



REVISTA MUSICAL CHILENA

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



AÑO XVII

ABRIL-JUNIO 1963

N.º 84

REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100. FACULTAD DE CIENCIAS
Y ARTES MUSICALES, INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL
UNIVERSIDAD DE CHILE

COMITÉ DIRECTIVO:

DOMINGO SANTA CRUZ, Director

CARLOS BOTTO
LEÓN SCHIDLowsKY

VICENTE SALAS VIÚ
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XVII

Santiago de Chile, Abril-Junio, 1963

Nº 84

SUMARIO

EDITORIAL	3
DAVID SERENDERO: Wagner y la Tetralogía	8
POLA SUAREZ URTUBEY: "La Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera	19
VICENTE SALAS VIU: La afinidad esencial entre las artes	37
ANDRE BOUCOURECHELIEV: El Strawinsky de ahora	54
JOHN RAMSEN SCHORTT: Aurelio de la Vega, un compositor de las Américas	62
CRONICA:	
Orquesta Sinfónica de Chile	89
Orquesta Filarmónica de Chile	92
Conciertos	93
BALLET:	
Ballet Nacional Chileno	96
Ballet de Arte Moderno	96
El Ballet del Siglo xx	97
Ballet Folklórico Moisseiev	97
NOTICIAS	98
NOTAS DEL EXTRANJERO	103
MUSICA EN EL SUR Y NORTE DEL PAIS	108
RECTIFICACION al Nº 81-82 de la <i>Revista Musical Chilena</i>	113
REVISTA DE REVISTAS	114

EDITORIAL

EL COMERCIO, FLAGELO DE LA TELEVISION

Para quienes miden nuestro adelanto a través de los medios tecnológicos contemporáneos, Chile, hasta hace muy poco, se hallaba en la época de las diligencias y de los birlochos: no teníamos televisión y con ello parecíamos vivir en la inocencia paradisíaca. El Campeonato Mundial de Football, que hizo adecentar ciudades, concluir estadios, esconder la niñez abandonada, pavimentar carreteras, nos dejó infiltrado el virus "televisivo", como se dice ahora. El mito de que los canales televisores no podrían vencer nuestra singular geografía desapareció. Llegaron delegaciones con equipos completos y de un día para otro hubo dos canales funcionando que permitieron que las justas deportivas pudiesen presenciarse no sólo en los estadios, sino que también en las casas, los bares, y aun en las calles en que algún negocio añadió la pantalla a sus habituales medios de publicidad.

El Gobierno fue cauteloso frente a esta novedad y reservó el uso de las ondas a las universidades. El Presidente de la República, ante la presión de los intereses particulares, declaró que mientras él estuviese frente a la Nación, no se variaría esta política que resguarda nuestro patrimonio humano-cultural.

Un año justo de nuevo asedio y la circunstancia poco elegante de quedar designados los candidatos presidenciales, traen "ad portas" lo que no esperábamos: el entregar la televisión a manos de los intereses particulares y, fundamentalmente, de las agencias de publicidad. La amenaza de semejante calamidad se difundió durante la semana en que el país se preocupaba por el inminente deceso del Papa Juan XXIII; el asunto alcanzó repercusión, hubo no sólo polémica de prensa, sino que aun la Cámara de Diputados y el Honorable Consejo de la Universidad de Chile manifestaron públicamente su disconformidad frente al cambio de posición gubernativa. La Cámara pidió antecedentes al Ejecutivo, después de un debate en el que diputados de Gobierno campearon a favor y la oposición opinó oficialmente en contra de la televisión comercial. El sesgo político dado a tan grave asunto educacional quedó así a las claras. En el alegato a favor de lo que se ha dado en llamar la televisión "libre" se ha echado mano de todo, sin excluir por cierto los argumentos espe-

ciosos y las falsedades. Del hecho que las universidades no hayan contado con recursos suficientes y recurrieran a un género de auspicios pagados, se concluyó aseverando que el género comercial de televisión ya existe y que éste, en manos de avisadores, no haría sino que progresos, llevando muy alto a lo que se califica de "industria" televisora. En forma velada en la prensa y desembozada en audiciones radiales, se ha insinuado, además, el cargo de estar politizados los canales universitarios, el de la Universidad de Chile, por cierto, en favor de la extrema izquierda. El de la Universidad Católica, en cambio, no ha sido censurado por quienes podrían ser sus adversarios, tal vez porque el título mismo de la Universidad lo pone a cubierto de contaminaciones ideológicas.

Como se puede ver, el debate ha eludido el fondo mismo del problema que surge desde que aparece la idea de un aprovechamiento comercial de la televisión: primeramente determinar qué cosa es ésta; luego, cómo debe ser enfocada en el momento en que vivimos y en el país en que hemos nacido y luego qué experiencia existe de los dos regímenes antagónicos, la televisión estatal y la comercial, y luego las posibles combinaciones intermedias.

La televisión es uno de los auténticos milagros de la ciencia contemporánea; ella envuelve la utilización de un nuevo elemento del universo, las ondas electromagnéticas, en medio de las cuales vivimos sin sentir las, semejantes al aire que respiramos y, más poderosas que él, capaces de traspasar muros. Estas ondas, producidas en cierta forma y dirigidas, nos permiten una especie de omnipresencia: oír y ver a la distancia. Si la radio, hermana gemela de la televisión, llega a los oídos de quien tenga un receptor, sea éste un sabio o un analfabeto, el impacto de la televisión añade el profundísimo efecto, el embrujo de lo que entra por los ojos. No respeta edades ni condiciones, llega a todas horas, congrega las familias paralizándolas frente a la pantalla casera, atrae, sobre todo, a los niños, que viven pendientes de programas que tienen infinitamente mayor poder que todo cuanto se les quiera inculcar en la escuela o en la vida familiar. Muchos padres hallan, inclusive, una solución en favor de la paz hogareña dejando a sus hijos el manejo de los televisores que los mantienen quietos y en silencio.

Frente a un medio tan poderoso, tan penetrante, se plantea el problema de su significado social, el de lo que en él se da; el de lo que este mensaje misteriosamente transmitido encierra como acción sobre la mente y la educación de todo un país. ¿Puede un Gobierno dejarlo a merced de quienes, en la voracidad publicitaria, piensan que todo cuanto nos

rodea debe ser incorporado a sus carteleras de avisos, y que todo medio es lícito para atraer la atención del posible cliente, recurriendo a truculencias y vulgaridades que lleguen aun a las gentes más elementales y primitivas? Los municipios luchan por medio de severos reglamentos contra el afán de hacer de los muros de las casas otras tantas superficies cubiertas de carteles y letreros. En los períodos electorales vemos cómo, rota esta valla, las ciudades se cubren de fealdad, de epítetos soeces, de inmundicias. Esta es la publicidad desenfrenada, calamidad fundamental de esta época de fenómenos llamados masivos. Si algún sabio descubre la manera de que el aire, sin asfixiarnos, y aun siendo más agradable, tome formas y nos llegue a través de figuras que sirvan a tal o cual producto; si las llaves del agua, al abrirse cantaran las excelencias de alguna bebida (de alguno de esos detestables licores dulzones que la propaganda ha logrado hacer potables), o de cualquier producto de tocador, tendríamos el paraíso de los avisadores, y los "canales" del aire y del agua serían otorgados por el Gobierno y nuestras vidas se arruinarían hasta durante el sueño. Esto, que parece una broma, es lo que ocurre con la televisión comercial, guiada por el afán de lucro, que rebaja la inteligencia, la moralidad, la calidad humana de los seres, forma generaciones de autómatas, que no leen, que acaban casi por no saber pensar sino a través de la estulticia de "slogans" de propaganda que se infiltran aun en el lenguaje cotidiano.

Las ondas electromagnéticas pertenecen al patrimonio nacional y son de utilidad pública, no pueden venderse sin gravísimos riesgos sociales. A ellas se aplican obligaciones de profilaxia idénticas a las que nos ponen a cubierto de epidemias, y sabemos que las epidemias mentales no por carecer de microbios o de virus son menos dañinas que las corporales. Estas ondas, como propiedad nacional, deben estar reservadas a quienes estén en situación de usarlas en bien de todos, no de los industriales solamente. Nadie ha pensado en vender los correos ni la Educación Primaria, pese a que sellos con propaganda a lo mejor costean todo el sistema postal, y que un silabario "auspiciado" por el comercio podría regalarse y contribuir a la extinción del analfabetismo. Por eso en los países de viejas culturas, donde la escala de valores es otra que la imperante en sociedades totalmente mercantilizadas, las ondas radiales y de televisión han sido desde un comienzo tomadas bajo control estatal y encauzadas en diversas formas de organización, todas directamente relacionadas con los poderes públicos. Se ha afirmado que esto ocurre sólo en los regímenes totalitarios, lo que es perfectamente falso. En la Euro-

pa occidental, sólo Inglaterra, debido a una maniobra política del Partido Conservador, admitió la televisión comercial (no la radio), conservando, pese a los ingentes gastos, y como una medida reguladora, la televisión de la BBC.

La televisión, en razón de su naturaleza, de su alcance y de la trascendencia que adquiere, debe constituir un servicio educacional público, que informe, eduque, entretenga, cultive, y todo ello dentro de la dignidad de una voz que no puede bajo pretexto alguno abandonar la conciencia de su jerarquía y de su deber social. No puede ni debe estar jamás al servicio de avisadores; puede, si se quiere, admitir la colaboración de éstos, como ocurre en algunas naciones de Europa, pero dentro de estrictas limitaciones y sólo por breves espacios de tiempo.

El segundo problema que se plantea es el de saber cómo deberíamos enfocar la televisión en Chile y en 1963. Según nuestro criterio, ella ha de ser estatal. Podría, si se organizara una gran corporación semejante a la BBC, estar ligada al Ministerio de Educación o, como ya se ha hecho, en el campo artístico desde hace más de siete lustros, ser entregada en definitiva a las universidades, proveyéndolas de recursos originados en impuestos (impuestos que en Europa existen y han dado óptimo resultado), o permitiéndoles un uso moderado de la propaganda, como ocurre con la RAI italiana. Se asegura así una calidad, una jerarquía cultural, un carácter educacional, sin desconocer realidades económicas ni las necesidades de los diferentes niveles a los cuales la televisión ha de dirigirse. Evitaríamos, además, con el manejo universitario la multiplicación exagerada de canales, es decir, la repetición dentro de las condiciones especiales de la televisión, del lamentable caso de la radiotelefonía chilena, fragmentada en un enjambre de pequeñas estaciones que, exceptuando contados casos, son otras tantas rémoras para el progreso cultural.

Las universidades, por otra parte, se han convertido en verdaderas redes educacionales, con diversas sedes, es decir, que están en situación, sin salir de sus campos propios, de crear sistemas de repetición de programas en la forma que la peculiar estructura geográfica de Chile hace indispensable.

Finalmente, un punto que ha sido debatido y divulgado ampliamente es el de los resultados de la experiencia adquirida a través de lo que se ha hecho en otros países. Ya dijimos que la televisión en Europa, a diferencia de Estados Unidos, partió a cargo de corporaciones estatales y por las razones que ya se han expresado. El sistema europeo, según lo que afirman quienes conocen comparativamente la situación actual, ha

ido admitiendo alguna colaboración de auspicios comerciales, sin llegar a los usos norteamericanos, según los cuales los propios avisadores intervienen en la confección de los programas y en la índole de éstos. Inglaterra fue teatro de una aguda controversia y tal vez, como nación lingüísticamente más cercana a los Estados Unidos, adoptó un sistema mixto. Pero con todo ello el centro de gravedad de la televisión europea no ha salido de las normas que sus tradiciones culturales imponen.

El caso de los Estados Unidos es el más grave y dramático. Con una idea muy especial de la libertad, se entendió que la televisión debía quedar por entero en el área de los negocios comerciales privados y pronto no sólo los educadores, sino que los sociólogos, los médicos, los criminalistas, el clero de las diversas confesiones, empezaron a señalar los deplorables efectos de la diseminación a granel de programas hechos únicamente con el fin de atraer clientela, utilizando para ello recursos de sensacionalismo absolutamente lamentables. No sólo la frecuencia de los avisos fue deplorada, sino que la calidad de las presentaciones, interrumpidas a cada momento por anuncios, y sobre todo la presentación de películas cinematográficas que en cualquier país se exhibirían dentro de las normales limitaciones de edades, cosa que en la televisión resulta imposible. Una estadística que nos cupo leer en Pittsburgh en 1961, a raíz de una controversia pública sobre los malos efectos de la televisión, señalaba un número realmente increíble de escenas de violencia, de crímenes y de hechos moralmente cuestionables, mostrados durante veinticuatro horas dentro de un área determinada de los Estados Unidos. No sólo uno, sino que muchos libros se han escrito analizando los aspectos morales de la televisión y su influencia, por ejemplo, en el aumento de la criminalidad. Hasta un médico creyó descubrir deformaciones en la columna vertebral en los niños, que viven pendientes de la pantalla casera y ocupan normalmente por lo menos una sexta parte de sus horas de vigilia en mirar los espectáculos de televisión.

Todo hace aconsejable (y desde luego los músicos debemos hacernos presente), que los espectáculos de televisión no salgan del dominio universitario, el único que puede asegurarles la dignidad cultural indispensable. Para la música la divulgación televisada de conciertos y de espectáculos es fundamental y en igual forma lo es el acompañamiento musical o los intermedios que acompañan o separan los diversos programas de televisión. Una mala orientación de ésta, significa arruinar todo el trabajo que con tanto esfuerzo se realiza en el país.

D. S. C.

WAGNER Y LA TETRALOGIA

I Parte

p o r

David Serendero

HOMENAJE AL 150º ANIVERSARIO DEL NACIMIENTO DE WAGNER

Cuando el 13 de agosto de 1876, la Festspielhaus de Bayreuth abrió por primera vez sus cortinas para ofrecer el estreno de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS bajo la batuta de Hans Richter, el hecho no sólo significaba la presentación de la obra más ambiciosa de la literatura operística: por primera vez en la historia de la música un compositor podía darse el lujo de disponer de un teatro particular para presentar sus propias producciones y por primera vez también, no era el creador quien acudía a los centros de gran público, sino el público quien debía acudir al creador. He aquí lo singular de los Festivales Wagner; Bayreuth es una pequeña ciudad provinciana en medio de la campiña bávara y prácticamente toda ella se prepara año a año, para recibir los centenares de turistas que de todas partes de Alemania, Europa y América, vienen especialmente a ellos.

La construcción del teatro fue labor larga y difícil. Desde 1871, conciertos de Richard Wagner, Hans von Bülow y Franz Liszt, donaciones de particulares y diversas ciudades alemanas, así como el aporte del rey Luis II de Baviera, contribuyeron a su financiamiento. Terminado aquél en 1876, la música de Wagner y la dedicación de una familia se han encargado del resto, es decir, que los Festivales se acerquen actualmente al siglo de existencia. La dirección ha estado sucesivamente en manos del mismo Wagner, su esposa Cosima (hija de Liszt), el hijo de ambos Siegfried Wagner (director de orquesta), la esposa de éste y, desde la segunda postguerra, Wieland y Wolfgang Wagner (ambos escenógrafos, nietos del compositor).

En agosto de 1960 me encontraba en Alemania y tuve ocasión de ir al Festival invitado por la Internationales Jugendfestspieltreffen (Reunión de Juventudes Musicales), organizada por la Administración de la Festspielhaus. Ella alberga estudiantes de música provenientes de toda

Europa, que deseen a la vez conocer mejor a Wagner y hacer música juntos. Aquel año fuimos casi 500 participantes, acomodados en pintorescos catres de campaña, en el edificio de la Escuela de Oficios de la ciudad. Allí, mientras preparaba con el pianista polaco Wieslaw Szlachta la presentación de un par de sonatas chilenas para violín y piano en uno de los conciertos de la Jugendfestspieltreffen, me dediqué al estudio de la obra wagneriana en sus fuentes originales.

Con gran sorpresa de mi parte, al buscar la bibliografía referente a la tetralogía, no encontré ninguna catalogación sistematizada de la temática musical. "Grandes calamidades han pasado por Europa en los últimos tiempos", me argumentó el librero al manifestarle yo mi extrañeza, "y muchos documentos destruidos no han sido reeditados".

En todo caso, vuelto a Stuttgart con el material bibliográfico conseguido y con la experiencia de 7 representaciones de ópera en Bayreuth, me dediqué durante el otoño siguiente al estudio directo de las partituras de *EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS*. La mayor parte de las conclusiones a que llegué entonces, más otras que he obtenido posteriormente, son las que presento a continuación en conmemoración al centésimo quincuagésimo aniversario del compositor, que naciera en Leipzig el 22 de mayo de 1813.

Wagner y el romanticismo alemán.

La ópera alemana se desprende de la influencia italiana solamente en 1821 con *FREISCHUTZ* de Weber. Una influencia arraigada por espacio de 2 siglos, desde los lejanos tiempos en que Heinrich Schütz escribiera su *DAFNE* para la boda del marqués Jorge de Hesse con la princesa Sofía Eleonora de Sajonia, en 1627. El *FREISCHUTZ* presenta por primera vez los elementos de una ópera nacional germana, con escenas costumbristas de bosques sureños y el empleo de canciones de tipo folklórico, a la par de nuevas ambientaciones sonoras y colorido instrumental.

Posteriormente, Weber sólo escribe 2 óperas antes de su prematura muerte, ocurrida en 1826. Con ella, la ópera alemana se ve privada por algún tiempo de pioneros de real relieve. Compositores como Albert Lortzing u Otto Nicolai muestran preferencias por el género cómico con influencia francesa o italiana. Es *EL HOLANDES ERRANTE* de Wagner, que cimienta en 1841 definitivamente el nacionalismo germano.

VIDA

1813. Nacimiento en Leipzig, el 22 de mayo.
- 1813-33. Residencia en el hogar materno, estudios en Leipzig y Dresden.
Influencia de las sinfonías de Beethoven.
- 1833-39. Años de viaje. Director de orquesta en los teatros de Würzburg, Magdeburg (1836, primer matrimonio con la actriz Minna Planer) y Riga.
- 1839-42. Cambio de dirección en el teatro de Riga, Wagner deja la ciudad con varios acreedores. Paso por Londres y residencia en París, vida difícil, amistad con Berlioz y Liszt.
- 1842-49. Director de orquesta en la ópera real de Dresden.
1849. Participación en la revolución de mayo en Dresden. Huída a Weimar y de allí a Zürich, sólo en 1860 obtendrá la amnistía.
- 1849-60. Destierro de Alemania. Residencia en Zürich, luego Londres, Venecia, Lucerna y París.
- 1861-65. Viajes como intérprete de sus propias obras, por Francia (1861, TANNHÄUSER en París sin mayor éxito), Bélgica, Imperio austro-húngaro, Rusia y Alemania (1865, TRISTAN en München). En 1864, es coronado el rey Luis II de Baviera y llama a Wagner a München.
- 1866-71. Retiro voluntario a Triebtschen, a orillas del lago Lucerna, amistad con el filósofo Nietzsche. En 1870, segundo matrimonio con Cósima von Bülow (hija de Liszt y la condesa d'Agoult).
- 1871-83. El maestro de Bayreuth.
1872, ceremonia de la primera piedra de la Festspielhaus.
1874, traslado a la villa Wahnfried.
1876, primeros festivales de Bayreuth, con el estreno de la tetralogía completa.
1883. Muerte en Venecia el 13 de febrero.

OPERAS

PRIMER PERÍODO

1833. FEEN (München, 1838), libreto propio sobre un cuento de Gozzi, influencia de Weber y Meyerbeer. Opera romántica en 3 actos.
- 1835-36. DAS LIEBESVERDOT (Magdeburg, 1836), basado en "Medida sobre medida" de Shakespeare. Estilo de la ópera cómica italiana y francesa, con influencia de Spontini y Meyerbeer.
- 1838-40. RIENZI (Dresden, 1842), basado en una novela de Bulwer. Opera trágica en 5 actos con influencia de la gran ópera francesa.
1841. FLIEGENDER HOLLÄNDER (Dresden, 1843), primera obra de madurez en que estabiliza la ópera germana. Mayor comunidad entre poesía y música, mayor importancia de la orquesta. Opera romántica en 3 actos.
- 1843-44. TANNHÄUSER (Dresden, 1845), confirmación de los principios anteriores. Opera romántica en 3 actos.
- 1846-48. LOHENGRIN (Weimar, 1850), ópera romántica en 3 actos. Fin de la división de un acto en diversos números musicalmente cerrados, por primera vez empleo del "motivo conductor" (Leitmotiv), maderas de a 3 más 4 cornos.

SEGUNDO PERÍODO

- 1851-52. Elaboración del texto de la tetralogía, con la cual evolucionará al "Musikdrama". Unión de la mitología germana con los principios filosóficos de Schopenhauer.
- 1853-54. DAS RHEINGOLD (München, 1869), en un acto.
- 1854-56. DIE WALKÜRE (München, 1870), en 3 actos.
- 1856-57. Dos actos de SIEGFRIED, queda inconcluso.
- 1857-59. TRISTAN UND ISOLDE (München, 1865), drama musical en 3 actos, inspirado por la poetisa Mathilde Wesendonck. Canto al amor, máximo cromatismo.
- 1862-67. DIE MEISTERSINGER VON NÜRNBERG (München, 1868), ópera cómica en 3 actos. Cuadratura en la canción estrófica, melodías trovadorescas, coral protestante y motetes sobre un cantus firmus.
- 1869-71. Fin de SIEGFRIED (Bayreuth, 1876), en 3 actos.
- 1869-74. GÖTTERDÄMMERUNG (Bayreuth, 1876), en un prólogo y 3 actos.
- 1877-82. PARSIFAL (Bayreuth, 1882), drama musical sagrado en 3 actos.

El ideal de este compositor es fundir todas las artes bajo la supeditación del drama, en un arte global. MUSIKDRAMA como él lo llama, el cual le sirve además para exponer alguna tesis filosófica. "La música es el elemento femenino que para dar a luz necesita ser fecundada por alguna fuerza exterior", escribió una vez, aludiendo a la poesía como esa fuerza exterior. El mismo hace sus libretos.

Su nueva concepción implica cambios radicales en la estructura musical de la ópera.

1. Abandono del "bel canto" que persigue el lucimiento del cantante, a cambio de una línea melódica subordinada estrictamente al texto y en función de las ideas en éste expresadas.

2. Abandono de la sucesión de arias y formas musicales cerradas, elaborando cada acto como un solo todo musical. A cambio del seccionamiento de la melodía estrófica, tendencia a la "melodía infinita" que se va desarrollando continuamente. Descansa ésta en la fluidez del lenguaje orquestal, siendo dependiente de los clímax y anticlímax de la trama.

3. En la búsqueda de la unidad total, empleo de los "motivos conductores", símbolo sonoro de personajes, estados anímicos, elementos naturales u objetos determinados, que se hacen presente de acuerdo a las necesidades del momento. Gérmenes de este procedimiento se encuentran ya en el FREISCHUTZ de Weber, Wagner lo emplea por primera vez en LOHENGRIN y llega a la mayor complejidad en la tetralogía, como más adelante veremos.

Agréguese a ello una armonía de máximas consecuencias cromáticas (TRISTAN E ISOLDA se encuentra en el límite de la atonalidad y constituye el antecedente más directo de la escuela dodecafónica que se desarrollará en Viena medio siglo más tarde) y un notable enriquecimiento de la orquesta, tanto en cuanto a sonoridad como al aumento de la instrumentación.

Tal es el aporte de Wagner al drama musical, y tal es el rumbo que seguirá el postromanticismo hasta los comienzos del presente siglo, a través de Alexander Ritter, Félix von Weingartner, Max von Schillings, Siegfried Wagner, Richard Strauss, Hans Pfitzner, Ermanno Wolf-Ferrari y muchos otros.

CREACIÓN Y SIGNIFICACIÓN DE LA TETRALOGÍA.

"EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS —Festival escénico en 3 días y una tarde a modo de prólogo", titula Wagner su tetralogía y la dedica "a

la gloria del genio alemán, el rey Luis II de Baviera". (Der Ring des Nibelungen — Ein Bühnenfestspiel für 3 Tage und einem Vorabend. Im Vertrauen auf den deutschen Geist entworfen und zum Ruhme seines erhabener Wohlhäters des Königs Ludwig II von Bayern). Dedicatoria plenamente justificada ya que este rey, entusiasta admirador del compositor, contribuyó en 1874 con la bonita suma de 300.000 marcos para la construcción del teatro de Bayreuth, es decir, aproximadamente la tercera parte de los gastos totales.

La tetralogía intenta una interpretación del universo regido por la ley de causa y efecto, planteando el dilema de si es posible o no que exista una libertad capaz de sobreponerse a esta ley. Es la teoría filosófica de Schopenhauer. Los personajes corresponden a la mitología germana, pero no tal como aparecen en las antiguas leyendas, sino adaptados a las necesidades del autor.

Cocteau ha dicho que las grandes obras, así como todas las manifestaciones de la madre naturaleza, son cíclicas. EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS lo es doblemente. Cíclico por el tema, el oro robado en la primera escena de EL ORO DEL RHEIN es devuelto en la última de EL OCASO DE LOS DIOS. Cíclico por la música, gracias al procedimiento de los motivos conductores. La obra comienza en el elemento acuático, al igual que las primeras manifestaciones de vida en los albores del mundo. Luego se observa la sucesión de la vida y la muerte a través de las generaciones humanas. ¿Qué vendrá cuando acabe este orden de cosas? ¿Tendrá una continuación el fin del universo? Wagner responde musicalmente a estas preguntas planteadas en EL OCASO DE LOS DIOS, con el motivo de la esperanza. Esperanza de una nueva era donde la ley de la justicia y del derecho adquirido será cambiada por la ley del amor, donde no existirán pecado ni expiación. ¿Es la era de PARSIFAL, única ópera que escribirá el compositor después de la tetralogía?

Casi un cuarto de siglo abarca la gestación de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS. Los años de 1851 y 1852 son dedicados a la elaboración del texto, mientras el compositor se encuentra exilado en Suiza. La música de EL ORO DEL RHEIN (Prólogo de la tetralogía) es escrita entre 1852 y 1854. El autor relata en su autobiografía la manera en que concibió su preludio orquestal, mientras se encontraba en un estado de somnolencia durante un caluroso día campestre: Súbitamente se sintió sumergido en el agua, cuyo ruido fue convirtiéndose en un acorde de mi bemol mayor, sostenido a través de arpeggios ininterrumpidos de movimiento cada vez más rápido.

Los años de 1854 a 1856 son empleados en LA WALKIRIA (Primer día de la tetralogía), comenzando este último año con SIEGFRIED (Segundo día de la tetralogía), personaje central de la obra y el más querido por Wagner. Pero, en 1857, interrumpe el trabajo al final del segundo acto para dedicarse a 2 óperas ajenas a la mitología. Son ellas TRISTAN E ISOLDA y LOS MAESTROS CANTORES que le sirven a la vez de descanso y renovación (hay que recordar que su último estreno había sido LOHENGRIN 7 años atrás).

En 1869, luego de un intervalo de 12 años, continúa con la obra dejada, finalizando SIEGFRIED en 1871 y EL OCASO DE LOS DIOS (Tercer y último día de la tetralogía) en 1874. Si bien EL ORO DEL RHEIN y LA WALKIRIA fueron estrenados en München por el rey Luis II contra la voluntad de Wagner (quien deseaba presentar la tetralogía siempre como un solo todo) en 1869 y 1870 respectivamente, el estreno de EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS en su forma completa, correspondió a la inauguración del teatro de Wagner en Bayreuth, en 1876.

Orquesta de la tetralogía.

Atención especial requiere la orquesta empleada en EL ANILLO DE LOS NIBELUNGOS, ya que no sólo es bastante más grande que lo usual en la época, sino que enriquece la familia de los bronce con la trompeta baja, el trombón, contrabajo y un cuarteto de las llamadas "tubas wagnerianas". Estas últimas se debieron fabricar especialmente y posteriormente han sido aprovechadas por Bruckner en 3 de sus sinfonías.

MADERAS. Son tratadas de a 4, en la siguiente forma:

Tres flautas y un flautín, la tercera flauta permutable en segundo flautín.

Tres oboes y un corno inglés, este último permutable en cuarto oboe.

Tres clarinetes y un clarinete bajo, los cuatro en si bemol y la.

Tres fagotes, de los cuales el tercero debe llegar a la nota




en caso de no disponerse de un instrumento con una llave especial, el compositor prevé su reemplazo por un contrafagot.

BRONCES. Están considerablemente aumentados:


Ocho cornos agrupados en dos cuartetos, en los que emplea el "sonido tapado" (indicado por +) como efecto nuevo.

El segundo cuarteto de cornos (atrilés 3 y 4) es permutable en dos tubas tenores y dos tubas bajas, que son más pequeñas que la usual y deben estar premunidas de boquillas de corno (cónica). Sobre ellas Wagner indica lo siguiente:

La tuba tenor (si b) corresponde al registro del corno en fa y deberá ser tocada por el primer cornista de los atriles 3 y 4.

(sonido escrito , sonido real una segunda mayor inferior).

La tuba baja (fa) corresponde al registro del corno grave en si b y deberá ser tocada por el segundo cornista de los atriles 3 y 4.

(sonido escrito , sonido real una quinta justa inferior).

En la partitura sin embargo, escribe Wagner la tuba tenor en mi b y la tuba baja en si b, es decir, una cuarta superior. Pero especifica que esto es sólo para facilitar la lectura de la partitura (?) y que las partes de cada instrumento deberán escribirse, respectivamente, en si b y fa, debido a la naturaleza de éstos.

Además, emplea:

Una tuba contrabajo (corresponde a la tuba usual de la orquesta sinfónica).

Tres trompetas.

Una trompeta baja (Wagner la escribe en mi b, re y do, pero Widor anota en su tratado de instrumentación que sólo existe la última, y en ésta se tocan traspuestas las partes correspondientes a las otras dos.

Tres trombones (dos tenores y uno bajo).

Un trombón contrabajo, permutable en segundo trombón bajo (Strauss señala en su tratado de orquestación que el registro grave de este instrumento y el de la tuba contrabajo, está casi siempre unido al majestuoso motivo del Walhall).

PERCUSIÓN Y VARIOS.

Dos pares de timbales.

Glockenspiel, tambor, un par de platillos y triángulo.

La parte de arpa debe ser doblada por seis instrumentistas.

CUERDAS. Se establece para cada una el número de ejecutantes requerido:

Dieciséis violines primeros.

Dieciséis violines segundos.

Doce violas.

Doce violoncellos.

Ocho contrabajos.

Música de la tetralogía.

El análisis de la parte musical resulta absolutamente claro conociendo la lista de motivos conductores empleados en ella, ya que Wagner los presenta generalmente lo suficientemente desnudos para que puedan ser reconocidos con facilidad y sólo en contadas ocasiones superpone dos de ellos. El problema radica en que el compositor no se preocupó de dejar ninguna clasificación al respecto. Diversos musicólogos han realizado posteriormente estudios con más o menos suerte. En Alemania, "Richard Wagner — Das Buch der Motive", editado por Schott, presenta una lista de ejemplos motivicos conductores con otros puramente circunstanciales. En todo caso, sirve de pauta en cuanto a las denominaciones mantenidas por la tradición germana. En Inglaterra, A. E. F. Dickinson ensaya en "The Musical Design of the Ring", editado por la Oxford University, una clasificación de 70 motivos bastante diferente a la anterior, pero también incompleta y mezclando motivos conductores con otros que no lo son. En Francia, Albert Lavignac ha hecho en "Viaje artístico a Bayreuth", editado en castellano por la Editorial Albatros de Buenos Aires, un estudio bastante más amplio de toda la obra wagneriana.

