías que deberían acompañar los nuevos textos. Las insuperables cualidades del canto gregoriano tradicional como música vocal litúrgica y la indiscutible belleza de sus fórmulas melódicas, insinuaban no abandonar del todo tampoco ese tesoro. Pero la forma como resolvieron los cantores medievales este problema, y la manera como lo han intentado músicos en los tiempos modernos, parten en verdad de puntos de vista diversos; podríamos decir que se trata de metodología dispar.

Antes de proceder a una breve comparación entre ambos procedimientos, establezcamos algunas premisas necesarias. Los estudios sobre la gestación y evolución del repertorio conocido como canto gregoriano (acerca de la fundamentación bibliográfica y la perspectiva panorámica de estos problemas, me remito a nuestro estudio publicado en la Revista Musical Chilena N.os 77 y 78), han llevado a la conclusión científicamente cierta de un proceso muy lento a partir de formas muy simples. En el comienzo fue la palabra, fue el texto, que era leído en forma inteligible y solemne. De esta recitación pública fueron derivándose las formas más adornadas que hoy conocemos. Este desarrollo, que debe haber ocupado unos seis o siete siglos, y cuyas etapas no nos son aún bien conocidas, establece la íntima conexión entre la lengua y su revestimiento musical. Es decir, una multitud de fenómenos que podrían estimarse puramente musicales, dependen en realidad de accidentes textuales a los que sirven de expresión. Esto no significa de ningún modo que la variedad de fórmulas fuera infinita para todos y cada uno de los textos. Más arriba me he referido ya al sistema de cadencias fijas para cierta forma de salmodia, sistema que en la salmodia más adornada (tratos, graduales) va a transformarse en el sistema de fórmulas melódicas cadenciales. Lo que se llama técnicamente centonización no es sino la

aplicación del principio de adaptación, que hoy todavía practica cualquier coro gregoriano al cantar un mismo salmo con recitativos modales distintos. Naturalmente, esta adaptación de textos diversos a una misma melodía fue practicada con destreza sólo durante el período de formación del repertorio, durante el cual los cantores poseían perfectamente afinado el sentido del fraseo latino y fraseo gregoriano. A modo de ejemplo puede hacerse la comparación, por medio de un rápido análisis estructural, entre los ofertorios *Stetit Angelus* (29 de septiembre), *Iustorum animae* (Común de Mártires) y "*Viri Galilaei*" (antiguo ofertorio de Ascensión, hoy desaparecido y probable ancestro de los otros dos); o también el célebre gradual *Christus factus est* (Jueves Santo) con otros graduales de modo v pertenecientes al antiguo fondo gregoriano; el gradual citado es en verdad una hábil centonización de fórmulas corrientes en los graduales de modo v. Por el contrario, compárense las antifonas de comunión *Factus est repente* (Pentecostés) y *Quotiescumque* (Corpus Christi), para darse cuenta de lo que significa una adaptación desgraciada; un caso todavía más lamentable que es el que se refiere al gradual *Rogate quae ad pacem* (Misa votiva por la unidad de la Iglesia), que es una adaptación sumamente infeliz del maravilloso gradual *Laetatus sum* (iv Domingo de Cuaresma).

A veces ha sucedido que por variar la versión de los salmos, ciertas esferas eclesiásticas han obligado también a variar el texto en los trozos musicales. Que ello no sucede sin perjuicio del sentido musical lo demuestran, por ejemplo, el gradual *Posuisti* (S. Vicente en el propio benedictino, o el gradual *Audi filia* de la nueva misa para la Asunción (15 de agosto), en cuyo primer verso se ha seguido el nuevo salterio de Pío XII contra el texto antiguo que traía el original (cantado para la fiesta de Sta. Cecilia el 22 de noviembre), con el consiguiente descalabro para el ritmo. Según parecer de los peritos, manifestado en frecuentes congresos musicales, habría que abstenerse en verdad de intentar centonizaciones o adaptaciones, existiendo todavía muchísimo material inédito de las mejores épocas.

Si, en consecuencia, la adaptación de una melodía gregoriana sobre texto latino, a otro texto, también en latín, no se realiza sino con detrimento del sentido musical, ¿cuál vendrá a ser entonces la violencia que debe verse impuesta al canto gregoriano cuando se lo utiliza para revestir textos en otra lengua?

Aquí podría levantarse fácilmente la objeción de que al intentar

dejar el canto gregoriano sólo con su original texto latino, se peca por exceso de purismo y se cierra para siempre a las nuevas generaciones el acceso a una música que va siendo cada vez más desconocida. Tal objeción sólo parece real. En verdad, al insistirse en la imposibilidad artística (posibilidad física siempre la habrá, desgraciadamente) de cantar las melodías gregorianas en lengua vulgar, no se hace sino salvaguardar la honradez en este tipo de cosas, preservando al mismo tiempo al canto en lengua vernácula del descrédito en que caería, al pretender obligar al texto a amoldarse a una música que no está en consonancia con el espíritu de la lengua.

Por otro lado, conviene ahora hacer varias distinciones. Al principio de estas líneas hice alusión a las diversas formas de participación del canto en el servicio litúrgico. Pues bien, varias de esas formas no son propias de una lengua determinada sino que pertenecen pura y simplemente a fenómenos comunes a todas ellas. Me refiero especialmente a la recitación y, en cierto modo, a la salmodia alternada entre dos coros. Ha de confesarse que la misma gente que, al parecer, no experimenta ninguna molestia en oír los textos latinos solemnemente recitados, no puede soportar la misma solemnidad cuando se trata del castellano. Posiblemente se trata de fallas en la educación del idioma (parece ser que la recitación y los ejercicios de recitación van en retroceso en las escuelas). De todos modos hay varias comunidades que practican regularmente la salmodia recitada en castellano, con buen resultado. Así podría establecerse que habría varias formas muy despojadas y simples que valdría la pena ensayar en lengua vernácula, ya que no están unidas tan estrechamente con el latín.

Sabemos además que en la baja edad media fueron compuestas varias melodías, preferentemente himnos y "prosas", que se apartan del canto gregoriano auténtico precisamente en el ritmo; cabría preguntarse si tales melodías no podrían adaptarse con mayor facilidad, por haberse compuesto en época paralela a la formación de los idiomas nacionales y traducir el sentido rítmico propio de éstos. En este caso (p. ej. melodías de secuencias, o del *Ubi caritas*) el problema reside en determinar el ritmo de la composición. El hecho de que aparezcan en nuestros libros actuales asimiladas en su notación y ritmo a las melodías gregorianas, no es decisivo para concluir que tales composiciones participan del ritmo libre gregoriano.

Querer emplear estas melodías gregorianizadas con un texto castellano, en contrapunto a veces grotesco de sílaba contra nota, no es ha-

cer honor ni al texto ni a la melodía ni al genio de la lengua castellana. Ni siquiera algún ensayo, disimulado tras una armonización por lo demás harto dudosa y mucho órgano detrás, logra disipar la desazón de asistir a algo ficticio.

Me parece que la forma como la edad media inmediatamente anterior a la reforma protestante enfrentó el mismo problema era, con mucho, más realista. Sin pretender entrar en detalles me limito al principio: de un breve motivo gregoriano, muy lineal, se retiene por ejemplo el incipit, o alguna interválica más característica, y sobre este tema inicial se desarrolla lo suficiente para completar una estrofa. De este modo poseemos en todos los repertorios medievales europeos, junto a melodías religiosas de origen puramente profano, muchísimos temas que traicionan su proveniencia gregoriana.

De estas primeras sabias *utilizaciones de temas gregorianos*, sin adaptación esclava de la sucesión melódica, se desenvuelve, para citar un caso, todo ese movimiento musical que hará posible en Alemania la creación de los Kirchenlieder luteranos. Y en estos nos encontramos ante textos litúrgicos —antífonas o himnos preferentemente—, admirablemente bien traducidos del latín al alemán, y revestidos de melodías verdaderamente sagradas. Pero aún en el caso de ir más allá y emplear un tema gregoriano en toda su extensión, se cuidaba *en primer lugar el texto*, y era él, el que determinaba la forma bajo la cual el tema musical iba a ser integrado. El mismo himno ya citado anteriormente *Ubi caritas* (ceremonia del lavado de los pies el Jueves Santo) nos puede proporcionar un punto de comparación: bastaría cotejar la versión que bajo el nombre de “Wo die Liebe und die Güte wohnt” se encuentra en algunos Gesangbücher diocesanos alemanes, y que se caracteriza por reminiscencias bastante libres del tema original, y una versión reciente al castellano, con todas las fallas que hemos venido señalando.

Tal vez una investigación más detallada de los diversos repertorios medievales, bajo este punto de vista, podría entregar mayores precisiones. Particularmente sería lo referente al repertorio español. De la aplicación del principio aludido conozco un ejemplo actual bastante bien logrado; se trata de un himno de Adviento en catalán, compuesto por dom Ireneo M. Segarra OSB, y basado en la antífona tardía *Ecce nomen Domini Emmanuel* (cuyas primera y segunda parte dieron en la edad media nacimiento a multitud de temas navideños, hoy todavía en uso en algunas regiones de Europa central).

De lo hasta ahora dicho se desprende que toda la cuestión es bas-

tante complicada, especialmente porque requiere vastos conocimientos del repertorio gregoriano, sentido muy agudo del idioma y de lo que debe ser un cántico religioso, aparte de maestría musical, cualidades estas que son difíciles de encontrar reunidas en una persona. Todo esto naturalmente en el caso de querer utilizar a toda costa temas gregorianos. Tal vez habría menos complicación si hubiera decisión de dejar las cosas tal como fueron creadas, y emprender en cambio un esfuerzo serio para componer la música necesaria, según el espíritu del canto gregoriano, hecho de reverencia, expresión, sencillez y hasta pobreza.

M O Z A R T A H O R A

p o r

*Aurelio de la Vega*¹

Cuando José II moría en 1790 Europa se preparaba ya para el advenimiento del Romanticismo. Aquel había sido, sin duda, un siglo espléndido, nacido entre los resplandores del cartesianismo y despedido por una Revolución que, como la Francesa, constituía en su parte externa un cambio sangriento de régimen, pero en lo interior denotaba una nueva postura del hombre frente a las circunstancias vitales que lo conformaban como tal. Aquel siglo, que había conocido el esplendor mayúsculo de las cortes europeas, que había sido testigo de la *Crítica de la Razón Pura*, que había visto nacer en su seno a un estilo como el Rococó —el cual representaba en sí toda la gracia y fantasía creativa elevada a planos de una clásica y clara objetividad—, que había suplantado un Barroco que miraba al pasado con nostalgia por una nueva forma plasmática llena de regusto, elegancia y sabrosa ingenuidad, sería nada menos, asimismo, el incubador de las ideas novísimas que abjuraban de las castas predestinadas y omnímodas, las cuales vendrían a ser sustituidas por el hombre común —por aquel hombre de todos los días que Mozart presintió, y que aparece tan deliciosamente delineado en *Las Bodas de Figaro* y en el *Cosí fan Tutte*.

Mozart iba a morir nueve años antes de nacer el siglo XIX. Secretamente, nuevos fermentos se agitaban y se ordenaban indistintivamente, en lógica sucesión orgánica. El arte y la vida misma iban a cambiar de rumbo, o mejor, de signo: lo externo replegándose a lo interno; el paisaje interior, volcándose en rito laico al exterior del teatro para las grandes masas. De todo esto, y con todo esto, se va a tejer la vida nueva, juvenil, elástica, interrogante, inocente y vibrante con que se topan Beethoven y Schubert, Goethe y Napoleón. Y así cada cosa, cada brizna de tiempo, sorprenderá al hombre que nace como un ciego anhelante, inmenso, ansioso, con las manos extendidas no en súplica sino en descubrimiento, otorgándole el supremo don de todo un mundo viejo ofrendado con luz mágica de cosa nueva. Con Mozart concluía toda una época, no ya musical, sino también política y social. Menos revolucionario que Haydn o que Delacroix, pero mucho más perfecto que ambos, Mo-

¹ Aurelio de la Vega es actualmente Profesor Asociado de Música en el San Fernando Valley State College, Northridge, California, Estados Unidos.

zart vendría a ser la poesía de un resumen, el último estrato de perfección a que puede llegar una corriente estética, y al tiempo, el profeta o heraldo que con las campanillas de su *Flauta Mágica*, en medio del simbolismo orientalista de esta ópera, preludiaba, de modo casi visionario, los campos ensimismados de *Oberón* y los ensueños en tono de raptó de Schumann y de Hoffmann. Si Haydn había inventado la sinfonía y el cuarteto como las formas más puras e ideales de la música del XVIII, y si estas maneras de expresarse iban a transformarse en manos de Beethoven en vastas y cíclopeas construcciones de enorme poder dramático, Mozart será, no obstante, quien dote a ambas fórmulas de expresión de la más increíble perfección, del más sutil balance, del más claro y emocionante verbo, de la más misteriosa flexibilidad instrumental y de la más transparente intimidad.

