



# REVISTA MUSICAL CHILENA

Publicada por la  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES

UNIVERSIDAD DE CHILE



AÑO XVIII JULIO - SEPTIEMBRE 1964 N.º 89

# REVISTA MUSICAL CHILENA

REDACCIÓN: COMPAÑÍA 1264, CASILLA 2100  
FACULTAD DE CIENCIAS Y ARTES MUSICALES  
UNIVERSIDAD DE CHILE

COMITÉ DIRECTIVO:  
DOMINGO SANTA CRUZ, Director

CARLOS BOTTO  
LEÓN SCHIDLOWSKY

VICENTE SALAS VIÚ  
ALFONSO LETELIER

REDACTORA JEFE:  
MAGDALENA VICUÑA

---

AÑO XVIII      Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1964      Nº 89

---

## SUMARIO

NOTAS EDITORIALES: . . . . .	3
DOMINGO SANTA CRUZ: La música en la Educación Superior de América Latina. La experiencia chilena . . . . .	6
VICENTE SALAS VIU: Berlioz, Paradigma del artista romántico . . . . .	15
JOSE VICENTE ASUAR: Mi fin es mi comienzo . . . . .	43
CARLOS RIESCO: Impresiones sobre la música de Carlos Botto . . . . .	79
MARIA ESTER GREBE: Estudio Analítico de "Der Stürmische Morgen", un enfoque metodológico . . . . .	87
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: Introducción al estudio de La Tonada . . . . .	105
REPORTAJES:	
HUGO FUENTES MILLAN: La sinfónica de Concepción en su trigésimo aniversario . . . . .	117
GEORGE LIST: Impresiones de Etnomusicología y Folklore en América Latina . . . . .	125
Colaboraron en este número . . . . .	132
CRONICA:	
xxiii Temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile . . . . .	134
Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical . . . . .	140
x Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile . . . . .	143
Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura . . . . .	146
Conciertos en la Biblioteca Nacional . . . . .	148
Conciertos en la Universidad Católica . . . . .	150
Coro y Orquesta de Robert Shaw visita Chile . . . . .	151
Ballet . . . . .	153
MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS . . . . .	157
NOTICIAS . . . . .	160
NOTAS DEL EXTRANJERO . . . . .	164
JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS . . . . .	174
PARTITURAS Y MATERIALES . . . . .	176
NECROLOGIAS . . . . .	179

# NOTAS EDITORIALES

*Hace cuarenta años...*

En el tiempo de preparación del presente número de la Revista Musical Chilena, se han cumplido cuatro decenios desde aquellos días ya lejanos que vieron surgir el movimiento renovador de nuestra vida musical. Varias veces, en números anteriores, ha sido recordada la efemérides inicial, la Asamblea de 19 de abril de 1924, que abrió el período de combates públicos en favor de la música, promovidos por la aparición de la Sociedad Bach; a la Asamblea mencionada siguió una serie de conciertos, inaugurados el 11 de julio posterior, con un verdadero Festival Bach que comprendió una audición inicial de su música instrumental y de canto y la presentación íntegra, en cuatro conciertos, del "Clavecín bien temperado", a cargo del joven y ya famoso Claudio Arrau. Un concierto hacia fines del año reafirmó, bajo la dirección de Armando Carvajal y del que esto escribe, nuestra posición en favor de la música del pasado, ignorada prácticamente en Chile, que contuvo obras de Haendel y de Vivaldi para cuerdas y un grupo de composiciones corales "a cappella" de autores del Renacimiento, tales como Palestrina, Victoria, Lassus, Costeley y otros. Una viva propaganda en favor de la música contemporánea y anuncios para el año siguiente, de conciertos en cuyos programas aparecían Debussy, Ravel, Mussorgky, Schoenberg y Strawinsky, dio el tono justo de una renovación que abría simultáneamente las ventanas del pasado y del presente, en un medio como era el nuestro, que entonces rara vez se aventuraba más allá del período clásico vienés y del Romanticismo y, en la ópera, de la escuela italiana que surte el repertorio usual y comercial del teatro lírico.

Bueno es meditar hoy día en lo que hemos caminado desde ese lejano año de 1924 y mirarnos en el espejo de otros países hermanos, que se hallaban en situación análoga a nosotros y en donde no se produjo la evolución que aquí ha tenido lugar: allí la vida musical continúa inestable y a merced de vaivenes políticos o en manos de la más calamitosa grey que ha retardado la evolución musical de este Continente, los empresarios comerciales.

Por razones, seguramente, entroncadas a nuestra evolución democrática y a la fisonomía estatal a que la tradición española y francesa nos acostumbró, la acción de la Sociedad Bach fue enderezada hacia reclamar del Estado el amparo de la música y de sus destinos, y así, en medio de muchas circunstancias curiosas, venimos a investir a la Universidad de Chile de la misión de sostener, de fomentar, de divulgar la buena música, con la autoridad de una entidad oficial y a la vez con la libertad de hacerlo en forma técnica y educacional. Las benéficas consecuencias de este proceso están a la vista en la serie de iniciativas fundamentales que se cimentaron y cuyo éxito, al margen de cualquier crítica que se les dirija, está rubricado por más de treinta años de labor continuada.

La música, en todos sus aspectos, ha subido de jerarquía; sus profesionales no son lo que eran en otro tiempo, sus estudios comprenden todos los niveles de la enseñanza y los grados académicos, reservados antes sólo para las carreras tradicionales, se vienen confiriendo en la música ya desde largos años.

Todo este movimiento y este nivel se generó en la efemérides que recordamos, del 1º de abril de 1924, que sin saberlo siquiera retomó tradiciones que venían desenvolviéndose en el medio cultural del país y las impulsó con un empuje que correspondía a la juventud y al idealismo de sus promotores. Llegue nuestro recuerdo a quienes de ellos aún están en la brecha del trabajo musical, a los que se apartaron de él y sobre todo a los muchos que ya han dejado este mundo para siempre.

D. S. C.

### ¿STRAWINSKY BAJA DE SU PEDESTAL?

Los hombres famosos tienen un grave peligro: el de sobrevivirse y en esto el de hacerlo en forma que no resulte ejemplar. Así hemos pensado al recorrer las páginas de un libro, "Dialogues and a Diary" (Diálogos y un diario), de que son autores Igor Strawinsky y su infaltable acompañante de estos años recientes, Robert Craft (Doubleday & Co., 1963). Como reza el título, hay una primera parte de preguntas y respuestas, algunas ya conocidas en otras obras, y otra segunda en que, a salto de mata, se anotan apuntes de impresiones de viajes realizados por el gran compositor en un lapso de once años y por muchas regiones del mundo.

Si en la primera sección hay observaciones interesantes acerca de la génesis de ciertas obras de Strawinsky y apreciaciones suyas generales que son de real profundidad, en la parte peripatética del músico, uno tiene la evidencia de que aún los más grandes hombres cuando salen de turistas y más aún cuando este turismo está administrado comercialmente por gentes mínimas, atentas sólo a detalles pueriles y a observaciones banales cuando no impertinentes, caen de tal manera en el aprecio que uno ha podido ratificar personalmente de ellos, que se llega a pensar si no habría estado mejor que hubieran permanecido sosegados en sus casas.

Strawinsky viaja acompañado de su esposa, Vera, y del señor Craft que ha surgido como ciertos parásitos en los añosos árboles. En 1960, vinieron a Chile y por lo que consignan de nuestro país, uno puede imaginar lo que en otras naciones de este Continente calificado de "triste" estarán pensando acerca de la gira (vinieron en invierno, seguramente, como todos los turistas del norte y con trajes de verano). El ilustre compositor fue recibido en Santiago en la forma más respetuosa y más fina. De acuerdo con sus deseos no se le abrumó de compromisos y sólo fue agasajado por nuestras autoridades musicales y por la Asociación Nacional de Compositores. El Decano don Alfonso Letelier y su familia se consagraron por entero a atender a Igor Strawinsky durante los días que permaneció en Chile y sus menores deseos y necesidades fueron satisfechos en forma que él agradeció efusivamente.

Se le preparó la Orquesta y el propio Craft le cedió la batuta cuando era llegado el momento que el insigne autor de la "Consagración de la Primavera", subiera al podium a dar los toques finales de un concierto que, todos sabíamos, era más una ceremonia reverente que un concierto auténtico. Craft no era un maestro de categoría como para interesar en los números que dirigió.

En general las relaciones de Strawinsky con sus colegas chilenos (que son tan inútiles y anónimos como todos los músicos de América Latina para él),

fueron no sólo cordiales, sino aun encantadoras: habló de cosas interesantísimas, su entusiasmo llegó a que en un paseo a que alude en el libro, a casa de don Eduardo Morel, en Las Vertientes (a quien no nombra por cierto), Strawinsky improvisara ante todos nosotros una especie de oda a la naturaleza y a la maravilla del país. De regreso habló largamente con el Decano y con el que esto escribe de las obras que trabajaba, de cómo lo hacía. También intercambié experiencias con la gente más joven. En algunas comidas se resistió a las órdenes de sus acompañantes de volver al hotel, apasionado por las conversaciones musicales con compositores como Jorge Urrutia, Alfonso Letelier, Gustavo Becerra, Juan Orrego Salas, Claudio Spies, su amigo de EE. UU. Desilusiona y duele pensar que la reseña de todo esto quedó a cargo de quienes permanecieron en actitud ajena a toda cordialidad. Tal vez el viaje no constituyó para ellos el éxito financiero esperado.

En New York, suelen decir quienes no gustan de las últimas tendencias de Strawinsky que: "He lost his talent but got his craft", ...este nuevo oficio (craft), no ha afirmado el pedestal eminente del gran impulsor de la música del siglo XX. Contrasta todo lo que en el libro comentado se refiere a nuestra América, con la emocionante reseña del regreso a Rusia.

En la Unión Soviética todo fue maravilloso: volvió a su patria, a su lengua, hubo el factor humano que llevó al compositor a apreciar incluso a músicos con los cuales no ha podido tener mayor acuerdo. ¿Redactó él esta parte de sus viajes y no las otras?, ¿fue sincero Strawinsky con nosotros, o toda su cordialidad encubría falsedad y menosprecio?, como la que lanza sobre los músicos y la música de estos países, "colonias de Europa", donde la molestia de haber oído una obra en Buenos Aires lo lleva a preguntarse, ¿para qué se escribe música? Nada ha ganado Strawinsky con su gira americana, ni nosotros con su libro lleno de mezquindad, ni con los retratos que creímos honrosos y que resultan forzadas exposiciones suyas con gentes ávidas de la vanidad de aparecer junto a él. Ojalá lea el artículo que le dedicó Jorge Urrutia en el N° 73 de esta Revista y sentirá vergüenza. El libro, además, viniendo de quien viene, constituye un grave daño al prestigio musical de nuestros países americanos, tan postergados e ignorados en el aprecio internacional.

DOMINGO SANTA CRUZ.

# LA MUSICA EN LA EDUCACION SUPERIOR DE AMERICA LATINA

## LA EXPERIENCIA CHILENA \*

por

*Domingo Santa Cruz*

El panorama de las universidades en el continente americano presenta, en lo que a los estudios musicales se refiere, dos situaciones diversas: la que impera en donde disciplinas musicales son seguidas dentro del curriculum general de estudios que conduce a grados académicos no específicamente musicales y la existente allí donde la música es estudiada como carrera, como rama propia e independiente, articulada en departamento o facultades de igual rango y finalidad que el designado a los demás estudios humanísticos o científicos. Existen, también, posiciones intermedias en las que ambas situaciones se combinan.

El primer tipo de esquema, el de estudios incorporados al curriculum general procede de la Europa continental; el segundo, con posibilidades profesionales incluso, viene de Inglaterra y es lo corriente que combine las dos posibilidades, es decir, la del futuro médico o abogado que toma algunos ramos musicales y la del músico mismo en todos sus grados y variedades.

No es necesario decir que las universidades latinoamericanas cuando alguna relación tuvieron con la música en el pasado, como fue el caso de la de México, siguieron el modelo continental europeo y las norteamericanas el inglés. La tendencia contemporánea ha sido, sin embargo, la de ir acercándose todas nuestras universidades a la concepción de que la música no es algo aparte de la Educación Superior que está estrechamente vinculado a ella, que es inseparable de su sentido y de sus destinos. El cambio a favor de la música no se ha operado sin agudas controversias y dentro del período en que justamente nuestras universidades han sufrido en este siglo sus más hondas transformaciones. Comenzaré a guisa de ejemplo, por relatar nuestro propio ingreso a las aulas universitarias.

### *I. Un caso preciso*

Hace exactamente cuarenta años, un grupo de jóvenes profesionales recién egresados de las universidades chilenas, ninguno de ellos músico de carrera (abogados, médicos, dentistas, ingenieros y arquitectos), que por interés cultural y por afición habían entrado en contacto con la Historia Musical y con obras polifónicas del Renacimiento, plantearon públicamente el debate acerca de la jerarquía de la música y de sus estudios y sostuvieron que la Educación Superior estaba incompleta si no comprendía las disciplinas referentes

\*Este es el texto del trabajo que le fue pedido al Decano, don Domingo Santa Cruz, por el "Council on Higher Education in the American Republics" para la conferencia de

Educación a Nivel Universitario, celebrada en Lima, entre el 23 y el 28 de febrero de 1964.

a la música. Además, yendo a un terreno práctico, afirmaron que la postración en que se desenvolvía la vida musical chilena, la escasa ayuda que recibía, el régimen ocasional y las limitaciones que prevalecían en el sistema de conciertos imperante, partía de la enseñanza general y de la Universidad misma, y eran consecuencias de un menosprecio conceptual de la música. De una negación de su categoría e importancia dentro de lo que se pensaba era la cultura en una civilización como la nuestra, que había producido junto a grandes pensadores, a escritores y a artistas plásticos, a figuras (que fueron citados expresamente), como Palestrina, Lassus, Victoria, Monteverdi, Bach, Beethoven, Wagner, Debussy, Schönberg y Strawinsky.

La tesis del rango superior de la música provocó en el medio de esa época, aguda controversia. En debates por la prensa y en conferencias públicas se creó una ardorosa campaña que, el mismo grupo de profesionales aludidos, a través de una entidad coral que se denominó Sociedad Bach (Bach era el más ilustre desconocido de entonces), complementó por medio de conciertos de obras del Renacimiento y del Barroco y de cursos públicos de Historia y de Análisis Musical.

Polémicas, gestiones ante las autoridades, éxitos y fracasos, llenaron largos seis años, hasta que en el último día de 1929, de acuerdo con una ley que daba estructura a la Universidad de Chile, fue instalada la primera Facultad de Bellas Artes con funciones casi de una Dirección General de estudios artísticos del país. Esta Facultad reunió en sus aulas a músicos, pintores y escultores y sentó por vez primera en Chile, entre los decanos del Consejo Universitario a un profesor de ramos artísticos, perteneciente a la nómina de cátedras que fuera declarada de rango universitario. Durante el curso del debate general a que me he referido, las autoridades educacionales habían indicado que no procedía una elevación de nivel de la enseñanza musical sin reunirla a los estudios de Artes Plásticas (artes visuales).

En el curso de la controversia teórica y práctica mencionada, la Universidad de Chile, que 30 años antes había discutido ya el establecimiento de una Facultad de Bellas Artes, opuso una resistencia tenaz. Las artes, en general, aparte de algunos ramos de carácter estético que podían establecerse en la entonces llamada Facultad de Humanidades, carecían de estudios sistemáticos serios, de conocimientos científicos, de profesiones auténticas y respetables como para codearse con disciplinas cuya tradición universitaria venía desde tiempos coloniales y se entroncaba a los conceptos establecidos por las universidades europeas. Los estudiantes de arte provenían a menudo de medios ajenos a la cultura previa indispensable para un universitario; los artistas eran gentes díscolas, inconsistentes, caprichosos y temperamentales y sólo traerían problemas a las venerables aulas de la Educación Superior. Y si los estudios literarios estaban en el hecho en la Facultad de Humanidades y en ella podría admitirse a pintores y escultores que parecían ser gentes razonables y con una tradición más cercana a la Universidad. ¡Los músicos!... eran la especie en que se reunía de un modo evidente todo lo peyorativo del simple práctico, destituido de conocimientos generales, destinado a una labor que básicamente era de entretenimiento y diversión. Esto fue, en esencia, lo manifestado repetidas veces por personeros de la Universidad, de palabra y por escrito, en las discusiones habidas entre nosotros en 1925, 1927 y 1929, que precedieron nuestro ingreso a la Universidad. El curso de las cosas, como más adelante lo señalaré, vino a demostrar precisamente lo contrario: los

músicos llamados a la Universidad, tal vez por ser la gente más postergada, habían considerado bien el caso y tenían una visión especialmente amplia; y por tener entre ellos muchos casos de doble profesión (musical y universitaria) y de ser elementos jóvenes, tomaron participación activa en el gran avance y transformación que se opera en la vida universitaria chilena durante las décadas siguientes.

He querido, intencionalmente, principiar exponiendo este caso particular ocurrido en mi país, que conozco por haberlo vivido en su integridad, para traer a colación el asunto general; para plantear cuál debe ser el sistema de relaciones indispensables entre la Enseñanza Superior y la música. Como plan de este trabajo seguiré el de ésta, para nosotros, memorable discusión.

## II. *La tradición universitaria*

¿Debe la música estudiarse en la Universidad si pensamos en el pasado?

Lo que suele sostenerse por quienes han negado la jerarquía superior de los estudios musicales universitarios es que dentro de la nómina tradicional de Facultades admitidas "de jure" no ha figurado la música; que las universidades francesas, españolas e italianas (sobre todo las francesas), que fueron nuestro modelo, no incluyen los conservatorios dentro de sus escuelas y que a lo sumo por ahí en ellas aparece algún curso de musicología o de estética, sin que tenga carácter profesional. Lo profesional fue básico en la concepción universitaria latinoamericana del siglo xix.

Quienes así pensaban demostraron en primer término una gravísima ignorancia. Grecia y por lo tanto Roma, tuvieron de la música (de lo que en esa cultura se llamaba música) una alta idea. No por otra causa nuestra Historia Musical se confunde con la historia de la filosofía y de la literatura griegas y con la del pensamiento matemático helénico, Platón, Aristóteles, Aristógenes, Cleónides, se ocupan extensamente de música; igual cosa ocurre en los primeros siglos cristianos con los Padres de la Iglesia y los filósofos: San Clemente de Alejandría, San Basilio, San Juan Crisóstomo, San Agustín y luego Boecio, Casiodoro y San Isidoro de Sevilla tratan, al igual que los griegos, conceptos generales de música, de estética y casi de psicología musical, tanto en lo doctrinal como en lo técnico y sirven de antecedente a la formulación de las reglas en que se desenvuelve la polifonía desde el siglo ix. Toda la Edad Media está llena de esta compenetración entre filosofía y teología y lo que la música era en sí misma. Los viejos monasterios son centros del pensamiento general y también del musical y van paso a paso fijando las normas estéticas y técnicas musicales, los sistemas de escritura que aún hoy día se estudian en las investigaciones de Paleografía musical.

Siguiendo los conceptos griegos, las universidades medievales en su mismo origen, incluyeron la música en el "quadriuvium" junto a la aritmética, la geometría y la astronomía. Boecio, que fue la Biblia musical por muchos siglos, establece ya a comienzos del siglo vi los tres campos en que hoy día se desarrollan nuestros estudios: "uno que tiene que ver con los instrumentos, otro que inventa las canciones y un tercero que juzga la obra de los instrumentos y de la canción". Naturalmente, para él, el campo musical por excelencia es el último, que corresponde a su idea según la cual en la música "todo está puesto en la razón y en la especulación". (Quod totum in ratione



ac speculatione positum est.) . Esta clasificación nos pone frente a lo que hoy son la composición, la musicología y la interpretación instrumental.

El desarrollo de las universidades conserva los estudios musicales y los hace llegar a grados académicos. Don Alfonso x El Sabio, en el siglo XIII, creó las cátedras musicales en Salamanca y los grados de Doctor en Música se otorgaron en España hasta 1842, en que la música fue suprimida. (Curiosa coincidencia con el mismo año de fundación de nuestra Universidad de Chile que sucedió a la Universidad Colonial de San Felipe). Esta mengua cultural musical es signo de la grave postración que España sufría en muchos campos del saber. Las universidades inglesas por el contrario, tuvieron y siguen teniendo los estudios musicales que se extendieron, a diferencia de las francesas y alemanas, a todos los campos descritos por Boecio. En Oxford y Cambridge, los doctores en música están registrados nominativamente desde mediados del siglo XV. En los Estados Unidos el modelo inglés se ha aplicado en los dos sistemas generales conocidos de estudio: el que representa Harvard, que restringe la música a las solas disciplinas de creación y de musicología, y el que encarna Yale que añade la música instrumental y en general los estudios de interpretación superior. Según las normas francesas, el Conservatorio de París y sus equivalentes en Francia, están categorizados como escuelas universitarias. En las universidades alemanas, si no se otorga el grado de Doctor en Música a los que siguen altos estudios musicales, se les abre en cambio el camino para obtener el Doctorado en Filosofía, sistema que también practica la Sorbona en París. En nombre de la tradición no se puede en consecuencia negar el acceso a los estudios superiores a un arte cuyas disciplinas estuvieron en la universidad desde mucho antes que otros estudios que en los tiempos modernos se han considerado como universitarios por excelencia. Doctores en Música había ya por siglos cuando la medicina, por ejemplo, asomaba apenas como ciencia por encima de prácticas científicas rudimentarias cercanas a la hechicería folklórica.

### III. *Los estudios musicales superiores*

El problema verdaderamente serio que se enfrentó cuando determinamos hasta dónde la música puede ser tenida como disciplina universitaria, es el de los estudios mismos y por ende el de los alumnos que están capacitados para seguirlos. En muchos de nuestros países se ha discutido: ¿dónde comienza y termina lo realmente universitario en música? ¿Debemos atenernos al fondo del pensamiento de Boecio y tener por músicos máximos sólo a aquellos que realizan tareas científicas y de especulación y no a quienes llegan a la práctica misma del arte musical, ya sea a través de la creación o de la interpretación de lo creado? En el hecho, particularmente a través del esquema norteamericano, inglés, alemán y suizo, la composición ha sido reconocida sin mayor dificultad como estudio de rango superior. Ella tiene una fisonomía académica preponderante desde que, aparte del ejercicio docente, es raro hallar compositores que profesionalmente subsistan como tales.

La filosofía contemporánea equiparó dos formas de conocimiento: el razonamiento que es propio de las ciencias y la intuición que lo es de las artes. El curso de las cosas ha demostrado la unidad y compenetración de ambos procesos ya que el sabio científico intuye leyes que luego comprueba y el compositor de nuestros días piensa y razona como científico y muy a menudo

lo es de verdad, desde que el pensamiento boeciano ha revivido en los complejos esquemas especulativos de las estructuras de vanguardia, regidas por leyes de índole matemática. Boecio celebraba a Pitágoras porque habló de música "relictio aurium iudicio", es decir, dejando a un lado el testimonio del oído. ¿No estamos hoy dentro de un mundo pitagórico con la libertad auditiva a que la técnica contemporánea nos ha traído? El estudio de composición supone una madurez intelectual considerable de parte del alumno y cursos que caen por entero dentro del margen de los estudios universitarios: para la creación y para el conocimiento cabal de la técnica que hemos heredado de las diversas épocas pasadas, se hace indispensable una preparación general humanística que sirva de base a los cursos históricos de música y artes afines, de análisis, de estética, de acústica y demás disciplinas de orden técnico que concurren a la formación del compositor.

Los estudios musicales superiores allí donde se han establecido, conducen también a la preparación de especialistas en otros campos en los cuales la índole universitaria parece indiscutible: el de la musicología y el de la pedagogía. La musicología, que comenzó siendo una ciencia preferentemente paleográfica, ha ido poco a poco tomando el significado de su etimología que es ciencia de la música (Musikwissenschaft) y abarca hoy día no sólo la totalidad del campo estético e histórico, sino que se extiende al análisis de los fenómenos sociales contemporáneos, a la crítica y al estudio de problemas colindantes con todo el campo científico general. La etnomusicología, por ejemplo, ha creado una rama que va mucho más allá del campo tradicionalmente asignado a las investigaciones folklóricas. Por otra parte, el creciente interés y mejor conocimiento que los estudiosos de Occidente tienen hoy día de los fenómenos musicales de otras culturas, ha hecho inmensamente mayor el campo musicológico, no reservado ya a la música que nos es familiar sino que a un concepto musical de fisonomía universal.

En el terreno de la pedagogía las universidades de nuestros países se preocupan del planteamiento educacional en su totalidad. La preparación de profesores y maestros está en sus manos, sobre todo en lo que se refiere a Educación Secundaria y a la enseñanza especializada. En estos campos, articulando los estudios con las Facultades de Pedagogía, se ha producido un considerable ascenso en el nivel de la profesión docente y por lo general ha sido fácil equiparar a la Universidad en rango de los estudios y de los alumnos que se inscriben en ellos.

Con respecto a la carrera de intérprete instrumental o vocal ha habido y sigue habiendo criterios diversos. Las cuestiones que se plantean son consecuencia de la naturaleza especial de estos ramos. En primer lugar el intérprete, en lo que toca a su adiestramiento, ha de comenzar en edad temprana, en la niñez en muchos casos. Luego, el estudio mismo significa la práctica de muchas horas diarias, de modo que se plantea el problema de la compatibilidad con los estudios generales primero, y luego con los cursos musicales básicos que forman al músico. Esta incompatibilidad se acentúa cuanto más extraordinaria es la aptitud natural del alumno. Hay como dos orientaciones diversas: una en que predomina lo tecnológico y otra en que lo conceptual es básico. ¿Cómo resolver esta diversidad, sobre todo cuando se llega al reconocimiento universitario de cátedras?

La etapa preparatoria ha sido enfocada en diversas maneras por nuestros conservatorios o escuelas musicales, separada a veces de éstos o incorporada

a ellos como escuelas anexas o con el pretexto de servir a la práctica docente de los alumnos de pedagogía. La Educación Primaria paralela, es obligatoria en estos cursos que llegan justamente hasta donde dicha enseñanza termina. Lo que, musicalmente se enseña, no va tampoco más allá que lo que corresponde a todos los ramos en el término de Primaria.

Con la Educación Secundaria el problema se agudiza. Primero, porque los colegios secundarios tienen una intensidad de estudios que reduce y a veces casi imposibilita la práctica instrumental indispensable y, segundo, porque aparecen ya en los conservatorios los alumnos que no están en edad de Primaria ni de los años iniciales de Secundaria, que ingresan al estudio de canto o instrumentos, con evidentes dotes y sin la correspondiente instrucción general. Este grado secundario musical ha sido tomado a su cargo por muchas escuelas nuestras incorporadas a las universidades y ha sido resuelto creando (como nosotros lo establecimos desde 1933), liceos anexas paralelos y obligatorios para los estudios instrumentales y de canto. A su término, el Bachillerato común abre las puertas lícitamente a la etapa superior de las carreras musicales. El problema del "virtuoso" que sólo quiere saber de su instrumento o canto y de nada más, queda fuera del concepto universitario: es un fenómeno técnico, un especialista de jerarquía, pero al margen de lo que honestamente los músicos podemos pedir del reconocimiento universitario de nuestras profesiones.

Dentro del terreno de la interpretación han ido abriéndose, en cambio, posibilidades que caen por entero dentro de lo universitario y éstas son los cursos de licenciaturas musicales con especialidades en la interpretación superior pura o combinando ésta con la docencia especializada. Previo a dichas carreras está el Bachillerato y los exámenes universitarios de ingreso. Los estudios musicales generales corresponden en todo, dentro de la índole particular del ejecutante, a los de composición, musicología o pedagogía.

Nuestras escuelas musicales, en esta etapa universitaria propiamente dicha, abarcan especialidades que van siendo cada día más necesarias: directores de orquesta (hasta donde éstos sean realmente formables), directores de coros, especialistas en música de cámara, en ópera, en música antigua y técnicos en lo concerniente a electrónica en todas sus aplicaciones.

No es frecuente en América Latina incluir la danza en los estudios musicales. En mi país, debido a la concentración de las actividades artísticas superiores en la Universidad, se ha encargado al Conservatorio Nacional la dirección de una verdadera escuela de ballet que proporciona los elementos para el Ballet Nacional, dependiente también de la Universidad y cuyos estudios van gradualmente acercándose a un grado superior de la danza misma, (coréutica y eukinética) y de la coreografía en general. Entramos con esto en los dominios del teatro y la tendencia nuestra, por lo menos, es ir aproximando todas las actividades escénicas en una gradación que va desde la música como tal, a la ópera, que ya requiere de otros elementos, a la danza, y llega al teatro hablado.

#### IV. *El futuro de la música en la Universidad latinoamericana*

El presente trabajo, sin las correspondientes informaciones completas acerca de la realidad universitaria de todos nuestros países es apenas un planteamiento general basado, como se ha visto, en un caso particular. Este caso

tiene, sí, el valor de ser el de uno de los países que puede mostrar una evolución suficientemente larga y sostenida por la experiencia de 34 años en los cuales se han hecho ensayos, se han creado actividades, se ha procurado dar a la música en la Educación Superior una fisonomía honradamente universitaria. La elevación de categoría de nuestras actividades no está sólo en conseguir las ventajas que ello acarrea; éstas llevan, como indispensable corolario, el cumplir ciertos requisitos y obligaciones que las restantes ramas de la Universidad acatan sin dificultades y que no son imposibles para el músico egresado de ella.

Lo primero que debe recomendarse es realizar este trabajo de prospección general de la realidad musical universitaria latinoamericana. Máxime cuando en la hora presente ya no son las antiguas y venerables universidades estatales y nacionales, las únicas existentes. Desde fines del siglo pasado se han ido estableciendo corporaciones privadas de Enseñanza Superior, muchas de las cuales son realmente universidades en el sentido auténtico del término. ¿Qué destino se ha dado en ellas a la música si es que ésta tiene cabida en sus estudios? La tendencia dominante de América Latina es incluir nuestros estudios en la órbita universitaria. Como ejemplos más conocidos están los casos de México, Colombia, Chile, Argentina, Uruguay y Brasil en donde a menudo existe ya el grado de Licenciado en Música y se habla aun del futuro doctorado unido o no a las Facultades de Filosofía y Letras. A este respecto es oportuno recordar aquí las resoluciones adoptadas en la Conferencia Mundial sobre Educación Musical ("sur le rôle et la place de la musique dans l'éducation de la jeunesse et des adultes"), realizada bajo los auspicios de la UNESCO hace poco más de diez años (Bruselas, 29 de junio-9 de julio de 1953). En ella, con la asistencia de más de 50 países que comprendían no sólo el Occidente sino que el Oriente, el mundo árabe, el Africa, se resolvió lo siguiente:

#### *Enseñanza Superior*

"Las universidades deben considerar la enseñanza de la música con la misma importancia que la enseñanza de las otras disciplinas universitarias, especialmente en lo que concierne a la calidad y al rango que se les acuerde.

"Además de los estudios profesionales que tengan lugar en las universidades, la comisión recomienda: que en cada país se establezcan estudios completos de musicología, por lo menos en una universidad;

"Que las facultades de letras y de filosofía establezcan en los programas de los cursos, un curso general de la historia de la música y si es posible cursos especializados;

"Que en los países en donde sea posible, el curso de historia de la música sea obligatorio para todos los estudiantes de las facultades de filosofía, de teología y de letras".

es decir, que la concepción según la cual la música no está fuera de los estudios superiores fue tenida como lógica e indispensable en nuestra época. La evolución latinoamericana a que me he referido, no ha sido, pues, sino consecuencia de un movimiento ideológico que nos alcanzó al igual que al resto del mundo.

Hecho el estudio acerca de la realidad musical y las universidades de América Latina que señalé más arriba, debemos tratar este tema específico en reuniones interamericanas de estudio, cuya fisonomía y alcance debe ser materia de la Conferencia en que nos hallamos. A este respecto hay que señalar el que ya están en marcha conferencias interamericanas bajo los auspicios del Consejo Interamericano de la Música (CIDEM) (adscrito a la OEA), acerca de la Educación Musical: la primera celebrada en Puerto Rico y la segunda, recién celebrada en Santiago de Chile a fines de noviembre pasado. En esta segunda reunión ya se perfiló el carácter general del temario, que comprendía toda la Educación Musical, incluyendo en ella la etapa superior universitaria. El estudio que allí se resolvió hacer quedó, en dicho nivel, circunscrito a las organizaciones estatales, conservatorios y escuelas de música nacionales. Conveniría ahora extenderlo al resto de las universidades.

¿A qué resultado podemos llegar? Desde luego es evidente que la fisonomía educacional de cada país depende de su evolución cultural, de la historia de sus instituciones. No se pueden dar normas generales ni es razonable pensar que aquello que resultó un éxito en un país tenga que serlo en otros. Pero, de la experiencia que nosotros hemos recogido, hay algunos hechos que pueden exhibirse como fundamentales:

1. La elevación de nivel, de rango cultural que acarrea consigo colocar la música dentro de la Universidad. América Latina partió históricamente en su Independencia de una época en que el arte musical estaba desconceptuado en los países que le sirvieron de modelo institucional educativo. El caso mismo de nuestras escuelas artísticas (Conservatorio Nacional y Academia de Bellas Artes), fundadas por el Estado en 1849, pocos años después de iniciarse la Universidad de Chile, no es el mismo que preside el establecimiento de las Facultades que constituyeron originariamente nuestra corporación (Teología, Filosofía, Derecho, Medicina y Matemáticas). Desde 1929 esto cambió.
2. La posibilidad de situar las actividades musicales, hechas respetables por una profesión que pasa a ser considerada, en un nivel profesional técnico. La música, en nuestros países adoleció de la intervención de legos, de personas de alta sociedad, de gentes de dinero, que en el fondo la miran como "hobby", como entretenimiento.
3. El apartamiento de las contingencias políticas, contingencias que afectan especialmente la dependencia ministerial de la educación artística. Nosotros hemos podido ver, experimentalmente, cómo la Universidad de Chile ha sido un baluarte inexpugnable a todas las tentativas de intervención, generalmente de parte de aventureros que en otras épocas tenían éxito, y se desarrolló, por lo tanto, un curso ininterrumpido de trabajo en lo musical, desde que la Educación Superior universitaria amparó esta actividad.
4. Consecuencia del respeto traído a la música por la Universidad, ha sido la posibilidad de obtener leyes que le den recursos propios, en forma de liberarla de esa especie de caridad cultural que envuelven las ayudas privadas. La música, como toda la Educación, tiene derechos. Si ella es algo en el desenvolvimiento espiritual de un país, sus actividades deben reflejarse en

el conjunto de recursos que integran los presupuestos nacionales. Todo lo que a un país como tal importa, está en ellos; lo que no es esencial, puede quedar al arbitrio de la buena voluntad o la generosidad de particulares, que no teniendo responsabilidad directa, pueden un día ser dadivosos y otro dejar de serlo, según el estado de sus intereses privados.

Creo, con todo lo anterior, haber planteado problemas y situaciones que nos atañen y que celebros sean tratados en el conjunto de materias que esta Conferencia del Consejo de Educación Superior de las Repúblicas Americanas se propone discutir.

DOMINGO SANTA CRUZ  
Decano de la Facultad de Ciencias y Artes  
Musicales de la Universidad de Chile y  
Presidente del CIDEM

# BERLIOZ, PARADIGMA DEL ARTISTA ROMANTICO

por

*Vicente Salas Viú*

Héctor Berlioz es el temperamento genial, la imaginación desbocada, el músico desgarrado y volcánico —adjetivo que con tanta frecuencia gustaba él mismo de aplicarse\*—, que mejor encarna en su vida y en su obra al héroe-artista de los tiempos románticos. Sus extravagancias y sus delirios, su grandilocuencia, su pesimismo reconcentrado o su dolor gritado a los cuatro vientos; el superhistrión y el cínico que en él a la vez se encierran; el mal gusto elevado a la retórica más espectacular o la sensibilidad recatada, en ocasiones sutilísima, que se ofrecen en esta discordante personalidad; todo lo que se muestra en su complejo ser, lo hace el símbolo de una época, más allá de la música. No hay otro ejemplo más deslumbrador de romántico que el suyo. Ni Víctor Hugo, ni Byron, ni Spontini, ni Wagner, ni Delacroix, ni Géricault, pueden competir con Berlioz como imagen desafortunada de su época. Y lo curioso es que ésta no le comprendió, que fue para ella un problema como lo ha seguido siendo hasta hoy mismo. Que no supiera por dónde tomarle, le hiciese sufrir los mayores desencantos y fracasos y no viese en él al músico que indudablemente era, sino a un pobre publicista con la manía de hacerse pasar por compositor, es en verdad sorprendente. Incluso las cabezas más despejadas de su tiempo o los corazones que debieron sentirse arrastrados por el fervor suyo en la comunión de unos mismos ideales, no supieron estimarle. Berlioz, llegado al fin de sus días, después de una lucha sostenida como pocas, solitario, huraño, vencido, es uno de los fenómenos más extraños en la historia de la música. No alcanzó la gloria por la que sacrificó tanto, y el éxito, sólo fugaz, de tarde en tarde. Si Liszt le prestó su apoyo, fue porque Liszt no dejó nada por auxiliar de cuanto vivió en torno suyo, con una comprensión ilimitable. Wagner le desdeñaba profundamente. Muy pocos entre sus contemporáneos, músicos o no músicos, entrevieron siquiera lo que en él alentaba del auténtico espíritu de su siglo. Las sobras, las demasías de su arte les ocultaron los valores ciertos que contuvo, el fruto bajo la hojarasca. El avisado Gautier constituye una excepción cuando afirma: "Berlioz, Hugo y Delacroix forman la trinidad del arte romántico", francés por supuesto. Podría haber añadido, siempre que Berlioz fuera el Padre, cabeza de esa trinidad; cabeza, no en cuanto instrumento pensante, porque las de Hugo y Delacroix le superaron, sino simplemente en cuanto a punta cimera del triángulo.

¿Fue un rebelde con exceso hasta los días en que la rebelión, lo revolucionario en el arte, el romper con todo lo pasado se cotizaron como el mayor de los valores? ¿Le sobró originalidad entre los que tan apasionado culto hicieron de no deberle nada a nadie, de ser lo nunca visto u oído? Quizás en ello

\*Cuando visitó Nápoles, Berlioz encontró en el Vesubio su propia imagen. En sus cartas y escritos, al hablar de sí o de su mú-

sica prodiga los calificativos de volcánico, "ardiente como lava", etc.

resida la *incomprensión* manifiesta de que sufrió en su tiempo y que le ha seguido acompañando.

Dijimos que hoy su música es todavía un problema como lo fue para su época. El rebelde Berlioz lo es por sobre todo, sin perder un ápice en este rasgo capital de su espíritu a casi un siglo de su muerte. Sus obras son las únicas del pasado que pueden aún provocar aplausos o silbidos y abrir bandos irreconciliables en una sala de conciertos. La polémica sobre sus reales méritos entre los músicos y los estudiosos de la música no ha cesado. Al acercarse a Berlioz también se banderizan como el auditor más modesto y se dividen en apologistas exaltados o detractores implacables. Esta gloria, nada pequeña, de ser un agitador de la música sin paralelo dentro de su época y de continuar siéndolo hasta nuestros días, nadie puede disputársela\*.

Para hacer aún más estrecha la relación que guarda la vida de Berlioz con el correr de los años románticos, los fastos de una y otra se dan en una solitaria coincidencia. Y en esa ciudad de París que es el centro convulso de cuanto ocurre en aquel siglo con mayor relieve, en lo social como en lo artístico. En 1830, el año de "la batalla de Hernani", en la cual participó Berlioz como ardiente defensor de la estética que se impondrá con el drama de Víctor Hugo, se estrena la Sinfonía Fantástica. En plena Revolución de Julio, bajo el fuego y la metralla que lanza sobre el Puente de las Artes y la sala del Instituto una batería apostada en el Louvre, obtiene Berlioz el Premio de Roma por su cantata "Sardanápalo". Así siguen otros muchos acontecimientos de la época en íntima correlación con los de la vida del músico. A quien, para que nada le faltase, le deparó el destino ser el amante desdichado y después el esposo feliz y desventurado al mismo tiempo de la máxima encarnación de Ofelia que se admiró por entonces: la actriz Harriet Smithson, inspiradora del "Episodio de la vida de un artista" o "Sinfonía Fantástica".



Berlioz inició los estudios musicales en su villa natal, Saint-André, donde transcurrió su adolescencia. En 1821, se trasladó a París para cursar la carrera de Medicina, a la que su padre, notable médico, quería consagrarle. El joven Berlioz ocultó cuidadosamente sus verdaderos propósitos: entrar en contacto con el mundo artístico que tantos sueños había alimentado en su

\*Sirvan las siguientes opiniones como muestra. Para Debussy, "Berlioz no es un músico. De la ilusión de la música con procedimientos extraídos de la literatura y la pintura". Para Ravel, "se reprocha a Berlioz el no tener las cualidades que distinguen a los músicos mediocres". Para Roland-Manuel, "la música no es el lenguaje natural de Berlioz". "No es su lenguaje el de un hombre que piensa con sonidos; es el de quien piensa con palabras y expresa imágenes e ideas con sonidos". Para Paul Dukas, "las cuestiones de forma (en Berlioz), son a nuestro parecer secundarias. Desde el momento que se crea

necesario a la expresión de un pensamiento nuevo y bello, poco importa que un artista haya roto tal o cual marco o que haya más o menos respetado los límites de los géneros. Más vale seguramente una bella obra, en la cual se confunden y se penetran de una manera arbitraria, que no una obra correcta y fría que sabiamente se cuida de todos los ímpetus y no franquea ninguna barrera". ¡Esto dice el correcto Dukas! Milhaud es más contundente. Afirma: "La obra de Berlioz es inagotable en hallazgos, en descubrimientos, en sabias audacias".



retiro de provincia y perfeccionar sus conocimientos de la música. La Medicina no tardó en ser abandonada.

Lesueur, el músico de la Revolución y del Imperio, se avino a tomarle como alumno particular en clases que Berlioz siguió con auténtica fiebre. Lleno de ideas, le era urgente hacerse con los recursos técnicos que las plasmasen. Ansiaba darles vida.

¿Fue honda la huella que en el espíritu de Berlioz dejó su maestro? Quizá en esto se haya exagerado. Desde sus primeras obras, Berlioz, antes que con lo privativo del arte de Lesueur, se vincula con los rasgos generales de la música escrita por los compositores de la Revolución que recogieron más de una corriente, oculta o no oculta, de la tradición francesa. Las primeras obras de Berlioz se hallan tan influidas por Lesueur como por Gossec o Méhul. Su inclinación hacia lo descriptivo, la brillantez orquestal, la magnificencia de sus sinfonías dramáticas o de sus oratorios, incluso el uso y abuso que muy pronto muestra de enormes conjuntos, responden al concepto de la música de toda aquella época más que a lo distintivo de la escrita por Lesueur. Con la que, por otra parte, mantiene esenciales diferencias. Casi tan grandes como las que existen entre la pintura de estilo imperio de David y el torbellino colorístico de Delacroix.

Con exclusión en este caso de Gossec, que cultivó un sinfonismo muy cercano al de Haydn, en las obras sinfónicas de los músicos franceses de fines del siglo XVIII, es evidente una tendencia hacia lo dramático que habría de oponer desde sus orígenes esta corriente latina al abstracto tratamiento de la sinfonía por los alemanes y austriacos. Hasta en la música más pura, los franceses tocan en la linde de la representación. No se conciben las ideas ni los sentimientos desligados del ser en que anidan y la exposición y desarrollo de unas y otros se han de *personificar* en tal manera y con tan cercana relación con unos hechos entre personas que la escena donde podrían cobrar bulto se encuentra siempre implícita. El subjetivismo romántico, cuanto éste tiene de confesión de acontecimientos individuales, llevará al extremo tal tendencia. Que es lo hecho por Berlioz precisamente, como máximo y extremoso representante de ese subjetivismo. Sería adoptar un muy estrecho punto de vista el poner como antecedente de la Sinfonía Fantástica, de "Lelio" o del Requiem de Berlioz sólo a tal o cual obra de Lesueur. Su real antecesora es la producción entera, y en sus grandes rasgos, de los músicos de la Revolución, los magnos festivales del Campo de Marte, los himnos cívico-religiosos al Ser Supremo, a la Diosa Razón. Quizás una de las causas que contribuyeron a que la obra de Berlioz se malograra o, por lo menos, nunca acabara de lograrse como él pretendía, radique en que nació con retraso respecto de la que hubiera sido su época.

Cuando Berlioz comienza en París su obra de compositor, los grandes días de la Revolución y del Imperio del Napoleón auténtico se han desvanecido como "verdura de las eras". En la música, se ha restablecido la hegemonía del más convencional estilo italiano. Rossini ha destronado a Haydn y a Mozart. Hasta para Stendhal y para Heine la música de Rossini es la música, pura y simplemente. Todavía el ejemplar esfuerzo de una conciencia artística como la de Habeneck no ha descubierto al público de París que existen las sinfonías de Beethoven. No ha tenido aún lugar la trascendental revelación que lo fue, en primer término, para Berlioz y para Wagner, por entonces modesto estudiante y afanoso músico de oficio en París.

Berlioz, lleno de ímpetu, reacciona contra tal ambiente, salta por sobre él para inflamarse con el gran pasado francés. Hay en Berlioz un arranque nacionalista al que permanece fiel toda su vida, aunque de ello no hiciera ostentación. Pudo titularse de "musicien français" con los mismos derechos que medio siglo más tarde lo hiciera Debussy.

Con ese fuego en los ojos, Berlioz trabaja en sus primeras composiciones. En julio de 1825, cuatro años después de su llegada a París, en la Iglesia de San Roque estrena su Misa Solemne. Ciento cincuenta músicos, sacados de las orquestas de la Gran Opera y de los Italianos, se agrupan en la interpretación de su obra. El coro es igualmente numeroso. Muchos de los atributos de la música de Berlioz se muestran ya en ésta, para escándalo de sus auditores. En primer lugar, habría de sorprenderles el especial concepto que mostraba Berlioz de la música litúrgica. No respetaba sus convenciones por la misma razón que prescindía de todas las otras. De las distintas partes de la misa, en ésta sólo el "Gloria" era respetuoso con las formas tradicionales. Las otras, rebasaban cuanto podía admitir el espíritu más libre de prejuicios que fuera a la Iglesia por gozar de la música como música y nada más. El "Iterum Venturus" era todo un anticipo de los descomunales cuadros, con acopio de bronces y percusiones, incluido el tam-tam, con que el autor se complacería en su Misa de Requiem.

Por desigual que fuese el valor de este intento, la primera obra de Berlioz ejecutada en público, nadie podrá discutirle que fue digna presentación de quien venía a romper con cuanto se consideraba firmemente establecido.



Entre la Misa y las "Ocho Escenas del Fausto", otra obra peculiarísima de Berlioz, se sitúan las oberturas "Waverley" y "Los Jueces Francos"\*, estrenadas en un concierto que se celebró en el Conservatorio en mayo de 1828. La primera, se mantiene aún cerca de los modelos de la obertura más o menos poemática del temprano romanticismo. Incluso tiene alguna conexión con las de Beethoven. Mas en "Los Jueces Francos", lo aparatoso y grandilocuente del discurso, en exaltada oratoria decimonónica, las audaces combinaciones instrumentales, lo disonante de las armonías fueron alimento demasiado fuerte para sus auditores. "Los Jueces Francos" provoca el torrente de epítetos que no cesará a cada nueva obra de su autor. El mismo comenta sus *horrendos* efectos, lo *volcánico* de su musa. En verdad, la partitura no está exenta de hallazgos, sobre todo en la instrumentación. Hay efectos de bronces en octavas y de aglomeraciones de acordes en fortissimo que, como después se repite con frecuencia en Berlioz, no serían creíbles en la simple lectura, que no permite suponer la belleza y la propiedad con que se los ha concebido. La renovación de la escritura sinfónica, que es sin duda el más grande legado de este compositor, se inicia briosamente en esta obra.