Haciendo una complementación de mis estudios personales con las tres obras anteriores, he llegado a obtener un total de 94 motivos conductores que he clasificado en 10 grupos, a saber:

- | | | |
|----|-------------------|-------------------------------|
| A. | Motivos relativos | a los Dioses. |
| B. | " " | a los nibelungos. |
| C. | " " | a los gigantes. |
| D. | " " | a las walkirias. |
| E. | " " | a los héroes. |
| F. | " " | a Siegfried. |
| G. | " " | a los humanos. |
| H. | " " | a elementos de la naturaleza. |
| I. | " " | a objetos materiales. |
| J. | " " | a conceptos abstractos. |

Se debe aclarar que la denominación de "motivo" es empleada aquí para referirse a la temática musical general y que en la mayoría de los casos corresponde a frases o temas propiamente tales. Por su parte, "motivo conductor" (Leitmotiv) es por definición aquel que aparece con una misma intención descriptiva o simbólica en dos o más lugares diferentes de la obra. No es pues, "motivo conductor" el que aparece en un solo momento de la tetralogía, por muy evidente que en ese momento sea su empleo.

Los "motivos no conductores" más característicos son:

- I. Motivo del arco iris.
ORO, Escena 4.

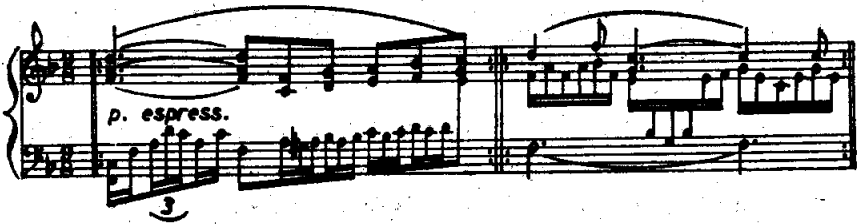
2. Motivo de la pureza del amor.

SIEGFRIED, Acto III, Escena 3 (Posteriormente empleado también en el poema sinfónico "El idilio de Siegfried").



3. Motivo del juego del agua.

OCASO, Acto III, Escena 1, presentado conjuntamente con el motivo conductor Nº 63.



* * *

Este artículo se publicará en tres partes, la segunda de las cuales estará dedicada a los motivos conductores y la tercera a la trama de la tetralogía.

LA "CANTATA PARA AMERICA MAGICA", DE ALBERTO GINASTERA

p o r

Pola Suárez Urtubey

Ginastera ha entrado en el campo de la cultura músico-universal con rasgos distintivos de nacionalidad. Es muy común que ante la presencia de motivos melódicos y/o elementos rítmicos del folklore local o de alguna forma de nuestra música ciudadana, se encasille a un compositor bajo el rótulo nacionalista, dándole a este vocablo un sentido resueltamente peyorativo, en especial por parte de sus compatriotas. Cuando digo que el autor de *Panambí* ha hecho irrupción en el ámbito mundial como músico "nacional", aplico esta palabra despojándola de todos los supuestos negativos que hoy, a causa de un uso en la mayor parte de los casos inexacto, se le adhieren. Sin entrar en mayores razonamientos se piensa —y el hecho es cierto— que toda música, como toda forma de cultura, debe aspirar a su universalidad, en un momento histórico en que la mente del hombre rechaza, como principio de negación de cultura, toda limitación localista. Mas, a poco que ahondemos el asunto, caemos en la cuenta de que ningún hombre, como ninguna rama de la creación humana, puede despojarse de la personalidad nacional, que es tan propia e intransferible como la personalidad individual. Postular que un creador vuelva la espalda a su personalidad nacional para el logro de una mayor universalidad, significa entender que existen culturas abstractas, lo cual, que sepamos, nunca se ha dado.

En ninguna rama de la creación artística, y la música no es excepción, el verdadero artista creador se ha desentendido de la realidad. Hoy se usa decir que aquél se "evade" de una realidad torturante; mas esa evasión entraña, en última instancia, una forma de relación con ella, aunque sea negativa.

Desde un primer momento Ginastera ha respondido a su compromiso gravitacional, en el sentido de haber dado a su obra una ubicación geográfica e histórico-social. Creo que a ello se debe, sumado el talento del compositor, la proyección universal que ha cobrado su música, en un grado absolutamente inédito en lo que a nuestro país se refiere, aun sin limitaciones de género artístico. Basta comparar el vuelo inusitado que ha emprendido la obra de Ginastera con la dificultosa marcha de nues-

tro cine de vanguardia, en pos de mercados extranjeros o con la situación de nuestras artes plásticas que comienzan recién a acercarse a la dimensión internacional.

Cada compositor —piénsese en Bach, Mozart o Beethoven, por sólo citar a aquellos que consideramos universales por antonomasia— graba en su obra un signo diferencial, un “made in” propio e intraducible, que nace, no sólo de su genio, sino de su localización geográfica, temporal y social. Es decir, de su no-ubicuidad. En el sentido que le hemos dado entonces a la idea de “nacional” (que no debe confundirse con nacionalismo, en cuanto política de lo nacional), tal carácter no invalida su universalidad. Se es universal no por inlocalizado o despatriado, sino (o a condición de) por comprender y señorear la realidad que lo contiene; por especular sobre el ser de su propia cultura y traducirlo en términos de arte.

Por más europea que sea la técnica compositiva de Alberto Ginastera (lógicamente, pues por su origen nuestra cultura formal es europea y nuestro espíritu individual y colectivo repelen cualquier otra procedencia), su música no se desconecta —aunque reconoce en esa conexión diversos grados— del espíritu y la cultura argentinas. Al recorrer el catálogo de sus obras, desde el citado *Panamby*, leyenda coreográfica que el Teatro Colón estrenó hace veinte años con coreografía de Margarita Wallmann y dirección de Juan José Castro, hasta la *Cantata para América Mágica*, última obra conocida en Buenos Aires hasta el momento de escribirse estas líneas, se comprende que si Ginastera es hoy un músico universal, en el sentido más lato del término; si figura entre los primeros compositores vivientes del mundo occidental y si su obra “existe” y tiene un lugar en el hemisferio norte, con considerable difusión y no sólo como dato informativo, es porque ha sabido caracterizar a su música dándole una perspectiva de lugar y de historia; porque transmite con ella el genio de un pueblo y en suma, por haberse afirmado en la naturaleza que lo rodea, sin ese desapego amargo que suele ser típico del creador americano. Ginastera viene a dar la razón a cuantos se han dedicado a especular sobre la cultura argentina o americana en general. La deficiencia, el atraso —se ha señalado— de nuestras culturas se debe a la imposición de sí mismo del creador americano. Se vive y se crea enajenado y ausente de su propio ámbito y sólo se consigue con ello realizar una obra despaisada, que nadie reconoce, ni sus compatriotas ni el resto del universo.

* * *

Ginastera no puede —ni lo quiere— ocultar su debilidad por la *Cantata para América Mágica*. Es sin ninguna duda una de sus hijas dilectas. Y es, dicho sea de paso, una de las que mayores satisfacciones le llevan deparadas. Pienso que la *Cantata* es una obra hecha con inteligencia y con amor. Con una maestría compositiva que linda casi con lo científico, y con una rebosante intuición. Una y otra cosa, que podrían parecer antinomias, suelen darse en nuestro tiempo en la obra de arte. Bartók sabía algo de eso.

Cuando Ginastera usa la palabra "mágica" en el título de su obra le da a aquélla el sentido de "primitiva". Parte de la base de que han coexistido dos corrientes en la formación cultural y espiritual del continente sudamericano: la etapa mágica o precolombina y la cristiana. Y sostiene Ginastera que la primera no ha muerto por completo, sino que de una manera milagrosa se mantiene viva y la percibimos en algunos momentos, como si se tratara del latido de una invencible vena poética y musical.

Los poemas que los primeros sacerdotes cristianos recogieron en las avanzadas culturas mayas, aztecas e incaicas, y esa música de tan largas proyecciones futuras, son las alas que han transportado las civilizaciones precolombinas a través del tiempo y del espacio.

De aquellas colecciones han sido extraídos los poemas que forman el texto de la *Cantata para América Mágica*. Sin embargo, el propio compositor los ha adaptado o refundido con el propósito de darle una continuidad epopéyica a esa poesía lírico-épica. Y en efecto, que desde el "Canto a la aurora" con que se inicia la parte vocal hasta el "Canto de la profecía" final, asistimos a la grandeza y destrucción (no se puede hablar de decadencia) de un mundo que sucumbe por voluntad impostergable de una nueva civilización que llega de lejos.

Los poemas, en la adaptación de Ginastera, han quedado dispuestos de la siguiente manera:

CANTATA PARA AMERICA MAGICA

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

*¡Oh tú, Tzacol, Bitol,
miranos, escúchanos!
¡No nos dejes, no nos desampares,
corazón del cielo, corazón de la tierra!*

*¡Protege a nuestros hijos, a nuestros descendientes,
 mientras camine el sol y haya claridad!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!
 ¡Danos buenos amigos, danos la paz!
 ¡Oh tú, Huracán, Chipi-Caculhá,
 Raxa-Cuculha, Chipi Nanauac,
 Raxa-Nanauac, Voc Humahupù,
 Tepeu, Gucumatz, Alom, Qaholom,
 Ixipiyacoc, Ixmucané,
 creadora del sol, creadora de la luz!
 ¡Que amanezca, que llegue la aurora!*

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

*Tu amor era como una lluvia de flores perfumadas.
 Tu canto era hermoso como el del pájaro de oro.
 La luna y el sol brillaban sobre tu frente.
 Has partido.
 Largas y tristes serán mis noches solitarias.*

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

*Tiembla la tierra.
 Se inician los cantos
 de los guerreros.
 Aguilas y tigres
 comienzan a bailar.
 En la montaña
 el clamor de las fieras;
 en la pradera
 el tambor de la guerra.
 Tiembla la tierra.
 Miradlos: son los guerreros.
 Admirad su valor.
 Nacieron entre el fuego.
 Las lanzas rivales
 forjaron su coraje.
 Contemplad sus adornos.
 En sus cabezas se agitan los cascos
 con plumas de aves de la selva.
 Los dientes de sus enemigos
 engalanan sus pechos;
 usan los huesos como flautas
 y piel humana vibra estirada en los tambores.*

*Tiembla la tierra.
Ya se escuchan los gritos
de los que van al combate.
Los guerreros hacen nacer,
rojo como la sangre,
el sol.*

V. CANTO DE AGONÍA Y DESOLACIÓN

*¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Mi valor y mi bravura
no me sirven ya.
Busqué mi camino
bajo el cielo, sobre la tierra.
separando las hierbas y los abrojos.
Mi enojo y mi fiereza
no me sirven ya.
¡Adiós, oh cielo!
¡Adiós, oh tierra!
Debo morir, debo desaparecer aquí,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Oh, punta de mi lanza!
¡Oh, dureza de mi escudo!
Id vosotros a nuestras montañas, a nuestros valles.
Yo sólo espero mi muerte,
bajo el cielo, sobre la tierra.
¡Adiós, oh tierra!
¡Adiós, oh cielo!*

VI. CANTO DE LA PROFECÍA

*Cuando lleguen los días sin nombre,
cuando aparezca la señal de Kauil,
en el once Ahau,
cuando vengan los hermanos de oriente
¡sonará la sonaja, sonará el atabal!
Al amanecer arderá la tierra;
bajarán abanicos del cielo,
en el once Ahau,
con la lluvia verde de Yaxalchac.
¡Sonará la sonaja, sonará el atabal!*

*En el katun que está por venir
todo cambiará;
derrotados serán los hombres que cantan,
en el once Ahau.
¡Callará la sonaja; callará el atabal!*

Para ese mundo fantasmagórico de amor y muerte, Ginastera ha usado únicamente, además de la voz solista, instrumentos de percusión y dos pianos, usados también éstos como instrumentos percusivos. Esa supuesta limitación, ha obligado al compositor a buscar toda clase de variedades y combinaciones tímbricas entre los instrumentos que los pueblos aborígenes americanos han inventado o han recibido en sucesivos intercambios.

El plan seguido por Ginastera es el siguiente: la obra está dividida en seis partes, cinco de ellas sobre la base de los poemas transcritos anteriormente, y un "Interludio Fantástico" (instrumental sólo) que ocupa el cuarto lugar, entre el "Canto para la partida de los guerreros" y el "Canto de agonía y desolación". El material musical está ordenado según el sistema multiserie (o serialismo integral); es decir, se establecen series de alturas, de intensidades, de timbres, de densidades sonoras, etc. Estas series no sólo ordenan el material de los instrumentos que producen sonidos, sino que se establecen también series de seis alturas diferentes entre los seis timbales, las seis cajas, los seis tambores de madera y los tres platillos que forman un grupo con los tres tam-tams.

Desde el punto de vista de la altura sonora, la elaboración de la serie oscila entre un procedimiento riguroso en el desarrollo de la misma, ya que la serie se expone en todas sus relaciones verticales y horizontales, hasta la variación constante (total cromático) según se verá más adelante en ejemplos. La serie fundamental está construida con dos exacordios, el primero de ellos directo (fa sostenido- sol- do sostenido- do-si-fa) y el segundo en inversión retrogradada del primero (la bemol-re-mi bemol-mi-si bemol-la). Pero como Ginastera usa la serie libremente, aquélla sólo le sirve como punto de partida. Es decir, que no va luego a la forma inversa, a la retrogradada o a la retrogradada inversa, sino que al usarla libremente se van derivando series secundarias. En el ejemplo siguiente la voz expone una serie completa, con repetición de sonidos:

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

¡A - diós, oh cie - lo! — ¡A - diós, oh - - - tie - rra! —

En el cuarto número de la *Cantata*, el "Interludio Fantástico", encontramos dos acordes integrados cada uno de ellos por los doce sonidos de la serie. Vale decir, que el total cromático aparece en forma simultánea, vertical:

IV. INTERLUDIO FANTASTICO

60

G1

Pf. I

Pf. II

o bien sucesivamente, en forma de constelación:

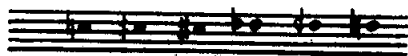
VI. CANTO DE LA PROFECIA

El tratamiento contrapuntístico de la serie de alturas registra una gran riqueza de procedimientos. Damos como ejemplo este canon que se escucha en el "Nocturno y canto de amor", realizado por los pianos, la celesta y el glockenspiel:

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

El material sonoro de la *Cantata para América Mágica* se enriquece con el empleo de los cuartos de tono, procedimiento microtonal que Ginastera ha usado anteriormente, tal el caso del *Segundo Cuarteto de Cuerdas*. Como es sabido, dicho sistema, que los occidentales entendemos como un supercromatismo que se obtiene a partir del armónico 23 de la resonancia natural, fue codificado en nuestro siglo por el checo Alois Haba; pero la práctica de intervalos más pequeños que nuestro semitono, se remonta a la India (la octava se divide en 22 *srutis*), la música árabe (octava dividida en 24 cuartos de tono), china, japonesa o al género enarmónico de los griegos.

En relación con la notación de Haba, Ginastera simplifica su grafía, considerando suficiente para la indicación del cuarto de tono estos dos signos: ♯ para indicar el cuarto de tono alto y ♭ para el cuarto de tono bajo. De modo que la división de una segunda mayor en cuartos de tono quedaría indicada como sigue:



Un ejemplo del empleo del cuarto de tono lo encontramos en los primeros compases del "Canto de la profecía", en que la cantante desarrolla una amplia melopea acompañada sólo por platillos, tam-tams y pianos:

VI. CANTO DE LA PROFECIA

Cuan do lle - guan los di -

as sin nom - bre, quan - do pa -

ra - ra - en la so - cial - da - d - en el ca - so A - ha - n,

El mundo rítmico de la *Cantata* es un reflejo de las transformaciones sufridas por la música occidental en nuestro siglo. Dicha transformación, que en el campo estricto de la música encuentra su primera concreción con la *Consagración de la Primavera*, se agiganta cuando el arte musical recibe el aporte imponderable de la ciencia etnomusicológica, que ordena y difunde la música de las "etnías", con un universo rítmico que los siglos anteriores de música occidental ni siquiera sospechaban.

Si bien se encuentran en la *Cantata* de Ginastera pasajes de rítmica racional, tal como el que transcribimos a continuación, perteneciente al final del "Canto para la partida de los guerreros"

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS

The musical score is arranged in a system with six staves. From top to bottom, the staves are labeled: I (Trumpet), II (Trumpet), I (Cornet), II (Cornet), T. 1.º (Trombone), and G.C. (Guitar/Contra Bass) with a Str. (String) staff below it. The music is in 2/4 time. The trumpet and cornet parts play a melodic line with eighth notes and quarter notes. The trombone part plays a rhythmic accompaniment of eighth notes. The guitar and string parts provide harmonic support with chords and rhythmic patterns.

la obra acusa predominio de la multirritmia por el empleo de valores irracionales. Toda vez que elementos de altura o timbre cumplen una función rítmica independiente del ritmo de duración e intensidad, se produce la multirritmia. El empleo de valores irracionales, siete fusas equivalentes a ocho, nueve equivalentes a ocho, etc., provocan una notable independencia rítmica tal como puede advertirse en este ejemplo.

I. PRELUDIO Y CANTO A LA AURORA

The image shows five staves of musical notation. From top to bottom, they are labeled: Tp. I, Ca. I, Ca. II, T. I, and B♭. Each staff contains a sequence of notes and rests. Above the Tp. I staff, a bracket spans the first seven notes and is labeled '7-8'. Above the Ca. I staff, a bracket spans the first four notes and is labeled '4-4'. Above the Ca. II staff, a bracket spans the first nine notes and is labeled '9-8'. Above the B♭ staff, a bracket spans the first three notes and is labeled '3-2'. The T. I staff does not have a bracket above it.

La rítmica se complica más aún cuando dentro de un valor irracional se incrusta otro valor irracional. Hacia el final de la *Cantata*, la libertad rítmica participa de la llamada "rítmica aleatoria", por cuanto su ejecución no puede ya ser racionalmente medida, sino que queda librada al azar. Este procedimiento se da en la obra como adorno o constelación sin indicación fija en el compás.

VI. CANTO DE LA PROFECIA

Musical score for VI. CANTO DE LA PROFECIA. The score is arranged in a vertical stack of staves, each labeled with an instrument or voice part. The parts are: T.T. (Tenor/Trombone), M. Ch. (Mellophone/Chorus), Srco (Soprano), Xo (Xylophone), Ma. (Maracas), Gl. (Glockenspiel), Cel. (Cymbals), Pf. I (Piano I), and Pf. II (Piano II). The score is written in a single system with a common time signature. The notation includes various rhythmic values, rests, and dynamic markings. The T.T. part is in a high register, while the Srco part is in a lower register. The Xo, Ma., Gl., Cel., Pf. I, and Pf. II parts are in the lower register. The M. Ch. part is in the middle register. The score is divided into measures by vertical bar lines.

Veamos ahora algunos aspectos de la escritura vocal e instrumental. En general la voz está sometida en forma casi permanente a un tipo de canto de "bravura". La trata a la manera de un instrumento, sometién-dola a la realización de amplios intervalos que llegan hasta el de 11a. y de 13a. Con ello el autor obtiene una fuerza dramática que muy pocos instrumentos podrían expresar.

III. CANTO PARA LA PARTIDA DE LOS GUERREROS.

Los gue-rreros ha-cen na-
cer, ro-jo, ro-jo, ro-jo, rojo co-mo la
sangu-re el sol

The musical score consists of four staves of music. The first staff begins with a treble clef and a key signature of one flat. The melody is characterized by wide intervals and a dramatic, 'bravura' style. The lyrics are written below the notes. The second staff continues the melody with similar wide intervals. The third and fourth staves show the melody continuing with some rests and further wide intervals.

Otro procedimiento vocal es el recitativo en estilo "parlato", como ocurre en este fragmento del "Canto de agonía y desolación":

V. CANTO DE AGONIA Y DESOLACION.

Liberamente recitativo (Sensa tempo) a tempo Sensa tempo

Mi va-lor y mi bra-va-ra no me sir-ven ya. Busqué mi ca-mi-no ba-ja del
cie-lo, so-bre la tie-rra, se pa-ran-do las hier-bas y los a-bro-jos.
Sensa tempo
Mi se-ño-ry mi fie-re-za no me sir-ven ya.

The musical score for this section is written in a recitative style. It features a treble clef and a key signature of one flat. The tempo markings are 'Liberamente recitativo (Sensa tempo)', 'a tempo', and 'Sensa tempo'. The melody is more speech-like and less melodically driven than the previous section. The lyrics are written below the notes. The score consists of three staves of music.

Es justo señalar aquí que el efecto buscado por Ginastera en el empleo de la voz, un dramatismo trascendente, ha sido captado con extraordinaria aproximación por la soprano dramática uruguaya Raquel Adonaylo, que estrenó la *Cantata* en el concierto de clausura del Segundo Festival Interamericano de Música, realizado en Washington en 1961, con Howard Mitchell en el podio de la Orquesta Sinfónica Nacional de la capital estadounidense. Posteriormente, la misma intérprete la cantó dos veces en Buenos Aires (1961 con Antonio Tauriello como director en el ciclo de la Asociación de Conciertos de Cámara y en 1962 con Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica Nacional). En 1962 volvió a hacerse la *Cantata* en Los Angeles, California, por Raquel Adonaylo con Henri Temianka, oportunidad en que la grabó el sello Columbia.

Con respecto del tratamiento instrumental, cabría agregar, sobre lo ya dicho y ejemplificado, que hay momentos de instrumentación densa, tal como ocurre en el "Canto para la partida de los guerreros", una especie de violenta danza ritual. Con ello Ginastera expresa el valor de las fuerzas primitivas desencadenadas. En cambio, cuando el autor busca crear un clima poético y delicado, sonoramente transparente, utiliza un estilo puntillista, como ocurre en el "Nocturno y Canto de amor".

II. NOCTURNO Y CANTO DE AMOR

The image shows a musical score for six parts: Soprano (Xo), Mezzosoprano (Ma), Violin I (Gl.), Violin II (Co I), Flute I (Pé I), and Flute II (Pé II). The score is written in a single system with six staves. It includes various musical notations such as notes, rests, and dynamic markings like "niente!". There are also some performance instructions like "rit." and "pizz.".

A continuación transcribo el cuadro instrumental de la *Cantata para América Mágica*, con una brevísima explicación de aquellos instru-

mentos que no forman parte del grupo percusión en una orquesta sinfónica común:

- I. **TIMBALES I:** Tres timbales.
- II. **TIMBALES II:** Timbal pequeño, cromático de pedal y timbal muy grande.
- III. **CAJAS I:** Tres cajas indígenas: pequeña, mediana y grande.
- IV. **CAJAS II:** Tambor sin timbre, tambor redoblante y bombo (los seis instrumentos agrupados bajo los números III y IV forman una sola serie de sonidos, indeterminados, pero dispuestos con una relación de altura de grave a agudo).
- V. **SEIS TAMBORES** de madera de tamaño diferente (Se usan aquí percutores de madera hendida en forma de H, del tipo del Teponaztli mexicano, también ordenados por serie de altura en sentido ascendente. Son percutidos con baquetas de diferente tipo).
- VI. **TRES PLATILLOS** suspendidos, de tamaño diferente: pequeño, mediano y grande.
- VII. **TRES TAM-TAMS** de tamaño diferente. (Estos tres tam-tams o gongos, se enlazan con los tres platillos, formando también un orden del grave al agudo).
- VIII. **BATERIA I:** Dos pares de **CROTALOS** de altura diferente (Crótalos: par de platillos pequeños que se tocan con los dedos); un pequeño **PLATILLO** suspendido; dos **BONGOES** (instrumento cubano, especie de tamborcito de un solo parche que se toca con los dedos o con baquetas); **CAMPANAS**; **TRIANGULO** pequeño; **RECO-RECO** (instrumento brasileño; consiste en una madera hueca cilíndrica o caña estriada, que se frota con un palillo) y dos **CLAVES** agudas (instrumento cubano; son dos cilindros de madera dura que se golpean. La mano izquierda, con la que se sostiene uno de los cilindros, hace de caja de resonancia).
- IX. **BATERIA II:** **GÜIRO** (instrumento cubano. Es una calabaza hueca y larga que se frota en ciertas hendeduras de su superficie con una baqueta de metal); **TRIANGULO**; **BOMBO** profundo; **CHOCALHO** (instrumento brasileño, suerte de mazacalla metálica. Se trata de un recipiente de latón con piedrecitas, municiones o semillas secas, que se agita); **PAR DE PIEDRAS** (piedras marinas del tamaño de un puño que se las golpea); **CLAVES GRAVES**.
- X. **BATERIA III:** Dos **MARACAS** (Instrumento que consiste en una calabaza hueca y seca, llena de piedrecitas. En el "Interludio Fantástico" se

usan con sordina, colocándoles una cobertura exterior de paño de lana grueso); dos PLATILLOS de entrechoque; CASCABELES: dos SISTROS, de metal y de conchillas (a semejanza del Sistro egipcio, consiste en un marco metálico fijo sobre una manija y en los costados del marco una serie de pequeños discos sueltos se golpean cuando se sacude el instrumento) y un TRIANGULO pequeño.

XI. XILOFONO GRANDE.

XII. MARIMBA (variedad salvadoreña del originario africano. Posee resonadores de calabaza a diferencia del Glockenspiel y la Celesta, que tienen placas metálicas).

XIII. GLOCKENSPIEL.

XIV. CELESTA.

XV. PIANO I: gran piano de cola sin tapa.

XVI. PIANO II: gran piano de cola sin tapa.

Buenos Aires, 1963.

La crítica dijo de la "Cantata para América Mágica"

La crítica internacional proclamó a la "Cantata para América Mágica" no sólo como la mejor obra de Alberto Ginastera, sino también como una de las más importantes producciones del arte musical contemporáneo.

Los críticos de Washington que asistieron al estreno mundial se expresaron así: "Alberto Ginastera, de la Argentina, emerge del Segundo Festival de Música como uno de los gigantes de la música de nuestro tiempo. Puesto que él tiene ahora escasamente 45 años, él está claramente destinado a ser uno de los espíritus creadores más poderosos de las próximas décadas.

"Ginastera ha dado voz a los pensamientos de los hombres y mujeres que vivieron hace siglos, pensamientos a veces reflejados en nuestro tiempo con un terror tan penetrante como el que sacudió a los primeros que los sintieron.

"No es el sensacional aparato lo que cautiva la mente del oyente, a pesar que los recursos son ilimitados y el poder y el salvajismo de los sonidos, conmovedores. No es tampoco la estupenda presentación y comprensión de la Srta. Adonaylo mientras transita a través del emotivo texto, ya que no podemos concebir una interpretación más cerca de la intención y deseo del compositor que la que ella nos ofreció. La Cantata se impone al oyente de inmediato, porque es el irresistible y lógico producto de un profundo intelecto musical que trabaja a un grado de intensidad de sobrecogedora atracción. No hay una nota falsa, ni un sólo sonido en todo ese vasto complejo de timbre y textura, de ritmo y de canción. Substraed un elemento del total y habréis robado una obra maestra al equilibrio soberbiamente calculado; porque allí todo existe para llenar el propósito para el cual ha sido creado".

(Paul Hume — "The Washington Post", mayo 1º de 1961).

"Si el Segundo Festival Interamericano de Música de Washington deja su señal en los libros de historia yo presumo que la razón será el estreno de la "Cantata para América Mágica", de Alberto Ginastera. En lo que a mí respecta, considero que esta obra asombrosa del compositor argentino, demostró conclusivamente ayer que él es uno de los mayores creadores de nuestros días.

"Ginastera ha tomado sus textos de la poesía de las civilizaciones mayas, aztecas e incas, y puestos en música para soprano y una orquesta formada por 53 instrumentos de percusión. El resultado es una música de increíble complejidad, no sólo rítmica sino también en contorno melódico.

"Por milagro, la obra es también increíblemente comunicativa, hasta en la primera audición, e increíblemente excitante.

"He leído sobre el shock eléctrico que se propagó en el auditorio cuando "La Consagración de la Primavera", de Strawinsky, se presentó por primera vez, y muchas veces deseé haber podido estar presente en ese gran acontecimiento. Creo que ahora sé, gracias a Alberto Ginastera, lo que habría experimentado entonces. Porque había un sentido casi tangible de progreso en el aire, anoche en el Cramton Auditorium, y habla un sentimiento casi sobrecolector al ser transportado a un nuevo mundo encantado de fantásticos sonidos.

"La "Cantata para América Mágica" es imposible de describir con palabras. En lo que a mí respecta es estilísticamente única. A pesar que le debe algo a Strawinsky en su dinámico empuje y en su violencia primitiva, sólo se parece a algunas de las obras anteriores de Ginastera.

"En la Cantata puede verse la lógica culminación de la evolución del compositor de un nacionalismo militante hacia una ciudadanía del Hemisferio occidental. Porque ésta es, indudablemente, música de las Américas. Es audaz, libre, totalmente magnífica, música escrita por un hombre que tiene orgullo de su herencia y que es lo suficientemente valiente como para caminar por su propio y solitario camino". (Irving Lowens — "The Evening Star", Washington, mayo 1º de 1961).

"Aunque la generalidad fue buena, una figura se destacó por encima de los hombros y cabezas de sus dotados colegas: Alberto Ginastera. Podemos llegar a la conclusión, con la evidencia de sus dos obras maestras estrenadas aquí, que el compositor argentino ha abandonado el nacionalismo gauchesco de sus años anteriores, en favor de un idioma violentamente disonante y de naturaleza personal única. No hay nadie que pueda ya desafiarle su posición preeminente entre los compositores de Latinoamérica y por el extraordinario carácter del "Concierto para piano" y de la "Cantata para América Mágica" sería difícil negarle ahora el derecho de colocarse entre los más grandes compositores contemporáneos de todo el mundo occidental.

"No se podría haber encontrado una culminación más adecuada para el Festival que la asombrosa ejecución de esta magnífica obra que dio a los nueve días de música, un dramático final".

(The Musical Quarterly, octubre de 1961, Vol XLVII, Nº 4).

"Ginastera debe llamar nuestra atención. El es un maestro de su propia época en el cual las más avanzadas ideas en color instrumental y las más nuevas fragmentaciones de ritmos están siempre al servicio del acto de escribir una música que tiene nueva belleza".

("The Times", Londres, mayo 5 de 1961).

En el estreno europeo, en el Festival de Venecia, el famoso crítico italiano Ettore Zoccaro menciona sólo cuatro compositores: Strawinsky, Debussy, Gian Francesco Malipiero y Ginastera, diciendo de este último:

"Junto a las novedades hemos escuchado la "Cantata para América Mágica" del argentino Alberto Ginastera, aplaudida en 1961 por los entusiastas cultores de la música en Washington, y el triunfo veneciano ha de actuar como nuevo poderoso estímulo para el joven y ya prestigioso músico". (Ettore Zoccaro, Venecia, 1962).