Poseedor de todos los secretos de un arte que, como el de la música, se capacita a sí mismo para penetrar la esencia de cada época histórica, devolviendo, analizando e idealmente estructurando, el espíritu de cada modo estético, social, político y espiritual del hombre, Mozart podrá traducir su siglo con más exactitud que Montesquieu, con mayor legitimidad que Rousseau, con superior penetración que la que posibilitan las pinturas realistas de Bernardino de Sain-Pierre. Frente a las sensiblerías del arte pictórico dirigido del XVIII, destinado a minorías selectas y hastiadas, más allá del recoleto estatismo de los retratos de Madame Vigés-Lebrun, de la epidérmica concepción ninfesca y salonesca de Boucher o de Fragonard, la sinfonía y la ópera mozarteanas fijarán lo mejor, lo más hondo, lo más genuino de toda una época con una trascendente realización de propósitos que no rehuirá la moda graciosa de su tiempo, pero que unirá al color agradable o a la palabra fácil y hábil una mágica y a la par dramática visión de la eterna problemática del cosmos, superándose en tales obras lo terreno y lo mutable mediante una acción estructural de primer orden. Y va a ser Mozart, precisamente, de modo curioso, en quien el Renacimiento va a encontrar su última consecuencia más elegante y su final expresión más acabada. Así, con Mozart, las formas que habían nacido doscientos años antes, logran —entre sonrisas y baluceos, en medio de pelucas empolvadas y cajas de rapé, en una escena donde una comedia de enredos se realiza, o en el ámbito de la música instrumental, donde la orquesta va a expresarse con gloria hasta entonces desconocida— situarse en plano intemporal y ascético, sin perder, no obstante, ni un sólo adarme de gracia y dulzura, y sin caer jamás en estereotipaciones de

sesgo académico. Porque a Mozart le estuvo reservado el fascinante poder de reunir, en forma ideal, contenido y expresión, palabra e idea, color y estructura, trama y calidad abstracta.

Aquel final de época a quien Mozart, con vida triste y maltrecha, despedía con la suma elegancia que caracterizó toda su producción, quedaría grabado dentro de la historia como un capítulo del tiempo en el cual el hombre, sin perder su dignidad y su compostura, fue capaz de expresarse en la forma más íntima y tierna, con la más genuina alegría frente a la adversidad, con el más comedido gesto ante el exceso, con la más sutil eternidad frente a lo efímero y con la más gentil disposición para vencer el tumultuoso caudal de la imaginación febril e inquieta de los creadores. Tal grado de perfección no volvería a ser alcanzado después. En el dominio de la forma sólo Brahms podrá compararsele; en el ámbito del teatro sólo Wagner logrará, por rumbos bien distintos, de permanencia dudosa, cambios fundamentales y decisivos; en el campo de la flexibilidad imaginativa, sólo Strauss, cien años después, obtendrá, por medios opuestos, parecida magia. Pero en creatividad melódica, en facilidad de inversión, y, sobre todo, en perfección total y general, Mozart no tendrá continuador. Porque fue la suya una inspiración dudosamente humana, situada más allá de toda posibilidad racional, que se proyectó con una fuerza de facilidad tan increíble como para transformar en lenguaje usual lo que a tantos otros grandes creadores costaba, y cuesta, esfuerzos y desgarramientos. De ahí que se le recuerde hoy, doscientos años después de su nacimiento, con tal asombro y regocijo, con tal dificultad respetuosa para penetrar en su misterio y con igual contento y satisfacción como si su música viviera en ideal inmortalidad, con nosotros, junto a nosotros y para nosotros.

Para Mozart, la inspiración fue como la muerte: lo esperaba en todo —en un movimiento de cuarteto, en una Fantasía de piano, en una aria de Leoporello o de Pamina, en un fragmento de misa, en un minueto de sinfonía, en el *Lacrymosa* del *Requiem*, en el final del *Don Juan*, o en los compases iniciales de uno de sus múltiples conciertos. Esa inspiración, que tantos buscan rezando a Dios mientras otros la hallan enlazando un cuerpo femenino, le fue dada a Mozart encontrarla en muchos lados y en cada instante de su propia música. Porque para Mozart, como fiel amante, todos los objetos, todos los medios, todos los instrumentos, todas las voces, no reflejaban sino el color de un mismo y único rostro: aquel que le sonreía desde el alba hasta la noche y que no le abandonaría durante su corta y trágica vida. ¡Cuántas vibracio-

nes escondidas, cuántas sinfonías misteriosas habrá en Doña Ana, en Idamante, en Cherubino, en la orquesta de la propia Sinfonía en Sol menor, en el tiempo lento de una de sus *Serenatas*, en la gracia infinita de cualquiera de las Sonatas de piano, en los coros e himnos de *La Flauta Mágica!* Para Mozart, la inspiración musical va a ser no una brusca evasión de delirio pítico sino un trabajo cotidiano, fácil, proyectado con continuidad y sin sensible esfuerzo, que se hacía, que se gestaba, que crecía casi a pesar de él mismo, y que le obsesionaba y lo poseía como el amor. Porque en Mozart, el amor, en todas sus formas, con más ingenuidad que sensualismo, va a convertirse en tópico generador inagotable. Amó los crepúsculos de cada día, pequeños y descalzos o espléndidos y dorados; amó las noches maduras, en sus horas suntuosas o solitarias; amó la verde madrugada, cuando las miradas de sus personajes eran felinas, mientras el corazón de Leoporello o de Fígaro se volvía prieto de melancolía, a media asta en el pecho. Amó el rojo con Don Juan, las ciudades con Belmonte, los hombres con Constanza, el misterio de la muerte con el *Requiem*, el de la vida con el *Júpiter*. Por sobre todo amó la música, a pesar de sí mismo, por sí mismo, y más allá de sí mismo, moldeando su barro confuso y enseñando al pulso de toda época a manejar cuerdas y metales, engalanando los sonidos con sílabas frescas, sueltas al galope, con frases raudas y relucientes como perlas de mercurio, con melodías que cazaban lunas y soles y los trasladaban al papel en blanco con mano que pulsaba siempre las cuerdas de sangre más generosa.

Pero asimismo, y contrariamente a ese propio amor —tantas veces burla del inspirado— en Mozart nunca existía otra línea directriz inspiracional que no fuese la más recta, inmutable y decisiva acción creciente y fehaciente puesta al servicio de un arte de sonidos manejados, a la par, con reverencia y facilidad, con ironía y dulzura, con suavidad y dramatismo, con fantasía y construcción. A veces, una mañana cualquiera, Mozart escribía una melodía, y la materia se convertía en sinfonía o en acto de ópera; una tarde partía con la intención de escribir una música de escena, y regresaba con tres *minuets* bajo el brazo. Pero lo que era cierto, más allá del misterio de la risa secreta, es que Mozart, de vida externa tan dolorosa y de naturaleza interna tan aparentemente infantil, plasmaba todo lo que, de un modo u otro, real o imaginativamente, vivía y sentía. De ahí que naciera, pese a Mozart mismo, una música dulce o violenta, una música llena de amor o vehemencia, una música que cantaba o gritaba; pero una música que era siempre sangre

nueva, gesto sellado, perfume desconocido, pájaro en perpetuo vuelo. Una música que iba a quedar en la historia como altar o misa, o astro, o cruz, o canto, o risa, o picardía, o gesto, o dolor, o expresión lírica; una música que expresaría el fin de los tiempos, la ubicuidad, los misterios, las situaciones más festivas del hombre, los cantos y narraciones, los más inocentes y suaves delirios, las más delicadas transparencias y los más hondos acentos de la pluralidad anímica de Don Juan, la frívola galantería de Dorabella, o la audaz burguesía del Fígaro eterno. Todo, revestido de una suprema calidad etérea, de una gracia imperecedera sin límites, de una ciencia conocedora de todos los misterios de la orquesta, de todas las posibles situaciones de la escena, de toda la ironía más sana y más caprichosamente fantasiosa.

Mozart fue capaz, en medida ideal, de realizar una difícil dualidad: la de ser fiel a su época histórica, y, al mismo tiempo, permanecer ajeno a modas y estructuras por la sublimación de los propios materiales que manejaba. Para Mozart la música fue una descripción de la realidad, por abstracta que ésta fuese; pero fue, al mismo tiempo, la extensión de la realidad como una posibilidad de límites abiertos. Fue la suya una imaginación que evidenciaba que la vida, tal y como los hombres la viven, es, en parte, un producto de su propia invención. De este modo, en Mozart, la expresión era la creación, no sólo la representación, de una idea a la vez fija y mutable, la cual se sumaba a la forma inseparable de las construcciones que evocaba. Su música, con más fuerza que la novela y el teatro del xvii, y con mayor materialización que el pensamiento filosófico kantiano, podrá proveer para siempre al hombre de la certeza de que la desesperación, la alegría, la fe, el dolor, la belleza, el sufrimiento y la risa, son todos factores necesarios, y que la vida, en sí misma, idealizada en la creación de un hombre, es rica, misteriosa, posible, individual y obligatoria. Su propia biografía fue en verdad una combinación de gloria y de tragedia, regada toda ella, en cada momento, por melodías y contrapuntos, por las armonías y colores de su orquesta, por las voces individuales de sus instrumentos, por las líneas que señalaban a cada uno de sus personajes escénicos. Esta sublimación de su propio y oscuro dolor, esa réplica de su imaginación a los momentos más graves y duros de su existencia, fue, en verdad, su triunfo más decisivo, su enseñanza más noble, su calidad más asombrosa. Hoy, como hace doscientos años, el mundo continúa regocijándose con sus creaciones, reviviendo con ánimo decidido todos y cada uno de sus personajes, escuchando con complacencia aquellas mismas melo-

días que representan la síntesis de un tiempo ya ido, pero, a la par, la eternidad de las mejores esencias que le han sido dadas al hombre para fijarse con alta postura frente a la vida y a la muerte.

Hoy —ahora— es difícil hablar de Mozart, porque, en cierta modo, a pesar de su profunda humanidad, de su vida repleta de aciertos creativos, nos encontramos frente a él en la misma relación que ante los grandes misterios de la existencia. Por mucho que nos esforcemos, no aparecerán las palabras apropiadas para revelar, aunque fuese de modo sólo aproximado, el interior de su genio y el inefable misterio de sus obras. Su arte no será nunca popular, en igual medida en que siempre será exquisitamente refinado y aristocrático. En realidad, la aristocracia de su música no estará siempre en otra cosa más que en la idea de la real distancia que existe entre el alma de las muchedumbres y la suprema belleza. Así sucede siempre: la captación de la belleza ideal es invariablemente, en principio, patrimonio de una percepción afinada hasta tal grado que logre sintonía, en igual o parecida capacidad, con el sentimiento que animó a su creador.

Porque en todos los órdenes de su creación fue perfecto y único, porque sus personajes fueron, a pasar de su realidad y de su vigencia humana, figuras ideales que pasaban por la escena transfigurados por la gracia de su ironía, porque sus sinfonías resultaron ser la cima de todo el arte prebeethoveniano —quizás la cima de todo el arte sinfónico— es por lo que en realidad el arte de Mozart se hace difícil en su total percepción, al transformarse en puertas de oro de un gran templo amurallado ante las cuales cesa la moda, el gusto momentáneo, el atractivo de lo epidérmico, la facilidad de lo común. Sólo queda como realidad de lo que fue Mozart —de lo que fue la época de Mozart, de lo que representó vivencialmente el arte de Mozart— su mundo de sonidos, apresado para siempre en las páginas de una sinfonía, de una ópera, o de un concierto. Hemos ganado con la perspectiva de los años mayor apreciación para su perfección en la misma medida que hemos olvidado la realidad de su arte en relación con la época en que vivió. Si nos quedan sus músicas, hemos perdido, por el contrario, la realidad del momento en que nacieron.

La evocación que hoy podamos hacer de Mozart, es, en cierto modo, irónica como la vida misma, y se transforma en un intento paradójico por trascender las propias limitaciones sin las cuales la existencia humana es imposible. El mundo ha cambiado mucho de Mozart a nuestros días, y si bien ya no podemos entender, por no ser capaces de vi-

Adagio *Requiem* *Fin. 18. de Mayo de 1912.*

Violin I
Violin II
2 Violoncellos
Contrabajo
Clarinet
Fagot
Corno
Arpa
Tuba
Trompa
Órgano

Primeros compases del "Requiem". Facsimil del manuscrito original

virilas, épocas pretéritas ya muy lejanas, podemos, por el contrario, asistir asombrados al espectáculo de esta música mozartiana, invariable en su calidad, prístina, en su presencia, que hoy y siempre nos hablará con la alegría que nace de la comprobación de lo que es capaz el hombre como creador, a la par que del dolor que surge ante la imposibilidad de apresar estáticamente momento tan alto como fue el de Mozart dentro de la creación musical. Al recrear su música, asistimos, sólo como espectadores temporales, al prodigioso esfuerzo creativo del cual Mozart fue instrumento, el cual, por encima de la muerte y de la liquidación, queda como verdad y símbolo de fe. Cuando nosotros desaparezcamos y otros doscientos años más reposen sobre la obra de Mozart, las gentes de entonces seguirán admirando, con igual objetividad con que hoy lo hacemos, todo aquel mundo de formas y sonidos, de personajes y de construcciones que una corta vida humana de treinta y seis años fue capaz de plasmar a finales del siglo XVIII. Todos quisiéramos apresar para siempre —para transformarnos también, en cierto modo, en inmortales— la maravilla de la música de Mozart, y aunque tratamos de vencer en este empeño conocemos de antemano la imposibilidad de realización de semejante deseo. Estas ansias de evocación vienen a ser un modo de fijarnos dentro de la historia. Pero, al igual que Mozart, también sabemos que la vida y la muerte forman una entidad indivisible, y que ambas situaciones son facetas de toda posibilidad ética. Sólo en la medida en que seamos capaces de evocar con hondura estremecida las glorias y las grandezas de la obra de Mozart, poseeremos la clave de nuestra fórmula de eternidad, formaremos también parte fundamental de la dulce ironía de la música de Mozart, y nos convertiremos, mientras honramos, en honrados, transformándonos, bajo el mítico ensueño de su música, en factores fundamentales de la ironía de nuestra propia vida.

