



# REVISTA MUSICAL CHILENA



## EDITORIAL DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Uno de los rubros que más ha preocupado a la dirección del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha sido la impresión de partituras de compositores chilenos. Con esta finalidad se ha creado una editorial en la sede de Compañía 1264, donde se ha iniciado una importante labor para difundir en Chile y en el extranjero, a bajo costo y en bellos formatos, obras corales, para piano, y para voz y piano de los compositores nacionales.

Damos a continuación, con sus precios, la lista de las partituras publicadas hasta la fecha.

AUTOR	TITULO	PRECIOS	
		<i>Chile</i>	<i>Extranjero</i>
<i>Juan Orrego Salas:</i>	Romances Pastorales:		
	1. Las Flores del Romero . . . . .	E° 0,40	US\$ 0,30
	2. De los montes vengo . . . . .	0,50	0,40
	3. En un pastoral albergue . . . . .	0,60	0,50
<i>Alfonso Letelier:</i>	Tres Canciones Corales:		
	4. Umbral de la Noche . . . . .	0,70	0,60
	5. La Cabra . . . . .	0,60	0,50
	6. Del cielo a tu corazón . . . . .	0,70	0,60
<i>Domingo Santa Cruz:</i>	Cinco canciones para cuatro voces mixtas:		
	7. El alcanfor . . . . .	0,30	0,25
	8. Primavera . . . . .	0,50	0,40
	9. Canción de Cuna . . . . .	0,50	0,40
	10. Romance del nogal . . . . .	1,00	0,90
	11. Romance del peñón . . . . .	0,50	0,40
<i>Alfonso Leng:</i>	Salmo:		
	12. Coral 1 . . . . .	0,30	0,25
<i>Gustavo Becerra:</i>	Tres Romances antiguos y Lejana:		
	13. Romance de la Rosa fresca . . . . .	0,50	0,40
	14. Romance de Fonte Prida . . . . .	0,60	0,50
	15. El enamorado y la muerte . . . . .	0,70	0,60
	16. Lejana . . . . .	0,40	0,30
<i>Juan Lehmann:</i>	Aleluya:		
	17. Aleluya . . . . .	0,40	0,30
<i>Roberto Falabella:</i>	Adivinanzas:		
	18. Adivinanzas I-III . . . . .	0,40	0,30
	19. Adivinanzas IV-V . . . . .	0,45	0,35
	20. Adivinanzas VI . . . . .	0,35	0,28
	21. Adivinanzas VII . . . . .	0,35	0,28

# 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 VICENTE SALAS VIÚ  
LEÓN SCHIDLOWSKY ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:  
MAGDALENA VICUÑA

---

AÑO XVII      Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1963      Nº 85

---

## S U M A R I O

EDITORIAL . . . . .	3
E. R.: La música en Italia durante el Siglo xx . . . . .	4
FEDELE D'AMICO: La misión de Alfredo Casella . . . . .	14
ANGIOLA MARIA BONISCONTI: Jorge Federico Ghedini . . . . .	20
ETTORE ROGNONI: Ildebrando Pizzetti . . . . .	30
PIERO SANTI: Estilo y humanismo de G. F. Malipiero . . . . .	39
GIACOMO MANZONI: Luigi Dallapiccola . . . . .	50
E. ROPIONI: Goffredo Petrassi . . . . .	73
LUIGI PESTALOZZA: Luigi Nono . . . . .	79

## CRONICA:

Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	101
Orquesta Filarmónica de Chile . . . . .	103
Ballet . . . . .	106
Música de Cámara . . . . .	109
Música en el Norte y Sur del país . . . . .	117
Necrologías . . . . .	125

NOTICIAS . . . . .	128
IMPRESIONES SOBRE LA TRIBUNA INTERNACIONAL DE COMPOSITORES CONVOCADA POR EL CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSICA DE LA UNESCO . . . . .	135
SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE EDUCACION MUSICAL . . . . .	142
LABOR DE JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS . . . . .	145
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	148
HEMOS LEIDO . . . . .	154
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	158

# EDITORIAL

## LA MUSICA ITALIANA EN EL ARTE CONTEMPORANEO

*Hemos dedicado este número especial de la Revista Musical Chilena a la música italiana de este siglo, en homenaje a los compositores italianos que han dado no sólo a su patria sino al mundo, el ejemplo de la búsqueda de una expresión nacional autónoma basada en el patrimonio vocal e instrumental del pasado y no sólo en el folklore o el paisaje y que han sabido inclusive amalgamar lo anecdótico, el humor de un pueblo y hasta recrear el verdadero semblante de una civilización.*

*Por otra parte, algunos de los compositores de vanguardia, a través de un lenguaje muy propio y de una acentuación personalísima, han sabido revelar la experiencia trágica de una humanidad que no ha perdido su sentido histórico, impulsando así las fuerzas humanísticas de la vida.*

*La Revista Musical Chilena agradece al Gobierno Italiano, al Instituto Chileno-Italiano de Cultura, en la persona de su Director y Agregado Cultural, señor Ettore Rognoni, la colaboración prestada para que esta edición de nuestra revista fuera lo más completa posible. Por razones ajenas a nuestra voluntad no ha sido posible incluir trabajos especiales sobre numerosos compositores de fama internacional y la generación de los creadores más jóvenes, pero esperamos, en futuros números de esta revista, reparar estas omisiones publicando trabajos sobre aquellos artistas que no hemos incluido en este número.*



## LA MUSICA EN ITALIA DURANTE EL SIGLO XX

Por una ley fatal de la historia, las generaciones y los ciclos creativos, que determinan la sucesión cronológica de los movimientos artísticos, se afirman y se caracterizan por una actitud polémica constante, que crea la fuerza de choque necesaria para que se produzca la renovación o revolución. Esto no significa que la evolución de los valores nuevos o renovados, que pueden lograrse, corresponda a una idea de progreso o a una conquista efectiva de un ideal de perfección. El proceso evolutivo termina por expresar solamente nuevos principios y exigencias que representan, desde el punto de vista puramente histórico, características estéticas propias a una época y a una mentalidad.

Es claro que el contraste polémico a que aludimos se manifiesta en forma violentísima en su comienzo y se atenúa por necesidad de equilibrio y de valorización objetiva en el transcurso del tiempo, logrando constantemente una doble forma de ventaja.

Por un lado el estudio y la investigación permiten evitar el desperdicio de los factores positivos propios al período inmediatamente anterior, aceptando su herencia con la consiguiente discriminación necesaria, que se realiza a través de una exacta valorización crítica: por otro, la misma crítica, dominando y reprimiendo el ímpetu pasional propio de la polémica violenta, halla la serenidad y la objetividad que se precisan para un juicio formal e imparcial.

El furor polémico con que el siglo xx se lanzó en abierta y declarada guerra contra el siglo xix hizo ignorar, por ejemplo, que no solamente la creación operática de Verdi o el pseudorealismo de Puccini, Mascagni, Leoncavallo, Giordano, Cilea, etc. —que, aunque pertenezcan cronológicamente y en algunos aspectos de su renovación a este siglo, se enlazan estrictamente al pasado—, constituyó la expresión musical del 800; pero también existieron figuras y personalidades de relieve, como Sgambati, Martucci y Busoni, que en el campo de la música sinfónica, de cámara e instrumental no se limitaron a recoger la herencia de los antepasados, sino que abrieron nuevos caminos a la prosperidad, ofreciendo además el ejemplo siempre fecundo de una cultura y de una severidad formal, que sometía al control rígido del racionalismo el brote demasiado fácil e instintivo de la inspiración, que por su

excesiva libertad expresiva transformaba el vigor romántico en decaimiento sentimental y en improvisación superficial.

En realidad, los jóvenes tan injustamente vilipendiados, que del paraíso del Teatro della Scala lanzaban, durante una función verdiana, folletos con la inscripción: "O rinnovarsi, o perire", no solamente lograron que un mayor sentido de responsabilidad llevase a Verdi a una revisión meditada de su sistema de composición, con la creación de *Otello* y *Falstaff*; sino que enfocaban con justeza una de las fallas más evidentes, que la mentalidad de la época manifestaba, la de encerrarse en los esquemas fijos de una tradición que se agotaba en la repetición y en una indulgencia tan perniciosa, de la dignidad del magisterio artístico, por el gusto del público.

La misma crisis espiritual, que fue causa y consecuencia del Resurgimiento italiano, originó un sentido nacionalista tan cerrado y limitado, que llevó a que se pretendiera ignorar deliberadamente o a depreciar —me refiero a las masas— los imponentes fenómenos de afirmación renovadora, como la reforma wagneriana o la renovación debussiana.

La primera reacción novecentista se propuso precisamente anular de manera definitiva estos estrechos y perniciosos límites del nacionalismo, y buscar una nueva y vital expresión en las fuentes frescas y fecundas de la amplia visión que ofrecían la música francesa, alemana y rusa.

Así como Martucci y Busoni, con mirada diligente y acuciosa, habían encontrado en los grandes modelos clásicos y románticos la senda milagrosa que conducía hacia formas creadoras de gran alcance, Ottorino Respighi y Franco Alfano (no hablaremos de Puccini, aunque en su última producción resulte muy evidente la influencia de Debussy) abrieron la puerta al soplo vivificador del europeísmo, injertando las nuevas voces y los inmensos valores de sus conquistas espirituales en la sana tradición martucciana y busoniana.

A través de Respighi entraba en Italia la ola arrebatadora del sinfonismo de Rimski Korsakov y de Strauss, la cultura y el formalismo perfecto de Max Bruch, los matices fantasmagóricos del impresionismo debussiano, filtrado mediante la experiencia de Fauré y Ravel.

Franco Alfano, que se había acercado a Wagner con la fascinada curiosidad del neófito, termina transformándose en admirador convencido de Debussy, aunque no renuncia a la visión temblorosa, plena de cálida potencia emotiva, característica de su personalidad.



El europeísmo penetró en la península italiana como un soplo vivificador de brisa primaveral en un momento en que la inquietud típica de la juventud se manifestaba violentamente en todos los aspectos de la cultura, formulando programas y publicando carteles revolucionarios. El futurismo de Filippo Tommaso Marinetti, pregonando el dinamismo desenfrenado y la destrucción del pasado, transcurrió como meteoro, apagándose en el merecido olvido de la incomprensión. El sentido estético refinado del d'annunzionismo se atenuaba en los matices de suavísima melancolía de los crepusculares. El realismo idealizado de los vocianos, el caligrafismo típico del elzevirio, la retórica del "slogan" cedían progresivamente el paso a las exigencias más amplias de expresión que se presentaban siempre más urgentes e imperiosas. Baudelaire, Verlaine, Apollinaire por un lado, preparaban la atmósfera en que habría de nacer la nueva poesía: Wilde y Kafka, por otro, ingresaban casi inconscientemente en la literatura con su visión existencialista, que en Italia se transformaba en psicologismo acentuado, bajo la influencia de los grandes novelistas rusos.

Benedetto Croce publicaba su *Estética* y su *Filosofía del Espíritu*, reanudándose al idealismo Hegeliano y pregonando el principio conceptual del arte puro.

En resumen, se había creado un clima de ansiedad renovadora y de combate espiritual, que en música, resultaba el más propicio para acoger el nuevo clima de "Sturm und Drang", que caracterizaba el estado convulsivo típico de la cultura europea.

La crisis tonal, propia de comienzos de siglo, se hizo presente en Italia, precisamente en el momento en que podía despertar verdadero interés y grandes posibilidades de aceptación o reacción.

"O rinnovarsi o perire" volvió a ser la palabra de orden del desarrollo y de la creación musical.

Ildebrando Pizetti busca en la erudición y en la arqueología los medios de una expresión moderna y original. Alfredo Casella, a través de múltiples experiencias, logra la síntesis perfecta de nacionalismo e internacionalismo, en una fusión completa y orgánica de gran alcance. Gian Francesco Malipiero, en su eclecticismo, intenta anular definitivamente, a través de la visión caleidoscópica de un fragmentarismo brillante y muy variado, la retórica del discurso compositivo tradicional.

Roma, Milán y Venecia vuelven a ser (otra vez) centros de irradiación y difusión del nuevo verbo musical.

La sensibilidad del público, no suficientemente educada para captar estas formas de expresión, no siempre acepta serenamente la novedad y el atrevimiento de estas voces tendidas hacia el porvenir. La misma crítica oficial enfoca con evidente escepticismo estas tentativas de renovación. No faltan, por otra parte, compositores nada de despreciables que buscan el compromiso y proponen la moderación y el equilibrio en la afirmación de su originalidad. Italo Montemezzi, inspirándose en Wagner, logra un lenguaje severo y aristocrático, que impone respeto y admiración. Riccardo Zandonai, aunque refleje en su producción muchas características anacrónicas del así llamado "verismo" pucciniano, presenta en algunas páginas una tensión lírica llena de vitalidad y logra, en el recitativo de algunas situaciones dramáticas, la robusta elocuencia del verdadero arte. Ermanno Wolf-Ferrari vuelve, con mentalidad moderna, hacia los modelos del siglo XVIII, y logra una expresión brillante, llena de gracia y fascinación. Luigi Ferrari Trecate, principalmente en sus cuentos para niños, halla la ocasión propicia para darnos el testimonio vivo de su inagotable sentido de un humor lleno de finura. Felice Lattuada y Renzo Bossi, por su cultura e inspiración clásica, nos dejarán páginas dignas de recordarse.

Pocos resultan, por el contrario, los que aceptan la posición de choque, Riccardo Pick Mangiagalli, en realidad, suple sus escasas posibilidades inventivas con el virtuosismo tímbrico de un colorismo deslumbrante, Carlo Iachino se destaca por una erudición ecléctica que se refleja de manera evidente en su producción.

El panorama de la primera generación del siglo xx se nos presenta, pues, caracterizado por dos líneas bien definidas y dos tendencias claramente determinadas. Por un lado tenemos una mayoría conservadora, que busca nuevas expresiones, y que se sale del camino tradicional para marchar solamente por una senda cercana y paralela; por otro, una minoría decidida a romper definitivamente las cadenas del prejuicio nacionalista tradicional y a aceptar, desde un primer momento, como experiencia fecunda y, luego, como expresión revolucionaria y germen creador, toda innovación y reforma que se afirmara en la cultura europea.

Esta oposición produjo, como es lógico, infinitas discusiones y polémicas, a veces apasionadas y muy a menudo violentísimas. No se trató, sin embargo, de una oposición árida e infructuosa. Los principios, los

programas y las ideas lograron aclararse e imponerse a la opinión pública, despertándola de su crónico letargo. La minoría acabó por triunfar.



La atmósfera nueva que se creó y el sentido de madurez y responsabilidad consecuente ofrecieron a los jóvenes de la segunda generación la posibilidad de avanzar con mayor tranquilidad y seguridad por los caminos trazados y de enfrentarse valerosamente con los nuevos problemas técnicos, estilísticos y estéticos, en la casi absoluta certeza de lograr éxito y aprobación en sus tentativas muy a menudo acertadas y siempre interesantes.

Así se explica la grandísima variedad de tendencias y movimientos programáticos que caracterizan el panorama musical de estos últimos años.

Tras las huellas de los renovadores arriba mencionados, se forman escuelas o, simplemente, líneas directivas con caracteres bien definidos, los que, cuando no se limitan a aceptar la herencia como medio y modelo de expresión, la completan y enriquecen con el aporte de nuevos valores personales y nuevas experiencias del patrimonio adquirido.

En la órbita de Respighi, del cual fue discípulo, Ennio Porrino encuentra la posibilidad de un sinfonismo rico y eficaz, que se purifica en visiones de una claridad casi solar. La inspiración se transforma y profundiza en recogida meditación y el regionalismo aparente que se le reprocha como factor de limitación creativa —véase el poema sinfónico, "Cerdeña"— encuentra, en la voz ancestral de una tradición milenaria, sentido y valor universal.

Tras las huellas de Alfano, Antonio Veretti intenta realizar un programa personal de renovación (acercándose también a Pizzetti), cuyos resultados no corresponden siempre a su intención. Su "Cuarteto d'archi", la "Sinfonía épica" y la "Partita" para piano, muestran, sin embargo, capacidad de construcción y seguro dominio de la técnica. Aun resulta interesante su "Concierto" para piano y orquesta, en el que su conocimiento de la dodecafonía le permite lograr matices indudablemente eficaces.

De la escuela de Pizzetti salieron compositores de fama como Mario Pilati y Virgilio Mortari. Sin embargo, la figura más representativa de esta corriente es la de Gianandrea Gavazzeni, cuyas composiciones ("I concerti di Cinquandó" para orquesta, la "Sonata da casa" para violín,

piano y cuerdas, las dos "Sonatas" para piano, etc.), revelan austeridad de estilo, aristocracia de sentimientos y posesión segura de los medios técnicos. El acento personal y emotivo que caracteriza su producción, se manifiesta en un lirismo puro, que, a pesar de su subjetivismo, evita cuidadosamente toda forma de improvisación o superficialidad decadentista y sentimental.

La herencia de Casella, suma de experiencias y fervor creador, fue recogida sobre todo por Mario Labroca, cuyo "Stabat Mater" revela una capacidad positiva y elocuentes acentos de sinceridad muy acertados.

Dentro del pasado tradicional (modernizado por la visión actual, la cultura y preparación acuciosa y dominio de todos los recursos técnicos, etc.) recordaremos a Renato Parodi, que supo aportar un elemento nuevo y personal interesante, a pesar de las influencias francesas —sobre todo de Ravel—, que se adivinan en su formación. Roberto Lupi, equilibrado dentro de su natural entusiasmo creativo, se destaca también como diligentísimo buscador de la armonía. Bruno Bettinelli, severo en su línea y fecundísimo en su inventiva, limita la efusión melódica instintiva y muy rica de su naturaleza a través de un autocontrol que ennoblece su estilo. Muchas resultarían, además, las figuras que podríamos presentar como pertenecientes a esta categoría: Jacopo Napoli, Mario Persico, Achille Longo, Antonio Cece, Giulio Cesare Sanzogno, Giulio Viozzi, Valentino Bucchi, etc.

Mención aparte merecen, por pertenecer, hasta cierto punto, a la primera generación, Ludovico Rocca, con su visión trágico-lírica, que, sobre todo en la ópera "Dibuk", logra momentos particularmente felices de síntesis y, Mario Castelnuovo Tedesco, cuya fama, es superior a sus méritos reales, aunque tiene algunos aciertos en el campo de la música de cámara y vocal.

• • •

Definir de antitradicionalistas a un grupo de compositores, encabezados por Goffredo Petrassi y Luigi Dallapiccola, resulta exacto solamente en parte. En realidad, cuando entendemos por tradición únicamente el conjunto de los autores y de los modelos que dejaron una huella profunda e inconfundible en el pasado lejano, colocando las piedras miliare que definen las etapas del desarrollo histórico de la música, se podrá llegar a aceptar este término, como indicación aproximativa y puramente sistemática. Sin embargo, existen compositores modernísimos, como Stra-

winsky, Hindemith o Schönberg, los que por su universalidad e influencia, constituyen el testimonio más vivo y fehaciente de una época y pertenecen a la historia de la música, como manifestaciones básicas de nuevas tendencias y principios revolucionarios, cuya vitalidad está por sobre y más allá de toda forma de discusión. El atonalismo, el politonalismo y la dodecafonía representan una realidad, que se podrá aceptar o rehusar, según los conceptos siempre discutibles del gusto individual, pero ya pertenecen al patrimonio eterno de la afirmación artística, por sus valores substanciales y vitales. En este sentido, la primera etapa del proceso de renovación forma parte de una tradición, hacia la que miraron con profundo interés y acuciosa preocupación investigadora los músicos ya mencionados, cuya obra se analiza en artículos especiales de esta edición.

En el campo de la dodecafonía, la figura que más se destaca actualmente en Italia es la de Riccardo Malipiero. Este joven compositor de Milán (nació en 1914), ha logrado el dominio de la técnica serial y puede moverse en este campo con plena libertad y seguridad.

Comúnmente se afirma que es imposible un acercamiento de esta forma musical, basándose exclusivamente en la sensibilidad. La dodecafonía representa para algunos musicólogos una manifestación de cultura que demanda un proceso de iniciación y de preparación técnica a fin de lograr su aceptación y comprensión. Creo que el principio puede aceptarse en sí mismo, cuando no se le limita dentro de las restricciones estrechas que generalmente se le atribuyen.

Componer dodecafónicamente significa, es verdad, renunciar definitivamente a muchos —casi a todos— los esquemas de la lógica y sintaxis del pasado, para aceptar los principios lógicos y sintácticos de un rigorismo aún más acentuado, que caracteriza y define una manera completamente nueva de expresión. Sin embargo, esto no impide al compositor la manifestación de su personalidad. En este sentido estoy de acuerdo con Guido Pannain cuando afirma: “no es solamente el método o la fórmula técnica la que logra valor o importancia en el arte, sino más bien la mano que crea y realiza; no interesa solamente el sistema abstracto, sino la personalidad concreta del artista”.

Riccardo Malipiero —sobre todo en su “Sinfonía para Orquesta” y en su “Cantata para soprano y coro, inspirada en Santa Catalina de Siena”— logra precisamente esta posibilidad de expresarse en forma personal y con evidente originalidad, aunque no salga de los límites precisos del sistema.

A su misma corriente pertenecen Mario Peragallo, cuyos “Concier-

to para piano y orquesta y "Fantasía" para orquesta sola, revelan cualidades poco comunes de equilibrio y armonía; Guido Turchi, que muy a menudo respira la atmósfera de Béla Bartok; Camilo Togni; Mario Zafred y, sobre todo, Bruno Maderna, cuyo interés vivo y cálido por toda posibilidad de renovación, apoyándose en una profunda cultura musical y en una sólida erudición científica, lo llevará, como veremos, a la experiencia electrónica, muy cercana a él, aunque caracterizada por matices personales muy distintos, surge la figura de Luigi Nono.

\* \* \*

El Taller de Fonología Musical de la Radiotelevisión italiana constituye el centro y el corazón de la investigación electrónica en Italia.

El desarrollo del trabajo cumplido en estos últimos años puede fijarse en tres etapas fundamentales.

La primera se caracteriza por el estudio de los fenómenos "Fónicos" en general y se relaciona particularmente con el factor vocal. La palabra hablada o cantada constituye elemento de investigación, bajo el punto de vista del análisis etnológico, musical, físico y fisiológico.

Se llega de tal manera a un nuevo concepto del elemento estilístico que no se considera solamente como fisonomía de estructuras musicales, sino como conjunto de correspondencias entre distintos factores (relación entre palabra hablada y palabra cantada, entre palabra y articulación instrumental, entre producción sonora y reacción receptiva, etc.).

Todo esto presupone una valorización matemática muy precisa y un sistema de experiencias prácticas, el que puede llevar a la formulación de principios científicos valederos por su exactitud y universalidad.

Con la ayuda valiosa de la ciencia, el proceso empirista basado en la sensibilidad con que hasta ahora se trató el problema musical, puede transformarse en racional, por lo menos, en lo que se refiere al fenómeno acústico y morfológico. El "Parámetro del sonido formado por altura, duración, intensidad y timbre", no se considera ya desde el punto de vista tradicional de "las relaciones estructurales armónicas", sino más bien por una "consciente valorización expresiva".

Así, por ejemplo, el fenómeno de la altura del sonido, que desde siglos, empezando por Pitágoras, se ha considerado como el resultado de una proporción fija y matemática, la cual ha llevado al concepto de tonalidad, en la música electrónica se considera solamente bajo el punto



de vista de la posibilidad determinada por las capacidades físicas del oído.

La intensidad y la duración, que se consideraron fenómenos distintos y separados, han revelado, a través del análisis electrónico, una relación de dependencia muy estrecha.

El mismo timbre no resulta ya "caracterizado por su constitución espectral", sino por las relaciones espaciales y temporales de los componentes de su "espectro".

Todas estas consideraciones permitieron llegar a la segunda etapa que se relaciona sobre todo con la música concreta, la que no resulta, como se afirma empíricamente, de la sola reproducción de sonidos propios a la naturaleza o a la actividad cotidiana (silbido del viento, caer de la lluvia, toque de campanas, tren en marcha, etc.), sino de la transformación del fenómeno fónico en factor musical, teniendo en cuenta sus características rítmicas y sus posibilidades de lograr aspectos "periódicos". El toque de una campana, considerado en su momento de duración, es decir, quitándole el sentido de ruptura propio de su instante de iniciación, logra un valor completamente diferente de su apariencia concreta. El ruido de unas cadenas puede alcanzar distribución rítmica y un grado de periodicidad casi constante, que lo transforma en música.

La tercera etapa que se inicia, y sobre la cual resulta aún prematuro e inoportuno formular un juicio, es la de la producción y composición. Será suficiente, con respecto a ella y a su futuro, citar las palabras que Oppenheimer pronunció en 1954, en la Universidad de Columbia:

"Los artistas, como los hombres de ciencia viven siempre en el umbral del misterio y están circundados por él. Ambos, en la medida de su creación, deben intentar de armonizar lo que es nuevo con lo que resulta familiar; tratar de encontrar el equilibrio entre la novedad y la síntesis. Deben combatir para obtener un orden parcial en un caos total. En su trabajo y en su vida misma ayudarse a sí mismos, ayudarse entre sí y ayudar a todos los hombres. Pueden construir sendas que unen las aldeas del arte y de la ciencia para enlazarlos con el resto del mundo, formando vínculos múltiples, variados, preciosos, aptos para la creación de una comunidad mundial. Resultará durísimo para nosotros mantener abierta nuestra mente y mantenerla profunda; conservar vivo nuestro sentido de la belleza y nuestra capacidad eventual de crearla. Nuestra capacidad de descubrir, esta misma belleza, en lugares lejanos, extraños y desconocidos. Tendremos que luchar duramente para conservar estos jardines de nuestras aldeas, para mantener abiertas las

sendas enmarañadas y casuales, para mantenerlas floridas en este gran mundo abierto y tempestuoso; pero esta es, según mi parecer, la condición humana. En esta condición es posible ayudarnos, porque es posible amarnos”.

Es claro que en este brevísimo panorama de la música electrónica, no intenté dar un cuadro completo de su verdadera entidad; sólo quise esbozar rápidamente una impresión de su proceso y desarrollo, al que contribuyen muy valerosamente en Italia, Bruno Maderna, Luciano Berio, Romano Vlad y otros.

El tiempo y los hechos demostrarán si sus experiencias teóricas y sus tentativas prácticas tienen un valor efectivo o si se limitarán simplemente a constituir un fenómeno que sólo interesará como capítulo curioso en la historia del desarrollo de la creación original en música.

E. R.

# LA MISION DE ALFREDO CASELLA

por

*Fedele D'Amico*

Para comprender la función de Casella en la música italiana de nuestro siglo, quizá lo mejor sería recordar el clima de su biografía: dónde nació, dónde maduró y de dónde surgió su fisonomía definitiva.

Casella nace el 25 de julio de 1883, cuando la Italia musical se encontraba bajo el imperio de la ópera y, desde hacía largo tiempo. Desde el Setecientos, los grandes instrumentistas italianos casi siempre terminaban en el extranjero; hasta que en el ochocientos, cansados de emigrar, inclusive dejan de existir. No obstante, en toda Italia el culto por la música instrumental siguió sobreviviendo, o renació, aunque en ambientes restringidos, dentro de islas casi clandestinas e intrépidas. En uno de estos peñones, en Turín, nació Casella. El padre era violoncellista de fama internacional; dos tíos y el abuelo paterno, violoncellistas ilustres y, la madre, pianista. Su padrino de óleo, de quien heredó el nombre Alfredo, había sido nada menos que Alfredo Piatti, seguramente el mejor violoncellista del siglo. En casa de los Casella se hacía música de cámara a diario y de alto nivel profesional; de ahí nace la paradoja de este muchacho italiano que, en el Ochocientos y, por varios años, no sabe nada de Verdi ni Donizetti, pero se nutre de Domenico Scarlatti, Bach, Mozart, Haydn, Beethoven; al punto que a los doce años se sabía de memoria los dos volúmenes del *Clave bien temperado*, una docena de sonatas de Beethoven, un concierto de Mozart, seis estudios de Chopin, sonatas de Scarlatti y las de otros autores de la misma época. En el intertanto, su único gran contacto con la música teatral seguía siendo una ópera que ningún italiano de la época habría podido considerar como tal (aunque su autor así la llamaba), *El Crepúsculo de los Dioses*, que Toscanini había dirigido en Turín en 1895.

No obstante, fácil es observar que este culto instrumental, en las condiciones en que lo practicaba el pequeño Casella, estaba hasta cierto punto al margen de la historia. No sólo se basaba casi exclusivamente en la música alemana, sino que también en la música de otras épocas, su altísima categoría, sin embargo, no calzaba con la actualidad. El instrumentalismo, en resumen, tal como lo podía concebir un Martucci, artista de indudable autenticidad y muy fino, para el cual el non plus ultra del modernismo era Brahms. Fue una gran suerte para Casella

que a los trece años abandonara Turín y no para dirigirse a Alemania, sino que a Francia, siguiendo el consejo que le dio Martucci con extraordinario desinterés y perspicacia. Abandonar Turín para ir a París significaba liberarse de la concepción "martuciana", de enfocar el renacimiento instrumental italiano.

En París, donde vivió desde 1896 hasta 1915, Casella se puso en contacto directo y cotidiano con un mundo rebosante de posibilidades. Fue alumno de Fauré, se convirtió en amigo de Ravel, y frecuentó a todos los músicos sobresalientes del momento. París era la ciudad en la que el impresionismo realizaba la tarea fundamental de liquidar al romanticismo; en la que se descubría la música rusa y en la que, en un cierto momento, establecieron su cuartel general los Diaghilev y los Strawinsky.

Por otra parte, Casella no olvidaba las raíces germanas de su primera educación, incluso buscaba su desarrollo; estudió a fondo a Strauss y se convirtió en apóstol de Mahler, en aquel entonces totalmente desconocido en Francia.

La obra compuesta durante su estadía en París (que duró hasta octubre de 1915) y, también la de los primeros años posteriores, evidenciaron más o menos claramente estas experiencias. Su aspecto pre-valecte, específicamente entre 1911 y 1917, es la búsqueda de una atmósfera que se orienta hacia el impresionismo francés aunque no desprovisto de ambiciones expresionistas. La búsqueda armónica y tímbrica es la más sobresaliente. En obras como *Noite di Maggio*, para canto y orquesta (1913); *Nove pezzi*, para piano (1914); *L'Adieu a la vie*, para canto y piano (1915), y después (para canto y orquesta); *Sonatina*, para piano (1915); *Elegia eroica* para orquesta (1916); *A notte alta* para piano (1917), y para piano y orquesta (1921); el lenguaje armónico tiende a complicarse cada vez más, llegando al límite de la atonalidad. La construcción es más flexible, a menudo sobreestructurada por la riqueza de los cromatismos. Es curioso descubrir, sin embargo, en una obra como *Suite en Do mayor* para orquesta, que data de 1909-1910, aspectos totalmente extraños al ambiente parisino y, al de filón germánico. Son acentos burlescos, basados en la sencillez de lo popular, imposibles de no definir como italianos, aunque no se encuentran en el lenguaje italiano de la época. Características italianas o por lo menos italianizantes son las de la rapsodia para orquesta *Italia* (1909), y otras, aún más decisivas, se encuentran, por ejemplo, en muchos trozos del ballet *Le couvent sur l'eau* (1912-13) y en *Siciliana e burlesca*, para

flauta y piano (1914, transcrita para trío en 1917). A través del múltiple lenguaje internacional de Casella se descubre, en suma, de vez en cuando, al compatriota de Domenico Scarlatti y de Gioacchino Rossini.

Este aspecto se define después que Casella se radica en Roma, específicamente a partir de las *Canzoni Trecentesche* que son de 1923, pero principalmente en esa obra de maestría estilística, la que de ahora en adelante será inequívoca de Casella, la del ballet *La Giara* (1924). Su amor evidente por este estilo, no obstante, no corresponde ni es determinado por su regreso a la patria sino que, por el contrario, diría que fue su vuelco estilístico lo que determinó su retorno y que, más bien que causa es efecto, lo que también contribuyó grandemente a convertir este vuelco en algo irreversible.

Música instrumental, música moderna, música italiana; estas fueron, por lo tanto, las etapas de la trayectoria de Casella. Pero el hecho de que por lo menos en gran parte surgieron dentro de tres ambientes diversos y sucesivos no deben hacer pensar en una mecánica yuxtaposición de atributos independientes. En realidad estas tres etapas logran concentración histórica sólo cuando se revelaron inseparables.

Tratemos de explicarlo. Boito que se las daba de pontífice del drama musical, cuando Víctor Manuel todavía no había llegado a Roma y Verdi aún no había escrito *Aida*, pensaba elevar la conciencia musical italiana transcribiendo a Goethe en danza, como en *Exelsior*, con lo que se parece al nuevo rico que llena su salón de antiguallas. Catalani, que era (a la inversa de Boito) músico auténtico, fracasó amargamente en su intento por captar una vez más el mundo del primer romanticismo alemán, con medio siglo de atraso y, en un país, que nada tenía que ver con esos postulados. ¿Y qué decir de las "sociedades de música de cámara" que tanto exasperaban a Verdi y, en cuyo espíritu, se formó el ya citado Martucci? Nacieron de un complejo de inferioridad bien ingenuo: la vergüenza del descubrimiento, dentro del inventario de bienes musicales nacionales, del sector de la música instrumental; pero no por imprescindible exigencia del momento musical italiano. Estos fenómenos se basan en la veleidad cultural burguesa ansiosa de ponerse a la par con Europa, exigiéndose objetivos más o menos abstractos. Bien distinto es el caso de Puccini y el de los llamados veristas, los que, aceptando la influencia de Bizet y Massenet y, abandonando resueltamente a Verdi, se basaban en lo concreto. Porque ese París al que observaban quisieran o no era realmente la capital de esa burguesía internacional que, para resguardarse, había dado a luz esa ideología dentro de la cual



Alfredo Casella



estos músicos se desenvolvían cómodamente; la ideología pequeño 'burgués. La que, en cambio, nada tenía que ver con Fausto, con Freischütz o Brahms.

Análoga realidad histórica encontramos en Casella, pero relacionada únicamente con una situación posterior diferente. El ambiente en que actúa Casella es aquel en el que la crisis de la sociedad produce violentas contradicciones en el seno mismo de la clase dirigente creando problemas hasta en la relación entre artista y sociedad; a menudo éste se cree un rebelde frente a esta sociedad, la que, en cambio, alimenta esta ilusión, pero negándose a reconocerlo.

No es este el momento para recordar todas las formas en que esta crisis moral se reflejó en la música, pero una de las principales fue el canto. La crisis de principios de siglo fue ante todo crisis del sentimiento melódico, del canto en sí mismo. Porque el canto es una manifestación primordial, eminentemente "natural" a la música; "voz" expresión auténtica del hombre, tanto más el canto de la ópera que se encarna en un personaje que está frente a nosotros. No se abandona el canto sin que se produzca una profunda desarmonía con el mundo circundante y, por lo tanto, sin un código moral plenamente aceptado, precisamente ese que el hombre del Novecientos dejó de poseer.

Por lo tanto, toda la Europa burguesa es invadida por esta crisis del canto, pero en Francia y en los países germanos esta crisis se disimula mediante la continuidad de la tradición instrumental. Es bien cierto que el espíritu del canto también subsiste en la música instrumental, pero como intermediaria, reelaborada y a veces refleja. Es así como paulatinamente pudo verificarse en aquellos países, sin ser visible a primera vista, ese progresivo desapego de la música moderna de la espontaneidad musical y de su irresistible impulso hacia la meditación, reduciendo la melodía a objeto, en vez de ser tema de inspiración como había sido siempre. Inclusive hoy día no resulta fácil distinguir entre el Debussy joven (por ejemplo, el de *L'Enfant Prodigue*), del arte de Massenet ni entre el Ravel de la primera época y Chabrier. Y, aun en Brahms, Wolf, Mahler, Reger, el Schoenberg de la primera época e inclusive al joven Hindemith, no será fácil individualizar cuando el sentimiento romántico de la melodía se vuelca en su opuesto.

En Italia, en cambio, privada de la mediación de una tradición instrumental viva, la crisis del canto arriesgó provocar rápidamente un vacío absoluto. Cuando la melodía se destrozó en las manos de los veristas, sólo Puccini logró hacer sobrevivir algunos de sus valores, redu-



ciendo al máximo su uso, gracias a su soberano sentido del equilibrio y a su finísima intuición histórica. Esto no significa que el canto se hubiese convertido en un imposible, tampoco es imposible hoy día, por mucho que se diga, pero sí que se había transformado en un "problema" y un problema soluble sólo en cada caso en particular; por intransmisibles vías individuales. Esto lo confirma el ejemplo de Malipiero que sigue sabiendo cantar; pero se trata de una melodía particularísima, fermentada de nostalgias de un mundo musical perdido, cargada de símbolos de una época dorada, trágicamente alejada de la vida, o sea, cualquier cosa menos lo que el canto siempre había sido.

Sin embargo el problema de primerísimo plano en Italia era el de la música instrumental: era un *conditio sine qua non*. Ya no se trataba de una exigencia decorativa de tipo cultural, sino que de la crisis por la cual pasaba la ópera lírica, cosa diferente, previsible en la antigua sociedad de música de cámara. Esos ideales apasionados, pero abstractos, que el ahijado de Alfredo Piatti, *l'enfant prodigue* protegido de Marucci había absorbido, se habían convertido en problemas concretos, actuales y urgentísimos.

Casella los afrontó en forma adecuadamente actual y concreta, esto es, dentro de una noción homogénea del modernismo que aprendió en París, sin snobismos y distinta a aquella que había aprendido Puccini y Mascagni, en otro París. Sobre este punto conviene precisar con mayor detalle. Casella presumía de haber fusionado lo moderno con lo tradicional a través de la resurrección de las formas "clásicas" o de las presuntamente tales, dentro de un lenguaje armónico y tímbrico modernizado y ambicionaba ser considerado un "constructor" de vigorosa reacción contra el impresionismo. No era así. En la obra de Casella las formas clasicistas son sólo espectros, normalmente dispersas, de la naturaleza de un discurso musical concebido con un espíritu absolutamente distinto. De lo antiguo (por ejemplo, de Domenico Scarlatti y de la ópera buffa) Casella sólo toma los ritmos, la temática, pero nunca la forma: las que en él, o por lo menos en sus mejores obras, son siempre elementalísimas. Casella sencillamente alineaba impresiones de contraste recíproco: mayor-menor, allegro-adagio, y así sucesivamente. Creaba, por lo tanto, dentro de una técnica más cercana al impresionismo, o sea, más moderna de lo que él mismo creía.

Su modernismo consistía, por lo tanto, no tanto en estos aspectos, ni en otros elementos de su lenguaje, tomados en sí y para sí, sino que en el espíritu de reflexión estilística que dominaba su fantasía y se encendía

cuanto más ésta se hacía manifiesta y resuelta. No es paradójal afirmar que cuando se demostró más original y rico en inventiva fue cuando utilizó temas preexistentes o cuando quiso recrear estilos ajenos. *La Giara*, sobre temas del folklore siciliano, *Scarlattiniana*, sobre temas de Scarlatti, o aquella *Paganiniana* que alegremente recuerda el "espectáculo" del violinista satánico que electrizaba a toda la orquesta con un paganinismo fantasmagórico de increíble virtuosismo, son creaciones indiscutibles, seguramente sus obras maestras. Sin duda el *pastiche*, o hablando en forma genérica, la ironía y el divertimento estilístico fueron los medios típicos con los que Casella cumplió su función de reactivar una conciencia instrumental italiana dentro de una homogeneidad con la de aquella Europa de entonces; ese fue el procedimiento con que reafirmó, colocándola dentro del acento del momento histórico, esa tendencia a estilizar y valorar el canto latente en toda música instrumental, creando un plano más mediato y reflexivo al canto puro.

No cabe duda, por lo demás, que la proyección de su enfoque trasciende los límites entre los que se desenvuelve. La música italiana conquista desde ese momento una conciencia instrumental desadjetivada; o sea, olvidando ese término. *Il Pastiche* no domina la música italiana de las generaciones posteriores a Casella, las que pueden considerarse independientes de su tutela y de su estilo. Eso no impide que su presencia no sea determinante para todos. Es imposible, por ejemplo, encontrar en toda la obra de Dallapiccola cuatro compases que recuerden a Casella, pero no es arriesgado afirmar que, sin Casella, el Dallapiccola que conocemos no existiría. Muy posiblemente habría existido otro compositor, que habría surgido, qué se yo, en Viena en vez de Florencia y que habría actuado de la misma manera.

Por lo demás, cuidémonos del error inverso, o sea de creer que Casella no es sino que un anillo histórico superado y que su obra, en sí, ha dejado de interesar. La historia del arte se basa en los artistas, esto es, en las obras de arte auténticas y no en mandatos. Casella no habría tenido resonancia si no hubiera producido, además de obras menores y experimentales, obras vivas, las que siguen transmitiéndonos su mensaje sin necesidad de acudir a codicillos.

# JORGE FEDERICO GHEDINI

p o r

*Angiola Maria Bonisconti*

“Mis padres son antiguos. A mis contemporáneos los conozco y admiro, pero de ellos nada puedo obtener. Mis fuentes son pocas y se llaman Monteverdi, los dos Gabrieli, Frescobaldi y Verdi. No existe para mí moderno o antiguo, sólo música bella o fea. La música no es una moda y se eterniza en el tiempo”. Esto fue lo que escribió J. Federico Ghedini al presentar a la “Sacra Musicale Umbra”, de septiembre de 1962, el *Credo di Perugia*, su última obra. Es significativo que el músico, en esta ocasión, al reiterar oficialmente el credo íntimo de su arte y de su personalidad, haya cristalizado lo que la crítica poco a poco había intuido o ilustrado y subentendido en los motivos y modos de su arte, en su duración y a través del desarrollo de su obra. Aun hoy día, por lo tanto, se puede volver a las fuentes de la parábola creadora ghediniana con juicio inmutable y recorrerla toda, a través de un mismo filón, siempre coherente y congénito al músico y, también mediante esos dos géneros —el teatral y el sinfónico-cámara— que sólo podrían separarse para establecer una comodidad relativa del discurso, puesto que Ghedini los practicó intensamente y en su caso el uno se condiciona al otro y se interceptan recíprocamente. El leitmotiv ghediniano es el “dèmon sonore” del músico Ghedini. Cualidad que, no pertenece a un “instrumentalismo” como oposición a un “vocalismo”. En realidad, en Ghedini el sentido común y la funcionalidad de los conceptos se invierten; o mejor dicho, los conceptos aparentemente opuestos poco a poco se hacen interfuncionales y recíprocos. Sensible a la materia sonora, al timbre o “metal” sonoro, Ghedini al “sentirlo”, lo transporta de la gama instrumental a la gama vocal. Por lo tanto, logra, con los instrumentos y voces, una interfunción que históricamente son el eco de formas renacentistas de transición entre instrumentalismo y vocalismo; esas “canciones” ya sean “da sonar”, ya sean “da cantar” de la Escuela veneciana, esos Gabrieli y sus compañeros, que le fueron tan queridos y que cultiva desde que inicia su actividad de estudioso y creador. Es así como Ghedini logra dar potencialidad y elevación a la vez a instrumentos y voces, dejándoles, no obstante, su singular “propiedad”; obteniendo, en fin, una especie de feliz “contaminatio”, útil para la caracterización, ya sea de su instrumentación o de su teatro. En ambos géneros, en suma, resuelve —con un vocabulario de acuerdo a una estética bastante re-

ciente—, una música de “acción”, o sea, siempre una música dramática. No se crea erróneamente que se trata de un discurso que se limita al teatro, que reduce el problema a la potencialidad de la orquesta, tan común a gran parte del teatro del 900. No caigamos en el ejemplo hindemithiano, a pesar de su alcance e influencia internacional, de ese “operismo” en el que la orquesta es el elemento propulsor del drama. No se piense tampoco en el teatro instrumental-colorista de un Respighi, ni en el fantasioso y arcaico de un Gian Francesco Malipiero, ni en el constructivo y tímbricamente purista de un Casella; son sus ilustres colegas italianos, cercanos a Ghedini en generación y época de trabajo, con los cuales, no obstante, no tiene, ni ha querido o podido tener, elemento alguno de relación. “Naturaleza típicamente instintiva, Ghedini luchó siempre contra el instinto” (escribió Carlo Pinelli). En realidad, del instinto quiso defenderse a través de una construcción obstinada y tenaz del oficio musical, sumiéndose en la música del 1500 y el 1600, más bien por afición personal y particular amor que por un compromiso con la moda del Novecientos. Su oficio musical logró muy pronto un grado elevado de madurez y excelencia, creando una base y justificación a la autenticidad de su instinto. Fundamentalmente tímido, más bien que voluntarioso o fatalmente apartado de toda moda, pero dotado de una conciencia y una voluntad férrea, Ghedini se destaca como ejemplo de cierto envidiable provincialismo, que por su propia fuerza, brota insospechado, inequívoco y se impone.

Ya es leyenda o comodidad crítica aquello de que la “revelación” de Ghedini haya sido su obra para orquesta, *Architettura* de 1940. Hoy se puede investigar mejor el pasado en las fuentes que causaron la gestación de ese “exploit”. Se puede volver a la *Partita* para orquesta de 1926, al *Concerto Grosso* de 1927, al *Concerto a Cinque* de 1930 y al *Pezzo concertante* de 1931 especialmente, bansándonos en las observaciones anteriores sobre los ancestrales amores ghedinianos, a los *Cuatro Pezzi* di Fescobaldi de 1941, los que, más que una transcripción del órgano a la orquesta, son una creación nueva, producto del humanismo ghediniano y prueba de su formación tímbrica. El *Concerto grosso*, en particular, podría genéricamente considerarse dentro de las habituales normas de la música típicamente italiana de esa época, que se rehacía a través de las formas y estilos instrumentales del pasado, anteriores, en todo caso, al sinfonismo romántico y, hasta en las gloriosas fuentes del discurso sonoro. De hecho, el *Concerto grosso* ghediniano es el eco de esa forma clásica no sólo por su título, sino que principalmente por

su configuración instrumental y la distribución en diálogos, animada por un aliento personal, profundo y bien ritmado y una especial armazón rítmica que une todos sus movimientos. En el *Concerto a Cinque* los contrapuntos rigurosos y marcados, a través de vibraciones tímbricas tangentes superan todo residuo de sensación armónica y tienden a producir ese dramatismo instrumental característico de Ghedini, recortado sobre timbres puros. Por lo tanto, el *Pezzo concertante* persigue y demuestra una singular economía de los medios sonoros, tanto por su delicadeza fónica como por la elegancia contrapuntística, de la que brota el factor emotivo, revelando capacidades contemplativas y líricas permanentes de Ghedini. Así tenemos, poco después, los efectos de la "contaminatio" vocal-instrumental, del lirismo en el timbre: la *Lectio Libri Sapientiae* para voz e instrumentos (1938), o el *Concerto spirituale "De l'Incarnazione del Verbo Divino"* (1943), obra en la que la frase se hace personaje dramático, así como el "metal" se hace personaje, en dos voces de soprano extremadamente diferenciadas, y como en la oposición bronce-cuerdas.

En un principio Ghedini sintió y confesó pertenecer a una generación post-romántica y se ha visto el éxito de sus esfuerzos para liberarse de ella. Aunque menos concienzudamente, pensaba liberarse del "verismo", durante la época en que, por primera vez y seriamente, se enfrentaba al teatro lírico con la ópera en 3 actos *Maria d'Alessandria* 1936 (estrenada el 9 de septiembre de 1937 en el Teatro delle Novità di Bergamo). Esta ópera, por diversos motivos, debe incluirse, sin duda, dentro del verismo musical. Pero cuántos presagios contiene del Ghedini posterior, que el mismo autor no captó, declarando la obra superada. Los presagios se descubren en la invención y en el uso del colorido musical, ya sean éstos vocales o instrumentales; entretejiendo el relato dramático bajo normas representativas y estrictamente emotivas. Es así como se libera del "verismo" el creador de 1916, aun cuando toma del tema danunziano de Cesaro Meano, la parábola de la mutación de la sensualidad humana a la catarsis mística y, se fascina con sus ambientes; ante todo con el misterio marino, fondo prepotente al que se agregan las relaciones humanas de los personajes, individuales y corales. Entre los dos "hobbies" ghedinianos que en *Maria d'Alessandria* tienen papel importante —el misticismo y el encanto marino—, es este último el que se proyecta con originalidad más precisa y tanto en la escritura musical como en el clima espiritual, preanuncia singularmente el *Concerto dell'albatro*. Existe una diferencia substancial, en cambio, entre esta obra



Jorge Federico Ghedini

y la explícita y rumoreante satisfacción exteriorizada por el encanto marino de *Marinairesca e Bacchanale*, trozo sinfónico que desde hace sólo pocos años dio a conocer la fama del compositor fuera de Italia.

Al año siguiente, Ghedini se enfrenta a su segunda ópera: *Re Hassan*, en 3 actos con libreto de Tullio Pinelli (el más fiel y mejor colaborador de Ghedini), escrita entre 1937 y 1938 y estrenada en Venecia en el Teatro La Fenice, en enero de 1939. El autor también parece considerar superada esta ópera a pesar del paciente trabajo de reconstrucción de la partitura, basándose en la reducción para canto y piano, después que los bombardeos milaneses de la última guerra destruyeron cerca de casa Ricordi los materiales y la partitura original. A pesar de un tercer acto totalmente nuevo, en lo musical y en su texto, labor que fue realizada en 1960 para la importante y feliz realización de la obra en el Teatro San Carlos de Nápoles, en mayo de 1961. *Re Hassan*, escrita poco después de la obra anterior y perteneciente al viejo estilo, es una destacada novedad de la historia ghediniana —novedad permanente inclusive en la actualidad—, aunque menos conocida que la aclamada, *Architettura*, compuesta, sin embargo, inmediatamente después. Es innegable que la validez de *Re Hassan* se basa en el encuentro del músico con un tema congenial, el que Massimo Mila llama “inevitables como el destino”, que inmediatamente consolida largos anhelos y experiencias que se transforman en resultado artístico. Las exigencias rigurosas de un engranaje dramático nuevo, tenso y enmarcado por líneas puras, la habilidad y la convicción interior del compositor se proyectan en áridas imágenes y vicisitudes musicales. En el crudo tema dramático de instintos en lucha —en el choque de egoísmos, en la odiosa rivalidad entre Hassen, el padre, y Hussein, el hijo, la pasiva dulzura femenina de Moraima y la femeneidad malvada y activa de la reina depuesta, frente a la reacción impotente de un pueblo antes belicoso y ahora dominado y, el signo de la caída sin gloria de un dominio secular— Ghedini de inmediato introduce su propio instinto, humanamente partícipe y al mismo tiempo, en cuanto a poseedor de una sabiduría duramente conquistada, se abstrae a una posición racional y crítica. Toda la ópera procede así. A través de invenciones brillantes y sabios hallazgos, en continuo y cerrado equilibrio, en el que no se logra bien aclarar y decidir hasta qué punto el compositor se siente sentimentalmente cogido y comprometido por instinto, y hasta dónde es hábilmente malicioso para traspasar al espectador esa emoción que hace peligrar su propio esfuerzo de artesano.

El tributo a la ópera cómica llega poco después con *La Pulce d'oro*,

acto único de T. Pinelli (compuesta en 1939, estrenada en el Carlo Felice de Génova en febrero de 1940, pequeña ópera que se ha dado con éxito, hasta una feliz y muy reciente presentación en Venecia en 1960). La labor de elegante equilibrio entre la fábula y lo grotesco, entre el lirismo y la burla, es un ejemplo singular de una moderna visión cómico musical; de la presentación de los personajes y de la caracterización de las situaciones, realizada con extraño gusto por la economía, mediante sabrosas invenciones de timbres y dibujos vocales o instrumentales. La verdadera "crisis" —en el sentido etimológicamente más positivo— de Ghedini músico y, por lo tanto, operístico, lo representa la época de la creación de las *Baccanti* (1941-1943); ópera que inclusive hoy día plantea un problema, muy interesante, en la historia del autor y, tal vez, también en los destinos de nuestro teatro musical contemporáneo. El músico demuestra notable valor al enfrentarse al formidable tema euripidiano (libre reducción moderna de T. Pinelli) que proyecta violentamente sus trágicos contrastes a la conciencia estética y humana del artista de hoy día, en cuanto a nueva dimensión interior, y que permite asir la esencia mística y mítica, obligándole a declarar la guerra a los "melodramatismos" convencionales. Es así como se verificó el fenómeno de *Architettura* en versión instrumental, con todo su dramatismo constructivo. La ópera de las *Baccanti*, indudablemente, también hace uso de este mismo tesoro, pero orientándose hacia otros motivos. Las sugerencias del texto —con las interferencias del mito entre la crueldad divina y la pasional debilidad humana— típicas de ese mito justifican la recreación moderna del sentido clásico, del "origen de la tragedia". Justamente en nombre de esta tesis explícita e impulsado por la nostalgia de un clasicismo perdido, más bien que por una acción escénica eficaz, el músico inducido por su naturaleza dinámica y tímbrica crea un tipo de "cantata profana" o de "opera-oratorio", (después de la primera versión de las *Baccanti*, en la Scala, el 22 de febrero de 1948, el autor realizó una segunda versión radiofónica, o bien de concierto, que resultó muy eficaz). Los personajes se resuelven musicalmente en sentido autónomo, entre los dos extremos vocales de un expresionismo y de un florido "belcantismo" (el Dionisio ghediniano hace pensar en el "Oedipus" strawinskiano) y el tejido instrumental se despliega en líneas horizontales, en una especie de inversión estética o de catarsis, de furia orgiástica y sanguinaria. El mismo culto dionisíaco se identifica finalmente con el clima clásico de la contemplación pánica. Es así como se pueden identificar los valores más positivos y permanentes de las *Baccanti*.