Los críticos argentinos fueron igualmente unánimes en sus elogios.

LA AFINIDAD ESENCIAL ENTRE LAS ARTES

p o r

Vicente Salas Viù

CORRESPONDENCIAS TECNICAS ENTRE LA MUSICA Y LA PINTURA

La afinidad esencial entre las artes constituye un tema tan vasto como subyugador. Desde los clásicos griegos ha servido para toda clase de especulaciones estéticas, incrementadas durante los siglos XVIII, XIX y lo que va del nuestro, con las de eruditos y aficionados que han hecho asumir proporciones desmesuradas a la bibliografía sobre estas materias.

No es, por tanto, hacedero abordar en un ensayo, si no se incurre en lo excesivamente superficial, tema de tales vastedades. Por ello, es bueno que precisemos de antemano nuestro objetivo, nuestras limitaciones.

No hemos de tomar en su anchura, sino desde un ángulo estrecho, la especulación que implicaría el enunciado general de este escrito. Para no extraviarnos, como suele ocurrir en una visión "de pasada", en las mil sollicitaciones hacia lo fantástico que un asunto como el de las afinidades entre las artes ofrece; para no fiar a la sola sensibilidad, y menos a la imaginación, los resultados que buscamos, hemos preferido situarnos en el terreno donde son menos posibles los extravíos o las alucinaciones: el de la técnica, riguroso incluso en las artes.

No vamos a agregar ni una línea sobre el arte común, madre de las artes de que todas nacieron. Ni aludir a los pro y los contra de su disociación a lo largo de los siglos. Tampoco a la búsqueda de confluencias que, con diferente fortuna, nunca han dejado de intentarse para volver al arte global de los clásicos antiguos.

Limitados al dominio de la técnica, para que el cauce por donde hemos de discurrir sea más angosto, nos ocuparemos de las correspondencias que en ese aspecto existen entre la Música y la Pintura. Elegimos estas dos por ser artes entre las que, a primera vista, se descubre como más pronunciada la oposición de medios y recursos. Opera la Pintura en el espacio y la Música en el tiempo. Son así, por el medio físico donde actúan, artes contrapuestas. Mucho más que Literatura y Música que, al fin y al cabo, discurren en lo temporal, o que Música y Arquitectura

que, además de su común sustento matemático, son artes constructivas: de volúmenes arquitectónicos o sonoros.

La Música no tiene de afín con la Pintura ni el hacer en el tiempo ni el construir, en un exacto sentido, en el espacio. Pues bien, si por encima de las relaciones un tanto metafóricas entre Pintura y Música (y más que metafóricas se nos muestran al considerar lo íntimo de su naturaleza), logramos descubrir las correspondencias que buscamos entre sus técnicas, abriremos una brecha considerable, aunque sea en un sentido restricto, por donde asomarse al problema de la afinidad sustantiva de las artes. Ya que el dominio parcial que hemos elegido y entre las artes que hemos señalado puede ser en alto grado significativo.

Si con toda la oposición que resalta entre Música y Pintura, de acuerdo con lo íntimo de su ser, logramos encontrar interrelaciones entre ellas, avanzaremos hacia una comprensión más lúcida de la raíz común de todas las artes, eso que los griegos llamaron Poesía. Arte único que cambia, se adapta, ofrece fisonomías distintas según los medios de expresión y los elementos materiales de que las diversas artes se sirven. Diversas en sus manifestaciones, pero nacidas y, por la entraña, siempre sujetas al mismo tronco. Del que fueron sólo partes de un todo para los antiguos, como para nosotros son sus ramas. Pero, hasta para nosotros, después de siglos de su disociación, atributos diversos de una función única del espíritu.

* * *

Al abordar las correspondencias que pueden existir en el empleo con fines artísticos de materiales tan disímiles como el color y el sonido, debemos comenzar por plantearnos si las posibilidades que ofrecen ambos elementos son en verdad diversas cuando el hombre funda sobre ellos técnicas para la expresión de su espíritu. Desde luego, para nada nos sirve, y ni siquiera la aludiremos, toda esa barata literatura sobre las afinidades entre el color y el sonido que ha culminado en experimentos de fusión de las sensaciones ópticas con las auditivas. Como, por ejemplo, en ese famoso órgano de colores y sonidos donde cada uno de los últimos era acompañado de la proyección del color estimado equivalente por los ingeniosos inventores. Son de muy distinta índole las experiencias a que hemos de referirnos.

Los colores se producen por distintas vibraciones de la luz; los sonidos, por distintas vibraciones de los cuerpos sonoros. El número de las vibraciones lumínicas determina la impresión de un color o de otro. El número de las vibraciones acústicas nos hace distinguir un sonido de otro. Los colores cálidos (rojo, amarillo, naranja), se producen por vibraciones más lentas y densas, de onda más corta que los colores fríos (azul, esmeralda, violeta). Los sonidos graves se producen por vibraciones más lentas y densas, de onda más corta que los agudos. Son siete los colores fundamentales; siete también los sonidos fundamentales en la gama diatónica.

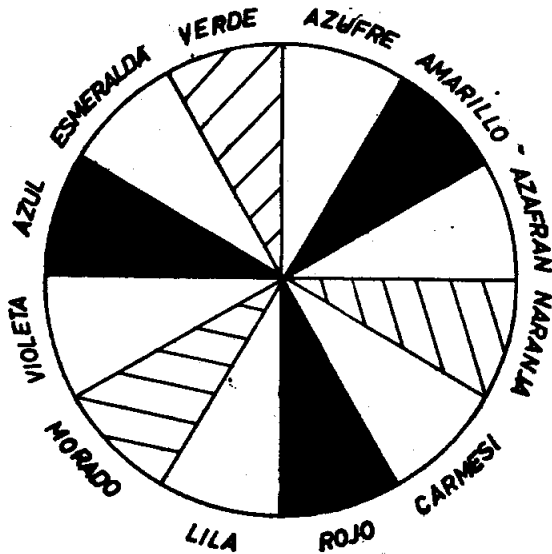
Hemos señalado algunas correspondencias entre la producción del color y la del sonido. Unas absolutas, otras relativas. Porque puede argumentarse que la relación de los siete colores del espectro con los siete sonidos de la gama diatónica se verifica con ésta, que es una entre las gamas sonoras; por importancia que tenga, no la única. Además de que la descomposición de la luz es un fenómeno natural y la gama diatónica un sistema de distribución de los sonidos, basado en un fenómeno físico, sí, pero desnaturalizado de acuerdo con ciertas convenciones teóricas. Es decir, física y música no coinciden con extrema justeza en la distribución de los sonidos de esta gama.

Sabemos, en cambio, que la gama cromática, la escala de doce sonidos, se ajusta más estrechamente a las leyes físicas de producción del sonido. En buena cuenta, para el oído occidental, que apenas percibe intervalos menores que el semitono, la gama cromática encierra todos los sonidos valederos para nuestra sensibilidad musical. Si comparamos sonidos y colores sobre la base de esta gama, no haremos sino corroborar las relaciones que, grosso modo, descubrimos entre ellos al usar la gama diatónica.

Ostwald y Beaudeneau han corregido la descomposición de la luz en el prisma de Newton para establecer una gama, mejor matizada, de doce colores puros, seis fundamentales y seis complementarios. Los seis pares de colores puros y armónicamente complementarios son: el rojo, del verde; el rojo anaranjado, del verde azulado; el naranja, del azul; el amarillo anaranjado, del azul violáceo; el amarillo, del violeta; el verde amarillento, del rojo violáceo. Una escala por semitonos del color.

Observemos el siguiente gráfico del prisma luminoso en sus doce tonalidades.

FIGURA N° 1



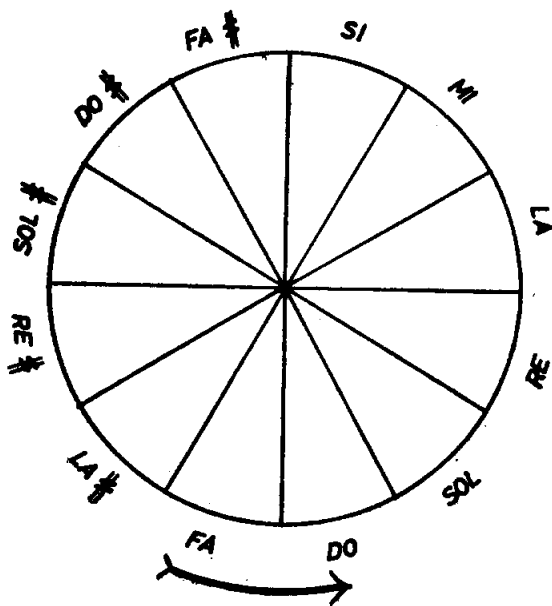
Rojo, amarillo y azul son los colores fundamentales o primarios, los que existen de por sí, que no precisan de combinación con otros. Colores binarios son los resultantes al combinar dos primarios. Rojo y amarillo dan naranja; amarillo y azul, verde; azul y rojo, morado. Son superposiciones perfectas en las que dos colores puros dan otro por completo distinto. Pero aún existen otras posibilidades de mezcla o de intergradación de vibraciones lumínicas. Dos colores binarios, producen un terciarios; dos terciarios, un cuaternario. Hasta un límite, al que volveremos después, en el que la mezcla o suma de colores produce el color neutro, lo gris. Un límite en el que los colores se anulan, como se anula la superposición de sonidos, pasado cierto límite, en el ruido.

Volvamos a nuestro gráfico. Descubrimos en él que, entre el verde y el azul, se afirma un color menos denso que el verde, más luminoso que el azul: el esmeralda. Entre el amarillo y el verde, está el azufre, un amarillo verdoso. En suma, así llegamos a la gama de doce colores bien diferenciados, incluso los intermedios.

En el gráfico que incluimos a continuación, está fijada la gama

cromática musical como se obtiene por el sistema de resonancias naturales. Es el llamado círculo de quintas. Sobre un sonido cualquiera —el Do, por ejemplo—, obtenemos las siguientes resonancias: la octava, la quinta, la tercera, la cuarta, etc., en el orden que se indica. Considerada la quinta como consonancia perfecta, la sucesión de doce quintas justas da los doce semitonos cromáticos (Do, Do # Re, Re #, Mi, Fa, Fa #, Sol, Sol #, La, La #, Si).

FIGURA N° 2



A partir de cualquier otro sonido obtendríamos las mismas notas. El círculo de quintas justas es el círculo infinito en donde están contenidos todos los sonidos posibles, a no ser que se alteren en divisiones menores que el semitono, casi imperceptibles, como dijimos, para nuestro oído occidental.

Hemos así encontrado una identidad entre los elementos básicos de la Pintura y de la Música, el color y el sonido. Son estrechas las similitudes entre las gamas diatónica (siete sonidos, siete colores) y cromática (doce sonidos, doce colores), de la Música y de la Pintura. Hemos

constatado que el análisis de siete o de doce matices fundamentales en el color o en el sonido son formas de establecer, con mayor o menor finura, la sucesión de esos elementos primarios en el espectro luminoso o, llámésmole así, en el sonoro. La descomposición del sonido en sonidos claramente identificables y de la luz en colores bien distintos se corresponden. Pero si extremámos esta experiencia y queremos deducir una relación entre cada uno de los colores y cada uno de los sonidos; si asociamos el Do al rojo, el Re al naranja, el Mi al amarillo, etc., caeríamos en lo fantástico o en lo simplemente caprichoso. Ningún sonido evoca ningún color determinado, al menos que se vinculen con otras sensaciones que no derivan del color o del sonido como tales. Estimar otra cosa es entrar en la vía que conduce hasta absurdos como el órgano de colores y sonidos a que aludí.

Podemos extraer consecuencias mucho más positivas de lo que acabamos de exponer. Los tres colores primarios, pivotes de la gama colorística, acusan cierta semejanza técnica con los tres sonidos fundamentales, tónica, dominante y subdominante, que fijan, son pivotes de una tonalidad sobre la escala diatónica. Si la unión de dos colores primarios da otro bien distinto de sus componentes, la unión de dos sonidos en consonancia perfecta, en terceras o quintas, da otro igualmente nítido que sus formadores, en tan feliz amalgama que ya no es ninguno de los dos, sino otro valor sonoro.

A medida que vayamos fundiendo colores que son combinaciones de otros, las coloraciones que resulten serán menos reposadas, más inquietas. Lo mismo ocurre en la música al superponer sobre un sonido base los que se aparten de la consonancia perfecta. Surge así la disonancia, válida en la pintura como en la música. Disonar, como se sabe, no es el que sonido resultante por combinación de otros suene mal. Es simplemente que no consueñan, no se unifican los resultados de la mezcla. Que en ésta se perciben sus ingredientes.

Una imaginación musical, como una imaginación pictórica, obtendrán insospechados matices por la disonancia. Y la sensación de inquietud propia de lo que no consueña.

Pero aludimos a un límite en las superposiciones de sonidos —el ruido, lo ruidoso—, y en las mezclas de colores —el acolor, lo gris. La mezcla de los siete o de los doce colores de las gamas señaladas da una mancha sucia, un gris sucio. La de los siete o los doce sonidos en cada una de esas gamas tampoco produce acorde alguno, por disonante que sea. Es sólo estridencia.

Digamos, al margen, que el gris también se obtiene por la mezcla de dos colores fundamentales cuando son los que figuran en diámetros opuestos dentro del espectro; por ejemplo, rojo y verde. Los sonidos en diámetros opuestos dentro del círculo de quintas forman el "tritono", el acorde de cuarta que los teóricos medievales calificaron de "diablo en música". Asociación de sonidos que participa de lo indeterminado, de lo neutro, en un sentido tonal.

* * *

Califiqué al gris de acolor. Sé que para muchos pintores y teóricos de la pintura es esta la condición del negro. El negro es la oscuridad, la sombra más apretada. Negación de la luz, por extensión puede ser la del color. Sin embargo, aunque no discuta la preeminencia del negro sobre el gris en cuanto a valor negativo en la pintura, permitid que siga viendo en el gris, anulación del color en suprema discordancia, el equivalente del sonido discorde. El negro es en música lo que no suena, la sombra del sonido; el silencio.

Negro y silencio son elementos primordiales en la composición, en la ordenación de valores ópticos o auditivos. Esa función del silencio como elemento contrastante hemos de reconocer que el negro la comparte con el gris en la pintura.

Para crear o hacer resaltar una gradación entre colores de refrangibilidad vecina, para que este efecto no se destruya o atenúe, el gris, fusión de colores en lo neutro, es excelente. Delacroix proclamó al gris "como enemigo de toda pintura", aunque usó de él muchas veces a la manera clásica. Los impresionistas, ensalzadores de la "bella proclama" de Delacroix contra el gris, tampoco pudieron prescindir de él. Al sustituirle por dos colores complementarios para, más finamente, matizar sus transiciones cromáticas, producen en la retina la misma sensación, no presente al análisis parcial de su pintura, de un efecto encubierto de gris; cuando no del gris mismo. Los grises perla de Velázquez y Goya tuvieron admiradores entre los más fervientes impresionistas, que entonces se olvidan del "grito de Delacroix", como este mismo se olvidó alguna vez y por parecidas admiraciones.

El gris, como ordenador de las sensaciones colorísticas, compartió con el negro, hasta el impresionismo, una función de resalte y recorte en la pintura. Disonancia de paso, nota agregada, que resalta la sucesión de intervalos armónicos, es el gris de la música. El negro, ya lo dijimos, es el silencio, la sombra musical, el supremo contraste.

No hay consonancia sin disonancia, implícita o presente, real o aludida. Ni es posible que el discurso sonoro se articule sin la colaboración de los silencios. André Lhote, estudioso de la pintura, afirma: "No hay color sin gris; el gris es, en cierto modo, el soporte, la justificación de toda armonía colorística; sea que entre en la composición de los colores, como en el Greco, Velázquez o Goya, sea que actúe en torno de ellos, bajo formas de blanco, negro, gris puro, para aislar los otros colores, oponérseles o evitar temibles interferencias".

• • •

Una sucesión de intervalos melódicos cercanos (segundas, terceras, quintas), o una sucesión de acordes sobre esos intervalos como bases produce una sensación de calma, de serenidad. Igual ocurre en la pintura. Un cuadro cuya coloración emplee tonalidades próximas (malva, azul, turquesa), produce esa misma sensación serena.

Si, por el contrario, en una melodía se suceden sonidos distantes, bruscos saltos de sonidos o en un cuadro, sobre los grises y azules, fulge el rojo o el amarillo, se obtiene esa desazón, ese contraste violento que distingue a los maestros del Barroco (luces y sombras en movimiento), o a los maestros de la música que, como Beethoven y Wagner, igualmente persiguieron, en el alba y en el ocaso románticos, sensaciones ante todo dinámicas. Los colores y los sonidos opuestos o distantes en las gamas respectivas producen la misma sensación exaltada.

En cuanto a las modulaciones, las transiciones de un complejo colorístico a otro, de una tonalidad musical a otra, se rigen por la ley anterior, más amplia, pero con semejantes correspondencias en Pintura y en Música. El paso de una coloración donde predomina el azul a otra donde sea el violeta quien predomine provoca una sensación tranquila, una dulce gradación en la pintura. El paso de la tonalidad de Do mayor a su relativo La menor o a la tonalidad de su dominante, Sol mayor, o de su subdominante es suave. Son las modulaciones que se permitían en el Clasicismo, amante de la ponderación, de equilibrio. La sensación contraria se obtiene en las modulaciones, pictóricas o musicales, a tonalidades separadas en el espectro sonoro o en el luminoso. Una transición del rojo al amarillo o al azul es igualmente brusca que la modulación de Sol mayor a La bemol o Do sostenido. La música y la pintura, desde el impresionismo y en toda la época moderna, han usado con reiteración de estos contrastes.

Los pintores y los músicos del Renacimiento o del Clasicismo del siglo xviii se prohibían las transiciones bruscas y establecieron una serie de complicadas reglas para pasar gradualmente, a través de otras tonalidades, de un complejo pictórico o sonoro hacia otro lejano.

Si observamos en la música qué hace a una tonalidad cercana o lejana de otra, vemos que todo se reduce a que dispongan o no de sonidos comunes. Por ejemplo, Do mayor y La menor son tonalidades parientes. En las escalas de ambas figuran seis sonidos comunes (Do, Re, Mi, Fa, La y Si). En la escala de Do mayor no hay más que una nota común, el Si, con la tonalidad de Fa sostenido mayor, tonalidad alejada, por tanto, y cuya modulación directa, sin transiciones graduales, es brusca.

En la pintura es aún más claro este proceso, porque ya sabemos que las transiciones de color suaves se obtienen entre los colores fundamentales y los demás del espectro que nacen de su combinación con otros.

En resumen, los colores y los sonidos actúan unos sobre otros: por mezclas que forman otro color que no es ninguno de sus componentes (consonancias perfectas); por mezclas en las que algo queda flotante, actuante, de sus componentes (disonancias más o menos agresivas). Pero también actúan melódicamente, digámoslo así, en sucesión de uno tras otro. La cercanía de un color modifica a otro suavizándolo o exaltándolo en toda una gradación de infinitos matices; la misma que existe en la sucesión de sonidos. Así, en pintura y música, colores y sonidos no valen de por sí, sino en la relación armónica o melódica de unos con otros que es el vehículo de la expresión pictórica tanto como de la expresión musical.

Aunque hemos hablado de los valores melódicos de la pintura en cuanto a la influencia que un color ejerce sobre los que le están próximos, como en la sucesión de sonidos, no podríamos apartarnos de este tema sin aludir a lo que por tradición se considera lo melódico en la pintura. También en este aspecto lo asociaremos a la función de la melodía en la música.

Me refiero a la línea o dibujo como delimitación de figuras y formas. Trazo que resalta del color y fija sus márgenes, lo sitúa. En la música se califica con razón de "línea melódica" (melodía) a los sonidos que ejercen una función semejante sobre el complejo audible.

En las épocas clásicas, de mayor objetivismo, la línea, el dibujo, predomina sobre el color o lo gobierna. Así en el Renacimiento y en el Clasicismo del siglo xviii. En éste, la preeminencia de la línea es tanta

que los cuadros, muchas veces, son como dibujos coloreados. En las épocas subjetivas, expresionistas —el Barroco, el Romanticismo—, el color se sobrepone a la línea, la desborda. Parece como si el dibujo no existiera más que como una resultante de las combinaciones colorísticas. Patetismo y sensualidad pictórica suelen darse unidos en este efecto. Recuérdese a los grandes pintores del Barroco. Pero la sola sensualidad del color puede contribuir a lo mismo sin el pathos, incluso sin expresividad subjetiva, como en los impresionistas.

En exacta correlación con la Pintura, la Música de los períodos clásicos, notablemente la del Clasicismo del siglo XVIII, nos muestra un imperio de la línea melódica que condiciona el fluir de los demás elementos musicales. En la música barroca, como en la pintura de su tiempo, la importancia de línea melódica y de fondo armónico se contrapesan en una clara búsqueda de patetismo y una tendencia marcada hacia el color como recurso expresivo. En la música del impresionismo, el color, la atmósfera colorista sonora envuelve a la melodía, que llega a ser como una emanación del ambiente armónico.

* * *

La organización formal es en ambas artes el resultado de combinar los valores melódicos y los armónicos, línea y color, con un ritmo que los estructura. En su desarrollo y en su conjunto, para la música; en la ordenación de las partes con el todo, en la pintura, pero con un sentido espacial.

El ritmo es el elemento organizador por excelencia, el que coordina los demás y, por tanto, establece la forma.

Como los elementos de la música se proyectan en el tiempo, existen en la medida que se suceden en el tiempo, el ritmo musical, ordenador de los otros valores, es el más temporal de todos. Para fundirse con ellos y dominarlos, ha de ser de su misma naturaleza e incluso sobrepasarlos en los atributos de esta naturaleza. Así, el ritmo es entre los valores de la música el más primariamente musical. El ritmo musical es una pura y simple distribución del tiempo ilimitado en períodos concretos de tiempo. Estos pueden ser regulares (isócronos), irregulares (ácronos), o combinaciones de unos y otros. De la misma manera que nuestro corazón mide y ritma, en ritmo isócrono, nuestra vida, el ritmo es el latido o el corazón mismo de la música. Somete a cuenta su existir y, a la vez,

es básico a su existencia. Doble función en la que vuelve a asemejarse a nuestra víscera cordial.

El ritmo pictórico es de naturaleza opuesta al de la música. Espacial, este ritmo distribuye, jerarquiza, combina y anima formas y valores plásticos. En ordenaciones regulares, simétricas como suma de la regularidad (equivalente al ritmo isócrono musical), o asimétricas, irregulares (ácronas).

De tal suerte las funciones rítmicas entran en lo sustancial de los fenómenos estéticos, hasta tal punto son determinantes en la composición artística que son los cambios en el concepto rítmico quienes más influyen en fijar las distintas fisonomías de los estilos a lo largo de las épocas. Y no sólo en la Pintura y en la Música. El mejor paralelo que podría establecerse en la trayectoria de los estilos artísticos se obtendría desde este punto de vista del ritmo.

La música, sucesión de sonidos, ante todo sucesión de sonidos que se desvanecen en el aire, tuvo que enfrentarse desde sus orígenes con el problema de construir sus formas en el aire, castillos en el aire realmente, formas ideales, cuyo vuelo no puede seguirse sino con la imaginación. Para construir en el aire y al latir del tiempo las formas musicales, darles un perfil, una rotundidad perceptible en tan frágil materia, el ritmo musical fue ordenando frases, períodos, reiteraciones de ambos que diesen la sensación de lo que empieza, sigue, culmina y acaba. El proceso, a lo largo de los siglos, de cómo fueron organizándose desde la más sencilla célula rítmica a la más breve frase melódica; de ésta, a la menos compleja organización de ritmo, una melodía y otra superpuesta como combinación musical; de este tipo de obras a las más nutridas de elementos, en escritura polifónica primero, armónica más tarde, es algo que tomaría mucho espacio explicar. Cubre la historia entera de la música en nuestra cultura. Contentémonos con este axioma: para la música, en el principio fue el ritmo, como en las demás artes, tal vez como en toda la naturaleza. Y el ritmo sigue siendo el espinazo, la columna vertebral de las organizaciones musicales. Manifestándose en dos formas que conviene precisar. Como ritmo lineal, al que se ajustan frases, melodías, el bien llamado discurrir melódico, y como ritmo formal, el que ordena unas partes con otras de la composición, en distribuciones simétricas y cerradas (formas de sonata, de fuga, etc.) o asimétricas y abiertas.

Las dos especies de ritmo se ofrecen en la pintura para cumplir, en el espacio, fines semejantes.

Los ritmos pictóricos, ya dijimos que proceden a la ordenación y fijación de jerarquías entre los elementos de este arte, líneas, figuras, volúmenes, color. La necesidad de organizarse rítmicamente los valores plásticos fue tan imperiosa para la pintura, desde su nacimiento en las edades prehistóricas, como en la música o en cualquier otro arte. Fue el ritmo, copiado de la naturaleza en asombroso poder de observación, quien dispuso la ordenación de contornos lineales y de los planos de color. Del bisonte o el toro considerados aisladamente, un enorme paso en el sentido rítmico-formal del hombre primitivo lo representa la disposición en conjuntos de sus figuraciones pictóricas. La pintura esquemática de escenas de danza y de caza, en las que ya aparece el hombre, nos habla tanto del poder de abstracción intelectual conseguido por aquellos remotos antepasados nuestros como de su capacidad de plasmar complejas distribuciones rítmicas.

En los tiempos históricos, en la pintura ornamental y en la arquitectura de las primeras grandes civilizaciones (Asiria, Babilonia, Egipto, Creta), la imposición de cerradas fórmulas rítmicas, que se reiteran hasta la monotonía, evoluciona hacia las aiosas organizaciones de volúmenes que, en la arquitectura como en las demás artes espaciales, harán la gloria del pueblo griego. Desde las más sencillas organizaciones rítmico-decorativas a las prodigiosas armonías de frontones y columnas del Clasicismo, todo nos habla de que los ojos estaban tan ávidos como los oídos de ordenaciones rítmicas con un contenido estético.

Cuando la pintura empieza a existir por sí misma, con independencia de las otras artes espaciales, ya en el ámbito de la cultura cristiana; más tarde todavía, cuando pintura y cuadro vienen a ser sinónimos, no es difícil advertir cómo actúan sobre ella las dos especies de ritmo a que me referí: el que sigue líneas y figuras, resalta sus proporciones, armoniza este gesto con aquél, tal actitud con la de más allá, y el que actúa sobre el conjunto del cuadro, en golpe de visión, para darle una estructura formal. Esas formas que pueden reducirse a valores geométricos en el análisis de los cuadros; con mayor evidencia en los de maestros del Renacimiento y del Barroco, que tantas veces partieron del esquema geométrico-formal hacia su realización pictórica. Recuérdese, por ejemplo, los estudios de composición de Leonardo da Vinci.

Si a la Séptima Sinfonía de Beethoven se la ha calificado de apoteosis de la danza, del ritmo en los dos sentidos dichos, ¿no es mayor y más concluyente apoteosis rítmica "La rendición de Breda" de Velázquez? En el total de la composición, las lanzas, los mosquetes, el núcleo de las

dos figuras centrales contra las masas de soldados que se distribuyen a uno y otro lado; cada gesto, cada mano, chambergo o gorguera están insertos en una maravillosa coordinación de ritmos. Lo mismo de admirable en este aspecto rítmico-plástico, ahora en una contraposición de cielo y tierra, vida y muerte, es "El entierro del Conde Orgaz" del Greco. O "Los fusilamientos en la Montaña del Príncipe Pío" de Goya. Podríamos aducir cientos de casos no menos elocuentes, que no harían sino corroborar lo expuesto.

En las épocas y estilos clásicos, la pintura cuaja en ritmos simétricos y, en cuanto a la composición en su conjunto, en formas cerradas, como dijimos de la música. Si en el centro del cuadro una figura se destaca, las que se sitúen a derecha e izquierda lo serán en el mismo o parecido número y de igual importancia. Muchas veces en la misma actitud. Ritmos simples y formas cerradas. Suelen ser, además, cuadros que la misma pintura enmarca con energía; en los que el otro marco, el material, es una redundancia. El uso de tal enmarcamiento para subrayar lo cerrado de la forma obedece a los mismos principios de organización formal que comentamos al hablar de la música clásica. También porque en este tipo de composición se establece de manera más resuelta qué es lo principal y qué lo secundario en la obra artística. Se destacan los temas dominantes o sujetos (así se llaman también en música), y sus relaciones tectónicas y expresivas con cuanto les está supeditado. El empleo de este esquema formal en su manera más sencilla por los pintores del Gótico lleva incluso a dar un mayor tamaño a los sujetos dominantes sobre los secundarios, para que nadie se equivoque. La Virgen o Jesús, por razones, insisto, tectónicas a la par que religiosas, triplican el tamaño de los orantes a su pie, sólo humanos. Con la misma ingenuidad, la música del Gótico realza el "cantus firmus", ungido de valor sacro, pero también armadura de la composición, sobre los contrapuntos del músico que se le supeditan.

Los ejemplos sobre lo que decimos se multiplican en la gran pintura que se extiende desde Fra Angélico a Botticelli y de ellos a Leonardo y Rafael. La simetría en la disposición de los valores pictóricos, las formas cerradas, dominan la pintura como la música del Renacimiento. Pero avanza el siglo XVII, se impone el estilo Barroco y una misma revolución, de henchido patetismo, y de supremacía de lo dinámico, sacude a la música y a la pintura. Es también una de las grandes épocas en la expresión de lo subjetivo. Se persigue el drama y lo dramático, las pasiones en conflicto. Se hace espectáculo de lo más entrañable. En las

estatuas de Bernini, hasta del rapto místico. Los exasperados sentimientos propios se despliegan ante los demás en toda su fuerza. Que mis lágrimas hagan correr a torrentes las lágrimas de cuantos las contemplan. Frente al equilibrio y la serenidad clásicos, un desgarrador sentimiento. Frente a lo estático y objetivo, lo dinámico en desenfreno. En consecuencia, ritmos múltiples, quebrados, violentos; formas abiertas, contorsionadas como la expresión que las penetra.

La pintura barroca romperá con los elementos de quietud, de simetría. Un viento de pasión agita las figuras, estremece el paisaje, luces y sombras. Como ante todo se persigue el movimiento, tendrán supremacía la distorsionada secuencia de valores rítmicos, lo disonante en el color, el desequilibrio formal. El Greco, que de su período renacentista-manierista se extrema en lo barroco, ofrece abundantes ejemplos en lo disonante del color, en el desenfreno rítmico, en la ruptura con toda suerte de convenciones formales. Pintura en llamas (de azufres, rojos y azules, o grises no menos violentos en su contraste) que se sale del marco como de la norma. Pintura cuyo esplendor expresivo reside precisamente en salirse de quicio.

Se nos ofrece en él, como en los demás maestros de su tiempo, un sentido nuevo, inédito de la organización formal, que rebasa los márgenes estéticos y técnicos hasta entonces conocidos. Formas atormentadas fieles a la expresión que las llena.