Excepto en "La Tempestad", naturalmente sobre Shakespeare, que no es ya una obertura sino de nombre, en las que siguieron a "Los Jueces Francos",

\*"Los Jueces Francos" era la obertura de una ópera que Berlioz no terminó. "La marcha al cadalso", cuarto movimiento de la Sin-

fonia Fantástica, es un fragmento, posiblemente reelaborado, de la ópera, a la que perteneció como "Marcha de los guardias".

incluidas las últimas, Berlioz no se muestra tan generoso de invención, se hallan muy lejos de su extraordinario dinamismo orquestal. Debió considerarlas un género demasiado poco significativo para derrochar en él la potencia creadora que reservaba para las composiciones de mayor aliento. "Rob Roy" (1831) nunca fue publicada. Berlioz tomó de ella lo que consideraba que debía salvarse para incluirlo en "Harold en Italia". "El Rey Lear" y "El Corsario", también de 1831, vuelven un poco al carácter de "Waverley". Sugieren el personaje, el argumento o las emociones aludidas en el título sin pasar más allá de lo que fueron las oberturas de concierto de su época. Hasta en lo respetuosas que pretenden ser con los dictados formales. Sólo sus largas parrafadas melódicas y ciertos cortes bruscos en el encadenamiento de los períodos las alejan del esquema de sonata. En la disposición orquestal, siempre abundante de color, bien resuelta, se prohíbe todo exceso, rasgos "geniales". La que tituló "El Carnaval de Venecia", compuesta en principio para la ópera "Benvenuto Cellini", es un modesto cuadro de carácter y el buen éxito que la acompaña, fruto ante todo de su evidente superficialidad, habla bastante del Berlioz domesticado que la compuso. "La Tempestad", para coro y orquesta con dos pianos, es como una sinfonía dramática, a la manera de "Romeo y Julieta" o aún de la Fantástica contemporánea. Pero sinfonía dramática comprimida. Hace el efecto de un boceto para otra cosa, de algo a medio hacer.

A las "Ocho Escenas del Fausto" las catalogó Berlioz como "opus prima". Fue lo que encontró de más cercano a sí entre sus primeras creaciones y por eso la diputó póstumo de todas. Fueron escritas "Las Escenas" entre 1828 y 1829. Diecisiete años más tarde, una eternidad para su impaciencia, vuelve a ellas, las rehace y las prolonga en "La Condenación de Fausto", una de sus obras capitales o la obra capital, simplemente.

Aunque con una más rica experiencia, la segunda y definitiva versión acrecienta la originalidad de estas piezas; en las primeras "Ocho Escenas" está íntegro el carácter, la fuerza y mucho de lo mejor pasado a la "leyenda dramática" en que se propuso vertir en música, nada menos que "la esencia del poema de Goethe". Sin tan ambicioso proyecto, las "Escenas", por ser sólo esto, escenas sueltas, acusan menos la incoherencia y lo arbitrario con que Berlioz interpretó el genio que tanto le excedía.

Las primitivas "Ocho Escenas" contenían: Primera, Canción del Festival de Pascua; Segunda, Los Campesinos bajo el Tilo; Tercera, Concierto de Sílides; Cuarta, Cuento de una Rata; Quinta, Canción de Mefistófeles; Sexta, El Rey de Thule; Séptima, Romanza de Margarita; coro de soldados; y Octava, Serenata de Mefistófeles. La "Canción de Mefistófeles" (sobre la pulga) y el "Concierto de Sílides", que se transforma en el "Ballet de Sílides" de "La Condenación", constituyen dos de sus más altos momentos. La "Canción de Mefistófeles", en cuanto encierra lo más impresionante del humor sarcástico de Berlioz; el Ballet de las Sílides, como una de las más delicadas, puras páginas orquestales de todo el Romanticismo. Sólo comparable al "Minué de los Fuegos Fatuos" de la misma Condenación de Fausto, al que supera en la fluidez y transparencia del lenguaje empleado. Otros aciertos pueden señalarse en la obra juvenil. Los consideraremos al comentar con detenimiento aquella de la madurez en que está contenida.

Las "Ocho Escenas del Fausto" marcan el punto más alto alcanzado por Berlioz en su producción anterior a la Sinfonía Fantástica. Fuera de las nom-

bradas ya, pertenecen a este período composiciones de escaso valor o puramente ocasionales. Como las cantatas "Escena Heroica de la Revolución Griega" (1826), "La muerte de Cleopatra" (1828), "Herminia y Tancredo" (1828) y "La última noche de Sardanápalo" (1830). Esta, ejercicio de concurso con el que, al fin, ganó el Primer Premio de Roma\*. Su propio autor juzgaba a "Sardanápalo" como una cantata "llena de lugares comunes", aquellos que había de tomar en cuenta para ganarse el beneplácito de los jueces. No hay que insistir sobre hasta dónde representaban un criterio caduco, de espaldas a la nueva música, en oposición firme contra ella.

Berlioz obtiene el Premio de Roma mediado 1830. Sin embargo, este hecho no es el capital que aquel año le ofrece. Antes de que se termine, en diciembre, se estrena la "Sinfonía Fantástica", que decide no solamente el rumbo futuro de Berlioz, sino, como ya hemos aludido más de una vez, el de la música de toda una época.

Hemos dicho también que la Sinfonía Fantástica fue subtitulada por su autor, al revisarla en forma definitiva, de "Episodio en la vida de un artista". Episodio dramático, pues para que no haya dudas sobre su carácter, agregó que su obra era un "drama instrumental". Es decir, un drama sin representación, para orquesta sola, como años más tarde "Romeo y Julieta" será una "sinfonía dramática". Este episodio dramático es, al mismo tiempo, fijémonos en ello, autobiográfico. El artista de que se trata es el propio Berlioz que no recela mucho, al explicar el argumento de su composición, el que se le identifique. Mejor dicho, lo procura. Lesueur se había servido de la forma de oratorio para hacer de los que escribió verdaderas óperas sin escena. Algo semejante ocurre con los músicos de ese tiempo. Pero Berlioz va mucho más allá. Lo excesivo era una tendencia natural de su carácter.

A la par que consideramos en qué reside la dramatización de la secular forma de Sinfonía que Berlioz emprende, veamos qué es su argumento, incluso con sus raíces biográficas. Enamorado el músico, sin ser correspondido, de Harriet Smithson, a quien conoció en aquella interpretación de la Ofelia de "Hamlet" que fue pasmo del enfebrecido público de entonces, extrae de su desdicha sentimental, llevada hasta el delirio, la truculenta trama de su sinfonía.

La sinfonía va a tener, más que un episodio, episodios para relatar, pero lo hará la música y sólo ella, sin palabras; sin "lo limitativo, lo concretador" de las palabras. Esto se decide con firmeza en la mente de su autor desde el momento en que ha concebido su original obra. ¿Cómo realizar esta sinfonía, que lo será y no lo será a la vez? Piensa primero que, como forma musical, sea en absoluto la de una sonata para orquesta. En esto coincide de pleno con las Sinfonías de Spohr que, por supuesto, no conoce. Una Sinfonía Fantástica, debió estimar sin duda, no tiene por qué ser necesariamente una Fantasía Sinfónica.

Se pone a elaborar su proyecto, resueltos los puntos de partida. El primer tiempo es un Allegro de Sonata. La larga introducción, los "Ensueños" que se anteponen a los hechos que contará la "Sinfonía", desde un estricto punto de vista musical no es sino, un poco más extensa, la introducción lenta normal en las sinfonías clásicas. Igual ocurre con el resto de este movimiento.

\*El mismo valor ocasional de estas cantatas tiene la dedicada a la muerte de Napoleón, bajo el título "El 5 de mayo", compuesta en 1834.

Es un Allegro de Sonata, con su exposición, desarrollo y reexposición. Con cierta flexibilidad, imperan las normas consagradas. Únicamente este primer tiempo de Sinfonía se distingue de los de Beethoven, por ejemplo, en que el contenido que rebosa de aquellas viejas normas, lo supeditadas que ellas están a los hechos que narran les dan un muy otro sentido del que hasta entonces tuvieron como solas portadoras del discurso sonoro. Como esto es justamente lo que Berlioz procura, halló Berlioz que era bueno en su creación particularísima. En suma, el primer movimiento de la Fantástica avanza sin que Berlioz rompa con lo que él habría podido calificar años después, como otros románticos lo hicieron, de cascarón vacío de la forma Sonata. Y sin embargo...

Un enorme escollo, un formidable problema se le ha presentado desde la partida al que pretende llenar de un nuevo espíritu los antiguos moldes —vino nuevo en los odres viejos—, sin quebrantarlos. Según avance por los movimientos siguientes —que ya no serán otros tres, como en las sinfonías de antes, sino cuatro y de muy distinto carácter a los de aquéllos—, el escollo irá en aumento, asumirá enormes proporciones y exigirá una solución por completo inédita. Una Sonata se construye sobre dos temas generadores, sobre auténticos núcleos musicales de muy específico sentido. De esos dos temas, uno predomina, como rector del tiempo de Sonata. En el movimiento inicial de la Fantástica, los temas o ideas, como también se los llama, directrices no son, en verdad, reales temas sinfónicos. Les sobra lirismo; melodía, digámoslo así. Tampoco quiere Berlioz otra cosa que supeditar su rigurosa función musical a lo característico, lo descriptivo que deben ser del contenido de su producción, de las emociones que encierran. Cuando, pasados los años, los estudios analicen en su aspecto formal la Sinfonía Fantástica, cuando puedan hacerlo con la objetividad inasequible al autor que le dio vida, echarán de ver lo que él en cierto modo presintió: porque los temas no tienen el valor que debieron tener como un elemento constructivo de un Allegro de Sonata, porque renunció a esto en beneficio de otras cosas, aunque las leyes de la forma se respeten, ésta es suelta, laxa. Berlioz lo presintió, repito, y se dio una respuesta suficiente, para sí mismo por lo menos. El programa escrito que acompañará la audición, sin cuya previa lectura esta música no tendría sentido, se basta para suplir la lógica discursiva que por aquella razón se debilita. Es la de su Sinfonía una música no suficiente por sí misma. No razonaría así, por supuesto; de esta manera tajante, con tales términos ni otros parecidos. Mas, con los que fueran, en su sensibilidad de músico advirtió el fenómeno que comentamos y por ello nació la música "con programa". Es evidente que el "programa" (el argumento escrito), se le presentó como una *necesidad básica* para la especie nueva de arte que surgía\*. Más aún: al componer el primer tiempo y al proseguir con los otros, la sensación de carencia constructiva o de fuerza coherente de su material temático tuvo que hacerse más notoria paso a paso. Así dio en su otra aportación fundamental a la

\*En el prefacio que Berlioz escribió de su puño y letra para la edición de la Sinfonía Fantástica, se contienen las siguientes y muy ilustrativas razones sobre la necesidad del "programa". Dice Berlioz: "El compositor ha tenido por fin que desarrollar, en lo que tienen de musicales, diferentes situacio-

nes de la vida de un artista. El plan del drama instrumental, privado de la ayuda de la palabra, es preciso exponerlo de antemano. El programa, que es indispensable a la completa inteligencia del plan dramático de la obra, DEBE SER CONSIDERADO COMO EL TEXTO HABLADO DE UNA OPERA.

"música con programa" y del Romanticismo hasta su término, si se tiene en cuenta sus ramificaciones en el "leit motiv" de los dramas líricos de Wagner y en el tema generador de las Sonatas Cíclicas de César Franck: la "idea fija" que engarza todos los episodios, del primer al último movimiento de la Sinfonía Fantástica.

¿Qué es la "idea fija" y cuál su función sustitutiva de la confiada al tema principal en un Allegro de Sonata? Digamos de antemano que esta "idea conductora", esta frase característica no es un "leit motiv", sino una "leit melodie". Rebose de lirismo y carece de la concentrada energía, del vigor rítmico, de las posibilidades dinámicas, en suma, que un tema sinfónico o un leit motiv deben reunir. Por el contrario, como melodía que es, tiende a lo estático y, en el caso de la Fantástica, a lo vagoroso y ensoñable, que es el espíritu que quiso imprimirle Berlioz.

La "idea fija" sirve como tema principal del primer tiempo y aparece una y otra vez en los cuatro restantes, entretrejida con las ideas secundarias, modificándose ella misma, sirviendo como centro de la acción o para relacionar los episodios. Contribuye, por tanto, y no en escasa medida, a la falta de dinamismo y de firmeza en la construcción de que adolece la Sinfonía Fantástica.

La "idea fija" simboliza más que al ser que ha estimulado todas las imaginarias aventuras que forman la trama de la Sinfonía, más que a Harriet Smithson, a su deformación en los sueños del artista. No caracteriza a un personaje, sino que es su reflejo —vario, confuso, aterrador, a veces—, en la mente del soñador que vive los episodios de la obra. En el primer tiempo ("Ensueños. Pasiones"), la "idea fija" es la imagen pura, la más alta idealización de la Amada, con mayúscula. En el segundo ("En un baile"), ella aparece una y otra vez, perdiéndose entre los demás rostros, fugitiva en los giros del vals, melancólica o alegre, burlesca o contrariada. En la "Escena en los campos", tercer tiempo, surge en el recuerdo de su atormentado adorador para turbar la calma que el bucólico paisaje y el canto alternado de dos pastores ponen en su ánimo. "¿Le será infiel, le habrá olvidado?" A lo lejos, resuena la tormenta, el sol se pone. Sigue "La marcha al cadalso" y en ella el artista sueña que se encamina adonde será ajusticiado por dar muerte a quien le traicionó. La "idea fija" vuelve a aparecer hacia el final "como un último pensamiento de amor". Y termina la Sinfonía con "Un sueño de una noche de aquelarre". Aquí la "idea fija" pierde su noble carácter, se une a lo grotesco, a lo repulsivo de la ronda de brujas. Ella participa de la infernal orgía que subraya la parodia del Dies Irae.

En lo apuntado sobre el espíritu y las transformaciones que experimenta la "idea fija" queda, en sustancia, expuesto el "programa" de la Sinfonía, lo que son los sueños del artista de estos episodios, ese músico tan sensitivo como de malsana naturaleza que busca en el opio remedio para un amor sin esperanzas. No será necesario insistir mucho más en el argumento de la Sinfonía al señalar las características de sus partes. Ninguna de las que siguen a la primera se ciñe tanto como ésta a una forma musical preestablecida. Cuanto con mayor libertad se produce el compositor, cuanto más lejos se sitúa de los moldes clásicos, se acusa su música como mejor resuelta, incluso en el aspecto formal. Puede esto sorprender a primera vista, pero es lógico que así ocurra. Desaparece el difícil compromiso entre las formas clásicas y el nuevo contenido de la obra, que implica nuevos elementos o la ausencia o desfigu-

ración de los que hasta entonces eran fundamentales en el discurso sinfónico. Lo que no son tiempos de sinfonía, sino estampas sinfónicas, cuánto más de todas veras y en todos sus ingredientes asuman este carácter mejor lograrán la plenitud de su significado. Berlioz hace más que intuirlo a medida que progresa su sinfonía. Ese es el paso definitivo que da desde esta obra sobre todas las de Spohr. En el segundo movimiento, "En un baile", si bien la disposición tripartita de Menuetto, Trío y repetición del Menuetto se mantiene a grandes rasgos, Berlioz borra todas las transiciones que le impidan trazar un animado cuadro de época, sobre el ritmo del vals que sustituye al ceremonioso y pausado de la antigua danza. No puede ya decirse que aquí exista una forma cerrada, ni frases con una rígida cuadratura. Unas se deslizan sobre otras, pinturas de los giros de esas parejas vaporosas, entre las que se oculta o se descubre, para desvanecerse de inmediato, la "idea fija", transfigurada, etérea casi, como el rostro de una ilusión inaprensible, fuego fatuo de una atormentada fantasía. El gran orquestador que hay en Berlioz vierte en esta página toda su maestría en el empleo de las más delicadas tintas. ¡Qué riqueza de veladuras en algunos momentos, qué destreza en el empleo de sutiles matices, impalpables en el colorido de su orquesta!

La "Escena en el campo" responde al meditativo tiempo lento de las anteriores sinfonías, pero aun con mayor independencia. En ella se vuelca el poder descriptivo de que el compositor hará gala en muchas de sus obras. El paisaje en torno, la placidez de los cantos pastoriles (en primer término, el melancólico protagonista de la sinfonía y sus sueños), todo es descrito con acopio de detalles. No falta la inclusión literal de canciones agrestes, tomadas del folklore alpino, entre los trinos de las aves o el llamado del cuclillo.

El artista, que persiguió a su amada huidiza entre los giros del vals y ha ido a ensoñarla a la soledad de los campos, en "La marcha al cadalso", que sigue a su cuadro bucólico, ahonda los acentos realistas. *Vemos* al sombrío cortejo y oímos "el ruido sordo de sus pasos". El contraste con la estampa precedente es brusco. Berlioz ama los grandes efectos, las violentas sacudidas, como se complace en la gradación de sutiles matices. El dinamismo de su orquesta, la extraordinaria dinámica de su paleta orquestal, muchas veces compensa lo estático de los otros elementos de su música a que nos hemos referido antes. El desenlace de la Fantástica, "El sueño de una noche de Sabbath", constituye un elocuente ejemplo de su genio de orquestador, tan elocuente como truculento es en su contenido. No hay duda que estas revueltas aguas, donde lo grotesco, lo procaz, lo trivial y lo grandioso, con una real magnificencia, incluso con algo de lo sublime, se juntan, son el manantial de mucho de lo mejor y de lo peor de la música del Romanticismo. Aguas tenebrosas que discurren hasta las tan mansas e insípidas de la "Danza Macabra" de Saint-Saëns.

La gran medida en que la Sinfonía Fantástica enriqueció el lenguaje orquestal de toda una época debe contarse entre sus mayores méritos. Ya en la Sinfonía Fantástica, Berlioz imprime de un sólo impulso y con vigor extremo un inédito sentido al arte de escribir para orquesta. El empleo de los instrumentos de bronce y de percusión se sale de las normas restrictas del Clasicismo. Adquieren una personalidad, que hasta entonces no se había desarrollado, sino en parte mínima, como elementos *de color* en los pasajes heroicos o como simple relleno en los "tutti". Exige de ellos lo que nadie antes había exigido y ensancha su técnica con brillantes hallazgos. Todo esto, mu-

chos años antes de que Richard Wagner marche por derroteros parecidos. Las trompas dejan de ser "instrumentos de armonía". Las aumenta a cuatro en la "Fantástica" y hace a su timbre, en algunos pasajes, asumir esos nostálgicos acentos de "la trompa que resuena en el fondo de los bosques", tan peculiares, desde ahora en adelante, de la música romántica. Es un timbre del que se llega hasta el abuso en aquellos años y que Berlioz incorpora a la orquesta como elemento expresivo, todavía antes que Weber y con mayor originalidad. Los sonidos "cuivrées" de los cornos en el Aquelarre final, las brillantes llamadas en "fortissimo", con el pabellón en alto para obtener una mayor resonancia, la veladura misteriosa de la sordina, otros tantos recursos rara vez empleados descubren insospechadas posibilidades para un instrumento al que se tenía por tan carente de ellas. Las trompetas de llaves figuran por primera vez en esta partitura, junto a las de sonido natural tradicionales, tan limitadas de recursos y que pronto caerán en el olvido. El corno inglés, al que confía un extenso monólogo en la "Escena en los campos", inaugura, como nostálgico representante de la voz de la naturaleza, la carrera que le estaba reservada en el siglo XIX y que culmina en la famosa escena del pastor en "Tristán". Agreguemos, casi medio siglo más tarde de su hazaña, igualmente medio legendaria, medio pastoril, en la Sinfonía de Berlioz. Las arpas, que desde los tiempos de Händel habían caído en desuso en las orquestas, vuelven a incorporarse —hilos de oro o rumor cristalino—, el tejido sinfónico. Berlioz no vacila en la adopción de nuevos instrumentos si está justificada por necesidades expresivas. Como con el arpa, se esforzará por fundir al conjunto tradicional el timbre del piano, anticipándose con mucho a la música de su tiempo. Mas sigamos con la partitura de la Fantástica. Al no disponer de tubas para reforzar los coros de bronce o servir de bajos a los trombones, hace uso de los oficleides, a pesar de sus limitaciones mecánicas y de su descrédito como instrumentos de banda. El flautín y el clarinete en Mi bemol, con sus brillantes tonos, prolongan hacia el agudo los registros de las maderas. En cuanto a los instrumentos de percusión, no sólo amplía su número y matiza con el mayor escrúpulo la función de primer plano que, muchas veces, les atribuye en su orquesta\*, sino que rescucita a muchos de ellos que no se habían vuelto a emplear desde siglos o que procedían de la música oriental, como el tam-tam, el triángulo, el gong, las campanas, los címbalos, los tambores de distintos matices y tamaños.

A la Sinfonía Fantástica sucedió unos años después "Lelio o el retorno a la vida" —melólogo, como su autor lo denomina, o con mayor simplicidad, monólogo con música—, que pretende ser la continuación de aquella partitura. Dicho está que a "Lelio" lo inspiran idénticas motivaciones personales. Lelio es la encarnación del artista que soñaba las cruentas pesadillas de la Fantástica. Pero ahora reaparece de cuerpo entero, de levita sobre su pedestal, como las estatuas urbanas de aquella centuria, donde no se olvidan botones ni trabillas en la ropa hecha bronce, para envolver las figuras y gestos sublimes de los personajes que moldean. En su mayoría tribunos, orado-

\*En ambos sentidos es proverbial la importancia que da a los timbales. En el "Tuba Mirum" del "Réquiem" llega a hacer uso de dieciséis timbales y especifica con el mayor detalle la calidad de las baquetas y la forma como debe empleárselas. Por lo gene-

ral, usa en su orquesta dos pares de timbales con distinta afinación, lo que acabó por ser norma en las orquestas sinfónicas del siglo XIX y aún en las del nuestro, salvo casos excepcionales.



res exaltados. De la política y de lo que no es política. Mediado el siglo XIX, el mundo se llena de grandes declamadores. Berlioz es un tribuno de la música, como otros lo fueron de la literatura, de la pintura, etc.

En el recitado literario, que acompaña una gran orquesta, solos y coros, ocultos tras el telón de escena, Lelio nos cuenta, por supuesto, sus desdichas. Hace el repaso de sus miserias sentimentales, de las grandes desesperanzas y decepciones que ha sufrido, y nos anuncia su propósito firme de un retorno a la vida que es, en fin de cuentas, entregarse por completo a la música, suprema remediadora de sus penas infinitas. El artista, esta es la moraleja, salvará al hombre de sus quebrantos.

El extravagante argumento tiene su paralelo en los absurdos de una composición que es y no es, al mismo tiempo, "música de fondo" para el relato hablado o lírico comentario, glosa prolongada de él. Es una obra desorganizada, una salida en falso, aunque encierre algunas de las sobresalientes cualidades de lirismo y belleza sonora de las creaciones de Berlioz.



Ganador del Premio de Roma, Berlioz parte hacia aquella ciudad meses después del estreno de la Sinfonía Fantástica. En 1832, retorna a París. No ha podido soportar por mucho tiempo la estancia en la tierra de Donizetti y Bellini. En Roma, como en Florencia o Nápoles —a pesar del deleite que le causa su fraterno Vesubio—, todo le hastía, le "aburre hasta enloquecer". A duras penas encuentra estímulos para su música. La aportación de esos dos años escasos a la que escribe para orquesta se cifra en la obertura de "Benvenuto Cellini", ópera cuyo proyecto le ocupa.

Toma muchos apuntes, concibe numerosos proyectos que no realizará, ni aun los que tienen a Italia por telón de fondo, hasta reintegrarse a París. De lejos, la sensación de Italia y lo italiano, paisajes y gentes, le es más viva porque se le da con pureza en los campos de su fantasía, sin nada de lo que en la realidad de aquella tierra y ambiente le es sobremanera hostil.

Tomando en cuenta este punto de vista, se puede decir que el fruto capital de sus días en Italia es su nueva Sinfonía Fantástica con viola obligada, "Harold en Italia", extraña derivación, tan particular como todas las de Berlioz, del poema de Byron.

La primera idea del "Harold en Italia" o de algo muy semejante, sin que el héroe de Byron fuese el de la sinfonía, la concibió Berlioz en un vagabundeo por los Alpes, el fusil terciado a la espalda, guitarra en mano, entre campesinos y bandidos, caros a su musa. Esa primera idea la abandonó al reanudar su vida parisina y hubiera sido una más entre las muchas fugitivas que debieron caldear su fantasía, si determinadas circunstancias no la hubieran puesto de nuevo en un primer plano.

Los años del retorno a la patria están superhinchados de acontecimientos en su vida y en su obra. Harriet Smithson se rinde al fogoso asedio de su adorador y contraen matrimonio en 1833. En las Memorias y en la correspondencia de Berlioz se ensalza este "episodio" como es de imaginar. Embriagado de felicidad, Berlioz se siente a la vez unido a Ofelia y a Julieta, las dos supremas interpretaciones shakespearianas de la Smithson y ¿por qué no? a la propia Harriet. El *Gran Amor* no discurre, sin embargo, por los solos domi-

nios de la fantasía. Ni aun en un comienzo. El matrimonio no tarda en ser un fracaso. Al concluir "Harold en Italia" en 1834, entre sufrimientos y alegrías, el rescoldo de aquella pasión se mantiene. "Romeo y Julieta", en 1839, es un melancólico recuerdo del amor hace tiempo desvanecido.

Otro suceso de relieve en la época más ilusionada del músico es su encuentro y amistad con Paganini, en pleno triunfo. La afinidad demoníaca de sus naturalezas los aproxima. Recibe de Paganini el encargo de componer un concierto para viola que él estrenará con el maravilloso instrumento que es uno de sus últimos hallazgos. Berlioz se pone a trabajar sin tregua. Pero lo que va resultando es algo muy distinto de un concierto para viola. En vez de hacer de ésta la parte virtuosística que resalta sobre una orquesta convencional, el compositor trata al instrumento solista —que no lo es propiamente, sino una viola concertante u obligada— como a una individualidad, un personaje, sombrío soñador, que se contrapone a la variedad colorística y a la dinámica de una orquesta, encarnación del mundo en conflicto con aquel ser excepcional. ¿Cuál será el argumento de la nueva obra, por qué la Fantástica proyecta sobre ella los ecos de su espíritu? Traza una fantasía sinfónica para viola, coros y orquesta sobre "Los últimos momentos de María Estuardo". Esta es la personalidad solitaria que cobra vida en el instrumento solista, los recuerdos y su experiencia del mundo en la hora suprema, mientras el cadalso se levanta; el mundo enemigo, con sus altos y bajos, lo describe la orquesta.

Paganini no quedó satisfecho. Aquello no era el concierto para viola solificado, aunque admirase la música. Libre Berlioz, o más libre, sin la traba del encargo hecho por el violinista, rehace la composición, deja a María Estuardo y a sus meditaciones lúgubres y se coloca él en el centro de la obra. Como el "Childe Harold" le ha conmovido por entonces, Harold será la máscara que él adopte en su viaje por los Alpes, transposición imaginativa del otro real de no hace mucho. Así nació "Harold en Italia", que conserva la viola solista con muchos de los fragmentos de la composición no terminada y el principio fundamental de ella: un individuo frente al mundo. Aquél, ensimismado; éste, pintoresco, exterior, pura apariencia, descriptivo.

La sombra de la Sinfonía Fantástica se cierne también sobre la obra en cuanto música. "Harold en Italia" se divide en cuatro movimientos. El primero es un Allegro de Sonata, con su introducción en Adagio. Quizá tratada la forma con mayor libertad todavía que en la Fantástica; el segundo y tercer tiempos son dos intermedios o escenas sinfónicas, llenos de primores en la escritura de la orquesta. El cuarto mantiene una cierta estructura de sonata, con un tema que predomina y un vigor rítmico extraordinario, torrentes de color y violencia que pueden contarse entre las páginas caudalosas de este músico y entre las mejor resueltas. Es esta "Orgía de los bandidos" una exacta correlación con "La Noche de Sabbath" de la Fantástica, pero más ceñida, con mayor trabazón, menos alusiones accidentales que refrenen su impulso. Los títulos de los tiempos precedentes encierran todo su "programa". "Harold en las montañas" ("Escenas de melancolía, de felicidad y júbilo"). "Marcha de los peregrinos que cantan la plegaria de la tarde", "Serenata de un campesino de los Abruzzos a su amada", "Viaje sentimental por Italia", con el viajero como centro del paisaje y de las gentes que se describen, a la manera romántica, podría resumir un aficionado a las clasificaciones.

Paganini, que no interpretó el "Harold", sin dejar por esto de admirar a su creador, fue en extremo generoso con sus siguientes obras. Es conocido su

rasgo al subvencionar a Berlioz con una gruesa suma para que pudiese continuar su labor sin apremios económicos. Libre de éstos y de la tortura que terminó por representarle Harriet Smithson, pudo entregarse por entero a la más honda de sus ensoñaciones, la que encierra también, junto al oratorio "La Infancia de Cristo", su más pura música: "Romeo y Julieta", sinfonía dramática para coros y orquesta, sobre algunas —que son muchas, sin duda demasiadas— escenas de la obra de Shakespeare.

El joven Wagner asistió en 1839 a la primera ejecución. Su juicio es categórico. Parten de aquí todas las irreconciliables diferencias que separaron a ambos músicos. Se manifiestan por primera vez en forma rotunda. "La audición de la Sinfonía de Romeo y Julieta, escribió Wagner, me ha llenado el alma de una gran tristeza. Al lado de los hallazgos más geniales, se encuentran en esta obra tantas faltas de gusto y un empleo tan defectuoso de los procedimientos del arte que no puedo menos que lamentar que, antes de la interpretación, Berlioz no haya presentado su obra a un hombre como Cherubini, quien, ciertamente, sin causar el menor daño a la obra original, habría sabido descargarla de una gran cantidad de pasajes que no son bellos y que la perjudican".

No deja de ser curioso el tono prudente, razonable, de estas líneas en una personalidad como la del reformador Wagner, aunque por entonces sólo lo fuese por dentro. Acababa de escribir "Rienzi", tras los pasos de Meyerbeer. La mención de Cherubini, un adocenado retórico, una sombra del pasado, como hacia 1840, tenía Wagner que considerarle, por mucho que admirase a Meyerbeer, y no con una admiración desinteresada, es todavía más chocante. Muy significativo que tomase al "Romeo y Julieta" de Berlioz por una producción teatral, aunque no tuviera escenario. En lo que estaba tan en lo cierto, como en que muchos de los trozos sobran, eran de mal gusto y dañaban al conjunto de la composición. El tiempo ha confirmado la opinión de Wagner. Sólo sobreviven de "Romeo y Julieta" tres de sus momentos culminantes: "Fiesta en casa de Capuleto", "Escena de amor", "Scherzo de la Reina Maab", que son los que, de tarde en tarde, figuran en los programas de los conciertos.

En "Romeo y Julieta", Berlioz se desliga de la pretensión de modificar con un nuevo contenido las normas de la Sonata Clásica. Lo que debe ser reputado entre sus méritos y lo que, sin duda, contribuye decisivamente a lo que son sus grandes logros. El dúo de amor, tan magníficamente resuelto al crear la orquesta que ofrece el clima adecuado a las largas melodías del diálogo entre los amantes, traduce la emoción perseguida de "lo que está más allá de las palabras". Es este trozo una de las páginas inolvidables en una antología de la música romántica para orquesta. Sin que esto quiera decir que sus valores de "época" estén por encima de los otros. Es música y alta música. Analizar su tejido armónico, la interna lógica de su discurso, la perfecta realización sinfónica, reporta muchas satisfacciones, algunas sorpresas y, sobre todo, acrecienta la estimación de Berlioz como músico, y puramente músico. El mundo armónico y orquestal de la "Tetralogía" y del "Tristán" wagnerianos, ese nuevo mundo con que el siglo XIX se cierra y se abre el nuestro, tiene con esa música una gran deuda. ¿Y qué podría decirse del "Scherzo de la Reina Maab", sino que es una obra perfecta, de rara perfección, capaz de reivindicar a Berlioz y su época de todos sus desvaríos con la sutilísima, inapreciable poesía que incorpora a la música de entonces y después?

Es lástima que Berlioz sólo parcialmente se produzca a tales alturas en "Romeo y Julieta". Ya hemos dicho que es mucho lo que en ella sobra. Fuera del error de concepto, que una vez más se repite en Berlioz, de dar vida a un género híbrido. Esta sinfonía dramática, ni es sinfonía ni es drama; tampoco un poema sinfónico, ni una cantata dramática. Aunque más cerca está del género espúreo que cultivaron los románticos bajo este nombre. La obra fracasaría llevada al escenario, de la misma manera que ha fracasado la "Condenación de Fausto", tantas veces como ello se intentó. No es su marco el teatro. Como obra sinfónica, sólo cabe hacer lo que se ha hecho: seleccionar los fragmentos que, por sobre todo, son música en "Romeo y Julieta".



Acabamos de referirnos a lo que tiene de género híbrido entre lo sinfónico y lo dramático "Romeo y Julieta". Nos detuvimos ya en otras ocasiones sobre este mismo fenómeno que pesa como una fatalidad sobre las producciones de Berlioz. Fenómeno que se acentúa de obra en obra, conforme el músico se carga en años y experiencia. Si ello es un defecto —y para nosotros lo es— no hay duda de que Berlioz persiste en él y lo ahonda deliberadamente. Para Berlioz constituye algo que, lejos de corregirse, le es irrenunciable, como la conquista más preciada de su entera labor. Hasta el punto de transformar esta mezcolanza o hibridación de géneros en rasgo dominante de su estilo.

En el camino que ya hemos repasado de su producción, "Harold en Italia" va más allá de la Sinfonía Fantástica en este aspecto, para ser superada a su vez por "Romeo y Julieta". "La Condenación de Fausto" con "Los Troyanos" forman la cúspide en este sentido y, para muchos comentaristas, en todos los otros de la obra berlioziana.

"La Condenación de Fausto" es calificada por su autor de "ópera de concierto" o de "leyenda dramática", según los casos. Escrita para solistas, coro y orquesta, con casi tantos pasajes líricos como sinfónicos, se ha creído que, en realidad, era una ópera a secas y que para ello bastaba agregarle la escenografía y la representación teatral de que prescindió su creador. Sin embargo, los hechos han demostrado otra cosa. Cuando se dio como ópera en Montecarlo en 1893, y en París en 1910 y en 1933, se hizo evidente que el escenario estorba. La acción teatral no existe y se daña al efecto de una música hecha sólo *para ser oída* con el peso de una representación donde nada ocurre, estática y sin enlace alguno en la sucesión de sus escenas. Repitémoslo, "La Condenación de Fausto" ni es ópera, ni es oratorio y menos que nada sinfonía para voces solistas, coro y orquesta. La serie de géneros intermedios que Berlioz tituló de "Sinfonía Dramática", drama sinfónico, leyenda dramática o de ópera sinfónica, como en el caso de "Los Troyanos", no representa más que distintas adjetivaciones de una misma cosa; eso que es la música de Berlioz al fundir los caracteres de los géneros y formas musicales, tomando prestado de unos y otros lo que de momento necesita para desarrollar los "programas" de sus obras, con texto sobre la música o implícito en ella.

Dijimos ya que "La Condenación de Fausto", compuesta en 1846, incluye las "Ocho Escenas del Fausto", que catalogó Berlioz como opus prima, escritas diecisiete años antes y revisadas al incorporarlas a la nueva composición,

más ambiciosa. Al volver sobre el viejo proyecto, Berlioz no se propone menos que "extraer (y expresar) la esencia musical del Fausto de Goethe". Al componer "Romeo y Julieta" se vio obligado a prescindir del texto de Shakespeare, que había pensado poner en música en un comienzo, porque "la sublimidad de este amor hace su descripción tan difícil para el compositor que se vio constreñido a dejar a su imaginación una libertad que no le hubiera permitido el sentido concreto de las palabras cantadas". Discutible o no este criterio, lo cierto es que la transposición musical y sólo musical del dúo de amor —al que se refiere especialmente aquel párrafo—, constituye una excelente página. Quizás al escribir "La Condenación de Fausto" volvió a tropezar con los mismos inconvenientes, con la limitación del sentido concreto de las palabras de Goethe para su arrebatada fantasía. Y la solución que esta vez encontró, que es una especie de medio camino, fue bastante más acertada. En unos trozos se sirve de los versos de Goethe en la excelente traducción de Gerard de Nerval, que el propio Goethe admirara; pero en otros usa de una libre interpretación del poema por un señor Gaudonnière que estaba muy lejos de ser Nerval y, por tanto, mucho más lejos aún de Goethe, ¡y hasta de pasajes inventados de arriba a abajo por Berlioz! Desde luego, donde no hay texto, las libertades que el músico se toma llegan ya hasta el escarnio de la magna creación de Goethe, por buenas que fueran las intenciones de su comentarista musical. Baste de ejemplo la inclusión de la Marcha Rakoczy; para lo cual tiene que hacer a Mefistófeles darse un paseito por Hungría, absurdo que nada justifica. El único motivo de su inclusión —inútil es buscarle otras razones—, es que Berlioz gustaba de esta marcha, la había orquestado brillantemente y con gran éxito y la incrustó en su obra por la garantía de ese éxito que suponía.

La Marcha Rakoczy en medio del Fausto es la más flagrante de las ligerezas con que procedió el compositor. Muchas otras pueden señalarse. En realidad, tan sólo en dos momentos se ciñe a la verdad del poema dramático que le inspira, en la "Invocación a la Naturaleza" y en "Fausto en su gabinete de trabajo". No consideraremos, por tanto, a "La Condenación de Fausto" como interpretación del primer Fausto de Goethe y tomemos en cuenta lo que es como obra personal de Berlioz.

Cómo fue compuesta "La Condenación de Fausto", es sobremanera ilustrativo del hacer azaroso, a ramalazos de su genio, sin ningún espíritu crítico, de Berlioz. Lo que explica por qué el barro y el oro se den con frecuencia juntos en ésta y en la casi totalidad de sus obras. Durante un viaje por Austria y Hungría, le ataca el deseo de rehacer con los más amplios propósitos comentados, su primera versión del primer Fausto. Trabaja en texto y música como puede, a saltos, entre las ocupaciones musicales y no musicales de su viaje. La Marcha Rakoczy la escribe una noche pasada en Pest; los otros trozos surgen donde menos se piensa: sobre la mesa de un café, después de un ensayo, de una charla enojosa o de un encuentro feliz. Así, en piezas sueltas, surgen las cuatro desiguales partes de la obra, se reúnen sin mayor coherencia ni casi un plan. El resultado final es que las "Ocho Escenas" primitivas ahora se multiplican en un intento de exégesis del poema entero. Comentaré la interpretación dada, señalando los momentos capitales de esta música.

En la primera parte, la meditación de Fausto en su gabinete de trabajo —con una escritura cromática de las cuerdas acompañantes que mucho anticipa del mundo armónico wagneriano—, es un logro excelente, así como el con-

traste entre estas reflexiones del solitario a la luz incierta del amanecer y la brillante ronda de campesinos que la sigue. La *Marcha Rakoczy*, aquí incluida, se reduce a una orquestación bien resuelta y nada más.

La segunda parte, comienza por situarnos frente a Fausto al borde de su condenación, cuando va a beber el veneno que ponga término a sus melancolías. El canto de Pascua de Resurrección que llega a sus oídos le conmueve y le salva. Prosigue la aparición de Mefistófeles y el pacto establecido entre los dos. Mefistófeles, que ya se acreditó de espíritu viajero y volátil, lleva a Fausto a la taberna de Auerbach. El coro de borrachos, la canción de la rata, las intervenciones de Brander y el final de esta escena en la burla sarcástica del *Amén*, en escritura fugada, más la canción de Mefistófeles a la pulga, se cuentan entre los aciertos de esta parte, quizá la más henchida de las cuatro.

En un nuevo salto sobre las botas de cien leguas de Mefistófeles, él y su compañero recorren las llanuras del Elba. Fausto canta a las rosas. Duerme, seducido por la belleza que le rodea, y gnomos y sílfides danzan en su torno. Ballet sólo comparable en luminosidad y finura orquestal al *Scherzo* de "El sueño de una noche de Verano", de Mendelssohn, o al de la Reina Maab, de "Romeo", del propio Berlioz. Fausto despierta, invoca a Margarita. Llega junto a su puerta, mientras los soldados desfilan. La tercera parte tiene una mayor unidad que la anterior. Corresponde a la cámara de Margarita, adonde Fausto ha sido ya introducido por su sagaz colaborador. Una aria de Fausto y la canción del Rey de Thule, por Margarita, ceden en sus bellezas al pasaje sinfónico, *Minué* de los Fuegos Fatuos, que le sigue. Han sido invocados por el gran taumaturgo, que desvanece a los espíritus impalpables y a su danza, con una serenata que canta, acompañado por las cuerdas en imitación de la guitarra diabólica. El dúo de amor, sin especial relieve, y el trío a la italiana que continúa terminan esa parte. La final, salvo el recitativo de Fausto, donde de nuevo asoma el rostro del futuro Wagner, apenas contiene nada de relieve. Es lenta y larga, sin que la cabalgata de Mefistófeles y Fausto hacia el abismo pueda vencer su pesantez. Menos aún lo consigue el coro de los espíritus infernales ni el cataclismo final, ni el epílogo con la visión de Margarita, redimida en el cielo.

Páginas orquestales que figuran entre lo mejor del talento extraordinario de Berlioz sinfonista, como el *Minué* de los Fuegos Fatuos y el Ballet de las Sílfides; las aportaciones indudables que representan para la lírica de su tiempo los recitativos de Fausto y las canciones y arias, como la de Mefistófeles a la pulga, o de Margarita en la rueca; el coro realista de los borrachos de Auerbach y el grotesco fugatto del *Amén*, merecen contarse entre las páginas mejores de Berlioz, pero, a mi criterio, no compensan de todo lo otro que "La Condenación de Fausto" encierra. No estimo que pueda considerarse como la obra maestra de Berlioz, calificación que tantas veces se repite por los críticos franceses. Salvo por Debussy, quien fue muy severo, y mordaz, al señalar los defectos de esta obra, para él la mayor prueba de que "Berlioz no fue jamás, hablando con propiedad, un músico de teatro". Y agregaba: "Es tan poco música de teatro la pobre, que siente vergüenza de ser sonora". Lo mejor alcanzado en esta partitura es, desde luego, lo que nada tiene de teatral, lo más puramente sinfónico de ella entre los trozos que aca-

\*Artículo de Debussy sobre Berlioz en "Mr. Croche, antidilettante".

bamos de destacar. Debo añadir que éstos tampoco superan a los que sobreviven de "Romeo y Julieta". Que, insisto, es mucho más digna de tomarse por la obra maestra de su autor.



La Misa de Requiem o "Fiesta Fúnebre a la Memoria de los Hombres Ilustres de Francia" es anterior en dos años a "Romeo y Julieta" y en nueve a "La Condenación de Fausto". Representa el cenit en la estrella de Berlioz, su más alta victoria, conseguida tras de una dura lucha.

Comenzó Berlioz a trabajar en el Requiem en 1835, mientras se ocupaba en la ópera "Benvenuto Cellini". Las hazañas del famoso artista y malhechor fueron casi olvidadas en el arrebato que produjo al músico su nuevo proyecto. Por unos meses, todo el fuego de su imaginación fue entregado a la magna empresa. El texto le subyuga "hasta el vértigo". No hay diques, frenos que puedan serlo para su fantasía. Como los recursos normales de la orquesta no le son suficientes, amplía el conjunto y sobrepasa incluso los desmedidos de las fiestas de la Revolución. El coro ha de ampliarse en proporción a la masa instrumental. Así llega a concebir una partitura que precisa de cinco orquestas y de un enorme coro, con un total de cuatrocientos ejecutantes. Si lo aparatoso y exaltado es consustancial con el estilo de Berlioz, ninguna obra lo representa mejor que la Misa de Requiem.

Exhausto después de dar término a tan descomunal composición, los dos años que siguen los consume casi por entero en negociaciones para estrenarla. ¿Cómo reunir el conjunto que requería, dónde hallar la sala que pudiese albergarla y, lo que era aún más importante, cómo encontrar la ocasión propicia para todo esto? Tenía que ser por fuerza una extraordinaria: un magno aniversario, la conmemoración de un héroe o de un gran hecho, a tono con las dimensiones de la música. En realidad, este punto de apoyo era lo primero de que debía disponer, la llave maestra con la que las demás puertas se abrían. Y Berlioz se acercó a los medios oficiales, los únicos que podrían procurársela. En marzo de 1837, está a punto de tenerla en la mano. El Ministro del Interior se interesa por estrenar el Requiem en el aniversario de la muerte del general Mortier, a quien despedazó una máquina infernal, el mortero, durante sus pruebas. Pero el proyecto del Ministro no se llevó a efecto. Berlioz no cesa en su porfía y, al fin, en aquel mismo año, el Requiem se interpreta nada menos que en la amplia nave de los Inválidos. Ahora se ofrece como un homenaje a los caídos en el cerco de Constantina\*. Las cuatro orquestas de bronce se disponen en los cuatro ángulos de la sala, en torno a la orquesta principal; los solistas y coros, frente al órgano. Como director del conjunto se designa a Habeneck, el famoso intérprete de las Sinfonías de Beethoven en el Conservatorio, con las que alucinó años antes a Berlioz, a Liszt y a Wagner.

La teatralidad del Requiem rompe con todas las convenciones y también con el espíritu de la música litúrgica. Es un Festival Fúnebre, como Berlioz lo tituló, y no una Misa, aunque se haga empleo del texto sacro. Lo descrip-

\*La ciudad de Constantina, en el norte de Argelia, fue tomada por el Ejército francés,

después de un largo asedio, en el año 1837.

tivo, lo fantástico, en el exacto sentido que Berlioz dio al término al adjetivar su Sinfonía, ahogan todo sentimiento religioso. La pintura del Juicio de los Juicios, centro de la obra, en fortísimos de los bronce, que se contestan de una orquesta en otra sobre la estruendosa percusión, no pretende conmover a las almas ni elevarlas a la contemplación del supremo de los destinos, sino aplastarlas, enloquecerlas de terror. En la tradición que renueva y lleva al paroxismo de los festivales de la Gran Revolución, se unen en el Requiem a los cantos litúrgicos las llamadas de trompetas y trombones y los redobles marciales de aquellos himnos.

Recurre Berlioz en su descomunal friso a los más varios procedimientos de escritura. Desde los compactos pilares de acordes superpuestos, al estilo contrapuntístico, tratado incluso "a cappella", en algunas secciones. Se acerca al lirismo, a la melodía cantante de la ópera, con un simple acompañamiento. En unos pasajes como en otros, usa del lenguaje sinfónico-descriptivo más rico de su coloreada paleta. Todo cabe dentro de los diez números de la extensa partitura. El estilo armónico y la escritura fugada, las fanfarrias de bronce y el canto coral a voces solas.

En dos partes emplea todos los recursos congregados en su partitura: en el "Tuba Mirum", que es donde los cuatro coros de bronce se contestan sobre la orquesta principal, y en el "Lacrymosa". Al menos tuvo el gusto de no prodigar lo excepcional de esta suma de elementos.

Extremo de todos los extremos, hasta para Berlioz, el Requiem contiene algunos de los ejemplos más felices en su arte de gran orquestador y algunas de sus páginas más banales. El arioso de ópera, con su acompañamiento arpegiado, nunca resulta más pobre que entre los abruptos murallones por donde el arroyuelo de la lírica discurre en esta obra.