Los Angeles, California, abril de 1962

DEBUSSY CRITICO

p o r

Federico Heinlein

En estas páginas se encontrarán, sincera y honradamente sentidas, impresiones más bien que crítica. Esta toma a menudo la forma de variaciones brillantes sobre el tema de "Usted se equivoca porque no hace como yo", o "Usted tiene talento y yo no. Esto no puede continuar". Yo trataré de descubrir las fuerzas que crearon las obras de arte, lo cual vale más que desarmarlas como relojes raros.

Así dice Debussy en el primero de sus artículos aparecidos en "La Revue blanche". No persigue, por lo visto, la quimera de la objetividad crítica. Desea, simplemente, captar lo que hay detrás de cada obra, y darnos su impresión cándida y directa, sin pretender a ningún juicio analítico.

La cosecha periodística del compositor francés se limita a algunos artículos, publicados en diversos diarios, y a la colaboración en revistas como la ya nombrada, el "Gil Blas" y la "Revue s. I. M.". Varios de esos escritos se reunieron en un volumen, planeado por Debussy pero editado recién tres años después de su muerte, bajo el título de "Monsieur Croche, Antidilettante", disfraz que esconde, apenas velados, los rasgos del propio autor.

Sin embargo, y como es natural, personalísimas opiniones abundan también en sus cartas y en declaraciones verbales. Por lo tanto, un panorama más completo de su visión del mundo musical no debe circunscribirse a lo que podríamos llamar su "labor oficial" en el terreno de la crítica.

El "Señor Corchea" detesta a los públicos corrientes: *¿Ha observado usted, le pregunta a Debussy este otro yo, la hostilidad del auditorio de una sala de concierto? ¿Ha mirado esos rostros opacos de tedio, de indiferencia e incluso de estupidez? Jamás participan en los acendrados dramas de la lucha sinfónica que hacen entrever la posibilidad de alcanzar el pináculo del edificio sonoro para respirar allí una atmósfera de belleza total. Esas gentes, señor, siempre parecen invitados más o menos bien educados. Con paciencia y aburrimiento soportan su destino, y no se van porque es forzoso que los vean a la salida. Sin eso, ¿para qué habrían venido?*

Conciertos y concertistas pertenecen a los blancos preferidos de su pluma, que puede ser mordaz aun bajo la apariencia más angelical: *La Balada* (para piano y orquesta, de Gabriel Fauré) *es casi tan bella*

como Madame Hasselmans, la pianista. ¡Con qué ademán encantador se ajustaba un hombro del vestido, que se le corría en cada pasaje animado!

La atracción del virtuoso sobre el público, declara, es muy semejante a la del circo sobre la multitud. Se espera siempre que va a ocurrir algo peligroso.

En principio, dice, no me gustan los conciertos. Se tocan demasiadas cosas, y demasiadas cosas distintas. El oído se cansa más luego que, por ejemplo, la vista. En los conciertos no hay compasión por el oído del público. Después de una hora de música, ¿escucha algo, aún?

Personas graves e instruidas nos dirán que tal director o tal otro sabe el "tempo" justo, lo cual es, por lo demás, un excelente tema de conversación. ¿De dónde les viene tanta certeza a esas personas? ¿Han recibido mensajes del Más Allá? Tales gentilezas de ultratumba me sorprenderían mucho, de parte de Beethoven. Y si su pobre alma yerra alguna vez en una sala de concierto, volverá a subir rápidamente hacia aquel mundo donde no se escucha sino la música de las esferas.

¡Con qué sarcasmo observa el desempeño de ciertos directores de orquesta! He aquí su descripción del joven Alfred Cortot, quien a principios de este siglo aún no había abandonado la batuta para dedicarse exclusivamente al teclado:

Cortot es el director de orquesta francés que mejor partido ha sacado de la pantomima habitual en los directores germanos... Tiene el mechón de Nikisch (quien, por lo demás, es húngaro), y ese mechón posee un agudo interés, gracias al movimiento apasionado que lo agita, con el menor matiz... Ora cae melancólico y cansado en los pasajes suaves, interceptando toda comunicación entre Cortot y la orquesta... , ora se levanta orgulloso en los pasajes bélicos... En ese instante Cortot avanza hacia la orquesta, amenazándola con la punta de su batuta, tal como hacen los banderilleros cuando quieren desconcertar al toro (los músicos de la orquesta tienen una sangre fría de groenlandeses, están curados de espanto). Igual a Weingartner, se inclina afectuosamente sobre los primeros violines, susurrándoles íntimas confidencias; se devuelve hacia los trombones, censurándolos con un gesto cuya elocuencia puede traducirse así: "Vamos, niños, ¡brío! Traten de ser más trombón que naturaleza", y los dóciles trombones embuchan concienzudamente sus tubos.

Justo es agregar que Cortot conoce Wagner al revés y al derecho y que es un músico completo. Es joven, y su amor a la música es totalmen-

te desinteresado. He aquí razones de sobra como para no juzgarlo con severidad por ademanes que son más decorativos que útiles.

Veamos algunos pensamientos sobre composición:

¿Dónde está la música francesa, dónde nuestros viejos clavecinistas, tan llenos de música verdadera? Ellos tenían el secreto de esa gracia profunda, esa emoción sin epilepsia, que nosotros olvidamos cual hijos ingratos.

Rameau, dice, era lírico. Es eso lo que nos corresponde bajo cualquier punto de vista, y debemos permanecer líricos, en vez de tardar todo un siglo musical en volver a serlo.

Rechaza a la gran mayoría de los compositores germanos: *no poseen nuestro temperamento, son tan pesados y oscuros.* Incluso a su querido Musorgski le reprocha el contraste con los ideales líricos franceses: *no considero el empaque en el "Boris" más satisfactorio que el persistente contrapunto al final de "Los Maestros Cantores".*

En otra parte habla de ese "contrapunto" del que nosotros hemos hecho un trabajo de chinos, mientras que los antiguos maestros del Renacimiento francés sabían hacerlo sonreír.

¿Qué opina sobre la música de programa? *Desdeño, dice, toda música que tiene que seguir un texto literario que le han fijado de antemano.*

Diversas son sus opiniones acerca de la forma. El acento de Nietzsche vibra en el siguiente manifiesto: *Hay que buscar la disciplina en la libertad y no en las fórmulas de una filosofía vuelta caduca, y buena para los débiles. No escuchar los consejos de nadie sino del viento que pasa y nos cuenta la historia del mundo.*

A Raoul Bardac dice: *deje respirar sus ideas, ¡sucumben tan fácilmente ante las exigencias de la forma!* Contrasta con lo anterior el relato, quizá apócrifo, del consejo, dado por Debussy a Erik Satie, de pensar más en la forma (el fruto de tal amonestación habría sido el título de la próxima obra de Satie, "Tres trozos en forma de pera").

En una carta del año 14 leemos: *Con el andar del tiempo detesto más y más aquel desorden arbitrario que sólo es engaño del oído, y también esas armonías estrambóticas o divertidas que son meros juegos de sociedad.* Cuánto camino recorrido media entre este creador maduro y el joven revolucionario que profesaba como única regla la sensualidad, su placer, *el festín del oído.*

Un espíritu de amarga rebeldía late en la siguiente afirmación: *Si en ocasiones algún hombre de genio trata de sacudir el duro cabestro*

de la tradición, todos se ponen de acuerdo para hundirlo en el ridículo. Entonces el pobre opta por morir joven, y es esa la única manifestación que encuentra numerosos estímulos.

Creemos oír a Leibniz en la sentencia: *La música es una matemática misteriosa cuyos elementos forman parte del infinito.*

Trato de olvidar la música, dice Debussy, porque ella me impide escuchar aquélla que no conozco, o que conoceré "mañana".

* * *

Dos compases, declara confiado, me dan la clave de una sinfonía o de cualquier otra anécdota musical.

Pasemos revista a algunas de las opiniones que le merecen otros compositores. Después de escuchar misas de Palestrina y Orlandus Lassus, escribe: *Es la única música sacra que existe para mí. La de Gounod y Compañía parece proceder de una especie de misticismo histérico y da la impresión de una farsa siniestra.*

Las dos personas mencionadas son maestros, especialmente Orlandus, quien es más decorativo y más humano que Palestrina. Los efectos que logra de su gran conocimiento del contrapunto son asombrosos... El contrapunto puede ser la cosa más detestable en música, pero en la obra de ellos es muy hermoso.

De la música de Rameau dice que *posee fina elegancia, sin caer jamás en la afectación ni en retorcimientos de dudosa gracia. ¿Hemos reemplazado esa música por el gusto de lo bonito, o por nuestras preocupaciones de cerrajero bizantino?*

En una carta manifiesta: *Estoy contento de vuestro entusiasmo por Rameau, él lo merece por todo aquello que, en esa música, debió haberse guarecido de la embustera grandilocuencia de un Gluck, de la metafísica farsante de un Wagner, del falso misticismo del viejo ángel belga*...*

La Misa en Si menor, de Bach, la califica de *monumento de belleza, único e inimitable. Juan Sebastián es el Santo Grial (y Wagner, el Klingsor que quiso derribarlo). Lo ve como un dios benévolo, al que los músicos deberían dirigir una oración antes de ponerse a trabajar, a fin de preservarse de la mediocridad.*

Sin embargo, descubre esa misma mediocridad en el dios, pues dice en una carta al editor Durand: *Cuando el viejo chantre sajón se halla sin ideas, parte de cualquier cosa y es realmente despiadado. En resu-*

* César Franck.

midas cuentas, no se le soporta sino cuando es admirable... Si hubiese tenido un amigo... quien, por ejemplo, le diera el consejo gentil de no escribir música, un día por semana, eso nos habría evitado unos centenares de páginas donde hay que pasearse en un cercado de compases sin deleite, que desfilan implacables, siempre con la misma pequeña bellaquería de sujeto y contrasujeto.

Especial ojeriza le tiene a Gluck. En una "carta abierta" censura su pompa ceremoniosa y se burla de su *ronroneo dramático*.

¿A título de qué, pregunta, está aún viva la tradición de Gluck? Critica su manera pomposa y falsa de tratar el recitativo, y esa costumbre de interrumpir la acción en forma descortés, como lo hace Orfeo, habiendo perdido a su Euridice, con una romanza que no indica precisamente un estado de ánimo muy lamentable... Sin embargo, es de Gluck... y uno se inclina.

A Mozart lo llama su tío abuelo. *Es el más puro de los músicos, es*
LA MUSICA.

¿Qué opinión le merece el maravilloso Cuarteto en Do sostenido menor, op. 131, de Beethoven? En definitiva, escribe a Pierre Louys, el Cuarteto Nº 14 es una larga y pesada broma.

Vapulea la canción "Adelaïde" con las palabras: *pienso que el viejo maestro debe haberse olvidado de quemar esto, y dice de las sonatas que están muy mal escritas para el piano. Son, en rigor, sobre todo las últimas, transcripciones de obras orquestales. A menudo hace falta una tercera mano que Beethoven seguramente oía, al menos así lo espero.*

Hay que tener, pues, declara en otra oportunidad, el coraje de reconocerlo: aun Beethoven no es siempre gracioso, no es siempre genial como para proporcionar tres horas de emoción intensa.

Admira, sin embargo, la Novena Sinfonía: *Nada es superfluo en esa obra de proporciones enormes, ni siquiera el andante, al que estéticas recientes tildaron de prolijo. ¿No es un descanso, finalmente ideado, entre la persistencia rítmica del scherzo y el torrente instrumental que arrolla las voces en forma invencible hacia la gloria del final?*

Sobre el tema de la Alegría dice que *no existe ejemplo más triunfante de la ductilidad de una idea ante el molde que se le impone.*

Aprecia a Weber como *padre de esa Escuela Romántica que ha generado a nuestro Berlioz, tan enamorado del colorido romántico que algunas veces se olvida de la música; a Wagner, gran empresario de símbolos; y, más cerca de nosotros, a ese Ricardo Strauss con su imaginación tan notablemente afín al Romanticismo.*

"Oberón" posee la especie de melancolía soñadora tan propia de aquellos tiempos, jamás entorpecida por el indigesto claro de luna en el que se bañaban casi todos sus contemporáneos.

De algunos "lieder" de Schubert dice que son como flores secas, valiéndose de un título de las "Canciones del Molinero". Berlioz es un monstruo. En manera alguna un músico. Crea la ilusión de la música con procedimientos tomados de la literatura y la pintura. Chopin y Couperin son admirables adivinos, Mendelssohn, en cambio, un notario dócil y elegante.