La música de Monteverdi, hecha de sangre y lágrimas, como dijeron sus contemporáneos, los lacerantes madrigales del Príncipe de Venosa; en fin, cuanto desemboca en el "drama con música" y la música dramatizada (oratorios, cantatas, pasiones), del Barroco, de una música que hace del libérrimo "estilo recitativo" la médula de su expresión, se corresponde con cuanto hemos señalado sobre ritmos y formas en la pintura de la misma época.

• • •

El siglo del Barroco nos ofrece también un ejemplo notable de las correspondencias que venimos señalando entre Pintura y Música en lo que se refiere a la invención de la perspectiva. Establecimiento de los planos sonoros (primer término que resalta sobre "un fondo"), y establecimiento de los planos pictóricos que —en lo técnico y, ahora todavía más, en lo intuitivo—, parecen originarse y alcanzar la plenitud de su desarrollo en obediencia a unas mismas leyes.

Con excepción de la arquitectura, para quien la ordenación de volúmenes en perspectiva es un hecho casi natural (natural, desde luego, la perspectiva; arte, su disposición armoniosa en valores arquitectónicos), la música es la primera de las artes que se plantea, en un terreno puramente artístico, y artificial por lo tanto, la necesidad de la perspectiva. Es la gran conquista, desde los albores de la Edad Media, en los siglos ix al xi, de la música de Occidente. Lo que para ella abre horizontes que estarán para siempre, hasta hoy día, vedados a la de otras culturas.

Al escribir sus primeros "contrapuncta" sobre un canto litúrgico, los polifonistas de Nôtre Dame de París inician esta prometedora senda. Un contrapunto, dos o tres que se sobreponen al "cantus firmus" básico ("de fondo"); que sobre él resaltan y dan la primera sensación de profundidad en la música, responden a la incierta, afanosa búsqueda de perspectiva en el campo sonoro.

La conquista es sobremanera ambiciosa, incalculable en futuras consecuencias como para que en recorrer su completo itinerario se tomen largos siglos: las dos Edades Medias (Alta y Baja), todo el Renacimiento. Las maravillas de construcción sonora de los polifonistas del Renacimiento serán, en cierta manera, arquitecturas en un solo plano, valga la imagen. Lassus, Victoria, Palestrina, incluso los madrigalistas venecianos y romanos de comienzos del siglo xvii usan de varias voces sobrepuestas, pero en un equilibrio de valor de tal forma resuelto (de acuerdo con la estética renacentista), que los diversos planos sonoros se equilibran, no resaltan uno de otro, son simultáneos en una hasta cierto punto misma perspectiva. Como en la pintura del siglo xv y buena parte del xvi, las entidades que actúan en el tejido sonoro (distintas partes o voces polifónicas), se mueven tan sólo en primer plano que el fondo no se encuentra a distancia, sino pegado a ellas.

Culmina el Renacimiento. Giotto, Fra Angelico, Paolo Ucello, Botticelli, pasan de la intuitiva perspectiva "visual" a la perspectiva "científica" en la pintura. El proceso es bien conocido. No precisa de mayores explicaciones. De inmediato, alrededor del 1600, la música alcanza lo que puede calificarse para ella de perspectiva científica en los madrigales que se hacen cantatas con acompañamiento instrumental en "bajo continuo" ("fondo ininterrumpido", podríamos decir), en el "drama con música", en las "sinfonías" de Giovanni Gabrieli y en las sonatas de boloñeses y romanos.

Los pintores, en la transición del Renacimiento al Barroco, han descubierto cómo dar la sensación de perspectiva por las gradaciones

de color (los cálidos que resaltan, reclaman el primer plano; los fríos que producen el efecto contrario), y por la combinación geométrica de líneas y volúmenes. De la misma forma, los músicos crean con la técnica del bajo continuo y, años después, mediado el Barroco, con la escritura concertante, la real perspectiva en música. El concepto de sonidos altos (los agudos), y bajos (los graves), adquiere una nueva dimensión por razones de perspectiva. La línea superior, el canto melódico, ya se destaca por completo sobre las otras partes y se hace, en consecuencia, único vehículo de la expresión.

Marchan tan del brazo la evolución y el enriquecimiento del concepto de perspectiva en ambas artes, desde entonces hasta ahora, que un análisis detallado de esos pasos es en verdad sorprendente. No hemos de intentarlo nosotros en este demasiado largo y fatigoso escrito. Recurramos, como en otras ocasiones, a un ejemplo. En el Concerto Grosso de fines del Barroco, cuando venecianos, como Marcello y Vivaldi, o alemanes, como Juan Sebastián Bach, vuelven a la combinación de diferentes timbres instrumentales (maderas y bronces con cuerdas), en el grupo "concertino", sobre el "concerto" u "orquesta de rippieno" (la masa de las cuerdas), se nos muestra la perspectiva "científica", lineal y geométrica, de planos destacados de los solistas sobre el fondo neutro del conjunto, además de la perspectiva "auditiva", sensorial, que equivale a la "visual" de la pintura, en los planos nítidos que recorta la combinación de voces instrumentales de timbre diverso.

Debemos agregar que, en la música concertante del Barroco, a la vez que se logra la definición plena de la perspectiva en música, se descubre, entre otros efectos expresivos, el del clarooscuro sonoro. Una vez más, esta técnica se corresponde con la que, en la pintura, crea una nueva expresividad por esos años. Los sencillos efectos "de eco" de un comienzo en la "Sinfonía forte e piano" de Gabrieli, se amplían en el Concerto Grosso y son básicos en todas las fórmulas de diálogo, de contraposición de planos sonoros, en las formas que van naciendo desde la Sonata barroca a la del Clasicismo.

* * *

Al prolongar en los estilos que suceden al Barroco (Rococó, Neoclasicismo, Romanticismo), los paralelos establecidos entre los modos y técnicas de la Pintura y de la Música, no haríamos sino perfilar con nuevos matices lo sustancial ya expuesto. Tan tentador como seguir la evolución

paralela del sentido rítmico en las artes que nos ocupan o el de la perspectiva, sería extendernos sobre las correspondencias que en los dominios de la expresión y de lo estético existen en Música y Pintura. Podríamos analizar también las complejas causas psicológicas que establecieron y mantienen una tan acertada correlación entre el timbre acuoso, transparente, frío de la flauta y el azul claro; del blando, aterciopelado sonar del violoncello y lo azul profundo; de la asociación con el rojo del fulgurante, agresivo timbre de la trompeta, etc.

¿Por qué lo pastoril, lo eglógico se identifica con el canto de las maderas agudas, flauta, oboe, corno inglés? ¿Por qué lo reconcentrado y misterioso constituyen el reino de los fagotes y el sentimiento nostálgico de la naturaleza se confía a las trompas? ¿Por qué la suma de la expresividad dramática o del arrebato pasional se desata en el torrente de las cuerdas? Nada de caprichoso rige estas preferencias ni otras semejantes.

Dentro de los límites restringidos de un ensayo, debemos contentarnos con lo ya apuntado sobre algunas de las relaciones técnicas que existen entre Música y Pintura. Que otros con mayores conocimientos que los míos aborden el tratado extenso que exige la totalidad del fenómeno y sus prolongaciones en todos los dominios que las artes abarcan.

EL STRAWINSKY DE AHORA

p o r

Andre Boucourechliev

Cuando la obra de arte, nacida de un diálogo secreto, inicia su peregrinación aventurera está destinada a transformarse sin cesar en la conciencia de los hombres y las generaciones, ¿cuál es su verdadero rostro? Perpetuamente "otro" —mil rostros que se suceden en la estrecha ventana de nuestra *actualidad* transitoria. No puede afirmarse que uno sea más auténtico que el otro ni tampoco que señalen algún ilusorio progreso del conocimiento. "El verdadero" rostro de la obra sería el virtual conjunto de éstos, solamente accesible a alguna divinidad fuera del tiempo, capaz de abarcarlos a todos a la vez. Para nosotros, la obra no puede ser sino esta virtualidad en sí, este movimiento del que sólo podemos captar algunos estados instantáneos. ¿Debemos deplorar ese perpetuo "ahora" al que estamos limitados, esa tan estrecha ventana de nuestra visión? ¿Habrá que buscar sistemáticamente el "retroceso", es decir, intentar inmovilizar la obra, en suma, alejarnos de ella? ¿No sería mejor, por el contrario, tratar de coincidir lo más estrechamente posible con la obra en el presente, con nuestro presente en movimiento? Es nuestra única posibilidad de asir una verdad —por muy provisoria que ésta sea— y de establecer un diálogo vivo con la obra; de actuar sobre ella en vez de contemplarla como cosa muerta. Este es nuestro parte de creación.

Otra trayectoria cruza el gran círculo de metamorfosis de la obra en sus sucesivos hoy, la del artista mismo; las metamorfosis de su pensamiento, de su estilo. Gravitación doble, pero conjugaciones que no son ni sincrónicas ni previsibles, ya sean éstas felices o extemporáneas. El artista y sus contemporáneos se preceden, se siguen, para volver a precederse, sólo a veces coinciden. Cada sensibilidad, cada conciencia individual o colectiva extrae sus propias conclusiones de la trayectoria creadora del artista; cada *actualidad* reconoce sus afinidades, hace aparecer, desaparecer, desplazarse zonas de sombra y de luz... Admirable ejemplo de esta doble gravitación es la obra de Strawinsky que, desde hace medio siglo, no deja de renovarse en la voluntad del artista tanto como en la fulminante evolución de varias generaciones.

* * *

* 54 *

Strawinsky es uno de los raros compositores contemporáneos cuya obra pertenece a la vez al pasado, al presente y al futuro. En la actualidad su genio es tan fecundo como en la época de la *Consagración* e igualmente irreductible a cualquier categoría fija. Los ochenta años del músico fueron festejados por todos los públicos y por todos los músicos del mundo. No existe compositor, sea cual fuere la generación a la que pertenezca, que en algún punto de su propio camino no se haya encontrado con el genio de Strawinsky y que no le reconozca una deuda creadora. ¿A cuál Strawinsky se dirigen estos homenajes? ¿Quién es, en suma, Strawinsky? Los "balances", las "síntesis" de una gran obra con motivo de un gran aniversario pueden parecer tentadoras. Por lo demás, ¡cuántos balances "definitivos" de la producción strawinskiana han sido hechos antes de que el compositor llegara a tan respetable edad! (Fácil es imaginar la sonrisa con que los ha recibido a lo largo de su larga carrera. . .). Tanto las síntesis de hoy como las de ayer no nos parecen de validez duradera, ni siquiera posibles. No sólo, porque el compositor no ha terminado de mostrarse ni a sus turiferarios ni a sus críticos, no sólo, porque su obra se presenta como un río zizagueante cuyo curso en cada época ha sido interpretado y previsto de mil maneras distintas; no sólo, porque Strawinsky, hoy más que nunca se considera, según sus propias palabras, "joven compositor de vanguardia", sino especialmente, porque toda su obra posee los gérmenes de la perpetua migración en la sensibilidad de épocas que avanzan con vertiginosa rapidez. Es posible que esa migración no termine nunca. Puede que eso sea lo que pomposamente se llama la inmortalidad de la obra. . .

Esto quiere decir que el músico contemporáneo no puede abordar la obra de Strawinsky sino que de la manera más personal y más provisoria posible. Esta sería por lo demás la única justificación de una reflexión, una más, sobre la obra del gran músico. En el mar no se puede "fijar la posición", sino que desde su propia embarcación en movimiento.

Dentro del gran concierto de opiniones discordantes que con sus espectaculares saltos estilísticos ha alimentado la obra de Strawinsky durante nuestro siglo, una voz especialmente penetrante se levantó inmediatamente después de la Segunda Guerra Mundial: un ataque de extrema violencia que más que todas las alabanzas de sus epígonos hizo resaltar el genio strawinskiano. Fue la de Pierre Boulez en las revistas "Contrepoint" y "Poliphonie". Su alcance era restringido en apariencia, porque su enfoque era parcial y personalísimo: el compositor se limitó a un riguroso examen de los problemas de la tonalidad y de la atonalidad.

dad de violenta actualidad en aquel entonces. Formando como referencia un período estilístico de Strawinsky —el llamado “neoclásico”— el ataque de Boulez dejaba de lado los problemas estilísticos y estéticos de Strawinsky. Entre las innovaciones críticas de la época, inclusive las de mayor relieve, la de Boulez constituye un testimonio de una nueva naturaleza; situada la discusión en la experiencia vivida con un lenguaje nuevo que nacía y simultáneamente colocaba la obra de Strawinsky (aunque definiéndola al revés) dentro de una trayectoria vertiginosamente móvil. Pronto el mismo Boulez publicaría un estudio constructivo sobre la *Consagración* —ya no un ataque crítico—, inclusive más parcial que el anterior, pero que indicaba, dentro del lapso de algunos años, una nueva posición de Strawinsky dentro de la órbita de nuestra época. En este artículo¹, difícil de leer hoy día, Boulez analiza las estructuras de la *Consagración* exclusivamente desde el aspecto rítmico. Después de la preocupación por los problemas de la atonalidad, entonces ya sobre pasados, surgió con prioridad el de los problemas rítmicos dentro del lenguaje musical nuevo. Análisis incompleto, puesto que se preocupaba de una sola dimensión del fenómeno musical y abiertamente parcial, pero por eso mismo crea, en el cruce de dos órbitas, una conjunción de fuerzas las que, aunque provisionarias, ¡cuán fecundas! Al abolir las categorías estilísticas, la historia musical, el “pasado” en cuanto a pasado, hace surgir en suma una nueva *Consagración*. No la agota, por lo demás, esa sería difícil tarea, porque la obra está lejos de haber terminado su carrera. Sin duda mañana surgirá, a través de una sensibilidad y una problemática renovada, otro rostro todavía desconocido de la *Consagración*.

La “conjunción Strawinsky-Webern”, en los albores del medio siglo, fue aplaudida por toda la nueva generación musical y provocó manifestaciones de gran envergadura, como las de los conciertos del “Domaine Musical” en París. Al celebrar a este recién nacido de la música serial, a este “joven compositor de vanguardia” —pero con los honores que merece un maestro—, ¿pretendieron los jóvenes compositores ofrecerle a Strawinsky algo así como un certificado de buena conducta?, ¿estimaron que con su ingreso al reinado weberniano el compositor, hasta cierto punto, redimía sus “pecados” neoclásicos? Por cierto que no. Ante todo, estos músicos se impresionaron de la audacia y de la juventud espiritual del artista que, pasado los setenta años, se atrevía a presen-

¹En *Musique Russe* (Presses Universitaires de France).

tarse al "campo de batalla" impulsado exclusivamente por la gloria de lo que él estimaba su verdad. Daban la bienvenida a sus filas no al Strawinsky "convertido a la música serial", sino que al Strawinsky de la *Consagración*. Porque a pesar de las apariencias, los problemas de los músicos jóvenes y los de Strawinsky no eran los mismos. En el momento en que éste penetraba al dominio serial, con intenciones propias bien precisas, ellos se alejaban. Strawinsky buscaba en la serie, ante todo, ese *orden* que durante toda su vida creadora le ha exigido a su lenguaje. La nueva técnica con que lo logra no invalida, según nos parece, su concepción fundamental de la música (al final de este artículo analizaremos este punto), sino que por el contrario la refuerza. La actitud de los músicos de la nueva generación es muy distinta. La noción de "serie", casi olvidada hoy día, ha sido rápidamente dejada a un nivel gramatical, podríamos decir sublimada, dentro de un concepto radicalmente nuevo del discurso musical (no cabe describir los innumerables aspectos de este concepto dentro del marco de este artículo). Strawinsky nunca ha tratado de penetrar por esas vías. Abordó el dominio serial desde un punto de vista personal, transformándolo según sus necesidades, conforme a exigencias estrictamente personales y permanentes. Por caminos voluntariamente divergentes desde un principio y, por cierto, no al nivel de cualquier "dodecafonismo", Strawinsky y los músicos de la joven generación, desde hace casi diez años, viven una coexistencia frente a un mundo perplejo. El significado profundo de esta coexistencia está en otra parte y cambia sin cesar.

No cabe duda que ciertos artistas, más allá de las características visibles a primera vista, dejan entrever a sus contemporáneos niveles más profundos y generales de contacto. El testimonio ejemplar lo encontramos en un compositor cercano a nosotros. Alban Berg era para nosotros antes esencialmente el dodecafonista, el discípulo de Schönberg, el "tercer hombre" de la gran trinidad vienesa, al que las preocupaciones musicales de la época según parecía, anclaban allí definitivamente. Pronto, no obstante, Berg fue como dejado de lado, ocupando su lugar Webern, el visionario; se habían dado cuenta que Berg no era un "serialista auténtico", era un "nostálgico del pasado", un "dodecafonista a pesar suyo", etc. Hace sólo pocos años que Berg recuperó, para los músicos, su actualidad total y su grandeza. Actualmente se escrutan en sus obras muchas cosas, menos su dodecafonismo, auténtico o no, y nadie concibe reprocharle sus famosas "contradicciones". Son precisamente esas con-

tradiciones (como lo ha demostrado claramente H. Pousseur¹ en su presentación de los escritos del músico) las que convierten a Berg en el gran testimonio de un Occidente en crisis, uno de los pocos que vivió en su música la violencia de ese desgarramiento. De ahí precisamente extrae la fuerza de su expresión dramática que encarna en *formas nuevas*, de increíble fantasía. Es ese "tercer" Berg, alejado de los dos otros pero tan real como ellos, el que se impone ahora, reescuchado, meditado... en espera del que vendrá mañana.

Así también, el Strawinsky actual vuelve a cambiar de rumbo. Por sobre su "vuelta a Bach" o a su "conjunción con Webern", en toda su obra se perciben nuevos enfoques de su actitud fundamental frente al fenómeno musical. Además, en el prismático surge cierto dominio de la forma y la retórica musicales en los que Strawinsky es maestro indiscutido, precisamente aquéllos que la más joven generación de músicos se había deliberadamente prohibido, pero en el que ahora desean penetrar. Estos son ante todo, las arquitecturas periódicas (en el sentido más amplio del término), las metamorfosis circulares, las anticipaciones, los llamados retornos, retrocesos, correspondencias visibles e invisibles, un manipuleo magistral de la memoria y de sus laberintos, todo un universo "ondulatorio" hacia el cual se vuelve una vez más, por cierto que con conceptos y medios radicalmente nuevos (el compositor H. Pousseur en los encuentros de Darmstadt del año pasado, consagró una serie de conferencias a los problemas de la periodicidad, el primero que los formula de manera nueva). En seguida, se presenta un cierto número de actitudes y cláusulas poéticas proscritas hasta la fecha por la música joven: la ironía, el sarcasmo, la parodia, así como la exégesis, la citación, todo un arte consumado de lo convencional en el sentido más elevado del término, un juego de espejos en el que la música se refleja a sí misma. Y por fin es el famoso "arte de segundo grado", tan reprochado al Strawinsky de *Mavra* y del *Dumbarton Oaks Concerto*, que la música no tiene razón alguna para rechazar sistemáticamente *en la actualidad*; en aquellos puntos y condiciones en que se justifica poéticamente... Este es precisamente el período creador de Strawinsky que antes se juzgaba como el de un futuro menos rico —el "neoclásico"— y es, por el contrario, precisamente dentro de este campo y en este punto en el que nos ofrece las enseñanzas más fecundas. No se trata, por cierto, de rehacer nada ni de volver atrás. Los músicos de la actualidad han forjado

¹Henri Pousseur: *Les écrits d'Alban Berg* (Ed. du Rocher, Mónaco).

su vocabulario, su síntesis, su estilo propio. Es en el seno de este estilo, de esta comunidad estilística, sobre cuya importancia nunca se insistirá suficientemente, y de la libertad de expresión que engendra, donde nuestro inventario poético puede enriquecerse sin cesar. En este sentido, la obra de Strawinsky se presenta como todavía inexplorada.

¿Será necesario agregar que la maestría técnica de Strawinsky, su prodigiosa artesanía, siguen suscitando la admiración de todo músico digno de este nombre? El *oficio* de que hace gala el gran compositor constituye por sí solo una razón suficiente para el constante estudio de su obra.

No obstante, todo esto es secundario frente a la enseñanza fundamental que nos transmite la obra de Strawinsky. La más joven generación de compositores tendrá —si es capaz— que meditarla con especial dedicación ahora que ha logrado un ciclo audaz de exploraciones gramaticales, y que la acechan los peligros de una pluma demasiado fácil. La actitud fundamental de Strawinsky con respecto a la música podría ser formulada —muy sumariamente— con las siguientes palabras: *rechazo absoluto del gesto*. Jamás Strawinsky se ha expresado sino que a través de un lenguaje específicamente musical, jamás ha admitido que el gesto sonoro substituya las funciones cualitativas propias de las dimensiones musicales. Nunca ha permitido que la acción de la música sobre nosotros sea una *mímica*, siempre la ha hecho nacer en el seno del mundo específico de su arte. La obra de Strawinsky define —al revés— el gesto como dimensión para-musical, y expresándolo en forma definitiva, como negación del arte. Para él, el gesto en música está fuera del lenguaje. Es la manifestación más primitiva, la más sumaria del expresionismo musical, es la dimensión que con mayor facilidad muere en aquellas obras en que el compositor ha sacrificado la esencia. Es responsable, además —y es por eso que es necesario insistir aunque la afirmación parezca evidente—, de los malentendidos más ingenuos tanto frente a una gran parte del público como de la crítica. Se confunde el gesto sonoro con la “expresión”: no es sino que la onomatopeya. Aunque ni las más grandes obras están exentas: desde “La Pasión Según San Mateo” hasta las “Cantatas” de Webern, las “señales” expresadas con figuraciones sonoras imitativas o referenciales de toda especie han sido usadas, pero en esos casos justificadas por las formas y las estructuras y ¡con qué mesura, con cuánto arte de transposición han sido realizadas! Strawinsky, no obstante, las rechaza con más intransigencia que nadie. Sus obras de inspiración religiosa son el ejemplo más rotundo. Si se compara el “Credo” de la

"Missa Solemnis" de Beethoven, basado casi exclusivamente sobre el gesto sonoro y la *Misa* de Strawinsky, por ejemplo, resalta la diferencia entre ambas actitudes. Es, sin duda, por eso que Strawinsky es uno de los más grandes compositores de música religiosa de los tiempos modernos. Y es seguramente debido a este rechazo del gesto que es uno de los más extraordinarios autores musicales *para* el gesto: para la danza. Los dos mundos específicos, música y danza, se encuentran y se fusionan más allá de todo mimetismo primario. Strawinsky "rechaza la expresión", es algo que se ha dicho y que él mismo ha dicho. Es la *mímica* de la expresión lo que rechaza. Dentro del dominio profano se le presenta como una abdicación de su arte y en el dominio sagrado, como una profanación.

"Rechazo de la expresión", o precisamente, ¿expresión musical verdadera? Este viejo debate en el que el mismo Strawinsky participó en su "Poética Musical" es por fin algo caduco para los músicos de hoy, por lo menos. Afirmemos sencillamente que si Strawinsky ignora la intención expresiva manifestada al nivel primitivo de las configuraciones sonoras "significativas", el que escucha no puede ignorar la expresión que su obra *engendra*. La música de Strawinsky, arte infinitamente alterno, lenguaje absolutamente autónomo, se revela profundamente expresivo en sus estructuras mismas: no se trata sino que de comprender en todo instante su sentido musical, purificado de cualquier otro resabio.

* * *

Por lo tanto, si existe un nexo profundo, entre los tan fuertemente individualizados estilos strawinskianos, desde *Les Noces* a *Threni*, pasando por *Oedipus Rex*, es en esta actitud fundamental, según nos parece, donde se revela este nexo. El compositor lo encarnó, en un momento dado, dentro de las formas y las figuras del pasado; sin duda éstos podían constituir para él, provisoriamente, ese mundo musical que busca, puro, dentro de su convencionalismo, de todo elemento gesticulante. Algunos no vieron, entonces, sino que la "vuelta a algo" y lo imitaron servilmente sin saber exactamente por qué. Otros lamentaron que Strawinsky se descarriara por un camino estéril. Pero parece que Strawinsky se había engañado menos que nadie y que sabía muy bien dónde quería llegar, por qué y cuáles eran los riesgos... Sin duda es esa la meta que determinó el nuevo estilo del compositor. Al someter su idea creadora al do-

minio serial, Strawinsky descubrió la posibilidad de encarnar esos mismos conceptos y exigencias musicales esenciales dentro de un lenguaje nuevo.

Es posible e inclusive probable, que mañana su música revele nuevos rostros. Otras sensibilidades colectivas, otras generaciones sabrán escuchar otra cosa de la que oímos hoy día. Pero si la obra de Strawinsky se proyecta en la metamorfosis continua, en la que nuestro propio movimiento constituye el campo de acción, es porque posee el germen de esa renovación y lleva dentro de ella esos futuros inagotables: es el privilegio del espíritu moderno.

AURELIO DE LA VEGA, UN COMPOSITOR DE LAS AMERICAS

p o r

*John Ramsen Schortt*¹

Por muchos años, la música creada por compositores latinoamericanos ha sido relativamente poco conocida en los círculos internacionales. Sólo una docena y media de compositores procedentes de diversos países Sur y Centroamericanos aparecen representados en los catálogos de editoriales europeas o estadounidenses. Grabaciones de esta música, salvo en los casos de Chávez, Ginastera, Santa Cruz o Villa-Lobos, son casi imposibles de obtener. En todo caso, esta música grabada pertenece a compositores de la generación anterior, con la excepción de Ginastera. Lo que ocurre en el presente, desde un punto de vista creativo musical, no trasciende casi nunca más allá de las fronteras locales. La obtención de música impresa en varios países latinoamericanos —incluyendo las recientes ediciones de la Biblioteca Nacional de Cuba— es punto menos que labor policíaca, pese a las excelentes publicaciones de la Ricordi Americana (Buenos Aires) o a las impresiones muy bien logradas de las Ediciones Mexicanas de Música.

La labor musicológica, pues, se transforma en el caso de Latinoamérica en una acción de amor. Pocas son las fuentes de información, salvo en lo que se refiere a las providenciales publicaciones de la División de Música de la Unión Panamericana (Washington, D. C.). La correspondencia personal con muchos de los compositores de Latinoamérica se hace, asimismo, difícil y a menudo unilateral, pues estos creadores no parecen muchas veces tener particular interés en la divulgación informativa de lo que ocurre en sus respectivos países. La única fuente orgánica en forma de libro aparece publicada hace años, bajo la rúbrica de Nicolás Slonimsky, y constituye un documento plagado de errores, por demás no crítico, y cuya información resulta hoy en día muy poco actual.

Pese a todos estos inconvenientes, el interesado logra obtener, tras

¹El violinista John Ramsen Schortt, nacido en San Francisco, California (E. U. U.), recibió su Master's Degree en Música en el San Fernando Valley State College (Northridge, California), donde fue dis-

cípulo del compositor Aurelio de la Vega. Conocedor de su música, la cual ha interpretado, Schortt ha realizado estudios de investigación sobre la música latinoamericana.

ingentes esfuerzos, una visión cruda y panorámica de la música de estos países. Curiosamente, los descubrimientos, salvo casos aislados, no son a veces particularmente impresionantes.

Lo primero que salta a la vista es el hecho casi insólito, a mediados del siglo xx, de que gran parte de esta música es aún colorista, de carácter postrromántico, todavía sumergida en las brumas de un nacionalismo muchas veces en extremo superficial y de segunda mano. Pero este tipicismo, que podría resultar personal, va además acompañado de características constructivas muy primitivas. Gran parte de esta música, pues, no resulta interesante para el músico o el auditor culto, europeo o norteamericano. Asimismo, es fácil comprobar cómo en algunos países este tinte nacionalista-poemático va unido a credos político-sociales, o está imbuido de un "programa patriótico", a modo de cortina de humo, que pretende cubrir la crudeza de las creaciones.

Hace quince años, nadie se hubiese sentido muy impresionado con la música que se hacía en Latinoamérica. Sólo Chile, en aquel entonces (y en menor cuantía Argentina), podía exhibir con tinte de orgullo un grupo de compositores más universales (Alfonso Letelier o Juan Orrego Salas), a la cabeza de los cuales estaba el dinámico Domingo Santa Cruz, un compositor muy influenciado por el estilo de Hindemith que siempre ha mostrado en su música sólidas calidades. Otra excepción notabilísima era la de Juan Carlos Paz, el batallador infatigable de muchos lustros, quien solo, por mucho tiempo, libraba una noble batalla internacionalista en una Argentina supernacionalista, repleta de *malambós*, *huellas*, canciones de cuna porteñas, poemas sinfónicos, óperas neoclásicas con aires criollos y otras mil danzas pintorescas. Hasta los años cincuenta, sólo Villa-Lobos y Chávez habían logrado abrir las puertas del mercado internacional: el primero con una música muy derivativa que sonaba muy romántica (y que era, muy a menudo, indiscriminadamente pobre), pero que poseía un grado tal de sinceridad que venía a llenar una sentida necesidad del alma latinoamericana, al modo como Copland sirvió una etapa ya dejada muy atrás en la música estadounidense; el segundo, ayudado por una maquinaria burocrática muy bien aceitada, creando una música indigenista bastante personal, la cual cubría otro aspecto de las aspiraciones de Latinoamérica. Pero a partir de 1950, más o menos, comenzaron a surgir en diversos puntos de América Latina nombres que empezaron a indicar la madurez de la creación musical latinoamericana: Roque Cordero, en Panamá; Gustavo Becerra, en Chile; Héctor Tosar, en Uruguay; Fabio González-Zuleta, en Colom-

bia; Alberto Ginastera, Antonio Tauriello o Mario Davidovsky, en la Argentina; y Aurelio de la Vega, en Cuba. Invariablemente, estos compositores aparecían enmarcados por una técnica muy sólida, la cual marcaba un enorme paso de avance con respecto a la generación anterior. Lo más significativo eran dos aspectos de la creación de estos compositores: a) una preocupación extrema por escapar de las primitivas órbitas nacionalistas, que se manifestaba tanto en el material temático-armónico-instrumental como en las formas, y b) una invariable comunidad de expresión, sin perder lo personal, pues toda esta música, con excepción de la de Tosar, nos llegaba vestida con los ropajes dodecafónico-seriales. En los casos de Ginastera, de De la Vega o de Davidovsky, el contenido estético era de avanzada: los procedimientos seriales, hoy ya lenguaje universal, o las construcciones electrónicas apareciendo como medio natural de expresión. De inmediato vemos a Ginastera, a De la Vega y a Becerra representados en diversos Festivales de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, sus músicas tocadas en muchas ciudades europeas y norteamericanas, y sus nombres barajados con creciente interés por los músicos de vanguardia.