No volvió Berlioz a empresas de esta índole, que acicateaban su imaginación desde la primeriza Misa Solemne, hasta mucho más tarde. Entre 1849 y 1855 compone un Te Deum en dimensiones parecidas a las del Requiem, pero regidas por una mente más reposada y una mayor experiencia. Es una composición más armoniosa, sin tanta mezcla de elementos diversos, de estilos y técnicas que se contraponen. En 1854, un año antes de concluir el Te Deum, ha terminado el oratorio "La Infancia de Cristo" y algo leve, como una sombra de esta acendrada música, se cierne, ya que no sobre el cuerpo, sobre el espíritu de la otra.



En uno de sus conciertos de 1850 incluye Berlioz una obra, para coro y acompañamiento orquestal, titulada "Adiós de los pastores a la Santa Familia". La presenta como fragmento de un oratorio escrito por un músico desconocido del siglo XVII. Es la primera muestra del estilo deliberadamente arcaico a que Berlioz retorna en su trilogía "La Infancia de Cristo". Empezó a trabajar en ella por entonces y estuvo concluida en 1854. ¿Quiso demostrarse a sí mismo, este músico que no escribió ninguna obra de cámara, a no ser sus canciones, que era tan capaz de lo íntimo y despojado de efectos espectaculares como de la grandilocuencia que señorea el resto de su obra? Hasta cierto punto nada más. La creación de "La Infancia de Cristo" obedece a impulsos más profundos.



Ha sufrido Berlioz un largo calvario. Las más caras ilusiones las ha visto desvanecerse, sus empresas artísticas se han derrumbado asimismo una por una. A lo sumo, ha conocido una gloria efímera, ni mucho menos la que él pretendía y por la que se esforzó con tanto denuedo. ¿Qué restaba de sus grandes proyectos, con los que buscó imprimir un cambio de rumbo violento a la música de su época? Este hombre, que se acerca a la vejez, mira en torno y no descubre en su vida ni en su obra sino un campo de ruinas.

Todavía no ha llegado a su total acabamiento. Es pronto para confesarse en derrota completa. Le queda ardor para dar cima a sus últimas grandes composiciones, como la epopeya escénica sobre "La Eneida" que ya le ocupa, pero no tiene la ciega confianza, las ilusiones de otro tiempo.

"La Infancia de Cristo" nace, en suma, como una reflexión, un alto en el camino alucinante de la obra berlioziana. La escribe para un recitante, coro y pequeña orquesta. Los tres breves cuadros, como hojas de un tríptico primitivo, son "El sueño de Herodes", "La huida a Egipto" y "La llegada a Sais". Rehuye la escena del nacimiento de Jesús. Tal vez trabajó en ella, aunque ningún apunte musical ni referencia en los escritos de Berlioz permite suponerlo. No deja de ser extraño que se prescindiera del acontecimiento básico en un Oratorio de Navidad, como lo es éste al fin y al cabo.

El contraste entre los procedimientos de escritura y lo concentrado de la expresión en "La infancia de Cristo" respecto de las otras producciones, religiosas y no religiosas, de su autor, es flagrante. En lo reducido de sus proporciones, en la límpida ternura que impregna la obra, en la transparencia de su tejido sonoro, se traduce fielmente el espíritu idílico del tema propuesto. En esta pastoral, el alma de Berlioz parece haberse liberado de sus pasadas turbulencias demoníacas. La lectura de Virgilio, a que por esos años se entrega, no deja de advertirse en la albura de esta obra. Mas mucho más que en "Los Troyanos", fruto directo de esas lecturas. Ni estorba en "La Infancia de Cristo" la peculiar tendencia hacia lo dramático que en Berlioz nunca desaparece en absoluto. Quizá porque en su oratorio sólo se advierte en el punto de partida: en la marcha nocturna, el diálogo de los soldados de Herodes y la declamación de éste en la primera parte. Desde el cuadro siguiente, el dúo de María y José junto al establo, con el coro angélico invisible que los rodea, se entra de lleno en el verdadero espíritu de la composición. Que se mantiene, en fina matización colorística, hasta el compás postrero. Se mantiene y va en ascenso. De la obertura fugada de la segunda estampa al coro del "Adiós de los pastores" y de él hasta el recitativo del "Reposo de la Santa Familia". El cuadro final contiene el delicioso trío para dos flautas y arpa del homenaje de los ismaelitas al Niño Dios y el coro final, "a cappella", que reafirma la atmósfera de serenidad que envuelve a la obra, imagen anti-berlioziana que Berlioz nos presenta en su plena madurez.



Berlioz inició su labor de músico cuando Spontini alcanzaba su apogeo. Vio surgir a su lado y oscurecerse al fulgurante teatro lírico de Meyerbeer. Al término de sus días, Wagner cumple la revolución en los dominios de la ópera que a Berlioz le fue negada. Más que en los otros aspectos de su producción, la escrita por Berlioz para el teatro quedó en tentativa, sin mayores

consecuencias. Y no sólo de momento. Porque si la obra sinfónica de Berlioz fue fecunda en proyecciones, sus óperas, ni en su tiempo ni después, han influido en la evolución de este género musical. Tal vez sobre la "Louise" de Charpentier haya una ligerísima huella de Berlioz. Pero no precisamente sobre lo que ese aborto de ópera social pueda tener de estimable.

Como hicimos notar al ocuparnos de su música sinfónica, la tendencia hacia lo dramático *representable*, tan marcada en ésta, se corresponde en la escrita expresamente para el teatro con el defecto contrario: se inclina hacia un sinfonismo, una carencia de acción escénica y de dinamismo musical que la esteriliza; salvo en momentos que son aún más relevantes en medio de la obra muerta que los circunda.

Compuso Berlioz tres óperas: "Benvenuto Cellini" en 1838, "Los Troyanos" entre 1856 y 1859, "Beatriz y Benedicto" en 1862. Sólo la tercera, y en Alemania, obtuvo un relativo éxito en vida de Berlioz. Los esfuerzos posteriores para rehabilitarle en este aspecto de su producción, no han conocido mejor fortuna. A pesar de los buenos oficios de algunos estudiosos y críticos franceses que han hecho lo posible por descubrir los méritos de estas partituras y destacar las bellezas que encierran parcialmente. Por un tiempo, no lo olvidemos, Berlioz ha sido caballo de batalla del nacionalismo galo y no ha faltado exaltador de su memoria que dijera incluso que "Los Troyanos" es la Tetralogía de los pueblos latinos. Una crítica objetiva no resiste tamaños despropósitos.

"Benvenuto Cellini", la más débil de las tres óperas, presenta junto a los aciertos episódicos comunes a la mayoría de las obras de su autor, tal incoherencia y arbitrariedad en su desarrollo, tal falta de animación escénica y sonora, tan frecuentes caídas en recursos italianizantes de pésimo gusto y, en general, tan desordenado entrecruce de materiales diversos que la reducen a un simple intento de abordar la ópera. A veces con un nuevo sentido, que no alcanza mejor que los procedimientos viejos y en desuso donde busca apoyo.

"Los Troyanos" son un ambicioso proyecto frustrado, pero por otras razones. Berlioz mismo escribió el libreto de su ópera sobre los Cantos Tercero y Cuarto de "La Eneida". Su pretensión fue animar una tragedia de vuelo shakespeariano que, por supuesto, no se alcanza. Esta "epopeya musical", ni más ni menos, en cinco actos de extensión infinita, por el enorme acopio de personajes, la amplitud de la orquesta y de los coros que precisa, lo vasto de su plan y de su tema, desborda las lindes del teatro. Por irrepresentable la tuvieron los empresarios de la Opera de París, que alguna vez habían de tener razón y éste fue el caso. Cuando Berlioz, después de múltiples gestiones —ya sabemos que era tenaz—, consiguió que subiera al escenario de la Opera en 1863, fue a costa de tantas mutilaciones y remiendos que el resto de la versión original quedaba sepultado y sin brillo. El fracaso fue absoluto. Para la reposición, ya con visos de reivindicar aquel atropello, Berlioz aceptó dividir "Los Troyanos" en dos dramas líricos, para que cupiese íntegra la partitura de cada uno en cada función. El primero de ambos dramas lo tituló "La Toma de Troya" y cubrió los tres primeros actos. Los dos restantes pasaron a "Los Troyanos en Cartago". Para vincular la acción de un drama lírico al siguiente, agregó al segundo un prólogo, en el que un rapsoda resume lo acontecido en la primera parte.

Por desgracia, este remedio no lo fue suficiente. Si "Los Troyanos" era

demasiada música para una sola ópera, repartida en dos resultaba demasiado poca. Aparte de lo incompletas que ambas quedaron. La una sin fin y la otra sin comienzo.

Combarieu, que fue quien calificó a "Los Troyanos" de "Tetralogía de los pueblos latinos", exalta la ardiente imaginación de Berlioz y pondera que a él no le afectó el "frío romanticismo" y la "lógica de la pasión" de que sufrió Wagner. Mucho puede criticarse a Wagner, pero no es reproche para él, ni para ningún creador artístico que, cuando lleva a cabo una obra, no se olviden sus límites; que deba darle una organización, hacer de ella un auténtico organismo, para darle existencia; que sepa dominar los elementos de que se sirve y no que éstos le dominen a él. En fin, que como creadores, los que de veras lo son, deben estar por encima de lo que crean; han de ser capaces de extraer un universo del caos. Para lo más grande como para lo más chico, esta es la ley primera de toda creación. Porque Berlioz no dominó en "frío" el torrente pasional que le arrastraba, porque no fue dueño de esa imprescindible "lógica de la pasión", cayó en la suma de excesos que ha condenado a ser una pieza de museo o a una simple referencia en la Historia de la Música a lo que tan ardentemente quiso que fuera el remate de su total producción, su obra maestra.

A lo largo de su ingente partitura, lo excelente, lo mediocre, lo pésimo se suceden en "ronda de Sabbath". Ha sido imposible la resurrección de esta obra tantas veces como se ha intentado, al menos como drama lírico. Aunque contenga pasajes de auténtica belleza, que le son más cuando se escuchan aislados en versiones de concierto.

"Beatriz y Benedicto", ópera cómica en dos actos, sobre un libreto extraído por Berlioz de "Mucho ruido para nada" de Shakespeare, sí que merece figurar, aunque el tiempo haya hecho palidecer algunos de sus rasgos, en el repertorio habitual de los teatros de ópera. Presenta un caso muy distinto de las otras dos óperas de este músico. Como el oratorio "La Infancia de Cristo", pertenece a este último período de la vida de Berlioz donde se acusa su renuncia a los ilimitados proyectos hasta entonces concebidos. Cierta limpidez clásica, donde es notoria su reverencia, siempre proclamada, por el arte de Gluck; una forma de nítidos y modestos perfiles; un buen hacer, se muestran en esta feliz amalgama de lo serio y lo bufo. La orquesta tratada con la segura maestría en él característica, la límpida línea de las arias y dúos, la función del coro, en un retorno a las mejores tradiciones del Clasicismo del siglo XVIII, todo contribuye a su acabada realización.

\*   \*   \*

Aunque no más sea que por constituir la única especie menor de música que compuso Berlioz, sus canciones exigen el comentario de unas líneas. Pero existe una razón de más peso, a la que no se ha solido estimar. Las canciones son en alto grado significativas, hasta reveladoras, de esta discordante y desorientadora personalidad. Casi todas yacen en completo olvido. Tal vez como música no sea injusto. Sí lo es en ese aspecto revelador del ser que las compuso a que acabamos de referirnos.

Comenzó Berlioz por componer, muy joven, una serie de romanzas, sin mayor contenido que cualesquiera otras del salón romántico. En 1830 escribe

las "Nueve Melodías Irlandesas. Op 2", sobre poemas de Thomas Moore, traducidos al francés, que atisban ya muy otros horizontes. El paso que representan sobre las anteriores canciones es inmenso. Aparece aquí esa flexibilidad de la línea melódica de Berlioz, ceñida al verso, que rehuye los períodos redondos, las frases cerradas, la simetría de los miembros de la canción y del lied convencionales. En beneficio de su mayor plasticidad poética, de su auténtico y sugeridor romanticismo, que la invención armónica —invención también verdadera— realza.

En las series de canciones posteriores, las obras que continúan o amplían el enriquecimiento del poema cantado que se inicia con las "Canciones Irlandesas", y que sitúan a Berlioz tan por encima de sus contemporáneos franceses e italianos, alternan con las que vuelven al estilo de salón por él mismo sobrepasado o el aria de ópera sin mayor relieve. "Les Nuits D'Été" son su obra maestra en estos aspectos. Son lo más cercano, dentro del género canción, a lo alcanzado por Berlioz en lo mejor de sus obras de más vastos alcances. "El Espectro de la Rosa" de esta serie y "El Cautivo" de las "Orientales" dan una acabada imagen del talento de Berlioz como maestro de la lírica romántica. En lo melódico y en lo armónico, vuelvo a insistir; con ciertos visos de impresionismo en sus acordes sin notas fundamentales y en lo abierto, sin contornos, de la línea del canto\*.



Como todos los impulsores de la transformación profunda que experimenta la música en el Romanticismo —Berlioz forma con Liszt y Wagner el trío de los más radicales—, el músico francés se tuvo por un continuador de Beethoven. Entiéndase bien, heredero de Beethoven no en cuanto a conservador de su legado, sino como proseguidor de su obra más allá de adonde el genio de Bonn la llevó en su llamado tercer estilo, que para Berlioz, como para Wagner, lo representa sobre todo la Novena Sinfonía más que los últimos Cuartetos y Sonatas. Según Berlioz —criterio de que participa toda la primera generación romántica—, el ideal sinfónico y el caudal "poético" encerrados en la Novena Sinfonía apuntaban hacia esos nuevos derroteros de la música que él se esforzó por cubrir en sus obras. La forma de Sonata que, en un comienzo sólo trata de hacer más amplia y dúctil, se le presenta al cabo como un freno que hay que romper, un dique que debe ser rebasado. No pudo Berlioz hallar el sustituto de la firme trabazón formal de la Sinfonía, la fórmula feliz que asociara el nuevo contenido poemático con una organización valedera del discurso sonoro. Las materias extramusicales se imponen y adulteran las leyes de la música como tal música y así cae en la continua divagación e incoherencia que caracterizan a sus composiciones o en la fragmentación de episodios inconexos, mosaico de trozos sueltos y dispares, que reduce a tentativas de algo que no se logra a sus producciones más ambiciosas. Hasta Liszt no se logra la solución a que Berlioz tiende en la música sinfónica "con programa". Hasta Wagner no se alcanza la equiparable organización del drama sinfónico que

\*"Le Nuits D'Été" fueron transcritas por Berlioz para canto y orquesta, en 1856. "El Cautivo", en 1848. Las otras series de can-

ciones de Berlioz son: "Fleurs de Landes. Op. 13", "Feuillets d'Album. Op. 19" y "La Morte d'Ophélie".

tantas composiciones de Berlioz buscan sin encontrar, desde la *sinfonía dramática* "Romeo y Julieta" a "Los Troyanos". Para uno y para otro de los dos grandes músicos, los desvelos de Berlioz fueron un incentivo y una experiencia anticipada. Si se quiere, de lo que no se debía hacer, de lo que eran caminos errados. Pero también de mucho más que esto sólo.

A Liszt le entregó Berlioz el principio básico de la nueva música con programa: el hacer de los elementos extramusicales temas característicos, pintorescos, psicológicos, descriptivos, etc., y, por encima de ello, hacer del *contenido* de la música lo sustantivo, el principio rector del poema sinfónico. La música había tenido en otra época, y no únicamente en los dominios del teatro, subrayados poéticos, adjetivaciones psicológicas. Desde Berlioz pasarían a ser estas adjetivaciones el valor sustantivo de la obra musical, su impulso conductor. Berlioz impone a los románticos que le suceden ese concepto funesto, pero que es uno de los caracteres máximos del Romanticismo musical, de que la música no es sino el vehículo de lo que se narra, pinta o alude extraño a la música, a sus valores intrínsecos, a lo que desde entonces se denominó "música pura". La caracterización de un personaje, de una situación o conflicto dramáticos, la pintura de un paisaje, la traducción de un sentimiento, con el máximo de relieve emocional, he ahí la misión de la música. Para Berlioz, desde luego, la exclusiva misión de la música. Que Liszt, más avisado, y tomando en cuenta los errores evidentes de Berlioz, buscara en sus poemas sinfónicos y en sus sinfonías poemáticas una fórmula de compromiso entre el imperio de los valores adjetivos a la música y el de los sustantivos a ésta, no hace sino confirmar lo que acabamos de decir sobre el ejemplo recibido en la producción berlioziana, a la que no escatimó elogios.

El principio de la "idea fija", elemento correlacionador de tantos otros en la Sinfonía Fantástica, y el uso de melodías características en muchas otras de las composiciones de Berlioz, no hay duda que constituye un estado intermedio entre los motivos característicos de las antiguas óperas y la nueva función que tienen los "leit motiven" wagnerianos como núcleos organizadores del tejido sinfónico.

Sobre las aportaciones que señalamos, Liszt y Wagner son deudores a Berlioz de todo lo que representa su enorme contribución al enriquecimiento del lenguaje armónico y de la escritura orquestal de la época que con Berlioz en verdad comienza. En la Tetralogía y en Tristán abundan procedimientos armónicos y efectos instrumentales que por primera vez fueron ensayados en "Harold en Italia" y en "Romeo y Julieta", obras no desconocidas por Wagner ciertamente.

Mucho se ha ponderado, con justicia, el genio de Berlioz como orquestador. No se ha reparado tanto en su caudal de armonista, igual de considerable. Por un tiempo, que se prolonga hasta los primeros años de nuestro siglo, se censuraron la torpeza de las resoluciones armónicas de Berlioz, sus *fallas técnicas* y, entre éstas, como la principal, los "falsos bajos" de sus acordes. Fue necesario que se impusiera la armonía impresionista para comprender lo que había de anticipo de ella en la música de Berlioz. Los "falsos bajos" demostraron no ser otra cosa que la elusión de las notas fundamentales de los acordes, con el claro propósito de obtener esa sensación de levedad, de armonías flotantes que precisaba en determinados pasajes de sus obras, ni más ni menos que los procurará más tarde Debussy para darles carta de naturaleza

en la música moderna. Berlioz fue el primero en romper con la tiranía del bajo fundamental, con la sensación de pesantez —y de vigor—, que da al discurso armónico. De la misma forma, usa como armonías consonantes los acordes de cuarta y de novena, sin preparación ni resolución de los intervalos disonantes, procedimientos asimismo caros al impresionismo. En el Scherzo de la Reina Maab, en algunos pasajes de "La Condención de Fausto", alcanza Berlioz incluso ese clima armónico de calidad alada a que después nos acostumbraron Debussy y Ravel.

Las modulaciones imprevistas, sin recurrir a los encadenamientos por terceras o con total prescindencia del acorde pivote (con notas comunes a la tonalidad que se deja y a la que se modula), son frecuentes en las composiciones de Berlioz. En el empleo que hace de las alteraciones cromáticas, es grande su maestría al difuminar el sentido tonal, al deslizarse de unas tonalidades a otras, ya casi en la linde del atonalismo. Efectos que busca y que obtiene, naturalmente, no por simples razones especulativas, sino al servicio de la expresión, del clima que precisa crear en cada caso. Para esto mismo, Berlioz no vacila en la superposición de acordes, con disonancias de segundas, séptimas y novenas. Cuando nos traza los desgarradores cuadros que abundan en el Requiem, la desesperación de Romeo, los patéticos acentos de Fausto, el mundo brumoso y grotesco de sus aquellarres, nada coarta a su imaginación armónica para producir la sensación requerida.

Enriquecen, por otra parte, su lenguaje armónico los recursos modales de que se sirve desde el final, con el Dies Irae, de la Sinfonía Fantástica.

Es uno de los escasos románticos que sabe sustraerse a la tentación de resolver una cadencia modal, desnaturalizándola, por procedimientos tonales. Hasta en este aspecto su instinto creador se sobrepone a las leyes de cadencia imperativas en la armonía clásica.

Lo modal igualmente influye en el perfil de las melodías berliozianas. Buscó Berlioz "libertar a la melodía", sacarla de la cuadratura convencional, darle una plasticidad perfecta de ritmo y entonación. Para ello, aunque, como hemos dicho, a veces incurra en lo contrario, empezó por oponer el libre fluir de sus ariosos, casi recitativos, a la regularidad monótona, a los períodos cerrados del aria italiana. Lo modal y su rítmica prosódica, tan rica de matices, contribuyen más tarde a la ductilidad de sus líneas cantantes.

En el prefacio a su "Tratado de Instrumentación" habla Berlioz de una orquesta ideal formada por cuatrocientos setenta instrumentos y dice en su elogio: "En las mil combinaciones practicables en la orquesta monumental que acabamos de describir residiría una riqueza homogénea, una variedad de timbres, una sucesión de contrastes que no se puede comparar con nada de lo que hasta hoy se ha hecho en el arte y, por sobre todo, una incalculable potencia melódica, expresiva y rítmica; una fuerza penetrante como ninguna parecida; una sensibilidad prodigiosa para los matices de conjunto y de detalle. Su reposo sería majestuoso como el sueño del Océano; sus agitaciones recordarían el huracán de los trópicos; sus explosiones, a los gritos de los volcanes. Se encontrarían los lamentos, los murmullos, los ruidos misteriosos de las selvas vírgenes; los clamores, las plegarias, los cantos de triunfo o de duelo de un pueblo con el alma expansiva, de corazón ardiente, de fogosas pasiones. Su silencio impondría el temor por su solemnidad y las organiza-

ciones más rebeldes temblarían al sentir crecer su "crescendo", rugiente como un inmenso y sublime fuego".

Añádase a este grandioso espejo de las fuerzas desatadas de la Naturaleza, que es el sueño de su orquesta monumental, tal y como Berlioz lo describe, el que, al mismo tiempo, tuviera la facultad mágica de recogerse hacia lo más íntimo, de reflejar el matiz más delicado o tenue, el susurro de lo casi imperceptible. Tendríamos así, de extremo a extremo, la imagen completa de cuanto quiso abarcar en el lenguaje sinfónico el arte de Berlioz.

Se considera a Berlioz el creador de la orquesta moderna y no sólo por los franceses abultadores de su gloria. Por importantes que sean las contribuciones de Mendelssohn, Spohr y Weber al intensivo proceso de renovación y acrecentamiento del lenguaje sinfónico que parte de 1830 y llega hasta nuestros días, las de Berlioz superan a las de cualquiera de sus más ilustres contemporáneos. Es el más fecundo entre los creadores de la orquesta romántica y sus aportaciones rebasan incluso los límites de su época. Wagner le es acreedor por lo menos en igual medida que a Weber. Mahler recoge y perfecciona aspectos del sinfonismo berlioziano que aun para Wagner fueron comarcas no alcanzadas. Strauss confesó en más de una ocasión su deuda con el músico francés y, en fin, los impresionistas llegaron hasta donde llegaron en cierto modo porque el arte de Berlioz les había precedido.

Berlioz enriqueció el lenguaje orquestal con la absorción o redescubrimiento de medios sonoros que habían sido puestos al margen de aquél desde el Temprano Barroco. Sabida es la variedad de los instrumentos de percusión que nutren sus partituras y cuanto de ellos extrae como elementos de color, fuera de su esencial función rítmica. El uso de sus timbres peculiares o las hábiles asociaciones de éstos se cuentan entre las excelencias de su genio de orquestador. La reincorporación, ahora ya definitiva, de las arpas a la orquesta sinfónica y del piano son en Berlioz más que anticipos de la música del fin de siglo. En cuanto a las maderas y los bronce, de igual forma incorpora timbres que eran desusados en la orquesta de concierto, aunque a veces figurasen en la del teatro; prolonga hacia el agudo y hacia el grave los registros de las diferentes familias; descubre inéditas mixturas de timbres o se sirve de éstos puros, sin amalgama, con una singular eficacia expresiva o para agregar matices de una audacia indudable para su época. Muchas de las originalidades que se le tuvieron a Berlioz por inadmisibles en su tiempo, radican en la forma en que sacó partido de las posibilidades de ciertos instrumentos. Son las mismas originalidades a que recurrirán los sinfonistas posteriores que encontraron el cuadro de la orquesta clásica demasiado estrecho.

Supremo colorista, Berlioz renunció muy pronto al relleno sonoro, a la duplicación de partes que hacían tan espesa a la orquestación monumental de otros románticos. Busca la potencia de sonido sin renunciar a la calidad de sus ingredientes. Por numerosa que sea su orquesta —y ya sabemos que lo gigantesco le atraía—, no cae, raras veces cae, en el abigarramiento, en la aglomeración de matices que producen una masa, recia, sí, pero neutra. Su exquisita sensibilidad para el color, su delicadeza en el empleo de las tintas simples hacen que su obra pueda ofrecer, junto a la forzada grandiosidad de "La Marcha al cadalso", el "Minué de los Fuegos Fatuos", el "Ballet de las Sílides", el Scherzo de "Romeo y Julieta", la entera partitura de "La Infancia de Cristo". Entre otros ejemplos que podrían citarse.

Sólo en años recientes se ha llegado a comprender hasta qué punto las audacias orquestales de Berlioz nada tenían de caprichosas y se fundaban, por el contrario, en seguros efectos acústicos. Eran valiosos nuevos recursos técnicos. Así, el empleo de timbres puros en registros distantes, sin partes intermedias de relleno; las resonancias que se obtienen, y que enriquecen la coloración armónica, en el diálogo de sus coros de bronce a distancia en el "Tuba Mirum" de la Misa de Réquiem; otros efectos "de perspectiva" sonora que hasta hoy mismo no se aprecian del todo por las dificultades de ejecución que presentan las obras que los contienen. Potencia y sutileza, finura de matices y solidez cuentan entre los equilibrios de contrarios, que se suman y no se restan, resueltos una y otra por Berlioz en su técnica magistral de sinfonista.

La valía de las experiencias de Berlioz en la escritura orquestal ha sido acreditada por el éxito de su famoso "Tratado de Instrumentación". Desprovisto de las peroraciones extemporáneas que le agregó, después de las revisiones que le han impreso Widor, Weintgartner y Richard Strauss, para hacer de él tan sólo un manual técnico, el "Tratado de Instrumentación" de Berlioz encierra todavía provechosas enseñanzas.

Berlioz, que ilustró con su obra las primeras décadas de la revolución romántica, campeón que fue de alguna de sus fieras batallas, desató muchas de las fuerzas positivas y negativas de aquel siglo. Por esto, nadie mejor que él lo personifica en la música. Subterránea o descubierta, la influencia de su arte sobre el de otras grandes figuras de ese tiempo fue de proyecciones vastas.

Sin necesidad de incurrir en repeticiones de lo ya expuesto, es conveniente señalar al término de este estudio las direcciones fundamentales de esa influencia, que acabamos de señalar como positiva y negativa, según los casos. En primer término, es Berlioz quien desencadena el subjetivismo, implícito en algunos románticos de la primera generación, pero que con las producciones de Berlioz llega a sus últimos extremos. A partir de la Sinfonía Fantástica, la música será ante todo vehículo de las confidencias, las experiencias, los sentimientos y las preocupaciones privativas de una determinada personalidad. Los altos ideales —religiosos, éticos, sociales—, de una época y los vastos propósitos que hasta entonces habían sido el alimento de la música, cederán su lugar a esta exaltación que por ellas se logra de la personalidad de su creador. La música de Berlioz, ya lo hemos visto, es el reflejo de su anhelos, dichas y desdichas. Como Liszt y como Wagner más tarde, se enmascara de Harold, de Romeo y hasta del grave doctor Faustus para comunicar las peripecias de su propia vida, la real o la imaginaria. Eso cuando no vacila en tomar bajo un disfraz mucho más transparente el papel de protagonista, ¡de héroe!, en una sinfonía o en un poema sinfónico, en la Fantástica o en "Lelio". Liszt se servirá de Lamartine y "Los Preludios" para sus propias confidencias puestas en solfa, ni más ni menos que en los "Años de Peregrinación", sin antifaz ninguno, y que en las sinfonías "Fausto" y "Dante", donde Liszt se "sublima" hasta esas alturas ejemplares. Wagner es sucesivamente en sus obras *Tanhäuser* y *Lohengrin*, *Tristán*, *Sigfrido*. No nos extenderemos en tantos otros ejemplos como abundan en el extraordinario desfile de sentimientos disfrazados que es la música romántica, magno carnaval de los sentimientos.

Para hacer del artista, de sus ensueños y pasiones el fin de la obra de arte nace "la música con programa". Es ésta la primera consecuencia y la más



significativa del subjetivismo romántico. Subjetivismo musical y música con programa marchan del brazo desde sus primeros pasos y de inmediato producen, por las inherentes necesidades de uno y otra, un ensanchamiento, una relajación y, sin hacerse esperar, una disolución de las formas objetivas, clásicas de la música. El nuevo contenido no se amolda al antiguo continente. Ni en cierto modo a ningún otro. Con retazos transformados de la forma de Sonata se llevan a cabo las primeras sinfonías poemáticas y poemas sinfónicos. Después se produce un trastrueque completo de valores entre los que eran fundamentales o accesorios a la estructura de la obra musical. Por último, la música no tendrá otra estructura, ni otras formas, que las dictadas por el contenido circunstancial de cada obra, por el "mensaje", digámoslo a la romántica, que transmitan. Se titulen de sinfonías, de dramas sinfónicos, de oratorios, de poemas orquestales o como se quiera; mantengan o no ciertos residuos de la forma de Sonata o tiendan hacia otras nuevas, las producciones del Romanticismo, hasta la reacción neoclásica producida por Brahms, serán rapsódicas en su forma, de contornos vagos, imprecisos, tan poemáticas y líricas de forma como de fondo.

El *ensanchamiento* primero y la disolución después de los principios formales clásicos en la música del Romanticismo es, en resumen, una de las grandes y de las graves consecuencias de la obra iniciada por el subjetivismo de Berlioz. El divagatorio estilo romántico tiene en él su indudable punto de partida. Demás está insistir en que tales cambios técnicos están indisolublemente unidos a los no menos radicales cambios de concepto que la Revolución Romántica impone sobre la música y la función de la música.

Son correlativos el fenómeno de dilatación y desintegración de las grandes formas musicales y el de supeditar la música a los elementos extramusicales de que se la hace vehículo. Ambos caracteres dominantes del Romanticismo se dan en apretado haz con un tercero: el progreso formidable de la escritura orquestal, que también impulsa Berlioz. La orquesta crece, se abulta en el número de sus componentes hasta llegar a ese conjunto de mil músicos que precisa una de las sinfonías del post-romántico Mahler. Al mismo tiempo que las orquestas se agrandan, y en tal medida, el tratamiento de sus partes se va haciendo más calificado, más rico de matices. Cantidad y calidad experimentan un progreso simultáneo en la técnica sinfónica de los románticos. Si Mendelssohn y Weber son maestros de la paleta orquestal, Berlioz los supera y a éste, Wagner. El progreso, en el sentido estricto del término, incluso en el que le dieron los hombres del siglo XIX, se mantiene todo a lo largo de tal siglo y continúa en el nuestro. Es constante y acelerado. Nuevos instrumentos, perfeccionamiento en su técnica, nuevos recursos, nuevos matices, sonoridades de amplitud desconocida, sutilezas antes no imaginadas, ilustran la historia del lenguaje sinfónico desde la muerte de Beethoven hasta nuestros días. Y a medida que la técnica sinfónica sigue esa vía ascendente, ya desde los primeros románticos parece como si el más rico vestido supliera las deficiencias del cuerpo que recubre. El enriquecimiento de la superficie visible de la música sí que no marcha parejo con el de su contenido. Este es cada vez menos profundo. Los medios de expresión se multiplican, mientras decae lo que ha de expresarse. En nada se pierde tanto el equilibrio entre la cosa expresada y los medios de expresarla. La atención preferente puesta en éstos es como restada de la puesta en lo otro. El progreso de la técnica musical desde el siglo XIX

al xx, no sólo respecto de la técnica en la escritura sinfónica, presenta muchos rasgos semejantes a los de otras influencias que la civilización industrial ha ejercido en la evolución de las artes. Digamos, ahora —porque es interesante para medir sus vastas proyecciones— que, como culminación de ese proceso romántico, se ha llegado en nuestra época al ejercicio de una verdadera música especulativa donde las combinaciones técnicas, los medios de expresión son el todo, sin casi nada más, del arte. No hay otro aspecto en que mejor se acuse hasta qué punto el siglo xx es heredero legítimo del siglo xix.

# MI FIN ES MI COMIENZO

*Sobre pensamiento musical*

por

*José Vicente Asuar*

*A Malise*

*Un nuevo comienzo*

*¿Cómo podríamos definir el tiempo...? No es empresa fácil, por cierto, y en ningún caso pretenderemos con un par de frases solucionar un enigma que no sabemos si alguna vez se podrá resolver. Podemos imaginar que el tiempo es una estructura abstracta que según como la miremos nos mostrará una cara diferente. Hasta ahora hemos concebido nuestro "tiempo" como unidireccional y constante. La dirección pasado-presente-futuro es para nosotros inalterable como también el ritmo de avance del tiempo, el que no está sujeto a pausas o saltos ni a aceleraciones ni a retardos. Por otro lado, el tiempo es para nosotros una forma cíclica: Nos hemos ingeniado en descomponerlo en periodos de igual magnitud, yuxtapuestos uno al lado del otro. Un año, un segundo, un tono de un instrumento musical, son algunos de estos periodos que en parte hemos observado en el Universo y en parte inventado. Nuestra sensación del transcurrir del tiempo la contabilizamos a partir de la referencia y correlación cronológica de cada periodo de tiempo con respecto a los otros. La existencia de un tiempo cíclico se desprende de la observación de ciertos fenómenos que ocurren en el Universo donde los científicos han descubierto movimientos periódicos que cubren una inmensa escala de tiempo: desde lo infinitamente grande, cuyo límite es hasta ahora la llamada constante de Hubble, que corresponde a la cantidad de tiempo transcurrido desde que nuestro Universo se expande y que se calcula en la fabulosa cifra de 7.000 millones de años —del orden de  $10^{17}$  segundos— hasta lo infinitamente pequeño que, según el conocimiento actual de la ciencia, limita en el dominio atómico, en los llamados rayos  $\gamma$  que tienen longitudes de onda más cortas que un mil milonésimo de centímetro, lo que traducido a periodos de tiempo da cifras del orden de  $10^{-20}$  segundos. La inmensa gama de tiempo que conocemos hoy día a través de la ciencia, cubre el increíble intervalo de  $10^{37}$  y nuestro tiempo, nuestro espesor del presente, se encuentra ubicado aproximadamente en la mitad de este gran intervalo, posiblemente debido a que la investigación científica ha abarcado trechos semejantes en ambos sentidos: hacia lo infinitamente grande y lo infinitamente pequeño. El segmento que nos interesa estudiar, el intervalo de tiempo donde se desarrolla la música, que abarca la banda acústica más la banda rítmica más la banda formal, cubre un ancho de banda de aproximadamente  $10^7$  segundos, distribuidos también simétricamente en torno al espesor de nuestro presente. Es un intervalo de tiempo insignificante comparado con el inmenso intervalo del tiempo universal. Lo maravilloso y fascinante es que esta estrechísima banda de tiempo podemos destinarla a crear*

una concepción estética que en alguna medida refleje toda la magnitud del Universo. La música es, quizás, la única posibilidad que tiene el hombre de crear un Universo propio, con leyes y relaciones de periodos fruto de su imaginación y su capacidad relacionadora. Una maravillosa facultad que no podemos olvidar ni desaprovecharla y que nos explica el porqué a lo largo de los siglos tantos matemáticos y científicos han tenido especial interés por el dominio musical.

Al elegir espacios de tiempo iguales y yuxtaponerlos tenemos la periodicidad, que viene a ser, según nuestra concepción, una especie de máquina creadora de tiempo. Sin la periodicidad tendríamos posiblemente otra sensación del transcurrir de tiempo más asociada a interacciones probabilísticas de un acontecimiento sobre otro, en vez de la concepción periódica que nos ata a un padrón de medida independiente de los acontecimientos y de nuestro tiempo anímico. Por otro lado, la periodicidad no es un padrón absolutamente arbitrario, pues podemos enfocarla como partícipe de una ley económica general que parece existir en muchos aspectos de la vida y del Universo: La ley del menor esfuerzo. Nuestros actos son más fáciles y eficientes si se desarrollan regularmente en forma periódica y por este motivo casi no hay actividad del ser humano donde no se proyecte de alguna manera la periodicidad. En el pensamiento clásico musical la periodicidad tiene una proyección muy importante, como veremos, y no podemos pensar que esté al margen de una concepción clásica universal del tiempo.

Junto a considerar el tiempo como una serie de periodos yuxtapuestos, el pensamiento físico clásico asigna una causalidad a cualquier acontecimiento natural que ocurra en el Universo. La causalidad es la conjunción de ciertas condiciones iniciales con ciertas leyes naturales que determinan un acontecimiento. Conociendo los factores determinantes se podrá predecir cada una de las fases por las que atraviesa el acontecimiento. Si la observación coincide con esta predicción se tendrá a las leyes deducidas por ciertas, en caso contrario habrá que abandonarlas y buscar otras mejores. Esta dialéctica clásica es actualmente puesta en tela de juicio, pues supone muchas simplificaciones que podrían darnos una imagen muy parcial del Universo: En primer lugar, según un principio de Mach y la teoría general de la relatividad, la observación desde un punto particular de un acontecimiento natural no podrá darnos nunca una imagen total del acontecimiento y es muy probable que esta observación difiera de la hecha en otro punto con respecto al mismo acontecimiento. Es el caso del dado, que según la persona que lo mira será el número que posea. Por otro lado, según el principio de incertidumbre de Heisenberg, una observación modifica el acontecimiento siendo imposible el evaluarlo en forma pura y absoluta. La observación toma parte del acontecimiento y lo altera debido a su presencia. Grandes problemas de la física han obligado a señalar estas limitaciones de la observación.

Si la observación, pieza fundamental para la legitimización de cualquier investigación experimental de la física clásica, parece actualmente un elemento de juicio no absoluto, las leyes causales que constituyen la física clásica son también expresiones de valor limitado. En la física moderna, se ha reemplazado el concepto de causalidad de un acontecimiento por el de probabilidad

del mismo. Este reemplazo ha debido establecerse debido a que existen innumerables factores que determinan cualquier acontecimiento, los cuales no pueden ser englobados totalmente por una fórmula física, limitada a considerar sólo los factores más importantes, la que nos dará, por lo tanto, sólo una aproximación en la predicción del acontecimiento, el cual no podremos nunca conocerlo en toda su magnitud. Un ejemplo clásico, es el disparo hecho por un fusil, el que pone en movimiento a una bala que caerá en un blanco previsto. Según la física clásica, conociendo la inclinación del cañón del fusil, la carga explosiva y el peso de la bala, podrá determinarse el punto de caída de esta última. Sin embargo, al limitar el problema a estos tres factores, se están despreciando otros elementos causísticos que influyen en el punto de caída de la bala, como, por ejemplo, el roce con el aire o la rotación de la tierra. Debido a la simplificación del problema se debe suponer que el blanco exacto no lo conoceremos, sino se tendrá una cierta probabilidad que caiga en el lugar calculado por la fórmula simplificada. Podríamos pensar que incluyendo en la fórmula todos los factores que intervengan, aun en forma muy débil, se aumentará la probabilidad de dar en el blanco hasta llegar finalmente a la exactitud. Desgraciadamente este proceso nunca podrá terminar definitivamente, porque nunca sabremos si han sido considerados todos los factores actuantes; aun es posible que intervengan algunos que nos son desconocidos. Como último recurso para defender la causalidad de un acontecimiento se podría idealizarla como el límite de la probabilidad, pero como a este límite nunca llegaremos, tenemos derecho a preguntarnos si efectivamente existe la causalidad o si se trata solamente de una hipótesis empírica. Este problema incide más en un terreno filosófico que físico, pero es determinante en la concepción de la realidad según el pensamiento físico moderno, el que reemplaza la visión de un Universo armónico regido por leyes simples y periódicas, por la de un Universo probabilístico en el que las interacciones de sus elementos constitutivos se interfieren de tal manera que no hay acontecimiento en donde toda la magnitud del Universo no esté reflejada. Si reemplazamos el término Universo por el de Sistema o Estructura musical y si abordamos el análisis en el nivel de los acontecimientos sonoros, tendremos un punto de confrontación entre los pensamientos físico y musical modernos que investigaremos más adelante.

Y ahora volvamos al tiempo, el protagonista de nuestras reflexiones. Nuestra concepción del tiempo como un transcurrir unidireccional, continuo y periódico, parece ser, por lo tanto, parcial e influida por la observación referida al espesor de nuestro presente. Desde luego, hemos visto las enormes diferencias que existen entre distintos niveles de tiempo como el galáctico o el atómico y podemos suponer que existen muchos otros "espesores del presente", según la magnitud física a que estén asociados. Por otro lado, la teoría de la relatividad nos habla de un tiempo dependiente de la velocidad y el principio de incertidumbre nos habla de una probabilística que reemplaza a la causalidad en los acontecimientos del Universo. Junto al tiempo periódico, existen, por lo tanto, muchas otras formas de tiempo, sean aceleradas o retardadas según las transformaciones de Lorentz, o probabilísticas. La descripción de los hechos naturales en base a una cierta periodicidad o causalidad

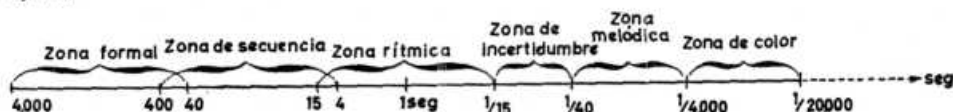
dad parece ser también una forma arbitraria o limitada de enfocarlos. En muchos aspectos de la ciencia podemos encontrar una nueva forma de concebir el tiempo. Ha sido, por ejemplo, una tendencia natural del pensador humano, asimilar el Universo a una forma periódica, esto es, producto de un comienzo o génesis, bajo ciertas condiciones iniciales, una evolución, en la que estaríamos actualmente, y un final que sería resultante de alguna ley universal general que desconocemos. La expansión del Universo, por ejemplo, dio a la imaginación de algunos astrónomos todo el material necesario para desarrollar una teoría periódica del origen del Universo: Se pensó en un comienzo sujeto a ciertas condiciones iniciales, un estado superdenso que contenía toda la materia actualmente existente en el Universo. Por algún motivo desconocido ocurrió una gran catástrofe, una explosión, despedazando esta masa inicial en una serie de fragmentos que son expulsados a grandes velocidades cada uno lejos de los otros. Es, sin duda, una visión espectacular del origen del Universo, pero que deja, sin embargo, a muy pocos astrónomos satisfechos. Es más atractiva y elegante la idea de un Universo creando continuamente materia cuya multiplicación exigiría su expansión en base a mantener una densidad media de materia constante. Esta teoría de la creación continua de materia no exige condiciones iniciales, y, por lo tanto, no tiene sentido en ella hablar de un comienzo o de un fin del Universo. En el otro extremo de nuestra escala de magnitudes, el átomo también ha sido objeto de una concepción periódica: Un pequeño sistema planetario con electrones girando en torno al núcleo. En la actual física nuclear, este esquema ha sido ampliado, al asignar al electrón un valor estadístico que conduce a la idea del átomo como una cadena de Markow, con electrones que continuamente entran y salen, pero cuya forma estadística es estacionaria y corresponde a la estructura clásica de Rutherford y Bohr.

En los dos extremos de nuestro conocimiento: lo universal macrocósmico y lo atómico infinitesimal, nuestra asociación a fenómenos periódicos y causales parece ser parcial. Lo mismo es válido en muchas manifestaciones de la inmensa gama intermedia. Evidentemente el Universo es tan vasto y policromático que nosotros podemos analizarlo según cualesquiera de sus múltiples facetas. Con respecto al tiempo, hasta ahora nos hemos fijado preferentemente en la periodicidad. La ciencia moderna intenta plantear sus discusiones en otro nivel más general que nos conducirá probablemente más cerca de la verdad. Es interesante, ahora, analizar, si en un plano de pensamiento estético encontraremos una tendencia equivalente. Específicamente, en el dominio musical, es para nosotros de fundamental importancia preguntarnos si la formulación estética del tiempo y de la causalidad de los elementos musicales han experimentado consciente o inconscientemente una transformación semejante. Si así fuera, ¿cómo no sentir una gran satisfacción al comprobar que nuevamente a través de la armonía musical podemos, en cierta medida, recrear la visión del Universo armónico tal como lo piensa nuestra generación y comprobar que la música no es un pensamiento muerto, sino cumple las mismas sublimes funciones y el hondo significado humano y cósmico que a lo largo de las edades le fue atribuida?

## El tiempo en la música.

Dibujemos en el Ej. 1, la banda de tiempo musical. Dedicemos nuestra atención a este lapso de tiempo y veamos qué relaciones ocurren en su interior:

Ej. N.º1.



*El Tiempo en la música*

El eje horizontal es una representación del tiempo y las cifras que aparecen debajo de él expresan duraciones de espacios de tiempo referidos a la unidad *segundo*. Estas cifras no representan valores absolutos, como veremos más adelante, sino valores de orden que nos permitan distinguir con cierta aproximación algunas zonas de esta banda temporal con características bastante particulares para nuestra percepción. Analizando de derecha a izquierda nos aparece una primera zona general de gran importancia: Cubre aproximadamente desde  $1/20.000$ avo de segundo hasta  $1/40$ avo de segundo. Es la zona que corresponde a nuestra percepción de melodía y color. Para comprender mejor lo que significa, no olvidemos la relación existente entre frecuencia y período:  $f = \frac{1}{T}$ , siendo  $f$  la frecuencia y  $T$  el período. Esta relación significa

que la altura de un sonido, expresada acústicamente por su frecuencia, corresponde a una cierta cantidad de tiempo —período—. Por ejemplo, una frecuencia de 440 ciclos por segundo (podríamos decir también, 440 períodos por segundo), corresponde a una altura de sonido que llamamos en términos musicales  $La_4$  y que psicoacústicamente hablando es la facultad sensorial que poseemos para percibir una vibración, cuyo período tiene una duración de  $1/440$ avo de segundo. Es así que los períodos límites  $1/20.000$ avo y  $1/40$ avo de segundo corresponden a alturas de sonido cuyas frecuencias son 20.000 y 40 ciclos por segundo, respectivamente. Musicalmente, aproximadamente un  $Mi_9$  y un  $Mi_1$ . Dentro de esta zona es interesante recordar que el ámbito melódico en la música instrumental cubre normalmente de  $1/65$ avo de segundo ( $Do_2$ ; En el Piano y en los instrumentos de duplicación a la octava baja se puede considerar hasta el  $Do_1$  que corresponde a  $1/33$ avo de segundo aproximadamente), hasta  $1/4.000$ avo de segundo ( $Do_8$ ). Más arriba de esta altura de sonido, o sea, la banda entre  $1/4.000$  y  $1/20.000$ avo de segundo, no es aprovechada como zona melódica, pues nuestro oído tiene una percepción muy imprecisa de los intervalos a esta altura. Además, nuestra curva de audición es especialmente débil en esta zona y, desde un punto de vista estético, los tonos puros más altos que el límite aproximado de 4.000 ciclos por segundo, son desagradables de escuchar y producen incluso cierta irritación auditiva. Sin embargo, en esta zona se encuentran sonidos que son armónicos de fundamentales, cuyas frecuencias son más bajas, los que otorgan brillantez a los acontecimientos que ocurren en la zona melódica. Si cortáramos la audición a la altura de los 4.000 ciclos (como ocurre en algunos amplificadores de mala calidad), escucharíamos un resultado sonoro opaco e inclu-

so sería difícil individualizar o reconocer a algunos instrumentos musicales. Esta zona tiene una importancia casi exclusiva en el terreno del timbre instrumental o color sonoro y podemos designarla como una zona especialmente de colorido sonoro.