Este es el período más fértil de Ghedini, probablemente el que caracteriza con mayor felicidad la historia del autor y el de la música contemporánea. La segunda etapa ghediniana la constituye el concierto para orquesta titulado *Architettura* (1940), siete "edificios" sonoros individuales que se niegan a unirse y que ofrecen ejemplos definitivos de ese lenguaje ghediniano de magra violencia, impulsados por una energía interior y una síntesis inexorable, en los que el contrapunto determina el desarrollo de la forma. Aquí nos encontramos, además, con esa trascendencia sonora, esa aspiración a zonas estelares, que poco después surgirán más claramente en los bellísimos: *Sette Ricercari per trio* (1943), en el *Concerto dell'albatro* (1945), en *Musica Notturna* (1947) y en las *Canzoni per orchestra* (1947-48). La *Musica Notturna*, en la versión original para orquesta de cámara, es una sugestión de timbres puros y de enrarecimientos sonoros, hacia el final de la primera parte, una mandolina sentida y tratada como clavecín, evoca un extraño eco vivaldiano en la moderna concepción musical de la noche. Un clima noblemente expresivo es el que crea en los *Ricercari*, brotados de la voluntad rigurosa y, el mismo tiempo amorosa, de dar vida en la estructura y en el espíritu a una de las primeras formas instrumentales italianas. Las *Canzoni per orchestra* que se remontan en el tiempo más allá de la escuela frescobaldiana y monteverdiana, a la de los dos Gabrieli y a la primera Escuela Veneciana (nos falta espacio para analizar detalladamente las admirables realizaciones modernas de Ghedini de estos autores, y muy específicamente del *Vespro della Beata Vergine* de Monteverdi), son la más explícita confesión de amor por las fuentes de la música itálica. Recordemos, también, el párrafo anterior sobre el dramatismo de Ghedini y el sentido filológico de aquellas antiguas formas aún no diferenciadas, en las que el vocalismo y el instrumentalismo lo estaban apenas. Finalmente el *Concerto dell'albatro* —para piano, violín y violoncello solista, recitante y orquesta—, continúa siendo actualmente el vértice estético musical "tipo" de Ghedini, en cuanto a síntesis constructiva y a la factura lírico-expresiva en su función tímbrica especialmente. El clima espiritual de la ópera, de ahí el título, es tomado de un trozo de *Moby Dick* de Melville, en el que se evoca la imagen pura y regia de un albatros; una aparición mística o mítica en el pálido horizonte marino que evoca extraños mensajes de lo alto. Aunque la cita literaria, dicha por el recitante, es revelada en el último tiempo del *Concerto*, toda la obra está transida de esa epopeya antártica, en todo instante el tema literario se transforma en música absolutamente pura, cuya substancia lírica y magia tímbrica, de escritura

rigurosamente concertante, es precisamente la sugerencia poética y al mismo tiempo, la conquista estética del clásico "terror panicus".

El amor de Ghedini por lo marino y el ya conquistado Hermann Melville impulsan al músico, en 1940, hacia *Billy Bud* (acto único con libreto de Salvatore Quasimodo, obra que fue representada en el Festival Internacional de Música Contemporánea de Venecia, en septiembre de 1949). El músico persigue aquí un renovado ideal de sencillez y de más inmediata relación con el público y, al mismo tiempo, hace gala de gran parsimonia pudorosa. *Billy Bud* —material literario de por sí personalísimo y hermético— no logra expresarse dramáticamente con facilidad y muchísimo menos desde el punto de vista escénico, pero como "oratorio", según fue originalmente concebido, resulta mucho más efectivo. Pocos años después —para agotar el tema del teatro ghediano— nace *Lord Inferno* o *L'Ipocrita Felice*, libreto en un acto de Franco Antonicelli, tomado de la novela homónima de M. Beerohm (primera versión "radiofónica" en 1952, realizándose posteriormente la presentación "escénica" en la Piccola Scala); es un tipo de ópera en el que substancia e "ilustración" se basan exclusivamente en la sonoridad. De mayor calidad que las dos obras citadas, aunque también destinadas a la escena, pero de mayor autonomía musical por ser pura y explícitamente "ilustrativas". *Las Músicas de Escena para "Medea" de Eurípides* (Teatro Romano de Ostia, 1949) son una admirable "columna sonora" que vuelven el discurso musical a las fuentes innatas de nuestro músico, que brotan de un texto en el que se injertan los temas autónomos.

En el intertanto, se establece la que podría llamarse la tercera etapa ghediniana, cuya meta es la simplificación y el logro de un mayor lirismo, ciertamente más desnudo, pero que facilita su melodicidad y diatonicidad "a outrance", bajo una fuerte polémica descaradamente "anti-actualista", en el sentido de "antidodecafónico" y "antiserialismo" que nuestro músico, desde hace algunos años, más que profesarlo, ostenta.

Después del *Concierto para piano y orquesta* de 1946, extraño y problemático, inclusive hoy día, y del *Concierto para dos pianos y orquesta* de 1947, llega la época de un grupo de *Conciertos* para variadas formas instrumentales, engalanados de títulos alusivos y pintorescos, que recuerdan nombres de lugares campestres y que, el autor gusta llamar "stagionali", por estar inspirados en paisajes y ambientes más bien fantásticos que reales, de sonoridades colorísticas relativas. A esta etapa pertenecen el *Concierto* llamado "*Il Belprato*" para violín y cuerdas

(1947), el llamado "dell'Alderina" para flauta y violín solistas, cuerdas y timbales (1951), ambos "primaverales". "El Otoño" Olmeneta, concierto para orquesta y dos violoncellos concertantes (1951); el "Concierto de Mayo"; Il Rosero, para 3 sopranos, voces femeninas e instrumentos (1950), que vagamente se inspira en un lugar imaginario y que cita las Letanías del Rosario, que subrayan el texto de las palabras de un antiguo Lauda popular umbro, dedicado a la Virgen, en tanto que su estructura y escritura recuerdan imágenes de guirnaldas de rosas alrededor de un altar campestre. Después viene el *Concertus Basiliensis* para violín y orquesta de cámara (1954), dedicado a Paul Sacher y a la orquesta de Basilea; *Música de concierto para viola* (con viola d'amore ad libitum), y *cuerdas*, dedicado a Bruno Giurana, obra en la que Ghedini asciende a las más elevadas y emotivas zonas líricas y tímbricas; el *Concierto para orquesta* (1955-56) que vuelve a la gran masa orquestal sinfónica, escrito para el gran virtuoso Guido Cantelli, quien a través de su pericia instrumental destaca en forma evidente la magistral habilidad ghediniana. De la llamada tercera etapa ghediniana brota, sin solución substancial de continuidad, una nueva época de conciertos u obras instrumentales, la mayoría de las veces para instrumentos solistas, en una faceta que el autor llama "antihermética", a la que fatalmente confiere su propia y libre tensión melódico-expresiva basada en su personalísima posición de corte clásico. En 1958 escribe: *Composición para orquesta*; *Fantasia*, para piano y cuerdas; la muy apreciada *Sonata para Concierto*, para flauta y orquesta (cuerdas y percusión); esta última destinada al mago de la flauta, Severino Gazzelloni, en la que hace uso de un ambiente sonoro magistralmente denso allí donde es necesario y, sugestivamente enrarecido cuando es menester, para lograr, especialmente en el adagio central, esas atmósferas de encantamiento, y al mismo tiempo de desencantamiento, tan típicas de Ghedini. De similar categoría es el reciente *Divertimento* para violín y orquesta (1960), al que el Ghedini "tonal" explícitamente agrega la calificación de *en Re Mayor*, puntualizando el tonalmente sensible comienzo y final de la obra, a pesar de las múltiples evasiones del concepto tonal y en menor grado también de lo politonal. En 1961 crea los *Contrapuntos* para violín, viola y violoncello solista y orquesta de cámara; tres trozos cortos para flauta sola dedicados a Elaine Shaffer —*Andamento*, *Bizzarria*, *Canto o della Solitudine*— y *Studi per un affresco di battaglia*, obra esta última escrita para la ciudad de Palermo.

Hemos dejado deliberadamente para el final toda alusión a la producción religiosa o de inspiración espiritual del maestro, puesto que

debemos referirnos especialmente a su última creación: *el Credo di Perugia*. Ghedini escribió mucha música religiosa a lo largo de toda su carrera artística, la que refleja todas las etapas y características de sus así llamados distintos estilos, aunque quizá sea en este género en el que la personalidad del artista se manifiesta intrínsecamente, reduciendo a hábito exterior sus distintos modos de expresión. Es por eso que la música religiosa de Ghedini es lo más auténtico y valioso. Desde las lejanas *Letanias*, *Coros Sacros*, la *Misa del Viernes Santo* (1929), la descarnada y austera *Missa monodica in honorem Sancti Gregori Magni* (1932) y, otras obras de menor importancia, hasta la otra gran etapa de la *Lectio Libri Sapientiae* o el *Concierto espiritual "De la encarnación del Verbo Divino"*, al que ya nos hemos referido, anterior al *Rosero*, obra de voluntario misticismo ingenuo y campestre en el que, no obstante, opone la melodía melismática de las voces solistas al salmodio silábico del coro. Poco antes del *Rosero* se le comisiona el *Concierto fúnebre para Duccio Galimberti* (1948), en homenaje a la memoria de un héroe de la Resistencia, retrato espiritual profundamente sentido que se desarrolla dentro de los márgenes del rito, en una "Misa sencilla"; estructuralmente esbozada en cuatro trozos de "Concierto" que sintetizan los momentos expresivos de los textos sagrados del "Cántico de Exequias" y del "Oficio de Difuntos". Llegamos finalmente a la reciente *Lectio Jeremiae Prophetas* y al *Credo di Perugia*, obras que fueron precedidas por las *Anotaciones para un Credo*, escritos para un grupo de instrumentos. En la *Lectio Jeremiae Prophetas*, dedicado a Irma Bozzi Lucca, la inteligente intérprete de bella y cálida voz (obra estrenada en el Angelicum de Milán, en la primavera de 1962), nos encontramos con el Ghedini de la última etapa quien, a través de un equilibrio artístico y psicológico entre el pudor absoluto y la conmoción desbordante, logra su verdadero clima y color. Las *Anotaciones para un Credo*, inicialmente escritas en homenaje a un amigo trágicamente desaparecido eran —como lo revela el título— un trabajo de preparación para otra obra de mayores proporciones, de contenido y lenguaje más profundo. Las *Anotaciones* tuvieron un sentido fácil y sencillo, pero de esa versión para orquesta de cámara brotaría la formidable empresa de realizar musicalmente el concepto y la realización del "Credo" católico; el tema presentaba al músico y al hombre la ascensión hacia un texto no sólo religioso y litúrgico sino que, también profundamente dramático. La última obra de Ghedini fue el *Credo di Perugia*, destinado a la "Sacra Musicale Umbra de Perugia" (estrenado el 21 de septiembre de 1962) y presentado inme-

diatamente después en los Conciertos de la Scala (27 de septiembre de 1962). Ese "dramatismo" del cual hablábamos lo reafirma el resultado, porque en este *Credo*, Ghedini reitera sus características unitarias fundamentales y distintivas tanto lingüísticas como espirituales. Su meditación no es ni pasiva ni resueltamente contemplativa, sino que se nutre de la agonía activa del tormento humano entre la duda y la búsqueda y estéticamente se basa en los postulados clásicos del "terror panicus".

# ILDEBRANDO PIZZETTI

p o r

*Ettore Rognoni*

Muy a menudo en la historia de la música se presentan figuras de compositores de gran relieve, que se proponen establecer musicológicamente, es decir, formulando una teoría programática bien definida, en sus términos y en sus posibilidades, las líneas directivas —casi diría con lenguaje físico-matemático, los sectores y la fuerza— de su credo estético, para aclarar y justificar frente a sí mismo y a los demás las razones y los principios de su método compositivo.

Siempre se trata afortunadamente de personas que tienen cultura profunda y sólida preparación, y sus obras, sus ensayos, sus polémicas acaban por formar parte esencial del patrimonio crítico-musicológico de la época en que viven y por constituir, consecuentemente, documentos de gran valor histórico.

Este fenómeno se realiza generalmente cuando en el cuadro general del desarrollo histórico se presentan momentos de crisis, cuya gravedad se relaciona con la necesidad de un cambio fundamental del sistema.

Vincenzo Galilei y Jacopo Peri representan, por su posición de teóricos de la Camerata Florentina, los pregoneros más convencidos de la reivindicación de los derechos de la palabra frente a la música y del triunfo de la monodia sobre la polifonía.

Tartini, con sus estudios acuciosos de acústica aplicados a la estética, renovará la literatura violinística. Wagner realizará su revolución, que no es solamente teatral, sino que se extiende a todo el fenómeno sinfónico y musical, con sus teorías basadas en un concepto filosófico-nacionalista.

Esta doble posición, a través de la cual se intenta lograr una síntesis entre la tesis puramente subjetiva del acto creativo propio en su función compositiva y la antítesis objetiva típica de toda actitud de carácter investigador y crítico presenta, sin embargo, el peligro muy grave de la posibilidad de que la teoría no corresponda a la práctica, por tener el fenómeno de la creación en sí mismo una cantidad no precisada de imponderables, que se escapan necesariamente a la lógica rigurosa de la formulación teórica.

Esto explica, por ejemplo, la situación de éxito momentáneo que la crítica nietzschiana logró, aunque inspirada en razones de carácter evidentemente personal, con respecto a Wagner.

Cuando Pizzetti, en sus ensayos, llega a establecer una diferencia fundamental entre factor lírico y factor dramático, cayendo en una equivocación muy parecida a la de Wagner que oponía ópera a drama, nos damos cuenta de que su convicción teórica no corresponde a su actuación práctica. El compositor intentará aplicar concretamente sus principios y sus teorías; no obstante, precisamente allí donde mejor parece realizarse su programa, sentimos que el arte pierde su intensidad emotiva y se transforma en retórica.

Esta constatación vale principalmente en su relación con el uso y la valoración de la palabra en música.

Afirma Pizzetti: "Por drama musical entiendo, no solamente el conjunto en el cual cada episodio, cada instante de la acción, cada movimiento, cada palabra de los personajes logra de la música la expresión necesaria para su comprensión por parte del espectador, sino que más bien que el drama, es la música la que ofrece a la posibilidad de revelar continuamente la misteriosa profundidad de las almas, más allá de esos límites que la palabra no puede y jamás podrá sobrepasar. El mandato de la poesía, en el drama musical, tiene que ser el de provocar y determinar esta revelación, o, mejor dicho, esta traducción musical de los sentimientos. Poner en música un drama significa traducirlo".

Aparte de la constatación de que la palabra, cuando se transforma en elemento de expresión artística, no tiene ninguna limitación —y a Pizzetti, que conocía muy de cerca a D'Annunzio, se le ofrecía el ejemplo más evidente de las infinitas posibilidades que el factor verbal incluye en sí mismo—, es suficiente un análisis sumario y superficial de su creación operática, para convencerse de que sus fórmulas teóricas encontraban en la realización práctica una superación, evidentemente muy ventajosa con respecto a la valorización estética.

Se afirmó y se afirma que, bajo este punto de vista, nuestro compositor se enlaza estrechamente con las teorías de la Camerata florentina. Aceptaría esta opinión con mucha prudencia y cautela.

En efecto, para los renovadores que frecuentaban la casa de Giovanni Bardi, la palabra era considerada como un fenómeno puramente relativo, como elemento de oposición que tenía que revalorizarse frente al absolutismo tiránico de la música.

Para Pizzetti, por el contrario, la palabra constituye un factor unitario e independiente, elemento sintético y dinámico al mismo tiempo; es el factor "que lleva a la acción; es decir, el medio por el cual el personaje expresa su fisonomía interior, demuestra lo que es, a través del

movimiento y variación de sus estados espirituales. En Pizzetti la palabra se queda palabra, es decir, elemento de comunicación, momento práctico de manifestación y explicación de la vida afectiva, a través de la cual lo que ha hecho y lo que debe hacer el sentimiento encuentra la posibilidad de ser sentido y entendido" (Pannain).

Cuando realicemos plenamente esta posición definida y limitada de la creación pizzettiana, podremos estar plenamente de acuerdo con Gianandrea Gavazzeni que afirma: "lo central, lo dominante, lo que llega ante todo, no es el drama, no es la teoría y ni siquiera el sentimiento dramático, sino que más bien el lenguaje, la creación esencial de los medios a través de los cuales se manifiesta la voz de un hombre, la voz de una cultura".

Sin embargo, la cultura no siempre se identifica con el arte. Cuando la declamación pierde el sentido del límite y continúa indefinidamente en un plano determinado, al que le falta la variedad de los matices, inexorablemente se llega a lo inapelable de la monotonía.

Aunque no estoy de acuerdo con Massimo Mila, cuando a este respecto se deja transportar a una afirmación nostálgica, que me parece un tanto paradójica, relacionándola con la música pizzettina:

"Muchas arias de Verdi demuestran cuánta fuerza dramática puede existir en una forma cerrada".

Acepto sin discusiones el juicio, en lo que se refiere a Verdi. No obstante pienso que puede encontrarse la posibilidad de una solución de término medio, un punto de compromiso que permita superar la limitación de un idioma exageradamente formulista para el gusto contemporáneo, sin caer en la indeterminación que muy a menudo se transforma en expresión genérica.

Afortunadamente no toda la obra de Pizzetti vive en esta atmósfera. Por el contrario, encontramos en su producción elementos positivos de grandísimo valor y eficacia, que lo colocan dentro de un primer plano en el panorama de la música contemporánea.

Para entenderlos en su justo valor será muy interesante investigar los factores fundamentales de su formación artística y de su desarrollo técnico.

El hecho de que haya nacido en Parma, el 20 de septiembre de 1880, y que haya hecho sus estudios en el conservatorio de aquella misma ciudad, tiene gran importancia.

Aunque el espíritu regionalista y provinciano que predominaba en Italia a comienzo de siglo se haya atenuado muy sensiblemente a través





Ildebrando Pizzetti

del proceso de unión espiritual que trajo el Resurgimiento, el público parmense; inclusive en la actualidad, se destaca como el más severo y exigente con respecto a la música.

En realidad la afición por la ópera y los conciertos tiene en esta ciudad una fisonomía curiosa y particular, en la que la fascinación se transforma en juicio y la audición despierta instintivamente el sentido crítico más despiadado. Artistas afamadísimos que lograron éxitos triunfales en los mayores teatros del mundo, fracasaron irremediabilmente en esta ciudad de provincia.

Esto no quiere decir que siempre las condenas o las aprobaciones correspondan a un criterio de justicia. Cuando el juicio crítico se basa en la sola sensibilidad, limitada además a la pura contingencia de una actuación, sin el apoyo valedero de una sólida preparación cultural, acaba siempre por resultar discutible.

Sin embargo, esta atmósfera de rigorismo severo debía necesariamente influenciar muy fuertemente a todos los jóvenes que se dedicaban a los estudios musicales.

Esto explica el temor y la incertidumbre con que Pizzetti, en su juventud, se enfrentó a la tarea de compositor. A los veintiún años de edad escribe su primera ópera, el "Cid", inspirada en Corneille; dos años después empieza a ponerle música a "Aeneas" sobre un texto propio, cuyas fuentes se remontan a Ovidio ("Fasti" y "Metamorphoseon libri"), más que a Virgilio. No obstante, no presentará al público la primera ópera y no acabará de componer la segunda.

En el Conservatorio de Parma, a pocos kilómetros de Bolonia, era lógico que la influencia de Giuseppe Martucci resultara muy fuerte. Esto significaba, por un lado, la renuncia absoluta y la oposición sistemática al tradicionalismo del siglo XIX y por otro, a la posibilidad de una ampliación visual hacia los grandes modelos de la música europea.

Pizzetti se encontraba en la posición más favorable para enfrentarse al problema vivo y vital, propio de su época, el de la crisis tonal.

Comúnmente se considera que su interés arqueológico, el que en un principio lo impulsó al estudio diligente de la música gregoriana romana, para pasar en una segunda etapa al análisis de los modos griegos a través del modalismo bizantino, constituyó simplemente, un aspecto erudito de su actividad, consecuente con su tendencia instintiva hacia la investigación.

Esto explicaría o justificaría solamente en parte la sobrevivencia

evidente y constante de la técnica modal gregoriana y griega en sus sistemas compositivos.

Nos encontramos en realidad frente a una situación muy distinta, cuya base tiene un carácter preeminentemente polémico. Se crea un fenómeno de desarrollo circular mediante el cual, asociándose a la tendencia que llevó al atonalismo, Pizzetti intenta oponer a la rígida estructura del sistema tonal, la más elástica y libre del sistema modal. Sin embargo, por las mismas exigencias históricas que habían transformado el modalismo en tonalismo (mejor dicho en diatonalismo), vuelve al sistema tonal, conservando de sus modelos arqueológicos el primitivismo y algunos matices que le sirven como válvula de escape.

El resultado más positivo de todo este trabajo de investigación, análisis y reconstrucción, está representado por una severidad compositiva aristocrática y por una línea segura de conducta, que caracteriza toda su producción posterior.

“En el momento crítico de la tonalidad moderna, Pizzetti se opuso a la disolución de la sensibilidad tonal, volviendo a coordinarla alrededor del principio modal griego-eclesiástico, evitando, a pesar de todo, cualquier forma de duplicidad e incoherencia y cualquier sabor de artificio” (G. M. Gatti). Como muy justamente destaca Massino Mila, nuestro compositor se injertaba así en la tendencia típica de otros autores europeos.

“La asimilación del gregoriano se afirmó en Pizzetti, de la misma manera con que se realizó en De Falla y en Bartok la completa asimilación (más que eso transformación), del canto popular”.

Es así como llega a formas correspondientes al ejemplo que se nos presenta en “Débora e Jaele”.

La acentuación silábica de la palabra se mantiene perfecta en el recitativo y hasta los fenómenos fónicos del color y de la cantidad vocálica son escrupulosamente respetados. Las pausas añaden capacidad y potencia a la expresión, que se transforma en elocuencia. Nótese la correspondencia de la pausa musical con la coma del discurso. A la primera frase que se dibuja sobre un acorde de La menor, corresponde la segunda sobre un acorde de Mi menor. No obstante, resultaría absurdo insistir en un lenguaje puramente tonal. El pasaje del primero al quinto grado refleja la musicalidad característica del idioma italiano, en el que se manifiesta natural e instintivo —sobre todo en las preguntas— la modulación de la tónica a la dominante. Falta la determinación típica de la sensible. La impresión de una técnica basada en un sistema

Molto sostenuto, largo e solenne



*dolce ed eguale*

Tu che le stringi il braccio sei si -

*tratt*



- cu - ro che il tuo cuo - re sia pu - ro più del suo?

*sempre p e dolce*



Voi tut - ti, che in vo - ca - te su di lei giu - di - zio e pu - ni - zio - ne, sie - te



cer - ti di non es - se - re più di lei colpe - vo - li?

puramente modal (griego o gregoriano, no importa en este caso) llega a ser evidentsísima.

Es claro que, inclusive en este concepto estilístico fundamental y básico, se realiza un proceso evolutivo.

El concepto Platónico, del predominio absoluto de la palabra sobre la música que parece encontrar en Pizzetti una forma evidentsísima de realización en campo teórico y programático; y aquel principio de sacrificarlo todo para valorizar el solo elemento dramático, acabarían necesariamente por comprometer, de manera definitiva, toda posibilidad de manifestación musical. La necesidad de confiar a la orquesta la función de comentarista o de ambientadora atmosférica, se presenta pues en forma ineludible. La música como expresión lírica y descriptiva pasa del escenario a la orquesta, con el resultado lógico y evidente de que la atención del público abandona la escena y la palabra, para dejarse arrastrar por la fascinación que surge del conjunto sinfónico.

Es la situación típica en "Fedra", en la que el cansancio, consecuente a la verbosidad prolija y retórica del texto d'annunziano, encuentra su compensación en el discurso elocuente del factor orquestal, que expresa de manera maravillosa la sensualidad apasionada de la protagonista, el temor lleno de repulsión de Ippolito y la atmósfera de pasionalidad enfermiza propia al drama. Matices impresionistas de tipo debussiano se revelan de pronto en algunos pasajes que luego se disimulan en un discurso riguroso; en otros parece volver al lánguido cromatismo wagneriano de Tristán e Isolda. Sin embargo, vivimos en un mundo completamente distinto, en el cual el sentimiento y la idea predominan constantemente y se interpretan con un sabor arcaico (debido quizás a la técnica modal a que aludimos) que le confieren valor de eternidad. El personaje en sí mismo, vive solamente en la palabra.

Esta tan fuerte y precisa distinción entre orquesta y escenario; entre palabra y música, constituía, sin embargo, un peligro gravísimo.

El hecho mismo de atraer el interés del público hacia la masa sinfónica, alejándolo de la acción dramática, casi acaba por quitarle toda la eficacia al principio estético del dominio verbal, que constituye el elemento programático fundamental del autor.

En *Débora e Jaele* notamos la tentativa de lograr una unión más estrecha entre ambos factores, sobre todo a través del coro, que completa la estructura polifónica del conjunto orquestal, llevándola al escenario. El tema bíblico permite la acentuación del arcaísmo y la vuelta

frecuente al modalismo gregoriano. La atmósfera llega a ser solemne e hierática, la expresión severa y aristocrática.

En *Fra Gherardo* —que es quizás la obra maestra de nuestro compositor—, la unión se transforma en unidad. El recitativo acaba por transformarse en canto (aunque nunca se llegue a formas cerradas y definidas) en los momentos de mayor lirismo.

Las óperas sucesivas: *Lo Straniero*, *Orséolo*, *L'oro*, *Vanna Lupa*, *Ifigenia*, *Cagliostro*, *Assassinio nella cattedrale*, *Il calzare d'argento*, oscilarán constantemente entre dualismo y unidad. El único factor relevante resultará la afirmación de una experiencia siempre más profundizada, que se manifestará a través de la técnica propia del oficio.

Cuando, sin embargo, salgamos de la visión analítica, para lograr una impresión sintética y panorámica de su creación, nos daremos cuenta de que la técnica no vive, por sí misma, y no es culminación o afirmación estética conclusiva de un programa preconcebido.

La vuelta al modalismo típico de los griegos o del gregoriano no constituye el simple aspecto formal y exterior de la investigación arqueológica y erudita, propia del musicólogo, sino que es más bien la base firme y sólida sobre la cual se podrá levantar el conjunto masivo de una creación vital y eficaz, que caracteriza al músico y al compositor.

Nace, en efecto, un nuevo modalismo griego y gregoriano; antiguo por sus matices formales, pero modernísimo por su estructura concreta y substancial.

Pizzetti no puede ni sabe mentir.

Su estilo arcaico corresponde a su sentimiento moderno y actual, directo y sincero.

El propósito de liberar al teatro de todo prejuicio creado por la vulgaridad melodramática de inspiración fácil y superficial brota de una necesidad íntima y de la convicción más profunda de que la vida constituye el núcleo del drama. No obstante, la voluntad catártica que lo anima y lo empuja es tan fuerte, que es suficiente para que su visión no se manifieste en forma pura y solamente verista.

El acontecimiento se transforma en idea, la impresión en concepto. Se crea pues la atmósfera abstracta e idealizada, típica de la visión filosófica. La existencia simboliza un sentido de perfección y de bondad que desemboca en una esperanza inagotable de amor universal.

El arte llega a ser, en consecuencia, el medio más apto para desbordar los esquemas de un rigorismo estético en notas cálidas y apasio-

nadas, que nos hacen pensar en la nostalgia de un crepuscularismo, el que no tiene, a pesar de todo, ningún carácter romántico o decadente.

Es precisamente aquí, en la poesía sincera y espontánea, que se produce a través de un proceso de meditación conmovida, la clave que nos permite introducirnos en su mundo interior lleno de misteriosa religiosidad.

Surgen así sus intermedios escénicos la *Nave* y la *Pisanella*. Su música para la *Rappresentazione di Abramo e Isacco*, el *Agamennone* de Esquilo, las *Trachinie* de Sófocles y la *Rappresentazione de Santa Uliva*, en los que la solemnidad no llega a hacerse retórica, la fascinación no olvida el sentido de la realidad vital, y el misticismo se identifica con la naturaleza.

¿Qué importa si a veces es posible descubrir un acento debussiano, o la orquestación revela influencias de carácter europeo?

El lenguaje resulta inconfundible y original. Su *Messa da Requiem*, de 1922 preanuncia la visión maravillosamente trágica de sus tres cantatas de 1942-43, *Cade la sera*, *Ululate* y *Recordare*.

El crepuscularismo que caracteriza sus obras líricas de cámara (*I Pastori*, *La madre al figlio lontano*, *Erotica*, *Passeggiata*, etc.), se reflejará —mutatis mutandis— en alguna de sus páginas sinfónicas (*Canti della Staggione alta* para piano y orquesta y *Preludio a un altro giorno*); en sus Conciertos para violín y violoncello; en su Cuarteto para cuerdas; en sus Sonatas para piano, etc.

El testimonio de su severidad compositiva y de su capacidad constructiva, que revelan riqueza de recursos y equilibrio arquitectónico, lo encontraremos, por el contrario, en *Tre preludi per l' Edipo Re*, *Concerto per l' estate* y *Rondo veneziano*.

# ESTILO Y HUMANISMO DE G. F. MALIPIERO

p o r

*Piero Santi*

En el arte de Malipiero se advierten dos corrientes esenciales: una que podríamos definir de impresionista y la otra de expresionista, las que inicialmente se fundamentan en su propia formación musical y en las influencias culturales recibidas en su juventud. Sin embargo, estas características se revelan en su música más como inclinación poética que como préstamos lingüísticos. Es así como desde este ángulo, es al impresionismo francés al que se le debe la sustancia armónica del Malipiero de la primera época (ver por ejemplo la primera serie de las *Impressioni dal vero*, 1911) y, al expresionismo, esa cierta rudeza contrapuntística; ambos estilos crean el amor por lo simbólico que perdura hasta el *Torneo notturno* (1931), y que, es evidente en *Pantea*, 1919. Sin embargo, las tendencias opuestas convergen en amplia melodía, la que no obstante es incisiva, y que los empastes tímbricos contribuyen por su parte, a evidenciar en vez de confundir; en las obras vocales esto se concreta en una cantabilidad desvinculada del tejido instrumental nunca diluida, la que, por el contrario, siempre se explica y se esculpe marcadamente en el acento prosódico. Es así como se explica que el *Sacre* strawinskiano, que participa de la dimensión temporal abierta, propia de la *Stimmung* impresionista y de la violenta objetivación expresionista, tuviera influencia decisiva sobre el joven Malipiero.

Las características típicas de su arte se precisan, sin embargo, mejor que en la técnica en la poética, ya totalmente formulada en las *Pause del silenzio*, (primera parte, 1917) y, con respecto al teatro, en las *Sette Canzoni* (1919). Su poética consiste en el repudio del desarrollo temático distribuido a través de mecánicos itinerarios, tan fundamental en la tradición romántica y, viceversa, en la invención musical continuada, alimentada por un brotar incesante de ideas renovadas. Análogamente ella también reside en el concepto de un teatro sintético, no naturalista, invadido por iluminaciones y cumbres dramáticas ("a paneles" como se le llamó) en el que música y palabra son imprescindibles por su valor integral, evitando así los inútiles recitativos de enlace. A dicha poética permanecerá substancialmente fiel aun cuando, en las Sinfonías (1933-



1951), parece acceder a blandos procedimientos de desarrollo y, después de la *Favola del figlio cambiato* (1933), parece renunciar a sus extraños libretos imaginarios para tomarlos de otros de desarrollo dramático más normal. Aunque desde otro punto de vista otros hechos similares pueden comprobarse en esa época: por ejemplo el rechazo schönbergiano del desarrollo, aunque la negativa de Malipiero es aún más radical porque, para él la idea de desarrollo se aplica al proceso mental más bien que a la forma y comprende todo tipo de elaboración variada; las concesiones teatrales de Busoni; las tentativas futuristas de teatro sintético y las *óperas-minutes*; pero en nuestro músico estos desarrollos adquieren una estructura muy personal, en la que denotan convivencia las dos inclinaciones que hemos anotado.

Por una parte, las imágenes musicales y las visiones dramáticas (a menudo sacadas de una antología de antiguos textos poéticos italianos provenientes de fuentes diferentes), afloran y actúan casi sin enlaces internos, como si estuviesen desligadas de la trama del tiempo fenoménico, en un espacio de memoria sin dimensiones. Por otra parte, consideradas en sí mismas, no se evaden sino que, en cambio, presentan características figurativas y conductas encaminadas a resolverse dentro de una arquitectura lógica, de gran significado. Precisamente, porque se sustraen del discurso de tipo deductivo, el que parecen provocar a cada momento, terminan por comunicar ese sentimiento de suspenso que hemos atribuido al impresionismo; viceversa, es la tenacidad por la invención perennemente renovada, como para escapar de los esquemas que amenazan con insensibilizarla; "Obsesión de la continuidad sin tregua—como dice Bontempelli— como si la más mínima pausa fuese la muerte", con el fin de llenar el vacío de la lógica y al mismo tiempo prolongar el sentimiento de lírica zozobra, la que desencadena el fantástico frenesí maliperiano de elección expresionista. Estas características de Malipiero no pueden entenderse en toda su proyección si no nos comparamos del clima cultural del novecientos italiano en el que maduró. Malipiero, como otros músicos italianos de su generación, participa del fervor de renovación que invade nuestra cultura a fines de la Primera Guerra Mundial y que se presenta de dos maneras fundamentales: la voluntad de escapar del provincialismo y de afirmar una expresión típicamente nacional. En ambas formas se encarnan las confusas aspiraciones de la burguesía italiana, atormentada por el encefal y fundamental desequilibrio de nuestra sociedad entre sus bases económicas y su superestructura estatal, lo que impulsa a observar a las burguesías de otros



Gian Francesco Malipiero y Luigi Dallapiccola (Venecia, 1946)

estados económicamente más adelantados, buscando en ellos los modelos de una prosperidad material y espiritual de la que nos falta todo tipo de antecedentes históricos y concretos; por otra parte, nos ilusionamos con imponer nuestra presencia a través de una actitud meramente autoritaria, proclamando una superioridad ideal cuyo desmentido es evidente en la realidad cotidiana. Estos postulados, que la crisis bélica exaspera y agudiza y las contradicciones entre lo nacional e internacional, posteriormente convergen. Sin embargo, éstos alimentan la actividad que caracteriza a toda esa época y a la cultura italiana en su etapa de modernización. Con respecto a la música, lo provinciano se desahoga con preferencia en la polémica contra la difusión del melodrama naturalista y, se manifiesta en el deseo de asimilar las diferentes experiencias de la vanguardia europea, lo que la mayoría de las veces se resuelve en forma crítica. El típico exponente de esta tendencia es Casella. En cambio, en lo que se refiere a la búsqueda de una expresión nacional autónoma, que pueda imponerse con dignidad y fisonomía propia en el conjunto del pensamiento musical europeo, ésta se dirige espontáneamente hacia nuestro patrimonio vocal e instrumental áureo y no sólo hacia nuestro folklore y nuestro paisaje, sino que en particular, hacia el modo gregoriano, el que, por lo demás, ya había sido absorbido por el impresionismo. Esta actividad en Malipiero no se agota en actividades formales puramente exteriores, sino que se infiltra en lo íntimo del estilo, en la creación misma, precisamente en ese inagotable impulso fantástico que evidenció en el momento mismo de desenfrenarse el extravío de la situación existencial y el vacío trágico. Es así como el retorno de Malipiero a la antigua tradición musical italiana, al gregoriano y, también a la antigua civilización veneciana, no compartirá el amor estilístico ni el paternalismo ilustrativo aceptado por Respighi, Pizzetti y Casella. A diferencia de estos compositores, el decidido e irreductible rechazo de Malipiero de todo compromiso con la música del siglo XIX y muy especialmente con el de la ópera, es significativo. Más revelador aún es el riguroso criterio observado por él frente a las transcripciones y ediciones de los clásicos italianos, cuando en esa época se acostumbraba redimensionar lo antiguo basándose en supuestas exigencias impuestas por la práctica y los gustos modernos. Las ediciones de la obra completa de Monteverdi, editadas entre 1926 y 1942, bajo el título "Vittoriale degli Italiani", realizadas bajo su dirección, siguen siendo ejemplarizantes, como también las instrumentaciones de Vivaldi, iniciadas en 1947, para el Instituto Italiano "Antonio Vivaldi" y que aún no han sido editadas por la casa Ricordi. En resumidas cuentas, Ma-

lipiero no sucumbirá a la sugestión romántica de lo arcaico ni al embrujo de la evocación ambiental, sino que rastreará las huellas hacia las fuentes o las raíces mismas, vale decir, hasta alcanzar la concreta filológica de la música y poesía antiguas en los vestigios históricos de su Venecia, reflejando fielmente sus rasgos espirituales en su propia creación. La libre sucesión de ideas en que se basa la forma creadora de Malipiero es, en el fondo, un préstamo del barroco italiano y similar ascendencia tiene su rítmica, copiada de la métrica de nuestra poesía antigua (“en ella se vuelve a encontrar —escribió el músico— el ritmo de nuestra música, es decir el verdadero ritmo italiano, el que durante tres siglos, poco a poco, se ha ido perdiendo en el melodrama”).

Cuando enfoca su atención en los veneciano (*Tre commedie goldoniano*, 1920-22; *Il Mistero di Venezia*, 1925-1928; y *Serenissima*, 1961) no se dilata en descripciones del colorido ambiental, sino que se vale de figuras musicales concretas, inclusive anecdóticas y hasta aparentemente de índole documental, las que se agolpan en su obra para recrear el verdadero semblante de las costumbres de una civilización. A pesar de su autenticidad, esta reivindicación de lo antiguo no ha sido buscada por mero gusto musicológico o arqueológico, sino que por ser evidente supervivencia de un mundo pleno de valores. La contemplación de estos objetivos sugerirá, junto a la ilusión momentánea de haber encontrado ideales perdidos, la angustiosa evidencia de su irreparable pérdida, a pesar de la unión abundante y vertiginosa con que se presenta el oído. Aquí vuelve a hacerse evidente aunque bajo un aspecto poético diferente, la indisolubilidad orgánica ya mencionada de los componentes impresionistas y expresionistas aunque distintamente tratados como agregados paradigmáticos, de ese conflicto entre el tiempo que huye y la terca voluntad de asir la vida, esa angustia que agita a los personajes del Despreocupado y del Desesperado en el *Torneo notturno* y que, los títulos alusivos de algunas célebres obras instrumentales como los cuartetos *Rispetti e Strambotti*, (1920); *Stornelli e ballate* (1923) *Cantari alla madrigalesca* (1931), y como vuelven a recordar las composiciones para once instrumentos; *Ricercari*, (1925), y *Ritrovati*, (1926).

Esta es la confirmación estilística del arte de Malipiero, porque su contenido es eraz y corresponde a reflejos vivientes de la sociedad y de la cultura italiana en la que maduró. Sociedad y cultura de secular raíz aristocrática y académica, dentro de cuyos límites ideológicos tradicionales terminan inevitablemente por unirse y por formalizarse hasta

las más críticas y atrevidas exigencias de la cultura europea. En el campo literario ha sido fácil constatar la esterilización y la limitación chollona de una retórica realizada por autores como D'Annunzio, Marinetti, Papini, Soffici y Prezollini, la que ha sido soportada de diversas maneras por el decadentismo europeo y usada por las fuerzas políticas más reaccionarias. Dentro de este *humus* cultural, a pesar de todo, pudieron florecer entre nosotros expresiones de auténtica declaración existencial, ya no salidas de las trabas formales de la tradición clásica sino que, por el contrario, valiéndose realísticamente de su ilustre fundamento retórico; exaltando su áurea regia de estilo, precisamente aquella que invocaban los partidarios de las "rondes" (romances), aunque para exponerla invierten el sentido y transforman el verdadero contenido de su prestigiosa apariencia, reduciéndolo a símbolo enigmático de una desierta condición humana. Dentro de esta caótica situación se encuentra, precisamente, la presencia y aplastante autoridad de la áulica tradición cultural, que para algunos es un testimonio tangible del vacío circundante. Este es el caso del "realismo mágico" cuya definición atribuimos a Bontempelli aunque, por las características ya descritas, es un fenómeno típico del arte italiano entre las dos guerras y que presenta acepciones distintas no sólo en el campo literario o teatral, sino que también en el pictórico; basta con pensar en el movimiento metafísico o en el de los "Valores plásticos" de un De Chirico o de un Carrá. Similar es el caso de la difundida poética del "objeto", petrificado en la precisión de una enseñanza estilística, la que se atormenta al contemplar su solitaria perfección. De esa "infinita proyección de espacio y soledad" que sugirió a Cardarelli la métrica leopardiana, pero que ahora de receptora se transforma en contenido y se ofrece a la contemplación hasta asumir cuerpo simbólico en la pétrea palabra impresa; al margen de este filón poético, aparentemente contradictorio, a través de Pascoli, Govoni, Gozzano y Sbarbaro, se llega a Montale. Ahora bien, Malipiero, que ignoró el siglo XIX, rebate esa esclavizada fisonomía espiritual de los ideales de la antigua civilización italiana y también revive en esta circunstancia nacional la crisis de valores que sufre en todas partes la sociedad burguesa. En su amplio divagar que se nutre concretamente de recuerdos históricos del antiguo mundo cultural y en su personal "impresionismo objetivista", Malipiero descubre la miseria y la soledad del hombre moderno y palpa el vacío insensato que lo rodea, dejando que los objetos afloren por magia misteriosa del mar infinito de sus propias impresiones; imágenes cuya agudeza de con-

tornos y exactitud de inspiración determinan el relieve metafísico de una desolada situación moral. Nos tienta a definir como inevitable el encuentro producido, en un momento dado, entre Malipiero y Luigi Pirandello, el escritor nuestro que mejor advierte en ese momento el proceso de locura y aislamiento al que está sometido el hombre contemporáneo. De su mutua colaboración nace la *Favola del figlio cambiato*, que después de su estreno en Alemania se presenta, en 1934, en el Teatro de la Opera de Roma, obteniendo en esta circunstancia una resistida acogida acompañada, incluso, de caracteres políticos, lo que obligó a retirar la obra después de su primera representación. La experiencia pirandelliana y quizá también la amargura sufrida por la caída de la *Favola*, contribuyen a dar un nuevo tono al arte de Malipiero, el que incluso desde el punto de vista formal, insinúa cierta docilidad hacia los desarrollos temáticos y hacia una construcción intencionalmente menos fragmentaria, en cambio, para su producción dramática, escoge temas de dramas clásicos. Es el periodo inaugurado por la serie de las sinfonías y limitado por aquello que el músico llamó "paréntesis lírico" que está formado por las óperas *Giulio Cesare* (1935); *Antonio e Cleopatra* (1937); *Ecuba* (1940), y *La vita e sogno* (1941), basadas en las obras de Shakespeare, Eurípides y Calderón de la Barca, respectivamente. Este periodo coincide con la época de máxima pobreza moral y el más oprimente obscurantismo cultural por el que ha pasado la sociedad italiana. De acuerdo con la actitud hermética de muchos intelectuales italianos de esos años, que recurrieron a posiciones de no intervención ideológica. Malipiero parece buscar refugio en una negativa radical del mundo externo, exponiéndose lo menos posible a la polémica y entregándose a formas menos provocadoras para buscar una intimidad más real y esencial, en la que alejando toda alusión, pueda brotar libremente su inspiración musical. Es así como los violentos contrastes dinámicos y tímbricos del primer Malipiero se atenúan, los símbolos se desvanecen y ya no fluyen como antes, resucitando fantasmas de ideales desaparecidos, sino que se reúnen para aislar el unívoco sentimiento de una presencia desterrada, paradójicamente substraída del devenir dialéctico y psicológico que las formas sinfónicas y dramáticas propias del compositor parecerían reclamar. Hacia 1942, Malipiero se sacude de este estado de ánimo con los *Capricci di Callot*, en los que, con penetrante vigor, vuelve a despertarse el impulso fantástico que antes por su virtud intrínseca, asumía toda la responsabilidad de vigorizar la libre exposición de las ideas musicales, pero dicho impulso, con el que habíamos identificado

su vena expresionista, entonces sostenida por ideales y símbolos claramente establecidos en su inalcanzable lejanía, después de la experiencia intermedia, y libre ya de alusiones significativas, vuelve a aflorar en su totalidad, o sea en su habitual y singular actitud contemplativa, transfiriéndose su objetivo de la simbolización interna a la disposición poética que la crea. Paralelamente reemerge el abandono errático de lo evocativo, fácil de constatar en las sinfonías posteriores a esta época (*Terza sinfonia delle campane*, 1945), que luego se advierte con mayor intensidad, específicamente en la serie de los *Dialoghi*, (1955-57) y en las *Rappresentazioni da concerto*, (1957-1960); notorio también en estas dos últimas obras, aunque ya no como medio, sino que como síntesis de todas sus manifestaciones aunadas para crear su razón poética. Es así como esa facultad suya de funciones estilísticas que ya calificamos de expresionista e impresionista se convirtieron en amplias y luminosas panorámicas, engeguedoras a veces por su vertiginosa conglomeración de imágenes o sorprendentes por su conjunto de innumerables figuras y recuerdos.

Necesario es destacar que después de haber renunciado, durante el decenio ya mencionado a explicar la contradicción de fondo y de forma de esos postulados y su símbolo lírico trágico, encerrándolos en la melancolía secreta de su devenir musical, al renovarse la inquietud no vuelve a nutrirse de la fórmula anterior, sino que se refugia en la resignación y se evade hacia la visión abstracta total y absoluta dentro de aquella agitación colectiva. Dentro de las actitudes fundamentales de Malipiero, según prevalezca una u otra en la visión de conjunto, por ejemplo, las de las óperas de aparente extroversión, tales como: *Capricci di Callot*, la *Allegra brigata*, (1943), *Venere Prigioniera*, (1955), o bien las óperas introvertidas, al punto que aspiran a evadirse de la escena como: *Vergilii Aeneis*, (1944) y *Mondi celesti e infernali*, (1949), para realizarse dentro de aquella categoría a la que pronto dará vida y que son realmente "representaciones de concierto". Igual cosa ocurre con las obras al margen del teatro y hasta los elementos propiamente lingüísticos de origen impresionista y expresionista —en este sentido podríamos hablar de un acercamiento de Malipiero a la dodacafonía— adquieren nuevo brío y ardor en el proceso creador. Malipiero comenzó por expresarse dentro del humanismo al cual pertenecía, de pesimismo frente a la vida, después renuncia a encontrarle sentido y ahora refleja el desprendimiento del mundo a que ella ha llegado.

## NOTA BIOGRAFICA Y BIBLIOGRAFICA

Gian Francesco Malipiero nace en Venecia el 18 de marzo de 1882, hijo de Luigi Malipiero y de la condesa Emma Baldi. El padre era pianista —éste, a su vez, hijo de un compositor de melodramas, Francesco, que gozó de una cierta notoriedad durante los años del resurgimiento, pero que dilapidó el patrimonio familiar haciendo representar sus óperas— y Gian Francesco muy pronto se dedicó también a la música al igual que sus hermanos Riccardo y Ernesto, quienes se convirtieron en violoncellista y violinista, respectivamente. A los seis años Gian Francesco inicia sus estudios de violín, los que continúa incluso después de los once, cuando el padre se separa de su madre y pasa a la custodia de la abuela paterna iniciando juntos peregrinaciones que lo conducen a Trieste, Berlín y, finalmente, a Viena. Aquí se radica, aun después de haber muerto la abuela a la que le tenía gran afecto, con el objeto de continuar sus estudios literarios y los de armonía que había iniciado en 1898 con Stocker, en el Conservatorio, después de haber sido rechazado de la clase de violín. Pero en junio de 1899 abandona Viena para volver al lado de su madre a Venecia. En noviembre se inscribe en el Conservatorio Musical "E. Marcello" y poco después inicia los estudios de contrapunto con M. E. Bossi, quien empero, no lo estima mucho y le aconseja estudiar un instrumento, prueba el fagot, pero lo interrumpe pronto. En julio de 1902, obtiene la licencia en fuga y debido al alejamiento de Bossi, que había dejado la dirección del Conservatorio Musical de Venecia para hacerse cargo del Conservatorio Musical de Bolonia, continúa sus estudios solo, componiendo sonatas y sonatinas y haciendo transcripciones de gran número de obras de antiguos compositores italianos en la Biblioteca Marciana. En 1904 se reúne en Bolonia con Bossi, quien había cambiado su primera opinión sobre él, y obtiene el diploma de composición en ese Conservatorio; su poema sinfónico, *Dai "Sepolcri"*, hoy destruido, es ejecutado como trabajo de clase. Desde este momento su actividad creadora no conoce descanso, aunque varias de sus óperas juveniles fueron más tarde destruidas o repudiadas por él. No obstante, continúa profundizando sus conocimientos técnicos. Después de 1905 regresa a Venecia a la casa materna y conoce al compositor ciego, A. Smareglia, bajo cuya dirección y colaboración, trabaja algunas partituras aprendiendo así innumerables secretos de orquestación. Escasas ventajas obtiene, en cambio, de las clases de M. Bruch, las que frecuenta como alumno libre de la Hochschule de



Berlín en el invierno de 1908. En octubre de 1910, un mes antes de terminar la obra que habría de marcar el comienzo de su afirmación como músico, la primera serie de las *Impressioni del vero*, Malipiero se casa en Venecia con María Rosa, hija del pintor Luigi Rosa, y durante el viaje de novios descubre Asolo, donde regresará en el otoño siguiente y donde, trece años después, fijará su residencia permanente. La vocación teatral comienza a hacerse patente y sus primeras revelaciones son proyectos y experimentos todavía inmaduros. En 1911, escribe *Canossa*, en un acto, obra que posteriormente fue destruida por el autor, pero que en 1913 gana el concurso nacional auspiciado por la Comuna de Roma y es representada al año siguiente en el Teatro Costanzi. El proyecto de ponerle música al *Sogno di un tramonto d'autunno* de D'Anunzio, data de 1913 y, es terminado al año siguiente; su destino era no ser nunca representado aunque es importante, porque involuntariamente marca un paso capital dentro del itinerario artístico de Malipiero. En enero de 1913, viaja a París para obtener autorización de D'Anunzio para ponerle música al poema; ahí conoce a Casella, quien lo pone en contacto con el mundo musical europeo, del que, en aquel entonces, esa ciudad era el centro y lo induce a asistir a la primera representación del *Sacre du printemps*. Un efecto decisivo ejercería el *Sacre* sobre Malipiero, porque tuvo el poder, como escribió él mismo más tarde, de sacudirse "de un largo y peligroso letargo". Resuelve suprimir gran parte de las obras compuestas entre 1909 y 1913 aunque, en este último año había presentado cinco obras sinfónicas, firmadas con cinco nombres distintos, a un concurso auspiciado por la Comuna de Roma, resultando agraciado con cuatro de los premios que se otorgaban. Las trágicas convulsiones de la guerra afectan su espíritu y su arte. En las alturas del Grappa presencia la retirada de Caporetto y se traslada a Roma donde fija su residencia, pasando los meses de verano en Capri, hasta la muerte de su esposa y el nombramiento en el Conservatorio de Parma, en 1921, para desempeñar la cátedra de composición. En 1922 se casa con Ana Wright y compra, para establecerse, la casa de Asolo que antes habitó. Desde ese entonces la vida de Malipiero no presenta acontecimientos históricos importantes que mencionar, salvo algunos inherentes a su actividad didáctica: la renuncia en 1924 a la cátedra de composición, el curso de perfeccionamiento que dicta en el Conservatorio Musical de Venecia en 1932, el nombramiento como director del Conservatorio Musical de Padua "C. Pollini", y al año siguiente, del Conservatorio "B. Marcello" de Venecia, el que abandona en 1952 por haber llegado al límite de edad para ocupar el cargo.