De entre todos estos nombres, y de entre algunos que escapan a los límites de este breve trabajo, pertenecientes a la más nueva generación de músicos jóvenes (entre los que hay que citar al argentino Mauricio Kagel, cuyo *Anagrama* logró abrir nuevas puertas sonoro-estéticas en Europa), el de Alberto Ginastera se destaca pre eminentemente. La música de este compositor, analizada certeramente por Gilbert Chase en el Vol. XLII, Nº 4, octubre de 1957, del *Musical Quarterly*, es ya de sumo conocida en todos los ámbitos del mundo, aunque lo que hay que subrayar es el hecho de que Ginastera, que comenzó siendo un compositor nacionalista, evolucionó en los últimos ocho años de modo notable, dándonos obras maestras universales como su Segundo Cuarteto de Cuerdas, su Concierto para Piano y Orquesta o su impresionante *Cantata para América Mágica* —una obra que resume las conquistas seriales y que comunica este lenguaje con una espontaneidad asombrosa¹.

Nadie parece dudar, hoy por hoy, que en los Estados Unidos los nombres que aparecen como los más importantes creadores del siglo xx (salvo el caso temprano e insólito de Ives) son los de antinacionalistas del calibre de Sessions, Imbrie, Riegger, Carter, Kirchner, Babbitt, etc.,

¹Tanto el Segundo Cuarteto de Ginastera, como la *Cantata para América Mágica*, han sido grabados comercialmente por Columbia Records.

mientras otros nombres, que lucían centrales y conspicuos hace una década, se retiran a posiciones secundarias, y nuevas perspectivas ordenan los valores. Igual parece ocurrir hoy en día en Latinoamérica, y los nombres de los compositores latinoamericanos antes mencionados pasan a primera fila. La música del Centro y Sur de nuestro Continente ha llegado, pues, a su mayoría de edad.

Larga fue la solitaria lucha de Juan Carlos Paz. A través de sus notables escritos, libros y acción concreta, este pionero trazó un esquema profético de lo que sería el porvenir de la música en Latinoamérica si ésta quería convertirse en motivo de consumo universal. Aquellos conciertos bonaerenses de *La Nueva Música* fueron, y son, históricos. Hace veinte años, su voz solitaria parecía clamar en el desierto. Hoy Paz puede sentirse tranquilo y satisfecho: aun los que lo combatieron cruelmente hace una decena escasa de años han comprendido el sentido del mensaje, y, cada cual con su equipo técnico y su idiosincrasia, se han lanzado a la creación de obras notables, que ponen por fin a Latinoamérica en el panorama mundial musical-creativo.

En el caso de naciones con un desarrollo cultural-histórico superior, como es el caso de Chile o de Argentina, los compositores antes mencionados, pertenecientes a estos países, lograron realizar su evolución estética y conquistar el material técnico dentro de sus propias fronteras. En otros, como ocurre con Aurelio de la Vega, el compositor se verá forzado a abandonar su tierra natal por motivos estéticos (Roque Cordero, por ejemplo, fue discípulo de Křenek en Minneapolis). Pero de un modo u otro, todos estos compositores han asimilado las últimas tendencias universales, y, en algunos casos (Kagel, Davidovsky, De la Vega), han creado obras de vanguardia que utilizan procedimientos aleatorios o elementos electrónicos.

En una carta memorable de hace varios años, Roger Sessions, entonces aún bajo el fuego inmisericorde de los nacionalistas a ultranza, respondía a Copland "que Beethoven, o Goethe, o Bach, no habían recibido de Alemania sus estilos, sino que ellos habían dado a Alemania una parte de su fisonomía". Estos compositores de Latinoamérica ya mencionados han comenzado a dar al Hemisferio Central y Sur de nuestro continente parte de su nueva fisonomía. Las implicaciones aún no son claras, pero serán recogidas, ampliadas y usadas con gran provecho por futuras generaciones. Y ellos forman, con Carter, o Babbitt, o Shifrin,

o Tremblay, o Riegger, o Sessions, la gran generación musical actual de las Américas.

* * *

Conocí por vez primera la música de Aurelio de la Vega (nacido en La Habana, Cuba, el 28 de noviembre de 1925) en New York, en 1959. Su nombre había sonado en mis oídos por entonces, y en el Conservatorio Oberlin, en Ohio, se habían discutido sus obras. Yo tomé parte en una lectura privada de su impresionante Cuarteto para Cuerdas en Cinco Movimientos (1957), el cual —junto con el Segundo de Ginastera, el Sexto de Becerra, el de Roque Cordero, el Sexteto de Kagel o el *Dedalus* de Paz— constituye, a mi entender, la aportación más importante, dentro del género de música de cámara, a la música de América Latina. Este Cuarteto¹, que ha recibido a estas alturas 72 audiciones públicas desde su estreno en el Primer Festival Interamericano de Música de 1958 (Washington, D. C.), me informó de pronto que estaba en presencia de un creador importante. En 1960 conocí a De la Vega en California, y fui luego su discípulo por dos años. Su contacto constituyó uno de los pasos fundamentales de mi carrera, y fue piedra de toque en mi comprensión íntima de la música de hoy (entendida en el sentido avanzado, no biográfico del término). Cuando Stockhausen visitó Oberlin, siendo yo alumno de ese Conservatorio, yo era un joven lleno de entusiasmo, pero aún incapaz de desentrañar los misterios de la *Zeitmasse*. En Los Angeles me encontré con los conciertos del *Monday Evenings*, con la música de Webern, con Leonard Stein (cuyo estreno local de la aún no publicada en su totalidad Tercera Sonata de Boulez, para piano, constituyó un acontecimiento local de gran envergadura), con las actividades de Robert Craft, con el laboratorio electrónico del San Fernando Valley State College, con los últimos estrenos de las obras seriales de Strawinsky, y con De la Vega. Mi interés por la música de América Latina databa de años anteriores. Ahora pude conocer mucho más de ésta, principalmente a través de las audiciones de esta música que De la Vega ha organizado en Los Angeles, mediante el contacto directo con su colección de partituras de música de Latinoamérica, y oyendo las innumerables cintas magnetofónicas que el compositor cuba-

¹Dicha obra recibió un Premio de Publicación, en diciembre de 1957, del Lyceum de La Habana, de manos de un Jurado presidido por Igor Markevitch. La

impresión de la obra, confiada a la Universal Edition, de Viena, quedó interrumpida a causa de los acontecimientos políticos que tuvieron lugar en Cuba.

no guardaba en sus archivos. El pasado de la música latinoamericana me fue descubierto, y estudié y conocí a fondo, también, la música de Holzmann, Sas, Koellreutter, Eitler, Orrego Salas, Letelier, Gramatges, Revueltas, Caturla, Campos-Parsi, Pineda Duque, etc., hasta llegar a los compositores latinoamericanos antes mencionados.

Estos años me abrieron nuevos horizontes. Me interesé vivamente en la música de Aurelio de la Vega, conocí a fondo al hombre que la produce, amé sus enseñanzas, y aprendí a interpretar la música de avanzada de hoy. Recordaré siempre con nostalgia aquellas clases donde un grupo de cinco o seis jóvenes compositores e instrumentistas nos adentrábamos en los secretos de nuestro mundo musical de hoy. Cuando la hija de Anton Webern, quien estaba de paso por los Estados Unidos, visitó un día nuestra clase, invitada por De la Vega, aprendimos también a llorar interiormente, de pura emoción histórica.

Pero la notable labor pedagógica de Aurelio de la Vega no es el fin de este trabajo. Sus discípulos actuales y futuros se encargarán con sus creaciones propias de dar fe de su guía y de su instrucción. Es necesario analizar la importante contribución de este compositor a la música de las Américas para comprender mejor su estatura creativa.

No es posible aquí tampoco hacer notar la necesidad de conocer los escritos de De la Vega (que se extienden por un período de casi dieciocho años, desde sus ensayos críticos tempranos, analizando en Cuba la obra de Arnold Schönberg, en medio totalmente cerrado al sentido histórico de esta figura, hasta su reciente y significativo artículo *The Training of a Composer To-Day*¹, leído en la Conferencia Internacional de Compositores, celebrada en Stratford, Canadá, en el verano de 1960), incluyendo su correspondencia epistolar, de belleza literaria notable, para comprender totalmente la figura humana del creador. Andrés Pardo Tovar, en un excelente trabajo sobre la personalidad músico-humanística de De la Vega, publicado en el Vol. xviii, Nº 178, del Boletín de Programas de la Radiotelevisora Nacional de Colombia (mayo de 1959), ha cubierto este aspecto del compositor con firme y penetrante visión. Asimismo, Alice Ramsay publicó un interesante trabajo, en inglés, sobre este aspecto de De la Vega hace ya cerca de un año. Yo deberé concentrarme en la parte puramente musical-analítica de sus obras.

* * *

¹Este artículo forma parte de la colección de ensayos publicados por la Universidad de Toronto en forma de libro, bajo el título *The Modern Composer and His World*, que apareció en 1962.

El Tercero de los Tres Preludios para Piano (1944) es, asimismo, significativo, por cuanto presenta los primeros indicios de conglomerados realmente atonales y el empleo de células breves, de las cuales emergerá todo un movimiento (como ocurre en el Cuarteto en Cinco Movimientos, de 1957, o en el Trío para maderas, de 1960):



La obra pianística del compositor, salvo el *Epigrama* de 1953 (la única obra, junto con el Rondó en Mi bemol, de 1947, y la *Leyenda del Ariel Criollo* (1953), para cello y piano, que presenta formaciones rítmico-melódicas derivadas del material folklórico cubano), constituye la producción menos interpretada de De la Vega, aunque muestra claramente su gran preocupación por una escritura instrumental bien lograda. Esta conciencia de lo instrumental lo llevará a refinamientos de escritura muy extremos, y, a partir de las obras de alrededor de 1950, llegará al terreno notable de una música compuestas con gran cuidado, despojada de los excesos de juventud, que nunca perderá, no obstante, su espontaneidad.

Estos son los años de la gran tradición nacionalista o neoclásica (en el caso de los compositores de Latinoamérica que trataban de ser un poco más universalistas) en Cuba y en otros países latinoamericanos. Ambas tendencias estéticas, sobre todo la segunda, son totalmente ajenas al desarrollo creativo de De la Vega.

Sin lugar a dudas, la obra fundamental de estos años primeros es los Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas (1945). Desde entonces, el compositor sentirá una especial predilección por los instrumentos de cuerda, que serán manejados por él con gran destreza técnica. A través de toda su producción, las cuerdas van a ser el medio natural de expresión para el compositor, solas o unidas a las maderas o a la percusión.

Obligado por el sentido lineal inherente a la escritura para cuarteto de cuerdas, De la Vega concentra aquí sus cualidades contrapuntísticas, que constituirán otra de sus principales características a partir de 1955.

Moderato 1.69

Viol. I
Viol. II
Viola
Cello

sempre p

arco

pizz.

espr.

arco

pizz.

espr.

La obra está repleta de formulaciones rítmicas riquísimas que nacen de una célula orgánica fundamental. Como en el caso de otras obras suyas (algunas, como la mencionada *Leyenda del Ariel Criollo*, cercanas a lo nativo; otras, como el *Ostinato* de la Sinfonía en Cuatro Partes (1960), sugiriendo en el fondo rítmico su procedencia americana) surge aquí, muy tamizado y utilizado como parte de la urdimbre estética imperante, el elemento hemisférico. Ya lo ha apuntado muy agudamente Roque Cordero en reciente, breve pero importante artículo, al señalar cómo compositores como Tosar, De la Vega, Becerra o Ginastera —y él mismo— hacen una música americana sin proponérselo como programa.

El Primer Movimiento (*Andante*) exhibe el lirismo típico de esta etapa de la producción de De la Vega, pero señala ya una gran economía de medios, mientras el Segundo Movimiento (*Allegro*) se acerca a Bartók rítmicamente. Bartók será otra de las influencias presentes en De la Vega hasta 1957 ó 1958, aunque sólo sean usadas las fórmulas rítmicas en un sentido abstracto. Esta unión del mundo sonoro atonal-dodecafónico y el vigor rítmico bartokiano (caso parecido al de León Kirchner, en Estados Unidos) va a ser posteriormente una de las aportaciones más convincentes del compositor durante su segundo período.

Lo que podíamos titular el "segundo período" del compositor se extiende desde el *Soliloquio* para viola y piano, de 1950, hasta el *Divertimento* para violín, cello, piano y orquesta de cuerdas, de 1956 —que es la última obra de De la Vega escrita en Cuba, antes de que el compo-

sitor abandonase su patria para radicarse definitivamente en los Estados Unidos, y que es, asimismo, su última obra no dodecafónica.

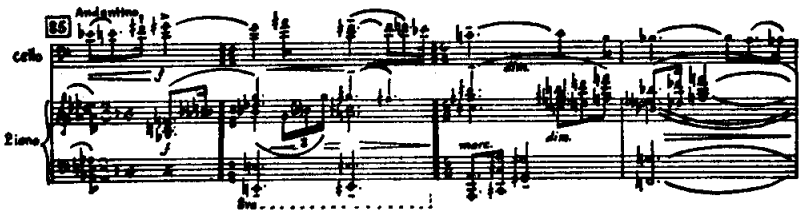
Desde 1947 a 1949 De la Vega vivió en California, donde estudió dos años con Ernst Toch, tras un breve encuentro con Arnold Schönberg. Son años muy significativos en la formación definitiva del estilo del compositor. Ahora su música entrará en una etapa firmemente atonal (el compositor usará por última vez una tonalidad definida en el Rondó en Mi bemol, para piano, de 1947), y las formas sinfónicas más ambiciosas serán exploradas varias veces. En 1950, de vuelta a La Habana, De la Vega compone su *Obertura a una Farsa Seria*, dedicada a Toch, que es la primera obra orquestal de su producción. La *Obertura*, es un vasto fresco sonoro, en forma sonata, que emplea dos motivos principales. Obra de gran impulso rítmico y fuerte colorido orquestal, nos muestra a un compositor en pleno dominio de la forma y la orquesta, aunque el material sonoro resulta un poco indigesto y ampuloso. Un fragmento de la obra señala el estilo melódico-armónico del compositor en este momento de su producción:

Estrenada en La Habana, en 1951, dirigida por Enrique González Mantici, la *Obertura a una Farsa Seria* fue la primera obra del compositor escuchada en Europa, y su primera creación orquestal tocada en Estados Unidos. Aunque compuesta bajo la impresión de la lectura de la obra teatral *Frenesi*, de Charles de Peyret-Chappuis, la *Obertura* no es de ningún modo música programática, aunque exhibe muy claramente la inclinación dramática del compositor.

La siguiente obra orquestal de De la Vega, y su creación más mahleriana en tamaño y estética, es la *Introducción y Episodio*, de 1952, única obra del compositor que emplea una orquesta aumentada (maderas a

tres, 6 cornos, celesta, arpa, piano, etc.). Estrenada por Frieder Weissmann y la Orquesta Filarmónica de La Habana, en 1953, y en seguida oída en Europa (Bruselas, Orchestre Philharmonique), esta obra constituye el último gran resabio de juventud del compositor. El propio De la Vega la considera "como una de esas necesidades que todo compositor joven tiene que experimentar", y, aunque sigue la estilística general del compositor en el momento en que fue escrita, la obra sufre por su longitud y ampulosidad ultrarromántica. Abundando en toda clase de *trouvailles* orquestales, repleta de fugas dobles, amplios desarrollos, grandes masas sonoras, y una invención melódica atonal muy intensa y desbordante, la *Introducción y Episodio* ocupa significativamente, en la obra total de De la Vega, un lugar semejante al *Gurre-Lieder* en la producción de Schönberg.

Comisionada por el cellista Adolfo Odnoposoff, la *Leyenda del Ariel Criollo* (1953) es una composición curiosa dentro de la producción de De la Vega. Una de sus obras más tocadas (grabada en discos, y merecedora del Premio Virginia Colliers, de 1954), la *Leyenda* marca uno de los pocos momentos en que el compositor tomó contacto con un cierto ambiente rítmico-melódico de carácter nacionalista, aunque este contacto no es nunca formal o armónico, sino rítmico-melódico.



De un lirismo extasiado a veces, fresco otras (como se hace visible en el segundo motivo melódico, de carácter campesino), es la única obra de De la Vega donde la construcción cerrada formal se distiende notablemente y adquiere por momentos un carácter narrativo libre. Durante su desarrollo, la obra exhibe una escritura pianística muy refinada y una parte de cello sumamente rica en posibilidades sonoras.

Como ejemplo de cómo De la Vega manipuló en esta época su contacto con lo cubano, véase este fragmento del *Epigrama*, de 1953:



Nunca más volverá a presentarse en su música esta cita tan cercana.

La muy importante *Elegía* (1954), para orquesta de cuerdas —estrenada en Londres por Alberto Bolet con la Royal Philharmonic Orchestra—, va a ser, junto con el Cuarteto en Cinco Movimientos (1957), la obra más difundida del compositor, habiendo sido escuchada en muchas capitales y ciudades europeas, y en más de diez ocasiones en Estados Unidos, sin contar algunas audiciones sudamericanas y dos en el Lejano Oriente.

La *Elegía*, junto con el *Divertimento* (de 1956), son las últimas obras no organizadas serialmente del compositor. De las dos, la *Elegía* exhibe las mejores características: una intensidad emotiva evidente, una proliferación de elementos contrapuntísticos y melódicos muy expresivos, una obsesión constante con la sonoridad de la orquesta de cuerdas (a veces dividida hasta en dieciséis partes reales), y una cerrada armazón temática.

Un fragmento de esta obra da una idea de las características apuntadas:

Estos son los años en que De la Vega, por entonces Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Oriente, en Santiago de Cuba, viaja varias veces a los Estados Unidos en giras de conferencias, y asiste, en febrero de 1959, al estreno en New York de la *Elegía* (Carnegie Hall, febrero 24, John Barnett dirigiendo la orquesta de la National Orchestral Association), lo cual provoca críticas favorables, como indica el siguiente comentario de Harold C. Schönberg en el *New York Times*, de febrero 25 de 1959:

“...De la Vega es un importante compositor cubano que estudió en su país natal y en los Estados Unidos. Aunque hoy en día es un compositor dodecafónico de vanguardia, la *Elegía*, de 1954, es una obra atonal muy intensa y romántica, aún no escrita dentro de esta técnica... El compositor no pierde su tiempo en divagaciones estériles: en nueve minutos de música dice todo lo que quiere expresar, y lo dice con gran maestría, sin rellenos inútiles y sin rapsodismos. En su textura cromática, De la Vega nos ha dado una obra sensible, lírica y muy fluida. Su manejo de la orquesta de cuerdas es excelente”.

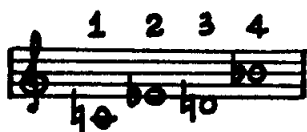
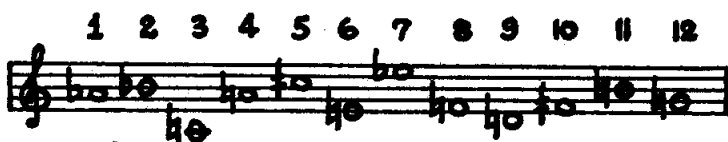
En enero de 1958, el *Divertimento* es estrenado en Redlands, California. Ya hacía ocho meses que De la Vega se había radicado en los Estados Unidos. Este estreno fue saludado con comentarios como el que sigue:

“...Un técnico brillante, De la Vega es uno de los compositores más importantes de Latinoamérica hoy en día. Su obra, a menudo complicada, le ha traído reconocimiento en este país. Aunque el *Divertimento* es una de sus obras orquestales menores, abunda en pasajes técnicos de gran envergadura, donde los tres solistas realizan una trama contrapuntística por momentos intensísima, en otros muy dramática”.

(*Redlands Daily Facts* - enero 31, 1958)

Un profundo y definitivo cambio de estilo, perfectamente lógico como el de Berg, Webern, Sessions o Ginastera, se iba a operar en el compositor a partir de mediados de 1957.

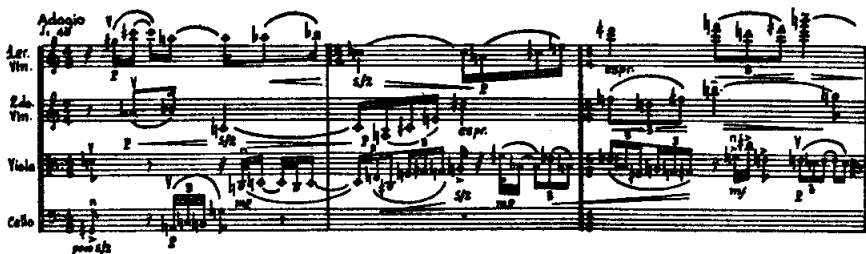
Compuesto, como el *Erwartung* de Schönberg, en un raptó de gran intensidad creativa, el Cuarteto de Cuerdas en Cinco Movimientos (fechado en Los Angeles en noviembre de 1957), marca la adopción definitiva por De la Vega del sistema serial-dodecafónico. Durante años, el compositor se había sentido muy cercano a este modo de expresión, pero había querido primero explotar hasta el máximo, para su propia satisfacción, las posibilidades de un estilo atonal libre. Conociendo todos los secretos de este procedimiento técnico, De la Vega crea una obra maciza, de integración impresionante, basada en una sola serie fundamental, de la cual brotan todos los numerosos temas del Cuarteto, y en una célula de cuatro notas:



El movimiento inicial (*Introducción - Allegro*) presenta el material serial, rítmico y temático de los tres movimientos centrales (*Adagio*, *Scherzo*, *Rondo*), y el último movimiento (*Finale - Allegro*) recapitula todo este material en forma muy concentrada. Una célula rítmica insistente, que aparece desde el inicio de la obra, cerrará la estructura cíclica de todo el Cuarteto:



El *Adagio* exhibe algunos de los momentos más hondos y hermosos de la obra. De una intensidad bergiana, este movimiento ofrece, como transformadas, canalizadas, depuradas y cinceladas, las características que siempre han estado presentes en el estilo del compositor, aun en sus obras tempranas:



Si se comparan páginas de este Cuarteto, y secciones de los tempranos *Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas*, de doce años antes, se verán numerosos puntos de contacto en el tratamiento de las cuerdas, aunque ahora la mano de obra sea mucho más firme, el material más trabajado y la construcción más cerrada y orgánica.

El *Scherzo (Presto)* constituye uno de los movimientos más espectaculares, en su género, dentro de la literatura del siglo xx. De gran virtuosismo, el movimiento presenta construcciones rítmicas y contrapuntísticas notables. Day Thorpe, en *The Evening Star*, comentó a raíz del estreno de la obra en Washington, en abril de 1958, a cargo del Cuarteto Claremont, lo siguiente:

"...El Cuarteto de Aurelio de la Vega es una sólida, astringente y excitante obra, extremadamente clara en su escritura, y que contiene un *Scherzo* que luce como uno de los momentos más nuevos y poderosos de toda la música contemporánea".

El *Rondo (Allegretto)* es el más extenso de los movimientos, y presenta numerosos episodios. El tema del *Rondo* va acompañado desde el principio por un contrasujeto melódico que será desarrollado subsiguientemente.

El *Finale (Allegro)*, repleto de dobles *glissandi*, gran poder rítmico y una explotación total de las posibilidades del cuarteto de cuerdas, concluye esta impresionante obra, en torno a la cual se han hecho siempre interesantes críticas.

Veamos lo que dijo Allen Hughes en *The New York Herald Tribune* cuando el estreno del Cuarteto:

"...Una estructura maciza, de contrapunto altamente disonante, el Cuarteto explora, golpea y pone en tensión al auditor, pero también canta, con un profundo y conmovedor, aunque sombrío, lirismo".

El Cuarteto mereció que George Tremblay, uno de los primeros discípulos de Schönberg en Estados Unidos, dijera en junio de 1962 que "la literatura dodecafónica, en materia de cuarteto de cuerdas, es ya numerosa, pero son pocas las obras maestras. Yo contaba, hasta ahora, entre éstas, los Cuartetos 3 y 4 de Schönberg, la *Suite Lírica* de Berg, el Cuarteto Op. 28 de Webern, los números 2 y 3 de *Sessions*, el Segundo de Carter, y el Tercero de Riegger. Ahora tengo que añadir el de De la Vega".

La siguiente obra del compositor es una Cantata para Dos Sopranos, Contralto y Veintiún Instrumentos. Escrita en el verano de 1958 en Redlands, California, sobre poemas del poeta cubano Roberto Fernández Retamar, la Cantata es de carácter más lírico que el Cuarteto. Los mismos procedimientos contrapuntísticos que aparecieron en el Cuarteto son ahora aplicados a las voces humanas. La obra consta de tres movimientos: una *Introducción (Allegro)* puramente instrumental, y dos movimientos vocales. El primero de éstos (*Contrapunctus Primus*) desarrolla el poema *A un cuadro, una flor*, y el segundo (*Contrapunctus Secundus*), está basado en el poema *Alguna vez el día*, y usa temas de la

Introducción como parte de la urdimbre que acompaña las voces. Si el Segundo Movimiento empleaba las voces solistas en forma de diversos planos sonoros yuxtapuestos contrapuntísticamente, el Tercero usa las series en forma tal, en la parte vocal, que éstas producen a veces resultados armónicos tonales. Aquí vemos a un De la Vega ajeno a Schönberg (cuya estilística, bueno es aclararlo, nunca constituyó una influencia en el compositor) y cercano a Dallapiccola o a Berg. Estos compositores, junto con Boulez, más tarde, serán sus influencias de estilo más directas.

Allegro deciso 3.160

Sop. 3
Al-gu-no vez, el di-ces más

Sop. 3
Al-gu-no vez, el di-ces más

Alto
Al-gu-no vez, el di-ces más

Estos mismos procedimientos verticales aparecerán luego explotados más extensamente en el Trío para Flauta, Oboe y Clarinete, de 1960.

En enero de 1959, De la Vega regresa, por cinco meses, a Cuba. Dicta cursos en la Universidad de Oriente, y compone dos de los movimientos de su próxima obra: el macizo Quinteto para Instrumentos de Viento.

Esta obra consta de tres tiempos, el segundo de los cuales es, sin duda, el más interesante. En esta obra, De la Vega explora las posibilidades del conjunto de viento, aunque el medio no le permitirá darnos la increíble variedad de matices, combinaciones y colores que aparecen en el Cuarteto. De nuevo la obra está basada en una serie única. En el Segundo Movimiento (*Adagio*) una textura como la siguiente:

Adagio 3.66

Fl.
Ob.
Cl. (C)
Coran (Fa)
Fagote

será seguida por otra como ésta, que aparece en el Tercer Tiempo (*Vivace*; Tema con Variaciones):

El Quinteto fue estrenado en Los Angeles en enero de 1961.

El año de 1960 verá la creación de dos obras bien diferentes: un pequeño Trío para Flauta, Oboe y Clarinete, comisionado por la Asociación de Estudiantes del San Fernando Valley State College, y dedicado a Ernst Křenek, buen amigo del compositor, y la importante Sinfonía en Cuatro Partes, comisionada por Inocente Palacios y estrenada por la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington —que fue una de las obras más impresionantes de las oídas durante el Segundo Festival Interamericano de Música (abril de 1961).

El Trío de maderas es una obra menor en la cual el compositor, a plena conciencia, va a tratar el material melódico-rítmico muy simplemente, como preludeo a la gran explosión de la Sinfonía, que es la obra orquestal más importante de De la Vega hasta el presente. El Trío está escrito en un solo movimiento, durante el cual se realizan una serie de variaciones.

La Sinfonía en Cuatro Partes (*Obertura, Himno, Ostinato y Tocata*) dura veintiún minutos. En este espacio de tiempo relativamente corto, De la Vega produce cuatro compactos movimientos de una vitalidad rítmica extraordinaria, de una imaginación orquestal mágica, y de una concepción expansiva de alto vuelo.

Cada movimiento usa una serie distinta. En el Segundo Tiempo (*Himno*), pasajes como los siguientes dan idea del concepto sonoro que guía al compositor:

Adagio J. 68

Viol. 1
Viol. 2
Cornejo
Timp.
Flauto (suspendido)

Detailed description: This is a musical score for a section titled 'Adagio J. 68'. It features four staves. The top staff is for Violins (Viol. 1 and Viol. 2), the second for Cornejo (likely a woodwind instrument), the third for Timpani (Timp.), and the fourth for Flauto (suspendido) (Suspended Flute). The music is characterized by a complex, layered texture with many overlapping notes and rests, typical of an ostinato. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

El *Ostinato* presenta un fondo que se repite de continuo, contra el cual diversos instrumentos realizan figuraciones. Véase este fragmento del comienzo.

J. 100
Flauta
clar. bajo
c. b.

Detailed description: This is a musical score for a section titled 'Toccata'. It features four staves. The top staff is for J. 100 (likely a woodwind instrument), the second for Flauta (Flute), the third for clar. bajo (Bass Clarinet), and the fourth for c. b. (Cello/Bass). The music is highly rhythmic and complex, with many overlapping notes and rests. Dynamics include 'mf' and 'pp'.

La *Toccata* contiene importantes pasajes para la percusión, y se cierra con una magnífica coda, que crece hasta finalizar en un gran alarde de fuerza instrumental.

Dos comentarios críticos significativos acompañaron el estreno de la obra:

"... Antes del intermedio, se escuchó una extraordinaria e impresionante Sinfonía de Aurelio de la Vega... La Sinfonía es la más acabada obra orquestal de este género oída durante el Festival. Es avanzada en su lenguaje, aunque de no difícil comunicatividad... Las sonoridades orquestales son empleadas con gran maestría... Los

cuatro movimientos poseen un perfil masivo... El *Ostinato* es un movimiento virtuosista que sirve de vehículo a cualquiera buena orquesta para expresar sus mejores calidades...".

(Paul Hume — *The Washington Post*; Mayo 1º de 1961)

"...La Sinfonía de Aurelio de la Vega fue una de las obras más fuertes de las oídas durante estas semanas. Brillante, incisiva en sus ritmos, concisa y bellamente balanceada en su construcción, y magníficamente rica en su inventiva. El compositor cubano es un magnífico técnico y una penetrante inteligencia creativa...".

(Irving Lowens — *The Evening Star*; Mayo 1º de 1961)

Durante 1961, De la Vega viajó a New York para asistir a algunos estrenos locales de sus obras, dictó conferencias en diversos lugares de los Estados Unidos, y dirigió algunos conciertos, entre otros la versión escénica completa de *La Historia del Soldado*. En su imaginación bullían mil ideas.

En la primavera de 1962, la Fundación Coolidge, de la Biblioteca del Congreso, en Washington, le comisionó la composición de una obra para piano y cuarteto de cuerdas. Así nacieron las *Estructuras*, terminadas en Northridge en agosto de 1962, obra que sería programada para ser estrenada en Washington en 1963.