En la zona anterior, de  $1/40$  a  $1/4.000$ avo de segundo, que hemos denominado *zona melódica*, evidentemente junto a las componentes melódicas existen componentes de color, lo que incide en una gran interacción entre fundamentales y armónicas. Con objeto de simplificar este gráfico podemos, sin embargo, darle la denominación de zona melódica.

La zona siguiente que hemos ubicado en nuestro gráfico, la hemos denominado *zona de incertidumbre*. Es interesante analizar que es lo que ocurre en ella: La zona acústica, comprendida entre  $1/15$  y  $1/40$ avo de segundo, aproximadamente, pasa por distintas etapas. De  $1/15$  a  $1/25$ avo de segundo, más o menos, escuchamos y sentimos una vibración más cercana a un temblor o estremecimiento rápido que a una altura definida. Onomatopéyicamente podría ser descrita como un *trrrr*, que escuchamos a veces en motores o máquinas que tienen una vibración de ese período de tiempo. Aumentando la frecuencia llegaremos al nacimiento de una altura, por cierto muy baja, que no corresponderá normalmente a una fundamental de vibración, sino a una segunda o tercera armónica. La explicación de este fenómeno radica en la poca capacidad que tiene el oído humano para distinguir frecuencias muy bajas. Un sonido fundamental en esa zona de frecuencias necesitaría ser muy amplificado para que nuestro oído lo pudiese captar, pero al amplificarlo fuertemente, sea mecánica o electrónicamente, se producirán distorsiones armónicas, posiblemente en el generador mecánico o electrónico, o en el canal o, finalmente, en nuestro mismo oído, lo que significará que en vez de escuchar la frecuencia fundamental escucharemos la segunda o tercera armónica. Es característico cuando se trabaja con osciladores que producen una onda sinusoidal —sonido puro—, al realizar un glisando por esta zona de baja frecuencia, escuchar un tono gradualmente creciente hasta que en un determinado punto, alrededor de los 40 ciclos por segundo, desciende bruscamente una octava baja, señal que en ese momento empezamos a escuchar verdaderamente la fundamental. Esta *zona de incertidumbre*, pues no pertenece ni a la zona rítmica ni a la melódica, tiene especial importancia en la música contemporánea, especialmente en el dominio de la música electrónica, pues permite utilizar una banda de frecuencias que es nueva dentro de los medios musicales. Sería entrar en un terreno demasiado especializado indicar algunas aplicaciones de esta zona como envolvente dinámica o como señal modulante para otro tipo de frecuencia. En el ejemplo 11 podremos ver, sin embargo, una utilización de esta zona.

Desde  $1/15$ avo de segundo hasta 15 segundos, podemos establecer los márgenes de la *zona rítmica* que viene a continuación. Duraciones menores de  $1/15$ avo de segundo, aproximadamente, poseen esa característica "trinada", que es más próxima a un efecto que a un elemento rítmico. El otro extremo de 15 segundos de duración, es mucho más arbitrario, pero evidentemente que duraciones más allá de este orden, vuelven a ser elementos de efecto en vez de elementos puramente rítmicos, considerado el ritmo como una articulación de la frase melódica. Es el caso de pedales de órgano o tonos largamente tenidos en instrumentos (la voz humana difícilmente podrá sostener tonos



más largos de ese orden), los que constituyen parte integrante de una secuencia más que una forma de división temporal rítmica.

Las dos zonas de tiempo que siguen en la presentación de este gráfico: *la secuencia y la forma*, tienen aun una mayor flexibilidad en la determinación de sus duraciones límites. Por *secuencia* entendemos la pequeña forma, el lapso de tiempo necesario para exponer alguna unidad temática o desarrollar alguna curva formal unitaria. La *forma* la hemos incluido entre márgenes de tiempo de 40 y 4.000 segundos (un poco más de una hora), cifras que son arbitrarias, pero, sin embargo, nos dan una idea bastante aproximada de los límites de duración de una obra musical en la cultura occidental. Los 40 segundos corresponden a la pequeña forma, una obra epigramática, un breve Lied o un pequeño trozo para instrumento solista, sin desconocer que existen también ejemplos de música sinfónica con duraciones tan breves. El límite de una hora y un poco más, corresponde también a la realidad en música pura y encontraremos muchos ejemplos en obras sinfónicas o sinfónico-corales. Estas cifras las he elegido con el objeto de destacar, consciente de la aproximación que este análisis supone, la semejanza de ámbito temporal que existe entre la forma y la melodía, ya que estas mismas dos cifras: 40 y 4.000 las utilizamos para delimitar la zona melódica, aun cuando ubicadas en el denominador de una fracción. No pretendo en ningún momento deducir alguna relación trascendente, pero la extensión de 40 a 4.000 segundos por un lado, y de 1/40.000 y 1/40avo de segundo, por otro lado, son bastante realistas para dar una idea de orden y evidentemente que son semejantes. Si medimos el ámbito de tiempo de ambas zonas, tendremos un intervalo de aproximadamente 7 octavas. Por otro lado, en la zona rítmica, de 1/15avo de segundo a 15 segundos es, dentro de la tolerancia que nos hemos permitido, aproximadamente el mismo intervalo de 7 octavas.

Hemos llegado a una conclusión curiosa: Tanto la zona melódica como rítmica y formal se extienden en un intervalo de tiempo semejante que es, aproximadamente, de 7 octavas. En este momento desearía introducir la expresión *nivel de tiempo* para distinguir cada una de estas distintas zonas que aparecen en el ejemplo 1 y que tienen significados radicalmente diferentes en nuestra percepción. La notación musical tradicional tiene una simbología especial para indicar cada uno de estos niveles de tiempo. Si consideramos, por ejemplo, la unidad de tiempo que hemos tomado, el *segundo*, el que corresponde al nivel ritmo de tiempo, musicalmente está anotada como una ♩ en un tempo ♩ = 60. Las relaciones de tiempo más sencillas son las octavas, que equivalen al doble o la mitad de tiempo, según sean descendentes o ascendentes. Octavas de tipo ascendente con respecto al segundo serían: 1/2 segundo, escrito ♪ con la misma condición ♩ = 60; 1/4 de segundo, escrito ♪ ; 1/8 de segundo, escrito ♪ ; 1/16avo de segundo escrito ♪ . En este nivel de duración hemos llegado al punto crítico que señala el fin de la zona rítmica. Efectivamente, duraciones tan breves aparecen como posibles de articular sólo en la forma de un trino sumamente rápido que corresponde más a un efecto que a un valor rítmico propiamente tal. Esta misma duración de 1/16avo de segundo podríamos también anotarla según la escala de valores melódicos y corresponde aproximadamente a un Do<sub>0</sub> que solamente un órgano con tubos de 32 pies es capaz de producir. Octavas más altas, como 1/32avo de segundo, 1/64avo de segundo, y las siguientes, pertenecen al domi-

nio del nivel melódico de tiempo, con su notación convencional en el papel pautado.

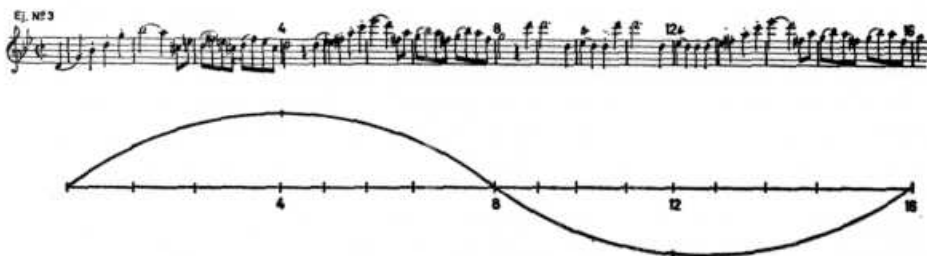
Volviendo a considerar la duración de 1 segundo y ahora retrocediendo en el sentido de las octavas descendentes, tendríamos la duración de 2 segundos, escrita en el nivel rítmico como  $\downarrow$ . La duración de 4 segundos corresponde a  $\circ$ , bien entendido que todas ellas referidas a un tempo  $\downarrow = 60$ . La duración de 8 segundos podríamos escribirla como  $\equiv$  según el nivel rítmico o bien correspondería a dos compases de  $\frac{4}{4}$  con  $\downarrow = 60$ . La próxima octava inferior, que corresponde a la duración de 16 segundos, tendríamos que anotarla rítmicamente como  $\equiv$  y nuevamente estamos en la zona que hemos postulado como límite inferior del nivel ritmo. Un tono con esa duración no se integrará a la articulación rítmica, sino constituirá de por sí un elemento eféctista o secuencial. Por otro lado, una duración de 16 segundos corresponde a cuatro compases de  $\frac{4}{4}$  al tempo metronómico  $\downarrow = 60$  y evidentemente es una duración suficiente para exponer algún inciso temático o parte de alguna curva formal. Estamos en la zona de la secuencia y si proseguimos subdividiendo el tiempo en octavas descendentes llegaremos prontamente a duraciones que correspondan a períodos formales de una obra musical.

Un gráfico que sintetice esta relación de octava a partir de 1 segundo y que contenga los límites de la zona rítmica se expone a continuación:



Posiblemente a más de un lector no le sea claro por qué incluimos los niveles secuencia y forma en la misma concepción periódica de tiempo, indudablemente válida para los niveles ritmo y melodía. Al respecto quisiera hacer un pequeño paréntesis: Uno de los aspectos fundamentales del pensamiento armónico, que es nuestro legado musical más inmediato en Occidente, es la concepción periódica de la forma musical. En el pensamiento armónico la forma se desarrolla en el tiempo a través de secuencias yuxtapuestas que en su reexposición proporcionan un carácter cíclico a los distintos niveles formales del discurso musical. En el pensamiento armónico la forma de un trozo musical puede resumirse, por cierto que muy esquemáticamente, como una cierta cantidad de secuencias temáticas afines que se suceden permutándose o siguiendo un orden fijo. La repetición de una secuencia temática puede ser textual o variada; así también, en las transiciones o enlaces entre secuencias, normalmente se aprovechan ideas temáticas ya conocidas en las secuencias. La concepción periódica y de yuxtaposición puede extenderse tanto a la pequeña como a la gran forma y, en general, a todos los niveles formales. Este pensamiento de *yuxtaposición* difiere del pensamiento polifó-

nico, el que consigue la unidad discursiva a través de la *superposición* de elementos temáticos (leamos temas melódicos y rítmicos) entre las distintas voces. Formas como el *canón* o la *fuga*, características del pensamiento polifónico y que conducen el discurso musical más hacia un continuo sonoro que hacia una forma cíclica, adquieren en el pensamiento armónico una acepción periódica. Durante el llamado *clasicismo* del pensamiento armónico, este tratamiento cíclico formal es, en algunos casos, de una evidencia que no requiere comentarios. Sin embargo, para ilustrarlo, veamos algún trozo conocido como es el tema del último movimiento de la Sinfonía N<sup>o</sup> 40 en Sol menor de Mozart<sup>1</sup>.



La periodicidad en el pensamiento armónico

En el gráfico de evolución secuencial, el eje horizontal indica los distintos compases y la forma de la curva es deducida en función de la tensión armónica que se va originando. Vemos que cada cuarto de período nos transporta de tónica a dominante o viceversa en un mismo lapso de tiempo igual a 4 compases. Si suponemos que el eje es tónica, el comienzo de la exposición temática parte de ese eje y llega a su máxima tensión en el compás 4, cuando el primer elemento temático expuesto queda en suspenso en un acorde de dominante. El regreso a la tónica sigue un camino casi simétrico que es representado por la curva regresando al eje. En este punto, el compás 8, ya se ha redactado una primera idea temática; sin embargo, el tema total, según el tratamiento de Mozart, exige otro semiperíodo donde se introduzcan algunos nuevos elementos temáticos (en este caso, rítmicos e interválicos), que contrapesen el primer semiperíodo. El segundo semiperíodo está construido también en forma simétrica como el primero y para indicar este carácter compensatorio, creo que una buena representación gráfica es dibujar la misma curva del primer período, pero ahora en sentido descendente. En este enunciado temático podemos ya visualizar claramente el pensamiento periódico realizado a través de secuencias que tienen un comienzo, una evolución tensional y una resolución final. Individualmente en cada semiperíodo se cumple esta evolución, como también en el período completo.

Podríamos seguir analizando este trozo de Mozart y, al mismo tiempo, seguir dibujando la curva que hemos deducido. Podríamos establecer distintos niveles de secuencia: por ejemplo, considerar todo el elemento temático del ejemplo como un semiperíodo con respecto a los 16 compases siguientes. Análogamente, la suma de 32 compases podría constituir un semiperíodo con respecto a los próximos 32, y así sucesivamente escalaremos distintos niveles

<sup>1</sup>Sobre este tema el profesor René Leibo-witz ha realizado un interesante análisis en su libro *La evolución de la música de Bach*

a Schönberg; Editorial Nueva Visión (Buenos Aires), p. 25 adelante.

de tiempo hasta llegar a la gran forma, esto es a tres o más grandes períodos, como es característico en la forma armónica. La modulación tonal sería en este gráfico un cambio de eje horizontal de referencia. Dentro del sistema de composición tonal, estos cambios de ejes son también periódicos y constituyen una de las tantas expresiones de la periodicidad en el nivel formal.

En último término llegaremos a los cuatro períodos o movimientos que componen la Sinfonía. Evidentemente, este análisis no es siempre tan sencillo ni simétrico como el expuesto. Especialmente Mozart es muy hábil en saltarse o agregar compases que alteran esta fisonomía absolutamente periódica, lo cual incide directamente en el valor musical de su obra. Una pieza de importancia secundaria, como podría ser la salida de la pluma de un compositor poco ingenioso o la de una danza pura, tendrá posiblemente una construcción más automática dentro del esquema periódico.

Y ahora, volvamos a nuestro propósito de establecer relaciones entre los diferentes niveles del tiempo musical. Hasta el momento hemos investigado la escritura musical tradicional referida a distintas octavas de tiempo. Tratemos de analizar ahora otros intervalos. Para esta exposición nos vamos a limitar exclusivamente a las relaciones melodía-ritmo, pero deseo dejar en claro que estas mismas relaciones podemos buscarlas en los niveles de secuencia y forma.

Al buscar una escala interválica dentro de la octava, nos tropezamos con la dificultad inmemorial de la imposibilidad de establecer intervalos diatónicos y cromáticos iguales dentro de la octava. Esta imposibilidad radica en la irracionalidad inherente a la escala natural de armónicos que impide, siguiendo un ciclo de quintas y cuartas, llegar al tono de partida. La manera quizás más clara de ubicar esta irracionalidad consistiría en tratar de deducir un intervalo de media octava, en términos musicales, un tritono. Si tenemos una altura  $f_1$ , sabemos que a la octava superior le corresponde una altura  $2f_1$ . El período de tiempo es la mitad, luego la frecuencia es el doble. Para encontrar una frecuencia  $f_2$  que corresponda a la media octava, tiene que

cumplirse acústica y matemáticamente:  $\frac{f_2}{f_1} \cdot \frac{f_2}{f_1} = 2$ . Esta expresión significa

que la distancia entre  $f_1$  y  $f_2$  es la misma que entre  $f_2$  y  $2f_1$ , condición que debe cumplir la media octava. De la resolución de la ecuación nos resulta que  $f_2 = \sqrt{2} f_1$ , o, con palabras; para obtener el intervalo de tritono, tenemos que multiplicar la frecuencia base por el número  $\sqrt{2}$ , el que es un número irracional, esto es, un número no entero ni expresable como una fracción de números enteros. Si la escala natural de armónicos la suponemos como una relación entre números enteros y finitos, jamás podremos encontrar en ella el intervalo de tritono, lo cual incide en la imposibilidad de construir una escala perfecta a partir de relaciones armónicas. Tal como Rameau para establecer sus tratados de Armonía, se basó en las relaciones periódicas y simples que se encuentran en la escala natural de armónicos, con el mismo derecho podríamos postular una armonía en base a la irracionalidad y aperiodicidad de esta misma escala. Nuevamente se presenta la policromía del Universo en este pequeño detalle acústico y, evidentemente, esta segunda postura nos parece ahora que es más general y consecuente con nuestro pensamiento moderno<sup>2</sup>.

<sup>2</sup>Las fracciones entre números enteros pueden dar origen a otro número entero, como

Conscientes de esta limitación exponemos, sin embargo, los principales intervalos usados en la armonía tradicional y busquemos sus equivalentes en el dominio rítmico:

EJ. Nº 4.

	2 : 1	4 : 2	6 : 3	etc.....
OCTAVA				
o bien				

	3 : 1	3 : 2	6 : 2	etc.....
QUINTA				
o bien				

o bien		; en general	

	4 : 3	8 : 3	8 : 6	etc.....
CUARTA				

o bien		; en general	

	5 : 4	10 : 4	10 : 8	etc.....
TERCERA MAYOR				

e t c

o bien		; en general	

Algunos intervalos rítmicos

Entre estas equivalencias interválicas reconocemos algunas combinaciones de valores que nos son familiares en el tratamiento rítmico tradicional, como las relaciones de octava, quinta y cuarta. Otros tipos de intervalos son poco frecuentes en frases rítmicas, excluyendo el intervalo de unísono, el que no lo hemos considerado por ser la repetición de la misma duración.

Las relaciones de octava, quinta y cuarta corresponden a las funciones tonales de tónica, dominante y subdominante, que son las más importantes en el ciclo tonal del pensamiento armónico. Será interesante ver algún ejemplo de simultaneidad entre funciones tonales e intervalos rítmicos:

Ej. N° 5.



En este ejemplo, nuevamente de Mozart, vemos que existe un paralelismo entre ambos niveles de tiempo: Armónicamente se completa un ciclo tónica-dominante-tónica. Rítmicamente se sincroniza una evolución octava-quinta-fundamental. Es una comprobación curiosa y será útil analizar si efectivamente esto significa algo para nuestra percepción musical. Para ello imaginemos cómo se sentiría el conjunto melodía-ritmo, si en vez de existir un

Por ejemplo  $\frac{4}{2} = 2$ ; a fracciones finitas, como

por ejemplo  $\frac{3}{2} = 1,5$  a fracciones periódicas,

como por ejemplo  $\frac{5}{3} = 1,666666\dots$ ;

y a fracciones semiperiódicas, como por ejemplo

$\frac{9}{7} = 1,285714285714285714\dots$ . En el

caso de un número irracional, no existe ningún par de números enteros cuyo cociente corresponda a su valor, ya que el número irracional es una sucesión infinita de cifras que no obedecen ninguna ley periódica. Los números irracionales se conocen desde los primeros matemáticos griegos y desde entonces no se les ha podido dar una explicación o interpretación en una concepción periódica del Universo. De ahí el origen del término *irracional*. Por ejemplo, la figura geométrica más sencilla que existe: el círculo, tiene una irracionalidad inherente a su estructura. Para el cálculo de su circunferencia es necesario introducir el número  $\pi$ , el que es igual a 3,141592653589793... y así infinitamente. Esto significa que no podemos expresar el valor de la circunferencia de un círculo con números enteros, finitos, periódicos

o semiperiódicos. Algo semejante ocurre en la irracionalidad inherente a la escala natural de armónicos que es el equivalente musical del círculo geométrico.

El Universo, visto con el pensamiento moderno, aparece como formado por elementos aperiódicos e infinitos, una de cuyas proyecciones son los números irracionales e incluyendo como casos especiales los números finitos y las formas periódicas y semiperiódicas. En la música podemos encontrar una equivalencia estructural: Las formas seriales provenientes del sistema dodecafónico, pueden considerarse como formas semiperiódicas, ya que repiten una misma sucesión de tonos o transformaciones de una sucesión inicial. Si una evolución posterior exige formas estadísticas o aleatorias de obtención de tonos, como parece ser la tendencia, el número irracional podría servir como una auténtica fuente aleatoria debido a su carácter no periódico y a su no preferencia por alguna cifra en especial. No debemos olvidar que detrás de toda estructura musical ha estado siempre presente el número. Si en nuestra época se requiere cambiar de base numérica no estaremos haciendo otra cosa que perpetuar la tradición.

paralelismo, este último hubiese quedado estático como una función de octava:

Ej. N<sup>o</sup> 6.



Me parece que es suficientemente clara la pérdida de riqueza tensional que ocurriría con una rítmica estacionaria y evidentemente el paralelo tónica-dominante-tónica de ambos niveles es percibido y apreciado en la audición. Con esto no quiero decir que Mozart estuvo consciente de este fenómeno al escribir este trozo, sino ha sido producto de una técnica adquirida intuitivamente. Los grandes hallazgos han sido quizás en su mayoría obtenidos intuitivamente y la labor del analista es descubrir en donde reside el hallazgo. Tampoco quiero decir que en la música de Mozart sea ley general una correspondencia paralela entre los niveles melodía y ritmo, pero si analizásemos más profundamente estos dos niveles en la obra de Mozart, encontraríamos relaciones que nos asombrarían<sup>3</sup>. Desde luego, un cambio de tempo corresponde a una modulación rítmica en mucho semejante a la modulación tonal. Un rubato enfatiza frecuentemente un pequeño matiz melódico fuera de un acorde definido. Una síncopa cumple casi exactamente la función de una disonancia rítmica que muchas veces va acompañada de una disonancia armónica. Un cambio de metro significa prácticamente un cambio de tonalidad rítmica, y así sucesivamente. Todas estas correspondencias existentes entre los niveles melodía y ritmo en el pensamiento clásico armónico, nos hacen concluir que pueden asimilarse a un fenómeno de *isomorfismo* entre los distintos niveles de tiempo en la música. El término *isomorfismo* lo he tomado del álgebra moderna, donde expresa que una misma estructura abstracta puede tener distintas realizaciones concretas que guarden relaciones biunívocas entre sí, las que derivan de sus leyes de composición comunes. En el caso de la música, la estructura es, simplemente, el tiempo; de sus múltiples matices podemos ver o fijarnos solamente en algunos de ellos y crear distintas realizaciones concretas a partir de esta cara observada. Es lo que acontece en el pensamiento armónico, donde la fisonomía del tiempo es periódica, causal y finita. Con el mismo derecho podemos ver ahora el tiempo en la forma que nos lo presenta nuestro actual conocimiento del Universo y postular distintas realizaciones isomorfas de esta nueva imagen.

<sup>3</sup>En el volumen IV de las *Darmstädter Beiträge zur Neuen Musik* (1961) aparece un artículo de Karlheinz Stockhausen titulado "Kadenzrhythmik bei Mozart" (p. 38), donde el autor analiza con lujo de ejemplos y detalles la construcción rítmica en la obra de Mozart. Quisiera aprovechar esta anotación

para indicar que Stockhausen ha sido, con posterioridad a Messiaen, el compositor que quizás más se ha preocupado de los aspectos rítmicos de la música contemporánea. Sus trabajos y escritos me han servido como fundamento para algunas partes de este ensayo sobre "El tiempo en la música".

Si en el desarrollo de nuestra exposición hemos presentado exclusivamente ejemplos de Mozart, no ha sido debido a una casualidad, sino creemos que Mozart es el mejor representante de una etapa cumbre en el desarrollo de la música occidental, el clasicismo, donde los principios que fundamentaron la armonía llegaron a su máxima consecuencia en todos los niveles del tiempo musical. La pequeñísima banda de tiempo musical fue en esa época un fiel reflejo de lo que se conocía de la banda del tiempo universal y en ningún caso podemos pensar que es una coincidencia fortuita o una interpretación antojadiza que queramos atribuirle. Los descubrimientos de Galileo, de Képler, las matemáticas de Fermat, Marsenne, Pascal, la genial síntesis de los principios mecánicos de la armonía universal realizada por Newton, tiene en la generación siguiente su proyección en la armonía de Rameau y de Rousseau y su brillante culminación posterior en la obra de Mozart. No debemos olvidar que tanto Rameau como Rousseau o d'Alembert explicaron las leyes armónicas a través de principios naturales existentes en el Universo, de un "retorno a la naturaleza", a la realidad que existía para ellos, según el conocimiento físico de su época, enfocado con una actitud racional y objetiva. Formuladas, ordenadas y aplicadas las leyes de la armonía musical y alcanzada la alta cumbre de su lenguaje consecuente en el clasicismo y en la obra de Mozart, parecía no ser posible llegar a un mayor perfeccionamiento de esta estructura. Quizás sea este uno de los motivos por los que en el desarrollo que posteriormente experimentó la creación musical, apareció un elemento individualista que tendió a utilizar esta sólida base estructural como expresión de estados subjetivos del ser humano como creador. Desde Beethoven hasta Schönberg podemos seguir una trayectoria individualista y subjetivista progresiva, donde las formas se abrieron para servir al individuo creador. Incluso, en muchas ocasiones ampliaciones en el campo armónico, melódico, rítmico, tuvieron su origen y justificación como estados anímicos, impresiones o conflictos pasionales que la música debía cantar o describir. Pensemos en la evolución de la forma Sonata, de las grandes formas Sinfónicas y también de las formas de música de cámara. Llegamos al límite de la subjetivización, llámese esoterismo, impresionismo o expresionismo, y nos encontramos en una etapa histórica en Occidente, donde la estructura musical, tal como floreció en el pensamiento armónico, bien poco tenía que ver con lo que en la práctica producía la creación musical. Bástenos algunos nombres de obras de las más significativas para ilustrar este estado del pensamiento musical: *Poema del éxtasis*, *El mar*, *Noche transfigurada*. Ante esta situación cabía preguntarse si fundamentos subjetivos ¿podrían ser capaces de proseguir la evolución del pensamiento musical, o si la libertad progresiva que implícitamente significaban no podría transformarse en vaciedad o, en el caso límite, en esterilidad? Era necesario un nuevo orden, una nueva objetividad, términos que se escucharon con frecuencia en la década del 20, y algunos compositores la buscaron ya sea en la reactualización de formas clásicas, los *Neo*, ya sea inspirándose en la riquísima fuente del folklore o de las músicas exóticas, ya sea sirviendo objetivos sociales o políticos, o bien, por otro lado cabía la posibilidad de proseguir esta subjetivización hasta llegar a un estado casi irracional, subconsciente, surrealista, dadaísta, o como quiera llamárselo. Sin embargo, el nuevo orden no comienza por ninguno de esos caminos, sino vuelve a través de una nueva visión racionalista de la materia sonora, donde las matemáticas,



la tecnología, la ciencia de nuestra época no están ausentes. No es la primera vez que así sucede y es un síntoma saludable y vivificante. No faltarán, naturalmente, las mentes tímidas y poco visionarias que interpreten esta invasión del número o del concepto físico, como una destrucción del arte, como una mecanización que lleve a la música a ser compuesta y, quizás, también comprendida sólo por máquinas. Pensamos justamente lo contrario. Esta nueva objetividad en base a la búsqueda de una armonía musical concordante con nuestra realidad actual, es la evidencia de un nuevo comienzo para la música. Es la evidencia que ella sigue viviendo y proyectando el mismo reflejo fascinante del Universo que nos rodea. No nos debemos alarmar si durante la etapa de búsqueda y experimentación que atravesamos, junto a los músicos tomen parte activa teóricos y técnicos provenientes de disciplinas científicas. Ellos son indispensables como guías en un campo conceptual y tecnológico que para los artistas es extraño, pero estamos convencidos que su participación e influencia durará hasta cuando emerja una nueva generación de músicos con una formación técnica suficiente para abarcar por sí solos los aspectos esenciales de un nuevo pensamiento musical.

En los nombres de las obras que nos servirán en el presente ensayo como base de análisis del pensamiento musical contemporáneo, se puede tener un primer contacto con la nueva objetividad: *Mode de valeurs et d'intensités*, *Structures*, *Zeitmasse* (*Medidas de tiempo* o, simplemente, *Tempos*). Un objetivo de este pensamiento es el conseguir la misma consecuencia cromática en todos los niveles del tiempo musical. Si analizamos las últimas etapas del subjetivismo, desde el postromanticismo hasta la escuela de Viena, observaremos que en la línea germánica existió una mayor preocupación en encontrar nuevas armonías y melodías alejándose progresivamente de una tonalidad o modalidad definida. Saltos interválticos y agregaciones acórdicas se ensayaron en todas direcciones sin ahorrar ninguna audacia, pero al lado de este enorme desarrollo armónico y melódico, la sustentación rítmica no varió fundamentalmente de su concepción clásica. Ciertamente es que a través de continuos matices y de figuras rítmicas complejas, existe una diferencia en lo que en el dominio rítmico era característico del clasicismo y romanticismo, sin embargo, estas diferencias pueden considerarse más bien externas que fundamentales: Las tonalidades rítmicas se mantienen vigentes mucho tiempo después que las tonalidades melódicas han sido prácticamente pulverizadas. Intervalos rítmicos octavizantes y dominantes como la galopa, los saltillos, el tres contra dos, etc., alternan con intervalos melódicos más complejos, lo que dentro de un marco purista podemos enjuiciar cómo una inconsecuencia entre el nivel rítmico y el melódico-armónico; en algunos casos, nos parecerá que la estructura de tiempo melodía-ritmo que postulamos uniforme, hubiese sido deformada en alguno de sus componentes —en este caso el nivel melódico—, sin que el otro sufriese una transformación equivalente. El problema se plantea en un nivel estructural y a este respecto podemos comprender el carácter disonante que se le asignó a una tal convivencia de tratamientos distintos para estos dos niveles del tiempo musical. El carácter disonante está implícito en la inconsecuencia. A continuación, ilustraremos con algunos ejemplos esta disonancia estructural y para aclarar el sentido de nuestras reflexiones “compondremos” dos estructuras isomorfas para cada ejemplo:

## EJ N°27(a)

The image displays three staves of musical notation for Hindemith's 'KlavierMusik' Op. 37. Each staff begins with a piano (*p*) dynamic marking. The notation is in treble and bass clefs with a key signature of one sharp (F#). The first two staves show a diatonic tonal version with a melodic alteration. The third staff shows a diatonic-chromatic free version with a rhythmic alteration, featuring triplets and a 5/4 time signature.

Hindemith: Fragmento de Tanz Musik "KlavierMusik" Op. 37.

En primer lugar la versión original (disonante).

A continuación una versión diatónica tonal (consonante - melodía alterada).

Finalmente una versión diatónico - cromática libre (consonante - ritmo alterado).

Las dos versiones isomorfas, una en base a una interválica diatónica —clásica— y la otra en base a una interválica cromática —moderna—, nos parecen que tienen estructuralmente un mismo grado de consonancia. La versión original que contiene los dos tipos de interválica podrá ser considerada como una realización disonante. Es interesante plantear el fenómeno de consonancia y disonancia desde este punto de vista, pero quisiera dejar en claro que esta discusión se desarrolla, como ya está dicho, en un nivel estructural y no de juicio de valor, ya que el grado de consonancia o disonancia estructu-

## Ej. N°7(b)

Schönberg: Fragmento de Vals "Cinco Piezas para piano" Op 23.

En primer lugar la versión original (disonante).

A continuación una versión diatónica tonal (consonante - melodía alterada).

Finalmente una versión cromática serial (consonante - ritmo alterado).

ral no podrá ser un índice absoluto para medir la calidad de una obra. Evidentemente, obras muy consonantes pueden ser también muy aburridas y obras disonantes pueden decirnos mucho más, pero creo que la consonancia es una condición necesaria (aunque no suficiente) para la maestría y trascendencia de una obra de arte. Podría ser que la consonancia y consecuencia se encontrase en otros aspectos, más allá del tiempo musical, en regiones de carácter más subjetivo que técnico, pero no olvidemos que nos encontramos en la música contemporánea frente a una nueva objetividad que especifica como exi-

gencia primaria un planteamiento claro y definido en sus principios técnicos fundamentales. De ahí que la consonancia entre los distintos niveles de tiempo tenga para la generación joven de músicos una importancia semejante a la de un nuevo clasicismo.

El primer intento de una cromatización equivalente en ambos niveles, podemos atribuirlo a Olivier Messiaen en su obra *Mode de valeurs et d'intensités*, que data del año 1949. En esta obra para Piano, Messiaen trabaja con distintos modos cromáticos, tanto para alturas de sonidos, duraciones, intensidades y ataques en el Piano. La obra está enteramente compuesta en estos modos en donde cada sonido o, mejor dicho, elemento sonoro está de antemano fijo en sus parámetros. La única libertad que se da el compositor es el viaje a través de los modos y la heterofonía que construye a partir de tres planos sonoros. El modo rítmico que establece Messiaen es el siguiente:

Ej N° 8



Este modo rítmico no es otra cosa que la escala natural de armónicos (o subarmónicos, según como se considere) rítmicos. Se podría objetar la inconsecuencia de marchar junto a la escala cromática temperada del nivel melódico. En el modo de duraciones falta, por consiguiente, el intervalo de tritono y la frecuencia con que aparecen los mismos intervalos no corresponde a la escala cromática. Sin embargo, es un primer intento de racionalización del nivel rítmico y de asignarle una misma participación estructural que el nivel melódico y, desde este punto de vista, es una obra de gran importancia en el desarrollo del pensamiento musical contemporáneo<sup>4</sup>.

La subdivisión de valores rítmicos empleada por Messiaen en esta obra, es tomada posteriormente por Boulez quien le da un carácter serial, o sea, un tratamiento semejante al utilizado por Schönberg y Webern en sus series melódicas a través de transposiciones, inversiones y retrogradaciones. Un paso más adelante sólo se puede encontrar en la obra de Stockhausen y nos vamos a referir a sus *Zeitmasse* para seguir en el dominio de la música instrumental, pues con anterioridad el mismo Stockhausen en su *Estudio electrónico N° 2* había establecido otro tipo de intervállica rítmica que merecería un estudio aparte.

Para comprender el pensamiento de Stockhausen, debemos recordar que la afinación actual de los instrumentos de teclado y, en general, el temperamento musical se basa en la igualación de todos los semitonos de la escala. Para obtener este semitono fijo es necesario asignarle el intervalo de tiempo  $\sqrt[12]{2}$ , el que es un intervalo de tiempo irracional. Sin estar muy conscientes de

<sup>4</sup>Intentos semejantes habían sido hechos con anterioridad por Boris Blacher a través del *metro variable* en progresiones aritméticas; sin embargo, con respecto al pensamiento actual consideramos la obra de Messiaen

como más significativa, debido a la asociación del nivel duración con el melódico en su carácter intervállico, asociación que Blacher no se plantea en su sistema.

ello, estamos aplicando la armonía de los números enteros a intervalos irracionales y ya hemos comentado bastante las consecuencias que esto supone. Si quisiésemos reproducir una escala de intervalos rítmicos en base al semitono cromático afinado con este temperamento, tendríamos que introducir una rítmica irracional, lo cual con la notación que se basa en la subdivisión de valores enteros como es la nuestra, es imposible. Stockhausen salva esta dificultad estableciendo una escala cromática de "tempos" construida con el intervalo  $(\sqrt[12]{2})^n$ , la que a partir del tempo  $\text{♩} = 60$  da los siguientes valores metronómicos aproximados.

## Ejemplo 9

	$(\sqrt[12]{2})^n$	Tempo aprox.	Tempo en Zeitmasse
$\text{♩} = 60$	$\times 1,059^0 =$	60,0	$\text{♩} = 60$
	$\times 1,059^1 =$	63,6	$= 63$
	$\times 1,059^2 =$	67,4	$= 66$
	$\times 1,059^3 =$	71,4	$= 70$
	$\times 1,059^4 =$	75,6	$= 74$
	$\times 1,059^5 =$	80,1	$= 80$
	$\times 1,059^6 =$	84,9	$= 84$
	$\times 1,059^7 =$	89,9	$= 90$
	$\times 1,059^8 =$	95,2	$= 96$
	$\times 1,059^9 =$	100,9	$= 102$
	$\times 1,059^{10} =$	106,9	$= 108$
	$\times 1,059^{11} =$	113,3	$= 112$
	$\times 1,059^{12} =$	120,0	$= 120$

## Escala Temperada de Tempos

Al establecer esta escala cromática de tempos, Stockhausen legisla el nivel de tiempo *secuencia* en vez del nivel ritmo, como podemos ver en el Ej. 1. Para determinar relaciones entre duraciones, Stockhausen asocia el nivel ritmo como *formante* del nivel secuencial. El término *formante* es conocido de la Acústica y se refiere a ciertas bandas de frecuencia dentro de los sonidos armónicos o inarmónicos con respecto a una fundamental que originan la calidad tímbrica del instrumento o generador de sonido que escuchamos. Cada instrumento musical tiene algunas regiones de armónicos que son especialmente reforzados por la caja de resonancia, constituyendo estas regiones, como ya está dicho, las formantes del sonido de este instrumento, las que le otorgan su color peculiar. Las formantes son, pues, frecuencias más altas que la fundamental y, lo que es muy importante para el caso de los *Zeitmasse*, con relaciones derivadas de la escala natural de armónicos, o sea, de números enteros. A través del concepto de *formante* Stockhausen determina el nivel rítmico como una especie de color de la secuencia caracterizada por el tempo fundamental (ver Ej. N° 10):

## Ej N° 10

**OBOE**  
 312  $\text{♩} = 60$   $p$  313  $f$  315  $f$  316  $p$  317  $mf$   $f$  318  $f$   $\text{♩} = 84$

**FLAUTA**  
 312  $\text{♩} = 60$   $p$  314  $p$   $mf$   $f$   $mf$  316  $mf$  317  $f$  318  $p$   $sub. f$   $f$   $p$   $mf$   $p$

**CORNO INGLESE**  
 $\text{♩} = 60$   $mf$   $f$   $mp$   $p$   $mf$   $sub. f$   $p$   $mf$   $p$  [4]  $p$

**CLARINETE**  
 $\text{♩} = 60$   $mf$  315  $p$   $mf$   $p$   $mp$   $f$   $p$   $< f$   $p$  318  $p$   $f$   $p$

**FAGOT**  
 $\text{♩} = 60$   $sub. f$   $mf$   $p$  314  $p$   $f$  317  $f$   $mf$   $p$   $f$   $p$   $f$   $mf$

Estamos frente a un claro ejemplo de isomorfismo y teóricamente si acelerásemos una secuencia de esta naturaleza de modo que 10 segundos se convirtieran en 1/100 de segundo, 1 segundo en 1/1.000 de segundo y 1/10 de segundo en 1/10.000 de segundo, podríamos escuchar toda el nivel secuencia y ritmo como una melodía y un color. En otras palabras, podríamos convertir el fenómeno rítmico en un fenómeno colorístico, lo cual es posible con medios electrónicos y el mismo Stockhausen es el encargado de demostrarlo en un pasaje de su obra *Kontakte*, donde un mismo elemento estructural viaja por distintos niveles de tiempo comenzando como un color o timbre, bajando después a la zona melódica, prosiguiendo en el nivel ritmo, posteriormente al secuencial, donde queda estacionado un largo período de tiempo sobre la frecuencia de 160 ciclos por segundo. A través de los medios electrónicos, Stockhausen materializa su ideal de un *campo musical unificado* ya presente en sus *Zeitmasse* (ver Ej. N° 11).

La proposición de Stockhausen, elegante e ingeniosa, tiene como inconveniente, sin embargo, el ser un poco teórica en el campo de la música instrumental, pues la obtención de un tempo absoluto no será siempre posible, especialmente cuando se entra en mayores refinamientos como tempos superpuestos o variaciones medidas del tempo. Una última evolución en el tratamiento del tiempo, que es la que actualmente preocupa a la mayoría de los compositores de la nueva generación, se refiere a la obtención de un tiempo probabilístico consecuente en toda la gama del tiempo musical. Este es el segundo aspecto del pensamiento musical contemporáneo que queremos tratar en el presente ensayo:

### Tiempo probabilístico — Heterofonía.

El pensamiento clásico musical aspira a una realización totalmente prevista por el autor de una composición musical. Se asemeja en este aspecto al pensamiento clásico físico que prevé un acontecimiento natural por producirse a través de una cierta relación o fórmula exacta. Inexactitudes entre el hecho producido y lo previsto serán interpretados como errores de observación o debidos a la influencia de factores imponderables o inmensurables que modificaron el resultado ideal. Este pensamiento físico clásico que asigna una causalidad predecible para cada acontecimiento natural, coincide con el pensamiento musical clásico:

Hemos nacido durante la vigencia de un pensamiento musical cuyos ideales son la precisión en la predicción del resultado sonoro y la determinación total en la causalidad de una obra. El creador —compositor— anota en una partitura con la mayor exactitud posible y previendo el mayor número de factores, su ideal sonoro y espera que la realización sea lo menos interpretativa y lo más exacta posible. En este pensamiento no tiene sentido la interacción que pueden ejercerse recíprocamente ejecutantes o elementos musicales. Cada ejecutante debe, en principio, preocuparse solamente de su parte y de la coordinación que emana del director del conjunto; por otro lado, cada indicación anotada en una partitura tiene un valor intrínseco fijo independiente del impulso o carácter que hayan tomado los momentos musicales vecinos. Me

explico mejor: Un silencio de negra, por ejemplo, siempre tendrá ese valor intrínseco, independientemente de como haya sido realizada la figura rítmica anterior. El valor cronométrico podrá ser más breve o más largo, según el tempo que haya adquirido la ejecución en ese momento, pero su valor temporal relativo a lo que le antecede y a lo que le sigue es una invariante que hay que cumplir. Lo mismo rige para varias voces o planos sonoros superpuestos. Todos podrán marchar más lentos o más rápidos, según el impulso adquirido, pero todos deberán marchar acordes en cada momento.

Parece un poco ingenuo referirse a estas exigencias en exactitud, que nos son sobreentendidas en nuestro pensamiento musical y que las consideramos como un índice de perfección de la música en Occidente; sin embargo, es muy importante hacer estas reflexiones porque si bien a través de este pensamiento musical pueden lograrse muchísimos matices de una misma obra anotada en forma, llamemos, *causal*, al mismo tiempo vincula interacciones entre instrumentistas y entre elementos sonoros como relaciones inmutables a partir de condiciones que el autor especifica y que él o los intérpretes podrán variar en cada caso en muy pequeña proporción. A este pensamiento clásico se opone un pensamiento moderno que postula una *probabilidad* de ocurrencia sonora en base a interacciones entre los distintos elementos musicales y ejecutantes partícipes en la realización musical. En este pensamiento, cada ejecutante deberá estimular y, a su vez, ser estimulado por los otros. La manera cómo realice una notación musical que le otorgue ciertos grados de libertad y de propia invención, será dependiente de lo que antes o en ese momento realicen los otros ejecutantes. Llevado también a un plano unipersonal, cada ejecutante deberá autoestimularse con su propia realización: una especie de *feed-back* o realimentación interpretativa que aunque evidentemente siempre ocurre en cualquier tipo de notación y ejecución clásica, en el caso del pensamiento actual trasciende a una mayor expectación de lo que va a ocurrir debido a las nuevas formas de notación que han sido introducidas<sup>5</sup>.

Junto al tema del tiempo probabilístico hemos introducido el término *heterofonía* y con él queremos resumir la idea anteriormente expuesta acerca de la independencia, por un lado, y la interacción, por otro lado, de distintos planos sonoros. Junto a esta acepción vertical del término heterofonía, existe también una forma horizontal heterofónica que se refiere al desarrollo probabilístico —no causal— del transcurrir sonoro. Por este camino llegamos nuevamente a la concepción de la obra musical como un fenómeno de isomorfismo. La obra musical es un todo, una estructura abstracta y cada realización es un reflejo de esta estructura en el relativo del momento de ejecución. Boulez lo vislumbra como un laberinto: la estructura permitiría muchos caminos por seguir. Tal como el guarda-agujas puede desviar al tren por distintas rutas, el ejecutante puede escoger su propio circuito de viaje. Stockhausen se sitúa en su *momento-forma*: Cada momento es una unidad que adquiere sentido en las interacciones recíprocas. Cage se ubica en el objeto sonoro y diluye la estructura en un fenómeno de azar o de irracionalidad.

Pero nos estamos adelantando en esta exposición. Antes de seguir adelante quisiera hacer resaltar que todas estas reflexiones y constataciones sobre el

<sup>5</sup>El término *feed-back* lo he utilizado aludiendo a la obra para violín solo del compositor Juan Amenábar, que lleva el mismo título.



estado actual del pensamiento musical tendrán sentido en la medida en que a través de una metodología eficiente se puedan sumar a la experiencia entregada por la tradición. Con otras palabras, en la medida en que el pensamiento heterofónico incluya las perfecciones que se han conseguido en la música de Occidente y agregue un nuevo procedimiento compositivo que desarrollado en forma inteligente sume más puntos a favor que en contra. No se puede aspirar, por supuesto, a sólo un enriquecimiento del pensamiento musical clásico. Cualquier nuevo planteamiento supone algunas renunciaciones y no podemos calificar la situación a que lleguemos de mejor o peor en un sentido global. Es simplemente *otra*, la que se hace necesaria por el deseo natural de renovación y de concordancia con la época y realidad en que se vive. En todo caso, el que un pensamiento se quede estacionario significará con el tiempo su muerte. La tradición vive sólo en la medida que tiene un significado en su evolución futura.

Volvamos a los *Mode de valeurs et d'intensités* de Messiaen para analizar "in situ" el pensamiento heterofónico y al escoger esta obra y este autor no queremos en ningún caso atribuirles la paternidad del pensamiento heterofónico, como tampoco pretendemos atribuirle a nuestra época o a Occidente. En la mención anterior de esta obra (Ej. 8) habíamos esbozado su construcción modal. Para cada parámetro: Altura, Registro, Duración, Intensidad, Ataque, Messiaen elige un modo, el que respeta estrictamente a lo largo del trozo. Cada uno de estos modos los descompone en tres segmentos o submodos que constituyen tres planos sonoros cuya superposición constituye el tratamiento heterofónico que nos interesa mostrar.

## Ej N°12

The musical score for Example 12 is presented in three staves, labeled I, II, and III. Each staff contains a sequence of notes with various dynamic markings and articulations. Staff I starts with a dynamic of *ppp* and includes markings for *ppp*, *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *f*, *mf*, *ff*, *pp*, *ff*, and *p*. A dashed box labeled '8' encompasses the first eight notes. Staff II begins with *ff* and includes *mf*, *mf*, *p*, *pp*, *p*, *p*, *p*, *f*, *f*, *f*, and *f*. Staff III starts with *ff* and includes *ff*, *mf*, *pp*, *p*, *f*, *ff*, *mf*, *ff*, *ff*, *fff*, and *fff*. The score uses a treble clef and a key signature of one flat (B-flat).

Cada submodo o plano sonoro está, con respecto a las alturas, constituido por los doce sonidos de la escala cromática; cada uno de estos doce sonidos debe ser siempre ubicado en el mismo registro, con la duración, intensidad y ataque que aparece en el ejemplo. O sea, según la metodología modal de Messiaen, no será posible asignarle al Mi  $\flat$  del primer submodo un registro

distinto al que tiene, tampoco una duración distinta que la  $\text{♪}$ , tampoco una intensidad distinta que el ppp, y tampoco otra articulación que no sea legato. En otras palabras, cada elemento sonoro constitutivo de la obra está fijo en cinco dimensiones y no es posible ninguna alteración que escape a las condiciones prefijadas. La única libertad que se reserva Messiaen es la ordenación y articulación de cada una de estas unidades pentadimensionales en cada submodo y la superposición de estos tres submodos. Imaginémosnos por un momento que fuésemos el compositor que realiza una obra musical con este sistema: Evidentemente no podremos tener un dominio simultáneo en las cinco dimensiones, sino deberemos primeramente decidir cuál o cuáles dimensiones vamos a componer. Podríamos componer con intervalos, por ejemplo, y buscar una coherencia interválica en cada plano sonoro y en la superposición de los tres. Podríamos decidirnos a componer rítmicamente y para ello tendríamos que preocuparnos especialmente de los submodos de duraciones. Análogamente podríamos componer espacial o plásticamente, para lo cual deberíamos dedicarnos principalmente a los modos de registros, intensidad y ataques. En cualquiera de estas posturas compositivas, aun cuando disponemos de una libre ordenación o permutación en cada plano sonoro, tendremos que componer sólo con algún o algunos parámetros y dejar los restantes entregados a una causística automática donde el único control que tenemos es el dado por la elección del modo.