## BIBLIOGRAFIA

Libros publicados de Malipiero: *L'Orchestra*, Bolonia, 1920; *Teatro: (Pantea, Sette Canzoni, Le baruffe chiozzotte, Orfeo)*, Bolonia, 1920; *Oresta e Pilade ovvero le sorprese dell'amicizia-Melodrama senza musica e con troppo parole* (polémica con Pizzetti sobre sus Conservatorios, Parma, 1922; *I profeti di Babilonia* (tomada de una antología de escritos sobre las reformas musicales del pasado), Milano, 1924; *Teatro* (nueva edición que contiene *L'Orfeide, Tre Commedie goldoniane, Filomena e l'Infatuato, Merlino maestro d'organi, Il Finto Arlecchino, San Francesco D'Assisi, Pantea*), Milano, 1927; *Malipiero e le sue "Sette canzoni"* (de varios autores), Milano, 1929; *Claudio Monteverdi*, Milano, 1930; algunas publicaciones crítico-biográficas como apéndice a *Gian Francesco Malipiero* de M. Bontempelli, Milano, 1924; *La Pietra del bando*, Venecia, 1945; *Strawinsky*, Venecia, 1945; *Così va lo mondo*, Milano, 1946; *Antonfrancesco Doni musico*, Venecia, 1946; *L'Armonioso labirinto-Da Zarlino a Padre Martini (1558-1774)*, Milano, 1946, anotaciones sobre sus óperas, recuerdos y pensamientos en *L'Opera di G. F. Malipiero*, realizada por G. M. Gatti, Treviso, 1952, *Antonio Vivaldi il prete rosso*, Milano, 1958.

Artículos de Malipiero publicados en revistas y periódicos: a fines de 1952 el amplio elenco publicado en *L'Opera di G. F. Malipiero* cit., bajo la dirección de G. M. Gatti; además: *Antonio Vivaldi*, en "Ricordiana", I, 9, 1955; Alfredo Casella ibid. II, 4, 1956; *Donna Urraca, la peccatrice*, ibid. II, 7, 1956; *La musica a Ferrara all'epoca del Tasso*, ibid. II, 3, 1956; *Claudio Monteverdi, Commiato*, ibid. III, 1957; *La Favola del figlio cambiato*, ibid. II, 6, 1957; *Del teatro musicale*, en "La Rassegna Musicale", II, 1957; *Del mio teatro musicale*, en "Musica d'oggi", I, 1961.

Libros publicados sobre Malipiero: *Malipiero e le sue "Sette canzoni"* (con artículos de F. Ciarlantini, F. Alfano, A. Casella, M. Castelnuovo Tedesco, F. Cilea, V. Gui, M. Labroca, A. Lualdi, G. Mulé, C. Nordio, F. Balilla Pratella, A. Toni, A. Veretti, G. Zuelli, F. T. Marinetti, G. Rossi-Doria), Milano, 1929; M. Bontempelli, *G. F. Malipiero* con ilustraciones musicales de R. Cumar, Milano, 1942; F. Ballo, *I Capricci di Callot*, Milano, 1942; *L'Opera di G. F. Malipiero*, con ensayos de escritores italianos y extranjeros y con una introducción de G. M. Gatti, seguido del catálogo de las obras, con anotaciones, recuerdos y pensamientos del autor (ensayos de L. Laloy, L. Henri, J. Jean-Aubry, G. M. Gatti, H. Prunieres, G. Bastianelli, A. Bliss, G. Pannain, H. H. Stuckenschmidt, M. Bontempelli, G. Rossi Doria, F. D'Amico, A. Casella, L. Colacicchi, D. De' Paoli, A. Della Corte, A. Mooser, E. Ansermet, R. Mariani, E. Helm, P. Nardi, A. Ephrikian; y cartas de I. Pizzetti, F. Busoni, A. Boito, A. Casella, I. Strawinsky, A. Conti, M. de Falla, F. D'Anunzio, O. Respigni, E. Bloch, W. Furtwaengler, A. Berg, L. Pirandello, S. Koussevitzky, D. Mitropoulos, E. S. Coolidge, E. Ansermet, F. Schmidt, Ibert, J. Rouché), Treviso, 1952; M. Labroca, *Malipiero, musicista veneziano*, con el catálogo analítico completo de la obra recopilada por B. Bozzi, Venecia, 1957.

Artículos sobre Malipiero publicados en revistas y periódicos: a fines de 1942 apareció la amplia bibliografía publicada en el número especial dedicado a Malipiero, de la "La Rassegna Musicale" de marzo de ese año, con artículos de M. Bontempelli, I. Pizzetti, F. D'Amico, G. Rossi-Doria, A. Casella, L. Colacicchi, M. Labroca, D. Alderighi, D. De' Paoli, A. Della Corte, A. Piovesan; a fines de 1952 apareció también la larga bibliografía publicada en *L'Opera di G. F. Malipiero*, cit. a cargo de G. M. Gatti; además: H.

Fleischer "*L'Allegra Brigata*" de G. F. Malipiero, en "Il Diapason" 6/7/1950; N. Costarelli, *Nota sulle sinfonie di G. F. Malipiero*, en "La Rassegna Musicale", I, 1951; P. Santi, *L'Esperienza di Malipiero*, en "Il Diapason", 9/10/1952; L. Rognoni, *Il Linguaggio di Malipiero*, en "Ricordiana", II, 7, 1956; L. Pestalozza, *I Dialoghi di G. F. Malipiero*, *ibid.* III, 7, 1957; R.

Vlad, *Riflessi della dodecafonia in Casella, Malipiero e Ghedini*, en "La Rassegna Musicale", I, 1957; el número especial de "L'Aprodo Musicale", III, 9, 1960, con artículos de C. Rostand, P. Santi, M. Mila, G. Varblan, R. Malipiero, M. Labroca, N. de Pirro, D. Valeri, A. Mantelli; P. Santi, *G. F. Malipiero*, en "Musica d'oggi", I, 1961.

# LUIGI DALLAPICCOLA

p o r

*Giacomo Manzoni*

Pocos músicos han tenido la suerte de Luigi Dallapiccola quien, habiendo tenido que vivir una época tan difícil como la de la primera mitad de este siglo, haya surgido victorioso de la más arriesgada prueba moral, debido a su energía espiritual y a la gran certeza de sus altísimos objetivos. Dallapiccola (nacido en 1904), contrariamente a Malipiero y Casella que pertenecieron a la generación de 1880 y que se formaron en el clima libre de la Europa intelectual de los primeros cuarenta años del siglo, tuvo que encontrar su personalísima ruta de músico y de hombre culto en condiciones adversas que incluso lograron doblegar voluntades menos fuertes que la suya.

La época de Dallapiccola, adolescente, se caracteriza por sus ilusiones de tipo retórico y por sus trágicos fracasos, época en la que la unidad intelectual que había caracterizado a Europa hasta el estallido de la Primera Guerra Mundial estaba destinada a desintegrarse, sumergida por la ola de dramático obscurantismo que azotó a Alemania e Italia. Desintegración en la que pocos individuos supieron mantenerse fieles a sus convicciones e ideales, arrastrados por multitudes frenéticas, dispersos en un mar de soldadillos y bayonetas, de frases altisonantes lanzadas con voces tanto más agudas cuanto más profunda era la miseria moral y material que era necesario esconder. Su adhesión al fascismo, casi pueril y, por lo tanto, cercana al entusiasmo, escondía el deseo de defender una personalidad mucho más compleja y profundamente distinta de la esencia misma del fascismo.

Actualmente podemos afirmarlo frente a la evolución musical de Dallapiccola, examinando sus obras, constatando con cuanta lentitud y meditada severidad fue madurando en su obra su propia personalidad, tan netamente en contradicción con las manifestaciones exteriores e irreflexivas de adhesión a un régimen que —si lo hubiese observado detenidamente— habría reconocido en él a su más temible enemigo. Mientras otros compositores estimulados por ese clima de fanfarronería y rebaño de la Italia de esa época, terminaron por darle al fascismo una adhesión cada vez más substancial y efectiva, Dallapiccola se alejaba paulatinamente de dicho ambiente para volcarse en una dimensión personalísima de pensamiento y de sentimiento, la que logra absoluta madurez en el dece-

nio 1940-1950, o sea, precisamente el período que señaló el fracaso, la amarga desilusión y el trágico derrumbe de aquellos que adhirieron con verdadera convicción, en su actividad creadora, a los ideales de arcilla de la década del veinte.

Al analizar la totalidad de su obra, lo que impresiona en Dallapiccola es precisamente el proceso constante de acrisolamiento y de profundidad; no sólo un trabajo de pulimiento técnico sino que principalmente un esfuerzo de refinamiento del material musical, de percepción y absorción de los aportes reales y actuales de la cultura musical contemporánea y, al mismo tiempo, un impulso de caracterización de un núcleo de sentimientos tan universales como elevados.

Nacido en Pisino, en Iстриa, de familia sospechosamente rebelde (en 1917 junto con su familia fue internado en Graz por las autoridades ausburguesas), Dallapiccola se formó musicalmente en Trieste, bajo la tutela de A. Illersberg y desde 1922, con E. Consolo y V. Frazzi en el Conservatorio de Florencia, en el que enseña desde 1934. Dallapiccola considera su producción juvenil como una preparación hacia una etapa de mayor madurez que se inicia con la *Partita* para gran orquesta, compuesta entre 1930 y 1932. Hasta ese período el joven músico se había dedicado especialmente a absorber, todavía en forma genérica, los fermentos de la cultura italiana de ese período; demostró un decidido interés por el "ritorno" al espíritu de la mejor tradición musical italiana que propugnaba Malipiero, Casella y ciertamente Pizzetti, componiendo sobre textos de la antigua poesía italiana (Jacopone) o textos en dialecto (Biagio Marin), música para canto y piano o conjuntos de cámara. Por otra parte, sintió viva fascinación por la personalidad creadora y teórica de Ferruccio Busoni (al que como discípulo espiritual se sintió por mucho tiempo ligado, habiéndose convertido en supervisor de las versiones italianas de numerosos e importantes documentos y cartas); al mismo tiempo no escapó a ciertas sugerencias nacionalísticas y compuso la *Canzone del Quarnero* sobre texto de Gabriele D'Annunzio. Es lógico que el resultado de esta preparación fuese una *Partita*, forma instrumental que dentro del "Ritorno" a la tradición clásica italiana, gozó en los años anteriores de gran prestigio entre numerosos músicos. Una orquestación vigorosa y brillante, un contrapuntismo certero, que dentro del ámbito estrictamente tonal no rehuye las sonoridades ásperamente disonantes, y una acabada elegancia formal, son las características sobresalientes de esta partitura, con una voz de soprano en el tiempo final (veremos cuán importante es en toda la obra de

Dallapiccola el elemento vocal), una voz que todavía se mueve dentro de una gama modulante, como en el caso de los 3 *Studi del Kalevala* anteriores, en la que se percibe más bien la influencia de Pizzetti que la participación consciente de un lenguaje personal.

Dentro de la misma línea de la *Partita* se mueven las tres series de los *Cori de Michelangelo Buonarroti el Giovane*. Nuevamente nos enfrentamos a obras que revelan un acabado tecnicismo tanto en el tratamiento del coro como en el de la orquesta que nos permiten ver a un Dallapiccola en formación, un músico en continua búsqueda de su auténtica expresión a través del contacto regenerador con la música polifónica del 1500 italiano (véase específicamente la primera serie para coro a capella, la que nos hace pensar en un posible estudio de la polifonía "minore" del Renacimiento, por ejemplo la de un *Banchieri*). El lenguaje armónico de las tres series se presenta claramente diatónico, aunque no necesariamente tonal siempre y, poco importa que aquí o allí surjan elementos cromáticos (específicamente en la sucesión de los diseños melódicos que llegan a presentar hasta 11 ó 12 sonidos consecutivos diversos de la escala cromática); el significado y planteamiento de esta página es diatónico y se asemeja a un divertimento concebido como amplio fresco en el que con espíritu moderno y un dejo de ironía se revive la alegre atmósfera de la poesía del 1600. El mismo espíritu prevalece, por lo demás, en el *Divertimento in 4 esercizi* para soprano y cinco instrumentos, compuesto sobre textos del siglo XIII; más elaborado y refinado en lo instrumental, más sutil en la selección y contraposición de los hábiles matices rítmicos, el *Divertimento* pone fin, junto a los *Cori di Michelangelo* y de la *Musica per tre pianoforti* (cuyo título original fue *Inni: il paradiso è all'ombra delle spade*) al período exteriormente más clasicista de Dallapiccola, el período que podríamos individualizar como aquel más próximo al "ritorno", a lo clásico de la Italia de aquella época y el que, por lo demás, sirvió a nuestros mejores músicos para darse cabal cuenta de la necesidad de una renovación radical de la música italiana.

Con los 3 *Laudi* para soprano y orquesta de cámara se inicia, indudablemente, como lo ha destacado Roman Vlad<sup>1</sup> con gran certeza, un nuevo período en la actividad de Dallapiccola. Por primera vez, excluyendo los 2 *Laudi di Jacopone* de 1929, obra de juventud e inédita,

<sup>1</sup>*Storia della dodecafonía*, Milán, 1958, bajo el título *Luigi Dallapiccola*, Milán, Cap. XVI: "Luigi Dallapiccola" pp. 275-1957.  
311, editado anteriormente (en inglés)

Dallapiccola hace uso de un texto sacro, iniciando así una serie de composiciones, no largas, pero sí altamente significativas y que son un testimonio de la fascinación que siente por el misticismo cristiano (dentro de esta misma línea vendrán después los *Canti di Prigionia*, *Job*, *Canti di liberazione*, el *Concerto per la notte di Natale dell'anno 1956* y el *Requiescant*). Así también esta es la primera obra en la que Dallapiccola inicia un acercamiento cada vez mayor a la escritura cromatizante, en la que el elemento serial se presenta esporádicamente para terminar, más tarde, en una integral aceptación de la técnica dodecafónica: a esta amplitud y profundidad de la visión poética del músico, que se vuelca con intensa fe al tema religioso, corresponde también una mayor profundidad en la técnica, una investigación más atenta del material musical, una reflexión siempre más penetrante de los problemas musicales actuales.

Pero aunque se trata, por así decir, de una obra menor, estos 3 *Laudi* representan en realidad un punto clave en la evolución del compositor. Por primera vez se definen las preferencias timbrísticas de Dallapiccola. El uso del saxofón y del piano en la orquesta, por lo demás de uso constante en las partituras anteriores, se puntualiza con mayor significado expresivo creando una atmósfera gélida y sensual, objetivamente destacada, pero vivificada por la pasión más encendida. En esto como en otros detalles de la escritura se revelan las preferencias del músico que se encaminan más bien hacia Ravel que a Strawinsky, aunque a través de una instrumentación que más bien haría pensar en este último (esto lo veremos más claramente en los *Canti di prigionia*). Aunque parezca extraño, estos *Laudi* están estrechamente unidos al *Volo di notte*, la ópera en un acto que Dallapiccola compuso inmediatamente después, basándose en el tema de la novela homónima de Antoine de Saint-Exupéry. La escena se desarrolla en un aeropuerto en el que el director de la compañía aérea, señor Rivière, decide insistir en el experimento de un vuelo nocturno a pesar de que en una trágica noche de tempestad uno de sus mejores aviadores había perdido la vida. Es cosa extraña, se decía a sí mismo, que pueda existir una afinidad de planteamiento y de problemática entre tres textos antiguos y un texto modernísimo, pero las semejanzas existen y esto lo confirma la repetición literal de trozos completos o de fragmentos melódicos de los *Laudi* en la ópera, provocados por la afinidad de situaciones, lo que por lo demás Vlad ha sabido acentuar muy bien en el estudio ya citado. Lo que a nosotros nos interesa recalcar es cómo en estas dos partituras —o por

lo menos en la segunda— el estilo de Dallapiccola logra su expresión definitiva en *Volo di notte*, además de otras características sonoras, es fácil observar cómo se define plenamente el tipo vocal del músico istriano, puntualizado con inequívoca y subrayada pericia. Este don vocal, allí donde se proyecta en canciones de amplísimos espirales, es inconfundible: se desarrolla en intervalos preferiblemente diatónicos, aunque, no obstante, siempre tiende a dispersarse la base tonal en descollantes osadías en aquellos registros más audaces en los que la expresión está más preñada y al mismo tiempo revela una capacidad para subdividir y desmenuzar el discurso melódico hasta llevarlo a una “concisión” que hábilmente alterna con los más amplios espirales líricos (*Volo di notte* proporciona un ejemplo típico de ésta técnica vocal en la narración del radiotelegrafista, cuando éste comunica la muerte de Fabien, el aviador que sucumbe en la tempestad). A todo esto se une un cromatismo siempre más insistente y denso basado en series dodecafónicas reales y personales (presentes hasta la fecha sólo en la dimensión horizontal), un cromatismo que, contrastando premeditadamente contra un tejido claramente tonal, produce esa sensación de inestabilidad, de rotación de los planos armónicos, típicas a muchas páginas de Dallapiccola no sólo de ese período.

Pero los *Laudi* y *Volo di notte* son importantes sobre todo por el planteamiento de una problemática existencial que difícilmente podría encontrarse en las obras anteriores. Especialmente en la ópera el problema moral de la responsabilidad logra su más cruda exasperación; no es por casualidad que el músico eligió un tema que se sitúa en el corazón de la sociedad actual, proyectada violentamente hacia el futuro y al mismo tiempo enfrentándose a nuevos y siempre más angustiosos interrogantes éticos. Es así como el “nuevo período” de Luigi Dallapiccola no se origina solamente por un deseo de renovación del lenguaje —que llegará gradualmente hasta la dodecafonía—, sino que también por un nuevo enfoque de los problemas y el sentir consciente de la condición trágica de la humanidad contemporánea. Dentro de este espíritu de profundización intelectual se explica su acercamiento a la técnica, si no al mundo expresivo, de la Escuela Vienesa y el dodecafonismo, que el músico istriano adoptará en forma definitiva a partir de los 5 *Frammenti di Saffo* de 1942.

La serie de las composiciones problemáticas continúa: los *Canti di prigionia* son el fruto más atribulado y conmovedor de esta evolución que posteriormente culminará en la ópera *Il prigioniero*. Asido al pro-



blema de la libertad espiritual, musicalmente basado en el tema del *Dies Irae*, estos cantos siguen presentando una estrecha coexistencia de elementos diatónicos y cromáticos y, al mismo tiempo, revelan en el tratamiento de las voces la presencia siempre viva de la tradición polifónica italiana; pero no imitando el lenguaje neoclásico, sino que realizada dentro del espíritu de nuestra época. Además, es importante señalar cómo la organización instrumental (que incluye 2 pianos, 2 arpas, 6 timbales, xilófono, vibráfono, 10 campanas y percusión), aunque pueda parecer inspirada por ciertas partituras strawinskianas logra soluciones personalísimas en la orquestación, de ahí el contraste entre el complejo de espirales del canto y el timbre metálico y luminoso de la orquesta que crea una de las atmósferas más singulares que se conozca en la música contemporánea.

De estas creaciones vocales surge una serie de composiciones netamente instrumentales, como necesaria corroboración de experiencias tan intensas y diversas, aunque dentro de un campo distinto: el *Piccolo concerto per Muriel Couvreur* para piano y orquesta de cámara, el ballet *Marsia* y la *Sonatina canonica* para piano. En estas obras volvemos a encontrar la presencia simultánea de elementos diatónicos y cromáticos, aunque es fácil percibir una atmósfera más relajada y sosegada, como si el intenso esfuerzo intelectual y mayor compromiso que requirieron las composiciones vocales anteriores, impulsara al músico hacia zonas más serenas, apaciguadas por un leve juego tímbrico y rítmico. Precisamente en esta particularidad reside la belleza de estas partituras, específicamente en *Marsia*, en la que se perfila el ritmo luminoso y palpitante que sintetiza, en un plano más evolucionado, las experiencias orquestales del joven Dallapiccola y lo prepara, al mismo tiempo, para afrontar las arduas fatigas de la madurez. La *Sonatina canonica*, en su aparente simplicidad, es en realidad un libro abierto sobre la sensibilidad y madurez del compositor, sobre su mundo expresivo y sobre sus intenciones técnicas. A pesar de su apretada diatonicidad (la *Sonatina* está compuesta sobre los *Caprichos* de Niccolò Paganini para violín solo), encierra todas las nuevas experiencias que, gracias al acercamiento a la técnica dodecafónica, Dallapiccola maduraba durante esos años. En este sentido esta obra constituye uno de los ejemplos más preclaros de las aspiraciones del compositor por lograr un rigor constructivo y, al mismo tiempo, comprueba su amor por proyectar su expresión hacia un mundo sereno, superando toda contingencia trágica. Más tarde, precisamente con (la *Tartiniana* y la *Tartiniana II*, ambas para violín y

orquestra) el músico volverá al divertimento sobre temas de un músico del pasado; pero la *Sonatina canonica*, según nuestra opinión, no ha sido superada en su esfuerzo por la claridad ni en sus felicísimos resultados musicales.

Desde hacía seis años Dallapiccola demostraba su atracción por la dodecafonía que usó en forma extremadamente fragmentaria a partir de los 3 *Laudi*, pero a estas alturas la lleva a la cúspide. Precisamente con los 5 *Frammenti di Saffo* de 1942, adopta en forma integral la técnica composicional ideada por Arnold Schoenberg, la que sólo abandonará cuando realiza transcripciones de música antigua. El auge que Dallapiccola dio a la técnica dodecafónica se sitúa dentro de un espíritu y un clima muy diverso al que había impulsado a Schoenberg veinte años antes. Aunque para Schoenberg y más aún para su discípulo Anton Webern, la adhesión a esta técnica significa la ruptura definitiva con la tonalidad, para Dallapiccola ésta constituye substancialmente un enriquecimiento que se injerta sin rompimientos en su evolución y, cuyo objetivo primordial no es la superación de la tonalidad sino que, la recuperación de un rigor constructivo y de la "necesidad" de vinculación de la escritura musical. No es por casualidad que Dallapiccola prefiera usar la técnica dodecafónica para reconstruir claros nexos tonales; ni tampoco que impulse el cromatismo dodecafónico a los límites de un lenguaje substancialmente diatónico. En este sentido, hasta un determinado momento de su evolución, la exigencia primordial de Schoenberg le es extraña y ciertas analogías con el método composicional de Berg no son sino que superficiales, dada la profunda diferenciación estructural y diatónica existente en el autor de *Lulu* y en el del *Prigioniero*.

No obstante, es significativo que la adhesión a la dodecafonía coincida con una serie de composiciones que afirman la continuidad en la evolución del músico italiano. Saffo, Alceo, Anacreonte son los poetas que, en las respectivas traducciones de Quasimodo, atraen su atención y le sirven de punto de partida hacia las primeras experiencias seriales. En otras palabras, no busca textos de ruptura, de contenido nuevo, cuando a su alrededor se desencadena la más espantosa tragedia por la cual haya cruzado la humanidad. Dallapiccola se retira hacia un mundo íntimo, canta la belleza de la vida, de la naturaleza y del amor. Quizá huye del presente o tal vez busca en la intimidad la belleza que un mundo devastado por el horror había perdido.

Dallapiccola abraza la dodecafonía adhiriendo más bien a la expe-

riencia de Webern que a la de Schoenberg; no tanto en los aspectos de procedimiento técnico, profundamente diversos en ambos músicos, sino en esa exigencia de cristalina limpieza y pureza de escritura que en Webern tiene un significado de delicado y tenue sentimiento romántico, la que en el compositor italiano adquiere una densidad y color bien distinto a través de su empeño por desentrañar de la serie el mayor número posible de ocultas posibilidades, de ese canto que también se empalma con la antigua tradición italiana. Es así como en las *Liriche greche* nos encontramos con una escritura rigurosa, compenetrada de distinción y flexibilidad lineal que a la larga se convertirá en el personalísimo enfoque de Dallapiccola para resolver los procedimientos dodecafónicos. Dentro de este grupo de tres canciones, sin duda alguna la más significativa en este sentido es Alceo: rara vez un músico ha logrado inventar una línea melódica que pueda competir en penetración y clásica belleza con el comienzo de la primera ("O coronata di viole"), y pocas veces la lírica clásica griega ha florecido al sentimiento humano con semejante carga de ritmos incisivos y de lánguidos abandonos como el que Dallapiccola supo alcanzar en la interpretación musical de esta poesía. Además, rara vez en otra canción la música ha logrado encontrar la razón misma de su belleza en un rigor tan absoluto, en un equilibrio tan sagaz de líneas y ritmos diversos que convergen en un todo límpido, del que surge en bruñida expresión la complejidad de la elaboración basada sobre intrincados procedimientos canónicos (disminuidos, aumentados, retrogradados, invertidos, etc.).

Pero antes de terminar las tres canciones de la *Liriche greche*, nace en Dallapiccola la impetuosa idea de una nueva obra para el teatro, *Il prigioniero*, la más importante de todas sus partituras, en la que trabajará durante cuatro años, simultáneamente con una serie de obras breves que siempre son una demostración de la maestría del músico, pero que indudablemente, ocupan en el ámbito de su obra un valor secundario (*Ciaccona, intermezzo e adagio* para violoncello, *Rencesvals*, para voz y piano y, los brillantes *2 Studi* para violín y piano, posteriormente transcritos para orquesta).

"La necesidad de escribir una ópera —escribe Dallapiccola en un fragmento autobiográfico— se me revelaba siempre más clara, una ópera que fuera de tangible actualidad, que revelase la tragedia de nuestro tiempo, la tragedia de la persecución sentida y sufrida por millones, por decenas de millones de hombres. Sería que me había sublevado contra los hombres libres: ¿por qué habría de preocuparme de la necesaria

incomprensión de los fascistas de todas las latitudes?». Este es el núcleo ideal sobre el que se basa esta ópera; la idea se cimentó en el músico durante el período en el que Italia, ocupada por los nazis, sintió más agudamente la necesidad imprescindible de libertad y no cabe duda de que Dallapiccola mantuvo estrecha relación entre su experiencia humana y su producción artística, el fragmento citado es una indicación precisa que revela la problemática de su obra: la de la libertad y la de la falta de libertad. Es obvio que al hablarse de opresión no se trata solamente de la material, sino que principalmente del atropello a la ideológica y este drama profundo —que en aquel período era el que más crudamente incumbía a la humanidad— encontró en la tragedia del prisionero de la Inquisición, al que como suplicio extremo se le permite gustar el placer de una efímera libertad recuperada, una de las expresiones artísticas más sublimes de la música y no sólo de la contemporánea. Desde el punto de vista de la manipulación del material musical, nuevamente nos encontramos con la mixtura de los elementos diatónicos y cromáticos, predilectos del músico. La ópera es absolutamente dodecafónica, pero la serie principal la articula de manera que puedan producirse frecuentes combinaciones diatónicas y en consecuencia vagamente tonales. Esto ocurre principalmente en el intermedio coral, mientras por otro lado la superposición de sonidos crea disonancias estridentes y atmosféricas de lóbrega y profunda desesperación. Debido a la elasticidad del medio técnico, Dallapiccola reúne en el *Prigioniero* gran variedad expresiva dentro de la más férrea unidad técnica. El compositor renuncia, como es obvio, a las típicas distensiones melódicas, las que encuentran su expresión más eficaz —en el prólogo cantado por la Madre con sus alternativas de excitación y distensión, en el dúo entre Madre y Prisionero y, por fin, en el solo de la Cárcel—, contraponiéndose con la tranquilidad de los coros y la ora inquietante, ora atormentada y alucinante de la instrumentación.

*Il Prigioniero* es la culminación de una experiencia humana y espiritual que no es privativa del compositor sino que convulsiona a toda la humanidad recién salida de una guerra apocalíptica, el *Sobreviviente de Varsovia*, de Schoenberg, compuesto en la misma época del *Prigioniero*, ofrece un paralelo ideal sobre la condición espiritual del músico italiano y aquella de su idealizado maestro. No es solamente una ópera modernísima, aunque trata un tema tan antiguo como el hombre, podría agregar, es una obra de viva iluminación espiritual y, no sólo es actual por sus soluciones dramáticas y técnico-musicales sino que por su capacidad para expresar con renovado lenguaje una tragedia que el hombre

siente que es de su época. Paralelamente al *Wozzeck* y a *Moses und Araon, Il Prigioniero* es una obra paradigmática que penetra los problemas entre los que se debate la humanidad actual y conjuntamente con aquellas es un testimonio valiosísimo de las infinitas posibilidades que ofrece al compositor actual un lenguaje radicalmente renovado.

Dentro de la feliz inspiración del *Prigioniero*, Dallapiccola compuso en 1948 una obra breve a la que erróneamente no se le ha dado importancia al examinar la totalidad de su producción: las *4 Liriche di Antonio Machado* para canto y piano. Sumidas en una atmósfera que oscila entre el sueño y la dicha, estas breves canciones nos revelan al músico en una perfecta simbiosis con el mundo delicado que expresan los bellos versos de Machado, en las que la invocación a Dios se funde con un sentimiento panteístico velado por una intimidad absorta e intensa.

Las *4 Liriche di Machado* nos conducen directamente al *Quaderno musicale di Annalibera* para piano, obra compuesta cuatro años más tarde. Anteriores a esta composición nos encontramos con otras dos obras vocales: *3 Poemi* para soprano y orquesta y la obra sacra *Job*, sobre un tema bíblico. A pesar de ser poco conocida la primera de estas dos composiciones es un ejemplo notable dentro de la obra de Dallapiccola; la segunda es considerada como obra menor por su poca concentración expresiva, sin embargo, no excluye ciertos momentos de intensa emoción entre una orquestación movida y fluctuante y una escritura vocal que no reniega de las características típicas que hemos aprendido a conocer en sus obras de mayor relieve, desde *Liriche greche* hasta las basadas en textos de Machado.

Pero es al *Quaderno musicale di Annalibera* al que ahora particularmente dedicaremos nuestra atención porque constituye la suma técnica de la anterior etapa creadora de Dallapiccola. Podemos afirmar que después de esta obra se inicia un nuevo período en la producción del músico istriano, pero en ella parece que hubiese sintentizado toda la rigurosa técnica dodecafónica lograda a través de largos años. No es por mera casualidad que el *Quaderno* sea una de sus obras más ricas en extraños procedimientos contrapuntísticos, lo que con sagaz maestría el autor logra hacer resaltar aunque sirviéndose únicamente del piano. Gracias a este planteamiento, el *Quaderno musicale di Annalibera* puede considerarse como una obra de técnica académica y quizá lo sea, pero está de más recalcar que la fuerza creadora de Dallapiccola supera el peligro del academismo en la expresión, y esto es lo importante y que, por el contrario, a través de la finísima malla de una construcción de

rigor absoluto, logra una vez más una expresión líricamente acabada, labrando una pequeña joya con la que bellamente se cierra el período creador tal vez más feliz del compositor. En las *Variazioni*, transcripción para orquesta de esta obra pianística, encontramos intacta esa maestría y enriquecida por la ciencia de empaste y contrastes tímbricos que la convierten en la obra más lograda que haya compuesto para orquesta.

Con los siete *Goethe-Lieder* para voz y tres clarinetes, se inicia un período relativamente nuevo en la obra de Dallapiccola, en ellos revela claramente un acertado enfoque de ciertas experiencias melódicas, tímbricas y estructurales de Anton Webern, que posteriormente se revelan, a través del tenue paréntesis de la *Piccola musica notturna*, en los *Canti di Liberazione*: en los que Dallapiccola se basa en la serie dodecafónica —tan rica en inesperadas posibilidades armónico-contrapuntísticas—, base del *Quaderno musicale di Annalibera*, a la que evidentemente le da un tratamiento muy diferente. Poco después, en la cantata *An Mathilde* sobre texto de Heine, emerge con mayor claridad el espíritu de Webern a través de una escritura que, por lo demás, no reniega de las experiencias anteriores, sino que las enriquece con una nueva temática. El tejido instrumental se hace más arioso y luminoso, la fragmentación incisiva de la serie se convierte en la base de un concepto musical renovado, el principio de la “Klangfarbe melodie” salta al primer plano y logra una primacía mucho mayor que en las obras precedentes. El juego de los ritmos y de los timbres introduce dimensiones nuevas de luz y sombra, dentro de las cuales la línea vocal se desarrolla con mayor osadía, con una ondulación del discurso, de acentos casi narrativos, sin renunciar a ese sello melódico inconfundible tan típico suyo.

En 1956, Dallapiccola compone los 5 *Canti* para barítono y 8 instrumentos. Separado por más de diez años de la creación de la última serie de los *Liriche greche*, este retorno a la poesía clásica-griega —nuevamente haciendo uso de las bellas versiones de Quasimodo— no podría dejar de tener su propio significado estético, por no decir programático. Ante todo este retorno reitera a nuestro ojos un cierto aspecto del mundo expresivo de Dallapiccola: en los poemas griegos desea encontrar una vez más esa dimensión de la serenidad perdida, la que ya había añorado durante los años de la Segunda Guerra Mundial. Al mismo tiempo, Dallapiccola inconscientemente parece querer reforzar, a través de la evolución en su estilo de los últimos años, la fidelidad a un tipo vocal que es su más típica característica. Es decir, en estos 5 *Canti* volvemos a encontrar —mucho más fácilmente que en las obras anteriores— esa

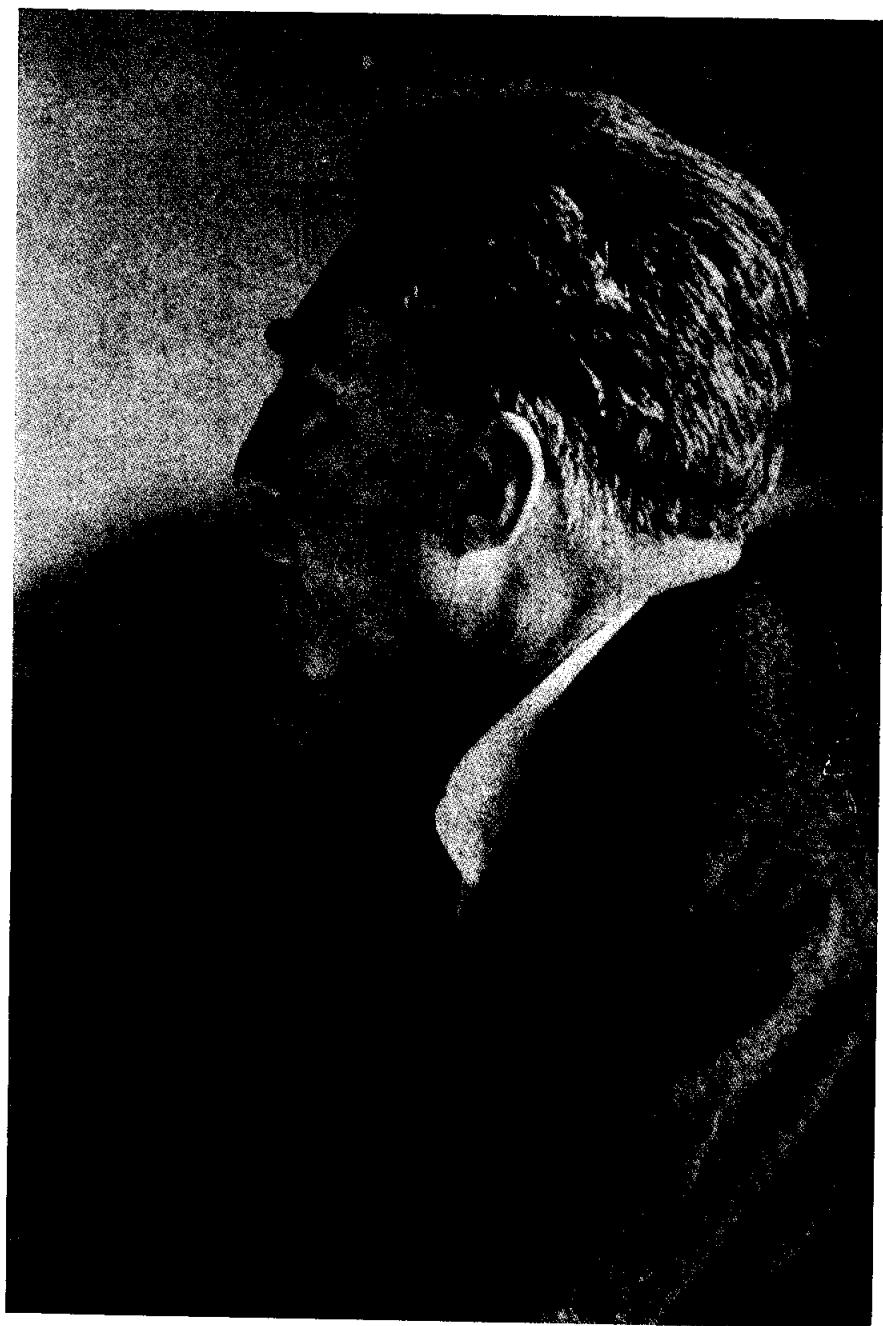
modalidad para tratar la voz humana que se definió, una vez por todas, como la más típica de nuestro músico, precisamente en las antiguas composiciones sobre textos griegos. Hasta me atrevería a decir que en algunos trozos de estos *Canti* (por ejemplo en el 3º, "Acheronte che tormenti reca agli uomini") se hace evidente, no sabría decir hasta qué punto intencionalmente, la referencia a cierta atmósfera de las *Liriche greche* (en este caso a la del 3º *Sex Carmina Alcaci*, "Gia sulle rive dello Xanto"). Pero es indudable y lo hemos demostrado anteriormente, que los años pasaron en vano para Dallapiccola. Es así como junto a una técnica vocal substancialmente similar a la de entonces, en los 5 *Canti* vemos resurgir aquel sentir consciente de la lección weberniana que ya señalamos en *An Mathilde*. Esto se hace evidente en la selección del material serial, la serie dodecafónica (sol bemol, fa, si, re, do, la bemol, do sostenido, la, sol, si bemol, mi, re sostenido) en la que el segundo grupo de seis sonidos es idéntico al de la inversión retrogradada —transportada naturalmente— del primer grupo. No sólo cada grupo de seis sonidos, transpuesto a distancia de seis semitonos (esto es, a una quinta disminuida) contiene en sentido opuesto la totalidad de sus mismos sonidos; por lo demás el retrogradado de la serie completa es igual a la inversión y, por lo tanto, el retrogradado de la inversión coincide con la serie original, lo que por lo demás se deduce automáticamente al constatar la primera relación relativa entre ambas series. Esta particularidad en la estructura hace pensar que el músico italiano estudió atentamente las características de ciertas series usadas por Anton Webern y abre una vastísima perspectiva hacia una construcción que ha tratado de bordear los conceptos "estructurales" de ciertas tendencias actuales (específicamente en el 2º canto: "Dorati ucelli dall'acuta voce"). En este singular amalgamamiento entre una técnica vocal que no renuncia a ese lirismo que llamaré "clásico", del Dallapiccola de la mejor época, y un tratamiento instrumental que se preocupa de las más avanzadas conquistas del lenguaje musical de postguerra, se encierra todo el perfume de estos *Canti*, otra de las más rigurosas y poéticas obras de Dallapiccola, en realidad una de las más logradas de su último período.

La evolución del músico continuará por este camino. Aunque sus obras disminuyen en cantidad en los últimos años, en ellas notamos una búsqueda más profunda que en algunas tiene resultados positivos: más que en el *Concerto per la notte di Natale dell' anno 1956* (compuesto en 1957-58), es en el *Requiescant* del mismo período, en el que la concepción estructural del lenguaje es ulteriormente subrayada por la fe-

liz simbiosis ~~combinaciones~~ armónicos y tímbricos que ya hemos visto en sus mejores ~~partituras~~. El *Requiescant* sigue siendo una de las óperas más complejas de Dallapiccola: compleja por su refinamiento tímbrico, por las sutiles elaboraciones rítmicas y melódicas de la parte coral, en las que la frecuente irregularidad del tiempo que acompaña a las voces solistas crea una pluridimensionalidad de superficies sonoras de audaz concepción y, en fin, por la riqueza en las relaciones entre voz y orquesta que se asemejan a los postulados malherianos (como por ejemplo, en el último tiempo, de leves juegos rítmicos y de registro entre el coro de niños y el coro femenino). El *Requiescant*, en suma —que continúa desconocido e inédito en Europa como también sus últimas obras *Preghiero* y *Three Questions with two Answers*— es para nosotros la mejor y la más significativa de las obras del último período de Dallapiccola, empeñada en escudriñar un camino en contacto con el vivificante lenguaje musical de estos últimos años. Aunque los *Dialoghi* para violoncello y orquesta merecen en realidad un lugar importante dentro de la producción de Dallapiccola, por el rigor de su concepción y de su escritura, están lejos de proponer una solución realmente renovada del lenguaje y corren el riesgo de transformarse en un nuevo tipo de academismo aunque, como de costumbre, se trata de una composición de gran inteligencia y elegancia formal que, llevando al extremo los últimos experimentos del músico, se colocan quizá al comienzo de una ulterior evolución.

Terminamos así nuestro *excursus* sobre la producción musical de uno de los más grandes compositores italianos de nuestro siglo. Bajo nuestros ojos se ha desarrollado un arco que, a través de posiciones y conquistas siempre renovadas, revela una unidad absoluta y confirma una personalidad coherente con sus propios ideales. Es un músico que dentro del intrincado conjunto de la música contemporánea no ha, por cierto, elegido el camino más fácil. Toda su obra se caracteriza por una búsqueda severa, la renuncia al efecto fácil, y, en suma, una actitud moral que es en definitiva la única posible y provechosa para quienes honestamente desean afrontar y resolver los problemas que se le presentan al hombre actual en todos los sectores de su actividad. Los *Canti di prigionia*, las *Liriche greche*, el *Prigioniero*, *An Mathilde*, los *5 Canti* y el *Requiescant* son los puntos cumbres de su evolución, destinados indudablemente a perdurar al lado de las más altas realizaciones de la música de nuestro siglo. No obstante, las obras “menores” también perdurarán como ejemplares de la posición moral del maestro istriano.





Luigi Dallapiccola

Los representantes de la joven generación tienen para con él una deuda mayor que para con cualquier otro de los músicos italianos actuales: y si él, a su vez, parece querer experimentar con las innovaciones realizadas por los jóvenes dentro del campo de la música nueva, nosotros no podemos olvidar que fue él, Dallapiccola, quien hace cerca de veinte años realizó una labor de primerísimo orden, estimulando con su obra la búsqueda de un lenguaje nuevo y no podremos olvidar tampoco que él fue el primero que en Italia libró una áspera batalla contra la incompreensión, la barrera de los ambientes oficiales, el desprecio que fluía desde tantos sectores —y que inclusive hoy día continúa proyectándose— contra la música nueva. Esta función de pionero, esta inflexibilidad para perseguir ideales tan combatidos es parte integral de la personalidad de Luigi Dallapiccola, y conjuntamente con su obra se le considera como una personalidad de extraordinario relieve en el seno de la música de nuestro tiempo.

CATALOGO DE LAS OBRAS DE LUIGI DALLAPICCOLA

Titulo	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
<i>Fiuri de tapo</i> , 3 canciones: Nadal Luna Ordole	B. Marín	Violín y piano	1925	Manuscrito
<i>Calige</i> , 1 canción: 2 <i>Canzoni di Grado</i> : "La que fantulina" "Co vampa la to cavelada"	B. Marín	Violín y piano	1926	Manuscrito
<i>Dalla mia terra</i> , 4 canciones: Per la notte di S. Giovanni Per un bambino Per la sera della Befena Per il mattine della Resurrezione	B. Marín	Mezzo soprano, coro femenino y orq. de cámara Violín y piano	1927	Manuscrito
			1928	La 3ª en "Agora", Torino. Agosto 1946
2 <i>Laudi di Fra Jacobone</i> : 'O Signor per cortesia Ballata del Paradiso	Jacopone da Todi	Soprano, barítono, coro y orq.	1929	Manuscrito
<i>La Canzone del Quarnaro</i>	G. D'Annunzio	Tenor, coro masc. y orq.	1930	Manuscrito
2 <i>Liriche del Kalevala</i>	Del <i>Kalevala</i> , trad. de P. E. Pavolini	2 violines y coro pequeño		La 1ª en "Revue internationale de musique". Bruselas. Marzo-abril, 1938 Carisch. Milán, 1936
<i>Partita</i> : Passacaglia Burlasca Recitativo e fanfara Naenia B. M. V. (soprano)	De 50 <i>Carmina Mediiitvei</i> de J. Prampolini	Soprano y orq. (4343-2 saxófo- nos-4431-timpani, 2 arp., piano, celesta, xilófono, org. y cuerdas)	Nov. 1930 Feb. 1932	

<i>Titolo</i>	<i>Testo</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
3 <i>Studi</i> : Sarabanda ("Dona, luna, l'oro") Giga ("Lo l'origine del merlo") Canzone ("Fu lasciata la betulla")	Del <i>Kalevala</i> , trad. de P. E. Pa- volini volini	Soprano y orq. de cámara (1132- saxófono-2201-arpa, piano, cam- panas, 4 violas) 10'.	1932	Carisch. Milano, 1959
<i>Estate</i>	Del <i>Alceste</i> de Eurípide, trad. de E. Romagnoli	Coro masculino	1932	Zanibon. Padua, 1934
<i>Rapsodia</i> (estudio para "La morte del Conte Orlando")	De la <i>Chanson de Roland</i> . Trad. de G. Pascoli	Voz, 2 orq. de cámara (1121- 2310 timpani, arpa, celesta, xi- lófono, perc., orq.) 15'	1932-33	Carisch. Milano, 1959
6 <i>Cori de Michelangelo Buonarroti il Gio- vane</i>	Mich. Buonarroti il Giovane	Coro. 10'	1933	Carisch. Milano, 1936
I Serie: Coro delle malmoritate Coro dei malmoglietti				
II Serie: I balconi della rosa (Invensio- ne) Il papavero (Capriccio)	Mich. Buonarroti il Giovane	2 sopranos, 2 contraltos y 17 instr. (2121-2211, piano y cuer- das) 9'	1935	Carisch. Milano, 1936
III Serie: Il coro degli ritzi (Ciaccona) Il coro dei laudi briachi (Ga- gliarda)	Mich. Buonarroti il Giovane	Coro y orq. (4343-2 saxófonos- 4331, timpani, 2 arpas, piano, xilófono, percusión y cuerdas) 20'	1936	Carisch. Milano, 1936
<i>Divertimento in 4 esercizi</i> : Introduzione ("Non mi mandar messaggi") Arietta ("E per il bel cantar d'un murlo")	Poesías del siglo XIII	Soprano, flauta, oboe, clarinete, viola y cello. 10'	1934	Carisch. Milano, 1956

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
Bourrée ("L'acqua corre alla borra") Sicilia ("Mamma, lo temp è venuto")		3 pianos. 15'	1935	Carisch. Milano, 1936
<i>Musica per 3 piano forti:</i> Allegro molto sostenuto Un poco adagio, funebre Allegramente, ma solemne				
3 <i>Laudi:</i> "Altissima luce, con gran splendore" "Ciascune s'allegra per amore" "Madonna Sancta Maria"	Del <i>Laudario dei Battuti di Modena</i> , 1266	Soprano y orq. de cámara (1111-saxófono, 1100 arpa, piano, violín, viola, cello, oboe) 14'	1936-37	Carisch. Milano, 1937
<i>Volo di Notte</i> (1 acto)	L. Dallapiccola de la obra de A. de Saint-Exupéry	11 voces (bajo o bar., 4 tenores, bar., 2 bajos, 2 sopranos y recitador). Coro, orq. (4333-2 saxófonos-4431 timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, percusión y cuerdas). Orq. interna (2 clarinetes, 3 saxófonos, 2 trompetas, 1 trombón, piano, xilófono, vibráfono, perc., 3 violines, 2 contrabajos)	Abr. 1937 Abr. 1939	Universal Edition, Viena, 1940
<i>Canti di prigionia:</i> Pregliara di Maria Stuarda Invocazione di Boetio	M. Estuardo S. Boetio	Coro e instrumentos (2 arpas, 2 pianos, timpani, xilófono, vibráfono, campanas y percusión) 25'	1938-41	Carisch. Milano, 1939-41

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
<p>Congedo di G. Savonarola</p> <p><i>Piccolo concerto per Muriel Couvreur:</i> Pastorale, grotondo e ripesa Cadenza, notturno e finale</p>	G. Savonarola	Piano y orq. de cámara (2121-2100-timpani, arpa, xilófono, perc. y cuerdas) 20'	1939-41	Carisch. Milano, 1946
<p><i>Il ritorno di Ulisse in Patria:</i> (Transcripción y reducción para la escena moderna de la ópera de Monteverdi)</p>			1941-42	Suvini e Zerboni. Milano
<p>5 <i>Frammenti di Saffo</i></p>	Saffo. Trad. de S. Quasimodo	Voz (mezosoprano) y orq. de cámara (2131-1100-arpa, piano, celesta, violín, viola, cello, oboe) 8'	1942	Suvini e Zerboni. Milano
<p><i>Marsia</i>. Ballet en 1 acto y 3 cuadros</p>	(A. M. Milloss)	40'.	1942-43	Carisch. Milano, 1943
<p>Fragmentos sinfónicos del Ballet "<i>Marsia</i>": Pausa mágica-ostinato-ripiresa Danza di Apollo Última danza di Marsia La morte di Marsia</p>		Orq. (3543-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, perc. y cuerdas) 23'		Carisch. Milano, 1943
<p><i>Sonatina Canonica</i></p>		Piano (basada en el "Capricho" de Paganini) 8'	1942-43	Suvini e Zerboni. Milano, 1943
<p><i>Sex Carmina Alcaei</i></p>	Alceo. Trad. de S. Quasimodo	Voz (soprano) y 11 instrumentos (1111-1100-arpa, piano, violines, violas, cellos) 8'	1943	Suvini e Zerboni. Milano, 1946

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
2 <i>Liriche di Anacreonte</i>	Anacreonte. Trad. de S. Quasi- modo	Voz (soprano), 2 clarinetes, viola y piano. 6'	1944-45	Suvini e Zerboni. Milano, 1946
<i>Ciaccona, Intermezzo e Adagio</i>		Cello. 16'.	1945	Universal E. Viena, 1947
<i>Rencessuals. Tres fragmentos.</i>	De la <i>Chanson de Roland</i>	Voz (mezosoprano) y piano. 8'	1946	Suvini e Zerboni. Milano, 1946
2 <i>Studi:</i> Sarabande Fanfara e Fuga		Violín y piano. 11'	1946-47	Suvini e Zerboni. Milano, 1948
2 <i>Pessi per orchestra:</i> (Transcripción de la obra precedente)		Orq. (2322-4321-timpani, 2 arpas, piano, xilófono, celesta, percusión y cuerdas) 11'	1948	Suvini e Zerboni. Milano, 1948
<i>Il Prigionero. 1 Prólogo y 1 Acto</i>	L. Dallapiccola, basándose en Villiers de l'Isle Adam y Chanson de Costez	en 5 voces (soprano, 2 tenores, bajo y la rítono, bajo), coro, orq. (3343-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, piano, celesta, xilófono, vibráfono, percusión, org. y cuerdas). Orq. interna (2 trompetas, trombones, órgano y campanas) 50'	1944-48	Suvini e Zerboni. Milano, 1949
4 <i>Canciones de A. Machado:</i> "La primavera ha venido" "Ayer soñé que sería" "Señor, me arrancaste" "La primavera ha venido"	A. Machado	Voz (soprano) y piano. 7'	1948	Suvini e Zerboni. Milano, 1950

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
3 <i>Poemas</i> (Variaciones sobre una serie de 12 notas)				
"Per un fiore dato alla mie bamba"	J. Joyce (traducción de E. Mon-tale)	Soprano y orq. de cámara (2131-1100 arpa, piano, celesta y 4 inst. de cuerda) 11'	1949	Ars Viva. Zürich. (Schott, Moinet)
"Chimeche nasce e morte eniva"	Michelangelo			
"Figlio, per riposar"	A. Machado (Trad. de Dallapiccola)			
<i>Job</i> , oratorio en 7 partes				
	L. Dallapiccola	Recitante, 5 voces (soprano, contralto, tenor, baritono, bajo) coro, orq. (3232-2211-timpani, arpa, piano, celesta, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) orq. foso (2 cornos, 2 trompetas, trombones, órgano) 35'	1950	Suvini e Zerboni. Milano, 1951
<i>Tartiniana</i> , Divertimento				
Larghetto				
Allegro misurato				
Molto sostenuto				
Allegro assai				
<i>Quaderno musicale di Annalibera</i> :				
Simbolo				
Accenti				
Contrapunctus primus				
Linee				
Contrapunctus secundus				
Fregi				
		Violín y orq. (2132-2100-arpa, xilófono, 6 violas, 3 violoncellos, 2 contrabajos) 16'	1951	Suvini e Zerboni. Milano, 1952
		Piano. 14'	1952	Suvini e Zerboni. Milano, 1953



<i>Título</i>	<i>Texto</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
Andantino amoroso e contrapunctus tertius Ritmi Colore Ombre Quartina				
<i>Goethe-Lieder:</i> "In tausende Formen" "Die Sonne Kommt" "Lass deiner süßen Rubinnennund" "Möge Wasser" "Der Spiegel sagt mir" "Kaum dass ich dich wieder habe"	Goethe (de <i>Westlicher Diwan</i> )	Mezzosoprano y 3 clarinetes. 9'	1953	Suvini e Zerboni. Milano, 1953
<i>Variations</i> (transcripción del Cuaderno Musical de Annalibera para piano)		Orq. (2222-4231-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) 14'	1954	Suvini e Zerboni. Milano, 1954
<i>Piccola musica notturna</i>	(De <i>Noche de verano</i> de A. Orq. Machado)	(2222-2200-timpani, arpa, celesta, xilófono, campanas, percusión y cuerdas.	1954	Ars Viva. Zürich. 1956 (Schott, Moinet)
<i>Canti di Liberazioni:</i> "O frater frater" "Dominus quasi vir pugnator" "Vocasti, et clamasti, et rupisti"	S. Castellio del <i>Esodo</i> S. Agus. tín (De las Confesiones)	Coro y orq. (3343-2 saxófonos-4331-timpani, 2 arpas, celesta, 2 xilófonos, vibráfono, campanas, percusión, cuerdas) . 30'	1955	Suvini e Zerboni. Milano, 1955
<i>An Mathilde</i> , Cantata	H. Heine	Soprano y orq. (1131-saxófono-2110-timpani, xilófono, vibráfono, percusión y cuerdas) 15'	1955	Suvini e Zerboni. Milano, 1955

<i>Titulo</i>	<i>Texto</i>	<i>Instrumentación y duración</i>	<i>Fecha</i>	<i>Editor</i>
<i>Tartini</i> II, Divertimento: Pastorale Tempo di Bourée Intermezzo Presto (7) Variazioni		Violín y orq. (2231-1100-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, percusión, 4 violas, 4 cellos) 12'	1956	Suvini e Zerboni, Milano, 1957
5 Canciones:				
"Aspettiano la stella mattutina"	Jone di Ceo			
"Dorati uccelli dall'acuta voce"	Anónimo			
"Acheronte che tormenti reca"	Licimnio			
"Dormono le cime dei morti"	Alcmane			
"Ardono, straverso la notte"	Ibico			
	(Traducciones de Quasimodo)			
<i>Concerto per la notte di Natales dell' anno 1956:</i>	2 Laudi de Jacopone da Todi			
Prologo				
I Inno ("Audite è un canto")				
Intermezzo				
II Inno ("Amor, amore grida")				
Epilogo				
<i>Requiescanti:</i>				
"Come unto me"	S. Mateo, O. Wilde, J. Joyce			
Orq.		Coro y orq. (2232-saxófono-1111-timpani, arpa, celesta, xilófono, vibráfono, campanas, percusión y cuerdas) 18'	1957-1958	Suvini e Zerboni, Milano, 1960
"Tread lightly"				
Orq.				
"Dingdong. The castle bell"				

Título	Texto	Instrumentación y duración	Fecha	Editor
<i>Dialoghi</i>		Violoncello y orq. (2232-saxófono, 1111-timpani, arpa, celesta, xilófono, marimba, vibráfono, percusión y cuerdas) 16'	1959-1960	Suvini e Zerboni, Milano, 1960
<i>Pregghieri:</i>	M. Mendes. Traducción de Jacobbi	R. Bar, y 18 instrumentos (1122-saxófono, 1100-arpa, piano, celesta, xilófono, vibráfono y cuerdas) 8'	1962	Suvini e Zerboni, Milano, 1963
"Oscurita" "Trasfigurato del soffio della notte" "Dinanti el crocifisso"				
<i>Three Questions with two Answers:</i> para orquesta		(1221-111-arpa, celesta y cuerdas)	1962	

# GOFFREDO PETRASSI

p o r

*E. Ropioni*

Generalmente en la historia de la música contemporánea —es decir del siglo xx— se destaca el decenio 1920-1930, como un período de particular importancia que representa el momento cumbre de fusión y caracterización de todas las expresiones estéticas y conceptuales del nuevo lenguaje musical.