Compuestas de cinco movimientos (tres de ellos fijos, y dos —el Segundo y Cuarto Movimientos, subtitulados *Mobiles* N.os 1 y 2— de carácter aleatorio), las *Estructuras* son, sin lugar a dudas, la obra más importante del compositor hasta hoy. Basada en una sola serie (que permuta varias veces sus elementos componentes, y que aparece aun en los dos movimientos semimprovisatorios), las *Estructuras* logran realizar el milagro de una combinación muy efectiva del piano y de las cuerdas. Abundando en increíbles sonoridades y colores, perfectamente controlada en todas sus manipulaciones seriales, esta obra es la primera creación de De la Vega que utiliza un control total de los elementos dinámicos, de timbre y de ritmo, así como combinaciones aleatorias. Pero aun en estas secciones "abiertas" o semimprovisadas, si bien los elementos rítmicos y las combinaciones resultantes de los diversos instrumentos varían, la atmósfera sonora de cada segmento está perfectamente planeada y controlada, de modo que no importa cuáles sean los resultados verticales, los segmentos sonarán de un modo predeterminado:

1.º Vn. *Miss. lentamente, sobre el LA y el MI*

2.º Vn. *col legno batido*

Viola *col legno batido*

Cello *(mf)*

Piano *(dejar que el sonido suene hasta su extinción)*

Ped. ① ②

Ritardando

(Accel.)
(duración entre los signos: 2 a 5 segundos)

En el Tercer Movimiento (*Adagio*), aparecen combinaciones rítmicas sutilísimas, y de gran complejidad, como las siguientes:

Allegretto 1:56

1.º Vn. *mf*

2.º Vn. *col legno batido*

Viola *col legno batido*

Cello *mf*

Piano *mf*

Ped. 6:4 6:4

Esta obra, con el Cuarteto en Cinco Movimientos, de 1957, y la Sinfonía en Cuatro Partes, de 1960, marca un punto clave en la producción de De la Vega. Paralelamente a la *Cantata para la América Mágica*, de Ginastera (la cual, simbólicamente, fue estrenada en Washington en el mismo concierto en que Howard Mitchell estrenó la Sinfonía en Cuatro Partes), estas *Estructuras* marcan un momento muy significativo en la producción latinoamericana de hoy. Son obras ambas de gran poder creativo, muy sugestivas en lo que señalan para las Américas, realizadas con un sentido de gran comunicatividad, empleando los lenguajes más avanzados con gran naturalidad, contribuyendo, en el terreno serial, la misma calidad serena y normal que han dado al dodecafonismo anterior a la Segunda Guerra Mundial, compositores como Riegger o Dallapiccola.

En total, la obra de Aurelio de la Vega representa una contribución masiva a la música de Latinoamérica. La lógica más rigurosa informa toda su trayectoria creativa. Esta es música ceñida, muy expresiva, pero de altos valores intelectuales. Nada es superfluo, ni rapsódico, ni ocasional. Cada nueva creación producida es una nueva experiencia única, pues De la Vega nunca ha compuesto obras "en serie", u obras en que se recopien procedimientos anteriores. Yo diría que su música representa en Latinoamérica lo que la de Sessions o Carter representa dentro de la música de los Estados Unidos. Examinada cuidadosamente se verán siempre, además de las características estilísticas, dos signos fundamentales: a) que cada obra representa una totalidad en su concepción, y b) que cada movimiento, a pesar de formar parte de un todo mayor, está rigurosamente cincelado, y es producto de un esfuerzo creativo concentrado. No se encontrará nunca en esta música de De la Vega, pese a su expresividad y a su lirismo, ninguna de las cualidades fáciles que durante tantos años caracterizaron la música latinoamericana. Se trata de una armadura trabazón, expresada, a partir de 1957 más o menos, con alta concentración contrapuntística, fecunda en invención y en procedimientos combinatorios. Música para el tiempo de siempre, y no para el momento efímero de su día; música para repetirse, sin visos de palidecer; fuerte, recia y de extrema tensión rítmico-armónica. Música hecha por un hombre de América, con características muy propias, que seguramente dejará huellas significativas, y marca pautas reveladoras.

En abril y mayo de 1962, De la Vega usó por vez primera el equipo del laboratorio electrónico del San Fernando Valley State College, primero en su género en todo el Oeste de los Estados Unidos, produciendo

dos *Estudios*. Actualmente trabaja en otra obra electrónica pura para una película abstracta de carácter experimental.

Con estas incursiones realizadas en el campo electrónico. De la Vega prosigue su línea creativa. Hasta dónde llegará en el futuro su contribución a la música de Latinoamérica es motivo de expectación. Creemos que ese futuro nos traerá obras tan fundamentales como las conocidas hasta hoy.

Los Angeles, California

(Traducción de María Teresa Yero)

Los ejemplos musicales que ilustran este trabajo han sido publicados con permiso de: Ediciones Cubanas de Música, Peer International, Edwin Fleisher Collection y Broadcast Music Incorporated.

CATALOGO CRONOLOGICO CLASIFICADO DE LAS OBRAS DE
AURELIO DE LA VEGA

<i>Año de composición</i>	<i>Título</i>	<i>Duración aproximada en minutos</i>	<i>Editores</i>	<i>Observaciones</i>
BALLETS:				
1955	<i>Débora y Traulio</i>	30	MS	Encargado por Alicia Alonso para el "Ballet de Cuba".
OBRAS PARA ORQUESTA:				
1950	<i>Obertura a una Farsa Seria</i>	16	MS (EFC) (BMI)	Primera audición: Orq. del Inst. Nacional de Música; E. G. Mantici, dir.; La Habana, 28 de abril de 1951.
1952	<i>Introducción y Episodio</i>	22	MS	Primera audición: Orq. Filarmónica de La Habana; Frieder Weissmann, dir.; 22 de marzo de 1953.
1954	<i>Elegía, para orquesta de cuerdas</i>	9	ECM (EFG) (BMI)	Primera audición: Real Orq. Filarmónica; Alberto Bolet, dir.; Londres, 16 de noviembre de 1954.

<i>Año de composición</i>	<i>Título</i>	<i>Duración aproximada en minutos</i>	<i>Editores</i>	<i>Observaciones</i>
1960	<i>Sinfonía en Cuatro Partes</i> Obertura Himno Ostinato Toccata	21	MS (EFC) (BMI)	Comisionada por Inocente Palacios. Primera audición: Segundo Festival Interamericano de Música; Orq. Sinfónica Nacional de Washington; Howard Mitchell, dir.; 30 de abril de 1961.

OBRAS PARA SOLISTAS Y ORQUESTA:

1956	Divertimento para violín, cello, piano y orquesta de cuerdas	8	MS (EFC) (BMI)	Primera audición: Orq. de la Univ. de Redlands; Edward C. Tritt, dir.; John Golz (violín), Frances Crane (cello), John Robertson (piano). Redlands, Calif., 29 de enero de 1958.
1958	Cantata para Dos Sopranos, Contralto y Veintiún Instrumentos (textos de Roberto Fernández Retamar) Introducción Contrapunctus Primus Contrapunctus Secundus	14	MS (BMI)	

MUSICA DE CAMARA:

1945	Dos Movimientos para Cuarteto de Cuerdas Andante Allegro	8	ECM (BMI)	Primera audición: Cuarteto Gilels; San Antonio, Texas, 8 de noviembre de 1952.
1947	<i>La Muerte de Pan</i> , para violín y piano	8	ECM (BMI)	Primera audición: Muriel Hatch (violín), Lorene Forsyth (piano). Universidad de Redlands, Calif.; 26 de febrero de 1948.

<i>Año de composición</i>	<i>Título</i>	<i>Duración aproximada en minutos</i>	<i>Editores</i>	<i>Observaciones</i>
1949	Trío para violín, cello y piano Allegro Andante Allegretto	17	MS (BMI)	Primera audición: Sociedad Inter. de Música Contemporánea (Sección Cubana). Alexander Prilutchi (violín), Adolfo Odnoposoff (cello), Rafael Morales (piano). La Habana, 27 de abril de 1952.
1950	<i>Soliloquio</i> , para viola y piano	7	ECM (BMI)	Primera audición: Alberto Fajardo (viola), Esther Ferrer (piano). La Habana, 24 de abril de 1952.
1953	<i>Leyenda del Ariel Criollo</i> , para cello y piano	6	PAU (Peer) (BMI)	Premio Virginia Colliers, 1954. Comisionada por Adolfo Odnoposoff. Primera audición: Adolfo Odnoposoff (cello), Berta Huberman (piano). La Habana, 25 de marzo de 1954. Grabación PANART (DECCA) 4001 (10" L. P.).
1957	Cuarteto de Cuerdas en Cinco Movimientos Introducción: Allegro Adagio Scherzo: Presto Rondo: Allegretto Finale: Allegro	16	ECM (BMI)	Primera audición: Primer Festival Inter-Americano de Música, Washington, D. C. Cuarteto Claremont, 20 de abril de 1958.
1959	Quinteto para Instrumentos de Viento Lento-Allegro Adagio Vivace (Tema con Variaciones)	17	MS (BMI)	Primera audición: Monday Evening Concerts, Los Angeles, Calif. Quinteto Westwood, enero 30 de 1961.

<i>Año de composición</i>	<i>Título</i>	<i>Duración aproximada en minutos</i>	<i>Editores</i>	<i>Observaciones</i>
1960	Trío para Flauta, Oboe y Clarinete (en un movimiento)	9	ECM (BMI)	Comisionado por la Asociación de Estudiantes del San Fdo. Valley State College. Primera audición: Archie Wade (flauta), Norman Benno (oboe), Albert Klingler (clarinete); Northridge, Calif., 15 de octubre de 1960.
1962	<i>Estructuras</i> , para piano y cuarteto de cuerdas Estructura Nº 1: Allegro Intermezzo Nº 1 (Móvil Nº 1) Estructura Nº 2: Adagio Intermezzo Nº 2 (Móvil Nº 2) Estructura Nº 3: Presto	19	MS (BMI)	Comisionadas por la Fundación Coolidge de la Biblioteca del Congreso, Washington, D. C.
OBRAS ELECTRONICAS:				
1962	Dos Estudios	10		Compuestos en el laboratorio electrónico del Departamento de Música del San Fernando Valley State College, Northridge, California.
OBRAS PARA CANTO Y PIANO:				
1944	<i>La Fuente Infinita</i> , ciclo para soprano y piano "Se ama más de una vez" "El verdadero amor" Invocación	10	MS	Obra comisionada por Ana María Soublet.
1950	<i>El Encuentro</i> , para contralto y piano	9	MS (BMI)	

<i>Año de composición</i>	<i>Título</i>	<i>Duración aproximada en minutos</i>	<i>Editores</i>	<i>Observaciones</i>
OBRAS PARA PIANO:				
1944	Tres Preludios Nº 1: Adagio-Allegro Nº 2: Andante-Allegro Nº 3: Andantino	8	MS	Primera audición: Fritz Kramer; La Habana, 12 de octubre de 1946.
1945	Tema con Variaciones	9	MS	Primera audición: Sara Lequerica; Redlands, California, 12 de enero de 1948.
1947	Rondó en Mi bemol	6	ECM	Primera audición: Zenaida Manfugás; Univ. de La Habana, 18 de marzo de 1951.
1953	<i>Epigrama</i>	5	ECM	Primera audición: Robert Parris; Washington, D. C., 20 de noviembre de 1953.
1956	<i>Danza Lenta</i>	5	MS	
1957	Minuet	5	MS	
1957	Toccata	6	ECM	

EDITORES:

ECM	Ediciones Cubanas de Música	Calle 28 Núm. 306, Miramar Marianao, La Habana, Cuba.
PAU	Pan American Union Editions	Peer International Corporation 1619 Broadway, New York 19, N. Y.
EFC	Edwin Fleisher Collection	The Free Library of Philadelphia Logan Square, Philadelphia, Pa.
BMI	Broadcast Music Incorporated	589 Fifth Avenue New York 17, N. Y., U. S. A.
MS	Manuscrito	Music Department San Fernando Valley State College Northridge, California, U. S. A.

C R O N I C A

Orquesta Sinfónica de Chile

Primer Concierto de la xxii Temporada Oficial

Bajo la dirección del Director Titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, Víctor Tevah, se inició en el Teatro Astor, el viernes 10 de mayo, la xxii Temporada Oficial de 1963.

El programa consultaba las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía Nº 88*; *Strawinsky: Concierto para violín*, solista Pedro D'Andurain; *Fernando García: América Insurrecta*, recitante: Hernán Würth con el Coro de la Universidad de Chile, director Marco Dusi; y *Brahms: Sinfonía Nº 1*.

Víctor Tevah, después de algunos meses de trabajo frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, ha logrado dar a este conjunto una altísima jerarquía logrando que, una vez más, se destaque como una de las grandes orquestas de este continente. Tevah no sólo demostró en esta ocasión su extraordinario talento de director, sino que una experiencia reforzada por profundos estudios y una categoría artística intachable.

Con la Sinfonía en Sol mayor, Nº 88 de Haydn, cuyo espíritu Tevah capta en profundidad, la Orquesta Sinfónica realizó una versión ajustada al estilo, de sonoridades diáfanas y una afinación impecable.

Pedro D'Andurain, en el Concierto para violín de Strawinsky, se destacó por su extraordinario dominio técnico y su admirable matización y musicalidad. La Orquesta lo acompañó con eficiencia.

América Insurrecta, de Fernando García, obra que obtuvo el más alto puntaje en los conciertos Sinfónicos del Festival de Música Chilena de 1962 y el Premio de la Municipalidad de Santiago y el

Taller del 60, a la mejor composición chilena de ese mismo año, obtuvo una versión impecable por parte de la Orquesta, Coro y recitante.

Finalmente, la Primera Sinfonía de Brahms, logró un triunfo sin precedentes para todos sus participantes. Tevah demostró su profundo conocimiento de Brahms controlando la honda expresión, el dramatismo y el cálido lenguaje del maestro alemán. Fue una versión memorable que demuestra el talento y sensibilidad del director y la pericia y entusiasmo con que lo secundó la Orquesta Sinfónica de Chile.

Segundo Concierto

El programa de la Orquesta Sinfónica de Chile en el segundo programa de la temporada, el 17 de mayo en el Teatro Astor, incluyó: *Milhaud: Suite Provenzal*; *Allende: Concierto para Violoncello y Orquesta*, solista: Arnaldo Fuentes y *Brahms: Segunda Sinfonía*.

Aunque todo el programa constituyó un nuevo éxito para la Orquesta Sinfónica de Chile y su director Víctor Tevah por la alta calidad musical e interpretativa lograda, el punto culminante de este concierto fue la reposición, después de veinte años, del Concierto para Violoncello y Orquesta, de Pedro Humberto Allende, obra fundamental del autor y una de las altamente significativas contribuciones al menguado acervo de conciertos para violoncello y orquesta de la literatura universal. En 1916, cuando Claude Debussy, amigo del compositor chileno, leyó esta partitura, escribió a su autor: "He leído con el mayor interés el Concierto para Violoncello y Orquesta de Pedro Humberto Allende. Es una obra absolutamente dis-

tinguida. El estilo es por completo notable. Hay una personalidad en el ritmo que se encuentra raramente en la música contemporánea”.

Este Concierto, una de las más finas obras de la música chilena, sumerge al auditor en un clima poético, casi feérico, lleno de valores estéticos que no han envejecido en el transcurso de los años. Arnaldo Fuentes interpretó la parte solista con gran sensibilidad, nobleza y una técnica impecable. La Orquesta Sinfónica, bajo la dirección de Tevah, impresionó por el equilibrio y riqueza sinfónica que supo impartirle al acompañamiento.

La versión de la Suite Provenzal de Milhaud fue deliciosamente brillante, lográndose efectos de luminosidad y color que hicieron resaltar los distintos planos del juego polifónico.

Terminó el concierto con la Segunda Sinfonía de Brahms, en una versión que comprobó la alta calidad musical del conjunto y de su director.

Tercer Concierto.

El 24 de mayo, en el Teatro Astor, Víctor Tevah, dirigiendo la Orquesta Sinfónica de Chile, presentó un programa que incluía: *Maturana: Gamma 1; Bartok: Concierto Nº 2, para violín y orquesta, solista Stefan Tertz; Brahms: Sinfonía Nº 3, en Fa mayor, Op. 90.*

Gamma Uno, del compositor chileno Eduardo Maturana, es una obra que se destaca por el sabio manejo de la fantasía dramática, en la que la nota metafísica se desarrolla dentro de una atmósfera densa, de una muy bien lograda factura orquestal. La versión de Víctor Tevah y de sus músicos supo recalcar el clima trágico de esta partitura.

La notable versión ofrecida por Stefan Tertz del Concierto para violín de Bartok, coloca a este artista entre los grandes

intérpretes chilenos. Su precisión sonora y la belleza plástica con que supo plasmar el lirismo y las asperezas de esta obra de tan denso contenido le merecieron la entusiasta ovación del público. La labor de Víctor Tevah y la orquesta también fue de gran elocuencia.

Con la Tercera Sinfonía de Brahms, Víctor Tevah, una vez más, dio pruebas de sus excelsas dotes de director. Las maderas tuvieron especial lucimiento en el Andante y el corno en el Allegretto.

Cuarto Concierto.

El 31 de mayo, en el Teatro Astor, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de su director titular, Víctor Tevah, ofreció el cuarto concierto de la temporada con un programa que incluyó: *Ravel: Ma Mere L'Oye; Alban Berg: "Der Wein", con Hernán Würth, tenor; y Brahms: Cuarta Sinfonía.*

La versión de *Ma Mere L'Oye*, ofrecida por la Sinfónica de Chile se destacó por el juego pastoso de los timbres y la nitidez orquestal.

La primera audición de *Der Wein*, de Berg, contó con el desempeño extraordinariamente musical, emotivo y expresivo de Hernán Würth, quien, en todo momento, supo superar los escollos técnicos que la obra presentaba al cantante. La Orquesta Sinfónica de Chile nos acercó a esta obra, pero no logró adentrarse en la esencia del lenguaje de Berg, tan densamente emotivo.

En la Cuarta Sinfonía de Brahms, Víctor Tevah supo imprimirle al conjunto el más auténtico estilo, brillo y virtuosismo logrando auténtico dramatismo.

Quinto Concierto.

El programa del 7 de junio de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la

dirección de Víctor Tevah, incluyó: *Bach: Sinfonía en Si bemol mayor; Letelier: Concierto para guitarras y orquesta*, primera audición, solista: Luis López; *Beethoven: Sinfonía Nº 7, en La mayor, Op. 92.*

La hermosa y delicada Sinfonía en Si bemol mayor, de Juan Christian Bach, tuvo en Víctor Tevah a un intérprete que supo en todo momento recrear la armoniosa, alegre y dulce atmósfera creada por el Bach de Londres. En el Andante los solos de oboe fueron magníficamente ejecutados por Adalberto Clavero y la Orquesta respondió con eficiencia a las indicaciones del director.

La primera audición del Concierto para guitarra y orquesta de Alfonso Letelier fue poco feliz debido a los muchos escollos en la interpretación del solista y a las dificultades que le engendraron a la orquesta. Letelier escribió un concierto en que sus bellas ideas se diluyen, a menudo, en una orquestación muy densa de cromatismo contrapuntístico demasiado alargado y en el que es difícil mantener el equilibrio entre la guitarra y la orquesta.

Terminó esta primera serie de los conciertos de la temporada, bajo la dirección de Víctor Tevah, con una versión muy poco común de la Séptima Sinfonía de Beethoven. El director demostró, una vez más, su calibre de gran maestro y la Orquesta respondió a sus indicaciones con asombroso aliento y una disciplina y entusiasmo arrebatadores.

Sexto Concierto.

El 16 de junio, bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció un concierto sobresaliente que consultaba las siguientes obras:

Bach: Suite Nº 1 en Do mayor; Webern: Seis Piezas para Orquesta, Op. 6; Mozart: Concierto Nº 18 K. V. 456 para piano y orquesta; solista: Rudolf Lehmann, y Ravel: Bolero.

En este concierto se reveló un gran talento chileno, el joven director Juan Pablo Izquierdo, cuya inteligencia, profunda musicalidad, versatilidad, conocimiento a fondo de las partituras, sobriedad, claridad y dominio de la masa orquestal lo destacan como uno de los grandes directores del futuro.

En la Suite Nº 1 en Do mayor, de J. S. Bach, el director imprimió al reducido grupo orquestal la variedad de inspiración y los ritmos y espíritu de cada una de las danzas, logando así toda la fuerza emotiva y la animación que las distingue. La Orquesta Sinfónica respondió a sus indicaciones con precisión, perfecta afinación y gran musicalidad.

Las Seis Piezas para Orquesta, Op. 6 de Webern, para gran orquesta, tuvieron una ejecución perfecta, en la que la dinámica y el color y la transparencia del discurso musical fue puesto de relieve por el director obteniendo el máximo rendimiento de cada uno de los maestros de la orquesta.

El Concierto en Si bemol mayor, K. V. 546, escuchado tan rara vez, tuvo en el pianista Rudolf Lehmann a un intérprete inteligente, que en todo momento supo demostrar su musicalidad y clara técnica. La Orquesta Sinfónica lo acompañó con excelentes resultados.

Terminó este magnífico concierto con una ejecución triunfante del Bolero de Ravel, en el que J. P. Izquierdo controló en todo instante la sutil amalgama de los timbres, infundiéndole a la Orquesta un avasallador ímpetu que mereció, para todo el conjunto, el aplauso entusiasta del público.

Orquesta Filarmónica de Chile

Primer Concierto de la IX Temporada Oficial de 1963.

Bajo la dirección de Juan Matteucci, el 23 de mayo, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile ofreció el primer concierto de la temporada con el siguiente programa: *Haydn: Sinfonía en Do mayor, Nº 82, El Oso; Mozart: Concierto para piano y orquesta K. 595 en Si bemol; Maturana: Introducción y Allegro en Estilo Barroco y Strawinsky: El beso del Hada.*

La Orquesta Filarmónica de Chile demostró evidentes progresos técnicos en este concierto y bajo la clara batuta de Matteucci ofreció, con un reducido grupo de cámara, una hermosa versión de la Sinfonía en Do mayor, Nº 82, de Haydn.

Actuó como solista del Concierto para piano K. 595 en Si bemol, el pianista austriaco Alfred Brendel, quien demostró su mecánica envidiable, infundiéndole a su parte la intimidad etérea, la resignación y tierna laxitud de la partitura mozartiana. Matteucci dio al acompañamiento la transparencia y el adecuado grado de expresión.

Eduardo Maturana fue el compositor chileno de la semana: *Gamma I*, estrenada por la Sinfónica de Chile e *Introducción y Allegro en Estilo Barroco* en este concierto. En esta obra, que evoca a Vivaldi a través del ritmo de ciertas frases, el compositor demuestra refinamiento de colorido y una extraordinaria capacidad de inventiva. La interpretación de la Orquesta Filarmónica fue muy correcta.

Con *El Beso del Hada*, de Strawinsky, el director Juan Matteucci puso de relieve los grandes progresos alcanzados por el conjunto bajo su dirección, ofreciendo

una buena versión de esta difícil partitura.

Segundo Concierto.

En este concierto, que tuvo lugar el 30 de mayo, en el Teatro Municipal, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Juan Matteucci, presentó: *Vivaldi: Concierto Grosso en La mayor, L'eco lontano; Paul Ben Haim: Concierto para violín; Beethoven: Sexta Sinfonía.*

La presentación por la Orquesta Filarmónica de la joya barroca de Vivaldi tuvo un rendimiento ejemplar y una perfecta coordinación entre el grupo de las cuerdas y su eco fuera del escenario. Matteucci ofreció una versión brillante, vigorosa y graciosa, de gran fidelidad a la partitura.

El violinista israelí, Zvi Zeitlin, dio a conocer en primera audición el Concierto para violín de su compatriota Ben Haim, obra de tendencias estéticas dispares, con elementos folklóricos que no se ensambalan con el discurso musical. Este concierto de Ben Haim no es una obra representativa de la actual pujanza compositiva de Israel y lamentamos que este virtuoso no nos haya dado a conocer una obra de mayor envergadura. Zvi Zeitlin hizo gala de una técnica sobresaliente, un sonido magnífico de gran firmeza y ductilidad y un poder interpretativo de primera categoría.

Matteucci, en la Sexta Sinfonía de Beethoven, demostró cuán bien conoce las posibilidades de la Orquesta Filarmónica, logrando siempre hacer resaltar sus virtudes.

Tercer Concierto.

El director húngaro, Lazlo Somokyí dirigió el 6 de junio, en el Teatro Municipal, a la Orquesta Filarmónica de Chi-

le en un programa que incluyó: *Weber: Obertura Oberon*; *Joaquín Rodrigo: Concierto-Serenata*; solista: Nicanor Zabaleta, y *Brahms: Cuarta Sinfonía*.

Somogyi, a través de su clara batuta y recia personalidad, logró imprimir a la orquesta un vuelo poético de gran riqueza en el que los detalles logran una vibración que hace honor a la magia de esta partitura.

Por su parte, Nicanor Zabaleta demostró su extraordinaria jerarquía de ejecutante y de músico de excepcionales condiciones en el *Concierto-Serenata* de su compatriota Joaquín Rodrigo, obra que se escuchó en primera audición, y que defraudó por su escaso interés.

La ejecución de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms no logró la grandeza requerida.

Cuarto Concierto.

El jueves 13 de junio, la Orquesta Filarmónica de Chile ofreció un Festival

Beethoven bajo la dirección del maestro Lazlo Somogyi, que consultaba las siguientes obras: *Obertura Coriolano, Op. 62*; *Concierto Nº 3 para piano en Do menor, Op. 37*, solista: Ania Dorfman, y *Sinfonía Nº 3 en Mi bemol mayor, Op. 55, Heroica*.

La *Obertura Coriolano* fue vertida por el Director con espléndidos resultados logrando lo más acertado de este concierto.

La pianista Ania Dorfman, a pesar de su hermoso sonido y de su depurada técnica, en esta ocasión no estuvo en un día feliz y no se logró un entendimiento entre ella y el Director a lo largo de toda la obra.

Por fin, la versión de la *Heroica* fue monótona y de escaso interés. La Orquesta Filarmónica respondió a las indicaciones de Somogyi con precisión, buena afinación y disciplina.

Conciertos

Conciertos Espirituales.

Durante la Semana Santa, el Instituto de Extensión Musical organizó dos conciertos espirituales que se realizaron en la Basílica de La Merced, el viernes 10 y domingo 14 de abril, con el siguiente programa: *J. S. Bach: Preludio y Fuga en Re menor* y *Preludios Corales*, ejecutados en órgano por el maestro Julio Perceval y la *Cantata 198, Oda Fúnebre*, cantada por el Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, y con los siguientes solistas: Lucía Gana, soprano; Marta Rose, contralto; Hernán Würth, tenor; Fernando Lara, barítono, y Julio Perceval, órgano.

Música en la Corte de Felipe II

En el Salón de Honor de la Universidad Católica, el Conjunto de Música Anti-

gua del Departamento de Música de dicha Universidad, ofreció, el 30 de mayo, un interesante programa con obras de Diego Ortiz, García Muñoz, J. de la Encina, Luis Milán, Francisco Guerrero, Enrique Valderrábano, Francisco de la Torre, Luis de Narváez, Juan Vásquez y de los cancioneros de Upsala, Medinaceli y de Palacio, concierto que fue presentado bajo el título *Música en la Corte de Felipe II*.

Piccola Orchestra da Cámara.

Para celebrar el día nacional de Italia, la *Piccola Orchestra da Cámara* del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, ofreció el 3 de junio un concierto en el Salón de Honor de la Universidad de Chile, con un programa que incluía obras en primera audición en Chile de:

Leonardo de Vinci, Giuseppe Rasponi, Giambattista Pergolesi y Giambattista Martini.

Temporada de Música de Cámara de la Orquesta Filarmónica de Chile.

La Temporada de Cámara de diez conciertos, en el Teatro Municipal, que auspicia la Orquesta Filarmónica de Chile, se inició el lunes 27 de mayo con un recital del pianista austriaco, Alfred Brendel. Este artista demostró, una vez más, su magnífica técnica, gran musicalidad y poder de transmisión en un programa que incluyó: *Mozart: 9 Variaciones sobre un Minueto de Duport y Sonata Nº 4 en Mi bemol mayor K. 282; Schubert: Fantasia en Do mayor, Op. 15, y Brahms: Sonata Nº 3 en Fa menor, Op. 5.*

Recital del violinista israelí, Zvi Zeitlin.

Las cualidades sobresalientes de técnica, virtuosismo y musicalidad de Zvi Zeitlin y su sonido firme y redondo, inclusive en el pianísimo, fueron las características de este concierto en el que, con Elvira Savi al piano, interpretaron: *Händel: Sonata Nº 1 en La mayor; Beethoven: Sonata Nº 7 en Do menor; Bach: Chacona*, para violín solo; *Robert Starer: Suite Miniature*, y *Szymanowsky: Nocturno y Tarantella*; estas dos últimas obras, escuchadas en primera audición, corresponden a compositores israelíes quienes hacen amplio uso del folklore. Elvira Savi se desempeñó con su acostumbrada pericia y musicalidad aunque en ciertos momentos, por falta de ensayos seguramente, no hubo la simbiosis necesaria entre ambos artistas.

Los futuros conciertos de esta temporada de cámara consultan recitales del flautista suizo, Peter Lukas Graf; de la pianista norteamericana Ania Dorfman; del pianista chileno, Galvarino Mendoza

y la actuación del Trío de Trieste (violín, viola, cello), de la Berliner Camerata Musicale (flauta, violín, viola, cello, oboe), del Quinteto de Vientos de la Filarmónica de Chile (flauta, oboe, clarinete, fagot y oboe) y de la Orquesta de Cámara Municipal.

Ciclo de Cuatro Conciertos del Cuarteto Santiago.

El Instituto Chileno-Alemán de Cultura ha programado cuatro conciertos del Cuarteto Santiago (Tertz, Grazioli, Martínez y Loewe), en el Teatro La Comedia, los días 29 de mayo, 12 y 26 de junio y 10 de julio. Participarán en este ciclo los solistas: Clara Oyuela, soprano; Hernán Würth, tenor; Fritz Bergmann, fagot; Zoltan Fischer, viola; Enrique López, viola, y Arnaldo Fuentes, violoncello.

El programa del ciclo está integrado por las siguientes obras:

Mozart: 6 Cuartetos dedicados a Haydn; F. Devienne: Cuarteto en Do mayor, Op. 73 para fagot, violín, viola y violoncello; *Verdi: Cuarteto en Mi menor; Beethoven: Quinteto en Do mayor, Op. 29; Dvorak: Sexteto en La mayor, Op. 48; Schoenberg: Cuarteto Nº 2, Op. 10, y Cantos al amor y a la muerte de Carlos Botto.*

Recital de Eduardo Sienkewicz y Lucía Gacitúa.

El 28 de mayo, en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, tuvo lugar el recital del violoncellista polaco Eduardo Sienkewicz y la pianista Lucía Gacitúa, con un programa que consultó: *Bach: Sonata Nº 3; Beethoven: Sonata Op. 69, y Brahms: Sonata Op. 99.*

Quinteto Iniesta.

El 28 de mayo, también en la Sala Auditorium de la Biblioteca Nacional, tuvo

lugar el concierto ofrecido por el Quinteto Iniesta, con un programa que consultó: *Hindemith: Sonata para viola y piano, Op. 11, N° 4*; viola, Manuel Díaz; piano, Pauline Jenkin; *Mozart: Cuarteto de Cuerdas N° 2*; *Dvorak: Cuarteto con piano*, Enrique Iniesta, violín; Manuel Díaz, viola; Roberto González, cello, y Giocasta Corma, piano.

Recital de Clara Oyuela.

La cantante y profesora del Conservatorio Nacional de Música, Clara Oyuela, ofreció un recital en la Biblioteca Na-

cional dedicado a la música de autores sudamericanos y contemporáneos.