La calidad probabilística de la estructura está implícita en el mecanismo independiente que articula cada plano sonoro y esta calidad es la que hemos designado con el nombre de *heterofonía* que en su acepción tradicional designa la simultaneidad de distintas fuentes sonoras —la voz humana y los instrumentos— y que en nuestro caso designa la simultaneidad de distintas vinculaciones o funciones sonoras como sería el caso de cada plano sonoro modal en la obra de Messiaen.

Una proyección del pensamiento heterofónico en su significación vertical, podemos encontrarla en otra obra de Messiaen de proveniencia bastante distinta como son sus *Oiseaux exotiques*, obra donde existen largos pasajes que superpone planos sonoros inspirados tanto en articulación como en color en cantos de pájaros exóticos sobre los cuales el mismo Messiaen es bastante meticuloso en su selección y descripción. Estos planos sonoros inspirados en cantos de pájaros conviven con ritmos griegos llevados por los instrumentos de percusión. La naturaleza de ambas fuentes de inspiración es bastante heterogénea; la convivencia es, sin embargo, feliz, aunque tendríamos perfecto derecho a suponer que cualquier desfasaje de uno de estos planos con respecto al otro, dará un resultado sonoro que no será substancialmente distinto y en el que podremos encontrar una misma lógica y coherencia. Vemos a través de esta metodología la independencia e interacción de planos sonoros simultáneos que caracterizan el pensamiento heterofónico a que nos referimos<sup>6</sup> (ver Ej. N.º 13).

<sup>6</sup>En 1960 tuve la ocasión de escuchar en los festivales de Donaueschingen el estreno de *Chronochromie* del mismo Messiaen, obra escrita en 1959/1960 y cuyo título significa *Colores del tiempo*, título que mucho tiene que ver con los problemas que aquí expone-

mos. En esta obra se puede reconocer la evolución ulterior que ha tenido el pensamiento heterofónico en Messiaen y que lo ha llevado a realizar grandes estructuras de tiempo y de espacio, cada una de ellas suma de gran cantidad de distintos planos heterofónicos.



© Caurouge à epaulettes jaunes  
(Amérique du Sud)  
EJ, N°13

Fl.  
Fl.  
Clar. en Si b.  
Basson  
Xylo  
Piano Solo  
Tpt. en Si b.  
Tbn.  
Clar. en C  
Gong  
Tam-tam

Bulbul Orphée (de l'Inde)  
Chouette de la Louisiane  
Troupiale des vergers  
Merle de Swainson  
Lakskmija  
Adonique  
Asclépiade  
gajaila

*mf*  
*mf*  
*f*  
*f stacc.*  
*p*  
*p*  
*p*  
*p*

*etc.*

3  
3

Fragmento de Oiseaux Exotiques (Messiaen)

A través de la obra de Messiaen hemos podido analizar el pensamiento heterofónico en su proyección vertical, pero tal como hemos introducido el concepto de "simultaneidad de distintas funciones sonoras" podemos aplicar el pensamiento heterofónico a su proyección horizontal o temporal e introducir el concepto de "sucesión de distintas funciones de tiempo". Nuevamente a través de ejemplos y análisis trataremos de aclarar este concepto y el autor a quien recurriremos en este caso es Pierre Boulez, uno de los más destacados compositores de la generación joven de músicos europeos.

Boulez proyecta el pensamiento heterofónico en la metodología serial. La forma más esquemática de su procedimiento compositivo se encuentra en su primer libro de *Structures* para dos Pianos, obra que ya en otras ocasiones hemos comentado debido a la claridad con que está expuesto en ella el llamado *serialismo integral* que, por el año 1952 en que fue compuesta esta obra, constituyó una base teórica de donde han partido muchos ramales de la actual situación musical. La serie en Boulez está más cerca de una permutación numérica que de una relación interválica. Ya en otra ocasión hablábamos de la pérdida de valor relacionador del intervalo en la música contemporánea y es notable el que Boulez en el año 1952 ya lo haya intuido a través de la metodología que aplica en su obra<sup>7</sup>. La serie generadora en sus *Structures* es el primer submodo de alturas utilizado por Messiaen en el Ej. 13. Esta elección corresponde a un homenaje que Boulez le dedica a su antiguo maestro. En esta serie Boulez designa cada altura, mejor dicho, cada grado cromático con un número que, en el caso de la serie generadora, siguen un orden correlativo, o sea, una sucesión numérica 1, 2, 3, 4, ... hasta 12.

Ej. Nº 14

1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
											
1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12
pppp	ppp	pp	p	quasi p	mp	mf	quasi f	f	ff	fff	ffff
1	2	3		5	6	7	8	9		11	12
>	>	.		normal	◡	∇	stz △	∇		◡	◡

Cada transposición, inversión o retrogradación modificará el orden de los grados cromáticos y significará, por lo tanto, una permutación de los 12 números de la serie generadora. Existiendo 12 transposiciones y 12 inversiones el

<sup>7</sup>Ver *Revista Musical Chilena*, Nº 83, p. 61.

total de permutaciones distintas, considerando las retrogradaciones, es de 48. Esto lo consigue Boulez etiquetando cada grado cromático con el número que le correspondió en la serie generadora; así un Mi  $\flat$  siempre se llamará 1 y un Si siempre será el 12. Las 48 permutaciones numéricas las condensa Boulez en dos tablas o matrices de 12 x 12 lados. Una de ellas corresponde a las permutaciones a partir de las transposiciones de la serie generadora (AN) y la otra de las transposiciones de la inversión de la serie generadora (AI). Las retrogradaciones se obtienen leyendo de derecha a izquierda las filas de cada matriz (ANR) y (AIR).

## Ejemplo 15

Matriz de transposiciones "N" (Serie en posición normal)

N 1	1	2	3	4	5	6	7	8	9	10	11	12	NR12
N 2	2	8	4	5	6	11	1	9	12	3	7	10	NR10
N 3	3	4	1	2	8	9	10	5	6	7	12	11	NR11
N 4	4	5	2	8	9	12	3	6	11	1	10	7	NR 7
N 5	5	6	8	9	12	10	4	11	7	2	3	1	NR 1
N 6	6	11	9	12	10	3	5	7	1	8	4	2	NR 2
N 7	7	1	10	3	4	5	11	2	8	12	6	9	NR 9
N 8	8	9	5	6	11	7	2	12	10	4	1	3	NR 3
N 9	9	12	6	11	7	1	8	10	3	5	2	4	NR 4
N10	10	3	7	1	2	8	12	4	5	11	9	6	NR 6
N11	11	7	12	10	3	4	6	1	2	9	5	8	NR 8
N12	12	10	11	7	1	2	9	3	4	6	8	5	NR 5

Matriz de transposiciones "I" (Serie en inversión)

I 1	1	7	3	10	12	9	2	11	6	4	8	5	IR 5
I 7	7	11	10	12	9	8	1	6	5	3	2	4	IR 4
I 3	3	10	1	7	11	6	4	12	9	2	5	8	IR 8
I10	10	12	7	11	6	5	3	9	8	1	4	2	IR 2
I12	12	9	11	6	5	4	10	8	2	7	3	1	IR 1
I 9	9	8	6	5	4	3	12	2	1	11	10	7	IR 7
I 2	2	1	4	3	10	12	8	7	11	5	9	6	IR 6
I11	11	6	12	9	8	2	7	5	4	10	1	3	IR 3
I 6	6	5	9	8	2	1	11	4	3	12	7	10	IR10
I 4	4	3	2	1	7	11	5	10	12	8	6	9	IR 9
I 8	8	2	5	4	3	10	9	1	7	6	12	11	IR11
I 5	5	4	8	2	1	7	6	3	10	9	11	12	IR12

En estas dos tablas numéricas condensa Boulez las 48 formas clásicas seriales. Ellas constituyen la "estructura" en base a la cual se realizará todo el tejido serial de esta obra. Para ello, tal como en el caso de las alturas, Boulez escoge 12 valores de duraciones, intensidades y ataques. En el Ej. 14 hemos indicado los valores elegidos por Boulez para cada uno de estos parámetros y tal como en el caso de los grados cromáticos, etiqueta también con un número entre 1 y 12 a cada valor paramétrico. El Ej. 14 nos indica la disposición de las series generadoras en cada uno de los parámetros.

El paso siguiente de Boulez es el que nos ha motivado el decir que la serie tiene para él una mayor importancia permutativa que relacionadora de intervalos. Las dos tablas del Ej. 15, deducidas a través de las transposiciones, inversiones y retrogradaciones de la serie de grados cromáticos, tienen para Boulez el mismo valor serial que para los otros parámetros. Con otras palabras, las dos tablas representan una estructura numérica que puede ser aplicada a cualquier parámetro, lo cual interválicamente no tiene ningún sentido. Cada parámetro es susceptible de 48 permutaciones seriales y puede combinarse con cualquier disposición serial en los otros parámetros. Por ejemplo: una permutación del parámetro altura puede combinarse con 48 permutaciones posibles del parámetro duración. Si elegimos una de esas 48 permutaciones tendremos una definición paramétrica altura-duración que, a su vez, podrá combinarse con 48 permutaciones posibles del parámetro intensidad y así sucesivamente. En total habrán  $48^4$  posibilidades de combinación, lo que da la cantidad 5.308.416, o sea, más de 5 millones de combinaciones seriales paramétricas posibles para esta obra. Sería conveniente en este momento detenernos a reflexionar que no tenemos ninguna base para decir que una combinación cualquiera de los cuatro parámetros sea mejor que otra cualquiera. Incluso podemos *superponer* cualquier tipo de combinación paramétrica con cualquier otro, o bien *suceder* cualquier tipo de combinación antes o después de cualquier otro, dentro de ciertos límites de diversificación. El sistema proporciona un tejido serial que el autor debe recortar y confeccionar apelando a los elementos musicales o parámetros que se ha reservado para su libre elección y que en el caso de la primera *Structure* son el registro, las densidades y los tempos.

Pero antes de llegar a esta etapa composicional es necesario contestar una pregunta: ¿Cómo elige Boulez entre las 5 y más millones de combinaciones, aquellas que utilizará en su obra, cómo las superpone y cómo las sucede? El explicar exhaustivamente el procedimiento de Boulez significaría entrar en detalles que escapan a las posibilidades de este ensayo<sup>8</sup>; en líneas generales, Boulez fija una *serie de series* que indica un número de orden con el cual se debe entrar a las tablas para buscar la permutación serial que corresponde a cada parámetro. En el caso de las alturas y las duraciones las series de series que establecen la sucesión microserial provienen de la primera fila de ambas tablas, o sea, de la serie generadora en sus cuatro formas iniciales —sin transposición—: Normal (AN), Retrogradación (ANR), Inversión (AI), y Retrogradación de la Inversión (AIR). De acuerdo a estas series de series, o ma-

<sup>8</sup>Un análisis exhaustivo de esta obra lo ha realizado György Ligeti en la Revista *Die Reihe*, N° 4.

croseries, la forma general de la primera *Structure*, referida solamente a los parámetros altura y duración, es la siguiente:

### Ejemplo 16

#### 1\* PARTE

$$\text{Piano I} \quad \begin{array}{l} \text{AN} \\ \text{DIR} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} 1 - 7 - 3 - 10 - 12 - 9 - 2 - 11 - 6 - 4 - 8 - 5 \\ 5 - 8 - 4 - 6 - 11 - 2 - 9 - 12 - 10 - 3 - 7 - 1 \end{array} \right\}$$

$$\text{Piano II} \quad \begin{array}{l} \text{AI} \\ \text{DNR} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} 1 - 2 - 3 - 4 - 5 - 6 - 7 - 8 - 9 - 10 - 11 - 12 \\ 12 - 11 - 10 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1 \end{array} \right\}$$

#### 2\* PARTE

$$\text{Piano I} \quad \begin{array}{l} \text{AIR} \\ \text{DI} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} 5 - 8 - 4 - 6 - 11 - 2 - 9 - 12 - 10 - 3 - 7 - 1 \\ 12 - 11 - 10 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1 \end{array} \right\}$$

$$\text{Piano II} \quad \begin{array}{l} \text{ANR} \\ \text{DN} \end{array} \left\{ \begin{array}{l} 12 - 11 - 10 - 9 - 8 - 7 - 6 - 5 - 4 - 3 - 2 - 1 \\ 5 - 8 - 4 - 6 - 11 - 2 - 9 - 12 - 10 - 3 - 7 - 1 \end{array} \right\}$$

La disposición elegida por Boulez está concebida diagonalmente ya que con respecto a un eje vertical ubicado al finalizar la primera macroserie, vemos que el Piano II retrograda aquello que había realizado en la primera parte el Piano I y viceversa. A través del esquema podemos ver que esta retrogradación no es tan sencilla, pero existe evidentemente una concepción diagonal en la forma de la primera *Structure*, que parece ser una característica personal en la obra de Boulez.

Al elegir como *serie de series* la forma inicial de la serie generadora, Boulez ha querido dar una unidad de materia y forma a sus estructuras, unidad que, tal como lo hemos visto en el caso del tiempo musical, es uno de los ideales del pensamiento musical contemporáneo: La macroestructura y la microestructura obedeciendo a un principio generador absoluto. El aspecto probabilístico en la metodología de Boulez está implícito al superponer o suceder las distintas permutaciones seriales. El sistema está de tal modo diseñado que cualquier combinación podrá ser igualmente aceptable y no se podrá enjuiciar si alguna es mejor que otra. Es el sistema, la "estructura", lo que vale; cualquier realización será una materialización isomorfa de esta estructura numérica y el valor musical o estético de la obra terminada, radica en la decisión del compositor en los parámetros libres, o sea, en la elección y disposición de los registros, densidades, tempos y articulaciones.

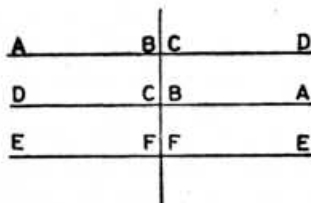
En esta obra podemos distinguir tres etapas o niveles composicionales que aparecen bastante claros en la dialéctica composicional de las *Structures*: Una estructura o *sistema musical* al cual va asociado un procesamiento a través de un *programa* que el compositor se da arbitraria o sistemáticamente. El sistema procesado de acuerdo a este programa, entrega al compositor una materia musical sin forma ni sentido pero susceptible de ser compuesta por el creador a través de los parámetros libres. Esta última etapa podríamos llamarla *composición de malla*, en el curso de la cual el compositor podrá dar



toda la libertad que quiera a su fantasía e imaginación, además de imprimir a su obra el toque personal y estilístico que, sin duda, aflorará consciente o inconscientemente. En el caso de las *Structures* el sistema está dado por las dos matrices con las 48 permutaciones numéricas. El programa es la disposición paramétrica según una macroserie ordenadora, siendo el procesamiento la realización de este programa y la composición de malla, como está dicho, la libre decisión del compositor a través de los parámetros libres. En la época racionalista y objetiva que señala una obra como las *Structures*, un sistema y un programa bien diseñados garantizan evidentemente al compositor un refinamiento y una consecuencia en su malla que le permitan trabajar tranquilo en los niveles compositivos donde quiere introducir su libre decisión sin tener necesidad de los múltiples intentos y correcciones que le significarían un mayor número de alternativas. En el fondo, una dialéctica como la que comentamos está dirigida a eliminar tácticamente un gran número de alternativas que se le presentan a un compositor que se da un inventario de elementos de trabajo como el expuesto en el Ej. 13. Imaginemos que no se hubiese postulado un orden previo y que el compositor debiera elegir arbitrariamente en cada momento un grado cromático, una duración, una intensidad, un ataque, un registro, etc. Sería muy difícil lograr por este camino una cohesión estructural, y en el caso de conseguirse, el esfuerzo desplegado habría sido en gran parte inútil. Es más elegante y musical —en el más alto sentido— darse previamente la estructura en la forma de una malla probabilística y utilizar esta malla para un nivel compositivo más elevado y espiritual.

Quisiera hacer resaltar que el proceso intelectual de composición seguido por Boulez en sus *Structures* no es en ningún caso nuevo en la tradición musical. Sistema - programa - procesamiento - composición de malla, son etapas de un proceso creativo que, bajo distintas formas, existen normalmente durante la gestación de una obra musical. Al respecto quisiera citar un solo ejemplo que tiene bastante relación con las *Structures*, pues se remonta a la tradición musical francesa que indudablemente Boulez lleva en su sangre y en su espíritu. Me refiero a Guillaume de Machault y a su obra *Ma fin est mon commencement*. En este Rondeau a tres voces, Machault procesa un programa por cierto bastante complicado: La primera y segunda voces cantan el mismo tema pero una voz es la retrogradación de la otra. La tercera voz, por su parte, se retrograda a sí misma. El Rondeau se puede considerar como una composición a tres voces que se puede leer tanto de izquierda a derecha como de derecha a izquierda. Considerando que el eje vertical es el centro de simetría de la obra, la forma general es la siguiente:

Ej. N° 17



El sistema en este caso contempla la forma modal que rige para cada voz y las reglas contrapuntísticas que juegan en su superposición. El programa y el procesamiento están ya comentados. La composición de malla radica en la articulación rítmica, el fraseo, los matices y la conducción vocal que determinará en gran parte la belleza del trozo. No solamente en la forma diagonal y cancrizante de esta composición encontramos ciertas semejanzas con la obra de Boulez (comparar con Ej. 15). Hay analogías que van más allá de un hecho fortuito:

Guillaume de Machault nace con el siglo xiv y es uno de los principales representantes de un arte nuevo para su época, el *ars nova*, el que comienza con la legislación del tiempo a través de una notación, el sistema mensural, cuyos predecesores se pueden encontrar en los organistas de la escuela de Notre-Dame de París. Machault, tal como Boulez, desciende de organistas y en verdad Notre-Dame no queda muy lejos de la Trinité. El nuevo arte había nacido de una concepción del tiempo nueva para su época, la que llevó a un intelectualismo no muy distinto del de nuestros días: El tiempo fue isoperiódico, isorrítmico y causal. Nuevas dimensiones y libertades se agregaron a la ciencia musical de esa época y dejó al lector que reflexione por su cuenta qué equivalencia tendrían en la problemática de nuestra época innovaciones como: el desaparecimiento del *cantus firmus*, la libertad inventiva en todas las voces, el florido y libre superposición de voces que constituyeron el pensamiento polifónico, la libertad de textos. Todo un nuevo mundo se abría a la música, el cual no se libró de ser anatemizado, nada menos que por el Papa Juan xxii (curioso que sea el antecesor nominal de nuestro recordado Juan xxiii) que desde Avignon en 1325 envió una bula en contra de la nueva música. Aun en contra de la bula papal, siguió desarrollándose el nuevo arte con la intelectualidad que le era propia, dentro de la cual no se hicieron esperar los excesos:

## Ej N°18

Mes o-mis  
Al-lons di-ner sur le ga-zon. Nous y di-rons u-ne chan-son.

Mes o-mis  
Al-lons di-ner sur le ga-zon. Nous y di-rons u-ne chan-son.

Mes o-mis  
Al-lons di-ner sur le ga-zon. Nous y di-rons u-ne chan-son.

Mes o-mis  
Al-lons di-ner sur le ga-zon. Nous y di-rons u-ne chan-son.

*Una Polifonia que se puede leer de distintas maneras*

Como curiosidad incluyo un ejemplo de canon enigma que por su forma de notación tiene un parentesco no lejano sino textual con algunas formas de notación contemporánea debidas principalmente a Stockhausen y Kagel:

## Ej N°19



Poco es lo que recordamos de esta época llena de vida y hallazgos cuando nos maravillamos de las altas cumbres del pensamiento polifónico: Josquin, Palestrina, Bach, y no pensamos que para su existencia fue absolutamente necesaria la experiencia que aportó el siglo XIV y que en los siglos posteriores fue cada vez más enriquecida. ¿Por qué no imaginamos que en nuestra época se está gestando algo semejante, que está comenzando un nuevo pensamiento, una nueva objetividad, que será la base seguramente de grandes obras que se realizarán con la experiencia de esta generación? Si las *Structures* de Boulez cumple con principios éticos musicales o no, me parece fuera de discusión. Es una obra consecuente a un sistema que se planteó Boulez y como tal está

bien realizada. El sistema en sí podrá ser criticable por su automatismo y construcción elemental. Esto lo reconoce el mismo Boulez, quien después de escribir esta obra afirma que por ese camino no se puede seguir más adelante. En sus obras siguientes cambia de rumbo, pero la experiencia ganada con sus *Structures* permite el nacimiento de un *Marteau*, de un *Pli selon pli*, donde nuevas formas, nuevos colores, nuevas impresiones sonoras, florecen de un pensamiento y una metodología acordes con una auténtica tradición musical que pasa por las *Structures*.

Siguiendo adelante con nuestro enfoque cronológico, nos referiremos nuevamente a los *Zeitmasse* de Stockhausen, pieza vital en la literatura musical contemporánea por las innovaciones que introduce. En esta obra el tiempo probabilístico se materializa a través de la superposición de distintos tempos, entre ellos tempos libres de ser decididos por uno o varios intérpretes. Por medio de la diversificación y libertad de tempos el autor obtiene desplazamientos relativos entre las líneas de la malla heterofónica. De esta manera, con una escritura relativamente más sencilla que la serialización propuesta por Boulez, consigue una riqueza equivalente debido a la continua variación de tempos, tanto superpuestos como yuxtapuestos (ver Ej. Nº 20).

Una nueva forma de ejecución entra en juego: La interacción entre los instrumentistas, quienes se estimulan mutuamente. El director del conjunto debe dirigirse a veces sólo a algunos de ellos, aquellos que deben marchar sincronizados, pudiendo simultáneamente actuar otros ejecutantes con tempos libres. En otros casos, un instrumentista enclavado por ciertas condiciones de tiempo: tocar "lo más rápido posible" o "lo más lento posible", da el tempo, y según como él actúe deberá ser la respuesta de los otros. De esta manera, el director del conjunto tendrá una función más amplia, desde un punto de vista creativo, que la que por tradición se le ha encomendado. El deberá controlar no sólo el detalle de ejecución de lo que aparece anotado en la partitura, sino tendrá la libertad de decidir entradas, cortes, tempos, duraciones relativas, relieves sonoros, que en algunos casos pueden estar especificados en forma global o susceptible de ser recreados por el ejecutante. El acto musical se convertirá en una "obra en realización". A la construcción arquitectónica y causal del pensamiento armónico, se oponen procedimientos de interacción y de formas abiertas, a veces indeterminadas, que conducen a la idea de un continuo sonoro, de un desarrollo musical que no tenga propiamente ni un comienzo ni un fin. Quizás sea mejor decir que cada acontecimiento sonoro constituya potencialmente un fin y un comienzo, un instante de una continuidad que proyecte la estructura musical en la estructura abstracta del tiempo.

Y ahora, algunas reflexiones antes de terminar:

A través del presente ensayo hemos intentado formular relaciones que emanan de un pensamiento musical que ha aflorado en nuestra época y que se integra a la realidad en que vivimos. Partiendo del sistema de los doce tonos, con la incorporación de la música electrónica y de formas probabilísticas, se ha hecho necesaria una revisión de las bases teóricas que sustentan a la música, revisión que continuamente ha existido a lo largo de la historia de la música

E) Nº20

Lo más rapido posible.  
(per lo menos 76)

OBOE

FLAUTA

CORNO INGLES

CLARINETE

Continuar el OBOE

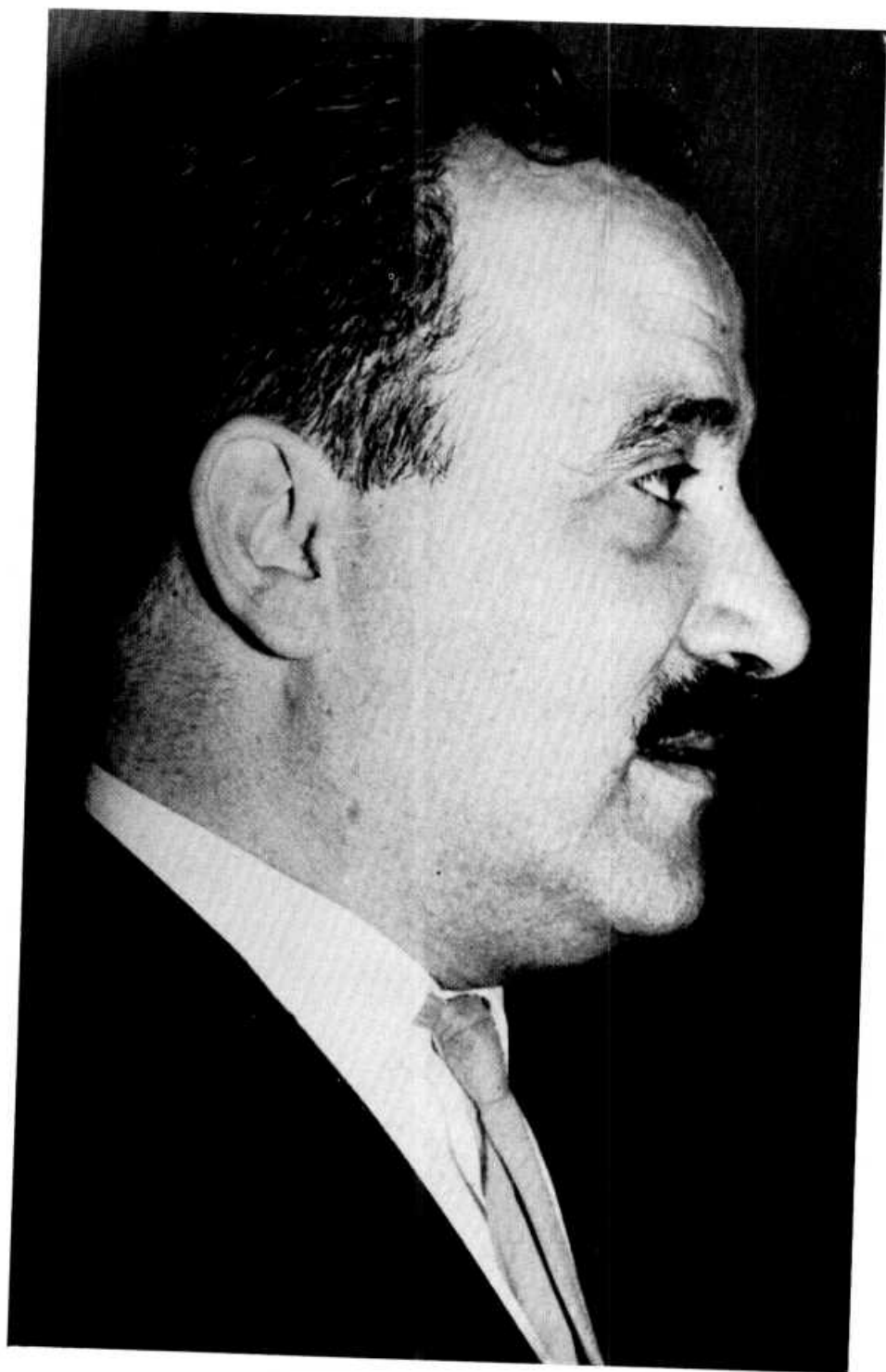
FAJOT

Fragmento de Zeitmasse (Stockhausen)

y que en nuestros días debe considerar como eficaz herramienta al servicio del músico, el desarrollo alcanzado por la tecnología y la ciencia del sonido. Además, considerando la música en su aspecto gramatical o lingüístico, una revisión teórica debe incluir la visión actual de la morfología del objeto sonoro, la sintaxis de la frase musical, y en un terreno de su significación, su semántica y su poética. Al llegar al nivel del lenguaje podrá producirse aparentemente un corte con la tradición inmediatamente anterior, que para algunos profesionales o diletantes formados dentro del pensamiento musical armónico, podrá tener un carácter radical y ajeno al lenguaje que se entiende por música. Naturalmente, si no entendemos un lenguaje tendremos la tendencia a negarle el carácter de tal. Si en la nueva música buscamos las melodías, las armonías, los ritmos, las formas, que existen, a través de múltiples facetas, en el pensamiento armónico, y no las encontramos, la tendencia instintiva de algunos será decir que esta música no tiene ni melodía, ni armonía, ni ritmo, ni forma. Adoptando una actitud pesimista que podría conducir a una posición destructiva, se dirá que estamos en presencia de una crisis musical, del fin de una auténtica tradición, de una "decadencia de Occidente", por emplear este lugar común tantas veces inútilmente repetido, y se terminará invocando el fantasma de la mecanización, de la deshumanización del arte, de una música fabricada en serie, standardizada, destinada a ser consumida por hombres-máquina sin sensibilidad ni espiritualidad. Me pongo desgraciadamente en esta posición extrema, porque no la he inventado yo, sino la he escuchado y leído con mayor o menor carácter destructivo. Creo que será más elevado y constructivo imaginar que el "corte" que se le atribuye al pensamiento musical actual con respecto a la tradición, no es tal, sino lo que verdaderamente existe es una continuación de los afanes de búsqueda y renovación que siempre han guiado la actitud del hombre frente a su realidad. Prefiero pensar que en un tiempo próximo parecerá a todo músico, absolutamente lógica y coherente la obra de la actual generación con respecto a sus predecesores y habrá desaparecido ese carácter caótico que se le imputa. Seguramente un corte semejante debieron haber sentido algunos contemporáneos de Debussy con respecto a la obra de Chopin y algunos contemporáneos de Schönberg en relación a la línea germánica que proviene de Wagner. Hoy día no sentimos ese corte, sino una lógica continuidad. Si nos alejamos a los extremos del pensamiento armónico y citamos, por ejemplo, el *Orfeo* de Monteverdi y el *Orfeo* de Strawinsky no sentimos escisiones radicales entre estas dos obras, sino una misma esencia expresada en distintas etapas de la evolución de un pensamiento. Un verdadero fin, una verdadera decadencia, sería si la actual generación, carente de ideas propias que transmitir, permaneciese estancada en el lenguaje de sus antepasados. Por otro lado, el abrir las puertas a un campo que hemos postulado heterofónico-probabilístico, nos da la posibilidad de extender el pensamiento musical a regiones que en Occidente no se habían aprovechado. Posiblemente en un comienzo se producirán excesos, deformaciones de un pensamiento que pretende ser puro, pero no debemos temer a los excesos; incluso ojalá que ellos se produzcan, pues indicarán a través de la experiencia cuál es el verdadero camino a seguir. El tiempo depurará la obra de esta generación de músicos y quedará como residuo de nuestros días, lo que tenga un verdadero valor trascendente y se incorpore constructivamente a la tradición.

Hemos visto que lo que principalmente podemos considerar como nuevo en el pensamiento musical contemporáneo, es la conceptualización del tiempo y la introducción de formas probabilísticas que amplíen los fundamentos causales de un acontecimiento musical. Nuevamente a través del tiempo se introduce una nueva conceptualización de la música. El tiempo, esa estructura abstracta de la cual en el fondo tan poco sabemos, pero que para el músico es una realidad concreta que tiene que crear. Escribir una composición musical es, en cierta medida, crear un poco de tiempo, dando matizaciones y vida a la presencia intangible e ininterrumpible del transcurrir. Musicalmente podemos interpretar el tiempo, modificarlo, dilatarlo y comprimirlo, darle un carácter periódico o probabilístico, unidireccional o laberíntico, rectilíneo o circular. A través del tiempo se ha presentado todo un mundo de nuevas posibilidades y estamos en el comienzo de una empresa que nos traerá seguramente cambios fundamentales en las prácticas musicales y cuyas proyecciones escapan a lo que en este momento podríamos prever. Posiblemente después de la eclosión que significó la introducción de este nuevo pensamiento, surja una etapa de estructuración y cimentación del mismo. Posteriormente, posiblemente los contactos con la tradición serán más evidentes y se podrá tener una visión más general de su situación y evolución. No se puede dejar de pensar que vendrán también etapas de subjetivización del nuevo arte y que de alguna manera se refleje la experiencia de la evolución de pensamientos anteriores.

Como vemos, queda mucho todavía por hacer antes de pensar que la tradición musical se pueda agotar. Sería como si se agotase la fascinación del tiempo y su acción en el hombre, en las ideas, en la evolución de los pensamientos. Un continuo, un espiral, un laberinto. . . : ¿Cómo podríamos definir el tiempo?



Carlos Botto



# IMPRESIONES SOBRE LA MUSICA DE CARLOS BOTTO

por

*Carlos Riesco*

Si se considera el panorama actual de la música chilena en el campo de la composición, se advierte rápidamente la existencia de una variada gama estilística que, en sus raigambres, deriva de las tendencias que imperan en el continente europeo contemporáneo. También cabe decir que difícilmente podría hablarse con propiedad de una escuela de corte nacionalista, similar a aquellas que se hacen sentir en otros países del continente iberoamericano; no obstante, existe un común denominador en el orden psicológico, que de manera evidente afecta al idioma musical de Chile.

Las técnicas serialistas dodecafónicas y las experimentales en el ámbito de las disciplinas electrónicas, tienden a primar como fuerza impulsadora fundamental en la expresión anímica de las generaciones recientemente incorporadas al movimiento musical.

Entre estas manifestaciones que demuestran la inquietud de los compositores chilenos por mantenerse al día en lo que se refiere a técnica pura y, por cierto, de vanguardia, nos encontramos con Carlos Botto, un caso individual y aislado, que enfoca la expresión de sus sentimientos artísticos con personalidad destacada, sin dejarse llevar por la marca fluctuante de la estética actual. Debemos puntualizar y con énfasis, sin embargo, que Botto se expresa como músico del presente, aunque alejado de todo dogmatismo estéril, tendencia que impera casi más frecuentemente entre los compositores que se sitúan en la ultravanguardia, lo que no sucede entre aquellos que cultivan técnicas más conocidas, aunque no por eso menos acertadas.

Una de las particularidades de la obra de Carlos Botto, originalísima, y que llama poderosamente la atención al enfocar su estudio, por sucinto que éste sea, es el singular hecho de que el compositor en todo momento elige la pequeña forma como vehículo de sus inquietudes. En ella cuaja todo su sentir espiritual con singular acierto; en verdad, en estos pequeños espectros microscópicos del orden musical, que no rebasan los límites de la canción, el preludio, la variación, etc., decanta sucesivos estados emocionales sin caer en la repetición, siempre renovando posiciones. El convencimiento del compositor al adoptar esta actitud llega a tal extremo, que no le conocemos ninguna obra de envergadura formal, salvo su Cuarteto de Cuerdas.

Los instrumentos musicales de que se sirve el autor con marcada predilección, para dar curso sonoro al lenguaje gráfico de sus partituras, son el piano y la voz humana. El primero lo conoce a fondo; durante su permanencia como estudiante en el Conservatorio Nacional de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, siguió un curso muy completo del instrumento, al término del cual presentó una Memoria de Prueba para optar a los títulos de "Licenciado en Interpretación Musical" con mención en piano y "Licenciado en Composición Musical", que consiste en una serie de cortos trozos que Carlos Botto denomina *Entretenciones Pedagógicas para la Enseñanza del Piano en los Niños*; a los que nos referiremos más adelante.

La voz humana, el otro instrumento predilecto, sirve admirablemente los propósitos estéticos del compositor, dada la gran afinidad espiritual que siente por el arte de la poesía. Esta lo inspira y le hace cantar. Porque una de sus características esenciales es el poder de desarrollo melódico. No es poco común encontrar en las canciones de Botto, extensas frases que se sustentan de los elementos temáticos de carácter estático o de aquellos simples juegos armónicos expuestos por la parte instrumental. Es así como la expresión misma es de responsabilidad exclusiva de la línea vocal.

EJ. Nº 1

MODERATO MOSSO  $\text{♩} = 58$  (circa) (*liberamente quasi recitando*)

Voz

Deunsa-cro pie de nie-ve, Ex pe - riencia de ná-car esta ro - sa

Fiano

*p* *mp* *seguire la voce* *via sord.* *sord.*

El aspecto dramático también gana vigor y profundidad con los aportes que le ofrece el texto literario. La natural facilidad melódica adquiere una nueva fisonomía de aristas aceradas y de gran intensidad a través de los valores expresivos propiamente tales. El músico tiene plena conciencia de esta fuerza y lo denota al seleccionar los textos que han de servirle de inspiración. Busca, naturalmente, aquellos trozos que más se aproximan a su estado anímico, los que mejor encuadran con las intenciones de su propia sensibilidad. Estas fuentes de inspiración las ubicaremos en dos categorías: la primera, que alienta la veta dramática, la apreciamos en algunos textos de James Joyce, *Poemas de Amor y Soledad*, o en otros, seleccionados por el compositor para integrar el ciclo denominado *Cantos al Amor y a la Muerte*, extraídos de aquella maravillosa colección que constituye "La Flauta de Jade"; la segunda categoría descansa netamente en los fundamentos de corte lírico de los poemas de un Lope de Vega o un Polo de Medina. En ambos casos, no obstante la diferencia de actitud, encontramos una misma analogía, la expresión de un lenguaje musical plenamente maduro, correspondiente a una sensibilidad muy determinada y segura de sí misma.

Otro aspecto que también se observa en la producción de Carlos Botto, es su franca inclinación por la escritura con fines pedagógicos. Mencionamos más arriba la obra que compuso para optar al título de licenciado, los *Entretimientos Pedagógicos para la Enseñanza del Piano en los Niños*. En ella señala con aguda percepción, a partir de los elementos más simples, el camino que debe seguir el estudiante que se inicia en las duras tareas del aprendizaje pianístico.

Lo sabe guiar paso a paso, con intuición de músico, por el pedregoso sendero de la árida técnica instrumental, sin que el alumno en momento alguno pierda contacto con la realidad del placer estético.

## Ej. N.º 2

$\text{♩} = 96 \text{ a } 120$

ANDANTE  $\text{♩} = 76$

*legato*

Aquellos que han padecido largas horas frente al piano, enfrentándose a la dura disciplina del estudio técnico, habrán de apreciar el poder de síntesis que demuestra Botto en estos breves trabajos didácticos. Aunque a nuestro

juicio hay en ellos una influencia del criterio que Bela Bartok aplicó en el "Microcosmos", no hacemos extensiva esta influencia a las características de lenguaje del compositor nacional. Por lo demás, en otras obras pianísticas también consideramos que existen elementos que se acercan a este fin práctico. Como Carlos Botto conoce el instrumento profundamente, trata siempre de sacar provecho de las posibilidades técnicas que éste ofrece; así, sin proponérselo, inconscientemente, logra su objetivo, la enseñanza. Para dar un

## Ej. N° 3

solo ejemplo, citaremos los compases iniciales del Preludio N° 10, cuya construcción integral se basa casi exclusivamente en el empleo de la cuarta justa, intervalo que reparte entre ambas manos con marcada y sutil variedad. En otros casos serán arpeggios, ritmos quebrados o la sucesión de acordes; lo importante y digno de valorar, es la actitud.

Con respecto a la posición estética adoptada por el compositor, ésta se liga a las influencias idiomáticas que se hacen sentir en Chile durante los años de la segunda conflagración mundial y aquellos inmediatos de la postguerra. Los efectos de las tendencias de la escuela impresionista francesa, a través de la obra de algunos maestros como Pedro Humberto Allende, todavía logran influenciar a la joven generación y Carlos Botto no es ajeno a ellas, como se desprende de este trozo de sus *Poemas de Amor y Soledad*.

## Ej. N° 4

La lectura de Alban Berg parece ofrecerle las mayores satisfacciones emotivas y sus efectos, agregados a los que le provocan otros autores expresionistas, no tardan en manifestarse; como resultado, la música del compositor chileno comienza a cambiar y gana en elementos constitutivos que abundan en posibilidades expresivas. La renovación del lenguaje no responde empero a una reflexión activada por el intelecto. Muy por el contrario, es su estado anímico el que lo impulsa a buscar otros valores e ideales para incorporarlos a su propia personalidad. Los nuevos recursos idiomáticos tienden a configurar un lenguaje de mayor elaboración contrapuntística, a la vez que se enriquecen en sus contornos rítmicos, abandonando, así, los antiguos moldes de atributos armónicos. Donde mejor se observa el cambio y se admira la aplicación de las innovaciones referidas, es en el *Cuarteto de Cuerdas*, obra que fue estrenada en los Festivales de Música Chilena de 1954.

En un artículo crítico aparecido en el N° 48 (enero, 1955) de esta revista, el compositor Miguel Aguilar hace notar la relación existente entre el tema principal del segundo movimiento y el conocido parlamento de "Wozzeck" en la ópera de Alban Berg, "Nosotros los pobres...".

EJ, N° 5  
MENO MOSSO

*mp cantabile quasi senza espressione*

*rall.*

EJ, N° 5a

Vir ar me Leut! Sehn Sie Herr Hauptmann, Geld, Geld! Wen heim Geld hat!

Sin embargo, esta modalidad renovada de la técnica creadora no hace variar, sino que exteriormente, el trasunto mismo del lenguaje. En efecto, Carlos Botto se mantiene fiel a su expresión propia y, aunque aplique otros recursos, su personalidad aflora con la fuerza y característica que le son propias.

El conocido musicólogo Vicente Salas Viú coincide, en una crítica reciente, con el pensamiento expuesto. Al referirse a la ejecución de los *Cantos al Amor y a la Muerte*, para tenor y cuarteto de cuerdas, sobre poesías de "La Flauta de Jade", dice lo siguiente:

"La línea del canto es una especie de recitativo, con suaves flexiones de un lirismo concentrado, más intenso en las tres últimas canciones, las que aluden a la muerte. El cuarteto de cuerdas mantiene una sucesión de climas, fondos de color, sugeridos tanto por ingeniosas disposiciones de los timbres instrumentales como por su contenido armónico. El compositor acierta plenamente al crear por el cuarteto el ambiente poético sobre el que se deslizan las palabras.

"Todo lo dicho puede hacer pensar que esta obra se mueve en la órbita del impresionismo. Sólo en muy remoto término se vincula con su estética y, desde luego, en muy poco o nada por su discurso armónico o por sus acentos rítmicos. Una cierta, tal vez inconsciente influencia del pesimismo lírico y quietista de Mahler en "La Canción de la Tierra" y del primer Schoenberg, sitúa más bien estas canciones de Carlos Botto en una muy peculiar posición impresionista-expresionista, emparentada con la de aquellos maestros. Sin merma del propio sentir y de la originalidad del músico chileno".

Nos parece necesario insistir sobre el hecho de que Carlos Botto no asimila la técnica de los maestros germanos, la dodecafonía. Al contrario, el lenguaje musical suyo es esencialmente de origen tonal, el que polariza con imaginación, de las más variadas maneras, para conseguir toda la expresividad que busca. Tampoco encontramos en el estudio de las estructuras formales reminiscencias técnicas derivadas del sistema serial; de seguro, para no sentirse constreñido en la expresión poética tal cual él la siente.

Es así cómo escapa de caer en formulismos dogmáticos, estériles, de cuya caducidad nadie duda. La música expresa una vagüedad de forma constante —emparentada con Debussy—, que marca una nota muy específica en la construcción arquitectónica de las obras. Tanto es así que, tomado el repertorio en general, notamos una inclinación muy marcada hacia la elaboración de gérmenes temáticos de perfiles simples, pero de ricas proyecciones, que el compositor desarrolla con fértil inventiva.

En las composiciones basadas sobre textos literarios, es la misma poesía la que se encarga de dar lógica al discurso musical. El autor, en estos casos, se deja llevar por las inflexiones de las imágenes poéticas y las proyecta intensificadas en dramatismo a través de su aporte artístico. Es evidente que, en ningún caso, ha querido mediante artificios intelectuales, dar curso a un planteamiento predeterminado de la forma. También en la redacción del Cuarteto de Cuerdas observamos una actitud parecida, que dice relación directa con la unidad estructural de la organización temática. En el artículo ya citado de Miguel Aguilar, leemos los siguientes párrafos:

—"El primer movimiento, Largo-Allegro, está escrito en forma de Sonata bitemática, pero por el insistente uso de la técnica de desarrollo motivico, por el predominio absoluto de la primera idea y por el artificio de acompañar la segunda idea con elementos empleados ya en la primera, se obtiene un resultado análogo a la Sonata monotemática, más acorde con las nuevas tendencias formales que el tradicional esquema neoclásico". Agrega más adelante: "El segundo movimiento, Molto Moderato, presenta una estructura unitaria, basada en el motivo ya señalado..." (perteneciente al primer movimiento), y termina encontrando relaciones entre los temas del Tercer Movimiento y aquellos pertenecientes a los dos movimientos anteriores.

Quedan por considerar dos aspectos importantes que no habíamos mencionado: la disposición sonora de los registros instrumentales y las estructuras rítmicas.

El primero de estos aspectos influye ampliamente en la configuración del lenguaje musical de Carlos Botto. En más de una ocasión hemos hecho valer la vigencia del poder evocador que sugiere su música y consideramos viable atribuir parte de esta especial cualidad, a la disposición de ubicación que hace de los valores sonoros, con el fin de conseguir efectos dramáticos determinados, o con fines que inciden en la belleza del pasaje, frase o sonido mismo.

Nuevamente es la música vocal donde mejor se perfilan estos atributos; tanto en las obras para voz y piano o en aquellas para voz con acompañamiento instrumental, como ocurre con los *Cantos al Amor y la Muerte*. Mediante esta bien meditada distribución del sonido en la escala de los registros, obtiene el compositor chileno efectos extraordinariamente logrados que rebasan, por mucho, el marco de una intención meramente colorista. Nos resulta fácil evocar múltiples pasajes donde el resultado obtenido deriva precisamente de esta inquietante búsqueda del timbre requerido.

## Ej. N° 6

Cuando las posibilidades timbrísticas se multiplican, a consecuencia de la misma variedad en la instrumentación, se hace mucho más evidente el caso y es, entonces, cuando el compositor da curso a toda la fantasía de que está dotado. Desgraciadamente no le conocemos ninguna composición escrita específicamente para conjunto orquestal; sabemos de la existencia de un Concierto para Piano y Orquesta que no ha sido ejecutado por voluntad del propio compositor, algo que lamentamos sinceramente ya que tiene todos los atributos para dar margen a su real potencia imaginativa.

Finalmente, debemos consignar algunas observaciones sobre la importancia que tienen las estructuras rítmicas en la obra de Carlos Botto. El impulso eminentemente motor de algunos pasajes o secciones se hace presente ya en obras tan tempranas como las *Variaciones para Piano*, que datan de 1949. Pero esta cualidad alcanza su máxima expresión en obras posteriores como el *Quarteto de Cuerdas*, los *Cuatro Cantares sobre versos quechuas*, los *Caprichos para Piano*, el *Divertimento para Cuerdas*, etc.

El ritmo no lo aplica, sin embargo, como elemento externo, agregado al resto, con el propósito de dar vigor o vida al desarrollo del discurso musical. El compositor actúa con inteligencia imaginativa y se da maña para incorporar todos los recursos que brinda la vitalidad rítmica a la gama de valores que han de constituir la obra que compone.

La fecundidad del pensamiento se advierte principalmente en el admirable control que ejerce sobre la estructura del movimiento. Así logra allanar el camino conducente a una aplicación de ritmo en contrapunto que da margen a imitaciones, desarrollos y otra variedad de recursos de orden técnico.

El aporte que entrega Carlos Botto, a través de sus obras, al acervo cultural del país, tiene importancia significativa, ya que la honestidad de su plan-

teamiento musical, unida al talento que posee, son hechos que han de incidir en la configuración del lenguaje de las futuras generaciones y en la formación de una estética de características propiamente chilenas.

#### CATALOGO DE LAS OBRAS DE CARLOS BOTTO

##### *Piano:*

- Variaciones Op. 1 (1948).
- Tres Valses Op. 2 (1949).
- Diez Preludios Op. 3 (1952).
- Entretenciones Op. 6 (1955).
- Sonatina Op. 9 (1958).
- Caprichos Op. 10 (1958).
- Tres piezas Intimas Op. 13 (1952-59).