Como una de las melodías de Liszt más singularmente evocadoras que yo haya conocido describe el "Sueño de Amor" (Nº 3). Refiriéndose al poema sinfónico "Mazeppa", dice: *Creo que la belleza innegable de la obra de Liszt se debe a que amaba la música hasta la exclusión de todo otro sentimiento.*

Capítulo aparte merecerían los juicios de Debussy sobre Wagner, el coloso germano, ese viejo envenenador, que le despierta, durante toda su vida, sentimientos de la más encontrada ambivalencia.

El sistema de motivos conductores lo tilda de juego en el que cualquier personaje presenta su tarjeta de visita, cada vez que entra. Dice que la música wagneriana es muy conmovedora, pero que canta en demasia. Con sarcasmo trata de paliar el entusiasmo de René Peter en un concierto wagneriano: *¿De modo que esto le gusta, mi amiguito? Bien, muy bien. Las cosas bellísimas hay que amarlas desde muy joven. Así queda más tiempo para hartiarse de ellas.*

El mismo amigo nos describe a Debussy en el piano, cantando entre lágrimas el final de "Carmen", seguido del comentario: *Dime, pues, entre nosotros, ¿eh? Por más que esto no sea sino música francesa, tu amiguito de Bayreuth podrá "hacerse huincha" antes de retorcernos el corazón de tal manera.*

La Tetralogía, dice Debussy, es irresistible como el mar... No se critica una obra de la magnitud del "Ring"... Nunca podrá morir.

En "Parsifal", último esfuerzo de un genio ante el cual hay que inclinarse, Wagner trata de ser menos duramente autoritario con la música, de ahí que ella respire más ampliamente... Ya no hay ese jadeo enervado en demanda de la pasión enfermiza de un Tristán, los gritos de bestia enfurecida de una Isolda ni el comentario grandilocuente de la ferocidad de un Wotan...

Así y todo, la lección especial que Wagner sacaba de la humanidad se manifiesta en la actitud de ciertos personajes de ese drama: miren a

Amfortas, triste Caballero del Grial que se queja como una modista y gime cual niño... ¡Caramba!... cuando se es Caballero del Grial, hijo de rey, uno se atraviesa el cuerpo con su lanza y no exhibe una pecaminosa herida a través de melancólicas cantilenas, y eso durante tres actos. En cuanto a Kundry, vieja rosa del infierno que ha proporcionado mucho material a la literatura wagneriana, confieso mi falta de entusiasmo por esa sentimental ramera ambulante. El más bello carácter en "Parsifal" pertenece a Klinsor (ex Caballero del Grial, echado del Santo Lugar por sus opiniones demasiado personales sobre la castidad). Este es singular en su ensañamiento rencoroso. Sabe lo que valen los hombres, y pesa en desdenosas balanzas la solidez de sus votos de castidad, por lo cual se puede argüir sin esfuerzo que ese mago camastrón, ese viejo mamarracho, es no sólo el único personaje "humano" sino la única figura "moral" de este drama, en el que se predicán las ideas morales y religiosas más postizas, cuyo Caballero heroico y necio es el joven Parsifal...

Todo lo que antecede no concierne sino al poeta que suele admirarse en Wagner, sin que logre perjudicar en nada la parte decorativa de "Parsifal". Esta es por doquier de una belleza suprema. Se escuchan allí sonoridades orquestales únicas e inesperadas, nobles y recias. Es uno de los más hermosos monumentos sonoros que se hayan erigido a la gloria inalterable de la música.

Mínima ha sido la reacción de Debussy ante Brahms, de cuyo Concierto para violín sólo supo decir que era *muy aburrido*. En cambio, su cariño perceptivo logra definir en breves palabras el genio de Musorgski: *Nunca se ha traducido una sensibilidad más refinada por medios tan simples. Parece el arte de un salvaje curioso que andaría descubriendo la música con cada paso trazado por su emoción. Y nunca se trata de forma alguna, o, al menos, esta es tan múltiple que resulta imposible emparentarla con las establecidas, por así decir, administrativas. Aquello se arma y se mantiene gracias a pequeños toques sucesivos, unidos por lazos misteriosos y un don de luminosa clarividencia.*

Sobre una fuga de Chaikovski escribe a la señora von Meck: *Entre las fugas modernas, nunca he visto nada tan bello. Jamás Massenet sabría hacer nada parecido.*

Este último es, entre los compositores franceses, el único cuya influencia se nota, de manera cabal, en la música debussiana. Escúchese la ternura del siguiente párrafo:

A sus colegas les costaba perdonarle aquel poder de gustar que es, en realidad, un don. A decir verdad, ese don no es indispensable, sobre

todo en arte, y puede afirmarse, entre otros ejemplos, que Juan Sebastian Bach nunca gustó, en el sentido que toma la palabra cuando se trata de Massenet. ¿Se ha oído decir de las modistillas que tarareen "La Pasión según San Mateo"? Lo dudo. En cambio, todo el mundo sabe que despiertan por la mañana, cantando "Manon" o "Werther". Que nadie se engañe al respecto: es esa una gloria deliciosa que envidiará secretamente más de uno de aquellos grandes puristas quienes, para calentar sus corazones, sólo poseen el respeto un tanto laborioso de los cenáculos.

Describe las canciones de Frederick Delius como muy dulces e inocentes, música para arrullar a los convalescientes de los barrios ricos.

Grieg, uno de cuyos "lieder" compara a un bombón rosado, relleño de nieve, es caricaturado en la siguiente viñeta: De frente tiene el aire de un fotógrafo genial. Por detrás, su manera de cortarse el pelo lo asemeja a un girasol.

"Sheherazade" (de Rimski-Korsakov) no mejora con la edad. Me recuerda más un bazar que el Oriente.

Enojo inusitado destila este párrafo (extraído de una carta a Pierre Louys) que zahiere la ópera de Charpentier, "Louise": Sólo porque provee, como es debido, a la necesidad pública de belleza barata y arte idiota, tiene semejante atracción. Charpentier ha tomado los gritos de París, que son tan deliciosamente humanos y pintorescos, convirtiéndolos en endebles cantinelas, al pie de las cuales ha puesto armonías que, para ser bien hablados, llamaremos parásitas. ¡El muy indecente! Es mil veces más convencional que "Los Hugonotes", cuya técnica, aunque no lo parezca, es la misma... ¡¡¡Y este hombre se imagina que puede expresar el alma de los pobres!!! Es tan estúpido que da lástima.

La admiración que siente por Ricardo Strauss se traduce en este retrato: No tiene mechón loco ni gestos de epiléptico. Es alto y posee el modo franco y decidido de un gran explorador que pasa a través de las tribus salvajes con la sonrisa en los labios... Su frente es la de un músico, pero los ojos y el gesto son de un "Superhombre", como decía aquel que debe haber sido su profesor de energía: Nietzsche... De él también ha tomado el sublime desdén de los sentimentalismos tontos y el deseo de que la música no siga eternamente iluminando, por buenas o malas, nuestras noches, sino que ella reemplace el sol. Puedo asegurarnos que hay sol en la música de Ricardo Strauss... Os repito que es imposible resistir al dominio conquistador de ese hombre.

Saludo de un genio a otro, no demasiado frecuente entre músicos coetáneos, que trae a la mente las palabras enviadas a Ravel, tres días antes del estreno del Cuarteto para cuerdas, cuando supo Debussy que se le habían sugerido algunas enmiendas al autor: *Por los dioses de la Música, y por mí, ¡no cambie nada en su Cuarteto!*

* * *

Echemos una breve mirada sobre las opiniones que le merecen al compositor algunas de sus propias obras. Al editor que, quince años después de su creación, imprime una pieza de juventud, le escribe: *No debería Ud. publicar la "Réverie". Fue una cosa sin importancia, hecha en forma muy rápida por hacer un servicio a Hartmann. En dos palabras: ¡no sirve!*

Era enemigo de la audición integral de sus cuadernos de preludios, opinando que *no son todos buenos*.

En una carta sobre los estudios dice que hay allí *mil maneras de tratar a los pianistas como se lo merecen... Esto no es siempre muy ameno, pero, a veces, ingeniosísimo*.

Quienes tienden a interpretar su música como un continuo susurro delicuescente, conviene que recuerden la irritación del maestro durante un ensayo del "Martirio de San Sebastián": *No he escrito una música de cueva. No sé por qué los instrumentistas piensan que siempre tienen que ponerle sordina. ¡Toquen! ... ¡Toquen! ...*

¿Qué pretende la música debussiana? Desde luego, no procura pintar exterioridades, *ninguna imitación directa, más bien traducción anímica de lo que no es visible en la naturaleza*. De su "Printemps" dice: *no es una primavera descriptiva, sino humana*.

En el campo de la ópera *desearía conservar la línea melódica lírica, y no dejar que la orquesta predomine. Mi música, declara en repetidas ocasiones, no aspira sino a ser melodía*. Ese gran modernista de su época dice en una carta a un amigo: *no somos modernos*.

Sirva de punto final a esta somera selección el extracto de un reportaje que le fue hecho en sus últimos años de vida, reflejo luminoso de su pensamiento y su sentir: *Aborrezco las doctrinas y sus impertinencias. Es por eso que quiero escribir mi sueño musical con el más completo apartamiento de mí mismo. Quiero cantar mi paisaje interior con la ingenua candidez de un niño. Por cierto que esta inocente gramática del arte no se impone sin tropiezos. Ella ofenderá siempre a los partidarios del artificio y de la mentira*.

COLABORAN EN ESTE NUMERO

Yolanda Montecino de Aguirre. Periodista, crítico de ballet en diferentes diarios y revistas santiaguinas, conferencista de nota sobre temas balletomanos.

Jean Creusot. Director de la Escuela de Música de Epinal, Francia. Crítico Musical en periódicos franceses y extranjeros.

León Schidlowsky. Compositor de vanguardia, profesor de educación musical en el Instituto Hebreo desde 1955. Secretario y Director de la Asociación Nacional de Compositores.

Irma Godoy Tapia. Crítico musical en periódicos y revistas italianas y americanas, corresponsal de la *Revista Musical Chilena* en Italia.

Dom León Toloza, o.s.b. Monje Benedictino del Monasterio de Las Condes en Chile. Estudios teológicos en Beuron (Alemania) y en Roma. Investigaciones gregorianas en Roma, Solesmes (Francia) y Sankt-Gallen (Suiza). Profesor de paleografía y semiología gregorianas en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago.

Federico Heinlein. Compositor, pianista y profesor del Conservatorio Nacional de Música. Crítico musical y asiduo colaborador de la *Revista Musical Chilena*.

Aurelio de la Vega. Compositor y musicólogo cubano, actualmente profesor de música, en el Departamento de Música de San Fernando Valley State College.

CRONICA

OBRA DE ALFONSO LETELIER CONSULTO PROGRAMA DE LA ORQUESTA SINFONICA DE BUENOS AIRES

El segundo concierto de abono de la Orquesta Sinfónica de Buenos Aires, bajo la batuta del maestro chileno Víctor Tevah, se realizó en el Teatro Colón. La seriedad musical y eficiencia técnica de Víctor Tevah, tan estrechamente vinculado a las actividades argentinas en el campo de la música sinfónica, lograron una mejor presentación de la orquesta en este segundo concierto.

El programa consultó la obertura "La Gran Pascua Rusa", de Rimsky-Korsakoff; la "Fantasía sobre un tema de Tallis", la afortunada página de Vaughan Williams; la Sinfonía Nº 4 ("Trágica"), de Schubert, y "Vida del Campo", de Alfonso Letelier.

Flora Guerra, pianista chilena de buenos recursos, fue la solista de una obra del distinguido compositor y pedagogo chileno Alfonso Letelier. Se trata del "con-

cierto" o movimiento sinfónico para piano y orquesta "Vida del Campo", que data de los años mozos del autor. Es una obra simpática, fina, muy bien escrita, aunque representativa desde luego de una etapa largamente superada por el autor. No es muy personal, especialmente en la concepción orquestal y en el tratamiento del instrumento solista, lo cual no debe extrañar en una obra de juventud. Grata desde el punto de vista temático, variada rítmicamente, se conjugan en ella las formas cultivadas con elementos de la música popular sin llegar a configurar ese nacionalismo de receta que es un mal típico de la música de Latinoamérica. Por cierto, hubiéramos preferido escuchar una obra más reciente del distinguido músico trasandino.

Art. del "Buenos Aires Musical".

Alfonso Letelier estrena obras en Europa

Tres obras del compositor Alfonso Letelier, vicerrector y decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, han merecido estrenos en Alemania e Italia.

Bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, el 7, 8 y 9 de febrero se ejecutó en las ciudades alemanas de Duisburg y Rheydt, el "Divertimento para Orquesta", obra seleccionada hace algunos años entre las que se presentaron a un concurso abierto por el Instituto de Extensión Musical. Al estrenarse ahora en Alemania ha merecido las siguientes críticas:

El "NEUE-RHUR" comenta: "...la obra de este chileno contemporáneo muestra que ha asimilado la técnica y espíritu musicales europeos. Encontramos en la música de acá semejante espíritu de alegría y pulcritud, pero hay también un hermoso tema de la parte lenta, que es netamente chileno, aunque el resto no nos hable de lo vernáculo, lo que nos habría interesado...".