En Roma, en Milán, en Venecia, como en París, se logra, en efecto, una síntesis idiomática de valores y principios sustanciales, cuyas raíces penetran profundamente en el clima europeo, para alimentar fecunda y eficazmente, con la linfa de una visión internacional, las voces cultas y eruditas de compositores que, aunque se enlacen estrechamente con el proceso evolutivo típico de toda Europa, no renuncian sino que, por el contrario, intentan afirmar a toda costa las características inconfundibles de una tradición nacional.

La contradicción casi paradójica de esta situación es puramente aparente. En realidad, la música de Strawinsky, de Bartok o de Kodaly, el pathos típico de los esclavos que interpretan el alma de la estepa o el grito anímico y ancestral de misteriosas fuentes populares, no se identifica nunca con una visión puramente folklórica, sino que intenta injertar la sincera expresión de un nacionalismo culto en el amplio panorama de renovación estilístico-técnico que crea la exigencia unitaria y universal de romper de manera definitiva con los vínculos del pasado.

Casella vuelve a los modelos tradicionales del barroco y a las expresiones vivas de la música popular del sur de Italia (tarantella, siciliana, etc.), goza de la luminosidad casi solar del ambiente mediterráneo en que vive o intenta vivir; no obstante, su cultura y elocuencia aristocrática le impiden encerrarse en los términos definidos de un nacionalismo polémico o demasiado regional.

Es posible ser europeo sin renunciar a ser italiano, de la misma manera que, por ejemplo, se puede ser lombardo e italiano al mismo tiempo.

Este proceso de valorización singular en una atmósfera múltiple y colectiva, que constituía por sí mismo elemento programático de realización concreta y motivo serio y constante de investigación, se presenta a la nueva generación como hecho adquirido y como experiencia ya superada por haber cumplido su ciclo de formación.

Goffredo Petrassi, nacido en Zagarolo en 1904, recoge esta preciosa herencia, considerándola la base más segura para construir su nuevo edificio.

Ya en su "Partita" para orquesta (1933), aunque el neoclasicismo de tipo caselliano constituya una nota evidente y destacada, y un motivo indiscutible de influencia más que justificada, por tratarse de un compositor al comienzo de su actividad creadora, sentimos que algo verdaderamente nuevo y original ha ingresado al mundo del arte musical italiano, renovando la técnica y afirmando un nuevo concepto humano y filosófico.

El sentido de la orquestación, como capacidad de expresión compleja y riquísima de recursos tonales y tímbricos, que constituye para muchos compositores el punto cumbre y la conclusión de un proceso de desarrollo que muy a menudo coincide con la trayectoria de toda una existencia, resulta ya perfecto y definitivo en el comienzo del arte de Petrassi, que considera al conjunto sinfónico como factor y como medio de expresión directo, casi instintivo.

La idea romántica y sentimental, heroica y dolorosa, épica y lírica que se concentra en la visión subjetiva del individuo, ubicado en el centro del universo, dueño y víctima de sus propias ilusiones, que le permiten volar en el espacio irreal de la idealización inalcanzable, parece continuarse teóricamente en el individualismo petrassiano. Sin embargo, se cambia y transforma en estructuras conceptuales completamente distintas. El humorismo agudo y picante de Heine, que parecía representar la máxima amargura de la literatura romántica, se nos presenta como expresión de optimismo luminoso y halagador si lo comparamos con la visión desesperada y despiadada del hombre contemporáneo que se refleja en la música de nuestro autor, y que se nos revela como un ser amargado, atormentado por dudas y problemas insolubles, sin esperanza de un porvenir que coincida con la necesidad ineluctable de una total renuncia a la realización de sus sueños y a la fatal negación de sus afirmaciones espirituales.

Esto lleva consigo un sentido de responsabilidad muy acentuado que impide el libre abandono a la inspiración fácil y primitiva e impone una actitud rigurosa de continuo autocontrol y dura disciplina.

Con mucha frecuencia se habló de un evidente paralelismo entre la visión de Strawinsky y la de Petrassi. Puede ser que desde el punto de vista técnico y formal esta afirmación corresponda en parte a la verdad. Sin embargo, nuestro compositor no conoce, ni puede conocer,

la etérea liviandad de la sonrisa comprensiva y casi optimista con que el gran músico considera, alejándose con escepticismo áulico, los aspectos de la vida humana.

El Strawinsky que interesa a Petrassi es, a lo sumo, el de la Sinfonía de los Salmos, de "Le sacre du printemps", del "Oedipus rex", en los que la exigencia del estilo no resulta ya un factor fundamental y aislado, sino que más bien un medio de expresión filosófica y un conceptualismo severo y profundo.

La risa o la sonrisa, aunque amarga y angustiada, no puede ser apreciada por nuestro autor, cuya inspiración busca el lenguaje preciso y objetivo de quien quiere construir su obra sobre bases sólidas y positivas, con principios arquitectónicos bien definidos. Esto explica la solidez de su expresión que, aunque se desarrolle a través de un discurso y con una sintaxis bastante compleja, logra siempre claridad en sus rasgos y gran potencia en sus matices. Todo lo que es sofisticado, rebuscado, o tiene sabor o valor de compromiso no puede ser tolerado por él, lo rechaza de la manera más enérgica y total.

Si fuera posible expresar su concepto constructivo y su visión estética por medio de una figuración geométrica, tendríamos que pensar en un esquema tridimensional al cual faltarán elementos curvilíneos. Todo es recto, claro, puntualizado y, sin embargo, no resulta de fácil e inmediata comprensión.

Si existe un músico que para entenderlo en su valor real necesita preparación, meditación y voluntad de acercamiento espiritual que no permite superficialidad de valoración o aprecio empírico, este es precisamente Petrassi.

Su edificio se nos presenta perfectamente funcional en todas sus partes, armónico en su conjunto, austero y elegante, en el sentido más estricto de la palabra; pero sentimos que detrás de las paredes y las ventanas, se esconde una verdad profunda y trágica, la que, precisamente por ser verdad, no admite ninguna forma de explicación aproximativa u opinada, sino que requiere el examen frío y racional que se basa solamente en la lógica de la realidad o en la demostración precisa y documentada propia de la matemática o de la filosofía.

Sus temas se transforman en ideas y el desarrollo que consigue, constituye siempre un discurso coherente y efectivo. Este "campesino que marcha a la conquista de la civilización, con un sentido absoluto de seriedad y respeto" (D'Amico), no queda satisfecho frente a la simple apariencia del objeto de su investigación, sino que intenta penetrar en

su esencia más profunda hasta descubrir su alma y transformarlo en concepto filosófico.

Tenemos que salir de esta posición definida y substancial para entender el lenguaje abstracto y profundo de su Concierto para orquesta N<sup>o</sup> 1 (1934) en el que "algunas atmósferas armónicas, la tendencia personal al lirismo alucinante, el amor a la construcción barroca, al fragor instrumental y a la violencia rítmica" (D'Amico) se sintetizan, tras la huellas de la dinámica contrapuntista de Hindemith, en el rigor lógico de su construcción ideal.

Por este camino logrará, en su proceso evolutivo, una humanidad y una espiritualidad más profundas y una claridad expresiva más lineal.

El eclecticismo culto y erudito, típico al estilo de Casella, que caracterizaba su "Introducción y Allegro para violín concertante y once instrumentos" (1933), ya habrá desaparecido en su "Salmo ix" para coro y orquesta (1934-36), en el que se afirma la visión universal de una moderna arquitectura musical que sale completamente renovada de la atmósfera fascinante de los grandes polifonistas del siglo xvi.

En su "Concierto para piano" (1936-39), el fenómeno catártico y de liberación se hará aún más evidente en el juego tonal y rítmico que preluirá al instrumental precioso de su "Magnificat" para soprano, coro, y orquesta (1939-40).

La lírica de Leopardi lo llevará otra vez a la visión filosófica en su "Coro de los muertos" (1940-41).

El conceptualismo abstracto, sin embargo, encontrará aquí un nuevo factor de evolución, que lo transformará en transfiguración poética. El sentido del misterio trágico y desesperado que pesa sobre la humanidad y la visión tétrica de la muerte, que no conoce el consuelo de la esperanza en una salvación ultraterrena, constituyen los factores expresivos de esta composición, la que, a pesar de su orgánico orquestal extraño y desacostumbrado (coro de voces masculinas, tres pianos, vientos, contrabajo y percusión), representa una de las páginas más elocuentes de la producción petrassiana.

En ella tenemos, quizás, la expresión más fiel de la tragedia de la nueva generación.

La poesía volverá a transformarse en filosofía en sus "Ballets", "La locura de Orlando" (1942-43) y el "Retrato de Don Quijote" (1945), obra en la que el personaje simboliza una idea y el argumento se desarrolla, implícita o explícitamente, a través de una lógica rigurosa y coherente lo que nos hace pensar en un racionalismo casi puro.



Goffredo Petrassi





Además, el "ballet" abre a nuestro compositor las puertas del teatro; tenemos la ópera cómica en un acto "El Cordobés" (1949) y la ópera de cámara "La muerte en el aire" (1950), piezas en las cuales se evidencian la voluntad de resolver en valores puramente musicales todos los elementos del drama. Petrassi no se limita nunca a buscar únicamente el efecto dramático; su música no intenta caracterizar a los personajes que actúan en la escena, ni sus gestos, ni sus rasgos exteriores; por el contrario, explica su función teatral realizando un proceso de completa transfiguración con estos mismos personajes" (Romano Vlad). Nuevamente es la idea y no la persona lo que interesa al autor.

Por este camino se concluye el segundo período de la evolución creadora que empezó con sus "Cuatro líricas" para voz y órgano (1942) Transcripción para orquesta (1950) y sus "Invenciones para piano" (1942) y termina con la cantata "Noche oscura" (1951), en la que el compositor vuelve a la "contemplación de los problemas y de los interrogativos, que trascienden la contingencia y la limitación terrena del destino humano" (Romano Vlad).

La "Sonata de cámara para clavecín con diez instrumentos" (1948), que opone dos violines, dos violas, un violoncello, un contrabajo, una flauta, un oboe, un clarín y un fagot al clavecín, representa la intención evidente de lograr un equilibrio sonoro perfecto y armónico (nótese la contraposición de dos violines y dos violas a las unidades de los demás instrumentos) y abre prácticamente el tercer ciclo de la evolución técnica de nuestro compositor.

La inquietud espiritual, el deseo de renovación, la necesidad de una clasificación continua de sí mismo frente a sí mismo, lo indujeron y lo inducen continuamente a nuevas investigaciones y a tentativas cuyo atrevimiento se justifica por la fuerza del genio y de la cultura que le son propias.

La búsqueda de un nuevo lenguaje que ya se revela evidéntísima en el uso de los recursos sonoros y tímbricos, en la violencia del ritmo que caracterizaba su Concierto N° 2 para orquesta (1951), tenía que desembocar fatalmente en la experiencia dodecafónica de su "Recreation concertante" (Concierto N° 3, 1952-53).

El descubrimiento de la técnica serial, esto es, de un mundo sonoro pancromático en el cual las posibilidades expresivas se presentan con la amplitud y la variedad propia de un terreno aún casi virgen e inexplorado, constituyó para Petrassi un nuevo motivo de meditación profunda y de estudio severo y diligente. Se acercó a los nuevos modelos

con el entusiasmo tembloroso del neófito y, sin embargo, no se lanzó incautamente a las olas arrebatadoras de lo novedoso, pletórico de fascinación.

Su exploración se cumple por grados y progresivamente, sin renunciar al imperativo categórico de su independencia espiritual.

Por esta razón, en sus composiciones sucesivas, o sea en el Concierto Nº 4 (1954); en el Nº 5 (1955); en el Cuarteto (1957); en la "Serenata para cinco instrumentos" (1958); en el "Trío para cuerdas" (1959); en los "Sonidos nocturnos" para guitarra (1959); en el "Concierto para flauta y orquesta" (1960); en el "Propos d'Alain" para barítono y doce ejecutantes (1960), etc., nos percatamos de la presencia siempre más viva y evidente del dodecafonismo, aunque el autor mantenga su propia inspiración dentro de la más amplia libertad.

# LUIGI NONO

por

Luigi Pestalozza

Desde su primera obra, las *Variaciones sobre la serie del Op. 41 de Arnold Schoenberg*, Luigi Nono se colocó de inmediato en el epicentro de la nueva escuela serial europea que por entonces se iniciaba. En 1950, año en que fueron escritas las Variaciones<sup>1</sup> y presentadas en Darmstadt, Pierre Boulez acababa de componer la *Segunda Sonata* para piano, Karlheinz Stockhausen, era un nombre que tendría que esperar todavía dos años antes de darse a conocer y Bruno Maderna hacía sólo poco tiempo que libraba la batalla de auténtico agitador de la música contemporánea y específicamente de aquella de extracción vienesa. Es comprensible, por lo tanto, que Nono se destacase de inmediato con su primera obra y, muy especialmente con *Polifónica-Monodia-Ritmica*, de 1951<sup>2</sup> convirtiéndose en un pionero de la *Neue Musik*: no sólo porque había adoptado desde un primer momento la técnica dodecafónica sino que, por ejemplo, porque en *Polifónica-Monodia-Ritmica*, la serialización del ritmo valorizaba la ulterior proposición de Boulez de que la composición a base de la técnica serial se extendiera a todos los parámetros. Además también, en el campo del estructuralismo, el compositor veneciano no habría tardado en demostrar que para él la búsqueda lingüística que partió de las enseñanzas de Schönberg, aunque manteniéndose alerta a las lecciones webernianas, no agotaba el problema del espacio sonoro, más o menos férreo a través del “descubrimiento” del material sonoro inédito de la serialización completa de los elementos musicales. Por el contrario, pronto quedó en claro que para Nono el desarrollo de un lenguaje personal, dentro del campo de la nueva búsqueda serial, significaba esencialmente la investigación de nuevos medios de comunicación adecuados al contenido que a él le apremiaba manifestar. Es así como en *Due espressioni per orchestra*, de (1953), y especialmente en la segunda, el sonido referido a su aspecto

<sup>1</sup>Luigi Nono nació en Venecia el 24-1-1924. Inició sus estudios con G. F. Malipiero. En 1946 reiniciaba “ex novo” sus estudios de composición con B. Maderna. Después sigue cursos con H. Scherchen. Es doctor en jurisprudencia.

<sup>2</sup>El proceso de serialización de los elementos —por ejemplo del ritmo— está notablemente avanzado en *Polifónica-Monodia-Ritmica*. Una obra instrumental menor de Nono, pero interesante en este sentido, es *Canti per 13*, de 1954.

físico y tratado de modo de expandirlo y configurarlo en la riqueza de su posibilidad fenomenológica, interfiere a su vez en la organización compositiva según la cual es determinado para dar lugar a un continuo componerse y descomponerse, proponerse y negarse de fuerzas sonoras contradictorias capaces de expresar una dinámica de energía *puramente musical*, pero no por esto menos eficaz para evidenciar la sólida cohesión de un pensamiento latente, en ningún caso dispuesto a limitarse en la abstracción del resultado meramente formal. Desde este momento, orientándose en sentido opuesto a la multipolaridad weberiana, Nono más bien demuestra saber aprovecharla para conferir a la música, enriquecida lingüísticamente, un renovado poder expresivo; por un renovado rechazo de las situaciones agotadas, de las soluciones extintas de enigmáticos valores fónicos.

En suma, Nono afrontó inmediatamente, inclusive con sus primeras obras, el problema céntrico de la vanguardia musical que creció en Europa en la década de 1950, o sea, el de la composición que, formalmente llevada a la nueva estructuración técnica del material, ya sea el sonido aislado en el conjunto de la estructuración serial o de un organismo sonoro más complejo serialmente constituido. Además, lo que también Nono rechazó inmediatamente fue el peligro de que esa problemática lingüística se transformara en metafísica, presumiendo alcanzar la total libertad creadora a través de la absoluta sumisión de la composición a la forma determinada por la propiedad intrínseca de los materiales. Nono no simpatizó en absoluto con la tendencia que justificaba, por pretensiones racionalistas, aquellos que veían en todos los parámetros de la técnica serial el medio de organizar una música matemáticamente capaz de liberar la realidad musical de la contingencia de la experiencia humana, histórica, e individual y de garantizarle a la música una absoluta objetividad basándola en la automática estructuración técnica del material sonoro. Además, Nono denunció enérgicamente el carácter ideológicamente reaccionario y musicalmente sin base de este enfoque contra el cual luchó desde que inició su actividad de compositor. Efectivamente, en Darmstadt, en 1959, desenmascaró la parálisis teórica y práctica de aquellos que "tienen, por único fin huir de su propia responsabilidad histórica y de su propia época" atacando también "la fatua inocencia" —de los que— querían socorrer el pensamiento europeo que pretenden decadente, ofreciendo a la juventud europea como restauración moral, la resignada apatía de: "todo da lo mismo"

con la cómoda fórmula de "Yo soy el espacio, yo soy el tiempo"<sup>3</sup>. En Darmstadt, en 1959, Nono se definió contra las tentativas realizadas hasta ese momento, de racionalizar la composición musical a través de la predeterminación científica de su organización formal la que, a su vez, se deducía del material sonoro que la técnica serial extendida a los parámetros permitía analizar y ordenar con precisión matemática; y con respecto a su extremo opuesto y derivado de él, o sea la música sometida a la agregación espontánea de los materiales sonoros que el compositor prepara para la elección indeterminada del intérprete elevado a agente formal-informal. En resumidas cuentas, Nono plantea la discusión sobre el desarrollo del serialismo que comienza con Webern y llega hasta Cage, pero ¿desde qué punto de vista?

Naturalmente él había participado en el proceso de desarrollo hasta lograr superar la serie misma. Pero lo que lo separaba de las posiciones que atacó con tanta decisión fue substancialmente su concepto distinto del arte y de la vida y su visión del mundo ya no como un absurdo ni como la angustiosa ruta en la que el hombre se siente prisionero, sino que como una realidad en la que los conflictos humanos son determinados por la sociedad, como la historia de esas luchas reales en cuyo crisol la experiencia musical, aunque autónoma en los problemas específicos que la caracterizan, se redime y se califica. De lo anterior nace la convicción de Nono de que el material sonoro es una realidad objetiva en la que se ejercita el conocimiento del compositor que la explora incesantemente (lo que excluye toda *experimentación*) —salvo que se defina el concepto de que la técnica, de cualquier tipo y grado evolutivo que sea— resuelve su labor experimentadora en función de un lenguaje, tanto más libre cuanto más se ejercite con base histórica de su relación social e ideológica siempre implícita en su propia labor creadora y conscientemente controlada por el compositor. El enfoque histórico de Nono, evidentemente influenciado por el marxismo, implica "el concepto real de libertad creadora definida como capacidad consciente para tomar las decisiones necesarias a la época para la época"; oponiéndose así a quien entiende como libertad creadora la sumisión pasiva al rigor técnico o viceversa a la indeterminación casualística, precisamente con el objeto de sustraerse a la responsabilidad histórica de una *decisión* humanística. El serio reclamo humanístico hecho en Darmstadt por el músico veneciano fue extremadamente explícito y es

<sup>3</sup>La conferencia de Darmstadt fue publicada en *La Rassegna Musicale*, Nº 2, Torino, 1960.

fácil imaginar hasta qué punto desagradó a aquellos que de un modo u otro proponían la fuga individualista en el material sonoro elevado a demiurgo de la composición, a garantía del sujeto enajenado, para poder tranquilizarse en la *fatalidad* de lo enajenado. La alternativa ideológica de fondo fue de una evidencia absoluta, aunque si se estudia atentamente la conferencia de Nono no encerraba, por cierto, gran novedad: toda la música de este compositor estaba enfocada en esa dirección y era la premisa de esta intervención polémica. Esta, no obstante, seguía el mismo camino de la *Neue Musik* y continuaba por este camino, pero oponiendo en la raíz misma de su problemática formal, la alternativa de su compromiso humanístico.

Esto se hace evidente específicamente en las obras basadas en poemas o textos en prosa, aunque sus obras instrumentales no están exentas, pero en el catálogo de la obra de Nono resalta el hecho de que es en éstas donde prevalece y es fácil descubrir que la vocación del compositor es subyugar su música a la palabra. Esto lo hace de manera originalísima, como por ejemplo en *Liebeslied* para coro, arpa, glockenspiel, xilófono, timpani y cinco platillos suspendidos. Desde 1954, hasta 1956 época en que culmina este período con el *Canto Sospeso*, obra en la que los versos de Nono<sup>4</sup> forman parte del esquema estructural del material serial, para establecer una correspondencia precisa entre la métrica del verso y las permutaciones oportunamente desarticuladas de la serie. Aunque en el *Liebeslied* no haya disociación de las palabras como ocurrirá en *La victoire de Guernica*, obra que escribe inmediatamente después y sobre todo en el *Canto Sospeso*, encontramos una sintomática anticipación de aquel procedimiento mediante el cual la brillante disposición de las notas que establecen, entre las distintas voces, una interrelación de los sonidos, se adecúa la disposición orgánica, no estrictamente sintáctica de las palabras. Tampoco por esta vía Nono logra reducir el texto a mero material fonético, porque en la disposición evidentemente puntillística de las notas, interfieren la dinámica, el timbre, el ritmo y la duración que producen un tejido de organismos sonoros ligados entre ellos y, de esta manera, capaces de dar a las palabras el relieve plástico y expresivo implícito en su significado. La escritura del *Liebeslied* todavía no logra el rigor al que Nono llegará en seguida: las octavas perduran, la disonancia a menudo sigue usándose como medio exclusivamente expresivo, la serialización

<sup>4</sup>La obra está dedicada a Nuria Schoenberg, más tarde se convirtió en la esposa de Berg, hija del gran compositor, quien Nono.

de los parámetros es parcial. Pero en esta delicada y altamente poética obra, el lenguaje es netamente caracterizado por la función predominante que en ella tiene el intervalo como elemento constitutivo de la organización musical (vale la pena destacar los estudios de contrapunto realizados por Nono abarcando desde los antiguos hasta los flamencos y algunos compositores posteriores, y después, a través de los del seiscientos, setecientos u ochocientos —Bach, Beethoven y Brahms— hasta la dodecafonía y el nuevo serialismo, los que le permitieron individualizar en el intervalo al factor imperecedero de la música en cualquier período de su desarrollo histórico: o sea, que sin intervalo no hay música sino que solamente sonido y sin control, por parte del compositor de su ubicación formal determinada objetivamente entre época y época por su función comunicativa, no existe lenguaje musical, sino que solamente figuras de sonidos intervalados<sup>5</sup>). O sea, si examinamos el estructuralismo de Nono no sólo en *Liebeslied*, sino que también en una obra bastante más evolucionada como *Incontri per 24*, ésta se destaca exhaustivamente en la organización de los elementos vinculados a la intervalación que los gobierne formalmente: la pericia del compositor en esta materia se ejerce, en realidad, a través de la serialización de los parámetros, y con respecto a la intervalación no escapa al control lingüístico del compositor. De esta manera se establece concretamente la originalidad de Nono que ha sido definida como “la continuidad de una melódica polifónica sensata” entre los organismos y microorganismos puramente sonoros.

Precisamente con respecto a los textos, la agresiva actualidad de Nono, se encuentra esencialmente en su capacidad para traducir y dilatar musicalmente la comunicación de los conceptos de que son portadores, sin subordinarse a su significado meramente literario, pero sin traicionarlos reduciéndolos solamente a valor fonético. Por lo tanto, la esencia y el significado de los textos que son estrictamente interdependientes de la esencia y del significado de la música, son importantes para Nono no sólo desde el punto de vista musical. En suma es notorio que la música concuerda con los textos y es el resultado de la elección de textos *comprometidos*. ¿Pero qué tipo de compromiso? La lírica de amor de Nono, la *Tarde* de Lorca o las poesías de Neruda, Eluard y Ungaretti, las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia europea, los cantos de Pavese y los versos de Maiakovski, descubren un compro-

<sup>5</sup>Nono expone sus teorías en dos conferencias tituladas *Testo-musica-canto* ofrecidas en Darmstadt en 1960.



miso que no es exclusivamente civil o político, sino que se abre a una inteligencia profana e imanentista del mundo y de la vida; la que nos recuerda una vez más la característica humanística de la experiencia artística de Nono. En realidad, con excepción del *Liebeslied*, las obras sobre textos de Nono en el período que se concluye con el *Canto Sospeso*, están comprometidas en un sentido muy preciso: son un ejemplo evidente de la apasionada definición del compositor en la Europa ideológicamente dividida de estos años. Es así como surge el *Epitafio per García Lorca*, (1952-53), tríptico compuesto de una primera parte, *España en el corazón*, para soprano, barítono, coro e instrumentos, sobre poesías de Lorca y de Neruda; ~~de~~ una segunda parte para flauta sola e instrumentos, con el título lorquiano *Y su sangre ya viene cantando* y, de una tercera parte para recitante, coro hablado y orquesta, basada en el *Romance de la guardia civil española*, de Lorca<sup>6</sup>. Pero, por ejemplo, en *España en el corazón*, el recuerdo del poeta español se convierte en emblema de esa España antifascista de ayer y de hoy a través de la hábil unión del lirismo lorquiano (*Tarde y Casida de la rosa*) y, la dramática protesta civil de Neruda. Desde el punto de vista musical, el montaje de los versos en el trozo que Nono intencionadamente subtitula "Studi", logra la articulación de las tres partes diferentes, construidas sobre una sola serie dividida en grupos de cuatro notas cuya permutación continuada constituye el esqueleto de cada una. Específicamente la primera es un verdadero ejercicio melódico protagonizado por los solos (recitativo y cantado) en una textura en la que participa como primera persona la parte instrumental; la segunda es un estudio rítmico de la palabra y derivada de un material ordenado previamente, basado en el ritmo del canto revolucionario italiano, *Bandiera rossa*<sup>7</sup>, ligado "semánticamente" a la guerra civil española, el que sólo puede percibir un oído muy fino, y que se convierte en elemento generador de una creciente tensión rítmica, proyectada hacia todas las direcciones del espacio sonoro a través de la voz del recitante, del coro hablado y de la parte instrumental, de la que brota agresiva e implacable la percusión que lo dilata y lo impulsa de la manera más lapidaria, épica y realista a

<sup>6</sup>En 1954 compuso también el ballet *Mantello rosso* basado en *Don Perlimplin* de Lorca.

<sup>7</sup>El empleo de un canto revolucionario asumido, sin embargo, de manera distinta a la de su sencilla y pura enunciación, tiene un valor *clave* y muy signi-

ficativo, de absoluta implicación *ideal* de la materia y de la forma de la que libremente se deriva. Nos referimos a la *Internacional* usada como base del ritmo de intervalación en *La victoire de Guernica*.

indicar la deshumanización de la guerra y la fe en la lucha por la vida. Por lo demás, si continuáramos analizando *España en el corazón* (y todo el *Epitafio*), la disciplina serial que había alcanzado Nono es tan evidente que nos ayudaría a captar mejor como se desprende de esta obra el vigor comunicativo de una música que se consideró como "studi", esa fuerza de un discurso en la que la vocalización de la soprano, la ariosidad del bajo, la escultórea declamación del recitante, los coros hablados y cantados y la estructuración de la orquesta, en una red de líneas a veces reducidas a puntos, convergen orgánicamente en un estilo, a la vez expositivo y divagativo que tiene algo de estrepitosamente nuevo y, al mismo tiempo, recuerda las antiguas formas madrigalescas. En esta primera obra vocal de Nono descubrimos cómo la novedad formal de su música se nutre voluntariamente de contenidos no con el objeto de volver a las exacerbadas peroraciones expresionistas, sino que para continuar la interrumpida reprobación de una vanguardia *empeñada* en dar fuerza expresiva a las ideas y no a las pasiones. Recordamos espontáneamente al poeta preferido de Nono: Maiakovski.

Después del paréntesis del *Liebeslied*, Nono toma nuevamente contacto con lo español en *La victoire de Guernica*, (1954), pero en esta obra no logra la plenitud creadora del *Epitafio*. Puede que la razón sea esa faceta evolutiva de su lenguaje en este momento: en *Guernica* se vale por primera vez de la desunión del texto en fragmentos silábicos distribuidos entre las diversas voces del coro, y por otra parte, se hace evidente el propósito de una mayor rigurosidad estructural. Esta obra conduce al *Canto Sospeso* y como tal es paralela a *Incontri per 24 strumenti*, (1955), la que por lo demás es una creación acabada y valiosa. En realidad nos asombra en este trozo que la técnica serial atropelle casi totalmente los elementos, lo que más tarde nos asombrará aún más en la cantata de la Resistencia: "como las disposiciones puntuales de la estructura se distribuyen para alcanzar una continuidad del sonido, como los intervalos se enlazan, convirtiéndose casi en un *continuum* melódico, sin desmentir siquiera por un momento *l'eppur si mouve* de la materia sonora sometida". Uno de los más explícitos elogios hechos a *Canto Sospeso* por la crítica alemana es compararlo con "Incontri" lo que sirve para aclararnos ese escrúpulo formal que incluso se advierte en su título. O sea, llamados "Incontri" por el procedimiento cancrisante, en general policéntrico aplicado al trozo, por el cual desde la mitad de la segunda parte se desarrolla *en espejo* con respecto a la primera; a más de esto las dos partes articulan interiormente una sucesión

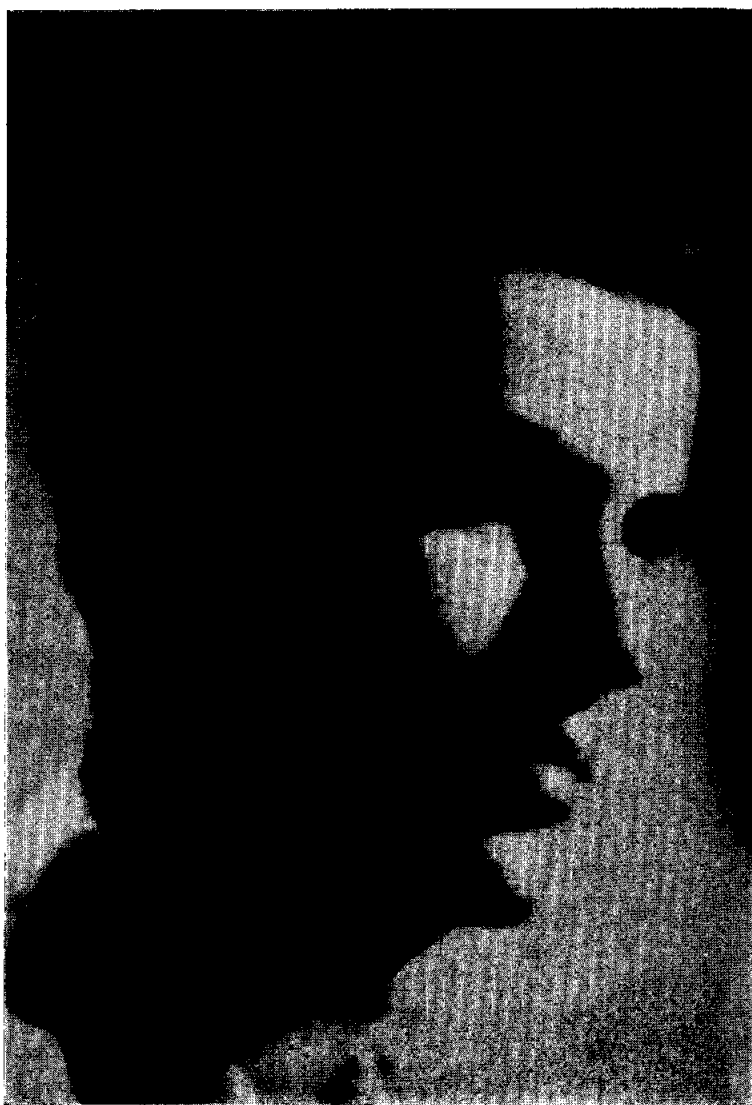
de procesos cancrisantes secundarios. Pero el esquema sistemático que envuelve la obra en su totalidad la hace además, convergir de un máximo de intensidad a un mínimo y viceversa, considerando no sólo a la dinámica serializada en relación con los intervalos para operar con ellos una constante compensación, sino a todos los otros parámetros sean o no serializados. Es así como con la dinámica las alturas también se serializan (distribuyéndose entre los diversos instrumentos) en forma sistemática en el sentido de que el procedimiento cancrisante al que se someten ha sido estabilizado en una cierta simetría que define, junto a la dinámica, el espacio sonoro del trozo. De la misma manera el tempo metronómico regulado en base a la fisonomía convergente de *Incontri* es también cancrisante; dentro del margen de libertad que Nono se concede respecto al ritmo no serializado, pero tratado con simetría, llega a establecer y estabilizar una simetría general del tempo musical a través de la que se revela claramente la estructura cancrisante de la composición. De ahí que la férrea organización se traduce en una proliferación de acontecimientos sonoros en los que la permutación interválica es, a la vez, el centro motor que se realiza según el diseño cambiante de la intensidad prevista en su trayectoria por la voluntad expresiva del compositor.

Es importante destacar que Nono emplea por primera vez en *Incontri* una serie dodecafónica que utilizará hasta *Intolleranza 1960*, independientemente de su empleo integral o parcial, presentada completa desde los primeros compases de *Incontri*, es una serie gobernada por un mismo principio informativo en el todo y en las partes. Por lo tanto, es una serie orgánica en el sentido que es sobre todo, un diagrama interválico en el que se reconoce la concepción de Nono sobre el intervalo como elemento constitutivo formal. Más exactamente, la característica de la serie dodecafónica de Nono ha partido del intervalo de segunda menor que se prolifera de nota en nota a través de la alternación de las alturas con respecto a la nota inicial, la expansión interválica con lo que el cromatismo como elemento inicial y final de la totalidad serial y del pancromatismo, se niega en la organización de las alturas y de los intervalos que ellas originan (siendo la serie la-si bemol-la bemol-si-sol-do'-sol bemol-re'bemol-fa-re'-mi'bemol y los intervalos son: segunda menor-segunda-tercera menor-tercera-cuarta-tritono-quinta, etc.) para llegar a un material serial realmente extraño en virtud del intercambio interno de las relaciones interválicas con cada diatónica y cromática predeterminada. La misma estructura cíclica del intervalo desmiente la *neutralidad* expresiva o si se prefiere semántica de la serie

de Nono de la que hace un diagrama en el que espectralmente puede reconocerse la función formal que Nono destina al intervalo y al mismo tiempo lo convierte en un diagrama en el que la intervalación se purifica radicalmente de su pasado histórico y armónico, por lo tanto expresivo y semántico. La cualidad comunicativa del lenguaje de Nono en *In nuce*, además de ser su enfoque creador, de ahora en adelante se convertirá en la matriz. Comenzando por el *Canto Sospeso*, en la que confirma su personal estructuración la que garantiza sugerencias expresivas predeterminadas y, de esta manera, lo prepara para establecer esa comunicación a la que Nono aspira y alcanza. Obsérvese el uso diverso de este concepto en los tres trozos más destacados de la cantata: el de la soprano, el primer intermezzo instrumental y el coro a capella. En esta obra la serie no se permuta, pero se reexpone dieciocho veces consecutivas dando al trozo total el orden interválico en cuya férrea figuración la disposición distinta de las notas renuevan la sucesión serial y expanden la trama transparente de los parámetros serializados, de los que se desprende el tejido polifónico de los organismos sonoros y la estupenda reciedad de este elevado canto; conmovedor epítomo de imperativa elocuencia, página solemne de irresistible emoción aunque también épica exigencia a la responsabilidad de una definición moral e ideal basada en la elección realizada por el compositor. Exigencia que no cesa un instante y que si la ignoráremos, aunque fuese por razones estéticas, traicionaríamos el valor artístico del *Canto Sospeso*. Si en esta cantata la obra de Nono encuentra su más acabada expresión, es porque en su perfección y belleza formal se hace evidente el renacimiento moral, la decisión ideal y el compromiso histórico que la determina y que la nutre. Es para captar en la lingüística esa perfección formal tan llena de significado que Nono en el solo de la soprano y en el coro femenino con orquesta da una nueva configuración formal a la serie a través del tratamiento excepcional con que prolonga durante seis compases su aparición, de la que surge dulcísima la voz. Observemos la serie ya permutada que produce la disposición atomizada de las notas sobre un fondo de silencios —de las pausas en que se aislan— que se hace tanto más sensible a través de la dinámica comprendida entre *ppp* y *mf*, además de la mutación del color tímbrico debido a la sucesión de nota en nota del glockenspiel, de los contrabajos, de la celesta, de la flauta, del arpa, de los violines<sup>8</sup> y de la soprano que canta *quasi chiusa*. Den-

<sup>8</sup>2 violines (II), como también de los contrabajos.

tro de la constelación establecida por intervalos, alturas, timbre y dinámica, la compensación calibrada de estos elementos, en los que intervienen las duraciones y las notas tenutas, establecen entre sonido y sonido un lazo que impide escapar a las profundidades de espacios inmateliales; por el contrario, constituyen un organismo en el que la configuración aérea no niega la cualidad de organismo que promete un real y específico *melos*, del que nace espontáneamente el canto de la soprano y, durante la permutación misma, la lírica expansión de un fraseo alimentado por el contexto serial que logra una inventita continuada del diseño vocal a través del cual Liubka, en su despedida de casta vestal de la vida terrena, canta, "... addio mamma, tua figlia Liubka se ne va nell'umida terra...". Finalmente, el intermezzo orquestal que sigue al coro a capella e irrumpe en el imprevisto silencio —el silencio de la muerte que envuelve las palabras del guerrillero: "tuo figlo se ne va, non sentira le campane della libertá"— que quita el aliento, frente a la imagen del flagelo captado en la esencia de su energía aniquiladora; en este episodio Nono recurre a un esquema constructivo de auténtica genialidad. Este esquema consiste en la separación de la orquesta en dos campos instrumentales —los instrumentos de viento, con el vibráfono, el xilófono, la marimba y las campanas, y cuerdas sumamente subdivididas— sobreponiéndolas en dos fases sonoras simultáneas, cuidando, no obstante, que el esqueleto serial alrededor del cual se configuran las dos estructuras tímbricas, lo constituya una única serie fundamental; la que en este caso se transforma en elemento constitutivo de dos bandas reales opuestas, pero ligadas entre ellas estrechamente, como lo son los polos negativo y positivo en un único campo magnético. En realidad, estas dos fases firmemente ligadas por la identidad de las notas (de sus propios ataques) contrastan no sólo en su sonoridad sino que, también en sus características: la de los vientos con su incesante murmullo al que se une el trémolo del vibráfono, del xilófono, de la marimba y de las campanas, logrando una fisionomía pulsante; y la de las cuerdas, con la distensión de las notas sostenidas por cada instrumento, hasta la respectiva reaparición en la sucesiva permutación, provoca una estratificación de continua mutación y devenir de sonidos fijos, suspendidos en el incesante cambio de color que alcanza en el transcurso armónico de las cuerdas la frialdad de tonalidades desconocidas. Pero es el conjunto de los elementos estructurales el que imprime a este esquema la prodigiosa eficacia del crecer y decrecer, amenazador y terrible, de la materia sobre la que se destaca, como si se tratara de un tercer elemento tímbrico



Luigi Nono



en dialéctica contradicción expresiva, el doblar de las campanas, simbólica revancha de la catástrofe, símbolo evidente de aurora, de un futuro mejor, o sea de la libertad.

En el *Canto Sospeso* nos asombra la ausencia de toda acentuación heroica o de conmemorativa glorificación. Su verdadero contenido es la experiencia trágica de una humanidad que no ha perdido su sentido histórico. Aquí no son los gestos ni los destinos de los patriotas muertos, frente a los que nos encontramos, los que importan, sino que los valores individuales y colectivos que los impulsaron a morir. Es en este sentido antirretórico y substancial que Nono se coloca frente a las cartas de los condenados a muerte de la Resistencia europea y paga, dirigiéndose a ellos, la deuda que dignamente se impuso. Dividida en nueve episodios, la obra puede idealmente subdividirse en tres partes: la primera dominada por los ideales colectivos de la resistencia; en la segunda, los temas pasivos de la violencia son los que imponen su trágica presencia y en el tercero, vuelve a surgir y a propagarse la indomable voluntad de la obrera alemana: "por vosotros me mantengo en la fe de una vida mejor". En el conjunto de su expresión musical, Nono no logró crear un valioso ejemplar de arte cívico solamente por haber sabido dar un reflejo altamente poético del compromiso social, incontaminado por cualquier fácil angustia o sugestión estética dentro o fuera de gloriosas distorsiones, compromiso que trazó en el mundo actual el límite del bien y del mal, reflejo que se revela a través de la despiadada violencia del primer intermezzo orquestal, de la tersa tensión del coro a cappella, de la elocuente peroración del tenor, de la alucinante visión del coro: "Eccoli i nostri assassini. . .", basado en la amenazadora, lenta e inexorable expansión y concentración de la intensidad instrumental, de la profana serenidad del solo de Liubka, o en suma, a través de cualquiera otra característica de la obra. Lo logra más bien creando una música que rompió radicalmente, en el frente mismo de la vanguardia, con los egoísmos provocados por las complacencias especulativas y experimentales, con los aislamientos individuales defendidos por el consenso de la sociedad que los determina y a la vez por haber descubierto los inexplorados ámbitos de una técnica vocal a cuya influencia nadie, hasta el momento, ha logrado substraerse.

Con *Il Canto Sospeso* se concluye el primer período de la obra de Nono, aunque esta obra se encuentre ubicada al comienzo de un nuevo período que, por lo demás, está estrictamente ligado y destinado a culminar en la prueba del teatro. Este período se inicia con *Varianti* para



solo de violín, cuerdas y maderas (1956-57), única obra de Nono totalmente predeterminada. No es difícil reconocerle un valor de ejercicio sintáctico determinado por las anteriores experiencias y no es por casualidad que se le contrapona de inmediato *La terra e la compagna* para soprano, tenor, coro e instrumentos (1958), obra que determina el encuentro de Nono con Pavese. *La terra e la compagna* como los *Cori di Didone* para coro y percusión del mismo año, basados en los versos de Ungaretti, *La terra promessa*, están directamente ligados al *Canto Sospeso* (basta con detenerse en el tratamiento del texto que extrema la fragmentación silábica de la palabra entre las voces de un coro a su vez ultradividido), aunque el *clímax* que logra no tiene nada de subordinado o previamente conocido. El tema sigue siendo el de la Resistencia, pero proyectado esta vez sobre un fondo constituido por las complejas evocaciones pavesianas que amplían el eco de los versos "guerrilleros" de *La terra e la morte* en los que Nono se basó. Pero el sentimiento mítico de la tierra, que en Pavese se convierte en símbolo inmanente de una vida que desarrolla su ciclo bajo el signo de la muerte, en la que encuentra el regazo que la originó, en Nono se traduce en un sentimiento en el que la tierra es teatro y mundo de la vida y de la muerte, las que se mitigan y se superan a través de la plena conciencia individual. Efectivamente, es basándose en un texto como el de Pavese, inclinado a un malentendido en el encuentro físico con la tierra, que en su música Nono supo liberar los anticuerpos necesarios para no reducirla a misteriosos emblemas de irresistibles impulsos naturales o a exotismos intelectuales; y es mucho más interesante aún que Nono haya reaccionado con ímpetu, esta vez físico, frente a los versos tendenciosos de Ungaretti, en los que el mar logra una dimensión mágica y estética a la vez, con el fin de liberar en la estructura de la evocación poética la energía expresiva de una épica y apasionada contemplación, de una reacción casi sensitiva ante la nocturna amargura de los versos que en la música parecen liberarse en una tensa espera. No cabe duda que en los *Cori di Didone* existen la vena de la soledad y el *Pathos* de la nocturna amargura de Ungaretti, pero renacidos a través de la vivísima representación de lo que substancialmente logra la cantata; el imposible optimismo y también la maravillosa serenidad de una meditación que asume en sí hasta las seducciones existenciales de la vida. Por otra parte, bajo este impulso, el lenguaje de Nono evoluciona ulteriormente, y no limitándose al enriquecimiento de un objetivo sonoro no meditado (los coros se convierten en una fuente de timbres desconocidos hasta el momento);

en los *Cori di Didone* la multiplicación de las partes dentro de cada voz —el coro a cappella, en cuya partitura posterga por diecisiete páginas consecutivas la intervención de los idiofoni, llega hasta ocho subdivisiones— multiplica los colores dentro de la textura serial completa mientras que por primera vez aparecen los conglomerados de notas forzosamente ubicados dentro de alturas restringidísimas, que a través del incesante intercambio de sus partes, timbres, dinámica e intensidad, aparecen como meteoros de materia incandescente lanzados al tejido compositivo para romper la organización puntual; o por el contrario, parecen pinceladas de timbres indeterminados que interfieren en la trama sonora para expandirla más allá de sus propios límites. El espacio sonoro de Nono se amplifica y el tiempo se articula según una dialéctica de las estructuras que se desenfrenan en un incontrolado reverberar de reflejos condicionados, a menos que sean controlados por el compositor, quien no hace concesiones con respecto al automatismo ni a lo aleatorio, sino que más bien los usa como posibilidades dentro del lenguaje previsto para la comunicación deseada, adecuada al contenido conscientemente elegido<sup>9</sup>. No es por mera casualidad que en 1959 escribió la *Composizione per orchestra N° 2-Diario polacco*, ni tampoco se debe, como podría interpretarse por el título, a la nueva experiencia humana, cultural y social de la Polonia renacida, plétórica de violenta voluntad de renovación, de las destrucciones de la guerra, de los duros años de la postguerra y finalmente de la renovada energía de octubre de 1956. Era natural que la Polonia socialista que impetuosamente se reveló bajo las presiones de la cultura y de la música europea y que específicamente se encaminaba hacia una nueva dimensión social del hombre, atrajera a Nono y estimulara su comprensión; pero así y todo el título de la *Composizione N° 2*, no es programático ni ilustrativo. En cambio, la referencia concreta se encuentra en la "provocación" que engañosamente esta música produce a quien la escucha buscando en ella la banalidad de una celebración o los contornos de una descripción. Existen clarísimos, en cambio, los rasgos de reflexiones intelectuales y sentimentales basados en una realidad concreta provocada por la expresión puramente musical. En el *Diario polacco*, Nono procede a través de descargas de energía sonora liberada a todos los grados de intensidad dentro del espacio musical, sin otra unión que la percusión que interfiere entre ellas o tal vez el provocativo contraste de células tímbricas aisladas que pa-

<sup>9</sup>En 1960 Nono volverá a usar un texto de Pavese, en *Sara Dolce tacere* para ocho voces femeninas.

recen destinadas a señalar un tiempo meramente intuitivo. Estamos lejos, sin duda, del *Canto Sospeso*, pero veamos en qué sentido. La orquesta (4, 4, 4, 4, 8, 4, 4, 16, 8, 8, 8, 8, y más la amplia percusión), está constituida en base a una desarticulación de sus fuentes sonoras, que prevee la división de las partes que se reflejan como en un espejo siguiendo una dirección de izquierda a derecha (teniendo a la percusión como fondo aunque ésta, también, está dividida en dos campos polares) de tipo sinusoidal. Es así como crea los principios de una nueva sonoridad orquestal, la que aprovecha el material en todas sus posibilidades, conforme a una fórmula que podría ser la de la expresión sonora dilatada al máximo mediante la suma de timbre + armonía + timbre-armonía. Por ejemplo, en un determinado momento, una sola totalidad cromática comprendida entre el *dod* y el *do* de la octava central, se descompone y se permuta continuamente en grupos instrumentales y dinámicos diferentes, con la valorización específica en alguno de ellos de notas singulares y es así como se logra una variación obstinada del mismo total cromático tanto en los timbres y aglomerados armónicos como en la dinámica y en los ritmos, los que a través de la disposición de la orquesta se proyecta hacia el espacio sonoro con fisonomía tímbrica totalmente nueva y una dimensión espacial agigantada. En cambio, en otras partes podemos encontrar un ejemplo típico de libre permutación, con relaciones de segunda mayor en algunos y con un característico juego de movimientos del sonido en el espacio, sin mutación de color debido a la constante instrumental a través de la que se realiza la permutación. O sea, Nono aprovecha en forma nueva la división de los instrumentos, precisamente en función de su propia articulación, la que ya implica la esterofonía o la configuración cíclica del sonido, mediante la disposición *en espejo* de la orquesta.