##### *Cuerdas:*

- Cuarteto Op. 5 (1954).
- Divertimento Op. 7 (1955).

##### *Cuerdas y Piano:*

- Fantasia para viola y piano Op. 15 (1962).
- Dos canciones y danzas para contrabajo y piano Op. 17 (1962).

##### *Voz y Piano:*

- Doce canciones con versos de Lope de Vega Op. 4 (1953).
- Cuatro cantares quechuas (anónimos) Op. 11 (1959).
- Poemas de amor y soledad (6) James Joyce Op. 12 (1959).
- Tres baladas de Paul Fort Op. 14 (1961).
- Academias del Jardín (5) S. J. Polo de Medina Op. 16 (1962).
- Dos momentos místicos Op. 18 (1963).
- (Adaptación de poemas anónimos).

##### *Voz y Cuerdas:*

- Cantos al Amor y a la Muerte (sobre "La Flauta de Jade"), Op. 8 (1956).



# ESTUDIO ANALITICO DE "DER STÜRMISCHE MORGEN"

Un enfoque metodológico

por

*María Ester Grebe*

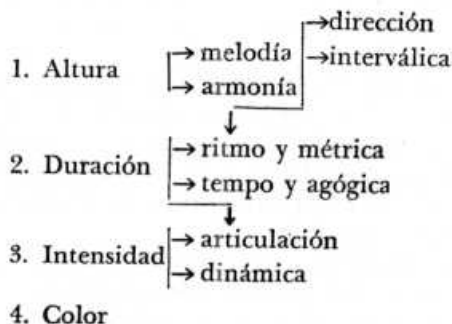
## I. INTRODUCCIÓN

El análisis musical como disciplina científica encara en el presente diversos problemas inherentes a su crecimiento y maduración acelerada. Las nuevas técnicas de composición contemporáneas y los adelantos científicos de disciplinas afines han estimulado el surgimiento de nuevos enfoques metodológicos, cuya mayor precisión y objetividad supera indiscutiblemente los métodos intuitivos y empíricos del pasado.

Al efectuar una revisión histórico-musical, comprobamos que los cambios de orientación en la creación musical no se presentan aisladamente. Van, por lo general, unidos no solamente a factores extrínsecos de índole política, socioeconómica y científica, sino también a factores intrínsecos: cambios de nomenclatura musical y modificaciones de los criterios analíticos musicales. Por lo tanto, deducimos que ha existido una serie de metodologías particulares en dinámico crecimiento ininterrumpido. Esta secuencia histórica negaría la posibilidad, ambicionada por algunos, de crear sistemas analíticos universales aplicables a la música de cualquier civilización, cultura o época. Esta posición teórica, paradójica en sí misma, implicaría una paralización del devenir histórico musical y una supresión de las tenaces y diferenciadas estructuras culturales de las diversas agrupaciones humanas.

Los teóricos y analíticos de la música serial y electrónica han logrado idear procedimientos analítico-musicales de gran consistencia y precisión, apropiados a las nuevas técnicas compositivas. Erwin Stein<sup>1</sup>, teórico del grupo de A. Schoenberg, ha destacado la necesidad de partir de los elementos básicos del sonido y de sus principios acústicos. Este autor distingue varios subelementos derivados de cuatro elementos principales, sintetizados en el cuadro N° 1:

Cuadro N° 1



Stein nos explica: "Al analizar el sonido y su capacidad para producir formas palpables, nos enteraremos de los elementos que contiene la música. Los elementos combinados forman la estructura musical". Ultimamente, el término elemento ha sido reemplazado por el de "parámetro", vocablo empleado corrientemente en matemáticas para designar una variable o dimensión cuantificable progresiva. El procedimiento analítico paramétrico es descrito por J. V. Asuar<sup>2</sup> del siguiente modo: "Tal como hemos hablado de una pulverización del sonido en sus elementos unitarios e indivisibles —sus parámetros—, tendremos que hacer un análisis infraestructural del sonido, considerando cada parámetro por separado, algo así como el análisis químico de cada elemento que compusiera una molécula sonora..." Partiendo de los cuatro parámetros básicos, Asuar distingue diversos subparámetros que poseen vital importancia compositiva en la música electrónica. Ellos se detallan en el cuadro N° 2:

*Cuadro N° 2*

- |               |  |                   |
|---------------|--|-------------------|
| 1. Altura     |  | → grado cromático |
|               |  | → registro        |
| 2. Duración   |  | → densidad        |
|               |  | → secuencia       |
| 3. Intensidad |  | → ataque          |
| 4. Color      |  |                   |

Podríamos discutir ahora el valor individual que poseen estos elementos y subelementos, estos parámetros y subparámetros. Stein<sup>1</sup> nos responde: "No es que los elementos del sonido puedan ser aislados: ellos aparecen siempre como una entidad". Y con esta frase entramos directamente en el terreno de la teoría de la "Gestalt", fuente que ha nutrido el pensamiento de Stein y de otros autores<sup>3</sup>. El concepto de "Gestalt" significa configuración o estructura y ha sido definido como "una distribución dinámica de energía cuyas partes son interdependientes a través de su participación en el total"<sup>4</sup>. Esta teoría ha sido enunciada por Koffka y Köhler<sup>5</sup> y ha sido aplicada especialmente en el campo de la percepción visual, pudiendo aplicarse igualmente en el terreno de la percepción auditiva y aun "más allá de los límites de los campos sensoriales"<sup>5</sup>.

Los elementos musicales (parámetros), creados conjuntamente, poseen una fuerza cohesiva que los integra, organiza y sintetiza. El estudio separado de dichos elementos es una etapa analítica necesaria, por medio de la cual abstraemos y atomizamos la composición, para luego reconstruirla como configuración total, y, a través de este proceso, comprender mejor sus mecanismos compositivos y su valor estético.

Se nos plantean las siguientes interrogantes: ¿puede una metodología, surgida en el seno de la música de avanzada contemporánea, aplicarse retroactivamente a las obras del pasado musical inmediato o remoto?; ¿es posible

aplicar una técnica intelectual y lógica, creada para música sistemática y estricta, a música compuesta intuitivamente y con amplia libertad?; ¿no deberíamos, más bien, adaptarnos estrictamente al enfoque compositivo de una época dada para extraer de allí métodos analíticos apropiados?

Sin pretender dar respuestas absolutas ni categóricas a estas arduas interrogantes, trataremos de responder con nuestros puntos de vista. Creemos que es posible aplicar la técnica analítica paramétrica a obras del pasado inmediato (siglos XVIII y XIX), siempre que exista una clara información sobre los elementos musicales anotados en la partitura original, lo cual estaría indicándonos que el compositor ha valorizado constructiva o expresivamente dichos elementos especificados. Si el compositor crea intuitivamente sin someterse a sistemas rígidos, será artificial analizar su obra desde el punto de vista estricto y lógico. Pero si ello nos ayuda a conocer los mecanismos sutiles de la creación intuitiva, y a profundizar en la etapa analítica explorativa, se hace necesario usar cualquier método apropiado que facilite nuestra tarea, siempre que no tergiversar el verdadero estilo y significado de la obra. Como norma, el método analítico debería ceñirse a los criterios compositivos de su época, y esto atañe en especial al repertorio medieval, renacentista y barroco, cuyas partituras proporcionan una información muy limitada o nula en cuanto al tratamiento de ciertos elementos, los cuales son gobernados por reglas tácitas o dejados a la libre improvisación del intérprete.

El presente trabajo se circunscribe a efectuar un análisis completo del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", que nos servirá para ejemplificar prácticamente los postulados teóricos recién enunciados. El objetivo específico del análisis será llegar a descubrir los mecanismos que gobiernan la configuración total (Gestalt) de la obra, a través del equilibrio de sus elementos. Especial relieve otorgaremos al significado expresivo de la obra, el cual se descubrirá al estudiar las relaciones de contenido entre texto poético y música. La mayor parte de los lieder de Schubert poseen, en su construcción general, un punto focal de mayor efectividad expresiva y estructural, que gobierna al resto de la configuración formal. Este núcleo posee fuertes atributos emotivos desprendidos del significado del texto poético.

## II. MATERIAL Y MÉTODO

Se ha empleado una versión "Urtext" del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", en edición Lea Pocket Scores. Como complemento del análisis descriptivo se han utilizado cuadros y gráficos, los cuales han sido perfeccionados gradualmente en nuestra Cátedra de Análisis, contando con la colaboración activa de los alumnos de Musicología. Hemos concebido y desarrollado la presente metodología a través de tres años de trabajo como profesora guía de la tesis de la Prof. María Pfennings<sup>6</sup> sobre el ciclo WINTERREISE, trabajo de vastas proporciones donde se proyecta, en gran escala, este procedimiento.

Nuestro método analítico se divide en tres etapas:

- A. Análisis del texto poético.
- B. Análisis del material musical.
- C. Correlación poético-musical.

2 (60)

### XVIII. Der stürmische Morgen.

Ziemlich geschwind, doch kräftig.

Singstimme.

Pianoforte.

Wie hat der Sturm zer - ris - sen des Him - mels grau - es Kleid! die

Wol - ken - fe - tzen flat - tern um - her in mat - tem Streit, umher in mat - tem Streit.

Und ro - the Feu - er - flam - men zieh'n

F. S. 897.

(61) 3

zwischen ih - nen hin, das nenn' ich ei - nen Mor - gen so recht nach mei - nem

The first system of the musical score consists of a vocal line in the upper staff and a piano accompaniment in the lower two staves. The vocal line begins with a treble clef and a key signature of one flat. The lyrics are: "zwischen ih - nen hin, das nenn' ich ei - nen Mor - gen so recht nach mei - nem". The piano accompaniment features a steady bass line in the left hand and chords in the right hand.

Sinn! Mein Herz sieht an - dem Him - mel ge - malt sein eig - nes Bild, es

The second system continues the musical score. The vocal line has the lyrics: "Sinn! Mein Herz sieht an - dem Him - mel ge - malt sein eig - nes Bild, es". The piano accompaniment includes some melodic lines in the right hand and a consistent bass line in the left hand.

ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der

The third system features a vocal line with the lyrics: "ist nichts als der Win - ter, es ist nichts als der Win - ter, der". The piano accompaniment is characterized by a dense, rhythmic texture in the right hand, marked with *ff* (fortissimo), and a steady bass line in the left hand.

Win - ter kalt und wild!

The fourth system concludes the musical score with the vocal line: "Win - ter kalt und wild!". The piano accompaniment continues with its characteristic rhythmic pattern in the right hand and bass line in the left hand.

F. S. 507.

**ETAPA A: ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO.**

Esta etapa se subdivide en tres fases que detallamos a continuación:

1. *Clasificación del género y carácter.*
2. *Estudio de la forma:*

- a) Del verso: medida, ritmo, acentos y pausas, y
- b) De la estrofa: medida y rima.

3. *Estudio del contenido:*

- a) Asunto, tema o idea eje;
- b) Divisiones: según orientación del pensamiento poético; según su organización funcional, y
- c) Significado, simbología y figuras literarias.

**ETAPA B: ANÁLISIS DEL MATERIAL MUSICAL.**

Consta igualmente de tres fases, adaptándose para la segunda de ellas la ordenación propuesta en el cuadro N° 1.

1. *Análisis morfológico y fraseológico:*

- a) Divisiones y subdivisiones; períodos, frases, miembros, motivos, y
- b) Estructura del período y de la frase; organización funcional de sus materiales.

2. *Análisis elemental o paramétrico:*

- |              |   |
|--------------|---|
| (Altura)     | → a) armonía: plan tonal, armonía funcional, ritmo armónico y figuraciones;<br>→ b) dirección e interválica horizontal; |
| (Duración)   | → c) ritmo y métrica;<br>→ d) tempo y agógica;  |
| (Intensidad) | → e) articulación;<br>→ f) dinámica;  |
| (Timbre)     | → g) color.   |

3. *Correlaciones estructurales:*

- a) Voz y acompañamiento: grados de correspondencia melódica y armónica;
- b) Función que desempeñan los distintos sectores de la composición, y
- c) Densidades (mínima y máxima): su equilibrio; clímax vocal e instrumental.



## ETAPA C: CORRELACIÓN POÉTICO-MUSICAL.

1. Relaciones formales entre el texto poético y la música.
2. Relaciones de contenido entre el texto poético y la música.

## III. RESULTADOS

Al aplicar la metodología previamente expuesta hemos obtenido los resultados que resumimos a continuación:

## A. ANÁLISIS DEL TEXTO POÉTICO (poema de W. Müller).

*"Der Stürmische Morgen"*

*Wie hat der Sturm zerrissen  
Des Himmels graues Kleid!  
Die Wolkenfetzen flattern  
Umher in mattem Streit.*

*Und rothe Feuerflammen  
Zieh'n zwischen ihnen hin,  
Das nenn' ich einen Morgen  
So recht nach meinem Sinn!*

*Mein Herz sieht an dem Himmel  
Gemalt sein eignes Bild,  
Es ist nichts als der Winter,  
Der Winter kalt und wild!*

*"La mañana tormentosa"*

*¡Cómo ha despedazado la tormenta  
el traje gris del cielo!  
Los jirones de las nubes revolotean  
alrededor en lucha cansada.*

*Y rojas llamas de fuego  
cruzan a través de ella.  
¡Esto lo llamo una mañana  
muy de acuerdo con mi espíritu!*

*Mi corazón ve en el cielo  
dibujada su propia imagen.  
¡No es más que el invierno,  
el invierno frío y salvaje!*

Este poema, lírico e introspectivo, ocupaba el lugar número 14 en el ciclo poético original de W. Müller, desplazándose luego al número 18 en la reordenación de Schubert. El ciclo, de ambientación melancólica y depresiva, posee como motivación principal la idea de la muerte. Un amor juvenil frustrado obliga al poeta a iniciar su viaje invernal, equivalente simbólico de su viaje hacia la muerte.

Formalmente, el verso cumple con las normas convencionales de la época: versos heptasílabos yámbicos de tres cláusulas, con dos acentos auxiliares y uno constitutivo (en la penúltima o última sílaba) delimitado por una pausa menor. La estrofa sigue el esquema de la cuarteta, con cuatro versos de los cuales el 1º y el 3º poseen rima asonante y el 2º y el 4º consonante.

El contenido básico del poema reside en la identificación del individuo con la naturaleza, siendo esta última un espejo en el cual se refleja la vida interior del protagonista; éste describe la fisonomía del cielo durante una mañana tormentosa, comparándolo luego con su propio estado anímico. Se observan tres divisiones que obedecen a un cambio de orientación en el pensamiento poético y a una distinta organización funcional. Podemos observarlas en el cuadro Nº 3:



Cuadro N° 3

1ª estrofa	1 .....	}	Orientación objetiva Exposición
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		
2ª estrofa	1 .....	}	Orientación subjetiva Comparación
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		
3ª estrofa	1 .....	}	Orientación mixta Síntesis y conclusión.
	2 .....		
	3 .....		
	4 .....		

El lenguaje poético contiene abundantes metáforas, las cuales no oscurecen su significado, respondiendo más bien a una estilística propia del siglo XIX. Desde el punto de vista simbólico, este poema nos proporciona una clave para comprender el significado total del argumento poético del ciclo. Se aclara aquí definitivamente la equivalencia entre individuo y naturaleza: el "Viaje de Invierno" representa la existencia triste del caminante cuya meta inexorable y próxima será la muerte. "Mi corazón ve en el cielo dibujada su propia imagen. ¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!" Emerge así el significado profundo del ciclo; el viaje de invierno representa al viaje mortal del gran liederista. Compuesto en 1827, un año antes de su muerte, "ellos reflejan claramente y en gran medida el estado de ánimo de Schubert, siendo fácil leer en ellos un significado autobiográfico"<sup>7</sup>.

B. ANÁLISIS DEL MATERIAL MUSICAL.

I. Análisis morfológico y fraseológico.

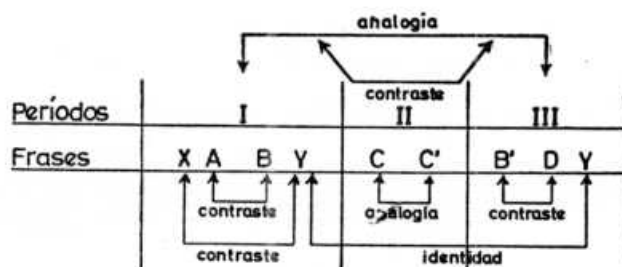
Este lied, dividido en tres períodos, posee una estructura estrófica parcial por no mantener un múltiplo permanente en su construcción fraseológica. Las desviaciones ocurren en las frases B y D, debido a la usual dilatación del consecuente, y en los comentarios instrumentales, debido a su estructura irregular. El cuadro N° 4 expresa gráficamente estos aspectos morfológicos.

Cuadro N° 4

Períodos	I				II			III		
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y	
Nº de compases por frase	③	2	③	①	2	2	2	⑤	①	
Nº de compases por miembro	2	1	1	1	1	1	1	2	1	

La relación recíproca de los períodos es convencional; el segundo período contrasta con el primero y tercero, debido a su carácter, modalidad y estructura melódicas diferenciadas. La organización interna de cada período nos muestra la analogía del par central de frases (C y C') y el contraste de los pares extremos (A y B; B' y D). Los dos comentarios instrumentales Y poseen función y estructura idénticas; son sectores cadenciales conclusivos que conectan firmemente los períodos I y III. El sector X posee, a su vez, una función introductoria y de ambientación caracterológica. Estas observaciones se detallan en el cuadro N° 5.

Cuadro N° 5



La estructura de cada frase vocal es simple con antecedente y consecuente unimotívico, exceptuando las frases B y D, que poseen, respectivamente, consecuente bimotívico y antecedente bimotívico. Elementos comunes conectan sólidamente los antecedentes de las frases entre sí, permaneciendo los consecuentes algo más diferenciados. La frase final D es de primordial interés compositivo por presentar una zona de máxima diferenciación con respecto a las cinco frases restantes.

## 2. Análisis elemental o paramétrico.

Esta fase analítica sigue, hasta donde es posible, el orden de importancia que el compositor otorga a sus elementos musicales; dicho orden se aprecia tanto en su partitura como en su estilo general. Como complemento, se adjunta la partitura del lied y un gráfico completo de la composición (ver gráfico N° 1).

### a) Armonía.

El plan tonal es convencional, con sus períodos extremos en Re menor y el central en Si bemol mayor (vi). Cada período es estable; no existen modulaciones empleándose sólo funciones transitorias.

Desde el punto de vista funcional, tanto los períodos II y III, como la introducción instrumental X presentan interés y variedad, utilizándose de preferencia las VII secundarias con o sin resolución. El período central se destaca por sus pequeños efectos, novedosos y sorprendentes; la transición inicial brusca de Re menor a Si bemol mayor, la cadencia final irregular, el empleo de pedales y apoyaturas, compensan y enriquecen su parquedad melódica. Otros efectos sutiles son la cadencia de las frases B y D y la secuencia del tercer período (frase D).

El ritmo armónico alcanza su mayor velocidad en el período central, reforzando su variedad funcional. Los períodos laterales son más tranquilos, con excepción de los sectores cadenciales y comentarios instrumentales.

El valor expresivo de la construcción armónica reside, principalmente, en los sugerentes tipos de figuración empleados y en su distribución. Unísonos, arpeggios y acordes ambientan los diversos cambios requeridos por el contenido poético, culminando en una apretada síntesis en el período III, el cual contiene todas las figuraciones usadas previamente en forma separada. Observemos su ordenación en el cuadro N° 6.

Cuadro N° 6

Períodos	I				II		III			
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y	
Figuraciones armónicas	unísonos		arpeggios		acordes		unísonos	acordes (trémolo)	unísonos	arpeggios
	contraste				síntesis					

En líneas generales, las diversas facetas del análisis armónico no coinciden en su estructura, sino que se desplazan con soltura e independencia. Se observa una acumulación gradual y progresiva de la complejidad armónica. Un primer período, de evidente simplicidad, es seguido por un segundo, de gran densidad en su ritmo armónico y armonía funcional; este último aspecto prolonga su elaboración compleja hasta fines del período III, durante el cual se suma una mayor variabilidad de figuraciones. Se produce, entonces, una intersección de zonas complejas, utilizándose como pivote la armonía funcional. El cuadro N° 7 describe gráficamente este proceso:

Cuadro N° 7

PERÍODOS	I				II		III		
FRASES	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y
RITMO ARMÓNICO	simple				complejo		simple		
ARMONÍA FUNCIONAL	simple				compleja				
FIGURACIONES ARMÓNICAS	simple						compleja		

Así queda demostrado el papel fundamental que desempeña la armonía dentro de la construcción general y su importancia como motor básico de la composición.

b) *Dirección e interrelación horizontal.*

Estos elementos denotan una estructura tan rigurosa como vital. El período central es estático; predominan en él los unísonos y grados conjuntos orga-

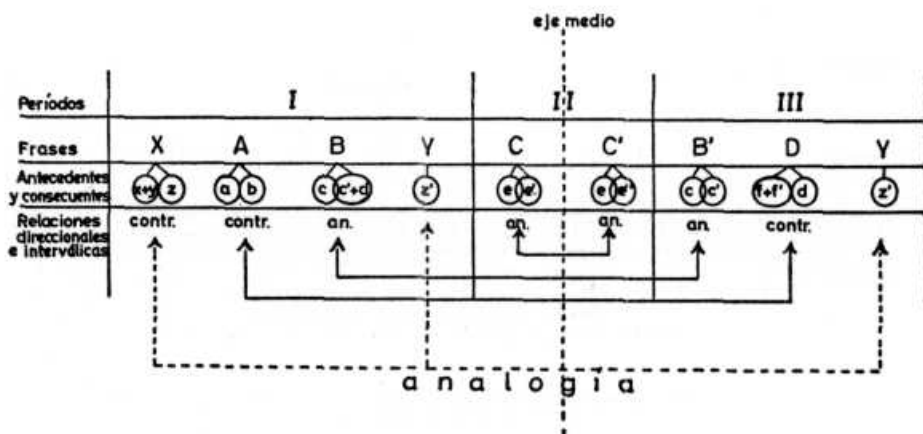
nizados en una curva centrípeta de escaso movimiento. Los períodos laterales (inicial y final) contienen una gran variedad de saltos y direcciones que crean configuraciones de gran movimiento y novedad; en ellos predomina una curva centrífuga de contornos irregulares.

Los fragmentos instrumentales poseen un claro sentido descriptivo y expresivo, estando concebidos según un pensamiento netamente armónico. El sector X contiene materiales que originarán motivos característicos del lied; su motivo y se emparenta con c, y su motivo z genera tanto al motivo conclusivo d como a los fragmentos instrumentales z' (ver cuadro N° 8).

Las frases vocales B y D son de especial interés compositivo debido a su construcción novedosa y evidente descriptivismo. B contiene un arpeggio  $vi_7$  en movimiento circular, seguido por saltos reiterados a partir de un eje de movimiento. D nos muestra el momento de mayor diferenciación y efecto de todo el lied. La línea melódica alcanza su punto más alto; unísonos repetidos descansan en un generoso salto descendente de octava, concluyendo con breve diseño cadencial. Esta frase no es sino una ampliación del fragmento cadencial de la frase B. O sea, B' + D equivale a B amplificado.

Al estudiar la estructura direccional e interválica en los antecedentes y consecuentes de cada frase, constatamos una relación analógica en las frases centrales (B, C, C' y B'), y una relación contrastante en las frases extremas (A y D), y fragmento introductorio (X). Si proyectamos estas relaciones a la composición total, encontramos una construcción simétrica. A partir de un eje ubicado en el medio de la composición se reproducen analogías en espejo: C' refleja a C, B' a B; D y A constituyen sectores contrastantes extremos. Otro grupo de relaciones se observan entre los fragmentos instrumentales: los motivos z y z' conectan analógicamente el sector X con los dos sectores Y. Observemos estas relaciones en el cuadro N° 8:

Cuadro N° 8



c) Ritmo y métrica.

El compositor ha concebido una construcción rítmica extremadamente compacta y unitaria, utilizando nueve esquemas reunidos en dos grupos: cuatro esquemas característicos de los fragmentos instrumentales (X e Y), y cinco

esquemas propios de la parte vocal. Los primeros resaltan por su vigor, impulsividad y agilidad; los segundos, por su pulso tranquilo y por su evidente conexión con el ritmo y métrica poéticos. Pequeños incisos conectan estos esquemas entre sí. Ellos se detallan a continuación en el cuadro N° 9.

CUADRO N° 9

Esquemas de la parte instrumental		Esquemas de la parte vocal	
(1)		v1	
(2)		v2	
(3)		v3	
(4)		v4	
		v5	

El inciso inicial del esquema v<sub>1</sub> cumple una función integradora al reiterarse profusamente en el resto de la composición. El inciso inicial del esquema i<sub>3</sub> desempeña un papel análogo en los comentarios instrumentales. La métrica al alzar predomina en los esquemas (exceptuando i<sub>1</sub> e i<sub>2</sub>), indicándonos su claro origen yámbico.

Si analizamos la estructura rítmica en los antecedentes y consecuentes de cada frase, constataremos que sólo las frases extremas (A y D) poseen analogía rítmica; el resto posee relación contrastante. A partir de un eje medio se reproduce en la composición total la construcción simétrica previamente descrita en el cuadro N° 6, pero con una diferencia sustancial: *la construcción rítmica es inversa a la direccional e interválica*; pero esto se aplica sólo a la parte vocal. Observemos el cuadro N° 10 y comparémoslo, a continuación, con el cuadro N° 8.

CUADRO N° 10

Periodos	I				II		III		
Frases	X	A	B	Y	C	C'	B'	D	Y
Esquemas rítmicos	(1+2) (3)	(1) (2)	(1) (3+4)	(1) (4)	(1) (2)	(1) (3)	(1) (3)	(1+2) (3) (4)	(1) (4)
Relaciones rítmicas	contr.	an.	contr.		contr.	contr.	contr.	an.	

eje: medio

analogía

Esta perfección constructiva, lograda a través de la intuición genial de Schubert, nos revela cierto aspecto de su equilibrio sensitivo e imaginativa concepción.

d) *Tempo y agógica.*

La indicación de Schubert "Ziemlich geschwind, doch kräftig" (bastante rápido pero vigoroso) aclara la velocidad relativa, intención y carácter del lied, contribuyendo especialmente a crear una atmósfera adecuada a las necesidades del contenido poético.

Se fija un pulso regular sin desviaciones, lo cual favorece la cohesión, unidad e impacto energético del lied.

e) *Articulación.*

Indicaciones precisas y detalladas otorgan una efectiva capacidad descriptiva al acompañamiento. En líneas generales, se distinguen dos tipos de tratamiento articulatorio: uno complejo y elaborado en los fragmentos instrumentales y otro relativamente simple en los sectores vocales. Esto se relaciona con un hecho similar descrito en el análisis rítmico.

El período I posee articulación alternante; se combinan el legato y staccato, marcato y articulación normal, destacándose los fragmentos instrumentales (X e Y) por su complejidad y cuidadoso diseño. El empleo exclusivo de la articulación normal convierte el período II en una zona de máxima simplicidad. Una síntesis articulatoria de los dos períodos previos se produce en el tercero, sin alcanzar la riqueza y elaboración del período inicial.

f) *Dinámica.*

Tres planos dinámicos crecientes subdividen el lied en tres claras etapas, cuya coincidencia con las divisiones periódicas es sólo parcial, debido al desplazamiento del ff del segundo período hasta la mitad del tercero. Su distribución se detalla en el cuadro N° 11:

Cuadro N° 11

Períodos	I	II	III
Frases	X A B Y	C C'	B' D Y
Planos dinámicos	f	ffz	ff clímax

La localización del clímax en la segunda frase del período III (D), convierte esta zona en un foco de máximo interés expresivo, corroborado por la construcción melódica y armónica. Se destacan en un grado menor las frases B y B' por contener sutiles graduaciones que realzan el tipo de articulación empleada.

g) *Color.*

Este es un aspecto secundario que no influye fundamentalmente en la estructura total. Podríamos decir que el color es el producto natural del medio de ejecución preferido en el lied romántico: voz humana y piano.

Se distinguen dos niveles obvios: uno simple y otro complejo. El primero lo ubicamos en los trozos exclusivamente instrumentales, y el segundo en aquellos donde se une la voz al piano. El cuadro N° 12 muestra su distribución alternante:

Cuadro N° 12

Períodos	I			II	III		
Frases	X	A B'	Y	C C'	B' D	Y	
Color	simple piano	complejo voz y piano	simple piano	complejo voz y piano	complejo voz y piano	simple piano	

El color posee una estructura inversa al ritmo, lográndose un equilibrio y compensación mutua.

3. *Correlaciones estructurales.*

Las relaciones entre voz y acompañamiento son estrechas y profundas, tanto en el nivel formal como en el caracterológico y expresivo. El acompañamiento ambienta y realza efectivamente a la voz, sumándose a ella en unísonos y armonizaciones apropiadas. La voz se evade ligeramente de las duplicaciones sólo durante el estático período central, efectuando apoyaturas que proporcionan color y movilidad.

Los comentarios instrumentales poseen una función primordialmente descriptiva y emotiva; su dinamismo rítmico y articulatorio subraya el contenido poético. Formalmente desempeñan una función diversa: introducen y concluyen, rematando cadencialmente ciertos períodos. A su vez, los sectores vocales acompañados I, II y III, vehículos eficientes de la materia poética, desempeñan respectivamente una función expositiva, contrastante y sintética.

La distribución y equilibrio de zonas simples y complejas, de densidades mínimas y máximas, son en este lied de gran sutileza y refinamiento. Los elementos no concentran su interés en un solo punto, encontrándose dispersos con sabia irregularidad. El ritmo y la articulación poseen complejidad y densidad máxima en los comentarios instrumentales; el color, sin embargo, es simple en estos sectores. La armonía se enriquece notablemente en el período central; y, en cambio, la dirección e interválica horizontal son extremada-

mente sencillas. Las sutilezas armónicas del segundo período preparan la formación del foco principal de la composición (clímax) ubicado al final del tercer período (frase D), donde encontramos una suma de tratamientos complejos que producen un punto de máxima efectividad compositiva. La máxima altura melódica, los saltos más amplios, el agitado tremolar del acompañamiento y su nivel dinámico en *ffz*, se funden en una totalidad sonora que constituye un estímulo estético concentrado y efectivo.

El cuadro N° 13 muestra la correlación y equilibrio de los elementos dentro de la estructura total.

CUADRO N° 13

Análisis morfológico y fraseológico	Periodos	I			II		III	
	Frases	X	A B	Y	C C'	B' D	Y	
	Función	Introducción	Exposición	Sector cadencial conclusivo	Contraste	Síntesis	Sector cadencial conclusivo	
Análisis elemental o paramétrico	a) Armonía							
	Armonía funcional	+	- +	+	⊖	+ ⊕	+	
	Ritmo armónico	-	—	-	⊖	—	-	
	Figuraciones armónicas	-	—	+	+	- ⊕	+	
	b) Dirección e Interválica	+	- +	+	—	+ ⊕	+	
	c) Ritmo y métrica	⊕	—	⊕	—	—	⊕	
	d) Tempo y agógica	—	—	—	—	—	—	
	e) Articulación	⊕	+	⊕	—	+	⊕	
	f) Dinámica	-	—	-	+	+ ⊕	⊕	
	g) Color	-	+	-	+	+	-	

Símbolos empleados:

- = simplicidad; densidad mínima.
- + = complejidad menor; densidad regular.
- ++ = complejidad mayor; densidad máxima.

### C. CORRELACIÓN POÉTICO-MUSICAL.

Detallamos a continuación las estrechas relaciones entre texto y música en la siguiente comparación esquemática:



**TEXTO**

**MÚSICA**

1. Formales.

1. Formales.

<p>División ternaria: tres estrofas.</p>	<p>División ternaria: tres periodos y tres planos tonales (re m — si b M — re m)</p>
<p>Cada verso equivale a una parte de oración gramatical. Cada par de versos equivale a una oración gramatical completa. Cada estrofa equivale a dos oraciones relacionadas (rima).</p>	<p>y corresponde a un miembro de la frase musical y corresponde a una frase musical completa y corresponde a un periodo musical</p>
<p>Métrica poética yámbica.</p>	<p>Métrica musical yámbica.</p>
<p>Acentos constitutivos del verso se ubican en las siguientes palabras: zerrissen, Kleid, flattern, Streit, Feuerflammen, hñ, Morgen, Sinn, Himmel, Bild, Winter, wild.</p>	<p>Estos acentos constitutivos adquieren relieve musical al coincidir con: puntos más agudos de la frase melódica o miembro de ella, puntos más graves de la melodía, valores rítmicos largos y saltos amplios.</p>

2. De contenido.

2. De contenido.

<p>División principal a partir de un eje central simétrico: X A B Y C C' B' D Y 1ª estrofa 2ª estrofa 3ª estrofa orientación obje-orientación sub-orientación tiva jetiva mixta</p>	<p>División principal a partir de un eje central simétrico: X A B Y C C' B' D Y Esta división quedó comprobada en los cuadros N° 8 (dirección e intervállica) y N° 10 (ritmo).</p>
<p>Naturaleza refleja al individuo</p>	<p>Dirección e intervállica reflejan al ritmo.</p>
<p>Clímax poético ubicado en los dos últimos versos. "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!"</p>	<p>Clímax musical ubicado en la última frase (D): punto focal de mayor intensidad expresiva</p>
<p>Frases descriptivas: "Los jirones de las nubes revolotean alrededor en lucha cansada". "Y rojas llamas de fuego cruzan a través de ella". "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!"</p>	<p>Descriptivismo musical correspondiente: frase B: curva circular insistente frase C: curva estática; cambio de modo menor a mayor. frase D: exclamación y afirmación musicales.</p>
<p>Palabras importantes en la descripción poética del paisaje: "Sturm zerrissen", "Wolkenfetzen", "Feuerflammen".</p>	<p>Pequeños grupos melismáticos de mayor movimiento rítmico describen y adornan dichas palabras.</p>

Este conjunto de relaciones descubre no sólo la íntima fusión de los parámetros musicales, sino también la equivalencia entre la estructura musical y la organización poética, las cuales forman una configuración total de alto poder expresivo. Cobran vigencia, en este sentido, los postulados de J. A. P. Schulz, principal teórico alemán del lied de fines del siglo XVIII. Su influyente posición estética se refleja en la siguiente afirmación: "sólo a través de una marcada semejanza de lo musical con el tono poético del lied, a través de una melodía que no predomina sobre el texto pero que tampoco se subordina a él, la cual se ajusta a la declamación y al metro de las palabras tal como un vestido al cuerpo, así alcanza el lied la impresión de lo no rebuscado, de lo natural, de lo conocido, amalgamado con el tono popular, por lo cual es asimilado por el oído en forma rápida y constante"<sup>8</sup>.

Tres aspectos contribuyen especialmente a crear la unidad poético-musical del lied: la construcción simétrica en espejo del poema y de la música, el relieve musical de los acentos constitutivos del verso y la "pintura de la palabra", aplicada a través de un descriptivismo casi visual de imágenes poéticas.

El primer aspecto —la simetría constructiva en espejo— se entronca con el siguiente pensamiento poético: "Mi corazón ve en el cielo dibujada su propia imagen"; él nos indica la relación cósmica entre el individuo y la naturaleza, idea influida por la filosofía panteísta propia del romanticismo alemán.

El segundo aspecto —el relieve musical de los acentos constitutivos del verso— demuestra el profundo respeto del compositor por el formalismo del verso y su habilidad para crear música viva dentro del marco rígido del texto.

Con el tercer aspecto —la "pintura de la palabra"— entramos de lleno en el terreno de las connotaciones extramusicales, que define L. Meyer<sup>9</sup> como "asociaciones hechas entre ciertos aspectos de la organización musical y la experiencia extramusical", cuyo significado es válido sólo dentro de un grupo cultural o época determinadas. Hemos extraído de este lied tres ejemplos de connotaciones extramusicales:

La frase "Los jirones de las nubes revolotean alrededor en lucha cansada", indica un movimiento externo, el cual es imitado musicalmente a través del aspecto direccional e interválico de la melodía. La curva circular y los saltos reiterados e insistentes crean un diseño irregular que describe plásticamente el movimiento de las nubes (ver frase B).

La frase "Y rojas llamas de fuego cruzan a través de ella", está destacada por un cambio brusco del modo menor al mayor y por una curva melódica pequeña de gran estatismo, indicando posiblemente una interpretación subjetiva de la imagen poética (ver frase C).

La conclusión "¡No es más que el invierno, el invierno frío y salvaje!", está reforzada por una frase musical exclamativa cuya interválica se destaca por sus unísonos repetidos y saltos descendentes profundos, que otorgan un carácter enfático y vigoroso al sector final del lied (ver frase D).

Ahora bien, ¿cómo podríamos demostrar objetivamente la validez de estas relaciones poético-musicales? A nuestro juicio, debería examinarse la producción total de lieder de Schubert y constatar la existencia de hábitos descriptivos constantes similares a los ejemplos descritos. Lieder tales como "Gretchen am Spinnrade", "Der Erlkönig", "Die Wetterfahne" e "Irrlicht", son una pequeña muestra que sugiere la probable validez de nuestras premisas.

## IV. RESUMEN.

1. Se plantea el problema de la particularidad o universalidad del método analítico musical; del análisis paramétrico, su relación con la teoría de la Gestalt y su posible aplicación a música del pasado reciente o remoto. Se describe el objetivo del presente trabajo, el cual consiste en descubrir los mecanismos que gobiernan la configuración total de un lied de Schubert, cuyo análisis sirve asimismo como ilustración del enfoque metodológico empleado.

2. Se detallan las siguientes etapas metodológicas:

- A. Análisis del texto poético.
- B. Análisis del material musical, que contiene tres fases importantes: análisis morfológico y fraseológico, análisis elemental o paramétrico y correlaciones estructurales.
- C. Correlación poético-musical.

3. Se aplica la metodología propuesta al estudio del lied de Schubert "Der Stürmische Morgen", analizándose en su fase final la interacción de sus parámetros y la correlación poético-musical, demostrándose la íntima relación que existe, no sólo entre los parámetros sino entre el texto y la música, con lo cual se comprueban los mecanismos que gobiernan la configuración total o "Gestalt" de la composición.

## REFERENCIAS BIBLIOGRAFICAS

<sup>1</sup>Stein, Erwin: "Form and Performance". Faber and Faber, London, 1962.

<sup>2</sup>Asuar, José Vicente: "Y... sigamos comiéndolo". Revista Musical Chilena, Nº 83, 1963.

<sup>3</sup>Schnebel, Dieter: "Karlheinz Stockhausen". Die Reihe, Heft iv, Wien, 1958.

<sup>4</sup>Osgood, Charles E.: "Method and Theory in Experimental Psychology". Oxford University Press, New York, 1953.

<sup>5</sup>Köhler, Wolfgang: "Psicología de la Forma". Argonauta, Buenos Aires, 1948.

<sup>6</sup>Pfennings, María: "Características analíticas de la melodía y la armonía en Schubert a través de sus lieder". Tesis de grado (inconclusa).

<sup>7</sup>Peysner, Herbert F.: "Franz Schubert". The International Cyclopedia of Music and Musicians, J. M. Dent & Sons, London, 1956.

<sup>8</sup>Müller-Blattau, Joseph: "Das Verhältnis von Wort und Ton in der Geschichte der Musik". J. B. Metzlersche, Stuttgart, 1952.

<sup>9</sup>Meyer, Leonard B.: "Emotion and Meaning in Music". The University of Chicago Press, Chicago, 1956.

# INTRODUCCION AL ESTUDIO DE LA TONADA

por

*Raquel Barros y Manuel Dannemann*

En nuestro folklore musical, la tonada como canto, equivale a la cueca como baile, en lo que concierne a su práctica y difusión. Esto le asegura un conocimiento vulgar altamente generalizado, que se advierte a través de las obligadas alusiones que recaen sobre ella cuando se habla de música folklórica chilena. No obstante, resulta evidente y paradójal el desequilibrio hasta ahora observado en la investigación de una y otra: nuestra danza nacional por excelencia ha sido objeto de acuciosos y controvertidos estudios históricos y formales, destacándose los de Clemente Barahona Vega<sup>1</sup>, Carlos Vega<sup>2</sup>, Eugenio Pereira Salas<sup>3</sup>, Pablo Garrido<sup>4</sup>, Antonio Acevedo Hernández<sup>5</sup>. En cambio la tonada ha sido analizada en breves artículos incluidos en obras generales, sin que hasta ahora encontremos sobre ella un trabajo orgánico, ni mucho menos definitivo. Pedro Humberto Allende<sup>6</sup>, Eugenio Pereira<sup>7</sup> y Carlos Lavín<sup>8</sup>, han trazado la pauta más seria para su estudio en nuestro país, de la cual se desprenden las siguientes conclusiones fundamentales: a) la tonada se ha considerado como un tipo específico de canto folklórico; b) se la ha caracterizado musicalmente, en cuanto al ritmo, como una composición provista de uno lento en sus estrofas y de otro rápido en el estribillo; P. Humberto Allende, en particular, sostiene que el modo es menor en la parte lenta y mayor en la rápida, y en lo que respecta a la armonía, destaca su pobreza, señalando el empleo de acordes de tónica y dominante (7<sup>a</sup> y 9<sup>a</sup>), y muy escasamente de subdominante. En lo literario, desde el punto de vista métrico, se ha comprobado su variedad estrófica, representada por décimas, quintilla y cuartetas, primando el uso de estas últimas, a menudo acompañadas por un estribillo, especificando algunos de sus juegos formales, como la glosa, el coleo, etc.<sup>9</sup>. En lo que atañe al tema, no se ha establecido ninguna determinación precisa y, en cuanto al estilo, es Carlos Lavín quien, con mayor énfasis, le confiere un carácter lírico, suscribiendo la opinión de Lenz, el primero en establecer la división general de las ramas de la "poesía popular chilena"<sup>10</sup>; c) su origen ha sido calificado de manera genérica como hispánico. El historiador Eugenio Pereira expresa que "su remota progenitora parece ser la canción con estribillo o zégel, introducida por los árabes en España<sup>11</sup>, lo que correspondería singularmente a un factor métrico, y d) su función ha provocado meros alcances a su índole festiva, sin haberse puntualizado razones precisas ni su relación con otros elementos del folklore general.

Nuestro planteamiento metodológico pretende orientar la investigación del género en referencia, mediante la proposición de los siguientes factores básicos: a) acepciones folklóricas de la voz tonada; b) caracteres literario-musicales de la tonada propiamente tal; c) constitución de una familia musical; d) procedencia, y e) función y posición en el comportamiento folklórico general.

EL TERMINO TONADA

Si adoptamos el orden de lo general a lo particular, encontraremos que en nuestra terminología folklórica el vocablo tonada funciona como sinónimo de entonación, empleándose, por lo tanto, para designar cualquier melodía, aunque sea de danza. Esta acepción genérica, podemos suponer que se mantiene desde los primeros años de la Conquista y reproduce la significación explicada por Covarrubias<sup>12</sup>, Menéndez Pidal<sup>13</sup> y Vicuña Cifuentes<sup>14</sup>.

En segundo lugar, lleva este nombre una forma musical cantada, de función predominantemente festiva, concepto vulgar de tonada.

Por último, nuestra labor de recolección como miembros del Instituto de Investigaciones Musicales, circunscrita a las provincias de Valparaíso, O'Higgins, Santiago, Colchagua, Curicó, Maule, Linares y Ñuble, nos ha permitido encontrar, de manera, uniforme y frecuente, rasgos distintivos de la tonada en su condición de canto folklórico particular, los cuales podemos ordenar como a continuación se escribe.

EN LO MUSICAL

a) *Ritmo*. La tonada posee un solo ritmo, por lo común de 6/8, muchas veces determinado por el acompañamiento instrumental rasgueado (Ej. 1), dife-

Ej. Nº1 RASGUEO DE TONADA

voz  
Aun - que mi ma-dre no quie-ra aun-que mi pa-dre se- no - je etc.

guitarra

renciándose, de esta manera, de la canción que, de acuerdo con los mismos informantes que hemos consultado en el caso de la anterior<sup>14</sup>, lo es, simplemente, pulsado (Ej. 2), y muchas veces, en 3/4. Cuando la composición alterna el tiempo lento con el rápido o el rasgueo con el *compás*\*, se la denomina to-

Ej. Nº2 CANCIÓN

voz  
Pues - tán u - na se pul - tu - ra

guitarra

\* *Compás*: ejecución pulsada de una figuración rítmica.

nada-canción. Hay quienes designan esta modalidad como tonada propiamente tal, no por omisión de la forma monorrítmica, sino por cuanto está implícita en la segunda acepción anotada, al referirnos al término tonada. No siempre el estribillo, desde el punto de vista literario, corresponde a una figura musical birrítmica, puesto que el tocador a menudo no hace diferencia entre éste y el de las estrofas. El acompañamiento puede marcar los tiempos fuertes, que es lo habitual, o los débiles, recibiendo, en este caso, el nombre de *tonada chicoteada*, que la asemeja a algunas danzas, especialmente a la *refalosa*<sup>15</sup>. Como ya queda dicho en trabajos anteriores, el ritmo que predomina en esta forma musical es el binario<sup>16</sup>.

b) *Melodía*. Se encuentra formada por un período binario, con repeticiones en la primera o en la segunda frase, o, también, en ambas (aab-abb-aabb-aba). La línea es simple y monótona, sobre la base de intervalos pequeños en la interpretación de la mayoría de los cultores (Ej. 3), si bien es cierto que

## Ej. Nº 3

## LAS PERLAS DE TUS OJOS

Her - mo - sa ni - ñe - he - chi - ce - ra, due - ña de mí pen - sa - mien -  
- to, piensan tija ca - da mo - men - to

hay otros que disponen de un repertorio en el que hemos podido observar un ámbito de once notas (Ej. 4). En la canción adquiere una gama más va-

## Ej. Nº 4

## EL PALOMO

Yo cri - de - na - pa - lo - mi - ta para mi di - vertimien - to co - mo cri - ó sus a -  
Yo tuve mere - ci - miento y ful de - ja - daso - li - ta  
li - tas sus pen - dió el vueloy se fué, a la ra - ma que yo sé. se

riada, como puede comprobarse en nuestra versión de Quiso la Desgracia Mía (Ej. 5).

c) *Armonía*. La tonada se presenta en modo mayor, lo que ya ha sido demostrado en los trabajos de nuestro Instituto por sus diferentes investigadores<sup>17</sup>, como podrá comprobarse en ejemplos posteriores, en oposición a lo afirmado en términos generales por el maestro Allende. El acompañamiento

## Ej N° 5

## QUISO LA DESGRACIA MIA

Canción

Qui- so la des-gra-cia mi-a que yo me pu-  
sie- sea mar a quien no me co- rres- pon-de aun-  
que me vea xpi- rar aun- que me ve - aex- pi- rar

instrumental está confiado por excelencia a la guitarra, cuya afinación clásica suele ser ignorada por sus cultivadores folklóricos, que adoptan otras, como *por tercera alta* (re-la-re-fa#-la-do#), *por transporte* (mi-do#-la-mi-lami), etc., con las cuales se obtiene una posición más fácil de la mano izquierda. En ciertas oportunidades este instrumento es acompañado por el arpa, y rara vez se usa esta última sola. En las *casas de canto*<sup>18</sup>, aparece el piano junto a los ya citados, además del *tormento*\* o *tañador*, relegado en nuestros días a este medio. Sin embargo, la percusión se demuestra ampliamente en el *tañar la guitarra o el arpa*, acción que consiste en golpear rítmicamente con las manos la cubierta de estos cordófonos, que adquieren, de este modo, una doble función. Dicha acción es ejecutada por un acompañante del tocador, que muchas veces ayuda a cantar.