Dio a conocer en primera audición: *Camargo Guarnieri: Para acordar teu coracao*; *Villalobos: Serestas N° 6 y 10*; *Carlos Botto: Academias del Jardín*, estreno absoluto; *Zita Müller: Seis Aires chilenos*; *Carlos Guastavino: Esta Iglesia no tiene* y *Apegado a mí*, y de *Alberto Ginastera: Cinco Canciones*.

Cada uno de los números del programa fue interpretado por la artista con su habitual perfección técnica y su extraordinaria musicalidad. Acompañó al piano, Zita Müller.

B A L L E T

Ballet Nacional Chileno.

El 16 de mayo se inauguró la temporada del Ballet Nacional Chileno en el Teatro Victoria, con el estreno de *Medea*, ballet en dos cuadros, con libreto y coreografía de Birgit Cullberg, música de Bela Bartok y trajes de Alvar Granström. El ballet fue montado por Anne Marie Lagerberg, ayudante de Birgit Cullberg.

Actuaron en el reparto: Joan Turner, Medea; Max Zomosa, Jasón; Rayén Méndez y Sonia Uribe, sus hijos; Virginia Roncal, Creusa; Joachim Frowin, Creonte y el Coro integrado por Rosario Hormaeche, Nieves Leighton, Ximena Pino, Argentina Torre, Fernando Beltrami, Osvaldo Geldres, Rolando Mella y José Verdugo.

Además de *Medea*, el programa consistía en *Concertino* de Pauline Köner y música de Pergolesi y *Alotria* con coreografía de Uthoff y música de Strauss.

Ballet de Arte Moderno.

Los estrenos oficiales del Ballet de Arte Moderno para 1963 se iniciaron con *Candelaria*, música de Carlos Riesco, coreografía de Octavio Cintolesi y decorados de Julio Escamez, colaboraron, por lo tanto, un compositor, un coreógrafo y un pintor chilenos; el 19 de junio se presentará *La Sylphide*, ballet que montará la bailarina sueca, Elsa María Von Rosen, actualmente maestra del Ballet Real de Dinamarca y que ya se encuentra en Santiago; el 17 de julio, se presentará *El Grito*, con libreto y coreografía de Octavio Cintolesi, Director Artístico y Coreógrafo del Ballet de Arte Moderno, con escenografía de Emilio Hermansenn y música de batería de Cintolesi y Giolito, el baterista chileno. A fines de año se presentará, posiblemente, el *Amor Bru-*

jo, de Falla, con coreografía de Paco Mairena, ballet que ya está montado.

Candelaria.

El 22 de mayo se estrenó en el Teatro Municipal el ballet chileno *Candelaria*, basado en un libreto de Tobías Barros, que recuerda levemente una leyenda de la Virgen de la Candelaria, del Norte Grande de Chile.

Es necesario destacar la importancia de esta iniciación de una temporada con un ballet creado exclusivamente por artistas nacionales y el que, a pesar de sus fallas, es un aporte real al repertorio de ballets chilenos.

El compositor Carlos Riesco escribió la partitura en París, hace aproximadamente ocho años, ajustándose a los requerimientos de Cintolesi, entonces Maestro de Baile de los Ballet de Francia, quien deseaba montar un ballet que, sin ser folklórico, reflejara el espíritu e idiosincrasia de nuestro pueblo. La música de Riesco posee auténtica calidad dancística y una fuerza comunicativa, de la que el coreógrafo podría haber sacado mayor provecho. El ballet, basado en un lenguaje académico, no logró hermanar con sentido teatral lo anecdótico popular con lo narrativo. No obstante, el ballet tiene dos puntos cumbres, aunque de índole muy diversa, que producen un impacto dramático de auténtica calidad: la pelea entre mineros y pescadores y el Pas de Deux entre el extranjero y la muchacha.

El desempeño de los bailarines fue muy correcto, destacando Raúl Galleguillos en el papel del Extranjero, y Fernando Cortizo, Jaime Jory y Patricia Aulestia, quienes confirmaron, una vez más, sus dotes artísticas e interpretativas.

Tanto la escenografía como los trajes tienen auténtica belleza y crean una atmósfera visual muy hermosa e idónea con el ambiente nortino.

Candelaria, no obstante, es un ballet que llega a los escenarios chilenos después de larga trayectoria por Europa. Fue estrenado en 1955 en el Festival Internacional de Santander, al que concurren la Compañía del Marqués de Cuevas, el Ballet Neerlandés de Amsterdam, el Ballet Español de Antonio y el Ballet Español de Mariana, y obtuvo un premio al ser presentado por los Ballet de Francia, con Janine Charrat, creadora y directora de este conjunto, en el papel principal y con Sacha Kailushny, estrella de la Opera de París; Milko Sparenblek y Vasily Zulić, estrella de los Ballet de París, y Blanchette Hermansenn, solista de los Ballet de Francia. En aquella oportunidad, los trajes y decorados fueron de Serpan, conocido pintor de la Escuela de Tachist.

El ballet quedó incluido en el repertorio de los Ballet de Francia y fue presentado en Francia, España, Italia y Alemania. Posteriormente, cuando Cintolesi fue contratado por el Gobierno de Yugoslavia como Director Artístico y Coreógrafo del Ballet de Zagreb, *Candelaria* fue nuevamente remontado y lo bailaron las estrellas del Ballet Yugoslavo en diez de las 18 Operas que existen en el país y también en Praga, Verno, Bratislava y Checoslovaquia.

El Ballet del Siglo xx.

Maurice Béjart y el *Ballet del Siglo xx*, del Theatre Royal de La Monnaie de Bruselas, con sus cuatro actuaciones en el Teatro Municipal, produjo un impacto artístico que perdurará.

Los ballets presentados fueron: *Pulcinella*, con música de Strawinsky, sobre temas de Pergolesi, escenografía y vestuario de B. Daydé y coreografía de Maurice Béjart; *Tiempos*, con música de Webern y

coreografía de Béjart; *Consagración de la Primavera*, con música de Strawinsky y coreografía de Béjart; *Divertimento*, ideado por Béjart y Patrik Bélaa, coreografía del Ballet del Siglo xx y música improvisada de Schirren, Biagi y Lambo; *Serenata*, improvisación coreográfica de Béjart y que usó música con temas improvisados, con piano, contrabajo y batería; *Bolero*, con música de Ravel y coreografía de Béjart, y *Orfeo*, drama coreográfico en dos actos y 8 cuadros, de Béjart y música concreta de Pierre Henry.

Ballet Folklórico Moisseiev.

En cada una de sus presentaciones en el Teatro Municipal de Santiago, el Ballet Moisseiev produjo, en el público que llenaba la sala, un impacto de euforia ante la inusitada destreza técnica de los bailarines y la admirable variedad coreográfica de las danzas, ritos y costumbres de Rusia.

Este conjunto, que logra llegar a la perfección del ballet clásico por la asombrosa perfección técnica de sus integrantes, al mismo tiempo conserva la espontaneidad, la alegría y el sano sabor popular en cada una de las danzas que interpreta. Lo auténticamente folklórico está siempre presente.

Aunque cada bailarín parece estar creando en total libertad su propia interpretación, es la mano maestra del coreógrafo Moisseiev la que ha moldeado lo autóctono para convertirlo en obra de arte que destaca muy principalmente la fuerza, la varonil destreza, rapidez y elasticidad del elemento masculino.

Tanto los trajes como la iluminación del espectáculo son de gran belleza plástica y acordes a cada danza, creando el ambiente apropiado.

NOTICIAS

Obras de León Schidlowsky ejecutadas en Europa y América.

León Schidlowsky ocupa un lugar muy especial dentro de la creación musical chilena, porque se aparta diametralmente de las corrientes habituales entre nuestros compositores. Su música está ligada al expresionismo de la pintura abstracta pero, al mismo tiempo, ella encierra un concepto apocalíptico del mundo y el hombre solitario que enjuicia a su época hace emanar de su música un dramatismo desgarrador. Desde un comienzo se ha expresado a través de la técnica dodecafónica, manejada con soltura y adaptada a sus necesidades.

En 1962, la *Sinfonía La Noche de Cristal*, obtuvo el Premio Pené a la mejor composición nacional del año. El 12 de julio próximo esta Sinfonía será estrenada en Ciudad de México por la Orquesta Nacional de México, bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente.

El 4 de marzo, en la Universidad de Indiana, en Bloomington, Estados Unidos, se tocó su *Cantata Negra*; y el pianista canadiense, Malcolm Troup, en marzo de este año, ejecutó las *Cinco Piezas para Piano* en el Tercer Programa de la BBC, en Londres, y, posteriormente, en Berlín, Toronto y Washington.

Fernando Lara y Fernando Torm ganan premios del Concurso Debussy.

La Embajada de Francia que, conjuntamente con el Conservatorio Nacional, auspició el Concurso Debussy a fines de 1962, en el que el barítono Fernando Lara obtuvo el Primer Premio, oficialmente ha otorgado otro Primer Premio al joven pianista Fernando Torm. Ambos artistas viajarán a Francia en septiembre próximo, donde permanecerán durante un año en calidad de becados del Gobierno francés.

Nuevo Directorio de la Asociación Nacional de Concertistas.

El 25 de abril se realizó la Asamblea General de la Asociación Nacional de Concertistas, en la que se designó al nuevo directorio que regirá, durante un año, las actividades de la Asociación. El directorio quedó constituido por los siguientes miembros: Inés Pinto, presidenta; Hans Stein, secretario; Hans Loewe, tesorero; Mariana Grisar y Ellas Freidenzohn, directores.

Malucha Solari, profesora de la Escuela de Danzas del Teatro Municipal de Río de Janeiro.

Desde que Malucha Solari partió al Brasil, su entusiasmo por la danza la ha impulsado a realizar una actividad verdaderamente extraordinaria. Casi desde su llegada a ese país ingresó como profesora a la Academia de Tatiana Leskova, ex bailarina del Ballet Ruso del Coronel de Basil, ahora directora del Ballet del Teatro Municipal carioca. Además, dictó cursos en la Academia del "Grupo dos Sete" e intervino en el *Encuentro de las Escuelas de Danza del Brasil*, que tuvo lugar en Curitiba.

Participó en la fundación de la Escuela de Danzas del Museo de Arte Moderno y hasta formó parte de la comisión formada para el desfile de las "Escolas de Samba", durante el Carnaval.

En abril de este año fue nombrada profesora de la Escuela de Danzas del Teatro Municipal, donde se forman las futuras bailarinas del primer cuerpo de baile brasileño y, además, colaboró activamente en la fundación del "Atelier de Coreografía", que aglutina a profesores, bailarines y coreógrafos de Río, quienes proyectan realizar una interesante labor de búsqueda y creación coreográfica.

Lourdes Ruzsa ganó el Premio Luzmila Patiño en La Paz.

La pianista boliviana Lourdes Ruzsa, alumna del Conservatorio Nacional de Música, plantel en el que estudia con la Sra. María Pemjean, ganó, en febrero último, en su patria, el Premio Luzmila Patiño, creado por la Fundación Patiño para estimular a los pianistas jóvenes bolivianos. En este concurso destacaron tres mujeres que demostraron ser artistas auténticas: la ganadora del Primer Premio, Jessie Viscarra Pinch y Teresa Laredo.

Al efectuarse la entrega de los premios, en un concierto en el Teatro Municipal de La Paz, Lourdes Ruzsa, acompañada por la Sinfónica Nacional, ejecutó el Concierto Nº 3 de Beethoven. El periódico "Presencia" comenta, en su edición del 27 de marzo: "La Srta. Ruzsa demostró magnífica técnica, fruto de una sólida educación musical".

En el curso de sus estudios realizados en Chile, Lourdes Ruzsa ha seguido cursos de perfeccionamiento con De Silva y Alfonso Montecino. Ahora se encuentra nuevamente en el Conservatorio Nacional para terminar sus estudios con Alfonso Montecino.

Viaje del Decano de la Facultad a los EE. UU.

Don Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, viajó a los Estados Unidos, por encargo de la Universidad, para obtener préstamos, solicitar ayuda y equipos para el Conservatorio Nacional y la Orquesta Sinfónica de Chile.

Solicitó directamente a las Fundaciones Rockefeller y Ford instrumentos musicales que la Universidad no está en condiciones de adquirir directamente y también recurrió al Banco Interamericano de Desarrollo, para solicitar un préstamo.

En líneas generales, sus gestiones tuvieron buena acogida, pero los resultados no se conocerán sino que más adelante, porque este tipo de ayuda de carácter internacional siempre es de lenta tramitación.

Difusión radial del Instituto de Extensión Musical.

Los conciertos de la XXII Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile están siendo transmitidos semanalmente por veinte emisoras de Chile y Perú. Siete de estas emisoras transmiten los programas completos, de dos horas de duración, y el resto de las emisoras transmite programas de una hora, a base, siempre, de los conciertos que se realizan los viernes en el Teatro Astor, en Santiago.

Ballet Nacional Chileno invitado a Participar en el Festival de la Danza en París.

El Comité de Turismo de Francia y el Departamento del Sena invitaron al Ballet Nacional Chileno a participar en el Festival de la Danza en París, en noviembre de este año.

El Ballet viajaría con tres programas, que incluirían obras de distinto carácter y aquéllas de raigambre americano específicamente.

Están pendientes, además, otras actuaciones en Europa y una gira por los Estados Unidos en la temporada 1964-65.

Sociedad "Amigos de la Música", de Valparaíso.

En Valparaíso acaba de crearse la Sociedad "Amigos de la Música" destinada a la difusión de la actividad musical en toda la provincia. Una de las más importantes iniciativas de la agrupación es impulsar las actividades de la Orquesta

de la Universidad Católica y crear un Instituto Superior de enseñanza musical.

El directorio provisional quedó integrado por la señora Nina Anguita de Rodríguez, señores Germán Carmona Mager, Héctor Herrera, Carlos Poblete, Fernando Rosas y Ernesto Zahr.

Alfonso Montecino realizó gira por Estados Unidos y Centroamérica.

El pianista chileno Alfonso Montecino acaba de regresar después de realizar una exitosa gira por Estados Unidos y los países de la América Central.

El 17 de abril actuó con gran éxito en la Unión Panamericana de Washington, en un concierto que mereció el siguiente juicio crítico de Paul Hume, del "Washington Post", al día siguiente: "Montecino es un pianista soberbio. Deleita con una ejecución que abarca toda la escala dinámica, hace gala de una técnica amplísima que sobrepasa todas las demandas y posee una profundidad poco usual de la percepción musical". Al referirse el crítico a los Diez Preludios de Carlos Botto, comenta: "La diversidad de las ideas y el humor y penetración de los medios usados en estos preludios hace desear que obras semejantes figurasen en los programas de otros pianistas". Finalmente, al referirse a la ejecución de la Sonata en Fa bemol, Op. 7, de Beethoven, dice: "...realizó una extraordinaria combinación de intensidad de sentimiento en el memorable movimiento lento y de específico brillo en las secciones que lo envuelven. Montecino interpreta a Beethoven en forma excepcional, a una edad en que muchos pianistas jóvenes parecen sentirse poco afines con el idioma del maestro".

Su próximo concierto en los Estados Unidos tuvo lugar en el Latin American Center de la Universidad de Indiana, el 19 de abril, con un programa que incluyó obras de Copland, Montecino, Leng,

Santa Cruz, Villa-Lobos, Gramatges y Juan José Castro.

Actuó en el Town Hall de Nueva York el 29 de abril, ejecutando obras de Bach, Beethoven, Copland, los 10 Preludios de Botto y "Jeu d'eau", "Pavane pour un infante defunte", "Oiseaux Tristes" y Toccata de Ravel. El crítico del "New York Times", Howard Klein, escribió: "El punto culminante del recital fueron las obras modernas, proyectadas con intensidad y gran brillo pianístico. La novedad la constituyó la obra de Carlos Botto, un grupo de 10 Preludios con influencias de Prokofieff, de carácter brillante y atractiva escritura pianística".

En el Teatro Nacional de Panamá, los días 6, 8, 10 y 11 de mayo, ejecutó el "Clave Bien Temperado", de Bach, alcanzando así la vigésima ejecución de esta magna obra.

En la República Dominicana actuó en el Palacio de Bellas Artes, ofreciendo un recital y, además, con la Orquesta Sinfónica, en el Concierto en La menor, de Grieg, bajo la batuta de Manuel Simó.

En septiembre de este año, Alfonso Montecino volverá a los Estados Unidos a cumplir una serie de otros compromisos y con la Orquesta Sinfónica de Colombia ejecutará el Concierto N° 1 de Bartok y, una vez más, tocará, en ese país, el "Clave Bien Temperado", de Bach. En Santo Domingo interpretará el Concierto N° 1, de Brahms y también visitará otros países sudamericanos, donde ofrecerá recitales.

Claudio Arrau es aclamado en Londres como "el mejor dotado intérprete de Brahms".

Claudio Arrau acaba de tocar en Londres los conciertos N.os 1 y 2 de Brahms, con la Orquesta Filarmónica de Londres, bajo la dirección de Sir Adrián Boult. "The Times", al comentar este concierto, dice: "De todos los pianistas vivos, Arrau es, probablemente, el mejor dotado intér-

prete de este compositor... Posee la medida intelectual de Brahms y nunca permite que su magnífica técnica distraiga la atención de la trama musical".

Por su parte, "The Guardian" comenta: "Arrau, aunque virtuoso nato de su instrumento, a través del piano sabe introducirse en un terreno más amplio. Por intermedio del piano se consagra a la música".

*Panorama y formas de la Música
Folklórica chilena.*

El profesor Jorge Urrutia Blondel, Jefe investigador del Folklore en el Instituto de Investigaciones Musicales de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, ha iniciado cursos libres y gratuitos, una vez por semana, en dos unidades, sobre folklore. El Conservatorio Nacional dará certificados de asistencia y rendimiento a los alumnos inscritos en estos cursos.

La primera unidad abarca los siguientes temas: Aspectos teóricos generales y previos; 1) Nociones elementales sobre el Folklore en general, en especial el musical y las ciencias que los estudian; 2) Música culta, folklórica, popular y etnológica; 3) Elementos sobre el Folklore en Chile, general y musical; 4) Nociones sobre aspectos de la teoría general de la música, aplicables directamente al estudio y análisis del folklore chileno; 5) Clasificaciones y cuadros sinópticos generales y fuentes históricas; 6) Música folklórica profana, vigente vocal y mensurada, y otras formas periódico-astrofónicas; 7) Música folklórica, profana vigente, no mensurada: Canto a "lo humano".

La segunda unidad comprende: 8) Música folklórica profana vigente, vocal-coreográfica; 9) La cueca como forma especial; 10) Danzas de vigencia relativa, o no vigentes; 11) Música folklórica religiosa vigente, exclusivamente vocal y men-

surada; 12) Música folklórica religiosa vocal vigente, no mensurada; 13) Música folklórica religiosa vigente, vocal-coreográfica (danzas rituales); 14) La música folklórica ritual en las provincias de Valparaíso, Coquimbo y Atacama y en las provincias del Norte Grande, especialmente de la Tirana; 15) Estudio especial y unitario de la música folklórica en la Isla de Chiloé, en la Isla de Pascua; 16) Cuadro sinóptico y geográfico sobre la música folklórica de Chile; 17) Ensayo de formación de un Repertorio básico nacional de la música folklórica chilena.

Estos cursos, además, abarcarán el estudio de la Música Etnológica de Chile en general y la música araucana y la de otros grupos etnológicos. También se estudiará las proyecciones de la música folklórica y etnológica en la música culta chilena, en la música popular, en la "folklorizada" y en el pseudo folklore urbano.

Entre los trabajos prácticos que realizará el curso, merece destacarse el de los ejercicios de escritura en pentagrama de melodías folklóricas y el de versiones instrumentales y corales de trozos folklóricos.

*Charla sobre folklore musical en la
Escuela de Periodismo de la
U. de Chile.*

Sandra Concha y Carmen León, alumnas de la Escuela de Biblioteconomía, realizaron una charla sobre "Danzas Zoomórficas", correspondiente a las actividades de la Cátedra de Cultura Chilena, dirigida por el Prof. Alberto Villalón, destinada a los alumnos de Periodismo y Biblioteconomía. Dicha charla se llevó a efecto en el Aula Magna de la Escuela de Periodismo, el 15 de mayo, y contó con la asesoría técnica del Instituto de Investigaciones Musicales e Ilustraciones de la Agrupación Folklórica Chilena.

Antología del Folklore Musical Chileno-III.

Próximamente aparecerá el tercer disco de la Antología del Folklore Musical Chileno, esta vez dedicado a las danzas nacionales. Como los anteriores, trátase de un trabajo del Instituto de Investigaciones Musicales en colaboración con la R.C.A. Victor, y va acompañado de un folleto explicativo, que incluye las notaciones musicales y las plantas coreográficas. Las danzas que comprende son: las lanchas, la danza y la refalosa, de Coquimbo; el aire y la polca, de Santiago; la apequená, la mazamorra, la cueca larga y el pericón, de Maule; el balambito, de Linares; la sajuriana, de Nuble; el costillar y la samba-refalosa, de Chiloé.

Dado su contenido, significará un importante auxiliar en la educación musical chilena.

Investigación del folklore musical del Departamento de Melipilla.

En su especialidad, es el trabajo de mayor aliento que ocupa al Instituto de Investigaciones Musicales durante el presente año. Hasta ahora, los investigadores se han limitado a la etapa de recolección, efectuando para ello una delimitación geográfica que abarca la comuna de Melipilla. Pese a encontrarse la investigación en esta fase inicial, se han podido

comprobar factores generales del mayor interés, como son: predominio de la poesía folklórica cantada, llamada comúnmente *verso*, y, en particular, de la de tema religioso; abundancia de canciones festivas, destacándose la tonada; gran escasez de bailes, si bien la cueca se haya en plena vigencia y demuestra una gran variedad de textos literarios; notable mayoría de intérpretes masculinos.

Dejamos constancia de la colaboración prestada por las autoridades locales, el diario "El Labrador" y el Ateneo "J. F. González".

Investigación del folklore musical de la comuna de Los Vilos.

A raíz de la búsqueda de bailes folklóricos para la "Antología del Folklore Musical Chileno-III", se comprobó la existencia de un rico campo de estudio, que posee la ventaja de hallarse organizado en torno a la procesión de Ntra. Señora del Carmen, de Palo Colorado de Quilimarí. Por esta razón, se ha podido avanzar rápidamente en esta investigación y se espera darla por finalizada luego de un viaje que se verificará durante el mes de junio.

El Instituto agradece la ayuda recibida de la Embajada de los EE. UU., del cura párraco de Quilimarí, señor Amador Iglesias, y de don Rodolfo Ortega F.

R. B. y M. D.

NOTAS DEL EXTRANJERO

Homenaje a Richard Strauss en el centenario de su nacimiento.

Munich, la ciudad natal de Richard Strauss, prepara un extenso programa para el centenario del nacimiento del compositor en 1964. La "Staatsoper" representará todas las óperas de Richard Strauss. Toda su obra sinfónica será interpretada en Munich en 1964 por las Filarmónicas de Munich, de Berlín y de Viena, y otras orquestas. La radio de Baviera se propone transmitir una obra coral del compositor y sus "lieder". La ciudad de Munich publicará una obra documental con motivo del centenario de Richard Strauss. En colaboración con varias editoriales de música se prepara además una edición de los "lieder" de Strauss. Se proyecta también una exposición, "El muniqués Richard Strauss y su tiempo", con cuadros, gráficas, manuscritos, cartas y escenografías.

Estreno de "Sul ponte di Hiroshima", de Luigi Nono.

En los conciertos "Música Contemporánea" se estrenó, en Alemania, la nueva cantata de Luigi Nono *Sul ponte di Hiroshima*. El tema de la cantata de Hiroshima es una continuación de la ópera *Intolleranza*, en la que se conjuran los horrores de las explosiones atómicas. Al referirse "Die Welt" a esta última obra de Nono, dice: "Es una audacia digna de nuestra época, una pieza de solos vocales y orquesta nacida del amor a la verdad y al rigor".

"Novae de infinito laudes", de Hans Werner Henze.

El 24 de abril se estrenó en Venecia el oratorio *Novae de infinito laudes*, de Hans Werner Henze, basado en textos de Giordano Bruno, bajo la dirección del

autor. El 26 de abril, la Orquesta Sinfónica de la Radio de Colonia ofreció la primera audición en Alemania de este oratorio, con los siguientes solistas: Elisabeth Söderström (soprano), Kerstin Meyer (contralto), Peter Pears (tenor) y Dietrich Fischer-Dieskau (barítono). En mayo la obra fue ejecutada en el "Festival de Primavera", de Praga.

"King Priam", de Michael Tippett.

El estreno mundial de *King Priam*, de Tippett, tuvo lugar en Covent Garden, en 1962, con motivo de la inauguración de la Catedral de Coventry. El libreto, escrito por el propio Tippett, se basa en motivos de la *Ilíada*, de Homero, y el tema es: "La enigmática naturaleza del hombre que se enfrenta al problema de la decisión". Su héroe es el rey Príamo quien por tres veces consecutivas se ve llevado al infortunio y la postración por no haber sabido tomar una decisión.

Tippett recalca los efectos dramáticos a través de una orquestación en la que hace un uso predominante del piano e instrumentos de percusión.

King Priam ha sido estrenado en Alemania por el Staatstheater de Karlsruhe, bajo la dirección de Arthur Grüber. El papel del rey Príamo lo cantó el norteamericano Howard Vandenburg, "un rey extraordinario por la voz y por el juego escénico, que en el último acto se eleva a una grandeza trágica".

Festivales de Bayreuth 1963.

En el 150 aniversario del nacimiento de Richard Wagner, el Festival de Bayreuth se transformará en Festival de Jubileo y se realizará entre el 24 de julio y el 27 de agosto. *Parsifal*, con escenificación de Wieland Wagner y dirección de Hans Knappertsbusch, inaugurará el Festival. En el programa figura, además: *Los Maes-*

tros Cantores, *Tristán e Isolda* y, por primera vez, tres ciclos completos de la *Tetralogía*. La escenificación de la *Tetralogía* es de Wolfgang Wagner y será dirigida por Rudolf Kempe.

"Nenias y ditirambos", de Carl Orff.

En uno de los conciertos de "Música Viva", en Munich, se interpretó *Nenias y ditirambos*, de Orff, bajo la dirección de Rafael Kubelik, con la colaboración de la orquesta sinfónica de la radio; el coro de la emisora cantó la partitura de Orff, con su "ritmo martillante, violentamente acentuado por cuatro pianos y sus delirantes y extáticos transportes". En el mismo concierto, la cantante Catherine Gayer interpretó la balada de Werner Egk, *Chanson et Romance*.

War Requiem de Benjamin Britten en Alemania.

La obra de Benjamin Britten, *War Requiem* fue interpretada este invierno por primera vez en Alemania, en Berlín, en la serie de conciertos "Música del siglo xx". Britten quiso, en un principio, dirigir él mismo la obra, pero una lesión le obligó a dejar la batuta a otro director. En una reseña de "Die Welt", sobre la interpretación, se dice que la nueva composición de Britten es una de las obras más importantes de la música sagrada contemporánea. En el tradicional texto latino ha intercalado Britten la expresiva creación de Wilfred Owen, un joven inglés caído en la Primera Guerra Mundial. "Melódicamente ha empleado a veces modelos gregorianos en el *Dies irae*. Sin embargo, Britten no incurre nunca en esquematismos; siempre se caracteriza por la rica musicalidad a la que debe ante todo su fama de compositor. La obra deja en su conjunto una profunda e inusitada impresión y algunos tiempos, como

el *Lacrimosa*, quedarán seguramente en la música religiosa".

Obras de Kelemen, Matsudeira, Blacher y Fortner en Heidelberg.

En un concierto de "Música viva", en Heidelberg, se interpretaron obras de Milko Kelemen, Yugoslavia, y Yoritsune Matsudeira, Japón, y composiciones de Boris Blacher y Wolfgang Fortner. Varias de estas obras figuran entre las creaciones más interesantes de nuestro tiempo, según dice en su reseña el crítico de la "Rhein-Neckar-Zeitung", de Heidelberg. Milko Kelemen está bajo la influencia de Hindemith, cuya maestría en el oficio ha tomado como modelo. En Yugoslavia, Kelemen ha fundado la "Bienal de Zagreb para Música Nueva", la que, con el "Otoño de Varsovia", "se ha convertido en un importante intermediario entre el Este y el Oeste en el campo de la Música viva". De Wolfgang Fortner se escuchó la *Berceuse Royale*, composición musical sobre versos del poeta francés Saint-John Perse. "En esta obra de Fortner la técnica moderna de la composición ha encontrado una de sus más sutiles formas de expresión. De gran belleza es, ante todo, la parte de la voz de soprano y el solo de violín interpretado por el primer violín de la 'Staatsoper' de Hamburgo, Helmut Heller. No menos grandiosa fue la pieza para orquesta 'Diálogo', de Boris Blacher, del año 1951".

Estreno de "Los gemelos", de Mihalovici

Claude Rostand, el crítico musical del "Figaro littéraire", de París, es el autor del libreto de la ópera *Los gemelos*, que ha puesto en música el rumano Marcel Mihalovici. El compositor vive en Francia desde 1919 y fue influido principalmente por Vicent d'Indy. El estreno de

su nueva obra se celebró esta temporada en el teatro de Brunswick. La revista "Theater-heute", dice que la ópera de Mihalovici es una de las joyas que ha producido la ópera bufa contemporánea. El libreto de la ópera cómica de una hora recuerda *The Comedy of Errors*, de Shakespeare. Claude Rostand traslada la historia de los hermanos gemelos al París de la época de Toulouse-Lautrec. Los hermanos Gustavo I y Gustavo II son confundidos constantemente. Esto se desarrolla en lapsos rapidísimos con brillantez e ingenio. Heinz Zeebe dirigió la partitura finamente estructurada de Mihalovici.

"La coronación de Popea", de Monteverdi

En la "nueva versión extraordinariamente lograda" (*Deutsche Zeitung*, Colonia) de H. F. Redlich, la *Staatsooper* bávara de Munich montó la última ópera de Monteverdi *L'Incoronazione di Poppea*. Monteverdi tenía 75 años cuando escribió esta obra que se estrenó en 1642, en Venecia. El gran compositor italiano representa la ópera recitativa y su música se desarrolla en la forma del canto hablado y del madrigal. El recitativo se libera hasta llegar a la melodía. "La actualidad musical de esta ópera no puede ser superada por ninguna obra moderna". El papel de Nerón le cantó en la representación de Munich, Richard Holm, y el de Popea, Ingrid Bjoner "con asombroso dominio de la voz y del movimiento".

Dieciocho obras de Wagner y Verdi.