Por su parte, el "RHEINISCHE POST" anota: "...El Divertimento de Letelier, obra que consta de tres partes, es una música concentrada, en cuya sustancia hay unidad de efecto e influencia del arte

moderno europeo (en este caso de Hindemith), que ha logrado apagar un lejano fondo folklórico. Es una obra excelente, cuya rica inspiración sinfónica y gran seriedad es precisamente lo que se espera en las salas de concierto...".

Además de este estreno alemán, el 27

de marzo, en la televisión italiana, en Roma (TAI), se estrenó la Suite "Aculeo", obra sinfónica en dos partes, encargada por la Orquesta de Louisville y estrenada en esa ciudad en 1958. El estreno italiano fue dirigido por el maestro Pietro Argento.

Regresó de Alemania David Serendero

Ha regresado a Chile David Serendero Proust, violinista y compositor, que permaneció dos años en la República Federal Alemana, gracias a la beca que le otorgó la Deutscher Akademischer Austauschdienst. Estudió con el Prof. Hans Müller-Kray, dirección orquestal, y fue alumno de violín del Prof. Max Kergl, en la Musikhochschule de Stuttgart. Actuó como concertino de la Orquesta Sinfónica de Heilbronn, en 1961. Como compositor presentó dos de sus obras: "Suite Barroca", para violín y piano, que mereció uno de los "Premio por Obra" del año

1957, del Instituto de Extensión Musical, y "Kergliana", scherzo para tres violines, dedicado a su profesor Max Kergl. Ambas recibieron elogiosos comentarios de prensa.

En marzo del presente año obtuvo su título de profesor de violín, título alemán equivalente al grado pedagógico. Actualmente, ha reanudado sus funciones en la Orquesta Sinfónica de Chile, como Violín 1º, y, además, desempeñará, en el Conservatorio Nacional de Música, una de las cátedras de violín.

Estreno en Nueva York de obra de Carlos Botto

En TOWN HALL, de New York, se realizó, el 4 de mayo, un recital del pianista peruano Roberto Eyzaguirre —discípulo de Claudio Arrau—, en el cual se estrenó la obra "3 Caprichos para piano", Op. 10, de Carlos Botto. De esta obra comentó el crítico Walter Isaac del diario AUFRAU: "... Los Caprichos para piano, Op. 10, de Carlos Botto, obra rica en ideas y en su colorido, tuvo su primera audición en los Estados Unidos, representando una bienvenida adición que enriqueció el programa".

El crítico Howard Klein, del "New York Time", al referirse a esta obra, dijo: "... Las piezas fueron brillantemente interpretadas; el Primer Capricho es epigramático y terso; el segundo, traza el transcurso de una melodía que fluye esporádicamente con imaginación sensitiva, y, el tercero, aparentemente más caprichoso que los otros, con su ritmo punteado, alcanza una cumbre de gran severidad que cede a un final diluyente".

Maestro Juan Peyser estrena obras chilenas en Alemania y otros países

Después de un año de ausencia acaba de regresar al país el maestro Juan Peyser, director de orquesta alemán que reside en Chile desde hace veinte años.

Durante su gira por varios países europeos dio a conocer la música chilena en conciertos sinfónicos y transmisiones radiales. En Alemania grabó para la Radio de Berlín: "La Voz de las calles", de P. Humberto Allende; "Danza del Diablo

vuelto Sapo", de Jorge Urrutia Blondel, y "Tres Aires Chilenos", de Enrique Soro, y el "Concierto para flauta y orquesta de cuerdas", de Gustavo Becerra, obras que también dirigió en varios conciertos.

Al pasar por Lima, en un concierto con la Sinfónica Peruana, que se efectuó en el mes de marzo, estrenó la "Obertura Festiva", de Orrego Salas, y "Tres Aires Chilenos", de Enrique Soro.

NOTAS DEL EXTRANJERO

FESTIVAL LISZT-BARTOK EN BUDAPEST

por Everett Helm

La idea de reunir a los dos grandes compositores húngaros Franz Liszt y Bela Bartok, en un mismo festival y en un congreso musicológico internacional, como se hizo en Budapest, fue una espléndida idea. Liszt y Bartok son lo suficientemente parecidos como para que las comparaciones no sólo sean posibles sino que hasta naturales. Al mismo tiempo, sus obras son lo bastante distintas como para proveer mucha variedad.

Dentro de un aspecto importante, ambos compositores son muy similares: los dos tenían igual interés por la búsqueda de nuevas formas de expresión, eran innovadores. No obstante, ni el uno ni el otro experimentaron con nuevos sonidos o técnicas porque sí. Los nuevos elementos que aportaron al lenguaje musical de sus respectivas épocas fue la consecuencia natural de su propia expresión dentro de sus vivencias, las que al mismo tiempo reflejaron el espíritu de su tiempo. Ninguno de los dos titubeó en extraer de fuentes tradicionales lo que convenía a sus finalidades expresivas. Es así como encontramos en la música de Liszt y Bartok las tendencias "moderna" y "conservadora" en yuxtaposición.

La importancia de Liszt dentro de la historia de la música se está aquilatando solamente ahora, y el congreso musicológico de Budapest, al que asistieron expertos de tres continentes, fue un paso hacia adelante en este sentido. Ha existido la tendencia a acentuar el lado más superficial, virtuosístico y hasta bombástico de la música de Liszt y a olvidar los valores más profundos. Poco a poco se está llegando a la conclusión, no obstante, de que Liszt no sólo fue un gran "espíritu" dentro de la música del siglo XIX

sino que también un innovador casi tan importante como Wagner —en ciertos aspectos hasta más importante—, porque muchas de las innovaciones de Wagner se encuentran en algunas composiciones anteriores de Liszt.

La "Sinfonía Fausto", de Liszt, ejecutada en el concierto de inauguración del festival por la Orquesta del Estado Húngaro, bajo la dirección de Ernest Ansermet, es una prueba de lo ante afirmado. Hacia el final de esta obra, tan rara vez escuchada, hay una progresión armónica descendente extremadamente parecida a uno de los temas de "Die Walküre, de Wagner. En cambio, esta sinfonía larga, algo difusa, pero nunca aburrida, incluye temas que son típicamente schumanescos, un perfecto ejemplo del Liszt múltiple que mira hacia el pasado y el futuro al mismo tiempo. La "Sinfonía Fausto", es una obra fascinante e injustamente olvidada, que contiene la esencia misma del espíritu romántico.

En el mismo programa se escuchó "Música para Cuerdas, Celesta y Percusión", de Bartok, obra que crea un contraste violento con la "Sinfonía Fausto". Esta composición de Bartok, de estructura apretada, en la que cada compás es importante, es una obra reservada, pero de poderosa expresión. Sin lugar a dudas, es una de las obras maestras de nuestra época.

Otro concierto de la misma orquesta, dirigida por Janos Ferencsik, fue memorable por la extraordinaria versión del Segundo Concierto para piano de Liszt. Dudo de que esta obra, inmensamente difícil, haya podido obtener semejante versión desde la época de Liszt. Sviatoslav Richter alternativamente acarició el pia-

no y atacó con furia posesiva, logrando la inverosímil combinación de poesía y vitalidad elemental. Tocado así, las debilidades de este concierto dejan de existir. El auditorio enloquecido de entusiasmo obligó a Richter a tocar un "encore" que no fue nada menos que la "Fantasía Húngara" para piano y orquesta, la que también fue tocada con un virtuosismo que quitaba el aliento.

Esa misma tarde, la "Cantata Profana", de Bartok, tuvo una ejecución conmovedora que contó con la colaboración del Coro de Budapest. Esta obra extraordinariamente bella, basada en una leyenda alegórica, ocupa un lugar preponderante dentro de las creaciones de Bartok. Por desgracia, rara vez es ejecutada fuera de Hungría, no tanto por sus dificultades musicales sino que porque se pretende que el texto en húngaro es intraducible. El resultado es que se nos priva de una de las más grandes obras de la literatura coral moderna.

La Opera del Estado de Hungría presentó sus tres obras teatrales en una misma función que se inició con una magnífica presentación de la ópera en un acto "El Castillo del Duque Barba Azul". Esta obra poco común, compuesta cuando Bartok tenía treinta años, refleja cierta influencia de Debussy y posee una frescura muy peculiar. Es bella música y música poderosa. Ambas cualidades fueron realzadas por la dirección sensitiva de Janos Ferencsik y las hermosas voces de los dos personajes que forman el reparto: Klara Palankay, en el papel de Judith, y Mihaly Szekely, como Barba Azul. La escenografía abstracta resultó ser la solución perfecta para subrayar el aspecto simbólico. Esta representación me obligó a revisar mi opinión anterior con respecto a "Barba Azul".

La próxima obra del programa fue el ballet "El Príncipe de Madera", un cuento de hadas alegórico para mayores, para

el que Bartok escribió una partitura fascinante. "El Mandarín Maravilloso" cerró el programa. Esta pantomima poderosa que incluye a una prostituta y a tres gangsters", revela una veta sardónica y curiosamente dura de Bartok, la que rara vez es aparente en sus demás obras y que parece reflejar la desilusión del período en que la compuso. Tanto en este ballet como en "El Príncipe de Madera" pudo observarse que el ballet en la capital de Hungría goza de un muy alto nivel.

En cierto sentido, el acontecimiento más importante del festival fue el concierto ofrecido por la excelente Orquesta de la Radio, bajo la dirección de Gyorgy Leher, con tres obras de la primera época de Bartok: dos movimientos de una sinfonía inconclusa (1902); Scherzo para Piano y Orquesta (1904), y el poema sinfónico "Kossuth" (1903). Resultó de inmenso interés escuchar estas obras iniciales, no porque tengan un gran valor musical, porque éste es limitado, sino porque demuestran claramente los orígenes del estilo de Bartok, profundamente enraizado en la época romántica. "Kossuth" es una obra bombástica de escaso valor, pero el Scherzo nos hace prever lo que vendría en el futuro, especialmente en la sección final. El movimiento lento de la sinfonía inconclusa tiene mucho atractivo musical, aunque no nos permite entrever que Bartok es su compositor. Así también, las dos otras obras de la primera época contienen claras reminiscencias de Liszt, Wagner, Schumann, Brahms y Richard Strauss. Lo que sorprendía e irritaba era la regularidad de los ritmos, metros y frases, debilidades que Bartok superó completamente en sus obras posteriores. Este concierto demostró con toda claridad la evolución del desarrollo estilístico de Bartok desde las banalidades de "Kossuth" hasta sus obras de la madurez.

Otoño de Varsovia 1961

por Everett Helm

El "Otoño de Varsovia", un festival de nueve días de música contemporánea, es un evento único entre los muchos festivales que salpican la faz de Europa. Para comenzar, sólo se ejecutan obras modernas, y la mayoría de ellas son las últimas que se hayan escrito; por lo tanto, se goza de un buen número de obras en primera audición. El programa de este año presentó todos los estilos, matices y variedades de la música contemporánea, que atestó con dieciséis conciertos el corto espacio de nueve días, cansadora maratón, pero muy satisfactoria.

Este notable festival provee una de las pocas ocasiones —quizá la única en este momento—, en el que no sólo la música sino que los músicos del Este y de Occidente pueden encontrarse en una atmósfera imparcial y de relajamiento. Históricamente ligada a Occidente por lazos culturales que abarcan varias centurias y desde la guerra, un miembro importante del Bloque Oriental, Polonia llena una importante función como centro de reunión de ambos "lados", los que no siempre están de acuerdo sobre lo que es el arte, pero que en este festival coexisten pacíficamente.

La música contemporánea polaca abarca todos los estilos, desde el neorromanticismo y expresionismo hasta el extremo modernismo de los compositores más jóvenes, tales como Henryk Gorecki y Krzysztof Penderecki, quienes han logrado un lugar prominente en la vanguardia europea.

El caudillo y espíritu mentor de la escuela de postguerra polaca es Witold Lutoslawski, cuyo "Jeux Venitiens" tuvo su estreno mundial en el primer concierto de la Orquesta Filarmónica Nacional, dirigida por Witold Rowicki. Esta com-

posición fascinante, una de las más memorables del festival, representa un nuevo punto de partida en el desarrollo estilístico de este muy dotado compositor. Lutoslawski usa elementos "aleatorios" (elementos de azar) dentro de un marco estrictamente controlado. El compositor mismo escribe: "El factor directivo sigue siendo el compositor; la introducción del azar, en la medida estrictamente prescrita, es sólo un medio técnico y no una finalidad artística".

Dentro de lo formal, la obra se basa en la alternativa entre secciones fijas, compuestas regularmente y aquellas que usan procedimientos aleatorios limitados. El resultado es un tipo de música que es nueva en realidad, pero que no da la impresión de un mero experimento. Sin duda que el hecho de que Lutoslawski no sólo sea un músico dotado sino que un técnico muy experimentado, explica la diferencia entre esta obra excepcional y muchos esfuerzos poco convincentes, dentro de esta misma línea, escuchados durante los últimos años.