Hemos podido reconocer la validez de las características ya mencionadas por P. Humberto Allende, en lo que respecta al empleo de los acordes de tónica y dominante, y como menos usual el de la subdominante. Mayor riqueza hallamos en la canción en la cual puede aparecer la función de dominante de la dominante (Ej. 5). Pese a la sencillez acostumbrada del acompañamiento, reducido a los acordes fundamentales, pulseados o rasgueados, otro estilo de ejecución es el punteado, esbozo de melodía instrumental, que aparece ocasionalmente y por lo general a la tercera de la melodía, siendo más escasa aun la repetición melódica confiada al instrumento (Ej. 6).

## Ej N° 6

voz  
ay tris-te in-fe-liz de mí  
ad lib. guitarra

\*Tormento: mesita con cubierta de hojalata y maderas destinadas a la percusión manual.

d) *Interpretación*. Hasta hace, aproximadamente, veinte años, era la mujer quien, por regla general, cantaba la tonada, como ocurriera con todo el género musical festivo; pero en la actualidad se hace cada vez más ostensible la intervención masculina, que se presta con mayor facilidad a la labor profesional. Como rarísima excepción puede citarse la participación conjunta de ambos sexos en una misma interpretación. En cuanto al número de intérpretes, lo más frecuente es el canto individual, vestigio de ascendencia andaluza; si lo hacen dos, cantan al unísono o a dos voces, normalmente en tercetas y menos comúnmente en sextas (Ej. 7). Como excepción aparecen tres

Ej N.º 7



.....cuan-do estoy me — dí-o dur-mi-endo.....

y cuatro intérpretes, en el caso de grupos familiares o con motivo de reuniones que requieren de conjuntos de gran volumen, como ocurre en los rodeos, sin que por ello varíe el número de voces antes señalado. En el caso que haya estribillo, éste y las estrofas son cantadas por el mismo número de personas. El tono nasal y agudo habitual de las cantoras, que llamó la atención de los extranjeros que nos visitaron en el siglo pasado<sup>19</sup>, puede obedecer a una impostación obligada por la necesidad de soportar la duración de la fiesta y hacerse oír por encima del bullicio general.

#### ELEMENTOS LITERARIOS

a) *Tema*. Sin alcanzar la variedad temática del verso (conocido también como *canto a lo pueta*<sup>20</sup>), la tonada comprende muy variados asuntos, que en un esquema provisorio de clasificación podría consignarse de la siguiente manera: religiosos y profanos. Los primeros, menos numerosos, se refieren principalmente al nacimiento de Cristo, pudiendo también aludir a pasajes evangélicos o celebrar determinados santos. En los segundos, que alcanzan mayor heterogeneidad, predominan los amatorios, que cubren campos históricos, paisajísticos, de oficios, etc., junto a los cuales encuentran lugar los de personificación de animales, de juerga, de exageración y patrióticos, entre los más notables.

Mayor complejidad encontramos en lo temático si atendemos a la intención que se persigue, la cual puede manifestarse como satírica, jocosa, costumbrista, didáctica, etc. Cabe añadir la fuerte relación existente entre los argumentos de este género y los del resto del folklore literario-musical chileno, fácilmente comprobable en las compilaciones de textos poéticos de Julio Vicuña Cifuentes<sup>21</sup>, Antonio Acevedo Hernández<sup>22</sup> y otros.

b) *Estilo*. En oposición a lo que se ha expuesto de manera global<sup>23</sup>, el estilo no es sólo lírico, como pudiera inferirse de los motivos amatorios expresados subjetiva y delicadamente. Desconocer el carácter narrativo realista del cancionero hispánico medieval y renacentista, fuente general de nuestra tonada,



es imposible. Por lo tanto, estimamos más justo calificarlo genéricamente de épico-lírico, de la misma manera como se ha procedido en el estudio del romancero<sup>24</sup>.

c) *Métrica*. Ante la imposibilidad de trazar un cuadro general de la métrica de la tonada en esta ocasión, creemos que lo más plausible de estudio inmediato es su extraordinaria variedad de estrofas y metros, con los complementos de multiplicidad de estribillos y muletillas, amén de ciertos juegos métricos, todo lo cual nos hace encontrar en este género la mayor riqueza métrica posible de observar en nuestro folklore y su mayor valor de compendio formal de especies literarias peninsulares. A modo de ilustración, transcribiremos algunos ejemplos:

Verso de arte mayor:

*Ya me voy por esos campos y adiós,  
a buscar yerbas de olvido y dejarte . . .\** (de once sílabas)

*Si pudiera contar un instante . . .\*\** (de diez sílabas)

El verso de arte menor es el más común, con predominio octosilábico, cuya menor medida registrada fuera de cuatro sílabas, y en cuyo ámbito sólo se encuentra el estribillo. Las formas estróficas están representadas por el romance, la décima, la quintilla, el cuarteto, la cuarteta, la redondilla, la copla. Menos común es el conjunto de cuatro versos octosílabos carentes de toda rima, denominado *de pie quebrado*, expresión descrita por Laval en su Contribución al Folklore de Carahue<sup>25</sup>. Otro caso especial lo constituye un tipo de estrofa acumulativa, que agrega cada vez un verso más a ella, modalidad folklórica internacional.

El *cogollo*, elemento obligado y distintivo de la tonada para muchos cultores, y que también figura en la tonada-canción, pero nunca en la canción, se singulariza por estar dedicado a uno o a todos los asistentes a una fiesta; por contener en su segundo verso una alusión comparativa laudatoria en honor de quien se canta y que puede en los dos últimos versos ratificar los ya expresado o transformarse en sátira. Su forma métrica es la misma que la de la estrofa, y su posición dentro de la tonada se ha conservado al final de ésta, habiéndose perdido casi por completo el empleado como introducción, antaño de rigor. Conviene distinguir el cogollo continuador de la temática general y por lo tanto propio de una composición determinada, del ocasional, aplicable a cualquier persona o circunstancia:

*Que viva el señor fulano,  
naranja, laurel y oliva,  
en el medio de la naranja  
toda su compañía viva.*

*Que viva el señor fulano,  
cogollito de poleo,  
en todo lo que he andado  
no he visto diablo más feo.*

La dualidad literario-musical de la tonada debe ser objeto de una síntesis esencial, sobre la base de un profundo análisis previo, descriptivo, carac-

\*Archivos Instituto de Investigaciones Musicales.

\*\*Colección Rodolfo Lenz.

terizador y comparativo. Sin embargo, y como un mero alcance, mencionaremos el desequilibrio entre ambos componentes indicados, lo que ya fuera hecho en un trabajo anterior y en términos muchos más amplios<sup>26</sup>. En efecto, es frecuentísima la aplicación de cualquier melodía al texto de una tonada, verificándose la elección, en gran parte, de acuerdo con el estado emocional o la memoria auditiva de los intérpretes. Hay cultores que disponen de una sola melodía básica para gran número de *letras*.

### LA FAMILIA MUSICAL TONADA

Las indagaciones efectuadas en los últimos años por el Instituto de Investigaciones Musicales nos han confirmado la existencia de una familia musical que cumple con las características ya expuestas de la tonada. En dicha familia, sus diferentes miembros resultan de la función específica que desempeña cada cual, compartiendo todos una general recreativa. La tonada, en la segunda acepción que le diéramos en el capítulo sobre el término, y el romance o *corridos* (ej. 8), son los integrantes de este grupo que sirven exclusivamente

Ej. N°8

ROMANCE

Es - tan - dotan bien sen - ta - da ya la luz de una can - de - la  
Dón - dees - tará Blan - ca Flor Blanca Flor con FI - lu - me - na

la amplia función en referencia, más lírica la primera, más épico el segundo, el cual, aunque parezca obvio, es el único que emplea la forma métrica de su mismo nombre y que tiende a una paulatina desaparición, manteniéndose su vigencia generalmente en forma recitada. Estas consideraciones excluyen el romancillo, de función lúdica, cuya práctica es abundante<sup>27</sup>.

Cada uno de los miembros restantes ejerce una función peculiar, diferenciada de la general: el *villancico* (ej. 9) es un canto destinado a la celebración del nacimiento del Niño Dios<sup>28</sup>; el *esquinazo*, una serenata efectuada al ano-

Ej. N°9

SEÑORA YO LE TRAIA

Villancico

y co - mo te - ni - a sed me lo to - mé en el ca -  
- mi - no a rru ru rru ru duér - me - te niño Je - sus

cheer o de madrugada, que da comienzo a una fiesta sorpresiva para quienes deben recibir a los festejantes (ej. 10). Ellos también se producen como final

## Ej. N° 10

## DESPIERTA PRECIOSO AZAHAR

Esquinazo

Des - pier - ta pre - cio - so a - zahar, qué dí - ce us - ted de  
 mis de - li - cias por ten - to ya - sí se ve al

de la novena del Niño o de la Virgen, lo que aumenta su complejidad funcional. Por fin, los *parabienes* constituyen un homenaje a los novios en la fiesta del casamiento (ej. 11).

## Ej. N° 11

## PARABIENES

Ya se ca - sa - ron los no - vios, hí - cie - ron las es - cri -  
 - tu - ras, hí - cie - ron las es - cri - tu - ras:

## PROCEDENCIA

Este problema ofrece, a nuestro juicio, grandes dificultades en su planteamiento y mucho mayores en su solución, por cuanto no disponemos ni del conocimiento de una fase inicial, ni del de las etapas intermedias que nos conduzcan a su actual estado. Los vacíos más graves se advierten en el terreno musical, ya que en el literario podemos seguir la huella de ciertos rasgos temáticos y formales. Para construir una hipótesis tendiente a esclarecer este cuadro nos basaremos en los hechos enunciado a continuación, supuestos metodológicos, cuya demostración definitiva deberá sujetarse a futuras y acuciosas investigaciones.

1. La tonada se introdujo en Chile, al igual que tantas otras manifestaciones de nuestro folklore musical, seguramente a comienzos de la Conquista, lo que puede atestigüarse gracias a la conservación de temas, formas y estilos poéticos de data medieval y renacentista, ya estudiados en su cronología y folklore por el gran folklorista argentino Juan Alfonso Carrizo<sup>29</sup>. Por otra parte, la frecuente y arcaica omisión de la sexta cuerda de la guitarra en el acompañamiento de este género, así como en el de otros, nos comprueba la pervivencia de un fenómeno anterior al siglo xviii<sup>30</sup>. Por desgracia, la rebusca de elementos musicales en rigor, se estrella, como ya se expresara, con el des-

conocimiento actual de fuentes de consulta, lo que no significa la inexistencia absoluta de éstas.

2. La tonada llegada a nuestro país, y por cierto a toda Hispanoamérica, en la época señalada, ha de haber respondido a su acepción genérica por excelencia, esto es "composición métrica a propósito para cantarse...", según el Diccionario de Autoridades de 1739<sup>31</sup>, o bien, "sinónimo de melodía", para el Diccionario Labor<sup>32</sup>. Esta situación explica en gran medida el mantenimiento de la familia musical tonada.

3. Por consiguiente, no creemos aceptable la derivación de la tonada en su concepto estricto, de ninguna composición literaria o musical individual, que pudiera identificarse con un nombre preciso. Atribuimos su estado actual a una sucesiva evolución de formas de la más diversa especie, atendiendo a los textos que actúan en la tradición chilena. Las magníficas obras de Ramón Menéndez Pidal sobre orígenes de la poesía popular primitiva<sup>33</sup>, los cancioneros cortesanos<sup>34</sup>, y las recreaciones de poetas de la Edad de Oro, como Lope de Vega, Quevedo, Góngora, nos llevan a la visión del apasionante y complejísimo proceso de la formación de lo que en nuestros días intentamos investigar bajo un título y carácter determinados.

En suma, sólo una revisión que cuente con los nexos válidos para establecer una real continuidad del núcleo inicial podría dilucidar el asunto que nos ocupa y que, a nuestro juicio, es el producto de una paulatina selección, cuyo último exponente conocemos con la denominación de tonada.

#### FUNCIÓN Y POSICIÓN EN EL COMPORTAMIENTO FOLKLÓRICO GENERAL

La importancia primordial de la tonada va más allá de su expresión particular. Corresponde, según nuestro concepto de folklore, a la función amenizadora que desempeña en la comunidad, integrándose al comportamiento general de ella.

Su práctica, fuertemente extendida y sostenida, su fuerza aglutinante, con respecto del grupo humano que la sustenta, y su valor representativo, regional y nacional, configuran una proyección sociológica del mayor interés para el estudio de la cultura chilena.

Sobre la base de los puntos capitales que informaron el presente trabajo, proponemos la investigación de la tonada, como un primer intento de avanzar en un campo ya mucho tiempo estático y, por lo tanto, de peligroso influjo formativo, palpable en artículos recientes<sup>35</sup>. Además, queremos insistir en la índole metodológica de nuestra exposición, destinada a estimular el logro de posteriores conclusiones, tarea de largo aliento, pero digna de los mejores esfuerzos y gran oportunidad de poner a prueba los recursos del Folklore como disciplina, y a la cual ha contribuido en este caso, nuestro compañero L. G. Soubllette.

#### BIBLIOGRAFIA

<sup>31</sup>Barahona Vega, Clemente: "La zamacueca y la rosa en el folklore chileno". Imp. Universitaria. Stgo., 1913.

<sup>32</sup>Vega, Carlos: "Las danzas populares argentinas". Inst. de Musicología, Bs. Aires,

1952. "Danzas y canciones argentinas". Bs. Aires, 1936. "La forma de la cueca chilena". Inst. de Investigaciones Musicales de la U. de Chile, s/f.

<sup>33</sup>Pereira Salas, Eugenio: "Los orígenes del

arte musical en Chile", Cap. xvii. Imp. Universitaria, Stgo., 1941.

<sup>4</sup>Garrido, Pablo: "Biografía de la cueca". Ediciones Ercilla, Stgo., 1943.

<sup>5</sup>Acevedo H., Antonio: "La cueca". Ed. Nascimento, Stgo., 1953.

<sup>6</sup>Allende, Pedro H.: "La Musique populaire chilienne". En Art Populaire, T. II, Ed. Ducharthe, París, 1931.

<sup>7</sup>Pereira Salas, Eugenio: Op. cit., 3, pp. 296-303.

<sup>8</sup>Lavín, Carlos: "Panorama musical". En Chile, tierra y destino. Selección y compaginación de Fco. Méndez. Ed. Exit. Stgo., 1947.

<sup>9</sup>Dannemann, Manuel: "Variedades formales de la poesía popular chilena". Rev. Ateña, N° 372, oct., 1956. Concepción.

<sup>10</sup>Lenz, Rodolfo: "Sobre la poesía popular impresa de Santiago de Chile". Cap. I. Soc. Imp. y Lit. Universo. Stgo., 1919.

<sup>11</sup>Pereira Salas, Eugenio: Op. cit. 3, p. 296.

<sup>12</sup>Covarrubias, Sebastián de: "El tesoro de la lengua castellana o española, 1611". Véase Subira, José. T. I. Tipografía de Archivos. Olózaga, I. Madrid, 1928.

<sup>13</sup>Menéndez Pidal, Ramón: "Serranilla de la zarzuela". En Poesía árabe y poesía europea. Ed. Espasa-Calpe, Bs. Aires, 1946.

<sup>14</sup>Vicuña Cifuentes, Julio: "Romances populares y vulgares". Introducción, p. xxii. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.

<sup>15</sup>Archivos del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile.

<sup>16</sup>"Danzas de Chile". Fascículo III de la Antología del folklore musical chileno. Esquema explicativo. Inst. Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Stgo., 1963.

<sup>17</sup>Véase los análisis de los fascículos de la Antología del folklore musical chileno N.os 1, 2 y 3. Inst. de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Stgo., 1961, 1962, 1963.

<sup>18</sup>Soublette, Luis Gastón: "Formas musicales básicas del folklore musical chileno". Rev. Musical Chilena N° 79, Stgo., 1962.

<sup>19</sup>Hall, Basil: "Journal", pp. 9-10. Véase Pereira Salas, Eugenio, Op. cit. 3, p. 252.

<sup>20</sup>Dannemann, Manuel: Op. cit. 9.

<sup>21</sup>Vicuña Cifuentes, Julio: "La poesía popular chilena". En He dicho. Ed. Nascimento, Stgo., 1926.

<sup>22</sup>Acevedo Hernández, Antonio: "Los cantores populares chilenos". Ed. Nascimento. Stgo., 1933. "Canciones populares chilenas". Ed. Ercilla, Stgo., 1939.

<sup>23</sup>Lavín, Carlos: Op. cit., p. 419.

<sup>24</sup>Menéndez Pidal, Ramón: "Flor nueva de romances viejos". Proemio. Espasa-Calpe. Col. Austral. Madrid, 1955.

<sup>25</sup>Laval, Ramón: "Contribución al folklore de Carahue". Cap. II, 6. Librería Gral. de Victoriano Suárez, Madrid, 1916.

<sup>26</sup>Barros, R. y Dannemann, M.: "Los problemas de la investigación del folklore musical chileno". Rev. Musical Chilena N° 71. Stgo., 1960.

<sup>27</sup>Vicuña Cifuentes, Julio: Op. cit. 14, pp. 147-178.

<sup>28</sup>Pereira Salas, Eugenio: "Los villancicos chilenos". Revista Musical Chilena N° 51. Stgo., 1955.

<sup>29</sup>Carrizo, Juan Alfonso: "Antecedentes hispanomedievales de la poesía tradicional argentina". Imp. Patagonia, Bs. Aires, 1945. "La poesía tradicional argentina". Anales del Ministerio de Educación de la Prov. de Bs. Aires, 1951.

<sup>30</sup>Barros, R. y Dannemann, M.: "El guitarrón en el departamento de Puente Alto". Introducción. Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile, Stgo., 1961.

<sup>31</sup>Diccionario de Autoridades: T. VI. Año 1739. Véase Subira, J. op. cit. 12, Cap. I, p. 16.

<sup>32</sup>Diccionario de la Musical Labor. Ed. Labor, S. A., Barcelona, 1954.

<sup>33</sup>Menéndez Pidal, Ramón: "De primitiva lírica española y antigua época". Espasa-Calpe. Bs. Aires, 1951.

<sup>34</sup>Un representativo compendio de textos poéticos cortesanos se encuentra en la Antología de poetas líricos castellanos de Marcelino Menéndez y Pelayo. Consejo Sup. de Investigaciones Científicas, Santander, 1944.

<sup>35</sup>Véase el concepto de tonada que aparece en el artículo de Pedro Núñez Navarrete, Panorama de la música chilena. Páginas Amigas. Libro de lectura III Año de Hdes. de Ernesto Livacíc. Fondo de Educación Moderna. Stgo., 1959.

## REPORTAJES



Coro de la Sinfónica de Concepción y un grupo de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del Maestro Arturo Medina

# LA SINFONICA DE CONCEPCION EN SU TRIGESIMO ANIVERSARIO

por

*Hugo Fuentes Millán*

En una bodega de frutos del país, destartalada, húmeda y oscura, cubil de ratones y de alarmantes insectos, comenzó a ensayar en Concepción, bajo la batuta del maestro Arturo Medina, el Coro de la Sociedad Musical de esa ciudad, muy poco después de haber sido fundada, el 17 de julio de 1934, por un grupo de aficionados a las artes que encabezaba, entonces, don Víctor Donoso. Los primeros auditores del Coro y de la Orquesta se interesaron más por lo lúgubre del lugar que por las armonías que se estudiaban en su presencia. Por suerte, poco después, gracias a la buena voluntad de uno de los miembros iniciales del Coro, Vicente Santa María, pudieron arreglar el sótano del Hotel Cécil de Concepción, como sede temporal. Allí les fue posible, a los pioneros del movimiento, trabajar con mayor comodidad en un ambiente propicio.

Cuatro meses después de su fundación, los conjuntos de la Sociedad Musical dieron su primer concierto y, a comienzos del año 1935, comenzaron las visitas a diversos pueblos cercanos a Concepción. Estas presentaciones que constituían una interesante, aunque aun limitada labor de divulgación del Coro, en 1936 merecieron los más cálidos elogios en la prensa local. Pero fue el éxito de sus actuaciones en el Teatro Concepción, durante el año 1937, lo que hizo pensar a sus dirigentes que era hora de prepararse para actuar pronto en la capital. Durante 1938, el Coro se dedicó a ensayar para ese debut. Desgraciadamente la ciudad de Concepción fue destruida por un terremoto a comienzos del año 1939. El sismo, quizás el más fuerte de todos los que han azotado al país a lo largo de su historia, derribó también a los pueblos de Los Angeles y Chillán, fuera de otros más pequeños de la zona. No obstante la magnitud de la tragedia, la ciudad se levantó valientemente de sus escombros con inesperada celeridad. Índice de su rápida recuperación es el hecho de que apenas un año después de la hecatombe, se juzgaba al Coro listo para su debut en Santiago. Sin embargo, ello obligó a la Sociedad Musical a reducir sus actividades. No le fue posible reestructurar la orquesta debido a que muchos de sus componentes abandonaron la región y se establecieron en otros lugares del país; tampoco pudo reabrir su Conservatorio. Sólo el Coro se mantuvo intacto y se transformó en el núcleo central de la Sociedad llamada ahora Sinfónica de Concepción.

Actualmente, esta misma Orquesta, ahora en manos de la Universidad, es dirigida por el maestro Wilfried Junge que fuera, durante varios años, subdirector artístico de los coros y becado por esta institución por tres años en Salzburgo. El Conservatorio, luego de renacer como tal, se ha convertido en la Escuela Superior de Música, mantenida por la Sinfónica y la Universidad de Concepción, y dirigida en la actualidad por Alfonso Boegeholz.



### *Su Director*

El Coro Polifónico ha sido formado exclusivamente por el Maestro Arturo Medina McKey, quien lo ha dirigido desde su fundación. Es, por lo tanto, un reflejo de su talento interpretativo y de su tenacidad. Sus dotes musicales han asombrado a muchos críticos, musicólogos, directores y compositores. El eminente compositor don Domingo Santa Cruz, uno de los creadores del movimiento musical chileno y el primer decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, declaró lo siguiente en un diario de la capital: "...nadie podría imaginar que en este suelo existiera un hombre capaz de realizar una creación semejante". El notable director de orquesta Sergiu Celibidache hizo una declaración similar en México, después de participar en la temporada de la Sinfónica de Chile, en 1953.

En su vida diaria, el Maestro Medina abarca las labores de Presidente de la Sinfónica y de Director artístico de la institución, con sus estudios de música y su afición a los deportes. En su juventud fue campeón regional de box, campeón y "recordman" sudamericano de jabalina. Hoy día se dedica a la caza y la pesca, y practica ambos deportes con eficacia. Durante los años en que estudió canto y teoría musical en Italia, fue campeón de jabalina de ese país y, desde allí, fue a Amberes para participar en las primeras olimpiadas como representante de Chile.

Se radicó en Italia con la idea de dedicarse al canto y, por un tiempo, perteneció a varias compañías de ópera. Incluso le correspondió desempeñar papeles de responsabilidad en la temporada de ópera, organizada en Ginebra, con motivo de la inauguración de la sede de la Liga de las Naciones. Poco a poco, sin embargo, se dio cuenta que le interesaba más la polifonía que la ópera; la dirección musical que la representación escénica. Su intuición estilística y su sensibilidad interpretativa han justificado ampliamente su determinación de alejarse de la escena para tomar la batuta.

Su carrera musical le ha conquistado galardones más significativos que sus aficiones deportivas. Hasta el momento ha sido condecorado con las Palmas Académicas de Francia, en dos grados, agraciado con el Premio Municipal de Arte de la ciudad de Concepción, nombrado Miembro Honorario de la Universidad de Concepción y Miembro Académico de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile. Países como Inglaterra y Estados Unidos han reconocido la trascendencia de su labor, invitándole a visitar oficialmente sus centros musicales. En 1955 visitó los Estados Unidos. Recorrió el país de un extremo a otro escuchando sus mejores coros, entre ellos al Coro del Tabernáculo de Salt Lake City y al Wagner Choral de Los Angeles.

Ultimamente, el Director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois, lo distinguió invitándolo a dirigir la Orquesta en su visita a nuestro país. El maestro Medina dirigió en Concepción el "Gloria", de Antonio Vivaldi, en el que actuó la Orquesta junto al Coro Polifónico.

### *Organización y Estructura*

La Sinfónica de Concepción es una corporación sin fines de lucro, destinada exclusivamente a desarrollar una actividad de carácter artístico y cultural. Fue fundada el 17 de julio de 1934, Corporación domiciliada en la ciudad

de Concepción, cuyo objeto sería cultivar y fomentar el arte musical en todas sus manifestaciones, contribuyendo no sólo al perfeccionamiento cultural y artístico de sus asociados, sino que, también, al desarrollo e incremento de la cultura musical en Chile (Art. 1º de sus estatutos).

Por decreto Nº 2337, de 18 de mayo de 1937, del Ministerio de Justicia, se concedió la personalidad jurídica a la institución, con lo cual recibió el reconocimiento oficial del Gobierno de Chile.

La Sinfónica cuenta en la actualidad con tres categorías de socios: a) Honorarios; b) Cooperadores, y c) Activos. Los socios honorarios son los que se hacen acreedores a este título, ya sea por haber prestado servicios especiales a la institución, o por reunir condiciones artísticas especiales y que, a propuesta del Consejo Directivo, son proclamados por la Asamblea de socios. Los socios cooperadores son: primero, aquellos que han contribuido en cualquier forma al desarrollo de la institución y que son designados por el Consejo Directivo; segundo, aquellos socios que han permanecido durante cinco o más años en la institución y que desean ingresar en carácter de cooperadores, por haber perdido la calidad de activos, previa solicitud que es ratificada por el Consejo Directivo. Tienen calidad de socios activos las personas que, llenando los requisitos que exige el Reglamento interno de la Corporación, colaboran en algunas de sus actividades.

La Administración y dirección de la Sinfónica reside en un Consejo Directivo compuesto por el Presidente, el Vicepresidente, cinco consejeros y dos representantes de otras instituciones. Estas instituciones son designadas por el Consejo Directivo y sus representantes deben tener la calidad de socios cooperadores. Los cargos de Secretario General y Tesorero son desempeñados por personas especialmente contratadas por el Consejo Directivo.

Su directorio actual está constituido por: Presidente, don Arturo Medina McKey; Vicepresidente, General (R) Aristides Vásquez Raviner; Tesorero, don Jorge Rivera Parga; y Directores, Elsa Burgos de Pineda, Stanley Elliot, Luis Candía, Eduardo Vaillant, Jorge Reyes y José Quiroga.

El 22 de marzo de 1950, se dictó la Ley de la República Nº 9.574, por medio de la cual se concedió a la corporación "Sinfónica de Concepción", el producto del 10 por ciento sobre el valor de las entradas de teatros, cines y circos de la provincia de Concepción con el fin de financiar sus actividades.

En la actualidad, la Sinfónica tiene los siguientes planteles artísticos: Coro Polifónico (titular); Conjunto Criollo (difusión de la música autóctona chilena); Escuela Superior de Música (ex Conservatorio); mantiene cursos de bailes folklóricos, dicta charlas y organiza actos culturales en la provincia de Concepción y diversos puntos del país; además, colabora a la actividad de otros conjuntos corales, facilitándoles partituras y otros materiales necesarios. A través de todos los conjuntos se mantiene una efectiva labor durante todo el año.

Director del Coro Polifónico es el señor Medina; Director del Coro Experimental y del Conjunto Criollo, señor Eduardo Gajardo; pianista, señora Elsa Burgos de Pineda; actividades anexas y actos culturales, se realizan a través de la Asesoría de Relaciones Públicas; Director de la Escuela Superior de Música, señor Alfonso Boegeholz.

En cuanto a la Escuela Superior de Música, corresponde al antiguo Conservatorio de Música de la Sinfónica, que adquirió una nueva constitución

por medio de un convenio suscrito entre esta institución y la Universidad de Concepción.

De acuerdo a dicho convenio, el Conservatorio pasó a constituir un organismo independiente que se rige por las disposiciones del convenio suscrito el 25 de marzo de 1963. Para la mantención de dicho plantel, la Sinfónica aportó todos los enseres, elementos e instrumentos con que contaba el Conservatorio y lo subvenciona con una suma igual al 30 por ciento del producto de la Ley N° 9.574. La Universidad, por su parte, aportó durante 1963, una suma no inferior a E° 15.000 y fijó sumas que concederá en los años sucesivos.

En lo que se refiere al estado actual de la Sinfónica de Concepción, cabe destacar que a través de sus 30 años de vida, la institución ha logrado capitalizar en bienes muebles e inmuebles. En materia de bienes raíces actualmente cuenta con tres: el ubicado en Aníbal Pinto 266, 250 y 248, que ocupa actualmente; en Colo Colo 263 y en Diagonal Pedro Aguirre Cerda en la intersección de las calles Orompello y San Martín, donde se proyecta construir un nuevo edificio que consultará también una sala de Teatro.

### *Giras al extranjero*

Una vez que el maestro Medina consideró que el conjunto bajo su dirección había adquirido madurez suficiente, decidió recorrer con él los países rioplatenses. En 1946 realizó su primera gira de conciertos a la Argentina y el Uruguay.

Prueba de la excelencia del coro en ese momento fue el éxito de su concierto de despedida en Santiago. El Dr. Albrecht Goldschmidt, lo comentó en estos términos: "Esta vez el coro llegó en forma maravillosa; ya es difícil decir algo sobre él, porque los términos corrientes se desvanecen ante ese fenómeno. Estamos siempre más convencidos de que en lo que se refiere a cultura de sonido, a expresión, a cultivo del estilo, a la realización de las últimas significaciones de la música como género, este Coro representa el conjunto más notable de todos los grupos americanos, lo que a nosotros no nos merece dudas, pues en EE. UU. no hay nada que se le parezca en algo".

No es de sorprenderse, entonces, que sus actuaciones en el Teatro Colón de Buenos Aires constituyeran un acontecimiento artístico sin precedentes. Después de su primera actuación en el más exigente Teatro de nuestra América, mereció una ovación de pie que duró cerca de un cuarto de hora. Igualmente calurosa y entusiasta fue la acogida que se le brindara en el Teatro del SODRE de Montevideo.

En ambos países la crítica no escatimó adjetivos para alabar al conjunto visitante. Las dos que citamos a continuación son típicas: De "El Mundo" de Buenos Aires: "Ayer se presentaron en el Teatro Colón los Coros Polifónicos de la Sinfónica de Concepción, Chile, ofreciendo una audición que quedará memorable en los anales de la sala, porque el conjunto que dirige el maestro Arturo Medina reveló poseer tan excepcional categoría artística que cabe considerarlo un orgullo para su patria y para el arte americano entero".

De "El Día" de Montevideo: "No podríamos señalar en su labor preferencia a ésta o aquella modalidad, siendo todas sus versiones irreprochables y dando siempre la impresión de un magnífico órgano humano, sin desfalle-

cimientos, sin desafinaciones, con un ajuste inmejorable y una depurada musicalidad. Una frescura inefable trasciende de sus ejecuciones".

Los óptimos resultados de esta gira condujeron a contratos posteriores, de modo que los Coros Polifónicos debieron realizar nuevas giras a la región platense en los años 1952 y 1958. En ambas obtuvieron éxitos semejantes al de su primera visita, tanto de público como de crítica. La Sinfónica de Concepción cantó no tan sólo en Buenos Aires y Montevideo, sino que también en Rosario, Córdoba, Mendoza y San Juan.

En 1956, invitado por la Cía. Salitrera Tarapacá y Antofagasta, los Coros Polifónicos de Concepción visitaron el norte de Chile y cantaron en Iquique y las Oficinas Salitreras Humberstone y Victoria. El pueblo nortino, para el que ofrecieron una serie de conciertos, los aplaudió con verdadero fervor. De Iquique el conjunto se dirigió a Lima, Perú, en su primera gira al país vecino del norte. En Lima no se había escuchado antes una agrupación coral de equivalente categoría y, por lo tanto, sus audiciones causaron profunda impresión. Esto no sólo lo manifestaron las elogiosas críticas de todos los diarios y revistas sino que, además, la recepción cordial brindada a los componentes del Coro por las autoridades cívicas del país hermano y por la Embajada de Chile en Lima.

### *Repertorio*

El repertorio del Coro Polifónico es muy vasto, incluye obras de compositores chilenos, sudamericanos en general y de los más destacados maestros de la música universal, además de gran cantidad de himnos nacionales de América y Europa. Las obras sinfónico-corales del repertorio abarcan las más destacadas obras de Juan Sebastián Bach, Benjamín Britten, Gustavo Fauré, Jorge Federico Haendel, Claudio Monteverdi, Antonio Vivaldi y Johannes Brahms.

Para formarse una idea aproximada del valor de este vasto repertorio basta con nombrar algunas de las composiciones que incluye:

Repertorio chileno a capella: Amengual: "Tórtola amante" y "Cantar chileno"; Allende: "Sé bueno"; Aránguiz: "El tortillero"; Castillo: "Mamita"; Letelier: "Pinares"; Julia López: "Jesu dulcis memoria", "Al niño Jesús", "Blanca Azucena" y "La negra"; Pérez Freire: "Ay ay ay"; Perceval: "Triste me voy a los campos"; Santa Cruz: "En la tierra arada".

De autores sudamericanos: Bracesco: "Canto incaico"; Filiberto: "Clavel del Aire"; Gutiérrez del Barrio: "El cantar del carretero"; Grau: "Ojos claros serenos"; Urzúa: "Ave María", y Valenti-Costa: "Vidala".

Entre las obras corales de los grandes maestros de la literatura universal, pueden destacarse: Bach: "Kirie en Re menor"; Bruckner: "Ecce sacerdos magnus"; Banchieri: "Gli festinanti"; Beethoven: "To Maelzel"; Brahms: "Das Madchen"; Debussy: "Dieu qu'il la fait"; Gesualdo: "Io taceró"; Lassus: "Jubilate deo"; Marenzio: "O Rex gloriae"; Mozart: "Berceuse", e innumerables corales de Monteverdi, Palestrina, Pergolesi, Purcell, Thomson, Victoria, Vecchi y muchos otros.

Muchos son los éxitos que ha obtenido el Coro Polifónico en sus interpretaciones de grandes obras de la música sinfónico-coral junto a destacados conjuntos orquestales de nuestro país y del extranjero. Habitualmente, en Concepción se hace acompañar por la Orquesta de la Universidad; también ha actuado en reiteradas oportunidades junto a la Orquesta Sinfónica de Chile, y lo ha hecho junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de

Cuyo; la Orquesta Sinfónica Nacional de Buenos Aires; la Orquesta Sinfónica del SODRE, en Montevideo; la Orquesta Sinfónica de Mendoza; y ahora último ha actuado junto a la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois. Junto a estos grandes grupos orquestales de nuestro continente ha interpretado obras tales como las Cantatas 4, 11, 80, 140 y 190 de Juan Sebastián Bach; así como su Magnificat y "La Pasión según San Juan"; el "Réquiem" de Fauré; el Salmo 112 de Haendel; el "Gloria" de Monteverdi y el de Vivaldi; "Ceremony of Carols" de Benjamín Britten; y ahora último el "Réquiem Alemán" de Johannes Brahms.

### *Nómina de integrantes*

El Coro Polifónico cuenta en la actualidad con 97 integrantes, distribuidos de la siguiente manera:

#### *Tenores:*

Miguel Alarcón  
Pedro Alvarez  
Jorge Chávez  
Carlos Donoso  
Adonis Fuentes  
Manuel Fuentealba  
Marco Labraña  
René Melo  
José Moya  
Sergio Nelson  
Guillermo Pineda  
Carlos Ramírez  
Jorge Reyes  
Amado Rivera  
José Salgado  
Wilfredo Sepúlveda  
Mario Stevens  
Jorge Tapia  
Eduardo Vaillant

Julia Menéndez  
Znira Merino  
Mónica Muñoz  
Adriana Muñoz  
Silvia Otárola  
Noelia Pumarino  
Eva Rojas  
Rietta Trautman  
Norma Terreu  
Adriana Vio  
Lelia Valenzuela  
Fabiola Veloso  
Gabriela Salgado  
Carmen Zambrano  
Nilda Zambrano  
Enriqueta Sepúlveda  
Nora de Klener  
Carmen Inostroza  
Irlanda Inostroza

Ernesto Muñoz  
Leonel Melgarejo  
Nelson Needham  
Carlos Orellana  
Hernán Olivera  
Sergio Decap  
Ramón Pelizzari  
Héctor Muñoz  
Luis Candia

#### *Contraltos:*

Ana Bañados  
Rosa Badilla  
Petronila Campos  
Elsa Cariola  
Jacqueline Chapiró  
Julia Herrera  
Silvia Herrera  
Elena Montero  
Lucy Millán  
Carmen Moya  
Yolanda Hernández  
Sonia Pincheira  
Morelia Peña  
Aída Reyes  
Paulina Rodríguez  
Sofía Riveros  
Emma Schmidlin  
Mariana Saavedra  
Haydy Vega  
Lucy Olivera  
Consuelo Olavarría  
Carola Woenckhaus  
María Véjar  
Myrna Navarrete

#### *Sopranos:*

María Elena Aste  
Florisa Arancibia  
Eliada Acuña  
Miriam Aguayo  
Carmen Baraybar  
Silvia Díaz  
María Luisa Elizalde  
Adriana Fuentes  
Erna Fuentes  
Ruth Gutiérrez  
Clara Hernández  
Fanny Leiva

#### *Bajos:*

Mario Arredondo  
Jaime Bravo  
Juan Carrasco  
Pedro Cid  
Arnoldo Cortés  
Alberto Eyzaguirre  
Eduardo Gajardo  
Augusto Gajardo  
Jaime Hinojosa  
Emilio Jara  
Pedro Letelier  
Enrique Loyola  
Luis Macaya

*Opiniones sobre el Coro Polifónico*

En sus actuaciones en el extranjero, como en sus presentaciones en la capital o en su propia ciudad, el Coro Polifónico de Concepción ha merecido elogios de destacadas personalidades internacionales, además de las aparecidas en la prensa nacional y extranjera. A continuación veremos algunas de las que se guardan en el archivo de la Sinfónica y que se han ido acumulando en gran número durante sus treinta años de existencia.

HENRY WALLACE (Vicepresidente de los Estados Unidos). "En los últimos 10 años, no he oído en el mundo cosa semejante. Pocas veces he tenido ocasión de oír interpretaciones más perfectas".

CLAUDIO ARRAU (Pianista nacional). "Para mí los Coros Polifónicos de Concepción no sólo son los primeros de nuestro país y de Sudamérica, sino que se pueden contar entre los mejores que existen en el mundo. Su disciplina, la homogeneidad de sus voces y el excelente sentido interpretativo que los distinguen, merecen todos los elogios".

DOMINGO SANTA CRUZ (Compositor nacional). "Coro magnífico, serio, disciplinado y hecho a todos los estilos. Le hemos escuchado, con el deleite de los grandes conciertos polifónicos de Europa, sus programas admirablemente combinados, bien matizados y sólidos. Nada tienen que envidiar a cuantos existen de más famosos en el género coral".

ALFONSO ALLENDE (Compositor nacional). "Quien desee disfrutar la belleza contenida en las obras de un arte superior, que concurra a los conciertos de los Coros Polifónicos de Concepción. Allí encontrará expresado en forma impecable el atormentado dramatismo de Victoria, la transparente armonía de Palestrina, el sentir eglótico de Monteverdi, la hondura de Brahms y elegante espiritualidad de Scarlatti. Arturo Medina, su director, ha logrado una perfecta disciplina musical en tan admirable corporación artística".

JUAN ORREGO SALAS (Compositor nacional). "Con las presentaciones del Coro de Concepción, asistimos a un excelso despertar de lo más puro que hay en la música: la polifonía coral religiosa y profana, interpretada con la limpieza y claridad lineal que seguramente habrían envidiado sus propios creadores".

SIR STEWART WILSON (Musicólogo británico). "Los Coros de Concepción son de primer orden y estoy feliz de haber venido a conocer esta expresión del arte chileno. Es el primer conjunto que he escuchado en Sudamérica. Aparte del Coro de la Opera de Río de Janeiro. Causaría una enorme impresión una gira de los Coros Polifónicos por Europa, aun cuando su éxito económico sea relativo, como lo es el arte en este aspecto. Quienes cantan con el corazón se merecen por lo menos el reconocimiento nuestro: ese reconocimiento de quienes buscan en el arte coral una válvula de escape para el pensamiento".

DAVID STITCHKIN (Rector de la Universidad de Concepción). Al declarar miembro honorario de la Universidad a don Arturo Medina dijo, en una

de las partes de su discurso: "La obra de Arturo Medina sobrepasa, pues, los amplios horizontes del arte y logra una trascendencia cultural y social de tal magnitud, que coloca a la Universidad de Concepción en deuda permanente con el maestro. Porque él ha sido y es uno de los nuestros, que, sin espaldarazo oficial, ni títulos, ni diplomas, ni cargos universitarios, ha estado haciendo, por más de 25 años, una labor auténticamente universitaria".

Han pasado treinta años y los recuerdos se van acumulando en los álbumes de recortes y autógrafos, y es así como llegamos a la última página del libro de firmas; está fechada 9 de mayo de 1964 y dice, en inglés: "En caluroso recuerdo de nuestra colaboración en el "Gloria" de Vivaldi. Vuestro Coro es verdaderamente uno de los pocos grupos corales sobresalientes que he oído. Espero que no pase mucho tiempo antes de que Uds. puedan llevar este grupo a los Estados Unidos, donde yo sé que serían recibidos con el más grande entusiasmo. Con los más cordiales deseos para el futuro de vuestra organización, BERNARD GOODMAN, Director de la Orquesta Sinfónica de la Universidad de Illinois".

En esta crónica se ha querido contar lo que es el Coro Polifónico de Concepción y algo de lo que ha realizado en sus treinta años de vida. La tarea era difícil porque para contar la historia del Coro Polifónico de Concepción no basta con el cronista, se hace necesario el historiador. Es por ello que estas páginas no pueden titularse "Vida del Coro Polifónico", porque aquí no está todo y es difícil no quedarse corto al hablar de la primera institución coral de Chile.

Para finalizar, nada más adecuado que las palabras pronunciadas por el compositor nacional, Alfonso Letelier, en el homenaje a los 25 años del Coro Polifónico: "La fuerza interior que el Coro Polifónico de Concepción ha irradiado se va traduciendo en la creación de otros conjuntos en ciudades más o menos cercanas. Es esto también un premio y un estímulo. No en vano, entonces, se ha trabajado en la maravillosa tarea de dar a conocer y hacer amar aquella parte del pensamiento del hombre que se vertió en música; esa forma del pensamiento que a fuerza de ser honda a la vez que temporal, fugaz y sutil como ninguna otra, requiere del vehículo que la haga tangible"...

# IMPRESIONES DE ETNOMUSICOLOGIA Y FOLKLORE EN AMERICA LATINA

por

*George List*

América Latina es un continente enorme con grandes recursos musicales y su cultura musical tradicional es tan variada como su topografía, sus climas y su conglomerado racial. En Estados Unidos existe un interés creciente por esta rica cultura musical. La reciente creación del Instituto Interamericano de Investigación Musical de la Universidad de Tulane, dirigido por el investigador norteamericano Gilbert Chase, y el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana, que dirige el compositor chileno Juan Orrego-Salas, confirman este interés. Atestiguan una preocupación similar por la etnomusicología y el folklore de los Estados Unidos, por parte de investigadores latinoamericanos, las recientes visitas a este país de Carlos Vega, de Argentina; Vicente Mendoza, de México; Luis Felipe Ramón y Rivera e Isabel Aretz, de Venezuela, y muchos otros, además.

El intercambio de ideas de investigadores de todo el hemisferio tuvo lugar en la Primera Conferencia Interamericana de Etnomusicología celebrada en Cartagena de Indias, Colombia, entre el 24 y 28 de febrero de 1963, bajo los auspicios de la Pan American Union y el Gobierno de Colombia, la que se celebró conjuntamente con la Tercera Asamblea del Consejo Interamericano de Música. Estos encuentros tienen un inmenso valor. Quien escribe estas líneas tuvo el privilegio de ser uno de los cinco investigadores de los Estados Unidos que asistieron a esta Conferencia, siendo las otras Charles Seeger y Mantle Hood de la Universidad de California en Los Angeles, Williard Rhodes de la Universidad de Columbia y MacEdward Leach de la Universidad de Pennsylvania.

A continuación se da la lista de los trabajos leídos durante esta Conferencia:

- Fétis, un precursor del criterio etnomusico-lógico en 1869. Lauro Ayestarán (Uruguay).
- The quest for norms in ethnomusicology. Mantle Hood (Estados Unidos).
- Cantos Navideños en el Folklore venezolano. Isabel Aretz (Venezuela).
- Música de tres notas. Carlos Vega (Argentina).
- Proyecciones sociológicas del folklore nacional. Andrés Pardo Tovar (Colombia).
- Collecting techniques with special reference to ballads. MacEdward Leach (Estados Unidos).
- La Polifonía entre los indios cunas. Blas Emilio Atehortúa (Colombia).  
Luis Carlos Espinoza (Colombia).  
Jesús Pinzón Urrea (Colombia).



- Music in the culture of the Jivaro Indians of the ecuatorian Montaña. George List (Estados Unidos).
- El Xique, ritmo autóctono. Rafael Manzanes (Honduras).
- El arco musical: un instrumento etnológico viviente en el folklore musical del Uruguay. Lauro Ayestarán (Uruguay).
- Cantos Negros de la fiesta de San Juan. Luis Felipe Ramón y Rivera (Venezuela).
- Información sobre los instrumentos de la música folklórica e indígena de Panamá. Gonzalo Brenes (Panamá).
- The music of the Mazatec mushroom ceremony. Williard Rhodes (Estados Unidos).
- Preface to a critique of music. Charles Seeger (Estados Unidos).

La amplitud de los temas abarcados por los investigadores latinoamericanos es decidora e impresionante. Hubo cursos sobre la música del mestizo español, el negro y el americoindio. Se abarcó, a través de la clasificación, la etnomusicología, la musicología, lo folklórico y lo histórico. Se hizo uso, además, de la disciplina comparada, característica sobresaliente de las investigaciones etnomusicológicas en otros puntos del mundo, y muchos de los trabajos presentados fueron excelentes. Otros, como podía esperarse, debido al reciente desarrollo de esta ciencia en algunas de las repúblicas latinoamericanas, me parecieron carecer de la visión necesaria frente a ciertos conceptos y métodos que caracterizan los estudios musicológicos en otras partes del mundo en la actualidad. No se puede discutir el énfasis sobre el trabajo en el terreno, por sobre el análisis y la teoría, que algunos de estos trabajos demuestran, cuando se comprende que enormes áreas de música tradicional en Latinoamérica no han sido todavía exploradas o debidamente estudiadas. No obstante, uno o dos de estos trabajos teóricos parecen basarse más bien sobre conceptos tales como el paralelismo o el desarrollo evolutivo de las sociedades, conceptos que hace tiempo fueron descartados como inútiles por muchos etnomusicólogos.

Después de la Conferencia tuve la oportunidad de observar las actividades dentro de este campo, al visitar algunas instituciones y asistir a reuniones con investigadores de Bogotá, Quito, Lima y Caracas. Los investigadores colombianos han realizado un trabajo considerable en el campo de la música tradicional de su país. Un punto de partida ha sido la reciente edición de un álbum de tres discos L., *Introducción al Cancionero Noble de Colombia*, realizado por el Ministerio de Educación Nacional de Colombia, bajo la supervigilancia del Dr. Joaquín Piñeros Corpas. El folleto adjunto, muy completo, contiene comentarios históricos y críticos; una descripción de los instrumentos musicales, de los conjuntos musicales, de los conjuntos instrumentales, de las danzas y algunos de los textos de las canciones. Este álbum no incluye ejemplos de la música de los relativamente incultos grupos de los americoindios de Colombia, porque los editores estimaron que esta música está fuera de la tradición cultural de Colombia. Esta omisión es una desgracia, des-

de el punto de vista del etnomusicólogo, porque las grabaciones de la música de los americoindios de Colombia es difícil de obtener.