En conmemoración del 150 aniversario del nacimiento de Richard Wagner y Giuseppe Verdi, prepara el "Nationaltheater", de Mannheim, un ciclo de 18 grandes obras de ambos compositores. Así, pues, por primera vez en la historia del Teatro —según ha manifestado el intendente del Nationaltheater—, se ha facilitado una comparación directa del parale-

lo desarrollo de los principales maestros de la ópera del siglo XIX. Este ciclo de Wagner-Verdi, en el que se presentarán las obras en el orden de sucesión en que se escribieron, se celebrará desde el 18 de abril hasta el 2 de julio. Se ha previsto la colaboración de artistas nacionales y extranjeros: de la Scala de Milán intervendrán Tito Gobbi, Bruno Prevedi, Lino Pugliesi, Elena Todeschi y Umberto Borsari; del Teatro Nacional de Praga, Rudolf Jedlicka; de la Ópera de Viena, entre otros, Leonie Rysanek, Hertha Töpper y Hilde Zadek. De la Deutsche Oper, de Berlín, James King, Gloria Davy, Erika Köth y Martha Mödl. Además, se esperan cantantes de las Óperas de Munich, Hamburgo y Francfort.

175 aniversario de la muerte de Gluck

Con ocasión del 175 aniversario de la muerte del reformador de la ópera en la segunda mitad del siglo XVIII, Christoph Willibald Gluck, se han rendido diversos homenajes al gran compositor. Gluck nació en Baviera en 1714 y ya con su primera obra innovadora, *Orfeo y Euridice*, estrenada en 1762, adquirió decisiva importancia para el desarrollo de la ópera moderna. A ella siguieron las óperas también innovadoras *Alceste* (1767), *Ifigenia en Aulida* (1774, refundida después por Richard Wagner), *Armida* (1777), y como coronación de la obra de Gluck, la última ópera innovadora *Ifigenia en Taurida* (1779, refundida por Richard Strauss en 1894), una obra maestra, tanto desde el punto de vista musical como dramático. En estas óperas de Gluck es característico que la palabra declamada domine la música que le sirve de fondo. En su prólogo a *Alceste*, dice el compositor: "El poeta da el dibujo; el músico no pone más que el color". De esta manera logra Gluck el importante paso de la ópera seria del barroco al drama musical de la época clásica. Al

amable convencionalismo sustituye en *Orfeo* el valor por lo trágico; el canto está dominado por la melodía del "lied", al servicio de las sencillas y grandes líneas de la acción. De Gluck se han conservado en total 47 óperas.

Por primera vez desde hace mucho tiempo se ha vuelto a oír recientemente la única composición sacra de Gluck, la obra de la última época, *De profundis*. El director, Prof. Joseph Neyses, que dio a conocer la obra en Düsseldorf con la Sociedad Bach, encontró la partitura en la Biblioteca Nacional austríaca de Viena. Esta composición musical sobre el salmo 129 se ejecutó en 1787 en el entierro de Gluck.

La ópera Mahagonny de Kurt Weill

La ópera de Kurt Weill *Esplendor y decadencia de la ciudad de Mahagonny* (1930), con texto de Bert Brecht, se representará esta temporada en Hamburgo. "En esta obra, pletórica de brillantes escenas teatrales, asoma el dolor del hombre acosado y solitario de la civilización moderna. "El compositor Kurt Weill tiene un fino oído para ese dolor que desarrolla vigorosamente allí donde puede expresarlo musicalmente en su estilo de 'song', y principalmente en las grandes melodías que tanto abundan en esta ópera. Constantemente se nota la mano magistral del discípulo de Busoni, que dispone de tan ricos medios de expresión y de estilo entre el coral y el jazz" ("Die Welt", Hamburgo).

Dallapiccola está escribiendo una gran ópera.

Basándose en la *Odisea*, de Homero, Luigi Dallapiccola está por terminar una ópera de grandes proporciones. No se ha fijado aún la fecha y lugar de su primera audición.

Nueva ópera de Gottfried von Einem

En febrero de este año se estrenó en Viena la nueva ópera de Von Einem, basada en los *Idus de Marzo*, de Thornton Wilder.

Edición de la Opera Omnia, de Claudio Monteverdi.

Se anuncia la edición italiana de la *opera omnia*, de Monteverdi, en 25 volúmenes, subdivididos en 3 secciones (música sacra, profana, de cámara y dramático-operística). Esta iniciativa se debe al Sr. Renato Fasano quien, en colaboración con Riccardo Bacchelli, G. Barblan, A. Della Corte, F. Fano, G. F. Ghedini, F. Mompellio, R. Monterosso, G. Pannain, Anna A. Albert, D. Arnold, W. Osthoff, H. F. Redlich y L. Schrade, recopilará no sólo la producción monteverdiana editada sino que también aquella aparecida en antologías de la época y la en manuscritos. La reedición se realizará con la máxima fidelidad y la edición se ceñirá a los siguientes principios fundamentales: transposición a las llaves modernas; reducción de los valores rítmicos cuando sea necesario; indicaciones —con fines exclusivamente informativos— del bajo continuo. Además, los revisores se preocuparán de incluir las indicaciones de colorido de la interpretación original.

Premio de composición musical "Reina María José".

Su Majestad la Reina María José, con la finalidad de realzar el valor de los músicos de talento, ha resuelto otorgar un premio de composición musical, al cual podrán concurrir los compositores de cualquier nacionalidad que no hayan superado la edad de 50 años el 31 de mayo de 1964.

El tema escogido por el Comité del Concurso es una *Composición para vio-*

lin, violoncello y piano (forma libre), de una duración mínima de 15 minutos y una máxima de 21 minutos.

El Premio del Concurso ha sido fijado en 10.000 francos suizos y no podrá ser dividido. Las obras deben ser inéditas y no haber sido ejecutadas en público.

Para mayores informaciones, dirigirse a: Secretaría del Premio de Composición Musical "Reina María José", Merlingue (Gy) Ginebra (Suiza).

Becas para compositores.

La "Fundación Ford" ofrece a los jóvenes compositores de América Latina una beca de estudios de un año para un curso de perfeccionamiento que se realizará desde el primero de octubre del año en curso hasta el 3 de septiembre del próximo año, en Berlín, bajo la orientación del compositor brasileño H. J. Koellreuter. Los interesados deben enviar un curriculum vitae manuscrito, una foto y una obra recién compuesta al profesor orientador del curso, a Goethe Institut, Lenbachplatz 3, Munich, Alemania.

Concurso Internacional de Opera "Ciudad de Florencia".

En colaboración con el Ayuntamiento de Florencia, el Ente Autónomo del Teatro del Ayuntamiento de Florencia, la Oficina autónoma de Turismo de Florencia.

Bando.

1. El Concurso internacional de ópera "La ciudad de Florencia" prevé la asignación

de un premio en dinero de dos millones de liras (2.000.000) al autor de la ópera vencedora, en uno o más actos, (conjunto vocal e instrumental "ad libitum"), según el lema "La esperanza de los pueblos", inspirado en la paz, tema fundamental para el destino de la humanidad.

2. El Concurso está abierto a todos los compositores italianos y extranjeros.

3. Los concursantes tendrán que enviar sus obras a las señas siguientes: S. I. M. C., *Secretaria del Concurso - via Flaminia, 141 - Roma* antes del 30 de septiembre de 1964. Los trabajos podrán ser enviados con la firma del autor, que tendrá que indicar, además, la fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad y dirección; o también podrán ir contramarcados con un lema, que se repetirá en sobre adjunto cerrado conteniendo el nombre y apellidos, lugar y fecha de nacimiento, nacionalidad y señas del compositor. En la partitura tendrá que indicarse la duración de la ejecución.

4. Las óperas tendrán que ser inéditas y sin estrenar; tendrán que ir acompañadas de una reducción para canto y piano, así como del libreto original en dos copias y una traducción libre en lengua francesa. Esta condición comprende también a los concursantes italianos.

5. El jurado tiene facultad de premiar una segunda ópera con la suma de un millón de liras (1.000.000). Este premio, por el contrario, no comporta compromiso alguno de representación.

MUSICA EN EL SUR Y NORTE DEL PAIS

Coro Polifónico de Concepción. Actividades para 1963

Ciclo de 6 audiciones radiales. Entre el 19 de abril y el 24 de mayo, el Coro Polifónico ofreció una serie de seis audiciones para la Radio de la Universidad de Concepción, las que fueron transmitidas directamente desde el auditorio, con música polifónica a cappella y con acompañamiento en piano para aquéllas con acompañamiento orquestal. Actuaron en estas audiciones los solistas: Aída Reyes, soprano, y los tenores: Eduardo Vaillant y Amado Rivera.

Gira a Los Angeles. El 21 de mayo, el Coro viajó a Los Angeles, invitado por el Rotary Club, para ofrecer dos conciertos: uno gratuito de extensión para estudiantes, que se realizó en el gimnasio del Colegio Alemán, y otro en el Teatro Municipal.

Conciertos en Chillán. En la capital de Nuble, e invitados por el Coro Polifónico de Chillán, actuarán en la temporada coral del mes de junio, los coros Polifónicos de Concepción y el Coro de la Universidad de Chile.

Posibles presentaciones en la capital. Se espera la respuesta del Instituto de Extensión Musical para posibles presentaciones en Santiago, en las que se presentarían obras sinfónico-corales.

Conjunto criollo. Los 24 integrantes del conjunto se encuentran preparando el repertorio de la actual temporada.

Coro Experimental. Debido a que numerosos miembros de este conjunto pasaron a integrar el Coro titular, se presentó el problema de renovación de estos elementos, razón por la cual todavía no han

iniciado sus actividades. En 1962 debutaron con un concierto realizado con motivo de las fiestas universitarias.

Escuela Superior de Música. El 25 de marzo pasado se firmó entre la Sinfónica de Concepción y la Universidad penquista un trascendental Convenio Cooperativo, con el fin de dar nueva vida a una Escuela Superior de Música cuya base sería el Conservatorio Gratuito de Música que mantenía la Sinfónica desde 1955.

Se suscribió este Convenio ante la necesidad de incrementar las actividades del Conservatorio a través de los esfuerzos aunados de ambas instituciones y con la finalidad de obtener que los alumnos de música de la zona rindan sus exámenes ante comisiones propias, en lugar de las formadas por la Universidad de Chile, y, por último, obtener que la Universidad de Concepción desarrolle la enseñanza musical a través de la preparación de profesores primarios y secundarios y de la formación de ejecutantes y especialistas.

Esta Escuela, que pasa a reemplazar en nombre y proyecciones al antiguo Conservatorio, mantenido durante años y hasta la fecha con ingentes sacrificios, de ahora en adelante se financiará con subvenciones de las instituciones mencionadas. La Sinfónica de Concepción, además, aporta todos los enseres, elementos de estudio e instrumentos con que contaba el Conservatorio a la fecha de suscribirse el acuerdo.

La Sinfónica de Concepción aportará el 30% del producto de la ley N° 9.574 que la financia y la Universidad, en 1963, dará una ayuda no inferior a E° 15.000, la que aumentará en 1964 a E° 25.000, y después de 1965 igualará el aporte de la Sinfónica.

Por renuncia de Miguel Aguilar, Director del Conservatorio, quien actualmente se encuentra en Alemania con su esposa, la soprano María Elena Guíñez, este cargo ha sido aceptado por Alfonso Bögelholz.

La Escuela está regida por un Consejo integrado por cuatro miembros pertenecientes a la Universidad y la Sinfónica y por su Director, y en lo docente por el Consejo de Profesores.

Otras actividades.

Cursos folklóricos. A fin de divulgar el folklore nacional y para complementar la labor del Conjunto Criollo, el profesor Hernán San Martín está dictando Cursos sobre Folklore que han tenido extraordinario éxito.

Cursos de Cueca y bailes folklóricos. Jacqueline Chapiró, integrante del Conjunto Criollo, a contar del 3 de junio ofrecerá tres cursos de cueca y bailes folklóricos, repitiendo una experiencia que el año pasado tuvo gran aceptación.

Grabaciones magnetofónicas. El Coro de Concepción provee continuamente a las emisoras de la zona con grabaciones en cinta magnética de obras a cappella y sinfónico-corales.

Temporada de la Orquesta de Cámara Universitaria. El Coro Polifónico, dirigido por su director titular, Maestro Arturo Medina, cantará en la Temporada Oficial de la Orquesta Universitaria, el 28 de junio, el *Magnificat* de Bach y el *Salmo 109* de Händel, obras que el año pasado se estrenaron en el Teatro Municipal de Santiago con la Orquesta Filarmónica de Chile, con la colaboración de las solistas Clara Oyuela y Margarita Valdés; esta vez las solistas serán miembros del Coro.

LUIS OSSÉS C.

TEMUCO

Coros Polifónicos Santa Cecilia

Recital de Roberto Bravo

Dentro de la Temporada de Concier-tos de Cámara de 1963, los Coros Polifónicos Santa Cecilia ofrecieron como primer concierto un recital del joven y talentoso pianista Roberto Bravo, quien, en el Concurso Debussy organizado por la Embajada de Francia y el Conservatorio Nacional de Música obtuvo, a fines del año pasado, el segundo puesto entre los numerosos concursantes. El programa ejecutado por Roberto Bravo, el 21 de abril en Temuco, consultó las siguientes obras: *Mendelssohn: Variaciones Serias; Chopin: Scherzo Nº 3 en Do menor y Balada Nº 1 en Sol menor; Soró: Andante Apasionato; Granados: La Maja y el Ruiseñor, y Debussy: La Soirée dans Granade, Feux d'artifice y L'isle joyeuse.*

El Lied Romántico Alemán.

En el Aula Magna del Colegio Alemán, el 30 de abril, los Coros Polifónicos Santa Cecilia, con el auspicio de la Universidad de Chile, presentó a Sylvia Wilckens, soprano, y Hans Stein, tenor, con Hilda Cabezas al piano, en un recital que consultó *Lieder* de Schumann, Brahms y Mendelssohn.

Recital de Tapia Caballero.

El tercer concierto de la temporada se realizó en el Teatro Central, el 12 de mayo, con el recital del pianista chileno de fama internacional, Tapia Caballero, quien se presentó con un programa que incluía: *Scarlatti: Dos Sonatas; Beetho-*

ven: *Sonata Op. 7*; *Chopin: Mazurca en Do sostenido y Scherzo Nº 1*; *Allende: Dos Tonadas*; *Ravel: Sonatina y Debussy: Reflejos en el agua y Tocata*.

Nos informan desde Temuco que estos conciertos contaron con gran asistencia de público y tuvieron gran éxito artístico.

OSORNO

La XXI Temporada de Conciertos de la Sociedad Musical de Osorno se inició el 4 de abril, con un recital del eminente pianista Alfonso Montecino, en el Teatro Principal de esa ciudad y con el siguiente programa: *Beethoven: Variaciones Opus 34 en Fa mayor*; *Liszt: Sonata en Si menor*; *Brahms: Capriccio Op. 76, Nº 8, Intermezzo Op. 118, Nº 6 y Rapsodia Op. 110, Nº 4*; *Botto: Cuatro Preludios*, y *Ravel: Jeux d'eau, Pavana para una infanta difunta y Tocatta (del Tombeau de Couperin)*.

El segundo concierto, también a cargo de Alfonso Montecino, tuvo lugar en el Club Osorno el 8 de abril, con las siguientes obras: *Haydn: Variaciones en Fa menor*; *Beethoven: Sonata Op. 7 en Mi bemol mayor*; *Villalobos: Danza Brasileira*; *Allende: Dos Tonadas*; *Castro: Tocatta*; *Chopin: Nocturno en Do sostenido menor, Tres estudios y Balada Op 23, Nº 1, en Sol menor*.

Orquesta Filarmónica de Osorno.

La Orquesta Filarmónica de Osorno está constituida por 40 músicos, todos ellos aficionados, cuyo director es el concertino de la Orquesta, señor Alois Niessner. El grupo ensaya dos veces por semana y en forma diaria cuando están preparando un concierto.

El primer concierto de 1963 tuvo lu-

gar el 17 de mayo, en la Iglesia Evangélica Alemania, con obras sinfónico-corales, en las que participaron los Coros Polifónicos y el Singkreis, en un programa que incluyó las siguientes obras: *Händel: Suite Música del Agua*; *Bach: Suite-Oberatura en Sol mayor*; *Händel: Concierto para órgano en Fa mayor*; *Purcell: Cantad, cantad hombres todos*, himno para solista, coro y orquesta, y *Händel: Alleluya*, Coral del Oratorio *El Mesías*. Participaron en este concierto los solistas: Susi Feltes de Salazar, soprano; Edith de Feddersen, contralto; Robert Dick, tenor; José Fuentes, bajo, y Ursula Tätzner, órgano. El Coro Singkreis fue preparado por Fritz Werner y el Coro Polifónico por José Fuentes, bajo la dirección artística de Wilfried Junge, de Concepción. Las obras fueron dirigidas por el titular de la Orquesta Filarmónica de Osorno, Alois Niessner.

El esfuerzo de haber presentado un concierto de esta importancia es revelante y, además, es esta la primera vez que se presentaba en Osorno un concierto con obras sinfónico-corales. El público que llenaba la Iglesia Evangélica supo aquilatar el esfuerzo y el magnífico rendimiento de todos los artistas.

Cuarteto de la Filarmónica.

La labor de este Cuarteto de Cuerdas ha sido fructuosísimo en los últimos tiempos, presentándose en veladas culturales. El Cuarteto está integrado por: Alois Niessner, primer violín; Germán Araya, segundo violín; Orlando Torrijos, viola, y Erico Zimmermann, violoncello. El primer concierto oficial del Cuarteto de la Filarmónica se realizará en el mes de octubre, con obras de Haydn, Mozart, Boccherini y el chileno Dámaso Alvarez.

*Conciertos de la Sociedad Bach
Programación de la
Quinta Temporada Sinfónica de Abono*

LA SERENA

Primer Concierto:

FESTIVAL BEETHOVEN

—Obertura *Rey Esteban*.

—Concierto Nº 3, Op. 37, en Do menor, para piano y orquesta.

—Octava Sinfonía, Op. 93, en Fa mayor.

*Segundo Concierto:*Weber: Obertura *Der Freischütz*.

Mozart: Concierto Nº 5, en La mayor para violín y orquesta.

Bizet: Primera Sinfonía, en La mayor.

Tercer Concierto:

Corelli: Concierto Grosso, en Do menor.

Debussy: Preludio a la siesta de un fauno.

Letelier: Canciones de cuna.

Mozart: Sinfonía Nº 39, en Mi bemol.

Cuarto Concierto:

FESTIVAL BACH

Concierto Brandeburgués Nº 3, en Sol menor.

Concierto Brandeburgués Nº 2, en Sol mayor.

Cantata *Christ lag in Todesbanden*.*Quinto Concierto:*

K. P. E. Bach: Sinfonía en Si bemol mayor para cuerdas.

Mendelssohn: Concierto en Mi menor para violín y orquesta.

Hindemith: Dos piezas. Op. 45.

Haydn: Sinfonía Nº 101, en Re mayor, *El Reloj*.*Sexto Concierto:*Mendelssohn: *La Gruta del Fingal*, Obertura.Vivaldi: Concierto en Re menor, *L'Estro Armónico*.Malher: *Kindertorten lieder*.Schubert: Sinfonía Nº 4, en Do menor, *Trágica*.

*Programación de la
Temporada de Cámara de Extensión*

Primer Concierto:

Vivaldi: Sonata en Do menor, para flauta y clave.

Debussy: Preludios para piano.

Chopin: Preludios para piano.

Boccherini: Cinco piezas para Quinteto de cuerdas.

Segundo Concierto:

J. S. Bach: Suite Nº 2, en Si menor.

J. S. Bach: *La Ofrenda Musical*.*Tercer Concierto:*

Scarlatti: Tres Sonatas.

Scarlatti: Kodaly; cinco piezas.

Brahms: Sonata en Mi menor, para violoncello y piano.

Cuarto Concierto:

Haydn: Trío en Sol mayor.

De Falla: Danza Española (de *La Vida Breve*).

Faure: Sonata en La mayor, para violín y piano.

Quinto Concierto:

Mozart: Cuarteto en Fa menor, para oboe y cuerdas.

Hindemith: Variaciones para clarinete y cuarteto de cuerdas.

Beethoven: Cuarteto Op. 18, Nº 1.

Sexto Concierto:

Schubert: Ciclo *Amor y Vida de Mujer*.

Schubert: Quinteto en Mi bemol, para piano y cuerdas.

NOTA: Esta Temporada será radiodifundida por Radio Universidad Técnica del Estado, de La Serena, y se realizará paralelamente a la Temporada Sinfónica.

REVISTA MUSICAL CHILENA N.º 81 82

Hemos recibido una rectificación del musicólogo e historiador colombiano don Andrés Pardo Tovar, relacionada con el artículo del señor José Antonio Calcaño: *Música colonial venezolana*, publicado en la *Revista Musical Chilena*, N.º 81-82, en la que el autor, según nos informa el señor Pardo Tovar, cae en un doble error histórico al decir que "Quevedo Rachadell fue el fundador de la primera sinfónica bogotana y también de su primer Conservatorio". A continuación publicamos algunos párrafos de *Los Iniciadores*, del Cap. II de la *Historia de la Cultura Musical en Colombia*, por A. Pardo Tovar, obra que será publicada a fines del presente año.

(...) Don Nicolás Quevedo Rachadell, ecécan del Libertador, prestó eminentes servicios a la causa de la emancipación, los que le hicieron acreedor al grado de coronel efectivo del ejército grancolombiano. Nació en Caracas en 1803 y falleció en Bogotá en 1874. Aunque formado en el gusto de la música italiana de comienzos del siglo XIX, adelantó en nuestro medio una labor altamente benéfica. Fue director de orquesta y colaboró con don Enrique Price en las actividades de la Escuela de Música de la Sociedad Filarmónica, por este último fundada en 1874: esa Escuela fue el germen de la futura Academia Nacional de Música, hoy Conservatorio Nacional, que don Jorge W. Price, hijo de don Enrique, fundó en 1882. La obra maestra de Quevedo Rachadell fue la formación de su hijo Julio Quevedo Arvelo, compositor y organista que desempeñó un papel de importancia fundamental en el ambiente musical colombiano del siglo pasado.

(...) Habría que recordar que uno de los primeros intentos para reanudar la enseñanza regular de la música, inte-

rrumpida por la lucha emancipadora, fue la creación de la Escuela de Música y Dibujo del Colegio Mayor del Rosario, de Bogotá, allá por los años de 1833 o 1834, y en la que se dictaron clases de canto, piano, violín, guitarra y flauta. De esta institución, que tuvo carácter semioficial, fue director don Eugenio Salas, quien a más de músico fue juriconsulto y filósofo. Salas nació en 1813 y falleció prematuramente en el año de 1843, después de haber realizado una labor múltiple, merítísima y presurosa.

(...) La Escuela de Música del Colegio del Rosario, y la de la Sociedad Filarmónica fueron, de consiguiente, los primeros ensayos realizados en Santafé de Bogotá, durante el siglo XIX, para regularizar e integrar los estudios musicales. En la época colonial habían existido varias escuelas y seminarios donde se dictaban cursos regulares de teoría y práctica de la música culta, en especial de la litúrgica.

En las anteriores citas, omito el aparato crítico y documental que, desde luego, habrá de figurar en mi ya mencionada *Historia*. En todo caso, no puede hablarse de *orquesta estable* —y menos de *sinfónica*, habida cuenta del medio y de la época— antes de la fundación de la Sociedad Filarmónica, por don Enrique Price, en el año de 1847.

Quevedo Rachadell, es claro, dirigió en diversas oportunidades grupos instrumentales y conjuntos *que se reunían ocasionalmente* para actuar en veladas patrióticas, festividades religiosas y otros eventos de la vida bogotana de su época. Pero en las tareas de la Orquesta y de la Escuela de la meritoria Sociedad Filarmónica, solamente actuó a título de director invitado —al igual que José Joaquín y Manuel Antonio Cordovez, este último de origen chileno— y de profesor de algunas asignaturas.

REVISTA DE REVISTAS

- ANUARIO MUSICAL. Vol. XVI (1961). Barcelona. Von Ferdinand Habert. / Die Gradualien des dritten Modus und ihre musikalische Struktur; M. García Matos. / Sobre algunos ritmos de nuestro folklore musical; Dr. Hanoch Avenary. / Hieronymus Epitel über die Musikinstrumente und ihre altöstlichen Quellen; Paul Becquart. / Un compositeur neerlandais a la Cour de Philippe II et de Philippe III, Nicolas Dupont (1575-1623); José Romeu Figueras. / "Junco Menudo", versión variante de un villancico publicado por Juan Vázquez, en 1551; P. Andrés Llordén. O. S. A. / Notas históricas de los maestros de capilla y organistas, mozos de coro y seises de la Catedral de Málaga (1498-1583); Justo Sevillano. / Catálogo musical del Archivo Capitular de Tarazona; Lothar G. Siemens Hernández. / Nuevos documentos sobre el músico Sebastián Durón: once años de vida profesional anteriores a su llegada a la corte del rey Carlos II; Carlos Lavín. / La música de los Araucanos; José Subirá. / Epistolario de F. A. Gervaeert y J. de Monasterio; Juan Amades. / Música popular y música folklórica.
- ARMAS Y LETRAS. Año V, enero-junio de 1962, Nº 1-2. Con artículos de Leticia Algaba Martínez, Celia Elvira Robledo Esparza, Rosaura Barahona Aguayo, Eduardo Guerra Castellanos y Frédéric Mauro, sobre distintos aspectos de literatura mexicana.
- AUDIOMÚSICA. Año IV, N.ºs 81, 82, 83 y 84 de 1963. Con noticias de música en México y el extranjero.
- BOLETÍN DEL INSTITUTO DE FOLKLORE. Vol. IV, Nº 3. Caracas. Venezuela. Luis Felipe Ramón y Rivera. / Cantos negros de la fiesta de San Juan.
- BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO. Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Lima. Año XXXV, enero-junio de 1962, N.ºs 1-2.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA. Nº 30, julio de 1962. Robert Stevenson. / Comienzos de la Opera en el Nuevo Mundo.
- BULLETTINO DELL' ACCADEMIA MUSICALE CHIGIANA. Año XV. N.ºs 1 y 2, 1962. Siena.
- BUENOS AIRES MUSICAL. Año XVIII, N.ºs 287, 288; 1963. Ricardo Turró. / Retraito de Roussel el músico joven; Francis Poulenc, 1899-1963.
- DEUTSCHES MUSIKLEBEN. Sommer, 1963.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN, STUTTGART. Nº 4, 1962.
- LITERATURA SOVIÉTICA. Nº 3. Moscú, 1963. En castellano con artículos sobre literatura rusa de V. Lipatov, V. Ermilov, L. Pogozheva, etc.
- MANUSCRIPTA. February, 1963. Vol. VII, Nº 1. W. Leonard Grant. / The Minor Poems of Naldo Naldi; Richard F. O' Gorman. / The Vatican Manuscripts of the Prose Tristan; Paul M. Clogan. / An argument of Book I of Statius' Thebaid; Donald R. Howard. / Thirty New Manuscripts of Pope Innocent III. De Miseria humanae conditionis.
- MUSICA D'OGGI. Ricordi. Año V, Nº 6. Nov.-dec., 1962. Wladimir Vogel. / Per la mia cantata su Modigliani; Manlio La Morgia. / Maurice Ravel venticinque anni dopo; Piero Rattalino. / Il significato storico del pianismo di Clementi.

- MUSICAL EVENTS. January, 1963. Paul Jardyani. / Zoltan Kodaly and the Folk Song; James Gaddarn. / Music in India.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 91. Janvier-Février, 1963. R. Moissenet-M. Emmanuel. / La polyphonie sacrée; J. Van de Caeter. / L'accompagnement du chant d'assemblée; P. Caillon. / La méthode Ward et les Maitrises.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL. April-may, 1963. Vol. 49, Nº 5. Max Kaplan. / Music Education and National Goals; Carl Orff. / The Schulwerk-Its Origin and Aims; Beth Landis. / A look at Textbooks for Education in Music; Naobiro Fukui. / Music Education in Japan; Juan Orrego Salas. / The Latin-American Music Center; Will Schwarz. / How do we rate in music education?
- MÚSICA SOVIÉTICA. Nº 7, 1963. En idioma ruso.
- MÚSICA. N.os 1, 2 y 3, 1963. En idioma ruso.
- MUZICA. N.os 1 y 2, 1963. En idioma rumano.
- MIDWEST FOLKLORE. Vol. XII. Nº 33. Fall, 1962. Structural Models in Folklore.
- PHILOLOGICAL QUARTERLY. Vol. XLII. Nº 1, 1963. Dorothy Clotelle Clarke. / Francisco Imperial, Nascent Spanish Secular Drama.
- QUADERNI. Año III, Nº 1, 1962. Piero Rattalino. / Fossano musicale dell' 800; Giorgio Martina. / Vittorio Baravalle musicista fossanese.
- REVISTA DEL CONSERVATORIO. Nº 2, 1962. J. Bal y Gay. / Debussy en el umbral del Atonalismo; Pablo Castellanos. / Ante la figura de Liszt; Carlos Chavez. / Iniciación a la dirección de orquesta.
- SCHOLA CANTORUM. Año XXIV. N.os 286, 287, 288, 289. 1963. Dom Leon Tolosa O. S. B. / Problemática de la Actual Investigación Gregoriana.
- SONORUM SPECULUM. Nº 13. Diciembre, 1962. Dr. Jos Wouters / Oscar van Hemel; Dr. A. Bouhuys / Breathing and blowing.
- STUDIA MUSICOLOGICA. Tomo III, N.os 1-4. Zoltan Kodaly's Werke (Susammengestellt von L. Eöszé und F. Bónis); H. Anglés / Mateo Flecha el Joven; J. Chailley / Incidences pédagogiques des recherches d'ethnologie musicale; P. Collaer / La musique des protomalais; O. E. Deutsch / Schuberts "Ungerische Melodies"; Z. Falvy / Un "Quem queritis" en Hongrie au XII siecle y articulos especiales sobre la obra de Kodály.
- THE MUSIC REVIEW. Vol. 24, Nº 3, febrero, 1963. Max Goberman / Mr. John Gay's "The Beggar's Opera"; John Vinton / The development section in early Viennese Symphonies: a Re-valuation; Irving R. Easley / Mozart and Counterpoint: Development and Synthesis; Deryck Cooke / The unity of Beethoven's late Quartets; Harold Truscott / Wagner's "Tristan" and the twentieth century.
- THE MUSICAL TIMES. Nº 1440. Vol. 104. Feb., 1963. John Warrack / A New look at Gustav Holst; Paul Steinitz / A visit to the Bach country; Alan Tyson / Beethoven's "Kadaku" Variations and their English history.
- THE MUSICAL TIMES. Nº 1441. March, 1963. Denis Arnold / "L'Incoronazione di Poppea" and its orchestral require-

ments; Stanley Sadie: Editors, Performer and Composers; Inglis Gundry / Medieval Church Drama; Lillian M. Ruff, Dr. Blow's Rules for Composition.

THE MUSICAL TIMES. Nº 1.442. Abril, 1963. Thurston Dart / John Bull 1563-1628; Rosemary Hughes / Donna Nerina Medici di Marignano.

THE MUSICAL QUARTERLY. Vol. XLIX, Nº 1. Enero, 1963. H. H. Stuckenschmidt / Contemporary Techniques in Music; James L. Jackman / Liturgical Aspects of Byrd's Gradualia; J. Murray Barbour / Pokorny Vindicated; Daniel Hertz / A Spanish "Masque of Cupid"; Roger Delage / Emmanuel Chabrier in Germany.