Dentro del mismo programa, "Erotiques", de Tadeusz Baird, para voz y orquesta, fue soberbiamente cantado por Stefania Woytowicz. Aunque escrito dentro de la estricta técnica de los doce tonos, este emocionante ciclo de seis canciones da la impresión de la libertad absoluta. Los procedimientos armónicos y melódicos de Baird, uno de los compositores polacos más destacados, lo acercan a Schoenberg y Alban Berg y se diferencia de la mayoría de sus colegas cuya orientación es más bien la de Webern. Las "Erotiques" contienen hasta un leve eco de las canciones orquestales de Gustav Mahler. Sus melodías expresivas y apasionadas, una especie de declamación rapsódica, revelan un poderoso don lírico.

La obra con que se inició el festival fue "Il canto sospeso", del compositor de vanguardia italiano Luigi Nono; una obra

de grandes dificultades para coros y orquesta basada en cartas de los miembros de la Resistencia condenados a muerte. Esta música abstracta, de construcción serial, contrastó de manera imponente con la última obra tocada en el festival, "Carta a Marc Chagall", de Stanislaw Wiechowicz, la que también tiene una idea e intención básica similar a la de Nono, pero que emplea un lenguaje tonal de un expresionismo libremente disonante. La más gran parte del texto es hablado para asegurar una claridad absoluta, mientras que en "El canto sospenso" el texto, como la música, se desmiembra en cortos segmentos y las palabras son virtualmente ininteligibles. Son dos puntos de vista diametralmente opuestos del mismo problema fundamental.

Entre las muchas obras de compositores polacos escuchadas, una de las más extraordinarias y seguramente la menos convencional fue "Treno para las víctimas de Hiroshima", de Krzysztof Penderecki, para 52 instrumentos de cuerda. Penderecki, el "enfant terrible" de la música polaca, que actualmente tiene 28 años, deja completamente de lado el concepto de la afinación y de los intervalos como factor básico de la composición y rompe con todo lo que pueda asemejarse a las relaciones melódicas y armónicas. Su "Treno" es una serie de segmentos contrastantes que producen efectos colorísticos variados. Las cuerdas tocan glissandi indefinidos sobre o en el lado "opuesto" del puente, donde no puede controlarse la afinación; en otras ocasiones tocan con el mango de madera del arco o se agrupan en densos grupos tonales para crear masas indefinidas de sonido. No obstante, el efecto no es mero ruido sino que música muy especial y hasta cierto punto terrorífica, en la que ninguno de los elementos transmitidos a través de las edades es reconocible, pero que, sin embargo, transmite un mensaje artístico.

La mayoría de los jóvenes (y también algunos de los mayores) compositores polacos parece haber elegido la técnica serial, en una u otra forma, como base de sus creaciones. No obstante, muy de tarde en tarde la usan con el rigor y academicismo del puntillismo postweberniano que prevalece en la Nueva Música de la pasada década. Elementos puntillistas evidentes eran fáciles de reconocer en "Songe Floral", de Juliusz Luciuk, para voz y doce instrumentos, pero incorporados a un estilo personal de gran encanto y refinamiento, en el que la influencia de Berg y los impresionistas franceses se intermezcla.

El nuevo "Concerto para flauta y orquesta", de Goffredo Petrassi, comprobó, no obstante, la abrumadora superioridad de la integración estilística y de la síntesis como bases de la composición. El acompañamiento orquestal está concebido dentro de un serialismo estricto pero sin sacrificar ni la vitalidad ni la flexibilidad. Contrastando con este fondo "racional", la flauta solista vuela, salta, revolotea y hace travesuras dentro de arabescos de invención audaz y ornamentación fantástica. Este imaginativo concerto, maravillosamente ejecutado por el virtuoso italiano Severino Gazzelloni y la Filarmónica de Varsovia, dirigida por Stanislaw Wislocki, resultó la luminaria de este "Otoño en Varsovia". Describir o mencionar todas las obras escuchadas en los dieciséis conciertos del festival resulta imposible. Entre los acontecimientos que merecen destacarse figura el concierto del Cuarteto Borodin de Moscú; el concierto de música contemporánea búlgara por la Filarmónica de Sofía; dos conciertos de la Filarmónica de Cracovia, bajo la dirección de Andrzej Markowski, y las innumerables contribuciones hechas por los coros, orquesta y conjuntos polacos.

El último de los príncipes Caetani

(Traducción del italiano)

P O R

María Viola

Solamente algunos días después de su muerte se ha sabido que el príncipe don¹ Roffredo Caetani había dejado de existir. No había permitido los funerales solemnes a los cuales tenía derecho como XVI duque de Sermoneta y caballero de Malta. Se extinguió en el palacio de "via delle Botteghe Oscure", donde había nacido en 1871, y donde tantos recuerdos evocan los esplendores de la antigua familia, especialmente de la documentación del valioso archivo que su hermano, don Gelasio, había hecho depositar en el Vaticano, y que don Roffredo, hacía poco, había retirado para ponerlo a disposición de los estudiosos, en el lugar más sugestivo para la reevocación de tantos pluriseculares sucesos, en la mansión misma de su familia: la Domus Caietana.

Con la muerte del duque de Sermoneta se extingue, en el ramo masculino, la gran familia ligada a la historia de Roma y del Lazio. En ella, el nombre de Roffredo se repite a menudo a través de los siglos —desde aquel Roffredo I, padre de Bonifacio VIII, el "Papa emperador", a Roffredo II, que fue senador de Roma en 1291, afirmando el poder de los Caetani en la máxima dignidad cívica, hasta entonces privilegio de los Colonna y de los Orsini— a Roffredo III conde de Fondi.

Siglos de historia, recuerdos de dos pontífices, de cardenales, obispos y soldados, siempre unidos a Roma en el desenvolverse de acontecimientos en los cuales el nombre de los Caetani está siempre presente.

¹Al título de "don" sólo tienen derecho en Italia los príncipes de la nobleza romana.

Recordemos a su abuelo, Michelangelo, erudito, famoso literato y genial escultor, amigo de Taine, de Gregorivius, de Walter Scott, de Balzac, de Stendhal. En 1870, aunque ya ciego por una errada operación a la vista, fue llamado a presidir la Junta de Gobierno, y en Florencia presentó personalmente al rey Víctor Manuel II el resultado del Plesbiscito de Roma. Sus hijos fueron donna Ersilia, condesa Lovatelli, única mujer que perteneció a la Academia del Lincoi; don Onorato, ministro de relaciones exteriores. Los hijos de éste, León, islamista de gran fama, se trasladó a Estados Unidos donde fue profesor en la Universidad de Harvard; Silvio, condecorado por valor militar, muerto en la guerra de 1914. El inolvidable don Gelasio, ingeniero de minas, que en la misma guerra, en audaz empresa, hizo saltar la cima de una montaña para detener al enemigo. Escribió en amplios volúmenes la historia de su familia, y fue inigualable embajador en Washington. Restauró el castillo de Sermoneta, y aquel maravilloso "buen retiro" rodeado de rosas que es Ninfa. Fue el primero en ejecutar obras de beneficencia en las zonas palúdicas del sur de Roma, con criterio técnicamente moderno. El cuarto hijo, don Roffredo, fue el único que no ocupó cargos públicos. Su vida fue dedicada por entero al arte, a la literatura y sobre todo a la música. Ahijado de Franz Liszt, amigo de casa Caetani, fue discípulo de Sgambatti en armonía, y de Sanctis y Tachinardi en contrapunto y fuga. Se perfeccionó estudiando en Viena con Brahms. En 1943 el Teatro de la Opera de Roma representó "L'isola del sole", con texto y música de don Roffredo, un melodrama de vida en la Isla de Capri. Académico de Santa Cecilia compuso también valiosa música de cámara y para orquesta, ejecutadas en Francia y en Estados Unidos, una ópera de tres actos "Hypatia", representada con

éxito en el Wolktheater de Weimar en 1927 y diez años después en Düsseldorf. También fue presentada esta ópera en 1960 en el Tercer Programa de la radio Italiana.

En 1941 muere, a la edad de veintiún años, combatiendo en el frente griego, su único hijo Camillo. Fue éste el más rudo golpe para don Roffredo, el que me anunció por carta en junio de 1942: "El cuerpo de mi hijo ha sido encontrado y perfectamente identificado, teniendo a su lado, y junto a su rostro, la última carta de su madre. Su último pensamiento fue para ella. Alrededor de su cuerpo, sus soldados caídos en terrible combate...". En esta tremenda angustia los padres buscaron un consuelo en obras benéficas y de cultura. Donna Margherita, dedicándose a iniciativas artísticas y literarias (por ejemplo, la revista "Botteghe Oscure", producida y financiada por ella), y don

Roffredo intensificando su fervor por la música.

Como verdadero romano, su otro agrado consistía en vagabundear a pie a través de las viejas calles de Roma y conversar en dialecto con la gente del pueblo y con los dueños de las antiguas "botteghe" y mercados, los que al reconocerle por su alta, inconfundible figura, lo saludaban con el respeto y cariño de algo familiar y venerado. Su generosidad fue extraordinaria, proporcionando su fortuna, siempre que se necesitaba su ayuda, tanto a los exilados polacos refugiados en Italia, como a artistas desconocidos, ayudándoles en sus estudios y exposiciones.

En el vasto departamento del Palacio patricio ha caído ahora el silencio. Calla el piano, en el cual el último duque de Sermoneta, el anciano músico, interpretaba el sentimiento de su gran consuelo.

CECCARIUS.

CONCURSO

S O B R E

“El porqué de la inmortalidad de Beethoven”

En agosto de 1961, el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, a raíz del Novenario Beethoveniano presentado a precios populares para estudiantes en el Gimnasio Maccabi, por la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Georg Ludwig Jochum, abrió un concurso entre los jóvenes asistentes. Los trabajos presentados reflejaron la libre apreciación de los concursantes sobre el significado de Beethoven, a través del tiempo.

El jurado integrado por la Srta. Brunilda Cartes, Alfonso Letelier, Decano de la Facultad, Hernán Barría, Alejandro Gumucio y Alberto Bronfman, premiaron con el primer y segundo premios los trabajos que publicamos a continuación.

El primer premio correspondió al estudiante Camilo Marks, de 17 años, alumno de primer año de la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile y el segundo a la Srta. Gina Cánepa Hurtado, de 15 años, alumna de cuarto año de humanidades del Liceo N° 3 de Niñas.

EL PORQUE DE LA INMORTALIDAD DE BEETHOVEN

por

Camilo Marks A.

El vagabundo decidió quedarse un rato más, tenía siempre mucho tiempo a su disposición y la curiosidad que sentía por todo lo que lo rodeaba, seres y cosas, se mantenía viva en él; los años habían pasado veloces y los caminos eran siempre inagotables. Venía llegando más y más gente al parque, gente de todas clases, de todas las edades. El vagabundo oyó palabras sueltas... concierto... sinfonía... Beethoven... Beethoven... ¿Quién será? —se preguntó perplejo—; con tal de que no sea de esa música para quedarse dormido. Estallaron los aplausos y luego poco a poco se hizo un silencio impresionante. El parque entero estaba esperando... Y de repente un torrente de armonía lo envolvió, dejándolo sobrecogido. Parecía llegar música desde todas partes, desde los mismos árboles, parecía como si todo el parque cantara; y el parque estaba realmente precioso ese verano, no lo había notado antes; estaba todo entero verde y había miles y miles de hojitas que se movían en todas partes; a veces como si la música se fuera alejando o como si las hojitas se hicieran sentir todas juntas; pero no había una gota de viento, era la música que se lo hacía ver así. Nada de fea la musiquita ésta; desde luego no era para quedarse dormido. Y parecía bien alegre ahora; no había más que mirar a su alrededor para darse cuenta de que era de lo más alegre y linda. Toda la gente parecía feliz, algunos hasta sonrefan; él mismo sin saber bien por qué se sentía contento también; se sorprendió sonriéndose; un joven con una niña le devolvieron la sonrisa sin mostrar extrañeza. El vagabundo suspiró, hondamente dichoso; después de todo él también era como

ellos, podía alegrarse con una linda música y el cielo era azul para todos. ¡Y tan azul! No lo había visto nunca tan azul, salvo cuando era niño. De repente se volvió a ver cuando tenía 8 años y corría por el campo, perdiéndose tardes enteras entre las zarzadoras y volviendo casi oscuro con la cara, las manos y la ropa embadurnadas de moras. ¡Qué veranos ésos! ¡No había como el campo en verano! Y el esterito donde se bañaba, debajo de ese sauce tan grande... El vagabundo ya no veía nada a su alrededor, habían brotado en él los recuerdos aseados de su niñez. Sin saber cómo, sin tener conciencia del por qué, desde algún punto ignorado de su propio corazón, había surgido repentinamente un pequeño manantial de belleza pasada, como un eco de días llenos de sol. Un parque todo verde, unas hojas temblorosas, un cielo tan azul y unas sonrisas también para él, todo eso había sido para el vagabundo la Sexta Sinfonía en Fa mayor.