Esta misma configuración cíclica aclara la función musical de las estructuraciones inéditas en esta configuración, ya que a través de ésta logran anular, dentro del campo sonoro, la destinación formal de los intervalos ubicados en su base (o, por el contrario, se constituyen como tales a través de la libre permutación, la que, sin embargo, es catalizada por el relieve que toman algunas relaciones interválicas). Ahora podemos incluso comprender mejor la configuración formal de un trozo en el cual precisamente la percusión intercala los diversos momentos que podrían valorizarse con sus interrupciones, sus diferencias, pero sobre todo, como una conjugación de yuxtaposiciones contrastantes —un contraponerse de fuerzas y tensiones opuestas que se manifiestan en puro material

tímbrico—, según una forma absolutamente imprevisible. Rigurosamente lógica, por otra parte, si bien sea la lógica de una obra que podría llamarse *diario* por su aparente indeterminación formal. O sea, con gran evidencia, es la lógica de la *unidad de los opuestos*, aunque siempre aquella de una dialéctica lingüística que puede manifestarse a través del irrumpir en el espacio y en el tiempo de la materia pura. En el *Diario polacco* se verifica un discurso siempre elocuente bajo una implacable *negación de la negación*, de la cual son protagonistas las estructuras y los conglomerados sonoros, nueva materia puramente musical, del lenguaje puramente musical, por el reflejo puramente musical del devenir contradictorio y creativo, precisamente siempre abierto, de la realidad. La experiencia intelectual y social polaca se evidencia, por lo tanto, en la autónoma experiencia composicional del músico comprometido, quien, además, desarraiga las nacientes consecuencias de la “obra abierta”, de esa vanguardia europea apasionada por lo aleatorio. La idea del espacio y del tiempo, de la materia y de la técnica, del lenguaje y de la música que Nono manifiesta en el *Diario polacco*, afrontando directamente el problema de la composición abierta, es aquella que él teorizó en el verano de 1959 en Darmstadt, y es la misma que siempre ha constituido la base consciente de su búsqueda experimental y de su creación musical, privilegio del arte. Por lo tanto, es singular y significativo que en el *Diario polacco* se desarrolle una técnica composicional estrechamente ligada con aquella en la que el estructuralismo se ha convertido en casualismo, pero lo es por resolución dialéctica y no metafísica, iniciada por ese vuelco, y es por esto que la *Composizione per orchestra N° 2* puede considerarse como la obra en la que Nono asumió la posición progresista, con extrema decisión, tanto desde el punto de vista ideológico como musical, que en *Intolleranza 1960* llevaría al teatro.

La madurez con que Nono se enfrentó al teatro tiene algo de íntimamente ligado a su experiencia intelectual y artística y, por lo tanto, al problema de la relación entre música y texto que había profundizado, inherente —incluso— al carácter realista de una obra como el *Diario polacco* en el que vimos cumplirse un verdadero y personal reflejo formal de los procesos dialécticos de la realidad. Por lo demás, esa madurez está ligada a la situación musical italiana que lo estimuló hacia el encuentro con el teatro. No se trata, sin embargo, de que sea la tradición la que haya impulsado al compositor contemporáneo italiano a enfrentarse a la escena contribuyendo con obras notables como *Il Réquiem di Madrid* de Vittorio Fellegara y la ópera *La sentenza* de Giacomo Manzo-

ni, y *La sue ragioni* de Angelo Paccagnini<sup>10</sup>; Nono es en realidad el músico más representativo de un ala de la música nueva italiana y desde hace años libra esta batalla. De sus filas, conjuntamente con Manzoni y Paccagnini surgió la exigencia de que el teatro fuese un campo, indudablemente que no el único, que tuviese la responsabilidad de realzar el ideal específico de la posición polémica asumida por esa ala de la nueva música italiana que pertenece a la vanguardia europea de post-guerra. La obra de Nono es, sin embargo, el fruto de esa original actitud escénica de un grupo de compositores profundamente *engagés*. Por lo demás, lo que resalta de inmediato en *Intolleranza 1960*, es su explícito propósito de hacer una obra con contenido. Su novedad, su fuerza revolucionaria, su valor progresista, su naturaleza y su significado no se basa sólo en la protesta política, pues es igualmente importante su ruptura con los conceptos burgueses del teatro que se definen así: que la forma operística —los problemas del género operístico en relación con el lenguaje en el que se desarrolla— se constituye y se realiza en la restitución de un contenido renovado de avanzada sin términos medios, o sea, de su contenido apriorístico. En este sentido la poesía de Brecht con que se termina *Intolleranza 1960*, o sea, *A coloro che verranno*, es una buena introducción a los problemas de un trabajo de vinculación civil y social como lo revela el título. No es que los versos de Brecht, que caen enmudeciendo la escena, mientras el coro los acompaña en una de las más bellas páginas de la obra, compartan la adhesión de Nono a las reglas del teatro épico; aunque la cristalina polifonía noniana, tan intensa y tan libre de turbulentas ansias existenciales; haya descubierto una singular energía de clara expresión “brechtiana”; y se adhirieron a ellas, porque en este final, perfectamente explicado, es evidente el propósito del autor de darles un contenido. Al presentar su obra, Nono dijo: “*Intolleranza 1960* es el despertar de la conciencia de un hombre quien, revelándose contra una obligación nacida de la necesidad —mi-nero emigrante—, busca una razón, o sea una base “humana” de vida. Después de soportar pruebas de intolerancia y pesadillas encuentra la relación humana entre él y los demás y, junto con ellos, es arrasado por un aluvión. Queda la certeza de que ha llegado la hora de que el hombre sea la ayuda del hombre”. Al final de *A coloro che verranno*, Nono

<sup>10</sup>La cantata de Vittorio Fellegara está basada en textos de vinculación civil de Lorca. Las óperas de Giacomo Manzoni y Angelo Paccagnini se basan en libretos de

contenido social y revolucionario actual. Las tres obras han sido ejecutadas provocando largos debates.

resume el propósito de su obra; evidencia hasta qué punto el compositor veneciano, para llegar al teatro, usó el camino de la "conquista inolvidable", de la que habló Piscator, que afirma: "forma y contenido, arte y política son inseparables hasta sus últimas consecuencias". *Intolleranza 1960* se enlaza con el teatro "ideológico" de Piscator bajo muchos aspectos, en otros con el "simbólico" e igualmente comprometido de Mayerhold y aún más con el "propagandístico" de Maiakovski.

Pero el teatro de Nono es musical y, en la música, arte y política, forma y contenido se hacen inseparables hasta en sus últimas consecuencias. La estructuración dramática de *Intolleranza 1960* proviene realmente de la música y no de la situación real de una Europa y de un mundo donde la lucha de clases ha alcanzado una violencia exasperada, aunque se oculte en el ápice del neocapitalismo (donde, sin embargo, tanto en Italia como en Francia, las huelgas aún sufren represión sanguinaria de la policía), o sin más, se manifiestan con las insurrecciones populares anticolonialistas (así como en Algeria el capitalismo vuelve a mostrar la trágica fisonomía del naciismo). "¿Símbolo?, ¿Crónica?, ¿Fantasía? —es Nono quien sigue hablando—. Todo junto, en una historia de nuestra época. ¿Prioridad de la palabra sobre la música o de la música sobre la palabra? ¿Columna sonora? No. Pero sí composición con los elementos fundamentales de un posible teatro musical, elemento visual y auditivo dentro de las posibilidades de su realización; múltiple fuente sonora en lo teatral y dinamismo del elemento visual en la multiplicidad de la presentación escénica simultánea". El contenido de *Intolleranza 1960* se realiza dentro de esta línea formal, por lo tanto, no se agota en su tema, aunque en el libreto se establezca la forma y contenido a que la ópera aspira. Empezando por su contenido, la acusación de Nono<sup>11</sup> contra el fascismo operante en el mundo —la guerra imperialista, la violencia de clases, la protesta de los oprimidos y la incitación revolucionaria— no se pierde en una mistificación fatalista, sino que impone que se la considere fuera del alibi de una angustia que por sí misma pacífica, como condición original del hombre, las contradicciones objetivamente determinadas por su actual condición histórica. El minero emigrante que pasa del estupor pasivo y egocéntrico a la activa conciencia social es realmente la figura antagónica de la lucha que en el mundo actual opone lo deshumanizado a lo humano; no se trata de obscuras simbologías, esa contrastante atracción que siente por las dos mujeres de su vida, son símbolos de la perdición y de la salvación. Nin-

<sup>11</sup>El libreto es de Nono, pero influenciado por una idea de A. M. Ripellino.

guna alusión mística a conflictos celestiales entre arcángeles del bien y del mal, a lo más es una indicación alegórica de lo que divide y une al hombre dentro de la sociedad burguesa, o sea, alegoría de la adversión humana, realizada en un tono voluntariamente de manifiesto, esquemático y directo. El teatro antiburgués de Nono toma su material precisamente de esta extraña situación y la de sus protagonistas proyectados en el conflicto de las fuerzas que en la sociedad se dividen en *pro* o en *contra* de la libertad y de la justicia.

Estos son los valores que se convierten en los verdaderos protagonistas de la ópera y que determinan su estructuración en grandes escenas de violencia y de lucha, frente a las cuales el minero emigrante asume, al mismo tiempo, la posición de espectador quien, gradualmente, toma conciencia de la imposibilidad de continuar en esa posición pasiva, personificando y prolongando en la escena el proceso intelectual y moral que se le impone al público. El libreto de *Intolleranza 1960* es, por una parte, el drama personal del minero emigrante dividido entre el amor sensual y corroedor de la amante que lo impulsa al egoísmo de una vida indiferente a la lucha de sus compañeros y la llamada amorosa de su compañera que lo atrae hacia el hogar y hacia aquellos que tienen un destino similar al suyo, porque "aquí necesito quedarme, aquí necesito cambiar"; pero por otro lado, está el drama personal que se cumple y se resuelve a lo vivo, en el corazón de una sociedad, dentro de la cual por fin el minero emigrante impone aquella conciencia liberadora representada al comienzo cuando, significativamente, los mineros salen "del fondo del pozo a la luz". El tema de la muerte que como aluvión pone fin a la ópera<sup>12</sup>, está subentendido en esta perspectiva dramática: la muerte es un motivo siempre presente en la obra de Nono —desde el *Epitafio per Garcia Lorca*, *La victoire de Guernica*, el *Canto Sospeso* y *La terra e la compagna*, hasta *Cori di Didone*—, pero la muerte que preocupa a Nono no es aquella que proyecta su sombra tenebrosa sobre la vida que se aniquila en su obscuridad, sino que la muerte que mata el derecho vital del hombre y la violencia antinatural que desarraiga las fuerzas humanísticas de la vida. Es, en suma, la muerte llevada a los hombres a quienes espanta el día en el que "el hombre sea la ayuda del hombre". Esto se hace tanto más patente en *Intolleranza 1960* don-

<sup>12</sup>Al insertar el episodio del aluvión, Nono se refiere explícitamente a la trágica inundación del Polésine en el otoño de 1951, cuando después de intensas lluvias el río Po se sale de cauce y aniega

casi toda la región. La ineficiencia del auxilio y la mísera ayuda a las poblaciones de la región aumenta la desgracia y agravan las consecuencias de aquel desastroso aluvión.

de además de esta idea, se desarrolla la implicación social a través del canto coral basado en los versos de Brecht.

“Teatro de conciencia”, es exactamente como lo ha definido Nono. En el que, en realidad, junto al drama psicológico o naturalístico de corte burgués, se vuelca la dimensión épica, por lo que las numerosas citas que incluye no son el elemento determinante. La de Brecht, no es en realidad la única. Se inicia el texto con una poesía de Angelo María Ripellino y en el libreto pueden encontrarse muchas otras citas: de los *Escritos bajo la horca* de Julius Fucik, de las *Cartas de los condenados a muerte de la Resistencia italiana*, de *La Gangrena* de Alleg, de *La libertad* de Eluard, de la *Introducción* de Sartre al libro de Alleg y de *Nuestra Marcha* de Maiakovski. Versos, palabras y frases que son el resumen de nuestra época, a los que la poesía de Brecht da el sentido histórico definitivo e ideal: “Vosotros que habéis surgido del abismo al que fuimos arrastrados / pensad/ también en los tiempos sombríos / de los que os habéis escapado / Vamos cambiando más a menudo países que zapatos / a través de las luchas de clase, desesperados / cuando era sólo injusticia, / vosotros, cuando la hora llegue / en que el hombre sea la ayuda del hombre / pensad en nosotros / con indulgencia”. Colocadas en el momento crucial de la acción, estas citas estructuran el libreto, porque esconden en las formas cerradas a las que se inclinan, la continuidad narrativa y expositiva, demostrativa y también propagandística—simbólica, cronística, fantástica de la ópera. O sea, transmiten todo esto y todo lo que dramáticamente genera *Intolleranza 1960*, cumpliendo un reconocible intercambio de funciones mediante las cuales lo colectivo se impone a lo subjetivo, convirtiendo a los personajes en representantes de una humanística trayectoria civil. Pero, a la vez, la forma cerrada preestablecida en el libreto, para evidenciar una separación decisiva en este intercambio de funciones reconocibles, se abre a su propio interior demostrativo, no hacia tiempos y espacios inexistentes, sino que hacia la responsabilidad existente del espectador, obligándolo a decidirse y provocándolo a tomar una elección fundamental. Conjuntamente con el libreto, la música ofrece la perfecta solución teatral que se persigue, la dialéctica íntima. En la música de *Intolleranza 1960* se reconoce al compositor de *Canto Sospeso* y al del *Diario polacco* en forma absolutamente consecuente. La experiencia creadora cumplida en esas dos obras convergen esta ópera que, con extraordinaria fuerza, recalca las determinaciones del género teatral innovado. No basta con reconocer en esta partitura la misma serie adoptada por Nono desde *Incontri*, ni tampoco con individualizar el específico uso que ésta tiene en *Intolleranza 1960* (por



ejemplo, de esta serie se deducen determinados organismos interválicos, según los diversos personajes —el tenor: segunda men., cuarta, tritón; la soprano: segunda men., segunda mayor, tercera— e inclusive cuando interviene completa se permuta dúctilmente de en vez en cuando, según exigencias escénicas, integrándose con los demás parámetros serializados, pero sin traicionar su propia fisonomía interválica). La unitaria estructuración serial de la ópera no explica suficientemente la unidad de lenguaje que en los coros y en las arias, comenzando por aquel desdenoso fragmento de diamantino virtuosismo de la soprano, deriva del *Canto Sospeso* y de los *Cori di Didone*, mientras que por otra parte y, sobre todo la orquesta, reconocen las conflagraciones sonoras del *Diario polacco*. Lo que hace autónomo el lenguaje musical de *Intolleranza 1960* es su compenetración con la dialéctica escénica que el momento teatral requiere. Las formas cerradas y la esterofonía se realizan a través de la difusión rotatoria de trozos corales e instrumentales grabados en cinta magnética que no se contradicen como podría pensarse, sino que se integran en la concepción circular del drama, también concéntrico, integrando la configuración escénica total que es también visible y que se remonta hasta la configuración formal de la música en la que la articulación dialéctica de los materiales sonoros se convierte en la dialéctica teatral que impulsa la orquesta y las voces a la solución representativa de un auténtico “teatro integral”.

*Intolleranza 1960* es, en suma, una ópera cuya forma teatral directa da al tiempo, en cuanto a tiempo, una evidencia épica realista y en la que lo musical y teatral revelan contenidos determinados y dan consistencia realista al espacio como tal, y en la que, las fuentes visibles y acústicas se despliegan en todo el ámbito de las percepciones sensibles del espectador, vinculándolo a su dimensión de conocimiento; de ahí se explica que exija al público la máxima actividad para poder captar el mensaje que intenta entregar.

La concepción circular que Nono ha realizado en *Intolleranza 1960*<sup>13</sup> es la fuente de su unidad formal, pero en cuanto a que organiza

<sup>13</sup>Subraya el carácter concéntrico, porque se opone rotundamente a la “opera aperta”. Es así como la oposición formal se justifica en cuanto a oposición al formalismo de aquella “opera aperta”, desde el momento que lo concéntrico lleva realísticamente a abrirse hacia el contenido dialécticamente encontrado a través del

control y el dominio de los materiales y de la técnica que “abre” en realidad a las más libres soluciones formales posibles. En este sentido la música y el teatro de Nono son “abiertos”, pero de manera contraria a la de aquellos que teorizan y practican la subordinación del compositor a la acción informal de los materiales.

formalmente el acontecimiento teatral en el tiempo y en el espacio reales que le corresponden, para liberar la substancia dialéctica que musical y escénicamente hace de la forma su contenido.

La perfección formal de *Intolleranza 1960*, la revolucionaria novedad formal del teatro de Nono que se sitúa de plano dentro de la avanzada revolucionaria, han convertido a esta ópera en uno de los *shock* más estruendosos de la cultura predominante en esta postguerra y confirma el vuelco progresista realizado dentro de la vanguardia musical contemporánea por el ala vinculada a la música serial. Estrenada en Venecia en abril de 1961, su puesta en escena constituyó una velada memorable<sup>14</sup>, la ópera suscitó y seguirá provocando discusiones, debates y polémicas<sup>15</sup>. Para Nono, marcó, no obstante, una importante etapa de su carrera artística; basándose en esa experiencia, ulteriormente ha desarrollado su teoría teatral en una serie de artículos y conferencias que ha dado a conocer en diversos puntos de Europa, mientras se está preparando para realizar una segunda obra teatral. Entre las obras que ha escrito después de *Intolleranza 1960* se destaca particularmente, la cantata *Sul ponte di Hiroshima — Canti di vita e di morte* para soprano, tenor y orquesta (1962). Dividida en tres partes, respectivamente, y basada en textos del *Diario de Hiroshima* de G. Anders (soprano y orquesta), en *Djamila Bupacha*, poesía de J. L. Pacheco, inspirada en la tortura de la guerrillera argelina por los paracaidistas franceses (soprano solo) y en *Passero per piazza di Spagna* de C. Pavese (soprano, tenor y orquesta). En esta obra, en la que Nono adoptó una técnica postserial, basada en

<sup>14</sup>La "primera mundial" tuvo lugar en Venecia el 13 de abril de 1961 durante el Festival Internacional de Música Contemporánea. Director, Bruno Maderna; director de escena, Vaclav Kaslic, de la Linterna Mágica de Praga; escenógrafo, Emilio Vedova. Durante todo el curso de la ejecución, grupos de facistas organizados y tolerados por las autoridades, trataron de interrumpir el espectáculo lanzando manifiestos y petardos, gritando e insultando y tratando de provocar reyertas con el público. Por su parte, el público reaccionó vigorosamente y al final el compositor y sus colaboradores fueron llevados en triunfo, mientras en la sala se aplaudía a los coristas y comparsas. En efecto, la ópera sólo pudo escucharse

tranquilamente en la segunda representación a pesar de la renovada tentativa de disturbios por parte de los facistas, la que inmediatamente fue reprimida por la sencilla presencia en las galerías de un nutrido grupo de gente del puerto de la Giudecca, la zona del puerto de Venecia en que Nono habita, quienes espontáneamente intervinieron y garantizaron la ordenada representación de la ópera.

<sup>15</sup>Inmediatamente después de *Intolleranza 1960*, Nono compuso *Ha venido, Canziones para Silvia* para soprano y coro femenino y seis instrumentos, basados en textos de A. Machado y dedicado a su hija Silvia. Su única obra electrónica es, *Omaggio a Emilio Vedova*.

organismos interválicos que generan los "campos sonoros" desvinculados de cualquiera preconstitución formal, vuelve a tomar el tema que reafirma el valor positivo de la existencia y el individual del amor, con el que culmina aquello colectivo de la vida dramáticamente sujeta en su contextura y, en contraposición a la obligación real —ideológica tanto como física— de la violencia de clases y de la muerte como *Weltanschauung* intoxicante del capitalismo. El problema negativo está de inmediato presentado en su esencia social y aquel de lo positivo está confiado a un impulso humanístico vinculado también a lo social y que, es a su vez, un testimonio del carácter épico de una música en el canto que se hace límpida transparencia de sonidos libres, pero íntimamente conectados a través de la férrea lógica de la mesurada liberación sonora. Por ejemplo, en el canto de *Djamila*, seguir una línea melódica parecería imposible, puesto que lo que se constituye a través de la aparente disociación de los elementos es una estructura vocal llevada al límite de una sencilla vocalización, que la convierte en algo purísimo que reabsorbe los versos de Pacheco en un *Status melódico* único de gran fuerza comunicativa. En cambio, la primera y segunda partes de índole bien diversa, se mueven desde un principio, utilizando un material crudamente espaciado al límite de lo informal, pero dominado en la proporción de las relaciones de los materiales, para que ambas voces puedan anudarse, asediadas por la evidencia del signo preciso; no figurativo, pero sí exactamente recalcado en la substancia moral y sentimental de los textos. Es por eso que puede afirmarse que con *Il ponte di Hiroshima*, Nono parece haber llegado a una nueva etapa lingüística de avanzadas posibilidades, que es como el adelanto ulterior de un lenguaje, aunque siempre encuadrado dentro de las exigencias de llevar más adelante la verdad de un arte progresista.

# CRONICA

## Orquesta Sinfónica de Chile

### Séptimo concierto.

El Instituto de Extensión Musical continuó la XXII Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, con el séptimo concierto a cargo del joven director chileno, Juan Pablo Izquierdo, el 21 de junio, en el Teatro Astor.

Las obras ejecutadas en este programa fueron: *Haydn: Sinfonía en Sol mayor, Nº 92, "Oxford"*; *Shostakovich: Concierto para violoncello y Orquesta, Op. 107*, solista Jorge Román (primera audición) y *Beethoven: Sinfonía Nº 5, en Do menor, opus 67*.

Juan Pablo Izquierdo demostró, en este concierto, ser el músico que ante todo sirve la obra sin preocuparse de un lucimiento personal. En cada una de las interpretaciones de este programa, de tan diversa índole, el director nos permitió aquilatar su personalísimo talento. La Sinfonía "Oxford", de Haydn, enmarcada dentro del más riguroso clasicismo, gozó de una dirección sobria que se avenía con justeza a los requerimientos musicales y dinámicos.

Jorge Román, el talentoso cellista nacional, interpretó la hermosa parte solista del concierto de Shostakovich con un sonido amplio y vigoroso, una técnica segura, un arco preciso y musicalidad y dinámica que revelan a un brillante virtuoso. Aunque la parte orquestal de la obra revela un buen oficio, ésta no tiene el atractivo de la escritura solística. La Orquesta Sinfónica de Chile secundó al solista con precisión y Juan Pablo Izquierdo volvió a revelar sus conocimientos estilísticos a través de un trabajo sobrio y certero.

Finalizó este concierto con una versión llena de dinamismo de la Quinta Sinfonía de Beethoven, en la que el director subrayó los planos sonoros, pero sin buscar la vena emocional y patética.

### Octavo concierto.

El regreso del gran maestro alemán, Hermann Scherchen, constituía la mayor atracción de la temporada sinfónica de este año, y su primer concierto frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, el 28 de junio, fue un acontecimiento.

El programa del primer concierto del maestro Scherchen incluyó: *Weber: Obertura "Oberon"*; *Schönberg: "Paz en la Tierra"* y *Strawinsky: "Petruchka"*.

La vibrante batuta del maestro se demostró desde los primeros compases de la obertura "Oberon", creando un clima de excitación y magia propia al "Sueño de una Noche de Verano".

"Paz en la Tierra", Op. 13, de Schönberg —cuyo estreno mundial fue dirigido por Scherchen— fue escrita originalmente para coro mixto "a capella", y es así como el maestro quiso darla a conocer en versión del Coro de la Universidad de Chile, previamente preparado por Marco Dusí. En las dos ejecuciones sucesivas de "Paz en la Tierra", el Coro cumplió con su difícil cometido, dando pruebas de homogeneidad, afinación y dominio de la partitura.

Scherchen recreó la partitura de Strawinsky en una versión en la que el colorido, los ritmos incisivos y las sonoridades plenas de vigor, como los pasajes poéticos, recobraron una vida que rara vez es dable escuchar. La Orquesta se desempeñó con una eficiencia y limpieza dignas del gran maestro que supo encender su entusiasmo.

### Noveno concierto.

El segundo concierto, realizado el 5 de julio, bajo la dirección del maestro Scherchen incluyó las siguientes obras: *Wagner: Obertura "Rienzi"*; *Santa Cruz: Tres*

*Preludios Dramáticos y Berlioz: Sinfonía Fantástica.*

Aunque habíamos escuchado buenas versiones de los "Tres Preludios Dramáticos", de Santa Cruz, ninguno podría compararse en profundidad, emotividad y riqueza interpretativa con la versión escuchada durante esta velada. En esta obra, Santa Cruz se revela como el gran sinfonista chileno y nada revela mejor la dolorosa emotividad de esta obra que los títulos de cada movimiento: "Presentimientos", el que se inicia dentro de un clima sereno, pero a medida que progresa en su desarrollo, la inquietud turba la apacible visión primera; "Desolación", de hondo patetismo, subyuga por su contenida angustia y "Preludio Trágico", estremece por su dolorosa rebeldía.

La Obertura "Rienzi" contó con una versión brillante y fogosa, y la "Sinfonía Fantástica" de Berlioz, fue vertida por el maestro con sorprendentes contrastes y recalando las diversas atmósferas, para lograr un todo compacto y homogéneo. La Orquesta Sinfónica, a lo largo de todo el programa, tuvo un rendimiento de primera magnitud.

*Décimo concierto.*

Para el concierto de despedida, que tuvo lugar en el Teatro Astor el 12 de julio, el maestro Scherchen eligió las siguientes obras: *Honegger: "Pacific 231"*; *Ibert: Concierto para flauta y orquesta*, solista Juan Bravo, y *Strauss: Muerte y Transfiguración*.

La realización de "Pacific 231" fue sobresaliente, luciéndose muy específicamente los bronce de la orquesta. Tanto la Sinfónica como su director lograron en esta versión el mejor momento de esta velada. El director controló con virtuosismo la tensión creciente y luego la relajación final, logrando así el equilibrio adecuado.

El concierto para flauta de Ibert tuvo a un muy buen intérprete en Juan Bravo,

quien en todo momento supo lucir la belleza de su parte y una técnica sólida. La Orquesta siguió las indicaciones del director con agilidad.

Terminó este concierto con la audición de "Muerte y Transfiguración", versión en la que hubo pasajes hermosos, pero faltó la emoción y la línea de visión total.

*Décimoprimer concierto.*

El joven director alemán Volker Wangerheim dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile en el Teatro Astor, el 19 de julio, en un programa en el que se incluyeron las siguientes obras: *Celso Garrido-Lecca: Sinfonía en tres partes*; *Richard Strauss: Cuatro Últimas Canciones*, solista Victoria Canale, y *Beethoven: Sinfonía número 8*.

La primera audición de la Sinfonía en tres partes de Garrido-Lecca, trazada en forma cíclica funcional, basada en una serie derivada de los doce sonidos cromáticos, con "partes" muy diferenciadas entre sí, se destaca por un primer movimiento de juego contrapuntístico pletórico de alegría, un tenso climax sonoro y una unidad composicional de extraordinaria perfección. En la segunda parte, Calmo, surgen acentos de mágicas lejanías que llevan al Allegro molto, con una célula rítmica claramente vernácula indo-peruana de gran novedad.

A continuación, Victoria Canale cantó las "Cuatro Últimas Canciones de Strauss, luciendo sus espléndidas condiciones vocales que no corresponden, no obstante, a este género. En las dos primeras canciones vertidas con finura de música de cámara no logró el vigor expresivo que requiere la suntuosidad de la orquesta, pero en las dos últimas lució su soprano amplio y luminoso imponiéndose a la masa orquestal. Su fonética clara sirvió al sentimiento ora melancólico ora vehemente y desolado de los poemas de Hesse y Eichendorff.

La Octava Sinfonía de Beethoven fue

vertida con claridad y dinamismo dentro de un buen nivel técnico.

#### *Décimosegundo concierto.*

Para este concierto el director invitado, Volker Wangeheim, eligió las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía Nº 87 en La mayor*, primera audición; *Schubert: Sinfonía Nº 5, en Si bemol* y *Mendelssohn: Sinfonía Nº 4 en La mayor, Op. 90*.

En líneas generales el rendimiento de este concierto fue muchísimo mejor que el primero dirigido por este director. La Sinfonía Nº 87 de Haydn, se desarrolló dentro de un ambiente de sana alegría y la Orquesta Sinfónica realizó una labor precisa y ajustada a la partitura. La Sinfonía Nº 5 de Schubert, fue vertida dentro de un clima de impulso contagiante y de

sonoridades frescas, pero sin una penetración en esos ámbitos dramáticos y hasta pesimistas que la caracterizan. La versión de la Sinfonía Italiana, en cambio, fue brillante.

#### *Décimotercer concierto.*

El 16 de agosto se puso término a la Temporada Sinfónica de 1963 con un concierto dirigido por Víctor Tevah, en el que se rindió homenaje al 150 aniversario del nacimiento de Ricardo Wagner. El programa incluyó: *Leni Alexander: Cinco Epigramas para Orquesta; Szymanowski: Sinfonía Concertante para piano y orquesta, Op. 60*, primera audición, solista: Flora Guerra, y *Wagner: Idilio de Sigfrido, Viaje de Sigfrido por el Rhin y Suite de los Maestros Cantores*.

## *Orquesta Filarmónica de Chile*

#### *Sexto concierto.*

Continuando con su IX Temporada Oficial de conciertos de 1963, la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de su titular, el maestro Juan Matteucci, se realizó el sexto concierto de la temporada, el 27 de junio, ejecutándose las siguientes obras: *Pergolesi: Concertino Nº 1 en Sol mayor; Vivaldi: Concierto para guitarra y orquesta en La mayor y en Re mayor; Respighi: Las fuentes de Roma* y *Malipiero: Sinfonía de las Campanas*.

En este festival de música italiana, Matteucci obtuvo desde la primera obra un rendimiento homogéneo y equilibrado de la Orquesta en lo acústico y en lo expresivo. En Pergolesi se reflejó un mundo límpido y suave que Matteucci supo captar, controlando siempre el sonido transparente de la partitura. Arturo González, como solista de los dos Conciertos de Vivaldi, no estuvo muy feliz a pesar de su reconocido talento como intérprete.

"Las fuentes de Roma fueron vertidas con aguda compenetración de su estructura, lográndose un nivel artístico muy satisfactorio. A pesar de la falta de equilibrio que pudo notarse en la versión de la partitura de Malipiero, obra que se escuchaba en primera audición y de la falta de vuelo de la obra misma, su ejecución por parte de la Filarmónica fue correcta.

#### *Séptimo concierto.*

Bajo la dirección del director titular de la Sinfónica de Honolulu, George Barati, la Orquesta Filarmónica de Chile, el 4 de julio, ofreció un programa que incluía: *Leonard Bernstein: Obertura "Cándida"; Berlioz: Dos escenas de "Romeo y Julieta"; Bloch: Schelomo-Rapsodia para cello y orquesta; Beethoven: Sinfonía Nº 7*.

El punto culminante de este programa fue la actuación del cellista Hans Loewe, en Schelomo de Bloch, obra en la que este distinguido y extraordinario violon-

cellista demostró la amplia gama de su musicalidad, fraseo expresivo, logrando un misticismo de buena ley, y amplio sonido. El maestro Barati y la Filarmónica lo secundaron con eficiencia.

La obra de Bernstein, de escaso interés, y las dos escenas de "Romeo y Julieta", de Berlioz, tuvieron versiones bastante deficientes.

Terminó el concierto con una sobria versión de la Sinfonía N° 7 de Beethoven.

#### *Octavo concierto.*

El segundo programa dirigido por el maestro Barati, incluyó: *Berlioz: Obertura "Carnaval Romano", Op. 9; Dvorak: Sinfonía N° 4 en Sol mayor; Charles Tomlison Griffes: El Pavo Real Blanco; George Barati: El Dragón y el Fénix, y Debussy: Suite Iberia.*

Fue tan escaso el valor musical de las versiones de las obras de Berlioz y Dvorak, que pasaremos a comentar la obra de Griffes, de corte impresionista, bien construida, pero de escaso interés musical. La obra de Barati defraudó por su falta de contenido.

El concierto terminó con una versión correcta de Suite Iberia.

#### *Noveno concierto.*

El maestro italiano Alceo Galliera inició con este concierto sus actuaciones frente a la Orquesta Filarmónica de Chile, destacándose como músico sobresaliente, respetuoso de las partituras, generoso y sabiendo extraer de la orquesta sonido diáfanos o ricos en ampulosidad, según el caso. La primera parte de este concierto estuvo dedicado a obras italianas: *Respighi: Danzas y Arias antiguas para Laud-Suite N° 3; Casella: Serenata, y se terminó con la Sinfonía N° 2, de Brahms.*

Las cuerdas respondieron con habilidad y sonido transparente en la transcripción libre de los cuatro trozos escritos por di-

versos autores italianos de los siglos XVI y XVII hecha por Ottorino Respighi. La Serenata de Cassella lució a los instrumentistas de viento y el maestro Galliera guió con mano maestra a la orquesta, que sin contratiempos, virtió con rigurosa exactitud el lenguaje, a veces incisivo, otras gracioso del pensamiento del compositor.

La versión de la Sinfonía N° 2 de Brahms también fue excelente. Galliera optó por un estilo lírico que se mantuvo dentro de la estrictez estructural característica de Brahms.

#### *Décimo concierto.*

El segundo concierto dirigido por el maestro Galliera consultó las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Egmont; Mozart: Sinfonía N° 39 en Mi bemol mayor y Beethoven: Sinfonía N° 5 en Do menor.*

La Obertura "Egmont" comprobó con creces el arte del maestro Galliera, quien hizo igual justicia al detalle como a las exigencias globales, logrando una bella estructura dentro de la máxima intensidad expresiva.

Galliera prodigó un extremo cuidado al aspecto sonoro de la Sinfonía N° 39 de Mozart, pero sin olvidar el mensaje metafísico que fue presentado en forma pulida y brufida.

En la Quinta Sinfonía de Beethoven, la Orquesta Filarmónica parecía transfigurada bajo la batuta del maestro Galliera, quien en todo momento supo disimular las flaquezas del conjunto.

#### *Decimoprimer concierto.*

Para este concierto el maestro Galliera eligió el siguiente programa: *Tchaikowsky: Obertura "Romeo y Julieta"; Grieg: Concierto para piano en La menor, Op. 16, solista: Alfonso Montecino, y Prokofiev: Sinfonía N° 7.*

Alceo Galliera infundió a la obertura "Romeo y Julieta" dramático patetismo,

unido a una extrema claridad y a una sonoridad cuidadísima. El acompañamiento del Concierto de Grieg resultó de gran poesía y limpieza, cuya parte solista fue desempeñada por Alfonso Montecino quien, en esta ocasión, no mantuvo el alto nivel al que nos ha acostumbrado. No obstante, hubo momentos de gran plasticidad.

La audición de la Sinfonía Nº 7 de Prokofieff, ópera póstuma del autor, resultó poco interesante aunque de pronto hay destellos de esa imaginación de la que hizo gala en obras anteriores. El conjunto respondió con disciplina a las acertadas indicaciones del maestro, quien hizo resaltar todo lo mejor de esta partitura.

*Ultimo concierto de la Temporada:  
El "Réquiem", de Verdi.*

La novena temporada oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile se clausuró con una de esas revelantes presentaciones que de pronto nos depara el ambiente musical chileno: en esta ocasión la *Misa de Réquiem*, de Verdi. Con la interpretación de esta magna obra se despidió el magnífico director Alceo Galliera.

El maestro Galliera, que conoce en forma admirable cada detalle de esta partitura, manejó el complejo conjunto sinfónico-vocal con brillantez conmovedora. Lo que más impresionó fue la lograda concepción idiomática realizada por cada uno de los participantes; la Orquesta Filarmó-

nica que respondió con eficacia y entrega, los Coros del puerto de San Antonio y el Filarmónico Municipal, preparados con esmero por Waldo Aránguiz, que constituían una masa coral imponente y por los solistas Victoria Canale, Siri Garson, Fernando Barrera y Frederick Fuller.

La soprano Victoria Canale produjo un impacto extraordinario, reuniendo a su voz límpida de excepcional belleza, una potencia que sobrepasaba el volumen de la orquesta y del coro y una dicción, musicalidad y equilibrio de registros que, unidos a su excepcional don para traducir los sentimientos requeridos, la destinan a una carrera excepcional.

Las intervenciones de la mezzosoprano Siri Garson fueron tan notables por su excepcional musicalidad y dominio de la voz, que más bien se presta para el lied, como las del barítono Frederick Fuller quien, en esta ocasión, cantó la parte del bajo, con una sobriedad y estilo imponderables y difícil de superar.

El joven tenor chileno Fernando Barrera, cuya musicalidad e inteligente dominio de su parte le permitió un digno desempeño, no está todavía preparado para nivelarse a las excepcionales condiciones de los otros solistas.

En suma, la Orquesta Filarmónica de Chile puede estar orgullosa de haber ofrecido el acontecimiento musical más revelante de lo que va corrido de la actual temporada, digno homenaje al sesquicentenario del nacimiento del compositor.



# BALLET

## *Ballet Nacional Chileno.*

Durante el mes de julio, el Ballet Nacional continuó con presentaciones de "Medea", con música de Bartok y coreografía de Girgit Cullberg, el último estreno de este conjunto, y reposición de las obras del repertorio: "Concertino" (Koner-Pergolesi); "Alotria" (Uthoff-Strauss); "Adán y Eva" (Cullberg-Roserberg); "Calaucan" (Bunster-Chávez); "La Señorita Julia" (Cullberg-Rangström), y "Carmina Burana" (Uthoff-Orff), obra que en agosto cumplió su décimo aniversario de representaciones.

*Reposiciones: "La Señorita Julia".*

El ballet dramático "La Señorita Julia", de Birgit Cullberg, con Virginia Roncal y Robert Stuijf en los papeles protagonistas y Ana Cremaschi en el de Clara, la campesina, volvió a cosechar aplausos de la crítica y el público por la magnífica labor realizada tanto por los principales bailarines como por el cuerpo de ballet.

*"Cuento de Brujas".*

El 18 de julio se realizó, en el Teatro Victoria, una reposición mejorada de "Cuento de Brujas", con coreografía de Hernán Baldrich, música de Gustavo Becerra y escenografía de Nemesio Antúnez, en la que se introdujeron innovaciones muy felices, tanto en la coreografía como en lo plástico.

El tema escogido es un episodio de las aventuras de Pedro Urdemales, el Till Eulenspiegel chileno. Lo anecdótico es mínimo y su interés se centra en la realización formal y en la búsqueda de nuevos medio de expresión despojados de lo meramente folklórico. Hernán Baldrich realiza en esta versión una labor bien definida, aplicando su imaginación creativa a hacer resaltar elementos autóctonos bien

escogidos. Las brujas fueron aumentadas a seis, número que permitió un mayor juego compositivo y una más acabada matización de lo grotesco y terrorífico de estos personajes. Las modificaciones de movimientos y diseños son felices y resulta de extraordinario interés la compleja fusión de saltos, contorsiones, los movimientos de cabeza y piernas, el uso del suelo y de los pies desnudos como instrumentos de expresión dancística en el desplazamiento de las brujas que, como personajes de varias cabezas, se lanzan contra su próxima víctima. Ana Cremaschi, Nieves Leighton, Rayén Méndez, Ximena Pino, Hilda Riveros y Mónica Allende se identificaron con la dinámica y el espíritu de Baldrich, moviéndose sin tropiezos ni vacilaciones.

Encarnó a Pedro Urdemales, Oscar Escauriaza, confirmando, una vez más, su brillante técnica, limpieza y nitidez.

Nemesio Antúnez creó nuevos trajes y ambientación escenográfica, ciñéndose a una línea de formas sencillas y dándole predominio al color. Mallas simples, para las brujas, de colores puros: lila, morado, gris, negro, azul y rojo, creaban efectos de rico y extraño diseño y lucieron al máximo sus contorsiones y movimientos; sus rostros blancos y las extrañas cabelleras hirsutas daban a estas salvajes criaturas su realidad externa, en estrecha consonancia con la coreografía y la música de Becerra.

*Estreno de "Rapsodia de Primavera".*

El Ballet Nacional Chileno ha incorporado a su repertorio la última creación coreográfica de Heinz Poll, "Rapsodia de Primavera".

Dentro de un rico proceso de síntesis en el que depura los elementos, gradúa las emociones y destaca la belleza de los movimientos en sí, confiriéndole una deliciosa espontaneidad al fraseo coreográfico

y una fuerza armónica que se traduce en impacto directo sobre el espectador, "Rapsodia de Primavera" se funde estrechamente con la partitura vivaz, colorística y eminentemente danzable de Jean Michel Damase. Heinz Poll posee los instrumentos necesarios para crear un estilo personal ligado a los postulados de la danza neoclasicista, dándole a las puntas un tratamiento rico y expresivo. La danza de los diez intérpretes se desenvuelve dentro de un clima juvenil y depurado logrando brillo, elegancia y destacando la madurez del coreógrafo.

Los trajes de Heinz Poll lucen la línea y armonía de los bailarines y la iluminación de Emilio Hermansen revela con sensibilidad las sutilezas psicológicas, aportándole a la obra una dimensión de belleza y profundidad muy a tono con la coreografía.

Los intérpretes se destacaron por su limpieza técnica, su precisión y una portentosa resistencia. La pareja principal formada por Ana Cremaschi y Robert Stuijff ofreció un juego ágil, alegre y juvenil unido a una interpretación profunda e inteligente. Destacaron también Rosario Hormaeche, quien demostró elegancia y fuerza, que Joachim Frowin supo destacar en todo momento con precisión, y Nieves Leighton y Julio López, quienes entraron al complejo juego realizando una labor airosa y refinada.

#### *Ballet Nacional invitado a Brasil.*

El Ballet Nacional Chileno debutó el 9 de septiembre en el Teatro Municipal de Río de Janeiro, invitado por el Gobierno del Estado de Guanabara del Brasil y, además, ofreció funciones en Recife, Bahía, Alacayú y Sao Paulo. El Ballet Nacional es el único conjunto sudamericano invitado a este Festival Internacional.

Debutó en Brasil con el ballet-oratorio de Carl Orff, "Carmina Burana" y coreografía de Ernst Uthoff, y en sucesivas

presentaciones en Río de Janeiro y las ciudades antes mencionadas presentó los siguientes ballets del repertorio: "Concertino", ballet de P. Köner, con música de Pergolesi; "Calaucan", coreografía de Patricio Bunster y música de Carlos Chávez; "Alotria", con coreografía de Uthoff y música de Strauss, y "La Mesa Verde", con coreografía de Jooss y música de Cohen.

#### *Ballet de Arte Moderno: estreno de "La Sífide".*

El viejo drama romántico, originalmente creado por F. Tagliioni en 1832, conserva en su versión del danés A. Bourneville, de 1834, su carácter de testimonio de una época. Montado por la bailarina sueca Elsa Marianne von Rosen, para el Ballet de Arte Moderno, con música de H. Lovenskold, y escenografía y trajes de E. Hermansen, este ballet romántico es difícil de captar en nuestra época, y es precisamente lo que ocurrió a los integrantes del Ballet de Arte Moderno y al público.

La coreógrafa sueca realizó una labor seria, basada en un profundo conocimiento del espíritu de esta producción, pero dada la juventud del conjunto, sólo se logró resultados de índole externo y superficiales. No hubo ni creación ni reificación del espíritu de una época.

Irene Milovan logró momentos muy felices en la interpretación del complejo papel de la Sífide, personaje simbólico de los ideales románticos, pero su actuación no fue pareja ni técnica ni interpretativamente.

Patricio Guiloff, como James, no captó el espíritu de la obra; en cambio Willy Maurer, como Gurn, el pretendiente poco afortunado, puso una nota de seguridad y feliz profesionalismo. Paco Mairera caracteriza a la bruja con gran propiedad y logró resultados positivos. Patricia Aulestia en el papel de la novia Effie estuvo apropiada, aunque tampoco se colocó dentro

del espíritu y tipo de actuación adecuada a una obra de este género.

El cuerpo de baile cumplió con su cometido con entusiasmo pero dentro de una nota plana. No cabe la menor duda que este grupo no estaba preparado todavía para enfrentarse a una coreografía de esta índole.

*Estreno del Pas de Deu de "Don Quijote"*

El Ballet de Arte Moderno ha incluido en su repertorio uno de los grandes "pas de deux" clásicos. Esta danza para dos bailarines que incluye un adagio, variaciones y coda pertenece al ballet "Don Quijote", de Petipa.

Este "pas de deux" es la pieza de fuego destinada a medir el virtuosismo de dos primeras figuras, tanto desde el punto de vista técnico como de estilo y oficio. En este caso, Xenia Zarcowa y Patricio Guillof se desempeñaron con honestidad y dignidad, aunque ninguno de los dos está realmente preparado para enfrentarse todavía a esta experiencia. Hubo, no obstante, algunos momentos muy bien logrados de Xenia Zarcowa, quien bailó con gracia y desenvoltura.

*Estreno de "El Amor Brujo", de Falla.*

El Ballet de Arte Moderno realizó su penúltimo estreno del año el 18 de agosto, en el Teatro Municipal, correspondiente al "Amor Brujo", con música de Ma-

nuel de Falla, coreografía de Paco Mairena, decorados de Edith del Campo, diseño de vestuario de Patricia Roa e iluminación de Emilio Hermansen. Acompañó la Orquesta Filarmónica de Chile, bajo la dirección de Joaquín Taulis, y colaboró en la parte solista la mezzosoprano María Luisa Castellano.

No comprendemos por qué el Ballet de Arte Moderno dio el pase para la presentación de este ballet que más parecía el esfuerzo de un grupo de aficionados o bien una presentación revisteril. La coreografía de Paco Mairena, con excepción de algunos cuadros, por ejemplo la danza del fuego que tuvo plasticidad, es inconexa y plasmada de lugares comunes. Tanto la escenografía como los trajes estuvieron a la altura de la coreografía.

Es difícil, por lo tanto, juzgar con equidad la labor de los bailarines porque debieron, como es natural, someterse a las indicaciones del coreógrafo. No obstante, tanto la técnica como el espíritu hispano estuvo ausente en casi toda las interpretaciones con excepción de Patricio Aulestia quien logró, en su papel de Lucía, personificar a la amiga coqueta con garbo y destreza. Willy Maurer estuvo muy correcto en la interpretación de Carmelo, el espectro, aunque le faltó el fuego que impulsa al gitano enamorado.

La solista María Luisa Castellano cumplió con su cometido con discreción y la Orquesta Filarmónica de Chile se desempeñó con bastantes deficiencias.

# MUSICA DE CAMARA

*Estreno de "Dido y Eneas",  
de Henry Purcell.*

El Departamento de Música de la Universidad Católica, que se ha destacado durante los últimos años por su valiosa labor de difusión de obras significativas tanto del repertorio clásico como del contemporáneo, este año inauguró su temporada con el montaje escénico de la célebre obra de Henry Purcell, "Dido y Eneas", basada en uno de los episodios de la Eneida, de Virgilio. Es la primera vez que se monta en Chile esta ópera del siglo XVII y este solo hecho le confiere una importancia decisiva, aunque no ha sido éste su único mérito, por cierto.

Montar "Dido y Eneas" ha significado un gran esfuerzo, producto del entusiasmo y de la cultura de un gran grupo de músicos, encabezados por Juan Pablo Izquierdo, a cuyo cargo estuvo la dirección musical de la obra y cuya cohesión orquestal, coral y solística resultó verdaderamente eficaz. La preparación vocal fue realizada por el barítono inglés Frederick Fuller, quien obtuvo de los cantantes la justa medida y el estilo de Purcell, músico que ha dejado un aporte fundamental no sólo a la música inglesa sino que se destaca como el compositor cuya obra es la contraparte británica del siglo de Lully. A pesar de las fallas vocales del coro, en el fondo sin mayor importancia, la realización musical fue realmente espléndida.

Al referirnos a los artistas hay que destacar por sobre todo el elenco a Victoria Canale quien, en el papel de Dido, hizo gala de sus extraordinarias dotes vocales, de refinada musicalidad y estilo como de compenetración con el estado anímico del personaje. Carmen Barros se desempeñó con acierto y aplomo como Belinda, e Inés Pinto, como la Hechicera, destacó por la belleza cálida de la voz y una actuación llena de dignidad y prestancia. Teresa Orrego, como Mercurio, realizó su corta

intervención con gran acierto. El tenor Enrique del Solar, encarnando a Eneas, es un cantante excelente y una de las bellas voces que pueden escucharse en el país, e Ignacio Bastarrica representó su difícil papel del Marinero con desenvoltura y comprobó que llegará a ser un artista cuya voz lo llevará hacia seguros triunfos.

La dirección de Eugenio Dittborn nos pareció lo menos feliz de este estreno por su enfoque realista tan poco acorde con el estilo de la obra y tampoco nos pareció necesario la inclusión de bailarinas las que, dentro de un escenario tan pequeño como el del teatro en que se presentó "Dido y Eneas", sólo sirvió para confundir y quitarle importancia a la actuación de las figuras principales.

Muy buena la escenografía e iluminación de Bernardo Trumper y el vestuario de Fernando Colina hermosísimo de colores, aunque en el caso del de las Hechicera y Brujas, quizás demasiado exagerado de color y diseño.

El Cuarteto Santiago, con Federico Heinlein al clave, ejecutó en la primera parte del programa obras de Purcell y Locke, con su acostumbrada musicalidad y perfección técnica. Estos instrumentistas se unieron al Conjunto Instrumental que ejecutó, bajo la dirección certera de Juan Pablo Izquierdo, la parte orquestal de "Dido y Eneas". No cabe duda que esta presentación marca un aporte de alto significado para la vida musical del país.

*Festival de Música de Piano de autores  
chilenos en la Biblioteca Nacional.*

Una de las iniciativas dignas de mayores alabanzas es la labor musical que realiza la Biblioteca Nacional a través de conciertos gratuitos durante toda la temporada; en los que se presentan conjuntos nacionales de alta jerarquía, artistas chilenos ya consagrados y jóvenes que inician

la carrera musical. Con esta finalidad, la Biblioteca ha acondicionado una bella sala, de magnífica acústica, que además cuenta con un piano de gran calidad.

Durante el mes de julio, los días 1º y 2, 8 y 16 se realizó el Festival de Música de Piano de autores chilenos, con la participación de los pianistas Armando Moraga, Flora Guerra y Alfonso Montecino.

Inició el ciclo Armando Moraga ejecutando *Otoñales* de Alfonso Leng; *Tarantella* de Estela Cabezas y *Sonata, Estudios Fantásticos, Berceuse, Romanza sobre un tema de zamacueca, Hiladora y Vals de Enrique Soro*. Las interpretaciones de Armando Moraga se distinguieron por su fidelidad a los distintos estilos.

El segundo concierto, a cargo de la magnífica pianista Flora Guerra, estuvo dedicado a las obras de tres maestros del teclado: *Humberto Allende*, de quien tocó *Seis Miniaturas Griegas y Nueve Estudios*; *Carlos Botto: Tres Caprichos, Op. 10*, y *Alfonso Leng: Doloras y los Diez Preludios*.

La interpretación de "Seis Miniaturas" y "Nueve" de los Estudios de P. H. Allende, nos demostró, una vez más, la rica fantasía con que el maestro hizo uso del impresionismo, la polirrítmica rica en contrastes y la invención armónica que lo distinguen. Las versiones de Flora Guerra destacaron toda la belleza de estas obras, como también la riqueza imaginativa y fino humor de los "Tres Caprichos" de Carlos Botto. Menos felices fueron sus interpretaciones de las dramáticas "Doloras" y "Diez Preludios" de Leng.

Los dos últimos conciertos del Festival estuvieron a cargo del eximio pianista chileno Alfonso Montecino, quien recreó las *Doce Tonadas* de P. H. Allende con la distinción y perfección que lo distinguen; la *Sonata* de Alfonso Leng, una de las obras de mayor valor de la literatura pianística nacional; *Cinco Poemas Trágicos* de Santa Cruz, de estilo armónico-polifónico, que datan de 1929; *Diez Preludios*

de Carlos Botto; *Microscopias* de Miguel Aguilar; *Composición en tres movimientos y Suite* de Montecino; *Tres trozos para piano y Miniaturas* de León Schidlovsky, obras juveniles; *Estudios Emocionales* de Roberto Falabella; *Orden* de Celso Garrido Lecca y *Variaciones y fuga sobre el tema de un pergón* de Juan Orrego Salas.

Alfonso Montecino supo darles, a cada una de estas obras, el clima, la emoción y la dinámica requeridas.

*Recital de Inés Pinto, en la Biblioteca Nacional.*

La distinguida mezzosoprano, Inés Pinto, ofreció bajo los auspicios del Instituto Chileno-Italiano de Cultura, un concierto con obras de Cesti, Monteverdi, Pegolesi, Bellini, Verdi, Respighi, Pizetti y Malipiero. La acompañó al piano René Reyes.

*Conciertos gratuitos organizados por el Instituto de Extensión Musical.*

Gran aceptación tuvieron los conciertos organizados por el Instituto de Extensión Musical en el Teatro Antonio Varas, los días 24 de junio, 1º, 8, 15, 22 y 29 de julio. Un público entusiasta llenó la sala y aplaudió a los artistas y conjuntos que realizaron este ciclo de conciertos gratuitos, cuya meta ha sido divulgar la música de cámara entre el gran público.

Siri Garson, acompañada por Alfonso Montecino, inició la serie, cantando el *Winterreise* de Schubert, en el que hizo gala de su magnífica voz y extraordinaria musicalidad. El segundo concierto contó con el Cuarteto Santiago y los artistas invitados: Zoltan Fischer y Arnaldo Fuentes. El programa incluyó: *Schönberg: Noche Transfigurada, Op. 4*; *Webern: Cinco Movimientos. Op. 5*, y *Berg: Suite Lírica*. La versión de "Noche Transfigurada" logró momentos de suprema belleza, pero no hubo una cohesión permanente entre los

miembros del Cuarteto y los artistas invitados, lo que es perfectamente lógico, puesto que éstos no tienen la misma práctica de trabajo en común. En cambio, las versiones de los "Cinco Movimientos", Op. 5 de Webern y "Suite Lírica" de Berg, gozaron de un ataque sólido, coherente y de altísimo valor interpretativo.