* * *

La señora solitaria y aburrida se sobresaltó al darse cuenta de que el parque se estaba llenando de gente. Se trataba de uno de esos conciertos al aire libre a los cuales nunca se le había ocurrido asistir. La música le gustaba a ratos, aunque ahora ni siquiera sabía lo que le gustaba. Ensimismada en sus propios pensamientos no se dio cuenta de la llegada de los músicos. El silencio repentino la hizo levantar los ojos, molesta. Todas las caras estaban anhelantes, parecían esperar algo; todos esperaban algo, tenían algo que esperar menos ella que... Un llamado

solemne y grandioso, inmenso, doloroso, barrió de un solo soplo todas sus pequeñas apreciaciones. El llamado se repitió una y otra vez, pidiendo, exigiendo de ella toda su atención. Los acordes patéticos se sucedían sonoramente impidiéndole volver a su estrecho círculo. Sus pensamientos se dispersaron sin consistencia ya; dejó de pensar en sí misma y en sus pequeñas miserias. Transcurrió el tiempo, no supo cómo, eterno en sensaciones, corto a la vez como un suspiro, la música cesó. Todo parecía lleno de paz, como después de una tormenta. Había tenido conciencia de otras angustias, vislumbró penas de otros. Todos tenían su propia cuota de dolor, pensó filosóficamente; después de todo no puedo quejarme demasiado... Y así reconfortada, resignada, en paz consigo misma se levantó... La Quinta Sinfonía había ahogado y empuqueñecido en su propia e inmensa angustia sus penas hasta casi borrarlas.

* * *

Los jóvenes acudieron al parque a buena hora, para reservar algún lugar sobre el pasto. Iban a juntarse con unas muchachas compañeras, y habían prometido llegar antes para ubicarse bien. Eran tres muchachos entre 18 y 20 años. A los tres les gustaba la música mucho, aunque disientían en sus apreciaciones y se tramaban en acaloradas discusiones sobre los méritos de tal o cual compositor. Nada les agradaba más que esas mismas polémicas en que hacían gala de su ávida erudición. Seguramente eran algo snobs: eran jóvenes, eran estudiantes y las bellezas del mundo se habían hecho para su propio deleite. El programa de esa tarde contemplaba una obra del infaltable Tschai-kowsky, y la Sinfonía Nº 3, de Beethoven. Desde luego habían tenido ya una larga discusión a propósito de dicho programa. El viejo Peter Ilich, como le decían irre-

verentemente, les encantaba por sobre todas las cosas, aunque nunca lo confesaban. En cuanto a Beethoven, ¡Era colosal... Y las discusiones surgían entonces más apasionadas que nunca, pero esta vez en torno a sus distintas preferencias. Para uno de ellos no había absolutamente nada comparable a la Novena; los otros coincidían en la Tercera y la Quinta por partes iguales. Ahora oirían la Tercera. Llegaron las compañeras, los músicos, el director. Tschai-kowsky les encantó como siempre, aunque aparentaron indiferencia. Luego la Heroica, que se sabía de memoria, según declaraban, inició sus vibrantes armonías. Cada uno de ellos fue adentrándose en sus propios pensamientos, en su ronda particular de dicha y de anhelos, de ilusiones, de melancolía sin causa y de vagas esperanzas por venir. Cada uno tenía en sí todo un mundo, un universo repleto y misterioso que explorar, deseosos de descubrirlo todo, de analizarlo todo con apasionado interés. Las ondas vibrantes penetraban en ellos llenándolos de dicha inconsciente, de vitalidad que surgía de su ser, haciéndolos cobrar conciencia de su personalidad. Vendrían luchas, vendrían batallas: las esperaban, hasta las deseaban en ese momento. ¡Que vinieran combates! Cierta sentimiento de heroísmo surgía en ellos ávido de manifestarse. Finalmente se acallaron las últimas vibraciones triunfales. ¡Gracias por la belleza! ¡Gracias por la nueva fuerza que en ellos sentían! Toda la acción de gracias en fin de la juventud.

* * *

Podría seguir vagabundeando en los parques, a lo largo de sus nueve sinfonías, podría colarme en algunas selectas salas y recoger ecos de sus resonantes conciertos. Incluso me atrevería a explorar el mundo misterioso y poético de sus sonatas, para no hablar más que de las obras

más conocidas, obtendría siempre parecido resultado; bastan sus sinfonías, y aun bastaría una sola de ellas para hacérselo inmortal. Su obra es una epopeya de sonidos en que se funden todos los sentimientos que es capaz de expresar el ser humano. Alegría, Dolor, Pasión, todo eso es Beethoven. A todos llega, en todos despierta ecos. Su inmortalidad reside en eso, en haber sentido, sufrido, vivido intensamente. Cualquiera sea el sentimiento que su música exprese, ésta lleva siempre un irreprimible final lleno de amor; amor a lo divino para unos, amor a la belleza o a la libertad para otros, por encima de las diferencias de los hombres. ¡Amor a la vida! La música de Beethoven es, más que perfecta, profundamente humana.

*¡Por qué Beethoven es
inmortal!*

p o r

Gina Cánepa Hurtado

Ludwig van Beethoven, nombre que tiene un gran poderío cósmico; una resonancia tempestuosa como la de una sinfonía coral. Esta concepción se debe a que sólo ese nombre nos lleva a recordar la figura del genio alemán que brindó el más alto grado de música.

La música beethoveana es libre en sus formas y expresión. Muestra la excepcional sensibilidad del genio y la habilidad para realizar brillantemente las implicaciones de la técnica. El genio de Beethoven siempre abordó el tema inagotable de la condición humana. Seguramente, a su entender, la actuación de músico era dejar correr esos héroes llamados sentimientos humanos en la lúcida corriente del sonido, creando un mundo donde la desdicha y la alegría coexistían ante la misma mirada.

Esta posición significa, dentro de la música, el grandioso nacimiento de la expresión bien aplicada y el rechazo de los compromisos de moda, que hacen del arte una desafortunada uniformidad. Con justa razón se ha dicho que Beethoven es el liberador de la música. Expansionándose en un mundo artístico, apreció que la satisfacción existiría cuando apelara a una norma opuesta desligándose de lo establecido.

Es probable que ni siquiera haya apreciado esta ventaja. Seguramente lo llevaba escrito en la sangre inconscientemente, porque si bien para él la actividad creadora era el acto más sublime, era también el más trivial. Era como los pájaros que cantan bellamente y hacen felices a los demás, como un acto natural, propio del diario desenvolvimiento.

Mas, hay que aclarar que si Beethoven hizo vida de músico, no fue por producir gozo en sus semejantes, sino porque él, músico tan solamente, experimentó la necesidad de dar a conocer la realidad de su vida espiritual. Como la mayoría de los humanos deseaba ser comprendido y, para él, el único medio más disponible era la música. Sin embargo, muchas veces tuvo que sufrir el dolor de la incompreensión, ya que no todos eran como un Czerny, quien exclamó refiriéndose al genio, en cierta oportunidad: "...pero cuando tocaba, sólo se escuchaba su alma".

Es imposible reproducir del todo la personalidad de Beethoven. Mejor lo haría una orquesta. Pero bien podríamos decir que Beethoven fue un innovador. Por otro lado está la contradictoria personalidad del genio. ¿Cómo se definiría a un hombre a veces tímido y otras enérgico y poderoso humanamente? Beethoven era así. Buen amigo y leal y otras áspero. Sensible, diáfano y sincero y a la vez buen conocedor del poder de sus cualidades artísticas. Era un hombre susceptible. La desgracia siempre le aniquiló, pero con el

arte renacía. Cuando tuvo conciencia de que su sordera era incurable, comentó: "sólo el arte ha impedido que me quite la vida". Y está claro que Beethoven supo aceptar. Lo demuestra el hecho de que en un momento de suprema desgracia supo ensalzar la dicha en su Novena Sinfonía Coral, la obra de mayor arquitectura tonal y lo más libre de sus formas.

La música fue el arte con el cual Beethoven hizo frente a la vida. Su arte no expresó ideas ni experiencias, sino que estados anímicos. El matemático Sullivan ha establecido las tres más exactas divisiones dentro del desarrollo espiritual de la vida de Beethoven. El primer período, que expresa estados de índole universal, tenidos por todos y fácilmente captables. El segundo, que muestra al artista conocedor de su desgracia y dispuesto a vencer las dificultades, y el tercero, con carácter de mística, que nos revela a Beethoven ya resignado, conociendo el poder del sufrimiento y comprendiendo que la desdicha era necesaria para el arte, ya que el heroísmo inspira las obras más sublimes.

El Beethoven que llegó a Viena a fines de 1792 era muy diferente a aquel que emergió del 1820. El primero era un joven temperamental y orgulloso que creció inquieto entre maestros como Haydn y Albrechtsberger. Estaba consciente de su gran capacidad y dispuesto a que los demás lo reconociesen así. Era un compositor genial y un pianista prodigioso. Participaba en concursos en los cuales se ensalzaba el virtuosismo pianístico y siempre salía airoso en todas las pruebas de improvisación y variaciones sobre temas.

Beethoven, entre los "Tríos opus 1" y la "Sinfonía Heroica" vivió una etapa en la que estaba en pleno conocimiento de su fuerza. Hacía uso de gran franqueza y no vacilaba en ofender a aquellos seres que consideraba desapasionados e incapaces de avalorar la realización artística. Los

hombres inferiores al genio tenían que soportar sus continuos cambios de humor. Cualquiera pensaría ante esto que Beethoven carecía de una contextura espiritual, mas no es así. En aquella época Beethoven se sentía desconcertado en una sociedad prejuiciosa, que le resultaba insufrible. Como ser apasionado que era, sus actos de rebeldías resultaban más poderosos y zarandeadores que los de otros. Vivía plenamente su juventud y su naturaleza emocional, rica en variaciones, se manifestaba ardiente. Todo le interesaba. Tenía afán por la sociedad y por todo lo que contribuía a llenar su sistema emocional.

Sin embargo, en la "Tercera Sinfonía", Beethoven es el héroe errante. Está claro que el genio alemán se inspiró para su "Tercera Sinfonía" en la figura de Napoleón I, pero la música de ella no es un mensaje guerrero que ensalza el militarismo y la estrategia en la lid. Habla de ese Beethoven que en aquel entonces se veía aplastado por las circunstancias de la vida. El, tan solamente él, era el héroe. El colorido quejumbroso, la abundancia de temas y la nueva y extraordinaria instrumentación de la "Sinfonía Heroica", fueron las características con las cuales se confirmó el género beethoveano.

En la "Quinta Sinfonía", el heroísmo se repite, pero surge un nuevo problema: el destino. Ese destino que Beethoven ha maldecido muchas veces y cuya sombra no podrá desterrar. La sordera comenzaba a apresar al genio que no había podido dejar de exclamar al creador: "¿Por qué expones así a tus mejores creaturas?" Estas palabras algo ingenuas muestran la gran desesperación que debe haber experimentado el genio en aquel entonces. La frase inicial de "así llamó el destino a mi puerta", es el más profundo grito de rebeldía a la vida.

Sin embargo, a partir del "Testamento de Heiligenstadt", Beethoven se en-

caminó a la senda de la resignación. En ese hombre trágico que se creía dispuesto a ser filósofo a los 28 años, florecieron otros sentimientos propios de un estado de madurez.

Los cuartetos y sonatas muestran todo su ardor por las manifestaciones de la vida y, en especial, por aquellas que le estaban prohibidas. Alejado de las pasiones sociales, tenía en la naturaleza el más grande refugio. En medio de esa naturaleza agreste nacieron sublimes obras. Así tenemos la "Sinfonía Nº 6", la más brillante pintura de la fuerza y virtud de la tierra. Nos da clara muestra del vigor y la serenidad de los pastores, la pavorosa atmósfera que produce una tormenta, el canto de los pajarillos, etc.

Beethoven, a lo largo de su vida, siempre rindió culto al amor romántico. Sus más diáfanos anhelos le llevaron a ensalzar a una mujer como la que muestra en su ópera "Fidelio". El genio alemán, leal e inmaterial, nunca pudo sentir la satisfacción triunfal de sobrepasar los prejuicios sociales y encontrar la mujer que se uniera a su vida de artista, generalmente llena de privaciones. Es probable que esta etapa que le vedó el destino, le llevó a componer su única ópera "Fidelio", que es un himno a la libertad y al amor conyugal. Por aquellos tiempos (1803) residía en casa de los Brunswick y se enamoró de Teresa von Brunswick, llamada la amada inmortal y tal vez quien más se asemejó con Leonora, la heroína de la ópera "Fidelio".

En momento de suprema desdicha Beethoven también supo mostrar humor. Como prueba tenemos la "Octava Sinfonía", una obra extraordinariamente atractiva, persuasiva y agitada, es una clara alternación de fuerza y gracia. Una suave ironía se observa en ciertas variaciones y una y otra frase se disputan la atención del audito. En fin, Beethoven aceptó la realidad de su condición y a la hora de

su muerte fue un hombre resignado y pleno de grandeza espiritual. Había triunfado por sobre todas las desdichas y dejó el mundo como un héroe omnipotente. Ya no conocía la amargura ni la tensión producida por la restricción. Iluminado y piadoso sabía que estaba ya en contacto con la luz y la paz.

¿Por qué Beethoven es inmortal? La respuesta es obvia. Sin embargo, podemos decir que Beethoven está siempre en la mente de todos, porque el recuerdo de su heroísmo y la magia de su música nos sirve de refugio confortante y espiritualizador después de los diarios problemas. Porque está claro que la música beethoveniana nos muestra un desarrollo espiritual que se adelantó a su época y que tiene caracteres proféticos. ¿Acaso actualmente buscamos respuesta a nuestros problemas en la música electrónica? De ninguna manera. Beethoven está siempre en nuestra conciencia. Siempre su música llena nuestros vacíos. El arte que está de moda no nos revela, generalmente, los motivos a que aspira nuestra mente.

Quedaría por saber cuál es la causa de esa gran capacidad en la música de Beethoven. Seguramente es porque proviene de un hombre que fue honrado consigo mismo. Beethoven hizo frente al sufrimiento y no lo rehuyó refugiándose en una filosofía o ideología como lo haría otro. Quien no vive la vida en todas sus fases es un cobarde. Beethoven fue un héroe. Al Beethoven de aquella época lo podríamos comparar con un hombre de hoy que ha recibido las consecuencias de la postguerra. Pero entre un hombre oprimido, como los que describe el existencialista Jean Paul Sartre, y Beethoven existe una gran diferencia. El genio alemán supo renacer y nunca abandonó la virtud; con sólo dar una pequeña mirada a la existencia de Beethoven, vemos que allí hay un hombre en todo el sentido de la palabra. Aunque no se aprecie la cali-

dad de Beethoven nadie puede negar que el genio fue un hombre correcto, buen artista y dispuesto a penetrar en el mundo de la resignación.

Además, Beethoven es inmortal por las grandes innovaciones que hizo en el campo del arte. Puso la técnica al servicio de la expresión. La poderosa técnica de Beethoven se vio reflejada en la complejidad de su escritura pianística. Los conciertos para piano y las sonatas son las más avanzadas apoteosis de los amplios arpeggios, trinos y dobles trinos, rápidas irrupciones, majestuosos exordios, acordes masivos de "tutti" en tónica subdominante y dominante, etc.

Beethoven experimentó todo lo que la vida puede dar. Todas las experiencias que recibió quedaron grabadas en su espíritu. El no era un hombre meramente

sensible y fácil de emocionar. El era un hombre fuerte, que hizo frente al combate, porque en la vida había que recibir todas las responsabilidades. Las experiencias obtenidas le llevaron a alcanzar la etapa más sublime de su existencia. Una "Sinfonía Coral" o "Un Cuarteto en Do sostenido menor", sólo se puede realizar en un momento de suprema iluminación. Quien ame a Beethoven apreciará que su música es única porque único fue él. Sólo un hombre que vivió un combate y pasó por encima de él, puede darnos un sincero mensaje espiritual. Un mensaje proveniente de un humano y no de un orador profesional. Y todos estamos ávidos de experiencias espirituales porque ellas facilitan nuestro camino. Beethoven nos ha dado las más sublimes ¡y por eso es inmortal!

LA MUSICA EN EL NORTE DEL PAIS

LA ACTIVIDAD MUSICAL EN ANTOFAGASTA DURANTE 1961

La impresión que deja un análisis, aunque ligero, del movimiento musical antofagastino durante el año que acaba de terminar, es francamente optimista y alentadora. En todos sus aspectos se observa un aumento considerable en relación con períodos anteriores. En seguida, la variedad lograda en sus diversas manifestaciones ha significado una mayor amplitud de esta actividad tanto en el sentido de mayor número de conciertos como en la cantidad de público beneficiada con ella. A su vez, la elevada calidad de los recitales y presentaciones marca un progreso que es demostración palpable que en esta ciudad se ha abierto un cauce sólido por el que se desliza una vida espiritual propia y llena de promesas.

Se inician estas actividades en el mes de enero con un concierto que da en el Estadio Green Cross la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Agustín Culléll. Después de casi 10 años, vuelve la ciudad a escuchar al primer conjunto nacional de esta naturaleza con un programa que incluyó obras de Haendel (Música del agua), Weber (Oberón), Tchaikowsky (Cascanueces) y Enrique Soro (Aires Chilenos), todas ellas de formas y arquitectura sencillas y al alcance de todo público. Fue el esfuerzo común de varios organismos del norte (Junta de Adelanto de Arica, Universidad de Chile, Zona Norte) y la colaboración entusiasta de la gente de esta región, que asistió en gran número a este verdadero acontecimiento artístico, lo que permitió que él pudiera tener lugar en nuestra ciudad.

Después de un recital de piano ofrecido por la joven antofagastina Elba Isabel Rojas en el Salón de Honor de la Municipalidad, a fines de marzo, se inicia en el mes de mayo la Temporada de Cámara

organizada por el Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile y la Sociedad Musical de Antofagasta. Correspondió a los Cantantes de Cámara de Santiago, conjunto que dirige el barítono peruano Manuel Cuadros, iniciar esta serie de conciertos que se vienen efectuando entre nosotros de manera firme y sistemática desde 1959. Con un programa de escogidos trozos polifónicos y renacentistas y de ópera clásica y barroca, dejó la impresión de un grupo homogéneo, de gran calidad artística y de una musicalidad y finura difíciles de superar en el género. El Cuarteto Santiago, que integra Stefan Tertz (violín), Ubaldo Grazioli (segundo violín), Raúl Martínez (viola) y Hans Loewe (cello), conjunto que ha adquirido renombre sudamericano por sus conciertos en todo Chile y diversos países del continente y por sus varias grabaciones de obras maestras para el sello RCA Victor, tocó en el segundo concierto de esta Temporada, efectuado en el mes de junio, alcanzando con obras de Haydn, Mozart y Brahms el éxito que un grupo de esta categoría merece.

El tercero, cuarto y quinto conciertos efectuados en los meses de julio, agosto y septiembre, estuvieron a cargo del pianista Alfonso Montecino, del guitarrista Arturo González y del violinista Pedro d'Andurain, respectivamente, acompañado este último por el pianista Patricio Garrido. La condición de artistas de renombre universal que han alcanzado Montecino y d'Andurain nos ahorra mayores comentarios sobre la personalidad de ellos. Arturo González constituyó una verdadera revelación para nuestro público por el dominio técnico que demostró en un instrumento tan difícil como la guitarra y por la fineza y espiritualidad de sus inter-

pretaciones de obras de maestros antiguos y modernos.

Al Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical de Antofagasta le correspondió participar en el sexto concierto de la Temporada de Cámara, efectuado a comienzos de noviembre. Presentó un programa que incluía obras clásicas de la polifonía renacentista y diversas composiciones de autores chilenos contemporáneos (Juan Orrego Salas, Gustavo Becerra y Mario Baeza Marambio).

Se puso término a la Temporada que comentamos con la presentación del Conjunto de Cámara de la Orquesta Sinfónica de Chile, compuesto por veinticuatro profesores que, a fines de noviembre, tocaron obras de Vivaldi (Concierto grosso del Estro Armónico), Grieg (Suite de los tiempos de Holberg), Cimarosa (Concierto para oboe y orquesta; solista Adalberto Clavero), y Mozart (Sinfonía Nº 29 en La mayor). Nuevamente el esfuerzo común de los nortinos, el favor del público y la comprensión y entusiasmo del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile hicieron posible que la ciudad escuchara obras maestras por un grupo instrumental disciplinado, de hermosa sonoridad y conducido con inteligencia y musicalidad por el joven maestro Agustín Cullell.

Parece indudable que la variedad y calidad de esta Temporada, así como su mantención con características casi tradicionales, le dan un valor que bien vale la pena destacar. La presencia de grupos instrumentales y de cantantes le otorga un sello que permite parangonarla con las mejores que se efectúan en las más adelantadas ciudades del país, máxime si se considera la alta calidad de todos éstos y de los artistas que intervinieron. No debe dejarse de mano que, con la colaboración eficaz y decidida de la Municipalidad de Antofagasta, fue posible repetir todos los conciertos de esta Temporada en el Sa-

lón de Honor de la Corporación, con entrada gratuita, en un esfuerzo destinado a proporcionar buena música especialmente a empleados y obreros. El público respondió ampliamente a esta iniciativa completando cada vez en forma absoluta el local aludido. También, con la colaboración de los directores de los establecimientos educacionales de la ciudad fue posible dar estos mismos recitales a los estudiantes antofagastinos. Además, la ayuda de diversas entidades de la pampa y del interior (Cía. Salitrera Anglo Lautaro, Municipalidad de Calama, Liga de Estudiantes de Chuquicamata, etc.) dio la oportunidad para que la mayoría de los artistas participantes actuara también en dichos centros de población.

Nutrida ha sido, por otra parte, la actividad realizada a base de elementos locales. Como aún Antofagasta no cuenta con un conjunto orquestal, esta labor ha estado en manos principalmente de los coros de la ciudad, de algunos solistas y de diversas entidades y maestros de la zona.

La principal labor de la Asociación Coral de Antofagasta fue la de organizar un curso dedicado a perfeccionar los conocimientos de los directores y componentes de los coros. Con clases de teoría general de la música, armonía, repertorio y práctica coral, funcionó en el local del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, durante el mes de junio y parte de julio. También, durante todo el año, esta institución mantuvo un programa radial por Emisoras Unidas Libertad en que, semana a semana, se fueron presentando coros locales y de otras ciudades del país.

El Coro Antofagasta, el Coro Polyhymnia, el Coro de la Universidad del Norte y el Coro de Madrigalistas de la Sociedad Musical, han sido los conjuntos adultos con una mayor actividad. Todos han participado en diversos actos, han

cumplido una seria labor de divulgación popular y algunos han ofrecido conciertos completos con repertorio de verdadero interés. Además, con el patrocinio del Departamento de Extensión Cultural de Antofagasta de la Universidad de Chile y con la colaboración de la Sociedad Musical, de la Asociación Coral y de diversos coros de la ciudad, visitó Antofagasta durante el mes de julio el Coro Polifónico de Iquique, que dirige el maestro Dusan Teodorovic. Dio un concierto público en este puerto, actuó por radio y además cantaron en el gran Auditorium Sindical de Chuquicamata.

De los coros escolares, el del Liceo de Niñas, de la Escuela Técnica Femenina, del Instituto Superior de Comercio, del Instituto Santa María, del Colegio San Luis y el de la Escuela Normal Mixta, han sido los que han realizado una labor más sostenida. Este último acaba de presentarse, durante el mes de diciembre pasado, en una serie de conciertos efectuados en diversos puntos de la ciudad en los que también participó el grupo instrumental de dicho establecimiento, único en su tipo que existe en la ciudad.

En cuanto a otros actos de interés musical, cabe poner de relieve el Homenaje al Piano organizado por la Universidad de Chile y la Sociedad Musical y en el que participó el poeta antofagastino Andrés Sabella y varios solistas de la Sociedad Musical, entre ellos Iris Urmeneta, directora de la Academia "Juan Sebastián Bach", que se reveló como una pianista dotada de verdaderas condiciones.

En el aspecto radial, durante todo el año se ha mantenido por Emisoras Unidas Libertad el programa a base de grabaciones que proporciona el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Además, el Coro de Madrigalistas, con el patrocinio de la Universidad de Chile, presentó durante dos meses un ci-

clo de audiciones de divulgación de la polifonía renacentista y de otras manifestaciones del canto, incluso el lied, y en el que intervinieron además del conjunto completo, el Cuarteto Polifónico del Coro y diversos solistas del mismo.

También en lo relativo a la danza se ha mantenido una fuente de interés muy digna de considerar. El profesor Julio Galván ha continuado sus clases de ballet en el Liceo de Niñas y muy especialmente en su academia particular que, en los primeros días de diciembre, realizó en el Teatro Latorre una presentación en que participó todo su alumnado y que mereció favorables comentarios de crítica y de público muy justificados, pues el espectáculo dejó a las claras la seriedad del trabajo anual.

Para completar el cuadro de las actividades musicales de Antofagasta durante el año que recién termina, debemos mencionar también la serie de conciertos grabados con explicaciones complementarias que presentó durante casi todo el año la Universidad del Norte. Con comentarios a cargo de los profesores Haroldo Zamora y Ernesto Vásquez, semana a semana se hicieron oír en buenas grabaciones obras maestras de la literatura musical de todos los tiempos. También la Sociedad Musical organizó para sus componentes una serie de reuniones en el local del Departamento de Extensión Cultural de la Universidad de Chile, en que se escucharon y discutieron diversas obras, especialmente las contemporáneas incluidas en los programas grabados del Instituto de Extensión Musical.

Un punto negativo fue la imposibilidad en que se encontraron la Sociedad Musical y la Asociación Coral de organizar durante 1961 el Festival de Coros que constituye también una tradición en la zona, pues en él participan no sólo los conjuntos antofagastinos sino de la pampa y del interior. La suspensión de las

actividades escolares durante los meses de septiembre y octubre, que obligó a mantenerlas redobladas hasta fines de enero de este año, impidió la realización de este evento artístico. Sin embargo, a propósito de cumplir la Sociedad Musical en 1962 diez años de vida, se realizará en octubre de este año el 10º Festival que debió efectuarse en 1961, ampliándolo con la mira de que resulte un torneo en que intervengan coros de todo el norte.

El balance que hemos hecho permite concluir, a nuestro juicio, que Antofagasta ha entrado derechamente en una

etapa de franco progreso en lo relacionado con el fomento y cultivo de la música. Naturalmente, es mucho más lo que aún puede hacerse. La creación de un Conservatorio de Música bajo la tutela universitaria es el paso fundamental que debe darse para que las actividades musicales de nuestro medio, ya muy crecidas y tonificadas, encuentren el único camino que las supere definitivamente.

Mario Baeza Marambio.

Antofagasta, enero de 1962.