El tercer concierto contó con la participación de la pianista norteamericana Grace Harrington, quien interpretó obras de Bach, Mozart, Sessions, Schubert y Beethoven. El Quinteto de Vientos "Chile", tuvo a su cargo el cuarto concierto, en el que se ejecutó de Haydn: *Divertimento en Si bemol mayor*; Arnold: *Divertimento para flauta, oboe y clarinete*, Op. 37; Serenadero: *Suite Barroca 1956*; Debussy: *Sonata para violín y piano en Sol menor*; Douglas: *Caricaturas de danzas, suite para quinteto de vientos*.

La soprano Clara Oyuela, acompañada al piano por Rudolf Lehmann, ofreció un recital hermosísimo en el quinto concierto de esta serie, interpretando de: Schubert: *6 Lieder*; Leng: *3 Lieder*; Milhaud: *Quatre poemes de Léo Latil*, y Strauss: *6 Lieder*. Clara Oyuela se desempeñó como es habitual en ella con gran musicalidad y profunda comprensión de las obras interpretadas. Rudolf Lehmann la acompañó con gran finura y sensibilidad.

El último concierto de esta serie estuvo dedicado a la música electrónica en un concierto-conferencia dictado por el músico José Vicente Asuar. Dio a conocer obras realizadas en los estudios de Radio Milán; la W. D. R., de Colonia; de la Universidad de Columbia; del grupo de música experimental de la R. T. V. F., de París; de los Estudios de Fonología de la Universidad de Buenos Aires y del Estudio de A. P. E. L. A. C. de Bruselas.

*Recital de Peter Lukas Graf.*

Dentro de la Temporada de Música de Cámara del Teatro Municipal, el eximio

flautista suizo, Peter Lukas Graf, ofreció un recital, el 8 de julio, en colaboración con la pianista chilena Elvira Savi. El programa incluyó: *Leonardo Vinci: Sonata en Re mayor*; *Bach: Sonata en La menor*; *Schubert: Introducción y variaciones sobre un tema de la "Canción del Molinero"*, Op. 60; *Hindemith: Sonata*; *Ibert: Piece* (flauta sola), y *Frank Martin: Balada*.

Una vez más este artista perfecto conmovió con la magia de su sonido y musicalidad. El auditorio pudo admirar su estilo perfecto, su técnica impecable y esa musicalidad del fraseo que transmite la belleza de obras tan hermosas como la de Bach, Schubert, Hindemith y Frank Martin.

*Recital del Berliner Camerata Musicale.*

Este conjunto de sobresalientes instrumentistas berlinenses, formado en 1952 por alumnos de la Escuela Superior de Música de Berlín, ofreció en el Teatro Municipal, el 15 de julio, un concierto a base de obras del siglo dieciocho: *Franz Krommer-Krammer: Cuarteto en Do mayor*, para oboe, violín, viola y cello; *Karl Stamitz: Trío en Sol mayor*; *Charles Simon Catel: Cuarteto en Fa mayor*, para flauta, oboe, viola y cello, y *Mozart: Cuarteto en Re mayor K. 285*, para flauta, violín, viola y cello.

Cada uno de los artistas del conjunto plasmó con una musicalidad ejemplar y una técnica diáfana cada una de las obras del programa, destacándose, no obstante, los directores del conjunto, los esposos Koch, ella en flauta y él en oboe, en aquellas obras en que deleitaron con la pureza del sonido, la técnica perfecta y el fraseo que convergió en interpretaciones que pueden calificarse de perfectas.

*Conjunto de Música Antigua  
ofrece conciertos en Lima*

El Art Center de Lima invitó al Conjunto de Música Antigua de la Universidad

Católica de Chile para ofrecer una serie de recitales en la Sala Alzede. Este viaje, organizado por la Embajada de Chile en Lima, forma parte del programa de acercamiento cultural en que se encuentra empuñada esta representación diplomática, la que ha sido posible gracias a la eficaz cooperación del Ministerio de Defensa y de las Fuerzas Aéreas chilena y peruana, las que gentilmente se encargaron de transportar a los integrantes del conjunto.

Los diez músicos que integran el Conjunto de Música Antigua, uno de los tres conjuntos de este tipo que existen en el mundo, ofrecieron tres conciertos, en los que obtuvieron un éxito resonante.

El primer programa dedicado a la Música Española del Siglo de Oro, incluyó obras de los Cancioneros de Upsala, de los Reyes Católicos y de Medinaceli y obras de Garcimuñoz, Juan de la Encina, Guerrero, Narváez, Enriquez de Valderrábano, Diego Ortiz, Juan Vásquez y Tomás Luis de Victoria.

Al comentarse este concierto en "El Comercio", de Lima, dice el crítico L. A. M.: "Es una lástima que la gira haya contemplado tan sólo la posibilidad de tres conciertos, pues se trata de música que por su propia naturaleza requiere y no puede darse en otro ambiente que en el de cámara. Debiera estudiarse la manera de prolongar la visita de los artistas chilenos, para ampliar el número de conciertos, de modo que, sin desvirtuar el espíritu de las obras, se haga posible el acceso al mayor número de oyentes".

El "Expreso", del 5 de julio, después de referirse a cada una de las obras del programa termina diciendo: "Los ejecutantes tocaron con altura estilística y esmerada técnica los instrumentos de la época (René Covarrubias, Guido Minoletti, Gabriela Pérez, Kurt Rottmann, Mirka Stratigopoulos y Juana Subercaseaux) al lado de los magníficos cantantes (Magda Mendoza, Silvia Soubllette, Frederick Fuller y René Ramos). El público aplaudió

largamente al Conjunto de Música Antigua, por ofrecernos en Lima un concierto tan novedoso y con tanta categoría estética".

El segundo concierto incluyó música francesa, alemana, inglesa e italiana de los siglos dieciséis y diecisiete, con obras de Dufay, Binchois, Claude de Sermisy, Holborne, Morley, Pachelbel, Georg Kaspar Wecker, Buxtehude, Krieger, Frescobaldi, Monteverdi, Bencini, Porpora y Gastoldi.

Este concierto dedicado al barroco musical europeo tuvo tanto éxito como el primer recital.

"El Comercio" de Lima, al referirse a este programa comenta: "La variedad del segundo programa; y especialmente la inclusión de los compositores centroeuropeos, con su idiosincrasia tan proclive y tan feliz en el trabajo musical puro, máxime en una época de tan definido perfil contrapuntista, le confirieron al concierto un interés si cabe mayor, que en la primera ocasión; y también un mayor compromiso y exigencia en la interpretación y ejecución (tal el caso, por ejemplo, de las fugas y pasajes fugados para flautas dulces). Los artistas visitantes absolviéron el doble compromiso con la facilidad que les es propia, y con un entusiasmo y alegría comunicativa, que hacen más gratas aún sus versiones".

El último de los conciertos ofrecidos en Lima por el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, incluyó obras de Cisteley, Jannequin, Dowland, Coperario, Newman, Telemann, Monteverdi Weiss, Purcell y Hans Leo Hassler.

Tan extraordinario fue el impacto producido en los medios musicales peruanos por este conjunto, que "El Comercio" les dedicó su editorial del 6 de julio de 1963. En algunos de sus acápites dice:

"Un cálido y puro hálito sonoro ha salvado la barrera de los siglos para traernos un mensaje de gran belleza en

las entusiastas y certeras actuaciones de los artistas chilenos; desde el alegre casticismo del Siglo de Oro Español, hasta los severos contrapuntos de Palestrina y Monteverdi, pasando por los eglógicos acentos, aún trovadorescos, de Jannequin o Morley y por la precursora mística —que anuncia a Bach— de Schütz, Buxtehude o Pachelbel, selecciones, como se ve, del mejor gusto e inmejorable calidad, verdidas siempre con propiedad y, en ciertos casos, con excelencia.

"Hemos sido testigos y felices intermediarios de un notable gesto del Conjunto visitante y, justo es decirlo, de la empresa motora, el Art Center de Miraflores. Han permitido en forma totalmente gratuita y exentas del menor derecho o regalías, que se hagan grabaciones en cinta magnetofónica, de todas y cada una de sus actuaciones. Esta generosa actitud, muy rara en artistas y empresarios, ha de permitir no sólo al estudioso y al investigador, sino al público en general, y de manera señalada a las entidades docentes, escuchar este tipo de música, igualmente poco frecuente en grabaciones comerciales".

*Endres-Quartett de Munich con  
Gerd Starke*

Dos conciertos inolvidables ofrecieron los cinco solistas de la Orquesta del Estado de Baviera los días 3 y 4 de agosto; el primero en el Aula Magna del Colegio Alemán y el segundo en el Teatro Comedia. El Cuarteto Endres compuesto por Heinz Endres, primer violín; Josef Rotenfusser, segundo violín; Fritz Ruf, viola y Adolph Schmidt, violoncello y el clarinetista Gerd Starke forman un conjunto de instrumentistas de amalgama total, de una estilística y virtuosismo perfecto y de impecable interpretación. Los programas de estos conciertos incluyeron las siguientes obras: *Henrik Crusell: Cuarteto para clarinete y cuerdas; Haydn:*

*Cuartero Op. 11, Nº 1 en Sol mayor; Brahms: Quinteto para clarinete y cuerdas en Si menor, Op. 115; Hindemith: Cuarteto de cuerdas Op. 22; Strawinsky: 3 Piezas para clarinete solo y Mozart: Quinteto para clarinete y cuerdas en La mayor K. V. 581.*

El Cuarteto Endres se formó en 1950 y actúa desde entonces con sus mismos integrantes. Desde su formación ha merecido fama en toda Europa y obtuvo el Grand Prix du Disque por sus grabaciones de todos los cuartetos y quintetos de Franz Schubert. Su visita a Chile corresponde a la iniciativa del programa cultural del Goethe-Institut de München.

*Concierto en la Biblioteca Nacional*

Durante el mes de agosto y con motivo de la conmemoración del sesquicentenario de la Fundación de la Biblioteca Nacional, en el Auditorium de este establecimiento se realizaron una serie de actos culturales y conciertos de destacados artistas nacionales.

Se inició este programa con la actuación del cellista Jorge Román, Gustavo García, violín y Elisa Alsina, piano, quienes ejecutaron el siguiente programa: *Haydn: Trio Nº 1; Beethoven: Sonata Primavera y Trio Op. 49 en Re menor de Mendelssohn.*

La pianista Margarita Laszloffy ofreció un recital con un programa que incluyó *Bach-Liszt: Fantasia y Fuga en Sol menor; Prokofieff: Tercera Sonata, Op. 28; Schuman: Fantasia en Do mayor; Ravel: Ondine; Juan Casanova: María Luisa, vals; Stefaniai: El viento; Liszt: Un suspiro; Chopin: Estudios, Op. 25, Nos 5, 6, 7, y 11.*

Lo más descollante de este programa fue la versión de la Fantasia y Fuga en Sol menor para órgano de Bach, transcrita por Liszt y la brillante interpretación de los Estudios del Op. 25 de Chopin.



El barítono Fernando Lara, quien obtuvo el Primer Premio del Concurso Debussy, realizado a fines del año pasado, ofreció un concierto de despedida antes de partir a Francia para gozar de una beca otorgada por el Gobierno francés. En este concierto cantó obras de Bach, Caldara, Brahms, Carlos Botto, Debussy y Falla.

El 19 de agosto se conmemoró el Sesquicentenario de la Biblioteca con un concierto de música chilena del siglo XIX, que incluyó una conferencia del profesor Eugenio Pereira Salas sobre nuestro pasado musical y la pianista Elvira Savi y las cantantes Georgette Gilbert de Copper y Margarita Valdés, interpretaron música chilena del siglo XIX.

La Federación Nacional de Coros de Chile ofreció un concierto coral con música de los siglos XVI y XVII y otro a base de música chilena y latinoamericana.

*Concierto del Cuarteto oficial de la Escuela Nacional de Música de la U. de Brasil*

Este concierto dedicado exclusivamente a obras de compositores brasileños dio a conocer obras de: *Villalobos: Cuarteto Nº 11; Gnatalli: Cuarteto Popular; Siqueira: Tríptico Negro Nº 1; Santoro: Cuarteto Nº 3.*

Se inició el Concierto con el cuarteto Nº 3 de Claudio Santoro, en la que el compositor aprovecha la sonoridad impresionista francesa sazónandola con ritmos afroamericanos, logrando un estilo definido que revela a un músico de buen gusto. En cambio, Tríptico Negro Nº 1 de Joao Siqueira crea una obra estática, poco imaginativa, que se nutre de fórmulas más bien de que la rica savia del acervo popular brasileño. Tampoco resultó ser una obra muy lograda el Cuarteto Nº 11 de Villalobos.

El conjunto está constituido por eje-

cutantes de gran musicalidad y buena técnica.

*Concierto de Rodolfo Caporali*

El pianista italiano Rodolfo Caporali ofreció en el Teatro Municipal un recital a base de obras de Cimarosa, Scarlatti, Bach-Busoni, Beethoven, Casella, Chopin.

Este insigne artista demostró sus extraordinarias cualidades musicales y técnicas lo que hace desear escucharlo nuevamente.

*Recital de Homero de Magalhaes*

El pianista brasileño Homero de Magalhaes ofreció un programa que incluía obras de Bach, Haydn, Villalobos y Liszt.

Degradadamente ni siquiera en las obras de su compatriota Villalobos demostró comprensión de las partituras y tanto su técnica como su temperamento dejan mucho que desear.

*Concierto de Música de Cámara con obras de Britten y Mozart*

El Instituto Chileno-Británico de Cultura y el Instituto Chileno-Alemán de Cultura ofrecieron en la Sala "La Comedia" un concierto de música de cámara con la participación del oboísta alemán Heribert Korfmacher y Stefan Tertz, violín; Raúl Martínez, viola, y Hans Loewe, violoncello. El programa incluyó las siguientes obras: *Britten: Fantasia y Seis Metamorfosis según Ovidio y Mozart: Cuarteto para oboe, violín, viola y violoncello en Fa mayor K. V. 370.*

Lo más sobresaliente de este concierto fue la ejecución del Cuarteto-Fantasia de Britten, obra en la que el compositor maneja con consumada sabiduría los instrumentos y sus timbres y al mismo tiempo crea un clima de magia imponderable. Tanto las cuerdas (Tertz, violín; Martínez, viola y Loewe, cello) y el oboe, He-

riberto Korfmacher se distinguieron por su profesionalismo, su técnica y enorme musicalidad. Korfmacher demostró ser un instrumentista de calidad que sabe equilibrar los registros y su límpido y diáfano sonido impresiona por su clásica calidad.

*Concierto del flautista Gerardo Levy en la Universidad Católica*

Este concierto constó de dos partes; en la primera, el flautista Gerardo Levy con Jacqueline Ibels al piano, ejecutaron el siguiente programa: *Leonardo Vince: Sonata en Re mayor para flauta y continuo; Beethoven: Sonata en Si bemol mayor para flauta y piano.*

La segunda parte estuvo consagrada a obras contemporáneas para flauta sola y a obras para flauta y sonidos electrónicos. Se tocaron las siguientes obras: *Edgar Varese: Densidad 215 para flauta sola; Luciano Berio: Sequenza para flauta sola*, primera audición; *Mario Davidowsky: Sincronismos 1963 para flauta y sonidos electrónicos*, primera audición y *Luciano Berio: Thema: Omaggio a Joyce 1958*, música electrónica.

*Recital del pianista Roberto Bravo*

El joven pianista de dieciocho años, Roberto Bravo, alumno de Rudolf Lehman, ofreció un extraordinario concierto en la Biblioteca Nacional el 4 de septiembre. El programa incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Sonata Op. 2, Nº 3; Chopin: Scherzo en Do sostenido menor y Balada en Sol menor; Soró: Andante Appassionato; Granados: La maja y el ruiseñor; Ginastera: Danzas argentinas: Danza del viejo boyero, Danza de la moza donosa y Danza del gaucho matrero; Debussy: Soirée dans Grenade, Feux d'artifice y L'isle joyeuse.*

Sólo la selección de este programa demuestra que Roberto Bravo sobrepasa la etapa del alumno y se presenta al pú-

blico como un artista poseedor de verdadera musicalidad y de una técnica tan amplia y segura, que cualquiera que sea la obra que interpreta, de inmediato se coloca dentro de su espíritu, de su clima y de su mensaje interior. En este concierto el joven Bravo sobrepasó todas las expectativas, revelándose artista consumado, de una profundidad más allá de sus años y de una limpieza de ejecución verdaderamente sorprendentes.

En Beethoven supo matizar y revelar lo más recóndito de esta partitura dentro del más justo estilo; las dos obras de Chopin fueron vertidas con una compenetración íntima del clima romántico, revelando extraordinaria imaginación y madurez. Brillante fue su versión del Andante Appassionato de Soró; poética y de entrañable calidad su versión de "La maja y el ruiseñor" de Granados y en las Danzas Argentinas de Ginastera supo controlar el ritmo y la matización con acabada pericia. Sus interpretaciones de las obras de Debussy fueron límpidas, transparentes y de gran belleza formal.

En este concierto, en suma, Roberto Bravo se reveló un pianista de extraordinaria fuerza expresiva, de acabada musicalidad y poseedor de una técnica impecable que le permite adentrarse en cada obra con una imaginación sutil y una fuerza de inspiración que lo colocan entre nuestros más grandes virtuosos.

*El Cuarteto Santiago en la Biblioteca Nacional*

La labor de difusión musical que está realizando la Biblioteca Nacional, no sólo es de una amplitud y diversidad digna del mayor encomio, sino que la selección de los artistas que allí actúan es siempre de primera categoría. Los programas, como es natural, son de alta jerarquía artística. Además, todos estos conciertos son absolutamente gratuitos para el público.

El primer concierto del mes de septiembre estuvo a cargo del Cuarteto Santiago con un programa que incluyó un cuarteto de Boccherini, y el *Cuarteto Nº 1 de Santa Cruz* y el *Cuarteto en Mi menor de Verdi*.

Notable es el primer movimiento del Cuarteto de Verdi desde el punto de vista estructural, contrapuntístico y de riqueza sonora e interés virtuosístico instrumental. Los restantes, debido a su excesiva melodiosidad, decaen desde un punto de vista cuartetista. La ejecución del Cuarteto Santiago fue impecable.

El Cuarteto Nº 1 de Santa Cruz, aunque se trata de una obra temprana, de inspiración postimpresionista, posee una vena de inspiración maestra, rítmicamente concordante con la que actualmente asociamos con un Bartok y un Strawinsky. El compositor chileno, sin saberlo en aquel entonces, escribía una obra profética destinada a hacer historia.

#### *Recital de Pedro D'Andurain.*

El lunes 26 de agosto, en el Teatro Municipal, el violinista Pedro D'Andurain ofreció un recital de alta jerarquía artística con un programa bellissimo, el que por desgracia fue escuchado por un escaso público, debido, sin duda, a los muchos conciertos que se realizaban ese mismo día en varias salas de la capital.

El excelente violinista que es D'Andurain, con Eliana Valle al piano, inició este hermoso recital con la Sonata 1943 de Aaron Copland, en la que el compositor norteamericano revela su fuerte personalidad de artista que ha sabido amalgamar la audacia del rigor armónico con consideraciones rítmicas y de estructura de estricta índole musical. D'Andurain, dueño de un notable virtuosismo, de un sonido recio y dulce, de un arco extenso y acrisolada precisión de la mano izquier-

da, hizo honor a ésta como a las demás obras, recreando en cada una de ellas el estilo justo a través de un fraseo que las realzaba y dinamizaba.

En la Sonata Nº 1, Op. 13 de Gabriel Fauré de 1876, obra que incorpora las cualidades de gracia y claridad tan típicas de la música francesa y tan notable, además, por la exquisita belleza, sensibilidad poética y originalidad musical de Fauré, D'Andurain y Eliana Valle hicieron resaltar con delicadeza y precisión toda la finura de esta bella partitura.

Continuó este concierto con la Sonata Nº 1 para violín solo de J. S. Bach, en la que D'Andurain hizo gala de su extraordinaria madurez artística brindando una versión de enorme categoría intelectual y rigurosidad musical de precisión técnica impecable.

Del compositor chileno Carlos Riesco se ofreció la Canzona e Rondo, obra escrita en los Estados Unidos hace aproximadamente diez años, en un estilo neoclásico estricto, fresco, imaginativo, de buena factura técnica y calidad en el contenido, unidos a un lirismo fino de extraordinaria dinámica. Pedro D'Andurain le hizo honor a la partitura chilena ofreciendo una versión depurada que hizo resaltar sus muchos valores.

Terminó este hermoso concierto con la tan pocas veces escuchada Balada y Polonesa de Henry Viextemps, el famoso violinista belga, quien en esta obra, como en su sonata para violín y piano, revela imaginación, refinamiento y profundo conocimiento de las posibilidades del instrumento.

Pedro D'Andurain, una vez más, nos reveló sus excepcionales dotes de artista de alta jerarquía y este concierto confirma que nos encontramos frente a uno de los más preclaros ejecutantes del continente.

# MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

## *Conciertos Sinfónicos Ilustrados en Viña del Mar*

La Orquesta Sinfónica de Viña del Mar, dirigida por Isidor Handler, puso fin a su temporada de conciertos ilustrados en el Casino de Viña del Mar, con un festival dedicado a música chilena, que contó con la colaboración del Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz.

El programa se inició con *Andante Appassionato* y *Tres Aires chilenos de Soro*, continuando con el *Concierto para cello y orquesta de P. H. Allende*, solista, Arnaldo Fuentes, y terminó con *Canto de Invierno de Alfonso Leng*.

El Decano Santa Cruz ofreció una interesante charla sobre la producción musical chilena.

## *Temporada de Conciertos en el Salón de Honor de la Universidad Católica de Valparaíso*

El Departamento de Música de la Universidad Católica de Valparaíso inició, el 3 de agosto, un ciclo de ocho conciertos de cámara en los que se ejecutará música coral, madrigales, un oratorio y música de cámara clásica y barroca. Participarán la Orquesta y el Coro de Cámara de la Universidad, el Coro de Cámara que dirige Marco Dusi y otros elementos.

Bajo la dirección de Fernando Rosas la Orquesta de Cámara interpretó obras de Corelli, Vivaldi, Bach y Samuel Barber. En este concierto el flautista Juan Bravo, de la Orquesta Sinfónica de Chile, ejecutó la parte solista del concierto *La Tempesta di Mare de Vivaldi*.

El segundo concierto estuvo dedicado a la música de cámara, a cargo del trío

formado por Lilo Boetticher (violín); José de Lussi (cello) y Paul Ebel (piano), quienes ejecutaron obras de Haydn, Beethoven y Mendelssohn.

Para celebrar el 10 aniversario del Coro de la Universidad Católica, se realizó un concierto con la participación de la Orquesta y el Coro de Cámara universitario y algunos componentes del grupo teatral del mismo plantel. En la primera parte del programa el Coro cantó algunos trozos corales de Mozart y Bruckner y después se cantó y escenificó la Cantata Burlesca de J. S. Bach "Tenemos un nuevo Gobernador", llamada también "Cantata de los Campesinos". El concierto fue dirigido por Paul Ebel, actual director del Coro.

El cuarto concierto de la temporada organizado por la Universidad Católica, se realizó el 23 de agosto en el Aula Magna de la Universidad, con la actuación de la Agrupación de Música de Cámara. El programa incluyó las siguientes obras: *Telemann: Cuarteto en Re para flauta dulce, violín, cello y espineta; Haydn: Trío en Sol para flauta traversa, violín y cello, Op. 100; Beethoven: Trío en Sol mayor, Op. 11, para clarinete, cello y piano, y Mozart: Cuarteto en La mayor para flauta traversa, violín, viola y cello*.

## *Temporada de Conciertos de la Orquesta Filarmónica de La Serena*

Con gran éxito han continuado los conciertos de la Orquesta Filarmónica de La Serena bajo la dirección de Jorge Peña. En el tercer concierto, realizado en el Liceo de Niñas, el programa incluyó "Las Canciones de Cuna" de Alfonso Letelier, las que fueron cantadas por la mezzosoprano Margarita Valdés. Este concierto incluyó, además, obras de Corelli, Stravinsky y Mozart.

*Labor de la Organización de  
Conciertos de Cámara de Temuco.*

Los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, que dirige, Lucía Hernández, además de la magnífica labor que realizan sus cincuenta coristas, quienes llevan el mensaje de la polifonía y los aires criollos a todos los puntos de la ciudad, a los campos y a las reducciones indígenas, han considerado que era necesario forjar nuevas entidades y es así como ha surgido la Organización Estudiantil de Conciertos, que permite a trescientos jóvenes escuchar a artistas calificados.

Pero esta notable institución coral no se ha contentado con esta importantísima labor sino que ha creado, además, la Organización de Conciertos de Cámara, con más de un centenar de asociados y ofrece mensualmente veladas de alta jerarquía. Entre los artistas nacionales que se han presentado, figura Arnaldo Tapia, Alfonso Montecino y Roberto Bravo, pianistas; Pedro D'Andurain, violinista, y el Quinteto Iniesta; entre los internacionales: Ania Dorfmann, el Conjunto Instrumental de París y la Orchestra D'Archi di Milano. Han preparado ciclos sobre "El Lied Romántico Alemán" con Hans Stein, Silvia Wilkens e Hilda Cabezas, como también de lieder y música latinoamericana con Frederick Fuller y Elvira Savi. El año pasado organizaron el estreno de la "Misa de la Coronación", de Mozart, actuando sus coros junto a un grupo de miembros de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigidos por Agustín Cullell.

*Coro Polifónico de Concepción  
cumplió 29 años de labor.*

La Sinfónica de Concepción, institución madre del famoso Coro Polifónico, que dirige Arturo Medina, cumplió, el 17 de julio, 29 años de trayectoria artística. Celebró esta fecha con un concierto aniver-

sario en la Casa del Deporte de la Universidad.

En este concierto sinfónico-coral se ejecutaron el "Salmo 109" de Händel y el "Magnificat" de Bach, frente a 3.000 personas y a las autoridades de la ciudad y de la provincia.

Con este concierto el Coro Polifónico de Concepción cumplió 565 representaciones públicas, jalonadas en 29 años de existencia, todas ellas dirigidas y preparadas por su fundador y director, Arturo Medina. Pero como ya lo hemos registrado innumerables veces en las páginas de la *Revista Musical Chilena*, la labor de conciertos no ha sido la única de la Sinfónica de Concepción. Desde su fundación ha impulsado la actividad coral en la zona, subvencionando a los coros de la provincia, cuya labor ha podido apreciarse en los nueve festivales anuales que se han realizado hasta la fecha. Además del Coro titular, funciona dentro de la organización el Conjunto Criollo con 24 componentes; un Coro Experimental que se ha dedicado preferentemente a la formación de nuevos elementos para el coro titular; conjunto al que pueden pertenecer jóvenes de ambos sexos con un máximo de edad de 25 años y, por último, dentro del plan de extensión musical, la Escuela Superior de Música gratuita que imparte enseñanza a más de 120 jóvenes que pasarán a ser los maestros de música de los colegios secundarios de la zona y que serán egresados de la Universidad de Concepción.

*Conciertos en el mes de  
septiembre y octubre.*

El 13 de septiembre, en el Teatro Concepción, el Coro de la Sinfónica de Concepción ofreció un concierto sinfónico-coral con motivo de la clausura de la XII Temporada Sinfónica de la Orquesta de la Universidad.

Además, durante octubre, realizarán gi-

ras de conciertos a Chillán, San Carlos, Los Angeles y Temuco.

*Orquesta Filarmónica de Temuco cumple treinta años de existencia.*

Esta agrupación nació a la vida artística como Orfeón de Profesores en 1933, para pasar a llamarse años más tarde Grupo Palestrina y desde hace dos años Orquesta Filarmónica. Dirige el conjunto el maestro Aldo Capurro Brunetti, el que ha tenido una brillante trayectoria de extensión musical, constituyendo un valioso aporte a la vida cultural de la ciudad.

*Escuela Superior de Música de Concepción, su fundación y sus proyectos.*

Con fecha 25 de marzo de 1963 se firmó, entre la Universidad de Concepción y los Coros Polifónicos de Concepción (Sinfónica), un convenio destinado a administrar, en conjunto, el Conservatorio de Música que hasta esa fecha mantenían los Coros Polifónicos y que en lo sucesivo se denominará "Escuela Superior de Música de Concepción".

El financiamiento de la institución consta por parte de la Sinfónica, de los enseres, elementos e instrumentos con que hasta la fecha contaba el Conservatorio, más una subvención en dinero por lo menos igual al 30% del producto de la Ley Nº 9.574, del 22 de marzo de 1950. El aporte de la Universidad representa durante 1963 una suma no inferior a Eº 15.000, durante 1964 una suma no inferior a Eº 25.000, y desde 1965 adelante una suma igual a la que aporta la Sinfónica, por lo menos.

Fuera de esto, las entradas de la Escuela Superior de Música provienen del concepto de matrículas y de otros aportes o donaciones.

La Escuela Superior de Música está dirigida por un Director, asesorado en lo

administrativo por un "Consejo Administrativo", formado por el Rector de la Universidad de Concepción o su representante, el presidente de la Sinfónica o su representante y dos miembros más, designado uno por el Directorio de la Universidad y el otro por el Directorio de la Sinfónica, respectivamente, y en lo docente por un "Consejo Docente", constituido por los profesores Jefes de Ramos de la Escuela Superior de Música. El Director integra ambos consejos con derecho a voz y voto.

El personal Docente, Administrativo y de Servicios de la Escuela Superior de Música, figura en planillas como personal universitario en virtud de este convenio e impone, consecuentemente, en la Caja Nacional de Empleados Públicos y Periodistas.

La Escuela Superior de Música realizará en la Universidad de Concepción la enseñanza musical del Curso Normal de la Esc. de Educación, y la preparación de profesores de música para los colegios de enseñanza primaria y secundaria.

La Universidad de Concepción, a través de la Facultad de Educación, de la cual es miembro el Director de la Escuela Superior de Música, tendrá la tuición y supervigilancia docente de dicha Escuela, otorgando los títulos y grados correspondientes.

Hasta aquí un resumen del Convenio celebrado entre Sinfónica y Universidad, el cual rige desde el 1º de marzo de 1963, con duración indefinida.

Como se desprende de lo dicho, la Escuela Superior de Música es prácticamente una nueva institución, a la cual es posible dar una nueva estructura interna, la cual, en todo caso, deberá ser una función de las necesidades que se encuentren latentes en el marco de acción de la Escuela, el cual está constituido en primer lugar por el medio ambiente de que se haya rodeada.

El problema más agudo que se presenta

a nuestra consideración, y que tal vez no sea exclusivamente de origen local, es la necesidad de una educación musical eficiente en las Escuelas Primarias y Secundarias. El Conservatorio, en nuestro medio, es una de las pocas instituciones, sino la única, que reúne en sus aulas todas las etapas de la formación pedagógica, vale decir, primaria, secundaria y universitaria. Sin embargo, a nuestro modo de ver, el Conservatorio debe cumplir únicamente con esta última función, lo cual puede ser logrado en distintas formas, ya sea por una aproximación de etapas crecientes o bien por una estructuración definitiva en la que vayan calzando, a través del tiempo, los elementos previstos.

Del primer modo, es perfectamente posible el logro de esta finalidad, siempre que se desarrolle el plan consecuentemente. El segundo procedimiento tiene la ventaja de mantener latente el ideal, si bien supone una impecabilidad en su establecimiento previo. Por considerar menos engorrosa una posible corrección en este último método, lo hemos adoptado para nuestros fines.

En tal forma, se ha obtenido un esquema cuyo relleno total deberá realizarse en un número de años proporcional al crecimiento real. En este esquema se ha incluido todas las especialidades musicales con sus ramos respectivos, los cuales no se efectuarán desde un principio en su totalidad, sino poco a poco, al correr del tiempo, según las necesidades que se vayan manifestando dentro del alumnado.

Como punto de partida se ha tomado la concreta situación existente en la educación elemental y media, que ya mencionamos más arriba. Por otra parte, si bien es labor de una Escuela de Música la preocupación por dar una formación básica adecuada a los alumnos que tienen la intención de realizar estudios profesionales, no lo es menos la tarea de contribuir a la creación de un ambiente propicio al ejercicio posterior de dicha profes-

sión. En otras palabras, existe la circunstancia desalentadora para el músico egresado, sea éste intérprete, compositor, musicólogo, etc., de que no hay un campo ilimitado donde poder desarrollar su actividad. La situación ha mejorado, eso sí, de hace quince años a esta parte, hay, por ejemplo, más orquestas en el país, en las cuales puede ser admitido un cierto número de ejecutantes. Sin embargo, el mayor problema no es el de la creación de algunas orquestas más, sino más bien, digámoslo así, la demanda del poder consumidor de este artículo incorpóreo que es la música. El incremento de esta fuerza adquisitiva implicará de por sí la realización de las demás soluciones.

Si a la precariedad actual de la economía en nuestro país se agrega la falta de una instrucción musical destinada a despertar el interés en la colectividad, resulta muy explicable, por ejemplo, el hecho de que se prefiera el éxtasis de correr tras una pelota o contemplar hacerlo, lo cual no quiere decir que estemos reprobando este tipo de actividades, por lo demás muy sanas, sino que estamos indicando meramente el hecho de que la instrucción, llámese la clase o propaganda, en otros aspectos ha adquirido porcentualmente un auge muchísimo mayor en el grueso público que la correspondiente a materias musicales. Cuán distinta sería la situación, sin embargo, si en los colegios, junto al gozo que proporcionan la actividad individual y colectiva de jugar al fútbol, se alternara el no menos sano placer espiritual y físico, también individual y colectivo, de hacer música, ya sea en el conjunto vocal o instrumental. ¡Cómo se aprenderían rápidamente las "reglas del juego", cómo habría de "aficionados" y "entendidos", que poblarían posteriormente "los estadios musicales"! Y aun cuando esta comparación pudiera tildarse de un tanto prosaica, no podría menos que reconocerse su fondo de verdad, tanto más cuanto que el niño lo mira todo a

través de un mismo cristal, sea la lectura, el fútbol, las matemáticas, la música, etc., siempre que su espíritu se interese por tales disciplinas.

Con todo esto no quiero desconocer en ningún momento la labor que ha sido realizada y se está realizando actualmente en el país en cuanto a educación musical, la cual nos merece un gran respeto, sino más bien indicar un hecho existente, hoy tal vez menos que antes, pero que, visto en su totalidad, no es en ningún caso satisfactorio aún como para que la Escuela de Música, o Conservatorio, o como se le llame, en su fase de estudios superiores, pueda confiarse de la preparación musical elemental y media obtenida en los colegios, como por lo demás lo ha demostrado la práctica.

Es por estas razones que la Escuela Superior de Música de Concepción considera como su labor fundamental y más importante la preparación del profesorado musical para los establecimientos de enseñanza primaria y secundaria. Al efecto funcionarán dos Institutos que se complementarán el uno al otro: El Instituto de Educación Musical, en que se imparte a los futuros profesores la formación musical propiamente tal, y el Instituto Preparatorio que, en sus secciones primaria y secundaria, está destinado a la experimentación e investigación de los métodos de enseñanza aplicados.

Una gran dificultad que se encuentra al comienzo de toda educación musical en Chile está representada por la carencia casi absoluta de un repertorio de canciones infantiles autóctonas. Por lo general, el niño chileno no canta en su casa, y cuando a los seis años de edad quiere comenzarse a enseñársele música, ya se han perdido seis valiosísimos años. Esos seis años sin desarrollo musical van a repercutir hondamente en su vida posterior. Y con esto no quiero decir, en ningún caso, que el niño chileno no sea musical. Por el contrario, posee una musicalidad latente

extraordinaria, mayor aún que la de algunos países europeos, según nos lo demuestra nuestra experiencia pedagógica en ese continente. Lo que sucede es, que esta musicalidad infantil no encuentra el ambiente para poder respirar y vivir. Cuán distinto es, por ejemplo, el niño de seis años que va a aprender a leer y escribir: en sus seis años de existencia ha aprendido a hablar (¡sin notarlo!), y lo que ahora le resta por hacer es sencillamente llevar las palabras y frases que ya conoce auditivamente a una representación gráfica, escrita. ¡Qué fácil sería si el mismo procedimiento pudiera aplicarse en la música! Y de hecho se aplica en otros países en que, tomemos por caso a Alemania, el niño que va a entrar a la Escuela Primaria posee un repertorio medio de unas 40 canciones infantiles. Y para qué enumerar el repertorio total del país en este sentido, el que llega a varios miles. En tal forma es explicable un desarrollo que llega hasta un Bach, un Mozart o un Anton von Webern.

Frente a esto existe en Chile, y aceptemos la realidad tal cual es, un escaso repertorio de 3 ó 4 canciones infantiles que ni siquiera puede asegurarse hayan nacido en el país.

Dado el problema, la Escuela Superior de Música de Concepción quiere contribuir a un mejor estado de cosas, fomentando entre los alumnos de sus citados institutos la improvisación de canciones, esperando en esta forma llegar a suplir en cierta proporción esta desventaja.

En tal forma desarrolla nuestra Escuela, desde el primer momento, la facultad creadora, la cual será llevada a su última instancia en los cursos superiores de Composición e Interpretación. Y con esto queremos significar que, no por dedicarse especialmente a la Educación Musical, se descuidarán estos dos aspectos centrales de la vida musical. En el hecho ya existen en la Escuela Superior de Música las clases de Piano, Flauta Block, Violín, Vio-



loncello, Clarinete, Saxofón, Corno, Trompeta, Trombón, a las cuales se agregarán, dentro de poco, Canto y Composición, completando así sucesivamente el esquema trazado, el cual esperamos que, con la colaboración acertada de las personas e instituciones que demuestren interés por nuestro movimiento, llegue a conseguir su pleno desenvolvimiento para poder contribuir en esta forma, junto a aquellos que ya lo han hecho, al desarrollo musical de Chile, respondiendo a una necesidad que, sin duda alguna, existe anidada en todos los corazones de quienes habitan este territorio, semejante a una larga cuerda puesta en vibración.

*Alfonso Bögeholz Fuentes.*

Concepción, 6 de septiembre de 1963.

*Orquesta de Cámara de Concepción.*

El 1º de abril de 1958, la Universidad de Concepción incorporó a la Orquesta de Cámara Universitaria a sus labores funcionarias. Esta pequeña orquesta está integrada por veinte instrumentistas bajo la dirección de su titular, Wilfred Junge, y realiza una importante labor de divulgación musical dentro y fuera de la zona. En Concepción ofrece una Temporada de Conciertos de Invierno, financiada por recursos especiales que le otorga la Universidad, la que tuvo que ser interrumpida en 1960 porque el terremoto destruyó el Teatro Concepción, lugar destinado a las actividades culturales de la Universidad.

La Orquesta de Cámara de Concepción, en su empeño por dar a conocer la música orquestal de cámara en las provincias del sur de Chile, ha realizado innumerables giras, con un total de 150 actuaciones. La más importante de estas giras fue la realizada en 1961 por la provincia de Magallanes y Tierra del Fuego, recorriendo un

promedio de 7.000 kilómetros, y llevando la música a localidades que por primera vez escuchaban una orquesta viva.

Además de su labor de conciertos públicos, este conjunto realiza una difusión pedagógica visitando Hogares Universitarios y los cursos superiores de la enseñanza secundaria y los importantes centros obreros de la región. Conjuntamente con la Sinfónica de Concepción, o sea el Coro Polifónico, la Orquesta ha dado a conocer importantes obras sinfónico-corales durante sus temporadas oficiales y dentro del marco de las "Escuelas Internacionales de Verano", programas que han tenido por escenario el Foro Abierto de la Ciudad Universitaria, con capacidad para 4.000 personas.

Debido a su conformación, la Orquesta tiene que limitarse a programas de música de cámara porque su director, con muy buen criterio, se niega a incluir en los programas obras que no se den en su versión original. Pero como existe un riquísimo repertorio para agrupaciones de cámara, desde el siglo xvii, al temprano Haydn, la música barroca y, además, gran número de obras que utilizan el grupo de "blockflöte", el director de la Escuela Superior de Música de Concepción, Alfonso Bögeholz, está proyectando cursos sistemáticos de estos instrumentos para enriquecer con ellos al conjunto instrumental y así ampliar el repertorio. Además, para las temporadas oficiales, cuando la obra lo requiere, contratan profesionales de Santiago.

Además de las obras del repertorio de cámara universal, la Orquesta de Concepción se ha dedicado a dar a conocer obras de compositores chilenos ejecutando obras de Miguel Aguilar, Carlos Botto, Roberto Escobar, Alfonso Leng, Alfonso Letelier, Juan Orrego y Carlos Riesco. No obstante, aunque la Orquesta de Cámara pide música a los compositores chilenos, estos no envían a las orquestas de provincia el volumen de obras chilenas que estas

agrupaciones requieren. La *Revista Musical Chilena* se hace un deber, a través de estas líneas, de recordar a los compositores nacionales que su falta de interés por proveer a nuestras orquestas de música chilena es una política errónea que los perjudica y que, además, daña a nuestros conjuntos al no permitirles hacer llegar al público las obras nacionales que son, principalmente, las que deben ser difundidas.

#### Temporadas oficiales.

Destacados maestros han dirigido la Orquesta de Cámara de Concepción a través de los últimos años, entre ellos merecen destacarse Víctor Tevah, Teodoro Fuchs, Jacques Bodmer, Hans Gunther Mommer y Juan Matteucci. Además, desde hace años, se contratan solistas extranjeros y chilenos que han ejecutado importante concierto del repertorio clásico y contemporáneo.

#### La XII Temporada Oficial de la Orquesta de Cámara de Concepción.

El 9 de agosto, en el nuevo Teatro Concepción, bajo la dirección de Wilfried Junge, y con el violinista Pedro D'Andurain como solista, se inició la XII Temporada Oficial de este conjunto. El programa del primer concierto incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Egmont* y *Romanza en Fa mayor, Op. 50*, para violín y orquesta; *Saint Saens: Introducción y Rondó Caprichoso*, y *Mendelssohn: Tercera Sinfonía*.

Segundo concierto, 16 de agosto: bajo la dirección de Wilfried Junge se ejecutaron las siguientes obras: *Mozart: Obertura "Las Bodas de Figaro"*; *Grieg: Concierto para piano y orquesta*, solista: Alfonso Montecino, y *Beethoven: Octava Sinfonía*.

Tercer concierto, 23 de agosto: Director, Simón Blech. El programa incluyó: *Beethoven: Sexta Sinfonía* y *Mozart: Vesperae Solemnes de Confessore*. Solistas:

Clara Oyuela, soprano; Magda Mendoza, contralto; Hans Stein, tenor; Domingo Barbosa, bajo, y el Coro Universitario.

Cuarto concierto, 30 de agosto: Director, Simón Blech. Con obras de *Mendelssohn: Obertura "La Gruta de Fingal"*; *Beethoven: Concierto para piano Nº 5*, solista: Alfonso Bögeholz; *Honegger: Pastoral de Verano*, y *Mozart: Sinfonía Nº 34 en Do mayor*.

Quinto concierto, 6 de septiembre: Director, David Serendero. El programa incluyó: *Mozart: Sinfonía en Sol mayor Nº 39*; *Bruch: Concierto para violín*, solista: Hannes Schmeisser, y *Beethoven: Segunda Sinfonía*.

Sexto concierto, 13 de septiembre: Director: Arturo Medina. El programa de este concierto coral incluyó: *Vivaldi: Gloria*, y *Bach: Magnificat*. Solistas: Ximena de Cura, soprano; Aída Reyes, contralto; Amado Rivero, tenor, y Gustavo Enríquez, bajo, y el Coro Polifónico de Concepción.

#### Otras actividades.

El nuevo Teatro de Concepción fue inaugurado con un concierto en el que se ejecutó de *Brahms: Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta*; *Letelier: Vitrales de la Anunciación*, con las solistas Clara Oyuela y Margarita Valdés.

Durante la Escuela de Verano de la Universidad de Concepción, se realizaron cinco conciertos sinfónicos con la participación del Coro Universitario, bajo la dirección de Heles Contreras y del Coro Polifónico de Concepción, bajo la dirección de Arturo Medina.

En el curso de este año, la Orquesta de Cámara ha ofrecido ocho conciertos de difusión musical en las ciudades de Osorno, Temuco, Los Angeles y Chillán.

La Temporada de Otoño, que se realizó en el Aula Magna Arzobispal, bajo la dirección de Wilfried Junge, constó de seis conciertos. En el primero se ejecutaron obras de Telemann, Vivaldi, Tippet

y Tchaikowsky, solista: H. Korfmacher, oboe: el segundo incluyó obras de Corelli, Vivaldi, Lindl y Bloch, con N. Kotzareff, cello, como solista; el tercero consultó obras de Bach, Beethoven, Eitler y Mozart, con el solista en corno, M. Castillo; el cuarto fue dedicado a obras de Brahms y Wolf, con la participación de: G. Asencio, barítono; J. Luna, clarinete; A. Bögeholz, piano, y H. Koch, piano; el quinto concierto tuvo un programa en el que se dieron a conocer obras de Geminiani, Haendel, Hindemith y Haydn, con G. Andrade, solista en flauta, y E. Roller en espineta; y el sexto concierto incluyó obras de Galuppi, Wagner, Genzmer, Mozart y Scarlatti, con la participación del Coro de Cámara de la Universidad de Concepción.

*Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Valdivia.*

A fines del año pasado fue nombrado Decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad Austral de Chile, don Alberto Pérez Martínez.

El Conservatorio y la Orquesta de Cámara dependientes de esta Facultad, están siendo orientados hacia las finalidades y misión que le corresponde dentro del ambiente musical chileno. Con este fin la Orquesta ha sido objeto de una re-

organización y sufrido una reducción, a beneficio principalmente de la calidad del conjunto. La nueva Orquesta está formada por profesores y alumnos del Conservatorio. El Conservatorio, por su parte, ha obtenido altas calificaciones durante el año académico de 1962. Se encuentran en marcha el Reglamento Interno y planes de estudio que serán aplicados en el momento oportuno.

Las actividades que se están desarrollando en este momento son: los certámenes correspondientes al 1.er semestre y la programación de conciertos oficiales, educacionales y populares. Se ha consultado la posibilidad de incluir en estas programaciones a destacados maestros entre otros Giocasta Corma, Enrique Iniesta, Arnaldo Fuentes, Nina Alonso, etc., quienes cooperarán en forma desinteresada. Participarán también en estos conciertos los profesores del Conservatorio: Eva Simek, cello, Marianne de Kunstmann, canto, y Abraham Bravo, violín.

Para los conciertos de repetición se ha abierto un concurso interno, para los alumnos que quieran actuar como solistas.

Con estos y otros proyectos, la Facultad de Bellas Artes, no sólo quiere mantener y superar el nivel artístico valdiviano, sino tomar un puesto preferente dentro de la actividad cultural nacional.

Los profesores de la Facultad son:

Alberto Pérez Martínez  
Sigisfredo Erber Wanzek  
Abraham Bravo Sazo  
Inés G. de Paredes  
Marion Davis Salinas  
Eva Simek Krivan

Historia del Arte, Decano.  
Música de Cámara, Director Orquesta.  
Violín, viola, concertino.  
Piano, Directora del Conservatorio.  
Teoría y Solfeo, Armonía.  
Violoncello.

Número de alumnos: 33.



Julio Perceval



# NECROLOGIAS

## JULIO PERCEVAL.

Agobiados por un profundo pesar ante el trágico fallecimiento del gran maestro Julio Perceval, sentimos la necesidad de rendirle homenaje a este hombre de talento y sabiduría superior que hemos perdido en circunstancias tan dolorosas y que afectan profundamente a todos los que tuvimos el privilegio de conocerlo. La música argentina y chilena quedan huérfanas del guía y el apoyo que la juventud siempre supo encontrar en él, basado no sólo en su caudal de conocimientos musicales sino que intelectuales, fundamentados en una categoría moral sobresaliente y en una formación profesional humanística de rico raigambre europeo.

Julio Perceval llegó a la Argentina en 1926, cuando contaba veintitrés años, después de haber realizado estudios musicales completos en el Real Conservatorio de Bruselas con el compositor y organista Paul de Maleingreau, con De Boeck, y de piano, órgano y armonía con M. Paul Gilson, llegando a ser organista de la Reina Elizabeth de Bélgica. En Francia perfeccionó sus estudios en el Conservatorio Nacional de París, con los grandes organistas Théodore Dubois y Marcel Dupré.

Luego de haberse enrolado en el ejército, su familia fue duramente afectada por la Primera Guerra Mundial, y a consecuencia de la pérdida total de los bienes materiales, Julio Perceval se vio en la necesidad de trabajar en faenas bien ajenas a su profesión de músico.

Conjuntamente con llegar a Buenos Aires fue contratado como organista del Teatro Florida, Maestro de Capilla de la Catedral de Buenos Aires y profesor de Cultura Artística en el Colegio Nacional. Dirigió conciertos en la Sociedad Wagneriana y en Amigos de la Música, además de ocupar el cargo de organista del Teatro Colón desde 1935 a 1938, teatro en el que también dirigió varios conciertos.

Durante su permanencia en Buenos Aires se estrenaron en diversos teatros de esa capital sus obras: *Cantata Fundación de Buenos Aires*, para solistas, coro de niños, coro mixto, orquesta y órgano; *Tedéum Nº 1 en La mayor*, para coro, orquesta y órgano, premiado por la Comisión Nacional de Cultura en 1945; *Cuarteto para cuerdas*; *Tríptico para cello y piano*; *Seis Melodías sobre Poemas de Delteil y Trio para flauta, clarinete y fagot*.

Toda música de auténtica inspiración tuvo para él un valor intrínseco y es así como también se interesó por el folklore argentino, lo que lo llevó a ponerse en contacto con autores de música popular, como lo revela la anécdota que él mismo nos contara: un día llegó hasta el maestro Gerardo Matos Rodríguez, autor de la "Cumarsita", para pedirle que trasladara al pentagrama una melodía que acababa de componer y que él sólo podía silbar; fue así como este famoso tango logró traspasar el ámbito de los bajos fondos bonaerenses para convertirse en la imagen del Buenos Aires de la época.

En 1939 fue contratado por la Universidad Nacional de Cuyo, con sede en Mendoza, en calidad de profesor titular del Instituto de Artes e Investigaciones Musicales de la Facultad de Filosofía y Letras. Su vasta labor incluye la fundación de la Escuela Superior de Música y de sus planes de estudio, de cuyo plantel fue el primer director. De inmediato fundó la Cátedra de Órgano impartiendo sus enseñanzas a alumnos que acudieron de todo el continente.

Al margen de su labor docente creó y se convirtió en el director titular de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Cuyo e impulsó la construcción del Teatro al Aire Libre, con capacidad para 35.000 espectadores, con el objeto de montar grandes espectáculos musicales y dramáticos. Este grandioso teatro se inauguró en 1950, con la presentación de su *Gran Can-*

tata *Sanmartiniana* para orquesta sinfónica, orquesta de vientos, doble coro y coro de niños, con texto de Leopoldo Marechal, escrita en 1949.

Su incansable actividad le permitía componer además y fue así como escribió: *Poema para violín y piano*; *Tres movimientos para piano*; *Fantasia quasi sonata para piano*; *Cuadros Místicos para órgano*; *Suite para órgano*; *Melodías y Piezas para canto y piano*; *Seis piezas para violín y piano*; *Cantares de Cuyo*, para canto y piano, obra basada en textos folklóricos argentinos, premiada por la Comisión Nacional de Cultura en 1941; *Tedéum Nº 2 en Sol mayor*, para coro, orquesta y órgano, y *Poema Cuyano: Concierto para piano y Orquesta y Concierto para dos pianos y orquesta*, basado en temas folklóricos paraguayos y argentinos (inconcluso).

En virtud de los acuerdos docentes del Consejo de Universidades Latinoamericanas, se trasladó a Chile en 1959, para ocupar el cargo de profesor de la Cátedra de Órgano, Armonía Superior y Contrapunto en el Conservatorio Nacional de Música de Santiago.

Durante cuatro años, basándose en sus profundos conocimientos musicales y universales, el maestro Perceval dio a sus alumnos una formación de base tan sólida, tanto moral como técnica y artística, que nos deja un impacto que ninguno de nosotros podrá jamás olvidar y que será, para cada uno, la meta que nos impulsará a realizar como profesionales la misión y trayectoria que el maestro nos fijara con su ejemplo.

Su sistema de enseñanza fue el del academismo más estricto, con la finalidad de proporcionarnos la más sólida base, pero dejando a cada uno de sus alumnos de composición explayar su talento, aunque encausándolo por el camino de los conocimientos, a fin de que ellos nos permitie-

ran fundamentar nuestras ideas en la ciencia que es la música. Puede que la labor se hiciera a veces tediosa, pero todos llegamos a comprender que sus exigencias eran las únicas que nos permitirían un día llegar a manejar los elementos musicales con soltura y dominio.

Poseedor de un extraordinario talento de improvisación, ya sea en el piano como en el órgano, ejecutaba fugas a cuatro voces con todas las secciones que integran esta forma musical; interpretaba al órgano partituras completas, trasladando los instrumentos transpositores, en lectura a primera vista y su extenso conocimiento de las variadas formas del jazz y del folklore americano, le permitían embelesar a profesores y alumnos durante horas, con las brillantes e imaginativas formas que les sabía infundir mediante el enriquecimiento armónico y rítmico.

Estas dotes suyas de gran intérprete, de hombre profundamente místico y conocedor de la liturgia, hacen lamentar el hecho de que la Iglesia, con excepción de los Padres Franciscanos Belgas, no haya sabido aprovechar esta magnífica oportunidad, para hacer renacer y elevar la música religiosa en los templos chilenos, la que yace en deplorable decadencia y abandono.

Durante cuatro años tuvimos el privilegio de compartir la vida ejemplar y la labor enaltecedora de un hombre como Julio Perceval y nuestro desconsolado pesar se trasluce en el sentimiento de que será difícil que el Conservatorio Nacional de Música vuelva a contar con un maestro de su personalidad y categoría. Nacido en Bruselas el 17 de julio de 1903, su vida fue troncada el sábado 7 de septiembre de 1963, al fallecer el maestro a raíz de un lamentable accidente del tránsito.

Miguel Letelier V.

*GAETANO GIRARDELLO*

El insigne maestro del Conservatorio Nacional de Música y profesor de la Orquesta Sinfónica de Chile, Gaetano Girardello, murió en Santiago, el 6 de agosto de este año, después de dolorosa enfermedad.

La magnífica labor realizada por el maestro Girardello en la formación de varias generaciones de oboístas chilenos dejará imperecedero recuerdo entre sus alumnos y profesores del Conservatorio Nacional de Música, quienes no sólo lo admiraron por sus excepcionales dotes musicales sino que también por sus cualidades humanas y profunda cultura.

Dentro de la Orquesta Sinfónica de Chile, en la que se destacó durante quince años de ininterrumpida labor artística, sus compañeros y el público supieron siempre apreciar sus condiciones de músico culto y de instrumentista destacado.

El profesor Gaetano Girardello nació

en Venecia el 21 de marzo de 1904 y realizó estudios completos de música en el Conservatorio Benedetto Marcello de esa ciudad, obteniendo los títulos de Licenciatura en Oboe y pedagogía. Cuando sólo contaba diecisiete años entró a integrar la Orquesta Sinfónica de La Fenice, en la que permaneció durante diecisiete años. Contratado por el Conservatorio de Shanghai, en el que enseñó durante trece años, formó parte, además, de la Orquesta Sinfónica de esa ciudad.

En 1948 fue contratado por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, como oboísta de la Orquesta Sinfónica, y, posteriormente, como profesor de la cátedra de oboe del Conservatorio Nacional.

Su desaparecimiento ha sido lamentado por todos sus compañeros y el Conservatorio se ha visto privado, con esta desgracia, de uno de sus más destacados maestros.



# NOTICIAS

## *Homenaje al Director Hermann Scherchen*

La Asociación de Compositores de Chile, que preside Pablo Garrido, se reunió el 12 de julio en sesión especial, para rendir un homenaje al director de orquesta alemán Hermann Scherchen, quien dirigió tres conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile durante la actual temporada.

Se hizo entrega al director de un simbólico pergamino que le acredita como miembro honorario de la Asociación.

## *Coro de la Universidad de Chile celebra su decimoctavo aniversario.*

Con un concierto gratuito, el Coro de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Marco Dusi, celebró su decimoctavo aniversario el 6 de julio en el Salón de Honor de la Universidad de Chile. Participaron en el homenaje el Doble Cuarteto de Hombres que dirige Oscar Yáñez, el Coro del Instituto Pedagógico dirigido por Constantino Jaime, y el Coro de la Universidad de Chile que cantó "Paz en la Tierra", de Schönberg.

## *Comité del Consejo Chileno de Música.*

El Comité Directivo del Consejo Chileno de Música, que agrupa a todas las organizaciones musicales del país, en su sesión de julio, acordó realizar una reunión nacional de directores de orquesta de Santiago y provincias en el próximo mes de agosto, con el fin de estudiar las necesidades de sus conjuntos y sus posibles soluciones; se aprobó también la reunión interamericana de instituciones que patrocinan conciertos para estudiar la disminución de los costos y se acordó, con respecto al Primer Congreso de Educación Musical que organiza la Asociación de Educación Musical Chilena, impulsar su constitución y desarrollo.

## *Georganne Vial dará recitales en ciudades del sur.*

La mezzosoprano Georganne Vial ofrecerá próximamente varios recitales gratuitos en Concepción, Osorno, Valdivia y otras ciudades sureñas, junto a la pianista Sofia Goren, bajo los auspicios del Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura.

## *Embajada de Chile en Washington dará a conocer realidad cultural chilena.*

La Embajada de Chile en Washington está organizando, para el mes de septiembre, una embajada cultural financiada con aportes de empresas privadas chilenas, idea que obedece a la política externa del Gobierno y su ejecución a las gestiones del Embajador chileno, Sergio Gutiérrez, quien ya realizó algo similar durante su permanencia en Buenos Aires, el año pasado. El representante del Departamento del Cobre y Consejero de Asuntos Mineros en Washington, Gregorio Amunátegui Prá, se ha preocupado de la selección de los conjuntos.

Estas jornadas de la "Imagen de Chile" se realizarán en Estados Unidos, Centroamérica y Brasil.

Con respecto al programa en Norteamérica, en música figura en primer lugar un concierto de Claudio Arrau, en el Auditorium del Departamento de Estado. Luego el compositor y director Leonard Bernstein dará una conferencia sobre música chilena, con ejecuciones suyas y de los pianistas Mario Miranda y Ena Bronstein. El Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, dirigido por Silvia Soublette e integrado por 11 ejecutantes, ofrecerá una serie de conciertos tanto en Washington como en otras ciudades de ese país.

Viajarán también conjuntos de música folklórica, entre ellos los Cuatro Quinche-

ros y el grupo "Loncurahue", que dirigen Claudio Lobos y Max Zomosa.

Además habrá exposiciones de pintura chilena, exposición de fotografías y mesas redondas dedicadas a nuestra poesía, novela, teatro y música.

#### *La Orquesta de Profesores Primarios.*

La Orquesta de Profesores Primarios acaba de cumplir veinte años de una encomiable y silenciosa labor de difusión musical en las escuelas primarias, centros obreros, recintos carcelarios y otros lugares, a los que llegan los grandes conjuntos del país.

Depende esta Orquesta de la Escuela Superior de Música, entidad oficial creada por el Ministerio de Educación con el propósito de divulgar y estimular el cultivo del sentimiento artístico del niño y del adulto, por medio de actos de extensión musical realizados en escuelas, sindicatos, poblaciones, etc.

La Orquesta y la Escuela son una sola y en ella trabajan 33 esforzados funcionarios que deben hacer de todo, en precarias condiciones y con salarios bajísimos. Estas condiciones han prevalecido desde que don Luis Moll fundara la Escuela y su actual director, Víctor Nazar, y todos los profesores bajo su dirección, continúan esta noble tarea didáctica y de difusión, pasando por encima de muchos problemas y dificultades.

#### *Primer Festival Americano de Coros.*

Entre el 17 y el 22 de septiembre se realizará en Antofagasta, organizado por la Federación de Coros de Chile, que preside Mario Baeza Gajardo, el Primer Festival de Coros de América y el Tercer Festival de Coros de Chile. Hasta el momento se han inscrito 75 coros chilenos y más o menos quince conjuntos extranjeros.

Los organizadores están tratando de conseguir que la Armada Nacional ceda

un transporte para llevar desde todos los puntos del país a los coristas que se darán cita en la ciudad de Antofagasta; se tratará de un verdadero "Barco que Canta", ya que se podría hacer escala en cada uno de los puertos del litoral nortino y hacer llegar a todas esas poblaciones la inquietud coral.

#### *Seminario de Música Contemporánea en la Universidad Católica.*

El compositor José Vicente Asuar dictó, en la Escuela de Música de la Universidad Católica, un ciclo de clases en las que se analizó y escuchó la obra de Olivier Messiaen, Pierre Boulez y Karlheinz Stockhausen.

#### *Edgar Fischer regresó a Chile.*

El joven violoncellista Edgar Fischer ha regresado a Chile después de haber realizado una importante labor en los Estados Unidos, tanto como becado de la Juilliard School of Music de Nueva York donde estudió con Luigi Silva y Leonard Rose en cello y con William Kroll en música de cámara, como en sus presentaciones en el Festival Casals en Puerto Rico y en el International String Congress en ese mismo país.

El talentoso cellista chileno, además, trabajó con diferentes grupos orquestales y ofreció recitales de cámara en Estados Unidos, incluyendo un exitoso debut en el Town Hall de Nueva York, en noviembre de 1962. Ese mismo año fue miembro del Cuarteto Fromm en Tanglewood, grupo que se dedica a dar a conocer obras de compositores contemporáneos. Allí estrenó la Sonata para cello y piano del compositor británico Iain Hamilton, obra que volvió a tocar en la Universidad de North Carolina.

En Chile volverá a integrar la Orquesta Sinfónica de Chile, en la que anteriormente cosechó merecidos éxitos y, además,

se desempeñará como profesor de violoncello en la Escuela Moderna de Música.

*Herminia Raccagni en el Colón de Buenos Aires.*

La pianista chilena Herminia Raccagni fue invitada por la Orquesta Filarmónica de Buenos Aires para actuar, en el Teatro Colón, bajo la dirección del maestro Frühbeck de Burgos, en el *Concierto en Re, para la mano izquierda*, de Ravel. A continuación reproducimos algunos extractos de la crítica:

Diario "La Razón": "El Concierto en Re para la mano izquierda, de Ravel, halló en la pianista chilena Herminia Raccagni, una solista de efectivos dones de intérprete, elegante en el toque y técnica precisa..."

Diario "La Nación": "Siguió el Concierto en Re para la mano izquierda, una de las postreras y más perfectas creaciones de Maurice Ravel, cuyo arte había alcanzado a la sazón una admirable sutileza de detalle. En el instrumento principal intervino, como decimos, la pianista Herminia Raccagni, quien durante varios años fue directora del Conservatorio de Santiago de Chile. Su labor se destacó por la seriedad y justa comprensión del espíritu de la obra, evidenciando asimismo, buenos recursos técnicos y depurada musicalidad. Empeñosamente secundada por el conjunto orquestal a las órdenes de Frühbeck de Burgos, obtuvo el cordial aplauso de la concurrencia".

*Heinz Poll parte a Francia.*

El joven bailarín y coreógrafo del Ballet Nacional Chileno Heinz Poll, que tantos éxitos ha obtenido como bailarín y coreógrafo desde que llegó a Chile hace dos años, viajará a Francia donde cumplirá un contrato que le fue ofrecido por Juventudes Musicales de ese país.

La fructífera labor de Heinz Poll como

profesor, bailarín y coreógrafo ha sido coronada antes de su partida por sus excelentes interpretaciones de el Muchacho en "Carmina Burana" y por su sobresaliente coreografía "Rapsodia de Primavera", la última de sus creaciones. El Ballet Nacional Chileno cuenta con dos coreografías suyas además de la ya mencionada: "Orfeo", 1956, con música de Strawinsky, y "Ensueño", 1956, con música de Haendel.

*Compositores rinden homenaje a tres pianistas.*

La Asociación Nacional de Compositores de Chile rindió un merecido homenaje a los tres pianistas que en la Biblioteca Nacional ofrecieron un ciclo de cuatro conciertos dedicados a la música de piano de compositores chilenos. En este acto se destacó la revelante labor de Armando Moraga, Flora Guerra y Alfonso Montecino, haciéndoseles entrega, en sesión solemne, de diplomas conmemorativos.

*Victor Tevah grabará música argentina para "Odeón".*

El director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah, quien partió con el Ballet Nacional Chileno al Festival Internacional del Brasil a fines de agosto, en su calidad de director musical de la gira, permanecerá hasta principios de octubre en Buenos Aires grabando para Odeón discos de música argentina. El año pasado, el maestro Tevah, grabó para esta misma firma cinco discos de música argentina.

*Alfonso Montecino desempeñará cátedra de piano en la Universidad de Indiana.*

El pianista Alfonso Montecino partió a los Estados Unidos para hacerse cargo de una de las cátedras de piano en la School of Music de la Universidad de Indiana,

en Bloomington. Además de su labor docente ofrecerá conciertos en Norteamérica y en América Central, durante las temporadas de 1964-65.

#### *Festival Nacional Sinfónico.*

El Primer Festival Nacional de Orquestas Sinfónicas, conjuntos de ballets y Coros de Chile, se realizará en Viña del Mar durante el mes de enero, organizado por el Instituto de Extensión Cultural de la Universidad de Chile y la Orquesta Sinfónica de Viña del Mar. El escenario de este festival musical será el teatro al aire libre de la Quinta Vergara.

#### *Coro de Cámara de Valparaíso cumplió diez años de vida.*

Este conjunto que nació en 1953 en la Escuela de Derecho de la Universidad de Chile, pasó, posteriormente, a depender del Instituto de Extensión Musical y adoptó el nombre de Coro de Cámara de la Universidad de Chile de Valparaíso.

Dirige el conjunto, desde su fundación, el maestro Marco Dusi, quien le ha dado al conjunto una calidad vocal e interpretativa de primera categoría.

#### *Bio-bibliografía de compositores chilenos.*

El Latin American Music Center, que dirige el compositor chileno Juan Orrego Salas, en la Universidad de Indiana de Estados Unidos, ha solicitado a nuestra Facultad de Ciencias y Artes Musicales la información más completa posible sobre los músicos chilenos del pasado y del presente con destino a incrementar y poner al día sus archivos. Sobre la base del material clasificado en estos archivos, el Latin American Music Center editará un Catálogo de Música Latinoamericana, que se distribuirá con amplitud a bibliotecas, investigadores e intérpretes de música y organizaciones de conciertos, así como un

Diccionario de la Música en las Américas. Se propone el Latin American Music Center, de la Universidad de Indiana, intensificar por estos medios la interpretación y conocimiento de la música de Hispanoamérica y promover un más profundo estudio de su pasado histórico y de su estado actual.

El cuestionario enviado por el Latin American Music Center se distribuye en los siguientes acápite: Nombre, lugar y fecha de nacimientos y de deceso, en los casos en que se haya producido, de cada compositor. Cargos desempeñados, títulos, diplomas, premios, becas, etc. Viajes y actuaciones en el extranjero. Catálogo completo de obras, distribuidas por géneros de composición, indicando las fechas en que fueron creadas y las de su estreno. Bibliografía existente sobre el compositor y sus obras.

El Instituto de Investigaciones Musicales de nuestra Facultad tomó a su cargo la respuesta a los cuestionarios, en lo que se refiere a los compositores del pasado o a quienes, por haber fallecido, presentan una obra conclusa. La redactora jefe de la *Revista Musical Chilena* hizo llegar a los demás compositores el formulario de referencia para que lo completaran, tanto en la parte biográfica y el catálogo de las obras, como en los demás aspectos.

Se ha remitido así al referido Centro de Música Latinoamericana medio centenar de fichas de compositores chilenos. Abarcan desde los maestros de la Colonia y del siglo XIX (como Cristóbal de Ajuria, José Campderrós, Bartolomé Filomeno, Fernando y Federico Guzmán, Isidora Zegers, Manuel Robles y José Zapiola), a los compositores de este siglo. Entre éstos, desde los que son figuras consagradas de la música chilena contemporánea, como Pedro Humberto Allende, Alfonso Leng, Domingo Santa Cruz, Acario Cotapos, Carlos Isammit, a los que se destacan en la generación joven, como René Amengual, Alfonso Letelier, Juan Orrego Salas, Gusta-

vo Becerra, Carlos Botto y Carlos Riesco. Con la misma amplitud se han recogido las referencias a los nuevos valores como León Schildowsky, Leni Alexander, Miguel Aguilar, José Vicente Asuar, Fernando García, Eduardo Maturana, David Sendero y muchos otros.

*Curso sobre la obra y vida de Richard Wagner.*

En torno al ciento cincuenta aniversario del nacimiento de Richard Wagner, el Instituto Chileno-Alemán de Cultura y la dirección de la Biblioteca Nacional organizaron un curso sobre la vida y obra de este maestro. El curso estuvo a cargo del director del Instituto de Investigaciones Musicales, profesor Vicente Salas Viú, y constó de cinco conferencias sobre los temas siguientes: Los años de aprendizaje; Los años de peregrinación y el destierro; La Tetralogía "El Anillo de los Nibelungos", "Tristán e Isolda"; Los años posteriores y las últimas obras. Apoteosis wagneriana en Bayreuth. Se desarrolló este curso de conferencias durante el mes de junio en la Sala de Audiciones de la Biblioteca Nacional.

La Universidad de Concepción invitó al Sr. Salas Viú para repetir el curso señalado durante la segunda quincena de agosto en aquel plantel educacional.

*El Cuarteto Santiago viajará al Festival de Tucumán y a la Bienal Internacional de Música de Cámara, en San Juan, Argentina.*

El Cuarteto Santiago, integrado por Esteban Tertz, primer violín, Ubaldo Grazzio-li, segundo violín, Raúl Martínez, viola, y Hans Loewe, cello, han sido invitados al Festival de Tucumán, que se realizó entre el 11 y 12 de septiembre. Este conjunto ofreció dos conciertos en esta ocasión; el primero consultó las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto K. 465; Schubert: Cuarteto*

*Op. 125, Nº 1, y Borodin: Cuarteto Nº 2; en el segundo ejecutaron: Beethoven: Cuarteto Op. 95; Santa Cruz: Cuarteto Nº 1, y Verdi: Cuarteto en Mi menor.*

La primera Bienal Internacional de Música de Cámara se celebrará en San Juan, Argentina, entre el 9 y el 17 de noviembre de este año y a este importante torneo han sido invitados todos los más destacados conjuntos de cámara del continente.

Representará a Chile el Cuarteto Santiago, especialmente invitado, contribuyendo con dos conciertos. El programa del primer concierto incluye: *Mozart: Cuarteto K. 465; Webern: Cinco Piezas del Op. 5, y Berg: Suite Lírica*; en el segundo concierto ejecutarán: *Bartok: Cuarteto Nº 3; Maturana: 10 Micropiezas y Beethoven: Cuarteto Op. 130.*

*El violinista chileno Jorge Arellano y su labor en la Sociedad de Conciertos de la Costa Vasca.*

Desde hace tres años, Jorge Orellana se encuentra radicado en Biarritz, contratado por la Sociedad de Conciertos de la Costa Vasca. Para esta institución, y dentro de la "Ecole Nationale de Musique de la Cote Basque", Arellano dirige el Cuarteto de Arcos y la Orquesta de Cámara.

*Claudia Parada realiza con gran éxito una extraordinaria carrera internacional.*

Esta soprano, formada en el Conservatorio Nacional de Música de la Universidad de Chile, debutó en el Teatro Municipal en 1950, interpretando el papel de la Condesa en "Las Bodas de Fígaro" de Mozart. Posteriormente realizó una intensa actividad tanto en óperas como en conciertos, lo que le valió ser enviada a Italia para perfeccionarse. Allí se impuso rápidamente y después de una corta y exitosa actuación en los teatros de provincia de Italia, llegó al Teatro della

Scala de Milán, donde ha participado en varias temporadas.

Durante los últimos años Claudia Parada ha cantado en grandes teatros de Barcelona, Dublín, Marsella, Bucarest y Viena, además de la Arena de Verona, donde actuó en 1962 en el papel de Abigail de "Nabuco" de Verdi, con extraordinario éxito. En enero de 1962 debutó en el Metropolitan Opera House de Nueva York en el papel de Amelia de "Baile de Máscaras" de Verdi y desde entonces ha sido contratada para cantar allí en las temporadas de 1963 y 1964. En estos últimos meses ha cantado en Austria, Hungría e Italia, y su repertorio, no obstante su clara preferencia por las óperas de Verdi, se ha enriquecido con papeles difíciles y brillantes como "Norma" de Bellini y "La Gioconda" de Ponchielli.

Actualmente se encuentra actuando en el escenario al aire libre de las Termas de Caracalla, donde cantó "Aída" y "Tosca". En la primera de estas óperas intervino también la mezzosoprano chilena Laura Didier, en el papel de Amneris. Durante los próximos meses, Claudia viajará al Japón, para cantar los papeles principales de "Madame Butterfly" y "La Fanciulla del West" de Puccini y el "Trovador" de Verdi.

#### *La carrera artística de Laura Didier*

La mezzosoprano Laura Didier debutó en el Teatro Municipal en 1950 en el papel de Magdalena de la ópera "Rigoletto". Sus extraordinarias condiciones la llevaron pronto a los primeros papeles de su cuerda y es así como cantó con Ramón Vinay en "Carmen", "Aída", "Sansón y Dalila" y muchas otras.

En 1953 viajó a Italia debutando en el Teatro Comunale de Reviso. Su consagración fue casi inmediata, conquistando paulatinamente los escenarios de la península: el Giuseppe Verdi de Trieste, el Massino de Palermo, La Fenice de

Venecia, el Anfiteatro Romano de Cagliari, las Termas de Caracalla, el Massimo Belini de Catania, el San Carlos de Nápoles, la Opera de Roma y la Piccola Scala y la Scala de Milán. En La Scala cantó en 1962 los papeles de mezzosoprano de "Rigoletto" y "La Atlántida" de Manuel de Falla. Fuera de Italia ha tenido grandes éxitos en Egipto, Malta, España, Atenas, Ginebra, Oslo, Helsinki, Lisboa y Francia.

Durante el mes de enero de este año fue contratada por el Teatro Flavio de Rieti para cantar "Carmen" de Bizet, junto al famoso tenor Mario del Mónaco. Tanto fue el éxito, que del Mónaco ha obtenido que la cantante chilena lo acompañe en todos los teatros de Francia donde él cante "Sansón y Dalila" durante la próxima temporada. Otro de los grandes éxitos de Laura Didier ha sido su actuación en el Teatro Bellini de Catania, con la "Norma" de Bellini.

Laura Didier ha sido contratada para actuar en las temporadas de Lyon, en Francia y en los Festivales de Verano en Bilbao y Oviedo, además de su ya tradicional temporada estival de Caracalla.

#### *Conferencias del Profesor Francisco Kröpfl*

Francisco Kröpfl, Director del Estudio de Fonología Musical de Buenos Aires, dependiente del Departamento de Actividades Culturales de dicha Universidad, fue invitado por el Departamento de Música de la Universidad Católica para dictar cuatro conferencias sobre música electrónica.

La primera versó sobre el Estudio de Fonología de la Universidad de Buenos Aires y los medios de producción con que cuenta; la segunda: sobre métodos de producción, elaboración y montaje de sonidos electrónicos, y sus relaciones con las posibilidades técnicas con que cuenta el Estudio; la tercera versó sobre la dependencia entre redacción musical y me-

dios electroacústicos de producción y en la cuarta bosquejó la problemática de la música actual y las relaciones entre música instrumental y música electrónica.

*Sinfonía "La Noche de Cristal"*  
de León Schidlowsky es ejecutada  
en México

En el último concierto de la temporada de 1963 la Orquesta Sinfónica Nacional de México, bajo la dirección de Luis Herrera de la Fuente, el 12 de julio, se estrenó en ese país la Sinfonía "La Noche de Cristal", de León Schidlowsky.

A propósito de este estreno, la prensa mexicana dijo: "El Nacional", 16 de julio: "La Noche de Cristal", escrita sobre una serie dodecafónica muy bien desarrollada por el compositor León Schildowsky, quien logró una obra de gran libertad, refinamiento y claridad en la instrumentación, de gran seducción sonora y mucho patetismo, que en algunos momentos nos recuerda la técnica de composición de Silvestre Revueltas. Utilizó en ella una gran diversidad de timbres, pero muy bien empleados dentro de una estructura severa". En "Atisbos", el comentarista, al referirse a "La Noche de Cristal", escribe: "... se describe la noche trágica para los judíos de Alemania, del 9 al 10 de noviembre de 1938, noche que ellos llaman de cristal, porque como frágiles cristales se trizaron muchas vidas suyas. Música dodecafónica, de fuerza impresionante y trágica, que a veces parece mágica. En el último tiempo de los cuatro que la integran, se levanta una plegaria, interpretada por un grupo de varones, una melodía tradicional. Gustó la obra por su dramatismo..."

*2º Festival Internacional  
de Termas de Río Hondo*

Desde el 24 al 31 de agosto recién pasado se llevó a cabo en Río Hondo, Argentina, el "2º Festival Internacional de Termas de Río Hondo", en el que participaron: el Conjunto Fogón Universitario de Porto Alegre, por Brasil; los Assunção de Montevideo, por Uruguay; un conjunto de La Paz, Bolivia; la Agrupación Folklórica Chilena, por Chile; más dos conjuntos integrados por colonias residentes en Buenos Aires, uno ecuatoriano y el otro canario.

Aunque el festival internacional no tenía carácter de concurso, éste se realizó entre las parejas concurrentes en representación de cada una de las veintitrés provincias de la república, resultando ganadora en bailes folklóricos la de San Juan, y en zamba, la integrada por el bailarín de Formosa y la dama de Santiago del Estero, provincia a la cual pertenece la sede del Festival.

Numerosos grupos de danzas o de canciones folklóricas mostraron sus provincias, siendo de destacar los de Santa Fe, Capital Federal, San Luis, y por su grado de autenticidad notable, el de Jujuy.

Todas las tardes se realizaron symposium a cargo de estudiosos invitados para ello, los que muchas veces también actuaban como magníficos intérpretes. A continuación, una movida mesa redonda contribuía a intercambiar puntos de vistas entre ellos.

De tanto interés como lo anterior fueron las peñas folklóricas, preorganizadas o improvisadas, en las cuales los representantes de cada país enseñaban sus canciones y danzas a los de otro, redundando en un mayor conocimiento mutuo y en el de sus pueblos.

# IMPRESIONES SOBRE LA TRIBUNA INTERNACIONAL CONVOCADA POR EL CONSEJO INTERNACIONAL DE MUSICA DE LA UNESCO

Apenas llegué, a fines de marzo a París, me entrevisté con el secretario ejecutivo del Consejo Internacional de Música y su secretario adjunto, los señores Jacques Bornoff y John Evarts, quienes me propusieron representar a Chile en la Tribuna Internacional de Compositores a realizarse en la Casa de la UNESCO en esa ciudad, entre los días 27 y 31 de mayo. Mi interés fue inmediato, por lo que pedí a los citados funcionarios oficiar en tal sentido a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, con el objeto de recabar el debido permiso para lo que sería una prolongación de mi permanencia en Europa. Además, era necesario que la Asociación Nacional de Compositores y la Corporación de Radios de Chile, estuvieran de acuerdo en mi designación, para que todo se preparara con orden. Esto ocurrió finalmente y pude quedarme a lo que sería la más importante experiencia de apreciación de música contemporánea a que haya asistido en los últimos tiempos, de la que creo he sacado más provecho que de la mayoría de los festivales a que he asistido, esto al menos desde el punto de vista profesional. Por esta razón debo agradecer a todos los que en una forma directa o indirecta ayudaron a que mi gestión fuera posible y a que, en sí misma, no tuviera tropiezos.

Se trataba, en primer término, de que cada país enviara una selección de obras ya ejecutadas y radiadas localmente, abarcando los diversos rubros en que se clasifica habitualmente la música; como por ejemplo: cámara, sinfónica, música dramática, música electrónica, para cine, etc., con la condición de que su duración no rebasara los cuarenta y cinco mi-

nutos de duración. Estas selecciones no estaban constreñidas a la producción nacional de cada país, pudiéndose incluir obras ejecutadas y radiadas de otros países. Sin embargo, fueron muy pocos los países que hicieron excepción a una especie de regla tácita que consistió en enviar sólo obras nacionales, y estos fueron Gran Bretaña e Israel, que presentaron obras de Roberto Gerhard y Bohuslav Martinu, respectivamente. Con esto se cumplió ampliamente uno de los aspectos de la Tribuna, que es el de informar sobre los procesos creativos locales.

La más práctica de las finalidades de la Tribuna Internacional de Compositores es la de seleccionar y recomendar obras para ser ejecutadas y/o radiadas localmente por los países participantes, que deben comprometerse a acatar las recomendaciones que su delegado hace luego de oír las obras. Esto produce un intercambio que proporciona un máximo de libertad y que sólo fija un índice cuantitativo, seis obras, como mínimo, para radiar localmente, seleccionadas entre todos los envíos que debe conocer el delegado. El criterio que debe regir el cumplimiento, en cada país, de este compromiso, según lo determinó la Tribuna, debe ser el de ejecutar las obras y, sólo en casos de imposibilidad, puede recurrirse a las cintas las que, según el deseo de todos, deben también estar a disposición de todas las radios participantes. Desgraciadamente, hubo países como Gran Bretaña y Noruega que no pudieron ceder sus cintas por razones que derivan de las legislaciones locales y las reglamentaciones gremiales.

Esta vez la Tribuna contó con veinti-



nueve organizaciones radiales participantes, además de nueve observadores. Entre éstos se encontraba Pía Sebastiani, de la Argentina, que no participó y François Heugel, de las ediciones del mismo nombre. De la UNESCO asistieron, además del secretario ejecutivo y del secretario adjunto, los señores Tor Gjesdal, director del departamento de información y Lourival Gómez Machado, director del departamento de actividades culturales y Nils Lund, jefe del departamento de prensa.

A la fecha de la apertura de las sesiones de la Tribuna, todavía había algunos países que no habían regularizado su participación, ya sea porque sus delegados no se encontraban presentes o porque sus envíos no llegaban o estaban incompletos. A pesar de estos contratiempos hubo que aumentar el número de los participantes a esta Tribuna, el que ascendió a veintinueve, de diecinueve con que se inició hace medio lustro. Lo más interesante fue el número de participantes extraeuropeos que alcanzó la cifra nunca vista antes de veintiséis países. Todas estas circunstancias dan categoría universal indiscutible a la Tribuna, la que además ha dado muestras de madurez a través del criterio que ha revelado con respecto a las obras que ha examinado durante su breve historia. A este torneo llegamos por primera vez los representantes de Irlanda, Líbano, Nueva Zelandia, México y Chile, apoyados por los mejores augurios de los países con mayor veteranía en este campo.

Después de imponernos de las excusas enviadas por el presidente del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, señor Mario Labroca, se eligió presidente de la Tribuna a Pierre Colombo, director suizo que la preside desde su creación.

Luego de un balance de las actividades derivadas de la Tribuna anterior, un total de 223 ejecuciones que incluyen a 57 compositores, nivel que será fácilmente superado si se tiene en cuenta el notable

incremento a que hemos aludido y que ha experimentado la Tribuna este año.

Produjo estupor la enorme tarea que se presentaba a los delegados: había que escuchar por lo menos ochenta y nueve obras en el caso de que no llegasen todos los envíos, lo que significaba oír un término medio de tres cuartos de horas por país participante. Una tarea que nos iba a tener ocupados en forma exclusiva, exhaustiva y extenuante, durante más de una semana en la que, además, hubo conciertos y proyecciones de películas especialmente programadas para los delegados de esta Tribuna. Es necesario reconocer que se trató de un trabajo casi sobrehumano en el que más de algunos flaqueamos ante ese verdadero diluvio de obras, cuya fascinación, tal vez, se nos hizo menos aparente debido a las condiciones de promiscuidad en que tuvimos que oírlas, al punto que hubo delegados que, agotada la paciencia, huyeron del trabajo, al menos transitoriamente, como de un círculo infernal.

Hubo múltiples esfuerzos para evitar el exceso de cansancio y se tomaron las medidas correspondientes, pero sólo se logró y ya fue mucho, hacer respetar los cuarenta y cinco minutos de duración de cada envío porque, hubo muchos países, que no se adaptaron a estas restricciones y se extralimitaron considerablemente. Durante el desarrollo de las sesiones se produjeron discusiones espontáneas en torno a los tiempos límites para oír los envíos y al posible derecho a cortarlos. Por nuestra parte, en consideración a que nos hemos opuesto tradicionalmente a los cortes, propusimos, contando con la casi unanimidad de los asistentes, de que si se pretendía cortar, sólo se procediese dentro de las posibilidades previstas por el compositor respectivo, evitando de esta manera mutilaciones que desvirtuarían la labor selectiva de la Tribuna. Afortunadamente esta recomendación fue aceptada.

Poco antes de la apertura de las audiciones, se me confió la asesoría de la delegada de México, la pianista María Teresa Naranjo, quien estudia actualmente en el Conservatorio de París y que por el escaso tiempo de que dispuso la preparación del envío mexicano, se le presentaron diversos problemas en cuya solución tuve el agrado de ayudarla. Afortunadamente nuestro envío llegó a tiempo, y en condiciones que fueron consideradas ejemplares por la Tribuna, máxime si se considera que envíos de tanta importancia como los de Estados Unidos, Alemania y Austria, no habían cumplido con el mínimo fijado por la Tribuna. Así hubo obras que no pudieron oírse con partituras y otras sobre cuyos autores no fue posible saber casi nada.

Lo más sorprendente para el que escribe estas líneas fue la calidad de los envíos de Polonia, Italia y Japón, que demostraron, sin duda alguna, la alta categoría del desarrollo de la música contemporánea. Especialmente sorprendente fue el suspenso que existía en la sala frente a las audiciones de música polaca, cuyos autores ganan el primer lugar en la Tribuna desde hace años; Baird y Penderecky, considerándose a este último, varias veces, como el mejor compositor del año. También fue agradable oír música de Irlanda, Hungría, Checoslovaquia, Yugoslavia, Bulgaria y Canadá, de cuyo desarrollo sabemos muy poco. Por fin también hay que tocar el lado menos grato, el de las desilusiones producidas, al menos al que escribe, por los envíos tan poco representativos de Alemania, Austria, la Unión Soviética y los Estados Unidos, los que sinceramente espero, no constituyan la medida del desarrollo actual en el campo musical. Otros países como Suecia, que poseen excelentes compositores, no añadieron nada a sus anteriores logros. Dinamarca y Finlandia mostraron excelentes obras que auguran, en un futuro cercano,

gran calidad a sus respectivos movimientos creativos.

No es el propósito de estas líneas dar detallada cuenta de los acontecimientos de la Tribuna de Mayo último, sino que más bien destacar aquellas características generales que me parecieron más importantes, como signo orientador del actual desarrollo de la música en el Mundo.

Hace diez años la música universal estaba casi totalmente dominada por el formalismo centroeuropeo y especialmente el alemán, pero ahora las técnicas y los sistemas preceptivos ceden paso a una mayor libertad y los controles de las formas y de los procedimientos musicales adoptan maneras mucho más acordes con la naturaleza humana. Así, el Informalismo ocupa su lugar dentro de la morfología general de una obra y abarca considerable parte de su detalle. De la misma manera las influencias exóticas se hacen presentes, esta vez con mayor y mejor contenido cultural, permitiendo así un eficaz ensanchamiento de las posibilidades de funcionamiento universal del lenguaje musical que, a lo largo de la historia, se ha confinado dentro de márgenes muy pocos elásticos, sobre todo si se tiene en cuenta la integración seria entre Oriente y Occidente. Así, ahora podemos constatar una integración mucho más profunda que la que se desencadenó con la primera exposición universal en París, época en que sólo se adoptó lo exterior de la influencia oriental. Distinta es la situación actual cuando un Messiaen, y muchos de sus discípulos, se nutren de oriente en forma sistemática y declarada. No es raro que nos haya producido una impresión tan fuerte la música de un Toru Takemitsu o de un Makoto Moroi, que desde el Japón nos revelan aspectos poco vividos de nuestro propio mundo interior. Ya no resulta tan difícil imaginar una integración más completa cuando el resto de Asia y África participen en estas tribunas que están contribuyendo, tal vez

más que otros factores orientadores, una verdadera realidad para una vieja expresión musical, ambiciosa, pero aún no conquistada, "La Música es Un Arte Universal".

Creo que el supremo bien alcanzado por estas verdaderas ferias o mercados universales de la música es el dedicar tiempo y fervor a la audición selectiva de la música sin los interminables prolegómenos de carácter teórico o ético que las suele preceder en otro tipo de audiciones. Puedo afirmar, con justicia, que predomina en el ambiente técnico una verdadera aversión por el exceso de condicionamiento teórico de las audiciones de la música nueva, porque es un hecho comprobado que mientras menos expresa la música por sus propios medios, más necesita de toda suerte de ingredientes ajenos a su propio texto.

Pasemos, por fin, a las obras específicas que obtuvieron votaciones cercanas a la unanimidad. En primer lugar, tenemos la obra "Variaciones sin Tema" para orquesta, del polaco Tadeuz Baird, obra increíblemente sencilla y expresiva, con todas las características de fondo y forma que hacen de ella una obra maestra. Esta obra establece claramente la eficacia de un control menos dogmático del contexto musical, evitando así los peligros de las concesiones estériles, que consisten en sustraer la personalidad humana al acto de la composición, entregando la sintaxis a conjuntos de reglas que minimizan las posibilidades expresivas del autor, transformándolo en verdadero esclavo de los mecanismos propios que adopta. En esta obra se vuelve a ver la estructura como medio para expresar un contenido y no, como un fin en sí. Otro tanto se puede decir de "Antífona para Tres Grupos de Instrumentos", de Romuald Twardowsky, también de Polonia, que proporciona toda la frescura de que carecen, en gran parte, los intentos anteriores en este tipo de combinaciones instrumentales.

Italia, creo que merece párrafo aparte, por el extraordinario valor de su envío, pese a que sólo se destacó en forma sobresaliente la obra de Niccolo Castiglioni, "Decors". Esta obra es un caso especial por la sencillez de los recursos con que obtiene sus resultados y por su facilidad de ejecución. Usa desde la notación determinada tradicional hasta signos de notación informal destinados a improvisaciones por parte de los ejecutantes, situando cada uno de sus recursos en puntos claves de la forma y obteniendo una construcción evidente hasta para el inexperto en este mundo un tanto esotérico de la composición musical contemporánea. Creo que esta obra constituye un excelente ejemplo de clase para cualquier profesor de análisis o de composición, el que, por lo general, no tienen obras de calidad y sencillez para mostrar la relación de los nuevos métodos. La otra obra que entusiasmó fue "Puppenspiel", de Donatoni, obra de gran finura, claridad y efecto, pero extremadamente difícil de ejecutar y que en general no fue muy apreciada por la Tribuna. El resto del envío italiano, no creo que aporte nada nuevo.

Sobre el resto de las obras no estimo de interés capital hacer consideraciones por separado, aunque muchas de ellas son de gran calidad, sobre todo si queremos mantener una perspectiva general sobre esta Tribuna. Considero interesante para nuestro movimiento local, eso sí, conocer las apreciaciones que sobre nuestra música se hicieron durante el desarrollo del Rostrum, pues ellas atañen directamente a los autores e instituciones que participaron y porque dan una medida del significado internacional de Chile en el concierto general del movimiento creativo mundial.

El compositor más cotizado fue en esta ocasión el joven y talentoso Enrique Rivera, quien obtuvo un lugar que podrían envidiar otros más viejos y con más prestigio que él, precisamente con la misma

obra con la que se destacara en los pasados festivales de música chilena, celebrados a fines del año pasado, en los cuales su obra "La Ausencia" figuró con un alto y sobradamente merecido rango. Varias consideraciones resultan importantes en este caso: ningún envío del Continente Americano obtuvo colocación mejor; y, con respecto a Europa, obtuvo mejor puntaje que Pousseur, Donatoni, Bartolozzi y Zimmermann, para no mencionar sino que a algunos de los que gozan de prestigio estable. Otro tanto ocurrió con la obra "América Insurrecta", de Fernando García, obra que obtuvo el primer lugar en la serie sinfónica, primero en Chile, en los mismos festivales aludidos más arriba y que en la Tribuna aparece, aunque con un puntaje un poco más bajo que la obra de Rivera, precediendo a los ya aludidos para la obra anterior, y a los que podríamos agragar a Moroi, Togni, Barber y Egge. Cualquier compositor joven podría sentirse orgulloso de los lugares obtenidos, aunque sin ser los primeros, quedan situados entre autores de reconocido prestigio y en plena producción.

En cuanto al resto del envío chileno, que estuvo integrado por la obra "Horizon Carré", de Abelardo Quintero, y "Tríptico", de León Schidlowsky, pude constatar que tuvo más acogida la primera, específicamente por parte del representante del Reino Unido, Sr. Black, quien tuvo especial interés en obtener el material correspondiente. En cuanto al "Tríptico", de León Schidlowsky, es importante establecer que el lugar que ocupó en la selección se debió en parte a la discutible calidad de la grabación, como lo hizo presente el delegado de Yugoslavia, Sr. Dragisha Savič, quien se interesa por la presentación de esta obra.

En todo caso, la posición relativa de las obras en este tipo de torneos no tiene por objeto establecer su valor trascendente sino que plantear su selección con miras a la ejecución o a la transmisión. Hubo

obras que ni siquiera obtuvieron un solo voto, entre las que hay varias de autores famosos, en cambio, las nuestras quedaron cotizadas en el mercado mundial, lo que es un honor para nuestro envío por haber quedado incluidas entre las obras votadas, sobre todo si consideramos que cerca de la mitad quedó fuera.

Considero mi deber dejar estampado mis agradecimientos a la Asociación Nacional de Compositores, a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y a los señores del Consejo Internacional de Música de la UNESCO, por las facilidades y atenciones de que fui objeto durante el desempeño de mi delegatura. Considero que se hizo todo lo posible por distinguir la participación de Chile en esta Tribuna, desde el terreno financiero hasta el publicitario; su delegado estuvo incluido entre los pocos que fueron entrevistados cuatro veces para la radio francesa y fue una de las tres personas comisionadas para redactar artículos sobre la Tribuna, destinados a publicarse en el periódico "World of Music", que edita el Consejo y que ya es familiar a los músicos de todo el mundo.

Pese a lo breve de la duración de la Tribuna y de lo intenso de su desarrollo, hubo amplia ocasión para establecer nuevos vínculos con diversos países y de conversar sobre temas estéticos y técnicos de interés general. Fue así como se produjo, como es natural, un acercamiento humano que el mejor intercambio epistolar no puede sustituir y que crea esos pequeños matices que muchas veces han condicionado a las grandes obras de la humanidad, de las que nunca han estado ausentes la simpatía y el afecto. En los últimos días todos olvidaron su cansancio realizando una serie de actividades de humana convivencia en un plano de comunicatividad llana y libre. Algunos, como el delegado de Dinamarca, Tage Nielsen, tenía viejos amigos en París y otros, como el delegado soviético, Bieli, visitaban por primera vez

esa ciudad y pasearon con fresco entusiasmo. Pese a la natural reacción de alegría por el término del duro trabajo de estas interminables audiciones, rápidamente se creó en la mente de todos los asistentes que pude entrevistar, pasadas las actividades oficiales, la certeza de la importancia de este tipo de análisis anual de la producción mundial en el campo de la música seria o erudita, produciéndose la unanimidad con respecto a la enorme importancia y sobre todo a la urgencia de garantizar su supervivencia y eficacia. Por mi parte, me permití sugerir en el artículo que escribí para "World of Music", de que se cree un archivo de estos trabajos, con el ánimo de posibilitar investigaciones serias sobre su desempeño, sin tener que pedir cada vez, las partituras o grabaciones a cada país participante, con el riesgo de demorar o de no cumplir en forma eficiente alguna misión analítica de mayor profundidad. Por si esta iniciativa no tuviera un resultado efectivo, inmediato, he sugerido la formación del mismo archivo a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile en el entendido de que, dadas las facilidades, la importancia de esta gestión y el interés inmediato que ella despierta, se inicie aquí, a través de una labor destinada a ser la precursora de aquella selectiva más universal, que sería la concentración iconográfica. Ojalá que esto pueda materializarse y que finalmente en París o acá en Chile se pueda medir, en perspectiva, el desarrollo de la música culta, al nivel de la actividad radial y de concierto en todo el mundo.

Una de las labores más importantes e inmediatas que la radio chilena y el núcleo responsable del desarrollo de la cultura musical debe asegurar, es el de estar presente en el próximo Rostrum o Tribuna Internacional de Compositores que se efectúe, para así mantener una participación cuyos beneficios no pueden ser más evidentes, sobre todo si se considera que

cada delegado se compromete a seleccionar por lo menos seis obras entre las que participan en la Tribuna, lo que nos da el mismo número de oportunidades por cada país.

Nosotros que nos quejamos tanto de la centralización que Europa presenta en más de un aspecto cultural, tenemos el deber de participar en estas reuniones internacionales que darán a conocer lo nuestro, creando poco a poco las condiciones que permitan descentralizar este proceso que, por razones históricas y de desarrollo, todavía se centran en el viejo continente, aunque ya se advierte el peso abrumador del número de países extraeuropeos que intervienen en cada actividad cultural internacional. Por el momento hay que reconocer que, por su concentración demográfica y cultural, todavía le corresponde a Europa reunir al resto de la civilización occidental, cosa que, por lo demás, sabe hacer con mejores resultados que otros grupos culturales. Nuestra creciente madurez nos permitirá organizar este tipo de eventos en terreno americano en un futuro no lejano, especialmente si sabemos informarnos oportunamente, como es posible hacerlo, a través de los organismos internacionales. Tenemos que conocer los cambios que se producen en las diversas culturas que emergen en nuestro mundo, cuyo signo es el de la integración, y las dimensiones reales y totales que se plantean, a través de los modernos medios de difusión, de los productos intelectuales, y que presagian una pronta coordinación de lo que ya está al alcance de la mayoría.

No creo que sería justo eliminar un factor que me parece puede ser esclarecedor para el lector de estas líneas y que se refiere al efecto que me produjo como autor la Tribuna Internacional de Compositores.

Me encontraba en París, contratado para escribir la música de un documental de Joris Ivens sobre Valparaíso y además

estaba trabajando en otras obras, de manera que la música que escuché en la Tribuna produjo un impacto frontal en mi labor creativa, cambiando las más recónditas raíces, casi ignoradas por mucho tiempo por lo inmóviles. No sé si asistí a un Rostrum excepcionalmente sobresaliente o si es este tipo de experiencias, tan variadas y extensas, las que calaron tan hondo en las raíces de mi sentido de los valores, me siento inclinado a creer que se trata principalmente de lo último. Dentro de una cantidad tan enorme de obras, de tan variado origen, preseleccionadas en cada país, no es raro encontrar evidencias de primera magnitud sobre el progreso objetivo de nuestra música contemporánea, aunque éstas no se presenten dentro del marco de obras maestras o ni siquiera sean totalmente logradas. Creo que éste es un excelente medio para contrastar con una personalidad en particular y que logra en-

riquecer la propia definición ante la universalidad del fenómeno observado. No sé si volveré a asistir a otros eventos de esta naturaleza, pero estoy cierto que el haber vivido éste me permitirá diferenciar entre el antes y el después de la experiencia. Deseo ardientemente que otros compositores puedan tener semejante oportunidad para lograr su enriquecimiento y maduración y para que les sirva de estímulo y como seguridad de sus medios. Ojalá que de Chile no salgan nunca delegados que no entiendan de música como, desgraciadamente, pude comprobar algunas excepciones en el Rostrum, sino que sean los creadores de la prospección de nuestra historia expresiva los que lleven nuestra voz, y que sea lo humano de sus espíritus el que construya el futuro, dentro del terreno más universal posible.

*Gustavo Becerra Schmidt.*

# SEGUNDO CONGRESO NACIONAL DE EDUCACION MUSICAL

En cumplimiento a las conclusiones del Primer Congreso Nacional de Educación Musical, realizado en Santiago, en el mes de agosto de 1958,

## CONVOCA SE:

al Segundo Congreso Nacional de Educación Musical que se realizará en esta ciudad de Santiago, organizado por la Asociación de Educación Musical bajo los auspicios del Ministerio de Educación Pública y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

El objeto de este Segundo Congreso es:

A. Revisión del actual estado de la Educación Musical a esta fecha por medio del Censo a realizarse;

B. Resolver medidas concretas para incrementar las proyecciones de la Educación Musical en la educación nacional en su doble función: como elemento formativo y como factor socializador. Todos estos principios subordinados a las necesidades e intereses regionales, y

C. Estudiar los aspectos jurídicos y legales para llegar a obtener el cumplimiento y adopción —por parte de las autoridades educacionales— de las resoluciones que emanen de este Segundo Congreso.

### *Temario General del Congreso:*

1) Finalidades de la Educación Musical desde el punto de vista de las orientaciones sicopedagógicas actuales;

2) Estudio del panorama que se presenta en la educación: preescolar, primaria, secundaria, normal, profesional, universitaria, extraescolar y especial;

3) Análisis de los programas en vigencia y elaboración de proyectos de Programas donde no la haya;

4) Análisis del panorama económico

que afecta a los profesores fiscales y particulares, en la asignatura;

5) Proyección de la Educación Musical en la comunidad a través de recursos humanos y medios mecánicos conocidos y en uso en el país, y

6) Folklore nacional y extranjero al servicio de la Educación Musical.

### *Comunicaciones oficiales recibidas:*

Del señor Ministro de Educación Pública.

PATRICIO BARROS ALEMPARTE, Ministro de Educación Pública, saluda atentamente a la Asociación de Educación Musical, le acusa recibo de su nota del mes próximo pasado, y le manifiesta que con el mayor agrado presta su patrocinio para la celebración del Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Queda como Afmo. y S. S.

Santiago, 4 de julio de 1963.

### *Del señor Subsecretario de Educación:*

Nº 1.332. Santiago, 27 de junio de 1963.

La Asociación de Educación Musical de Chile celebrará próximamente su Segundo Congreso Nacional de Educación Musical. Como trabajo preparatorio ha elaborado una Ficha-Cuestionario con el fin de conocer "La realidad de la Educación Musical en Chile".

Esta Subsecretaría del Ministerio de Educación, al conocer la labor que realiza esta entidad y las razones que mueve sus actividades, recomienda a las autoridades educacionales su colaboración a fin de que este trabajo preliminar pueda ser desarrollado en su integridad, oficiando

a quien corresponda y solicitando su aporte directivo. Saluda atte. a Ud.

(Fdo.) H. OÑATE GARCÍA  
Subsecretario de Educación.

A los señores Directores de Educación: Primaria, Secundaria y Profesional. Asesores de Educación Musical.

Dirección de Ed. Primaria, Secundaria y Profesional.

De la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile:

Aprobó por unanimidad, en su sesión ordinaria de 11 de julio, patrocinar la realización del Segundo Congreso Nacional de Educación Musical.

**CENSO SOBRE "LA REALIDAD DE LA EDUCACION MUSICAL EN CHILE"**

(Trabajo preparatorio al Segundo Congreso Nacional de Educación Musical)

**I. Del establecimiento:**

1. Nombre del establecimiento.
2. Domicilio: (provincia, ciudad, calle y número, fono, casilla).
3. Calidad del establecimiento: (diurno, vespertino, nocturno, asistencia alterna, tradicional, experimental, consolidado, niñas, varones, coeducacional, adultos, irregulares).
4. Clasificación del establecimiento: (fiscal, particular (con o sin subvención), municipal, parroquial, rural, agrícola, hogar, enseñanza industrial, vocacional, técnica, comercial, normal, anexa a normal, etc.).
5. Matrícula total: ..... alumnos. Número de cursos (preescolares, preparatorias, 1º, 2º, 3.er grado de Ed. Primaria, I y II ciclos secundarios, cursos especiales).

**II. Del profesor:**

1. Nombre completo. Nacionalidad. Sexo. Domicilio particular.
2. Estudios generales realizados (lugar y fecha). Estudios especiales realizados. Títulos.
3. Estudios musicales realizados (lugar, fecha y puntaje exámenes). Título y su calidad.
4. Años de servicios. Lugares y fechas de trabajo. Calidad del actual nombramiento (propiedad, contrato, suplencia, interinato, interinato indefinido por concurso).
5. Acogido a Leyes Sociales (Si-No). Indicar Caja de Previsión que le acoge.
6. Número de alumnos que atiende. Número de cursos que sirve indicando año o grado. Número de horas que desempeña. Número de alumnos por cada curso. Otros cargos que desempeña dentro o fuera de este establecimiento (jefe de curso, asesor, inspectorías, supervisión de clubes juveniles, etc.).

**III. De la asignatura de Educación Musical:**

1. Número de horas consultadas para todo el establecimiento. Número de horas de conjunto coral.
2. Número de horas por curso de acuerdo con el año o el grado.
3. Conjuntos que debe atender el profesor (corales: masivos seleccionados. Instrumentales: orquestas rítmicas, estudiantinas, folklóricos, música selecta: dúos, tríos, etc.).
4. Plan que debe desarrollar (común-variable).
5. Métodos que aplica con preferencia en sus clases.
6. Material didáctico que tiene a su disposición (de su propiedad o del establecimiento).



7. Fuentes de financiamiento del material que usa (colegio, centro de padres, subvenciones).

8. Fuentes de investigación que tiene a su disposición y de sus alumnos.

#### IV. *Del local de clases de Educación Musical:*

1. Sala ad hoc (indicar capacidad, luz, ventilación, acústica).

2. Instrumento base con que cuenta (su estado y su propiedad).

3. Tarimas para los conjuntos (material y estado).

4. Atriles (material y estado).

5. Tocabiscos, amplificadores (dentro de la sala y con proyección a patios y otras salas).

6. Discoteca (Si-No). Catalogada. (Si-No). Número aproximado de discos indicando calidad de las obras. Origen y financiamiento.

7. Biblioteca Musical (Si-No). Indicar número aproximado de obras y su calidad (cultura general, didácticas, histórico-musicales, folklore, folletos, canje dentro y fuera del país).

#### V. *De las actividades extraprogramáticas:*

1. Existen barras musicales, clubes (su nombre y conformación), diarios murales, etc.

2. Audiciones musicales a través de emisoras locales. Tipo de la audición y estación radial.

3. Asistencia de los alumnos a actividades artísticas (conciertos, exposiciones, charlas, etc.).

#### VI. *De la educación musical y la comunidad:*

1. Enumere las actividades que desarrolla su establecimiento en el terreno musical en beneficio de la escuela, del sector, del pueblo, de la región.

2. Exprese la forma cómo realiza esta labor (directa y personal, por radio, publicaciones, visitas de intercambio escolar, reuniones musicales hogareñas, etc.).

3. Indique aproximadamente las veces en el mes, en el semestre, en el año y con qué ocasión.

#### VII. *Otras iniciativas personales del profesor:*

1. Obras publicadas (indique título, año, editorial y forma de conseguir).

2. Valores artísticos descubiertos entre su alumnado (nombres, especialidad y labor actual).

3. Materias afines o extrañas, de carácter cultural y pedagógico, que haya abordado o estudiado además de su especialidad musical.

4. Concursos o torneos en que haya participado (lugar, fecha y distinciones obtenidas).

5. Becas u otras franquicias que se le hayan otorgado a su propia iniciativa.

#### VIII. *Sugerencias libres:*

Exprese proyectos o iniciativas que considere de interés general y nacional, con respecto a su especialidad o a otros intereses que mantenga con miras a su realización.

# LABOR DE JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS

## *Sala Valentín Letelier.*

Abril 17, recital de piano de Roberto Bravo. Abril 24, recital de piano de María Iris Radrigán. Mayo 8, recital de piano de Margarita Herrera. Mayo 15, recital de piano de Inés Grandela. Mayo 22, recital de piano de Pilar Lago. Mayo 29, recital de canto de Fernando Barrera, acompañado al piano por Elvira Savi. Junio 5, recital de violín de Erik Hoffmann, acompañado al piano por Eliana Valle. Junio 12, recital folklórico del Conjunto Millaray, dirige Gabriela Pizarro. Junio 19, recital de arpa de María Angélica Zenteno. Junio 26, espectáculo de pantomimas y títeres a cargo de Roberto Espina. Julio 10, recital de cítara de Fritz Voss. Julio 17, Jazz con la actuación del Club de Jazz del Instituto Bancario de Cultura, participando: Little Jazz Trío, A-G Dixieland Five, Royal Quartet. Julio 24, Ciclo Mozart a cargo de Elías Friedenzohn, violín, y Mercedes Veglia, piano. Julio 31, recital de canto de Ana Rubilar acompañada al piano por Margarita Herrera.

## *Escuelas Universitarias.*

*Escuela de Ingeniería.* Abril 19, 11 horas: Actuación del Conjunto Folklórico Millaray, dirige Gabriela Pizarro, en el Teatro Gran Palace con motivo de la recepción de primeros años; mayo 8, 19 horas: Actuación del Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirige Hernán Barría, en el Salón de Honor de la Universidad de Chile; mayo 15, 11.30 horas: recital de guitarra de Liliana Pérez Corey, profesora del Conservatorio Nacional de Música.

*Escuela de Medicina (Universidad Católica).* Abril 30, 19 horas: recital de piano de María Iris Radrigán, en el Salón de Honor.

*Escuela Dental.* Mayo 29, 19 horas: Actuación del Coro del Conservatorio Nacional de Música, dirige Hernán Barría.

*Colegio La Gratitude Nacional.* Mayo 31, 19 horas: Actuación del Club de Jazz del Instituto Bancario de Cultura.

## *En Colegios.*

*Escuela Nº 5 de Niñas de San Bernardo.* Junio 19, 19 horas: Recital del Conjunto Folklórico "Lonquimay".

*Colegio Compañía de María.* Junio 2, 11 horas: Recital de violín de Erik Hoffmann.

*Instituto Comercial Nº 5.* Julio 6, 11 horas: Recital de guitarra de Enrique Ortiz.

*Segunda Comisaría de Menores.* Julio 20, 19 horas: Espectáculo de pantomimas y títeres a cargo de Roberto Espina.

## *Salas céntricas.*

*Salón de Honor de la Universidad de Chile.* Junio 19, 19 horas: Recital de violín de Erik Hoffmann; julio 10, 19 horas: Recital de piano de María Iris Radrigán.

*Hotel Crillón.* Junio 15, 19 horas: Recital de piano de Lourdes Ruzsa.

## *Otras ciudades.*

*Los Andes.* Junio 8, 19 horas: Recital de guitarra de Enrique Ortiz.

*Teatro Municipal de Buin.* Julio 3, 17 horas: Recital de violín de Erik Hoffmann.

*Teatro de Llo-Lleo.* Julio 8, 19 horas: Actuación del Trío del Conservatorio Nacional de Música, formado por Cancio Mallea, oboe; Jaime Escobedo, clarinete; Patricio Bravo, fagot.

*Franquicias.*

Durante el primer semestre los estudiantes han tenido las siguientes franquicias:

*Instituto de Extensión Musical:* Abonados a la Temporada Sinfónica: 140.

Concierto sinfónico días viernes: 517.

Concierto sinfónico, repetición: 3.857.

Ballet: 1.653.

*Instituto del Teatro.* Este año se ha obtenido para los estudiantes y socios de Juventudes Musicales Chilenas la totalidad de las entradas a precios especiales para las funciones de preestreno de "Los Físicos" y "El Círculo de Tiza Caucasiense", del 27 de marzo y 21 de junio, respectivamente.

Además se ha entregado un total de 5.800 franquicias para las funciones de "Los Físicos". Al "Círculo de Tiza" se les hace rebaja con la sola presentación del carnet universitario o de Juventudes Musicales.

*Teatros de Cámara.* Se han otorgado 5.534 franquicias para todos los teatros de cámara que han funcionado esta temporada en la capital.

*Juventudes Musicales Chilenas.*

Tres recitales en el Teatro Lex.

*Junio 4, 19 horas.* Actuación del Club de Jazz del Instituto Bancario de Cultura. Participando: Little Jazz Trío, A-G Dixieland Five y Royal Quartet.

*Junio 11, 19 horas.* Actuación del Conjunto Folklórico Millaray. Dirige Gabriela Pizarro. Programa: Geografía Musical de Chile.

*Junio 18, 19 horas.* Pantomimas y Títeres a cargo de Roberto Espina.

*Cuarta Temporada de Música de Cámara.* Salón auditorium de la Biblioteca Nacional.

*Julio 22, 19 horas.* Recital de piano de Patricia Parraguez. Programa: Scarlatti: Dos Sonatas; Beethoven: Sonata Op. 26; Chopin: Preludios Op. 28, N.os 1-10-11-3-

4-8-21-18; Mazurca Op. 6, Mazurca Op. 67, N° 4, Balada en Sol menor.

*Julio 29, 19 horas.* Recital de violín de Patricio Cádiz. Acompañado al piano de Eliana Valle.

Programa: Vivaldi: Sonata en La mayor; Beethoven: Sonata en La mayor, Op. 12, N° 2; Brahms: Sonata en Re menor, Op. 108, N° 3.

*Agosto 5, 19 horas.* Actuación del Trío "Juventudes Musicales". Formado por: Elisa Alsina, piano; Gustavo García, violín; Jorge Román, cello.

Programa: Haydn: Trío N° 1; Beethoven: Sonata Op. 24, N° 5; Mendelssohn: Trío Op. 49, en Re menor.

*Agosto 26, 19 horas.* Recital de violoncello de Roberto González con Oscar Gacitúa al piano.

Programa: Vivaldi: Concierto en Mi menor; Beethoven: Siete Variaciones sobre un tema de la Flauta Mágica de Mozart; Schubert: Sonata Arpeggione; Chopin: Introducción y Polonesa; Frescobaldi: Toccata.

*Septiembre 9, a las 19 horas.* Recital de Música Antigua por el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica con obras de Dufay, Monodistas y Medievales, Adam de La Halle, Claude de Sermisy, Anónimos del siglo XVI, de Giovanni y Andrea Gabrielli, Adam Krieger, Johann Staden, Lochamer Liederbuch, Melchior Franck y Hans Leo Hassler.

*Concurso Richard Wagner.*

Juventudes Musicales Chilenas ha organizado un concurso para conmemorar el aniversario del natalicio de Wagner, cuyo tema será "Mi primer encuentro con Wagner". Los trabajos deberán ser entregados hasta el 18 de octubre y los concursantes, estudiantes exclusivamente, tendrán que ajustarse al siguiente principio:

El trabajo debe tener una extensión máxima de tres carillas relatando el pri-

mer contacto personal con la obra o la vida de Wagner.

Habrán tres premios: Primer Premio: Dos abonos a la Temporada de 1964 de la Orquesta Sinfónica de Chile; Segundo: Disco con una ópera de Wagner; Tercero: Un libro sobre Wagner.

El jurado estará integrado por: Carlos Botto, en representación de JMCH; Daniel Quiroga, en representación del IEM, y Magdalena Vicuña en representación de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la U. de Chile.

#### *Franquicias.*

*Instituto de Extensión Musical.* Juventudes Musicales Chilenas goza de las mismas franquicias de los estudiantes para los conciertos sinfónicos y ballet.

*Conciertos educacionales.* Los socios tienen entrada libre con la sola presentación de su carnet.

*Teatros.* Los socios de Juventudes Musicales tienen las mismas franquicias que los estudiantes para todos los teatros.

#### *Conciertos realizados en provincias.*

*Valdivia.* Junio 8. Universidad Austral: Recital de piano de Roberto Bravo.

*Valparaíso.* Julio 24. Universidad Santa María: Recital de piano de Roberto Bravo.

*Total de conciertos: 37.*

*Sesiones de trabajo: 14.*

#### *Hechos importantes de Juventudes Musicales Chilenas en este primer semestre.*

1. Primera Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales celebrada en Montevideo, Uruguay, los días 16 y 17 de febrero.

2. XVII Congreso de la Federación Internacional de Juventudes Musicales en Palma de Mallorca, España, del 15 al 20 de abril e ingreso de Juventudes Musicales Chilenas a esta Federación Internacional.

3. 18 de abril, nacimiento de la filial de Juventudes Musicales en Valdivia.

4. En el mes de junio, formación del Trío "Juventudes Musicales", formado por Elisa Alsina, piano; Gustavo García, violín; Jorge Román, cello.

#### *Filiales.*

Las filiales de Iquique y Viña del Mar aún no han entregado sus respectivos informes.

*Número de socios hasta el 30 de julio: 707.*

Asambleas celebradas con delegados de Juventudes Musicales:

Sylvia Núñez,  
Jefe Extensión Artística  
Educativa.

Santiago, 31 de julio de 1963.

## NOTAS DEL EXTRANJERO

*"Canti di Liberazione",  
de Luigi Dallapiccola.*

Dentro de la serie de conciertos "La obra nueva", el director japonés Hiroyuki Iwaki ejecutó en Hamburgo música contemporánea italiana, japonesa y sueca. La mayor impresión de este concierto fue los "Canti di liberazione", para coro mixto y gran orquesta de Luigi Dallapiccola. Bajo la dirección impulsiva del director japonés, el coro de la Norddeutsche Rundfunk dominó magistralmente la difícil tarea. La obra japonesa "Music of Tree", de Toru Takemitsu, muestra en la disposición serial y en la tonalidad orquestal una clara afinidad con la música contemporánea europea. Su estreno por la Orquesta Sinfónica de la Norddeutscher Rundfunk tuvo muy buena acogida. El concierto terminó con el Concierto para violín del compositor sueco Sven Erik Bäck, ejecutado por el solista Endre Wolf.

*Concierto para órgano de Paul Hindemith*

Por encargo de la Filarmónica de Nueva York, Paul Hindemith escribió un Concierto para órgano, cuyo lenguaje abstracto denota trazas inconfundibles de la influencia de Bach y Händel, tanto en la forma como en sus conceptos. El último tiempo, una fantasía sobre el "Veni creator spiritus", tiene un final con seis variaciones; el último es un impresionante largo con una coda monumental que constituye la cima de la obra.

Las Facultades de la Juilliard School of Musici de Nueva York han celebrado con asistencia del compositor cuatro veladas Hindemith. Entre las obras tocadas se contó con el estreno en Norteamérica de la nueva ópera de Hindemith, "La larga cena de Navidad", con texto de Thorton Wilder y además figuraron en el programa el ballet pantomima "El demonio" y el ballet "Herodiade".

*150 aniversario del nacimiento de Richard Wagner, publicaciones conmemorativas.*

Con motivo del 150 aniversario del nacimiento de Wagner se han editado importantes obras entre las cuales vale mencionar "Wagner y nuestra época", publicada por la Editorial S. Fischer, de Francfort, en la que se da a conocer una colección de ensayos y cartas de Thomas Mann sobre Wagner. Este volumen recoge obras del escritor, seleccionadas por su hija Erika Mann, que enriquecen la literatura wagneriana.

Wieland Wagner, nieto del compositor, ha publicado en la editorial Munich List-Verlag, un estudio titulado "Richard Wagner y el nuevo Bayreuth". Esta misma editorial ha editado también el texto completo de la autobiografía de Wagner "Mi vida".

La Basilius Presse de Basilea y Stuttgart acaba de editar un estudio crítico "El caso Bayreuth", analizado por cinco prestigiosos musicólogos de la República Federal y de Suiza. El filósofo y sociólogo profesor Ludwig Marcuse analiza al gran compositor en una nueva obra, "La memorable vida de Richard Wagner" (Szczesny-Verlag, Munich). Por último, acaba de aparecer la nueva edición de la "Bibliografía internacional de Wagner", publicada por la Editorial de la Edition Musica de Bayreuth.

*Quinta Sinfonía de Hans Werner Henze.*

La Filarmónica de Nueva York estrenó en el Philharmonic Hall, de Nueva York, la Quinta Sinfonía de Hans Werner Henze en tres movimientos, en la que el compositor utiliza principios formales clásicos y al mismo tiempo música serial dodecafónica. En el primer movimiento el papel principal lo juega un tema de cuatro notas; en el segundo, adaggio, se oyen resonancias del "Tristán" en el aria para solo

de flauta; el finale expresa la inquietud del progresivo *perpetuum mobile* y alcanza con un poderoso "tutti" el punto culminante con que termina la obra. El crítico del "New York Herald Tribune" escribe: "Esta Sinfonía de Henze es el triunfo de un auténtico sentimiento musical".

La dirección de este estreno mundial estuvo a cargo de Leonard Bernstein.

En la Casa Goethe de Nueva York, Henze ofreció una conferencia sobre "Música de la era técnica", ilustrada con ejemplos musicales de sus propias obras entre las cuales la grabación magnetofónica de las seis piezas, aún no estrenadas, que escribió para Antoinette Fischer, la cembalista suiza.

#### *Nuevo retrato de Beethoven.*

La casa J. A. Stargardt, de Marburg, acaba de subastar un óleo de Beethoven, el mejor entre los 20 retratos auténticos del compositor, escasamente conocido por no haber sido nunca expuesto al público en este siglo. El retrato fue pintado en la época del Congreso de Viena por el pintor Christoph Heckel, en la sala de conciertos del constructor de pianos Andreas Streicher, de Viena. Hasta el momento de la subasta, el retrato se encontraba en Mannheim, en poder de la familia del pintor.

Este óleo representa a Beethoven en la cumbre de su gloria, cuando su sordera ya estaba muy avanzada, y su expresión es intensa e introvertida. El cuadro lo compró un austríaco por 68.000 marcos.

#### *Colección berlinesa de instrumentos antiguos.*

Acaba de reinaugurarse en el nuevo local de la Bundesalle una de las principales colecciones europeas de instrumentos antiguos: la Colección Berlinesa. Incluye instrumentos preciosos de los siglos XVI al XIX, todos ellos magníficamente conservados, como también réplicas exactas de ins-

trumentos barrocos y del rococó. Estas reproducciones de instrumentos sirven para estudiar los efectos tonales. Entre los directores de la colección de Berlín han figurado conocidos musicógrafos tales como Kurt Sach, el profesor Georg Schünemann y Paul Hindemith, quienes han contribuido a la formación de esta amplia colección.

Entre los instrumentos de tecla de la Colección Berlinesa figuran cembali de más de 300 años de antigüedad y de gran valor artístico, fabricados en Bélgica, e instrumentos del siglo XVII, de Italia y Alemania Meridional. La colección también contiene violines de varios fabricantes europeos, violas raras, violoncellos y violas de gamba, además de un gran número de históricos instrumentos de viento de todo tipo.

#### *Concurso Internacional de Piano 1964, Reina Isabel de Bélgica.*

El concurso internacional de interpretación musical reservado a los pianistas "Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica", se realizará en Bruselas en mayo de 1964. Este concurso está abierto a los músicos de todas las nacionalidades.

Los concursantes deberán tener un mínimo de diecisiete años cumplidos y un máximo de treinta y un años al 31 de mayo de 1964.

#### *Pruebas eliminatorias.*

En el primer grado los concursantes ejecutarán las obras o trozos de las siguientes obras: Seis estudios virtuosísticos; dos de Chopin, dos de Liszt y uno de Prokofieff, Scriabian o Strawinsky. Una Sonata o Suite indicada dos meses antes de la apertura del Concurso entre las de Beethoven, Clementi, Händel, Haydn, Mozart y Scarlatti y una obra importante escogida por el concursante.

Los primeros veinticuatro concursantes clasificados podrán participar en la prueba eliminatoria del segundo grado.

Las pruebas del segundo grado incluyen: Un preludio y fuga de Bach de cuatro o cinco voces del Clavicordio Bien Temperado; una obra belga inédita escrita especialmente para el concurso y seis obras importantes de sobresaliente dificultad para piano solo, de diferentes compositores, entre las que habrá una sonata clásica, una moderna y una obra de compositor belga.

A la prueba definitiva se admitirán a los doce primeros concursantes, quienes deberán interpretar una obra escogida por el tribunal entre las seis presentadas en la prueba eliminatoria del segundo grado; un concierto elegido por el concursante, que ejecutará acompañado por orquesta y un concierto inédito con acompañamiento de orquesta.

Habrá doce premios, el primero es el Gran Premio Internacional Reina Isabel de Bélgica con 150.000 francos belgas.

Las solicitudes de inscripción pueden ser enviadas por el concursante mismo o por las autoridades académicas de su país antes del 15 de enero de 1964, por carta certificada a la dirección del Concurso Musical Internacional Reina Isabel de Bélgica, 11 Rue Baron Horta, Bruselas, Bélgica.

*Concurso Internacional de Música del Ministerio de Información y Turismo de España.*

Este concurso tendrá como tema obligatorio, título y fuente de inspiración "La Cueva de Nerja", el descubrimiento prehistórico enclavado en la provincia de Málaga, monumento artístico de excepcional belleza e importancia arqueológica.

Pueden concurrir a este Concurso Internacional cuantos compositores lo deseen, sin limitación de edad ni nacionalidad.

Las composiciones deben pertenecer al

género sinfónico, con libertad para optar por cualquiera de sus formas tradicionales o modernas: sinfonía, poema sinfónico, suite, concierto para uno o varios instrumentos y orquesta y composición para grandes coros.

El plazo de entrega de las composiciones caducará el 31 de diciembre de 1963. Habrá un premio único e indivisible de US\$ 2.500.

La Embajada de España en Santiago recibirá las solicitudes, hasta el 15 de diciembre del presente año.

*Concurso Internacional de obras musicales para coro, conjunto de cámara, orquesta y obras de música electrónica, auspiciado por la Fundación Gaudeamus.*

Dentro de la 16 Semana Musical Internacional que organiza la Fundación Gaudeamus, que tendrá lugar entre el 12 y el 19 de septiembre de 1964, se ha organizado un concurso de composición musical.

Pueden participar los compositores nacidos después del 1º de enero de 1927. Las obras deben ser inéditas y pueden ser para: 1) Coro; 2) Conjunto de cámara; 3) Orquesta sinfónica; 4) Orquesta de cámara, y 5) Música electrónica. Se aconseja que las formaciones instrumentales que los compositores elijan para los grupos 3 y 4, se atengan, en lo posible, a los medios de que disponen normalmente las orquestas sinfónicas y de cámara. Los conjuntos de cámara (grupo 2) pueden estar formados, como máximo, por 8 instrumentistas,

*Concurso Internacional de obras dramático-musicales para televisión.*

En este rubro pueden participar los compositores y escritores nacidos después del 1º de enero de 1923. Las obras deben reunir las condiciones siguientes: deben ser concebidas para su realización en estudios de televisión y su duración puede oscilar

entre 15 y 30 minutos. El guión debe ser absolutamente original; el compositor tiene libre elección en cuanto a medios de trabajo, pero deberá atenerse a las restricciones siguientes: los grupos instrumentales, conjunto vocal, solistas vocales o voces habladas y cuerpo de baile, no superarán el número de 15, 12, 6 y 7, respectivamente. En el caso de que utilice medios electrónicos, deberá remitir una grabación en cinta magnetofónica, completamente montada y de calidad adecuada para su radiación. El autor del guión (que puede también ser el compositor), puede elegir cualquier idioma, pero debe enviar una traducción en alemán, francés, inglés o italiano.

Las obras para ambos concursos deberán enviarse bajo un lema conjuntamente con un sobre cerrado con el mismo lema y dirección y en su interior el nombre completo, dirección, fecha y lugar de nacimiento, nacionalidad, una fotografía y una biografía del compositor y un análisis de la obra.

Las partituras deberán ser enviadas antes del 31 de enero de 1964 y se deberá pagar la suma de 15 florines como inscripción por cada obra que debe remitirse mediante un cheque bancario.

Habrán dos premios de 1.000 florines y un premio de estímulo de 250 florines. La mejor obra dramático-musical obtendrá un premio de 1.000 florines.

Para mayores informaciones dirigirse a GAUDEAMUS Internationale Muziekweek, 1964, Gerard Doulan 21, Bilthoven, Holanda.

*Ballets creados con la partitura del Concerto Nº 2 para trompeta de André Jolivet.*

Esta partitura se presta muy especialmente para el ballet por sus ritmos vigorosos y los temas francos y netamente diseñados que parecen exigir la danza. Esta es la razón por la que el Segundo Concerto pa-

ra trompeta ya tiene tres versiones coreográficas. La primera, bajo el título de "Marines" es de Georges Skibine, la segunda de Françoise et Dominique (Mouvements en trois mouvements), y ahora, Jean Deroc, maestro de baile de la ópera de Bremen, acaba de concebir una tercera, presentada con decorados de E. Schneider-Siemssen, en la ópera de esa ciudad, bajo la dirección de Charles Perlée, trompeta, Paul Schütz con Elizabeth Paul y Jean Deroc. El crítico Klaus Geitel dice en "Die Welt": "La música de Jolivet tiene una verba tal que literalmente lanza a los bailarines por los aires".

*Estreno mundial de Suite transocéane de Jolivet en ballet.*

La Opera de Marsella es el único teatro de Francia que últimamente ha montado un ballet con partitura de compositor francés. La coreografía es de Lazzini, decorados de Lazzini y Roussel, trajes de René Allio y dirigida por André Jolivet.

Alex Mattalia dice en "Le Méridional": "El público esperaba con curiosidad la creación mundial de "Suite transocéane"... El tema es excelente, pero al desarrollo coreográfico, demasiado rico, le falta rigor... No deja de tener ideas Lazzini, el movimiento escénico es extraordinario... Pero por sobre todo está la música de Jolivet, poderosa, dramática, percutiva "una música de un mundo convulsionado..."

*La "Orestie", de Darius Milhaud.*

En Berlín se acaba de montar la "Orestie", en una traducción libre de la trilogía de Esquilo hecha por Paul Claudel. Ha sido el gran acontecimiento musical de la última temporada y uno de los momentos cumbres en la vida de Milhaud, quien compuso esta obra en la juventud y aunque se han realizado diversas ejecuciones parciales en conciertos, ha tenido que es-



perar sus 70 años para ver su obra montada integralmente. La Opera de Berlín es la que le proporcionó esta felicidad. Las representaciones tuvieron lugar durante los "Encuentros de Berlín", conjuntamente con una exposición sobre Paul Claudel y una conferencia de Pierre Emmanuel sobre Claudel en la Academia de Artes. Toda la prensa alemana y numerosos críticos europeos asistieron a la primera representación el 24 de abril de 1963. Fue un triunfo memorable para el compositor quien debió saludar innumerables veces después de la representación. La orquesta fue dirigida por Heinrich Hollreiser, escenografía de Gustav Rudolf Sellner y trajes de Michel Raffaelli y dirección coral de Walter Hagen-Groll. Entre los cantantes merecen destacarse William Dooley (Apolo), Vera Little (La Pitonisa), Thomas Stewart (Oreste) y Gladys Kuchta (Clímenestra).

Claude Rostand dijo en "Le Figaro": "...el fresco lírico monumental que se nos ha presentado en la nueva Opera de Berlín constituye una realización tan grandiosa como extraordinaria... Un hermoso éxito que hace honor a esta obra maestra, la que se mantiene tan joven y tan vigorosa como el primer día". Y Rudolf Bauer, en el "Berliner Morgenpost" termina su crítica diciendo: "El éxito final se concentró sobre Milhaud y fue una expresión de agradecimiento hacia la vida y la obra múltiple y variada del compositor".

*Cuarto Congreso Internacional del Consejo Internacional de Música sobre "El Teatro musical contemporáneo" se celebrará en Hamburgo en 1964.*

Desde el 16 al 24 de junio de 1964 se desarrollará en Hamburgo el Cuarto Congreso Internacional del Consejo Internacional de Música, consagrado al tema: "Théâtre musical contemporain". El Congreso será organizado por el Consejo Internacional

de Música, el Comité Nacional Alemán de Música, con la colaboración del Instituto Internacional del Teatro, la Asociación Internacional de Directores de Opera, el Centro Internacional de Música de Viena y la Opera del Estado de Hamburgo, la Radio Alemana del Norte y la Dramaturgische Gessellschaft.

Por "Teatro musical" se entiende, además de la ópera, todas aquellas obras escénicas en las que la música tiene un papel importante. Las finalidades de este Congreso son:

a) Estudiar las obras del siglo xx que han tenido una influencia decisiva sobre el teatro contemporáneo.

b) Analizar y discutir, con la colaboración de autores e intérpretes, algunas de las obras más sobresalientes (ópera, drama musical, oratorios escenificados, ballets, etc.) del teatro musical más reciente.

c) Examinar la importancia de la radio, las películas y la televisión sobre el teatro musical contemporáneo.

Simultáneamente, la Opera del Estado de Hamburgo presentará desde el 15 al 30 de junio, las Semanas de Opera Contemporánea. Los congresales tendrán la oportunidad de asistir a representaciones de óperas de Berg, Britten, Dallapiccola, Henze, Honegger, Klebe, Krenek, Prokofieff, Strawinsky y Weil, entre otros.

Durante el Congreso se organizará, además, una Exposición de partituras, libros y discos.

*Próxima publicación del "Manual de Instrucción Musical", de Händel.*

Un "Manual de instrucción musical" preparado por Jorge Federico Händel será publicado dentro de poco por su descubridor, el Dr. Alfred Mann, jefe de los departamentos musicales de Rutgers Colleges, para las Artes y las Ciencias, en Nueva Brunswick y Newark. Se supone que

este "Manual" fue preparado por el gran compositor para dos princesas inglesas.

La obra fue encontrada en una colección de documentos relacionados con el notable músico del siglo xvii, en el Museo Fitzwilliam, de Cambridge, Inglaterra, donde la descubrió el Dr. Mann, en 1958.

Mientras realizaba una investigación sobre una edición del "Mesías", de Händel, en una colección que ya había sido examinada por estudiosos ingleses, el Dr. Mann observó notaciones bosquejadas para una fuga del "Mesías" que se relacionaba con otras fugas. Habían sido escritas conforme al sistema de notación orgánica de la escuela alemana de los siglos xvii y xviii y con mayor nitidez que la que acostumbraba el compositor.

Un material similar estaba diseminado en tres volúmenes de la colección. Al reunir el material, el Dr. Mann se dio cuenta de que tenía una serie completa de ejercicios musicales para enseñar armonía y contrapunto. Se escalonaban desde ejercicios elementales para teclado hasta las formas más complejas.

El Dr. Mann considera que estos ejercicios pueden haber sido escritos para las lecciones que Händel daba a las princesas Ana y Carolina, hijas de Jorge II, y a John Christopher Smith, tal vez su único alumno profesional.

En todo caso, Smith, el hijo del ayudante de Händel, conservó las partituras entre otras obras del compositor, hasta que, al parecer, sus bienes fueron adquiridos por el Museo Fitzwilliam.

El Dr. Mann está feliz con su hallazgo, considerando el "Manual de instrucción" como una "mezcla gradual de armonía y

contrapunto". Copió parte de él y con dos de sus colegas de Rutgers, ensayó los ejercicios en sus clases. El "Manual" ha resultado superior a muchos métodos modernos, lo que ha hecho declarar al Dr. Mann: "¿Qué otra cosa podía esperarse, si se considera quien lo escribió?".

El Dr. Mann regresó en 1962 a Cambridge para estudiar el material más profundamente, y preparó un estudio sobre el hallazgo, que fue presentado a la convención de la Sociedad Musicológica Internacional, realizada en Cassel, Alemania, el mismo año. Esto le valió una invitación para discutir su trabajo en el Festival Händel, este verano, en Halle, Alemania Oriental, lugar de nacimiento del compositor y sede de la Sociedad Händel. El Dr. Mann escribió un análisis en alemán, para el Anuario 1964, de dicha sociedad, que aparecerá dentro de poco. Luego la sociedad publicará una edición facsímil del "Manual", con comentarios en alemán e inglés del Dr. Mann.

El descubridor de este "Manual" de Händel es muy conocido por el público de conciertos de Nueva York, porque durante un tiempo fue director de los Cantata Singers. El Dr. Mann estima que su descubrimiento es una coincidencia, resultante de su interés por la composición de fugas, sobre el cual ha escrito un libro, y su amor por Händel, cuyas obras ha editado e interpretado.

Además, su conocimiento de la escritura musical alemana para órgano, le permitió reconocer la verdadera naturaleza de los manuscritos que habían sido examinados una y otra vez sin resultados.

## HEMOS LEIDO

*Béla Bartók. "Scritti sulla musica popolare". Edizione Scientifche Einaudi. Turin.*

La trascendencia de la obra de Béla Bartók como uno de los creadores musicales de primer plano entre los de nuestro siglo no ha hecho sino acrecentarse a medida que transcurren los años. Bartók, Strawinsky y Schönberg forman sin duda la trilogía más rica en inquietudes y más copiosa en aportaciones a la música contemporánea.

Al lado de cuanto representa la obra de compositor de Béla Bartók, la del investigador del folklore musical de Hungría y Rumania alcanza el mismo relieve. Consagró el maestro muchos años y nutridos esfuerzos desde su juventud a este aspecto de su labor. Fue uno de los primeros, o el primero tan sólo, de los investigadores que abordaron el estudio del folklore musical sobre bases científicas; en contraste con sus predecesores románticos y en un terreno, como el del folklore húngaro, que precisamente había estado sometido a todas las fantasías.

En 1948, la Editorial Magyar Kórus de Budapest ofreció una selección de los escritos de Béla Bartók sobre música folklórica. Las Ediciones Científicas Einaudi de Turin ha traducido al italiano y presentado, en un cuidado y hermoso libro, ese material inapreciable. Lo han hecho así accesible al mayor número de los interesados en el folklore musical, ya que la lengua húngara del original o las parciales traducciones al inglés, dispersas en revistas, se movían en un ámbito limitado. Avaloran los "Scritti sulla musica popolare" de Bartók un apunte autobiográfico y un prólogo de su principal colaborador, el asimismo distinguido compositor y folklorista Zoltán Kodály. La introducción al libro, extenso escrito del traductor, Diego Carpitella, merece destacarse por su mucho interés y el conocimiento que demuestra de la

personalidad y el trabajo del músico húngaro como estudioso del folklore.

Los ensayos de Béla Bartók recogidos en el libro que comentamos son quince en total, aunque este número bien pudiera acrecentarse con parte de los siete escritos más agrupados en los apéndices. Por ejemplo, entre estos apéndices, los artículos sobre "La nueva música húngara", "La música húngara popular y la nueva música húngara", "Liszt y la música popular" o "Zoltán Kodály" son mucho más que publicaciones ocasionales.

En el cuerpo mismo de los ensayos, se destacan: "¿Qué es la música popular?", "El folklore musical comparado", "El estudio de los cantos populares y el nacionalismo", "El influjo de la música campesina sobre la música culta moderna", "¿Música húngara?, ¿música zíngara?" Más los dos ensayos, nutridos de singulares puntos de vista, sobre "Música popular húngara" y "Música popular rumana".

El libro de Béla Bartók conserva un valor permanente como texto de consulta sobre los temas que abarca y como exposición de un método admirable en estos dominios de la investigación musical.

S. V.

*Vicente Gesualdo. Historia de la Música en Argentina, Vol. 1 y 2, 1961. Editorial Beta S. R. L. Buenos Aires*

Hace sólo unos pocos años que se inició en Latinoamérica la investigación seria del pasado musical en nuestros países. El musicólogo e historiador Vicente Gesualdo, ha publicado dos volúmenes de su Historia de la Música en Argentina, que abarcan desde 1536 a 1900 y está preparando el tercero, que abarcará hasta 1963.

El primer tomo de este interesante trabajo está dedicado a la Epoca Colonial, o sea de 1536 a 1809, incluyendo la música de los misioneros y la muy importan-

te obra realizada por la Compañía de Jesús en la cultura argentina; Buenos Aires en el siglo XVIII, su música religiosa y profana, las danzas coloniales y los bailes de los negros, el canto popular y los instrumentos musicales de la época colonial y el inventario de la producción musical hasta 1809. Luego pasa a analizar la música de la Independencia abarcando hasta la época de Rivadía, 1810-1829, destacando la labor de Fray Juan Moreno, maestro de Capilla de la Catedral, dando a conocer el ambiente de la época a través de la música de Blas Parera, autor de la música del Himno Nacional y otros músicos de la época, las primeras funciones de canto lírico italiano, la poesía gauchesca y a los copleros y payadores. Especial hincapié hace el autor sobre la creación de la Escuela de Música y Canto, creada en 1822 por José Antonio Picasarri y su sobrino Juan Pedro Esnaola y la aparición de la primera publicación musical aparecida en Buenos Aires, "El Orfeo Argentino" en 1829. La tercera parte de este volumen está dedicado a la Época de Rosas, o sea de 1830 a 1851. En ella se pasa revista a la música escénica y de conciertos cuyo punto culminante es el estreno del oratorio "La Creación" de Haydn en 1845, por los coros alemanes, la música eclesiástica y los músicos de la época de Rosas. Un capítulo está consagrado a los compositores Esteban Echeverría, Juan Bautista Alberdi y Amancio Alcorta.

El segundo tomo abarca el período 1852-1900, en el que el autor ofrece un panorama de la música escénica en Buenos Aires, la inauguración del antiguo Teatro Colón en 1857, la importante labor realizada por las sociedades musicales en Buenos Aires y la vida de conciertos y los concertistas que visitaron la capital entre 1852 y 1899. Dedicó un capítulo a la historia de la música en las provincias durante el siglo XIX y otro a los primeros profesionales y a los músicos argentinos

de la generación del 80. Especial interés tienen las referencias a la enseñanza musical particular, a la de escuelas y colegios después de 1852 y a los primeros conservatorios oficiales: La Escuela de Música de la Provincia, 1875-82, el Conservatorio Nacional de Música, fundado por Juan Gutiérrez en 1888 y el Conservatorio de Buenos Aires fundado por Alberto Williams en 1893. En seguida, el autor pasa revista a la crítica musical de Buenos Aires a partir de 1852 y a las publicaciones musicales desde esa misma fecha. Un capítulo es dedicado especialmente a las danzas de salón en la segunda mitad del siglo XIX; a las canciones y danzas tradicionales argentinas, al canto y la música popular en el antiguo Buenos Aires, a la música de los negros y a la aparición de La Habanera en el Río de la Plata, procedente de Cuba y la Milonga, precursora del tango y heredera de la habanera cubana. Sigue finalmente un estudio sobre el Tango, en el que el autor analiza su etimología y sus orígenes y su penetración a través de los suburbios "en lugares de pésima fama frecuentados por gente de mala vida", hasta que Angel G. Villoldo (1864-1919) dota al tango de los elementos característicos que le granjearon popularidad universal. La obra termina con un inventario de la producción musical argentina entre 1852 y 1900.

M. V.

#### LIBROS RECIBIDOS

Gumercindo Saraiva. Adagiário Musical Brasileiro. Saraiva S. A. Sao Paulo. 1963.

Gumercindo Saraiva. Trovadores Potiguares. Saraiva S. A. Sao Paulo. 1962.

Antonio Iglesias. Oscar Esplá. Dirección General de Relaciones Culturales. Madrid. 1962.

Paul Hindemith. *Práctica de la composición a dos voces*. Ricordi Americana. Buenos Aires.

Merle E. Simmons. *A bibliography of the Romance and Related forms in Spanish America*.

Lauro Ayestarán. *Dominico Zipoli, vida y obra*. Pontificia Universidad Católica Argentina "Santa María de los Buenos Aires". *Lecturas musicológicas*, Nº 1. 1962.

José M. Cordoncillo Samada. *Historia de la Real Lotería de Nueva España (1770-1821)*. Escuela de Estudios Hispánicos.

Vicente Gesualdo. *Pablo Rosquella y los orígenes de la ópera en Buenos Aires*. Editorial Artes en América. Buenos Aires. 1962.

*Partituras recibidas en canje por el Archivo del Instituto de Extensión Cultural*

Las siguientes partituras, con sus respectivos materiales, se han recibido en el Archivo del IEM., en canje, enviadas por el Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí" de La Habana, Cuba y están a disposición de los interesados:

José ARDEVOL: *Cuarteto Nº 3, para Cuerdas* (4 partituras y sus materiales). Este conocido compositor, español de nacimiento y cubano por adopción, se ha caracterizado siempre por la claridad de su lenguaje que se ha identificado en gran medida con las tradiciones musicales de Cuba. El Cuarteto Nº 3 (Allegro-Adagio-Schorzo-Fuga) es una obra muy expresiva por momentos y formalmente clara. No tiene grandes dificultades instrumentales y merece ser presentada al público chileno.

LEO BROWER: *Trío para Instrumentos*

*de Arco* (4 partituras y sus materiales). Este joven cubano nacido en 1939 es uno de los nuevos valores de la música de su país que vale la pena que nuestro medio conozca. El Trío (dos violines y viola), para instrumentos de Arco (Entrada-Allegro-Moderato e calmo-Interludio-Finale), presentado en una magnífica edición, característica de las publicaciones de la Biblioteca "José Martí", es una obra bien construida, clara, con un lenguaje moderno. Tiene algunas dificultades instrumentales que en ningún caso son insalvables.

CECILIA ARIZTI (1856-1930): *Siete Obras para Piano* (4 ejemplares). Es esta una fiel representante de la música romántica cubana para piano. En ella se ve claramente la influencia de Chopin y Schumann, manteniéndose fiel a las tradiciones europeas que llegaban al continente americano por vía directa o indirecta. Cecilia Arizti es cuidadosa con todo lo que dice relación con la forma y armonía. Los trozos que figuran en este cuaderno son: Barcarola Op. 6; Vals Lento, Op. 8; Scherzo, Op. 10; Impromptu, Op. 12; Nocturno, Op. 13; Reverie, Op. 16 y Scherzo, Op. 17.

ARGELIERS LEÓN: *Ahorin, Cantos Negros para Piano* (3 ejemplares). Este compositor, actualmente Director del Departamento de Música de la Biblioteca "José Martí", siempre ha empleado elementos folklóricos en sus obras. En "Ahorin" nos encontramos con una transcripción de cantos negros, de distintos grupos étnicos aclimatados en Cuba, y conservados tradicionalmente desde los primeros tiempos de la Colonia; Argeliers los recogió y adaptó en forma sencilla, tratando de conservar el sabor melódico y rítmico de los originales. Los cantos son los siguientes: Babalú Ayé, Rum-Rum pembe yambola, Lube-Lube, Niña baila kubá yendé, Erisi balandé, Canto de Uemba y Canto procesional.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido también en intercambio las siguientes partituras:

*Para Orquesta:*

"Uvertura Burlesca": Aurel Stroe (Rumania).

Suita I din Baletul "Ianco Jianu": Mircea Chiriac (Rumania).

"Preludiu Simfonic": Ion Dumitrescu (Rumania).

"Rapsodie Romina" (violín y orquesta): Emanoil Elenescu (Rumania).

"Fantasía": Mihaly Andras (Hungría).

"Bracsaverseny": Kurtag Gyorgy (Hungría).

"Hunyadi": Sugar Rezzo (Hungría).

"Ludas Matyi": Szabo Ferenc (Hungría).

"Serenata": Isa Krejci (Checoslovaquia).

"Impromptu": Otakar Ostrcil (Checoslovaquia).

"Il Sinfonia": Vaclav Kalik (Checoslovaquia).

"I Sinfonia": Jiri Jaroach (Checoslovaquia).

"Hamlet": Schotakowich (U.R.S.S.).

"Balalaika": N. Koshietov.

*Para Conjunto de Cámara:*

"Pe Arges in sus" (Cuarteto Cuerdas): Theodor Grigoriu (Rumania).

"Szerenad" (vln. vla. y vc.): Kokai Rezzo (Hungría).

"Serenata" (Ob., cl., fgt.): Maros Rudolf (Hungría).

"Cuarteto de Cuerdas": Tardos Bela (Hungría).

"Cuarteto de Cuerdas: Petrovics Emil (Hungría).

"Suita" (Fl. y piano; con material): Carmen Petra (Rumania).

"Sonatina" (VI., piano; con material): Ervin Junger (Rumania).

"Cintec si Joc" (VI., piano; con material): Mircea Chiriac (Rumania).

Album para canto y piano de compositores rumanos contemporáneos.

*Para Piano:*

"Tabara de Munte": Hilda Jerea (Rumania).

"Rondó": Carmen Petra (Rumania).

"Rondo a Capriccio": Radu Paladi (Rumania).

"Sonatina": Tiberiu Olah (Rumania).

## REVISTA DE REVISTAS

- ANALES.** Universidad Central de Quito, 1963. Con artículos sobre distintos aspectos de la vida social, cultural y económica del Ecuador.
- ARTE MUSICAL.** Nº 19, marzo de 1963. Órgano oficial de las Juventudes Musicales del Portugal, con artículos sobre músicos portugueses y noticias de J. M. P.
- AUDIOMÚSICA.** N.ºs 86 y 88 de 1963. Incluyen noticias de conciertos en México y artículos sobre la vida musical en los EE. UU. y Europa.
- BARENREITTER-BOTE.** N.ºs 1 y 2, 1963. Incluye noticias de conciertos y de nuevas ediciones de discos y partituras.
- BOLETÍN INTERAMERICANO DE MÚSICA.** N.ºs 34 y 35, 1963. Publicado por la Unión Panamericana de Washington. Resumen de noticias de la vida musical de América y otros continentes.
- BOLETÍN BIBLIOGRÁFICO.** N.ºs 3-4, 1962. Publicado por la Biblioteca Central de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos. Luis Jaime Cisneros / Homenaje a Alberto Ulloa y Cisneros en el centenario de su nacimiento. Vidal Galindo Vera / Contribución a la Bibliografía de Luis Alberto Sánchez. Pablo Macera / Bibliotecas Peruanas del siglo XVIII. Libros y Folletos por Materias llegados a la Biblioteca.
- BUENOS AIRES MUSICAL.** N.ºs 289, 290, 291 y 293 de 1963. Con noticias de la vida musical en Buenos Aires, críticas de conciertos y nuevas ediciones de discos.
- CLAVE.** Nº 51, 1963. Voz de la Juventud Musical Uruguaya. Dedicado al Ballet.
- CULTURA.** Marzo-junio, 1962. Revista literaria editada por el Ministerio de Educación, Caracas-Venezuela.
- CULTURA Y VIDA.** Nº 49, 1963. Órgano de la Unión de Sociedades Soviéticas de Amistad y Relaciones con otros países. En Castellano.
- DAS ORCHESTER.** Abril, 1963, Nº 4. Hans Christoph. Worbs / Die Salonmusik des 19. Jahrhunderts. Hans Kreuzhage / Köln — eine Musikmetropole des Westens. Informaciones sobre conciertos en Alemania y otros países europeos. En alemán.
- DEUTSCHES MUSIKLEBEN.** Sommer, 1963. Con todas las noticias de los Festivales de Verano en Alemania.
- EL ARTE.** En la República Popular Ruman. En castellano.
- ENSAYO CULTURAL.** Nº 26. Revista literaria y de las artes, editada en Buenos Aires.
- EIDGENÖSSISCHES SÄNGERBLATT.** N.ºs 4, 5 y 6, 1963. Revista de la Sociedad Federal de canto con noticias corales de las agrupaciones suizas.
- GIOVENTU MUSICALE.** Nº 1, 1963. Informa sobre la vida de conciertos en Italia de J. M. I.
- INSTITUT FÜR AUSLANDSBEZIEHUNGEN.** Enero, 1963. En alemán.
- MELOS.** Abril, 1963. Nº 4. Mario Bortolotto / Zwei neue Werke von Goffredo Petrassi. Dragotin Cvetko / Jugoslawien baut weiter. Libros Nuevos: Stockhausen wir sttackiert und verteidigt; Zwanzig Jahre zeitgenössischer Musik. Nuevas partituras y conciertos en Alemania y en el extranjero. En idioma alemán.
- MELOS.** Mayo, 1963. Nº 5. Guillaume Landré / Neue Musik in den Niederlanden; Ton de Leeuw / Elektronische Probleme in den Niederlanden y artículos sobre arquitectura, artes plásticas y la Asociación Donemos de Holanda. En alemán.
- MIDWEST FOLKLORE.** Vol. XIII. Nº 1, 1963. Incluye artículos sobre música folklórica e investigación folklórica. En inglés.
- MUSICA D'OGGI.** N.ºs 1 y 2 de 1963. Con informaciones generales sobre la vida musical italiana.
- MUSIC EDUCATORS JOURNAL.** June-july, 1963. Mary Helen Richards / The Le-

- gacy from Kodaly. Joseph Wechberg / The Music of Friends. Otto Miemner / How to think rythms. Marilyn Pflederer / The Nature of Musicality. Allen Fisher / The obligations of a music educator. William C. Rice / Young singers: hadle with care.
- MUSIC IN EDUCATION. Mayo, 1963. Nº 301. Vol. 27. Robert Noble / Handel Opera in a School. E. Alton / In orchestra in the classroom.
- MUSICAL LEADER. Marzo, abril, mayo y junio, 1963. Noticias musicales de los EE. UU.
- MUSICALBRANDE. Nº 17. Año V. Mayo, 1963. Massimo Bruni / Musicista Piemontesi: Lodovico Rocca. A. P. / I polifonisti torinesi. Silvio Einaudi / Variassion XVIII.
- MUSIQUE ET LITURGIE. Nº 92, marzo-abril, 1963. Henry Doyen / La Musique d'Eglise est-elle "en peril"? Partituras de Benedetto Marcello, Romuald Vandelle, Joseph Hemmerlé S. M., Gyula Bandó, R. Reboud, Nicolas le Bègue y Jean Pagot.
- MYSVIKA. N.os 4, 5 y 6, 1963. En lengua rusa.
- MYZVIKAUHA. N.os 5, 8 y 10. En lengua rusa.
- MUZICA. N.os 4 y 5, 1963. En rumano.
- OSTERREICHISCHE MUSIKZEITSCHRIFT. Nº 6, Hans Sittner / Musiziergesin nung und stil. Paul Badura-Skoda / Einige Persönliche anmerkungen zur Beethoven-Interpretation. Nober Scherlich / Zur Frage der Gessangsappogggiatur.
- PHILOLOGICAL QUARTERLI. Vol. XLII. Nº 2, abril, 1963.
- REVISTA CALASANCIA. Año IX, N.os 33 y 34, 1963. Dedicada a la educación.
- REVISTA DEL CONSERVATORIO. Nº 3, 1963. Organó del Conservatorio Nacional de Música de México.
- REVISTA DE FOLCLOR. Año VII, N.os 3-4. En rumano.
- REVISTA DE FOLCLOR. Año 2, Nº 4. Zoila Lapique Becali / Un periódico musical en Cuba: "El Filarmónico Mensual". Jorge A. González / Apuntes para la historia del ballet en Cuba.
- REVISTA UNIVERSITARIA. Año XLIX. Nº 119. Organó de la Universidad Nacional de San Antonio Abad del Cuzco.
- REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE. Nº 1. Marzo, 1963. Ernest Ansermet / Les problèmes de la musique. Marcel Dietschy / L'éblouissement d'amour dans l'ouvre de Debussy / René Langel / Découverte du Jazz.
- REVUE MUSICALE DE SUISSE ROMANDE. Nº 2, abril, 1963. Antoine Goléa / Olivier Messiaen dans la musique / Claude Rostand / Visages de Poulenc. Jacques Chailley / Malentendus sur la "révolution" harmonique de Debussy. René Langel / Le jazz, une liberté qui s'invente dans la musique.
- RITMO. Nº 334. Abril, 1963. Incluye noticias de la vida musical en toda España.
- SOCIETA ITALIANA MÚSICA CONTEMPORÁNEA. III Concurso Internacional de Composición de la Sociedad Italiana de Música Contemporánea.
- SCHOLA CANTORUM. Febrero-marzo, 1963. Con ensayos sobre música de órgano y canto gregoriano.
- SONORUM SPECULUM. Nº 13, diciembre de 1962. / Dr. Jos Wouters / Composer's Gallery: Oscar van Hemel e informaciones sobre la vida musical en Holanda.
- SONORUM SPECULUM. Nº 14, marzo, 1963. Marius Flothuis / Composers' Gallery: Hans Henkemans. Dr. Fritz Noske / Dutch piano music from the 16th and 17th century.
- THE MUSICAL TIMES. Nº 1443, mayo, 1963. Peter Dickinson / The Music of Lennox Berkeley. Frederick Page / Music in China. Noticias musicales de Inglaterra y otros países.
- THE MUSICAL QUARTELY. Vol. XLIX, Nº 2. Boris Schwarz / More Beethoveniana in Soviet Russia. John W. Molnar. A



- Collection of Music in Colonial Virginia: The Ogle Inventory. Edward R. Reilley / Quantz on National Styles in Music / Edward A. Lippman / The sources and developments of the ethical view of Music in ancient Greece. Edward Thompson / Robert Ramsey. Noticias internacionales y revista de libros y discos.
- THE MUSIC REVIEW. Nov. 1962. Vol. 23, Nº 4. Philip T. Barford / The concept of Bach. T. P. McLaughlin / Music and communication. Donald C. Johns / An early serial idea of Strawinsky. A. M. Whityall / Benjamin Britten. Peter Kivy / Herbert Spencer and a musical dispute.
- THE MUSICAL REVIEW. Vol. 24, Nº 2. Mayo 1963. Roger Bullivant / The nature of Chromaticism. Frederick Hudson / Giovanni Gabrieli's Motet a 15, In ecclesis, from Symphoniae sacrae, Liber II, 1615. John Clapham / Martinu's Instrumental Style. Alfred Pike / The Time Set as a Rythmic Agent for the Series.
- UNIVERSIDAD DE LA HABANA. Humberto Bravo / Panorama histórico y reivindicación folklórica de la música cubana.
- XELA. Marzo, 1963. Jesús Bal y Gay / Francis Poulenc. Esperanza Pulido / Con Salvador Bacarisse. Dr. Jaime Roig / Contrapunto con Tristán y Don Juan. Kurt Pahlen / Wagner en Suiza.
- XELA. Mayo de 1963. Thurston Dart / John Bull. Raquel Calero de Del Toro / La televisión como elemento en la educación.
- XALAPA. N.os 126, 129, 128 y 129, de 1963. Revista literaria veracruzana.