Por circunstancias inevitables, no pude visitar el centro de Estudios Folklóricos y Musicales de la Universidad de Colombia. No obstante, tuve la oportunidad de intercambiar ideas sobre las actividades del Centro con su Director, Andrés Pardo Tobar, en Cartagena y, a través de la correspondencia y el conocimiento de las publicaciones que allí se hacen: *Los Cantares Tradicionales de Baudó* (Andrés Pardo Tovar) y *Rítmica y Melódica del Folclor Chocoano* (Andrés Pardo Tovar y Jesús Pinzón Urrea). Las investigaciones realizadas por esta institución están contribuyendo prodigiosamente a nuestro conocimiento de la música folklórica de las distintas regiones geográfico-culturales de Colombia.

La recolección y el estudio de la música del centenar o más de tribus indígenas de Colombia parece haber merecido un menor énfasis. No obstante, en el Instituto de Antropología del Museo Nacional de Colombia, existe una importante colección de música de muchas de las tribus indígenas colombianas. Gracias a la gentileza de Luis Duque Gómez, su director en aquella época y de Gerardo Reichel-Dolmatoff, etnomusicólogo, tuve el privilegio de escuchar un buen número de estas excelentes y bien documentadas grabaciones. Muchas de estas grabaciones fueron realizadas en expediciones en el terreno por miembros del Instituto. Otras lo fueron por un grupo de antropólogos británicos entre ellos, Brian J. Moser y Donald Taylor, durante una reciente expedición, en la que contaron con la ayuda de miembros del Instituto. Algunas de estas grabaciones han sido editadas en discos LP, por la British Broadcasting Corporation.

Parece que en el Ecuador la investigación de la música tradicional no está igualmente desarrollada. Pero se puede esperar un incremento en los estudios de la música folklórica a través de la creación reciente, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito, que dirige Benjamín Carrión, del Instituto Ecuatoriano de Folklore. El Instituto lo dirige el artista ecuatoriano Oswaldo Guayamasín y su labor ha sido impulsada con eficiencia por el folklorista brasileño Paulo de Carvalho Neto, miembro de la Misión Cultural del Brasil en Quito, quien, además, ha dictado cursos sobre folklore en la Universidad Central. La primera publicación del Instituto, *Folklore de Licán y Sicalpa* (1962), en la que colaboraron varios miembros del Instituto, incluye mucho material sobre las regiones visitadas por investigadores de este plantel. Incluye tres transcripciones de melodías. Desgraciadamente, los textos están separados, cuando habría sido muy útil asociarlos con las melodías.

Grabaciones de la música indígena del Ecuador están siendo preparados por los investigadores de campo del Instituto Lingüístico de Verano, una sociedad misionera cuyos miembros son principalmente norteamericanos, y quienes se especializan en el estudio de las lenguas indígenas. Grabaciones de las regiones de Auca, Tewano, los Quechuas de las planicies y los Jibaros, cuyo material ha sido recolectado por los investigadores de campo del Instituto, entre ellos Carolyn Orr, Catherine Peeke y Glen Davis Turner, se encuentran en los Archivos de Música Folklórica y primitiva. Fui recibido en las oficinas del Instituto Lingüístico de Verano, de Quito, por Donald F. Jonhson, su director y tuve la oportunidad de conversar por radiotelefonía con Glen Turner, quien se encontraba en su centro de investigaciones, so-

bre sus grabaciones de los Jíbaros. Por desgracia, no tuve tiempo para visitar a Turner en su centro de investigaciones y observar directamente su labor.

Una de las grandes atracciones de Quito para el etnomusicólogo, es la soberbia colección de instrumentos musicales que se encuentran en la Casa de la Cultura Ecuatoriana. Esta colección, que incluye más de mil piezas, ha sido recolectada en un período que abarca casi medio siglo, por el musicólogo ecuatoriano, Pedro Pablo Traversari Salazar. Muchos magníficos ejemplares de instrumentos folklóricos y aborígenes de Sudamérica se encuentran en la colección. Hay por ejemplo, un ejemplar muy bueno de un tambor ranurado Jíbaro y otro muy poco usual de una flauta de Pan, hecha con plumas de un pájaro muy grande, cuyos cañones fueron cortados para formar flautas ligadas. La contrapartida de la colección es que no está muy bien adaptada para realizar estudios etnomusicológicos, porque no siempre se indica con claridad la proveniencia de los instrumentos. La identificación completa y el estudio de los instrumentos tradicionales de esta valiosísima colección sería un proyecto digno de considerarse.

El 4 de marzo por la noche se celebró una reunión en el Instituto del Folklore, en la Casa de la Cultura Ecuatoriana, a la que se invitó a Carlos Vega y a quien escribe estas líneas. Habíamos viajado juntos de Bogotá a Quito, después de la Conferencia de Cartagena. Fuimos presentados por Paulo de Carvalho Neto, Asesor del Instituto. Luego Carlos Vega describió algunos de sus recientes proyectos de estudios musicológicos. En seguida hubo una discusión animada e interesante entre Vega y Antonio Santiana, Director del Museo Etnográfico de Quito, en la que este último discrepaba sobre algunos conceptos de Vega con respecto a los orígenes de la música, los que no concuerdan con el punto de vista etnológico.

El que escribe, discutió después numerosos aspectos folklóricos y de la música folklórica, refiriéndose principalmente a los índices del folklore y de la música folklórica, terminando con una descripción de las actividades de los Archivos de Música Folklórica y Primitiva de la Universidad de Indiana. Asistimos a una comida presidida por el Director Ejecutivo del Instituto, Leonardo Tejada y Oswaldo Guayasamín, y a una recepción en casa del Sr. Guayasamín.

Es imposible no impresionarse con el bullente interés que existe en Quito por el folklore y la música. No obstante, el Instituto del Folklore tiene la desventaja de que la mayoría de sus miembros sólo pueden dedicarle poco tiempo a la labor y al estudio en el terreno. Pero estas circunstancias son usuales, inclusive en los Estados Unidos, y muchas espléndidas colecciones y estudios han sido realizados por los investigadores en situación bien semejante. Aunque una ayuda financiera más generosa y una formación técnica más profunda sería provechosa, es seguro que un trabajo eficiente será, posiblemente, realizado por el entusiasta grupo de folkloristas que tuve el privilegio de conocer en la Casa de la Cultura Ecuatoriana de Quito.

En Lima, siempre acompañado por Carlos Vega, visité el Conservatorio Nacional de Música, donde nos recibió su Director, Carlos Sánchez-Málaga y Josafat Roel Pineda, entonces etnomusicólogo del Conservatorio. Conocía la labor de Roel a través de su excelente artículo "El Wayno de Cuzco", un amplio estudio de este tipo de danza, canto y poesía, publicado en el *Folklore Americano*, publicación del Comité Interamericano de Folklore y del Instituto Panamericano de Geografía e Historia, el que a menudo publica

trabajos sobre la música tradicional de América Latina. Después tuve la oportunidad de encontrarme nuevamente con el Sr. Roel, en el Museo Nacional de Historia, donde pude examinar, con detención e interés, las excelentes colecciones de la cultura folklórica de los Andinos Peruanos. Quedé particularmente impresionado con los hermosos trajes y las imaginativas esculturas en madera. Gracias a la amabilidad del Director del Museo de Historia, Luis E. Valcárcel y a la ayuda de Emilio Mendizábal Losack, Ayudante del Museo, pude obtener copias de grabaciones de música Quechua y mestiza recolectada por el Sr. Roel y por miembros del Museo de Historia. Entre las obras copiadas figuran varias de las provincias de Ayacucho en las que se tocan cuernos alternativamente con las estrofas de las coplas que se cantan en las festividades.

En Lima visité también las oficinas del Instituto Lingüístico de Verano, donde fui recibido por Lambert Anderson, Director Ayudante y por Donald Burns, su ex Director, quien en ese momento estaba dictando cursos en la Universidad Nacional de Cuzco. Tanto el señor como la señora Lambert habían trabajado con los indios Ticuna en el interior. En el Perú, los investigadores del Instituto están en contacto con el Ministerio de Educación y bajo los auspicios del Ministerio, han iniciado un plan de grabaciones de la música y las ceremonias de los indios peruanos.

En Caracas tuve el privilegio de pasar varios días en casa de mis amigos Luis Felipe e Isabel Aretz Ramón y Rivera, y fue así como pude visitar el muy excelente Instituto Nacional de Folklore que dirige Luis Felipe Ramón y Rivera. Los esposos Ramón y Rivera visitaron la Universidad de Indiana en 1961, por algunos días, ocasión en que tuvieron la oportunidad de visitar los Archivos de Música Folklórica y Primitiva y los Archivos Folklóricos.

En el Instituto Nacional de Folklore encontré registros meticulosos de numerosas expediciones de investigación, grabaciones con documentación completa y una pequeña, pero bellísima colección de instrumentos musicales. El domingo 10 de marzo tuve el privilegio de acompañar a los Ramón y Rivera en una expedición a la aldea negra de Curiepe, en el estado de Miranda, en el que estaban realizando un estudio de la música de tambor, de origen africano, que todavía existe en la región. Fue un verdadero placer observar los métodos de trabajo en el terreno de esta pareja de especialistas competentes y altamente preparados. Visitamos varias casas de la aldea en la que se nos proporcionó información verbal espontánea. Mientras el Sr. Ramón y Rivera formulaba las preguntas, la Sra. Ramón y Rivera anotaba, aclarando conceptos o haciendo algunas nuevas. Por la tarde asistimos a un fiesta organizada en honor nuestro en la que danzaron con acompañamiento de dos distintos conjuntos de tambores; los tambores redondos y los tambores grandes. El trabajo leído por Luis Ramón y Rivera en la Conferencia de Cartagena y luego publicado por el *Boletín del Instituto de Folklore*, "Cantos Negros de la fiesta de San Juan", se refiere a tipos similares de la música tan compleja y fascinante de esta región, como difícil de anotar.

El Instituto Nacional de Folklore de Caracas tiene un personal relativamente grande. Además, de los Ramón y Rivera, cuentan con Miguel Cardona, quien se preocupa del material folklórico, supersticiones y creencias; de Abilio Reyes, a cargo de las danzas; Gustavo L. Carrera y Pilar A de Carrera, de la literatura folklórica. Las investigaciones que realiza el Instituto son utilizadas por muchos miembros de la educación. Los profesores de educación

física estudian en el Instituto las danzas folklóricas y escritores y poetas estudian allí la literatura oral del país.

Para terminar querría hacer algunas observaciones globales. Lo primero que merece comentarse es la diferencia obvia de orientación que existe entre los musicólogos de Latinoamérica y los de los Estados Unidos. En los Estados Unidos, sin lugar a duda, la mayoría de los musicólogos se preocupa de los estudios históricos y no del arte de la música en su país de origen, no de la música de los americoindios nativos y ni siquiera de la música folklórica de los Estados Unidos, sino del arte musical de Europa. El énfasis de sus investigaciones del arte musical europeo no se basa en la música contemporánea de Europa, sino que en la música del Medioevo, el Renacimiento y el Barroco. El investigador norteamericano que se considera etnomusicólogo se especializa más bien en la música de Asia o Africa que en la música del americoindio de los Estados Unidos, aunque existen dos o tres investigadores que se han especializado en este campo. Salvo raras excepciones, el estudio de la música folklórica de los Estados Unidos, que es principalmente de lengua inglesa, pertenece a los folkloristas, la mayoría de los cuales trabaja en los departamentos de inglés de las universidades.

En cambio, el musicólogo latinoamericano parece preocuparse principalmente de la historia musical de su país. Como parece que la música folklórica ha tenido en la mayoría de los casos una influencia considerable en el arte musical del país (no es el caso de los Estados Unidos), la mayoría de los musicólogos de Latinoamérica demuestran interés por la música folklórica de su propia región. Que los folkloristas enfoquen sus estudios sobre su propia tradición cultural parecería ser la tónica de América Latina. No obstante, en los Estados Unidos los folkloristas se especializan tanto en las culturas tradicionales de países extranjeros, como en los de su propio país. Entre los antropólogos que estudian el folklore, una proporción mayor aún se especializa en las culturas de otros países.

Existe también un contraste bien marcado entre los financiamientos en América Latina y los Estados Unidos. En América Latina las artes y los estudios humanísticos son financiados por los gobiernos. En los Estados Unidos, por tradición, no ha habido ayuda financiera federal para las artes y los estudios humanísticos; éstos los financian los estados y las ciudades, principalmente a través de las universidades, mantenidas por los estados y los municipios. Además, las artes y los estudios humanísticos reciben gran ayuda financiera de fuentes no gubernamentales, a través de universidades y fundaciones mantenidas con fondos privados. Contrariamente a lo que ocurre en América Latina, el investigador norteamericano enseña en jornada completa en una universidad y sólo puede dedicarle parte de su tiempo a la investigación y a escribir. Por lo general, las fundaciones financian su labor sólo por períodos cortos. Por lo tanto, la ayuda financiera a las artes y a los trabajos humanísticos en los Estados Unidos está muy diversificada y a menudo es esporádica. En América Latina parece estar altamente centralizada y si descontamos la falta de estabilidad de muchos de los gobiernos del continente, parece ser continuada y estable.

Es posible que muchos investigadores latinoamericanos se sorprendan, pero cuando se juzga el apoyo financiero que se le da a la investigación etnomusicológica y folklórica en muchas regiones de América Latina, en relación a los recursos de sus países, ésta es, a lo que parece, proporcionalmente

mayor que en los Estados Unidos. No cabe la menor duda que la ayuda financiera dada por los gobiernos a las publicaciones de los estudios etnomusicológicos y folklóricos de Latinoamérica es enorme si se le compara a la que ofrecen los municipios o los gobiernos estatales de los Estados Unidos. En mi país, la mayoría de las revistas y trabajos que editan las sociedades culturales, son financiadas por suscripción. Las Fundaciones rara vez pagan la edición de los resultados de un proyecto de investigación, inclusive cuando ese proyecto haya sido financiado por ellas.

Donde el financiamiento parece más débil en América Latina es en el campo del equipo técnico. En el Ecuador me informaron que la falta de equipos de grabación era el más grave problema del Instituto Ecuatoriano de Folklore. En el Museo de Lima no hay equipo suficiente para redoblar copias en circuito cerrado.

En el Instituto Nacional del Folklore de Caracas, el Director ha tenido que comprar de su peculio una grabadora a batería para las grabaciones en el terreno, porque no pudo obtener fondos para comprar este equipo para el Instituto. Este es un problema que debe ser superado, porque el trabajo en el terreno es básico, tanto para los estudios folklóricos musicológicos, como para cualquier trabajo adecuado de los medios de comunicación humana, los que sólo pueden realizarse mediante el uso de equipos de grabación de alta calidad. En este sentido los investigadores norteamericanos tienen mayor suerte, porque se les proporciona equipo técnico suficiente para el trabajo en el terreno.

Es difícil comparar los puntos de vista teóricos en el estudio de la etnomusicología y del folklore en América Latina y los Estados Unidos. La formación erudita y universitaria se ha desarrollado sobre bases distintas en ambos continentes. Los términos "science" y "ciencia" no son sinónimos. En realidad, el concepto de ambas palabras tiene una connotada diferencia aquí y allá. En inglés la palabra posiblemente implica un punto de vista más rigurosamente objetivo que en el de la palabra correspondiente en castellano, la que parece estar más ligada al significado de "Scientia" del Latín. Por lo tanto, parece que existiere un mayor énfasis en la utilización de los conceptos derivados de las teorías etnológicas entre los investigadores norteamericanos del que se nota entre sus colegas de América Latina.

Los eruditos latinoamericanos tienen una gran ventaja sobre sus hermanos de los Estados Unidos. Las manifestaciones culturales que estudian continúan florecientes; en la mayoría de los casos no han experimentado todavía la fuerte influencia debilitadora de la industrialización moderna. La materia prima a investigar todavía se encuentra a su alcance y no tienen que realizar largos viajes para encontrarse con ella. Tienen la oportunidad (podríamos agregar la obligación) de mantener y estudiar esta cultura tradicional mientras continúe existiendo. El desarrollo múltiple de los medios de comunicación masiva producirá una fuerte corriente de disgregación de esa cultura y posiblemente su extinción.

Las realizaciones de los etnomusicólogos y folkloristas de América Latina es impresionante. Su contribución al conocimiento de las culturas tradicionales es cada día más valiosa y merecen el apoyo de sus respectivos gobiernos y de todos aquellos que se interesan por conservar y documentar la herencia tradicional del hombre.

## COLABORAN EN ESTE NUMERO

**JOSÉ VICENTE ASUAR.** Compositor e Ingeniero Civil. Es el primer músico chileno que compuso música electrónica y creó el Taller de Música Electrónica de la Universidad Católica. Asiduo colaborador de nuestra publicación.

**RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN.** Investigadores del folklore chileno, ambos pertenecen al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Varios trabajos de investigación folklórica nacional, de estos autores, han sido publicados por la Revista Musical Chilena y otras revistas nacionales y extranjeras.

**HUGO FUENTES MILLÁN.** Jefe de Relaciones Públicas de la Sinfónica de Concepción y colaborador en diarios de Concepción.

**MARÍA ESTER GREBE.** Egresada de musicología y composición del Conservatorio Nacional de Música. Entre 1954 y 1955 hizo estudios de composición y análisis en Londres con Matyas Seiber. Desde 1960 desempeña la cátedra titular de Análisis de la Composición en el Conservatorio Nacional de Música. Actualmente es jefe del Departamento de Musicología del Conservatorio. Ha dirigido numerosos trabajos de investigación de alumnos postgraduados de musicología. Sus principales investigaciones personales versan sobre modalidad y Lied romántico.

**GEORGE LIST.** Director de los Archivos de Música Folklórica y Primitiva y profesor de la Universidad de Indiana. Es graduado de la Juilliard School of Music y de las Universidades de Columbia e Indiana. Su carrera musical ha sido muy variada: flautista, compositor y profesor. Ha publicado artículos sobre teoría musical, la interrelación entre texto y melodía en la canción, técnicas de archivo y obras para piano, flauta, coros y bandas. Es director de *The Folklore and Folk Music Archivist*, y de una serie de álbums de discos de música étnica y folklórica que publica Folkways Records. El Dr. List es actualmente el Secretario de la Society for Ethnomusicology.

**CARLOS RIESCO.** Compositor chileno y agricultor. Realizó sus estudios musicales en Estados Unidos y en Francia, con Nadia Boulanger. Ha escrito obras para orquesta, para piano, para violín y piano, para la escena, ciclos de canciones, etc. Sus obras han sido ejecutadas en Estados Unidos, en Oslo, Copenhague, Tokio, Haifa, México, Yugoslavia, España y Santiago de Chile. Es colaborador permanente de la Revista Musical Chilena.

**VICENTE SALAS VIÚ.** Fundador y Director de la *Revista Musical Chilena*, Secretario Artístico, Subdirector y Director del Instituto de Extensión Musical. Desde 1958 a 1961, Director General de Bibliotecas de la Universidad de Chile. Es profesor de Historia de la Música en el Conservatorio Nacional de Música y Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Ensayista y colaborador asiduo de publicaciones en España, Estados Unidos y Chile.

DOMINGO SANTA CRUZ. Compositor chileno de dilatada carrera y abogado. Creador del movimiento musical chileno desde 1927. En 1930 crea la Facultad de Bellas Artes y en 1932 es nombrado Decano. En 1948 crea la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y es elegido Decano, cargo que ocupa hasta 1953. En 1962 es elegido nuevamente como Decano, cargo que ocupa actualmente. Creador de la Revista Musical Chilena en 1945 y su actual director. La obra musical de Santa Cruz incluye obras orquestales, para solos, coro y orquesta, obras corales, de cámara y para canto y piano.



## CRONICA

### XXIII Temporada Sinfónica de la Orquesta Sinfónica de Chile

El viernes 22 de mayo, en el Teatro Astor, se inauguró la Temporada de Invierno, bajo la dirección de Víctor Tevah, y con el siguiente programa: *Beethoven: Obertura Leonora, N° 3*; *Brahms: Concierto para violín en Re mayor*, solista Stefan Tertz; *Acario Cotapos: Tres Preludios Sinfónicos* y *Strawinsky: Suite del Pájaro de Fuego*.

Salas Viú, en "El Mercurio", escribió sobre este concierto: "Después de una interpretación en extremo cuidada de la Obertura Leonora N° 3, de Beethoven, se ejecutó el Concierto para violín de Brahms. Stefan Tertz demostró su dominio indiscutido del instrumento y del estilo de la obra en toda ella, pero sobresalió en sus partes líricas, dichas con una detenida contención, con buen gusto... todo encontró en el director el intérprete justo, cabal. Pero la orquesta respondió relativamente a cuanto de ella exigía el director. En primer lugar, los cornos, que no dejaron falta por cometer; en segundo lugar, las otras partes de vientos (menos en la hermosísima introducción del Adagio, que fue perfecta), llevaron a una versión un tanto incolora y desajustada de la obra".

Al referirse a la segunda parte de este concierto, este crítico agrega: "Los Preludios Sinfónicos de Acario Cotapos, al oírlos ahora, nada han perdido de su intensa vitalidad, de la frescura y fuerza de su contenido; por decirlo así, de su extraordinaria juventud. Acario Cotapos sigue siendo uno de los compositores jóvenes de Chile, no importa la edad física, más plenos de juventud, de audaz e insobornable potencia creadora... El concierto se cerró con una versión excelente, cuidada en sus múltiples matices, de la suite de "El Pájaro de Fuego", de Strawinsky. En ésta, orquesta y director brillaron a la misma altura".

#### Segundo Concierto.

El programa ejecutado por la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, el 29 de mayo, incluyó las siguientes obras: *Mozart: Sinfonía N° 35*; *Brahms: Concierto N° 1 para piano y orquesta*, solista Rudolf Firkusny y *Moussorgsky-Ravel: Cuadros de una Exposición*.

Carlos Riesco, en "El Diario Ilustrado", al referirse a este concierto, escribe: "...Las obras elegidas para integrar este programa no significaron ninguna novedad para los auditores, ya que han sido ejecutadas en tempo-

radas anteriores con demasiada frecuencia. Nadie pone en duda el enorme talento que posee Víctor Tevah. Es un músico extremadamente dotado para la interpretación de ciertos autores y, por ello, nos vemos en la obligación de hacer notar la necesidad de que nos merezca la ampliación de su repertorio... En la interpretación de la Sinfonía N° 35, de Mozart, pudimos comprobar, una vez más, todo el potencial de que es capaz el director chileno. Sabe equilibrar y dar forma al tejido musical. Intuye el lenguaje mozartiano como pocos".

Al referirse al Concierto N° 1 de Brahms, agrega: "Rudolf Firkusny es un pianista ampliamente conocido en nuestro medio... la interpretación fue extremadamente virtuosística y de gran amplitud sonora. Sin embargo, a ratos nos dejó la sensación de que hubo pérdida de claridad en la parte del solista en favor de una mayor sonoridad. La orquesta se puso a tono con esta exigencia del solista, y, así, pudo actuar en un mismo plano de densidad dramática... Se puso término al programa con una espléndida interpretación de los Cuadros de una Exposición...".

#### Tercer Concierto.

Continuó la temporada el 5 de junio en el Teatro Astor. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, interpretó el siguiente programa: *Beethoven: Sinfonía N° 6, "Pastoral", en Fa mayor, Op. 68*; *Leng: Fantasía para piano y orquesta*, solista Ruby Ried, y *Hindemith: Sinfonía "Matias el Pintor"*.

En "El Mercurio", Vicente Salas Viú, al comentar este concierto, escribe: "Cada nueva audición de la Sinfonía "Mathis der Maler", de Hindemith, más me convence de que esta obra es con mucho la que mejor traduce, entre las sinfónicas, la grandeza de su autor. Grandeza que ante todo reside en representar la lógica continuación y el punto más alto en la tradición sinfónica del norte alemán... Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile dieron una interpretación ejemplar, al pie de la letra y a lo hondo de su espíritu, de esta Sinfonía... La orquesta, dúctil, segura, en pleno despliegue de sus mejores cualidades, siguió al director con fidelidad extrema y Tevah, una vez más, demostró lo que, sin exagerar, puede calificarse de su genio interpretativo... La Sinfónica entera estuvo en uno de sus mejores mo-

mentos en estos últimos años... De Alfonso Leng, el concierto de la Sinfónica incluyó la "Fantasía para piano y orquesta", con la joven pianista Ruby Ried como solista. Ruby Ried y la orquesta se entregaron a la composición de Leng con solicitud y atención poco comunes; el director le dio vida en todos sus contenidos. No es la "Fantasía para piano y orquesta" una de las obras de Leng de primer plano. Con toda la eficacia de su colorido instrumental, con su riqueza armónica —y de armonías que demuestran a las claras hasta dónde el lenguaje de Leng sobrepasa en audacia al de sus ilustres contemporáneos europeos, Strauss o Hindemith—, no me atrevería nunca a situar esta composición, como creación musical, al lado de "La muerte de Alsino", de los lieder o de las sonatas y piezas para piano. Es más, lo mejor de la "Fantasía para piano y orquesta", es lo que en ella recuerda la expresividad de aquel poema sinfónico, de las "Doloras" o de los "Otoñales". Lo mejor y lo que más nos conmueve en ella. El público, nuestro ponderado y frío público, por esta vez se dejó arrastrar del entusiasmo (con la ejecución de esta obra, la Sinfónica de Chile se unía a la celebración del 80 cumpleaños del maestro) y ovacionó en pie al compositor hasta lograr vencer su conocida modestia y obligarle a recibir tan fervido homenaje. La Sinfonía Pastoral... correcta, completaba el programa".

#### Cuarto Concierto.

El 12 de junio se realizó el cuarto concierto de la temporada, bajo la dirección de Víctor Tevah. El programa de este concierto consultó las siguientes obras: *Haydn: Sinfonía N.º 104 en Re mayor; Ravel: Rapsodia Española* y *Santa Cruz, Egloga, Op. 26*, para soprano, coro y orquesta, solista Lucía Gana.

Dice Salas Viú en su crítica de este concierto: "...de la Rapsodia Española de Ravel, Víctor Tevah y la Orquesta ofrecieron una versión imponderable, llena de calidad poética, de finura en los matices instrumentales, de bien resuelta construcción y unidad en su conjunto.

"Lo mismo y todavía más cabría decir de la interpretación de la "Egloga"... La soprano Lucía Gana cantó con un despliegue de posibilidades vocales y una compenetración con las múltiples exigencias de su parte, de una excepcional extensión de registro, que la acreditan como uno de los valores en alto grado positivos con que se cuenta en Chile... A su excelente escuela une esta artista un timbre cálido, capaz de obtener el máximo en los pasajes dramáticos, que abundan

en la "Egloga" de Santa Cruz, como en los líricos. Por otra parte, su dicción perfecta nos permitió gozar de tantas como son las bellezas encerradas en el texto de Lope de Vega sobre el que Santa Cruz compuso su obra.

"El Coro de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Marco Dusi, brilló igualmente a singular altura. La composición encierra muchas dificultades para el coro; en primer término, de afinación, por lo complejo de su textura armónica, rica en alteraciones cromáticas. También en los pasajes de estricto contrapunto, notorios en la segunda mitad de la "Egloga", el Coro Universitario cumplió su misión capital con extremada justeza.

"La "Egloga", de Domingo Santa Cruz, no había vuelto a ser repuesta desde su estreno en los Festivales de Música Chilena de 1950, donde obtuvo el Premio de Honor. Esa larga distancia de los trece años que median desde el estreno a la segunda audición, injustificada para cualquier obra chilena significativa, lo es aún más en este caso. Porque la "Egloga" de Santa Cruz es una de las composiciones más representativas de este músico y de la generación a que pertenece".

#### Quinto Concierto.

El maestro belga invitado, André Vandernoot dirigió, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, el quinto concierto de la temporada, en un programa que consultó: *Beethoven: Obertura Coriolano; Mozart: Concierto para flauta*, solista Juan Bravo; *Barber: Adagio para cuerdas*, y *Bartok: "El Mandarin Maravilloso"*.

En "La Última Hora", al comentar este concierto el crítico Nino Colli, escribió: "El público se retiró de la sala entusiasmado. En realidad, no son muchas las oportunidades que se le brindan de escuchar una batuta que se sustenta en conceptos serios y profundos, y que al recrear las obras logra conferirles la vida dramática y exultante que yace latente en sus páginas. En diversas ocasiones y a medida que transcurría el programa, Vandernoot logró cautivar y estremecer a su auditorio con el fervor dionisiaco de sus interpretaciones, vigorosamente armadas, cuidadas en detalle y disciplinadas, siempre intencionalmente expresivas y elocuentes. Al mismo tiempo, su amplio dominio de los más diversos estilos dio, a lo largo de esta primera presentación, la evidencia de encontrarnos frente a un intérprete muy completo y capaz de calar hondo en cada autor que dirige, cualquiera que sea la época y su tendencia estética.

"Nada más sobrecogedor ni electrificante

que la versión de "El Mandarín Maravilloso" que André Vandernoot nos entregó... alcanzando en los "clímax" una tensión patética e impresionante. Asimismo, dio la medida y la orientación de su concepto interpretativo al comienzo con la Obertura "Coriolano", vertida con la austeridad y el sentido trágico que posee esa obra.

"Al finalizar la primera parte, el Concierto para flauta en Sol mayor K. V. 313, de Mozart, nos ubicó en el ambiente "rococó" que fluye de esa encantadora partitura. El solista Juan Bravo, flautista de la Sinfónica, nos demostró ser un ejecutante pulcro, musical, sensible y comprensivo. La Sinfónica, a su vez, se mantuvo dentro de una grata sonoridad de cámara y excelente estilo mozartiano. La otra obra del programa, "Adagio para cuerdas", de Samuel Barbel, lució la homogeneidad sonora de las cuerdas de la Sinfónica y tuvo en A. Vandernoot el intérprete sensible que dicha pieza requiere. La labor de la Sinfónica fue encomiable y secundó con disciplina y entusiasmo al director".

#### Sexto Concierto.

El segundo concierto, a cargo del director invitado, André Vandernoot, se realizó el 26 de junio, con el siguiente programa: *Lefever: Música Polifónica; Strauss: Don Quijote, y Brahms: Sinfonía Nº 4.*

Dice Pablo Garrido en "La Nación", a propósito de este concierto: "... tres composiciones densas, trabajosas y fatigantes para los intérpretes. El tono, por consecuencia, se resintió y nuestra capacidad receptiva, como de seguro la interpretativa de la agrupación, quedó fuera de lo exigible medio... En la cuestionable descripción libresco de Strauss —con una extraversion diametralmente opuesta a lo que conocemos por "castellana"— hubo un desaliño estilístico que malogró la recia apostura musical del joven violoncellista Edgar Fischer, de cuyo talento tenemos óptimos antecedentes... La obra del chileno Tomás Lefever —desestimada en un reciente concurso— tuvo una buena versión y tanto sus fulgurantes chispazos como su enigmática acidez, merecieron el aplauso que recogió personalmente en escena el autor. La Cuarta de Brahms —con ese remanso reconciliador del último movimiento— fue casi una lectura".

#### Séptimo Concierto.

Siempre bajo la dirección del maestro belga André Vandernoot, la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció el séptimo concierto de la tem-

porada, el 3 de julio, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Händel: Water Music Suite; Mahler: Kindertotenlieder*, solista Ivonne Herbo; *Debussy: Preludio a la Siesta de un Fauno; Bartok: Concierto para Orquesta.*

Al comentar este concierto en "El Mercurio", Vicente Salas Viú escribe: "... La Sinfónica de Chile llevó hasta la evidencia lo mucho de que es capaz cuando se entrega por entero, tanto en los dominios de lo técnico como en el contenido de las obras. La versión del "Concierto para Orquesta", de Bartok, fue en todo los sentidos espléndida. Finamente matizados, como lo requiere su estilo y su escritura, por grupos de la orquesta, se nos ofrecieron los "Kindertotenlieder de Mahler, junto a la "Canción de la Tierra", la obra magistral de este genio en los albores de la música contemporánea. Ivonne Herbo, que tuvo a su cargo la parte de mezzosoprano solista, se desempeñó con sensibilidad y comprensión auténtica del íntimo patetismo de la obra. Su voz es cálida, su dicción. (Tan importante en los lieder de Mahler), perfecta. Lástima es que su registro grave, más que falto de volumen, sea un tanto opaco; no posee la redondez y algo así como la luminosidad que el compositor demanda en esta elegía, plena de resignación y, por tanto, de serenidad. "Más allá del dolor", habría dicho Beethoven...".

#### Octavo Concierto

El último concierto del maestro Vandernoot frente a la Sinfónica de Chile tuvo lugar el 10 de julio. Las obras incluidas en este programa fueron: *Mozart: Sinfonía Nº 29 en La mayor; Berg: Tres Piezas de "Wozzeck"*, solista Angélica Montes (primera audición) y *Strawinsky: La Consagración de la Primavera.*

Federico Heinlein, al referirse a este concierto en "El Mercurio", dijo: "... Programa de excepción, encabezado por la Sinfonía en La mayor, de Mozart. André Vandernoot extrajo de la Orquesta Sinfónica de Chile sonoridades radiantes. Intenso, pletórico de vitalidad, ávido de contrastes, Vandernoot exige y obtiene un brillo inusitado, aunque su mayor logro en esta sinfonía haya sido, quizás, la milagrosa intimidad que supo crear en el Andante. Su batuta posee precisión admirable. Con solidez de oficio y clara comprensión de las necesidades del músico de orquesta, el maestro le subdivide el compás, se lo simplifica o, a veces, no lo bate del todo. Hay en su manera de dirigir —de memoria y con los ojos cerrados— mucho de

espectacular, en el mejor sentido. Plasmó los tres famosos extractos del "Wozzeck", de Berg, con oído exquisito, tanto por la nitidez de timbres como la fusión colorista de la inagotable paleta del compositor vienés. La solista Angélica Montes cantó su compleja parte con sensibilidad y emoción. Dotada de un soprano dramáticamente expresivo con agudos bellísimos de gran "portée", su señalado éxito la consagró como una de las mejores voces de nuestro medio. La orquesta respondió a Vandernoot con disciplina ejemplar".

Al referirse a la última obra de este programa, agrega: "La Sinfónica de Chile demostró su alto grado de preparación en un rendimiento poco menos que impecable, con escasísimas entradas falsas o imprecisiones rítmicas. El maestro belga electrizó a todos con una versión excitante que parecía querer establecer —o restablecer— una especie de cuadro ideal de la obra, que en esta ocasión surgió como nueva, cual si saltara por primera vez, y directamente, de la página impresa a los tímpanos del auditorio. Los espasmos telúricos, la magia, el misterio de la alucinante creación, encontraron en Vandernoot un intérprete, quien celebra estos ritos primaverales con ardor glacial, con frialdad candente, ora hierático, ora impetuoso, pero nunca desenfrenado".

#### Noveno Concierto.

Con este concierto se inició la serie de tres conciertos, que dirigirá el maestro invitado Teodoro Fuchs. El programa incluyó: *Wagner: Los Maestros Cantores*, obertura; *Prokofiev: Concierto Nº 1 en Re bemol mayor, Op. 10* para piano y orquesta, solista: María Inés Becerra, escuchado en primera audición en Chile; *Mahler: Sinfonía Nº 1 en Re mayor*.

En "La Nación", dijo Pablo Garrido, al comentar este concierto: "Fuchs inició su programa con la admirable Obertura de la ópera de "Los Maestros Cantores", de Wagner, y, a decir verdad, no recordamos una versión mejor. Detalló cada motivo, los enlazó luego y llegó a la exultación contrapuntística... La orquesta, dígame una vez más, está en condiciones óptimas y sólo hubo halo de júbilo profesional-artístico en su dación".

Al referirse a la actuación de la pianista María Inés Becerra que no actuaba en Chile desde hace años, agrega: "Elegió para su debut el aquí inédito primer concierto de Prokofiev. La temprana obra del maestro ruso, insuflada del ímpetu desbordante que procede tanto del aspecto cronológico como del lenguaje neoclásico —del que Prokofiev resulta precursor preclaro— tuvo en la artista

todo el fulgor "pianístico" de tremante virtuosismo, como, asimismo, la poesía de un "toucher" límpido, imperativo y comunicante. Su presentación fue recibida con regocijo extraordinario por el público, que ve en ella una nueva figura que añadir junto a los nombres que han prestigiado la escuela pianística chilena.

"Fuchs cerró su programa con la Primera Sinfonía de Mahler, aquella joya de levedad ecológica. Campea en toda la obra algo que no se va a repetir en el léxico mahleriano: frescor y luminosidad estivales. Reminiscencias de lo genuino popular sublimadas, como, asimismo, ecos de ritmos ternarios dancísticos (segundo movimiento), junto a ingeniosos tratamientos canónicos de aires amados (tercer movimiento), que se trocan en pristina aventura contrapuntística, para cerrar con citas al movimiento de inicio en ciertos raptos cromáticos y entonaciones de bronce con retintes de suave nostalgia. Fuchs supo comunicarnos el mensaje con gran autoridad".

#### Décimo Concierto.

Siempre bajo la batuta del maestro Fuchs, la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó las siguientes obras: *Schoenberg: Cinco Piezas para orquesta, Op. 16*, primera audición; *Mozart: Concierto Nº 4 para violín y orquesta en Re mayor, K. 218*, solista, Alberto Dourthé, y *Bruckner: Sinfonía Nº 4 en Mi bemol mayor "Romántica"*, primera audición.

Carlos Riesco, en "El Diario Ilustrado", escribió, al referirse a este concierto: "Las "Cinco piezas para Orquesta, Op. 16, es una obra muy compleja y a cuyo lenguaje no están habituados nuestros músicos para poder superar con soltura sus dificultades técnicas. Por otra parte, faltó, de parte del director, una mayor acentuación de los diferentes planos contrapuntísticos y sonoros: este factor restó dramática y aun claridad a la versión escuchada.

"El Concierto Nº 4 para violín y orquesta de Mozart, también debió sufrir en parte, los resultados de una falta de ensayos. Esta obra nos sonó bastante cuadrada en su frasco y careció de aquella elegancia estilística que contiene. El solista Alberto Dourthé abordó la obra con serenidad y dominio técnico, pero a nuestro juicio, no alcanzó a desbordar todo el lirismo tan característico del lenguaje mozartiano".

Con respecto a la Sinfonía Nº 4, de Bruckner, el crítico agregó: "La ampulosidad desmedida de esta obra nos resulta francamente antipática. No hay frase o motivo temático que no se repita con verdadera maja-

dería empleando para ello exclusivamente recursos de orden retórico que nada aportan a la construcción formal, salvo monotonía...".

#### *Decimoprimer Concierto.*

La Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por el maestro Teodoro Fuchs, en el último concierto a cargo de este director argentino invitado, ejecutó las siguientes obras: *Orrego Salas: Sinfonía Nº 3*; *Glazunov: Concierto para violín*, solista: Pedro D'Andurain, y *Ravel: La Valse*.

En su crítica de este concierto, Federico Heinlein dice en "El Mercurio": "El mayor interés del concierto estuvo concentrado en la primera audición chilena de la Sinfonía Nº 3, Op. 50, de Juan Orrego Salas, escrita en 1960. El compositor sabe orquestar con suma habilidad, dando la impresión de usar los timbres y combinaciones para conseguir exactamente lo que su oído se imagina. A un Allegro majestuoso, con efectos de notable lucimiento, sigue un Scherzo, cuyo humor negro deja entrever cierta desesperación. Son dos movimientos de bastante concisión formal, que contrastan con el tercero, dispar, resquebrajado, donde alternan lo misterioso y lo heroico, lo acerbo y lo alegre. No todo es oro en la partitura. Tiene huecos y su lenguaje parece por momentos emparentado con el neoclasicismo poco substancioso de ciertos autores soviéticos. Así y todo, prevalecen los factores positivos en esta sinfonía, que enriquece la escasa literatura musical chilena en el campo de la gran orquesta.

"El Concierto para violín, en La menor, Op. 82, de Glazunov, tiene encima sesenta años no muy bien llevados. Labrado con innegable oficio, es un producto pálido, que se tiñe de color artificial en la cacería del último tiempo. El insigne violinista Pedro D'Andurain hizo despliegue de virtuosismo, venciendo su difícil parte con alto vuelo y suavidad exquisita.

"El brillo violento de "La Valse", de Ravel, proporcionó al programa un final espectacular. Fuchs demostró toda la fiereza y flexibilidad que su concepto de la obra requiere, imponiendo al conjunto un efectismo inverosímil. La Orquesta Sinfónica hizo gala de su elevado nivel profesional en las tres obras".

#### *Decimosegundo concierto.*

Bajo la dirección del director chileno Juan Pablo Izquierdo, la Orquesta Sinfónica de Chile presentó, en esta ocasión, el siguiente programa: *Bach: Cantata Nº 198 "Oda Fúnebre"*, con el Coro de Cámara de Valparaíso,

preparado por Marco Dusí y con los solistas: Clara Oyuela, soprano; Magda Mendoza, contralto; Hernán Würth, tenor, y Hergán Aravena, bajo; *Debussy: Tres Nocturnos para Orquesta*, y *Schidlowsky: Sinfonía "La Noche de Cristal"*, solista: Hans Stein.

Pablo Garrido, al comentar este concierto en "La Nación", escribe: "Tenemos que remarcar el acierto que ha significado entregarle al joven director Juan Pablo Izquierdo el espléndido instrumento que es la Sinfónica, ya que pocas son las oportunidades que tienen los "nuevos" de subir al podium. Izquierdo ha demostrado, a lo largo de los últimos cuatro o cinco años, ser poseedor de una de las cualidades más apreciadas en el arte direccional, cual es, seriedad y hondura de estudio. Su pericia, pues, está respaldada por esa y otras cualidades que no se dan todos los días, y estamos ciertos que seguirá en ascenso, presagiando renovadas demostraciones de su gran talento. El programa tenía escollos, y el primero lo ha sido la obra de Bach, cantata circunstancial, de una intención determinada (exequias de personaje real), y esto mismo ya es un factor muy difícil de abordar; luego recibía un equipo coral bien preparado por Dusí, pero que actuaba fuera de su habitual marco. Todo esto rebotó en una versión carente de justamente la fuerza dramática que, por muy ascética o puritana que sospecháramos del luterano maestro, tiene un carácter ultrarreligioso, tal cual acaece con otras de sus obras corales más señeras. No obstante, y descontada la excesiva longitud de la obra, el resultado fue satisfactorio y permitió conocer una obra a la cual se hacen continuas referencias... En Debussy pudo llevarnos a un clima pleno de sugerencias, con los retintes impresionistas tan remarcables que, a la fecha, han pasado al dominio público hasta en músicas vulgares.

"Mejor que en todo lo reseñado estuvo Izquierdo al rendir una versión plena de cíclopeos acentos, cual la trágica Sinfonía "La Noche de Cristal", de León Schidlowsky, obra que nos presenta como lo más notable que ha producido este talentoso músico, y, sin cuestión alguna, la mejor obra orquestal salida de pluma nacional. En suma, un concierto lleno de interés, verdaderamente memorable".

#### *Gira al Sur de la Orquesta Sinfónica de Chile*

Entre el 19 de abril y el 5 de mayo, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro Víctor Tevah, visitó siete

ciudades de la zona sur del país y ofreció un total de once conciertos.

Estos conciertos de extensión musical, organizados por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, se iniciaron en Puerto Montt, ciudad en la que se tocó un concierto en el Gimnasio del Colegio San Francisco Javier, al que asistieron sobre mil personas; en Osorno, la Orquesta Sinfónica actuó en el Teatro Municipal, en el que ofreció dos conciertos a tablero vuelto; en Valdivia, actuaron en el Teatro Cervantes (2 conciertos); en Temuco, un concierto en el Teatro Central, el que se hizo estrecho; en Concepción, hubo dos conciertos, en el Teatro Concepción; un concierto en Chillán, en el Gimnasio de la Escuela Industrial, con una asistencia de sobre mil personas, y en Talca, un concierto en el Teatro Plaza.

Los programas de estos conciertos incluyen, como ya informamos anteriormente, importantes obras del repertorio universal, de la misma categoría musical de las ofrecidas en las temporadas sinfónicas en Santiago. Tres solistas de la Orquesta Sinfónica de Chile: Oscar Gacitúa en el Concierto N° 2 para piano y orquesta, de Chopin; Eduardo Sienkiewicz, en Variaciones sobre un tema Rococó, de Tchaikowsky, y Jaime de la Jara, en el Concierto en La mayor para violín y orquesta, de Mozart, ofrecieron magníficas versiones de estas obras, y Sergio Parra, de la Escuela Superior de Música de Concepción, actuó en el Concierto en Re menor para piano y orquesta, de Mozart.

La inclusión de un artista formado en provincia corresponde al deseo del Instituto de Extensión Musical de incorporar a destacados solistas del país a los conciertos de las giras de la Sinfónica por Chile y, al mismo tiempo, de fomentar en los centros musicales del territorio la formación y selección de artistas para que actúen en estos conciertos de extensión.

De esta gira pueden sacarse varias conclusiones muy gratas para la vida musical chilena. Ante todo, debe mencionarse el entusiasmo de un público que en todas las ciudades visitadas llenó las salas o gimnasios donde actuó la Orquesta Sinfónica de Chile y no sólo asistió a los conciertos, sino que escuchó la música con verdadera unción. Era un público que entendía de música y que, por lo tanto, supo gozar de ella. Es necesario confesar que hace seis años no ocurría lo mismo. ¿A qué se debe este cambio radical? Las razones son varias: ante todo, a la labor abnegada y sistemática de las asociaciones musicales que han surgido a lo largo del país y a la labor incesante de los grupos corales

que no sólo se dedican a formar núcleos de hombres y mujeres de todas las condiciones sociales para cantar, sino que difunden la música a través de los conciertos permanentes hasta en las localidades más apartadas y a través de métodos elementales de enseñanza musical. Además, la labor de la radiodifusión ha comenzado a dar sus frutos; el Instituto de Extensión Musical, a través de las grabaciones de todos los conciertos que se realizan en Santiago, los que se envían grabados en cinta magnética a todas las radios de Arica a Magallanes, han introducido la música de todos los tiempos a lo largo del país y la radio comercial ha colaborado a ello eficazmente complementando esta labor con retransmisión de programas de música seria de las estaciones de Santiago y Concepción. Otro factor importante ha sido el disco que, poco a poco, está dando a conocer versiones cuidadas de orquestas y solistas internacionales. Aunque el problema del disco sigue siendo en Chile muy serio por la prohibición de la importación del disco extranjero y el alto precio del nacional, el público se está acostumbrando a adquirir discos de música clásica, que desea tener, porque ha escuchado en la radio una versión musical que le interesa. Todos estos factores reunidos han sido los que han contribuido al milagro que ha podido constatar la Orquesta Sinfónica de Chile durante su reciente gira por el sur del país.

La colaboración que pudo constatarse de las Municipalidades, Sociedades Musicales, y en Osorno, del Regimiento de Ingenieros de Arauco, habla muy alto de la cultura de la región.

También es importante destacar el interés que reina por la construcción de teatros y salas de conciertos: en Puerto Montt se está construyendo La Casa de la Cultura; Temuco y Talca están reconstruyendo sus Teatros Municipales, y en Concepción, la Sinfónica de Concepción está construyendo el Teatro de la Sinfónica. Aplaudimos con entusiasmo estas iniciativas que dignifican a las ciudades sureñas, pero querríamos hacer un alcance que estimamos de vital importancia. Construir un teatro es un problema serio, porque deben considerarse muchos factores: una orquesta sinfónica para poder actuar, debe contar con escenarios amplios, porque tiene que acomodar a un mínimo de sesenta profesores y a un máximo de noventa; para que pueda actuar el ballet se necesita un escenario sin declive y con una tramoya adecuada. Nos limitamos a dar estos dos ejemplos, como decíamos anteriormente, los problemas son múltiples y es por eso que desearíamos que

los encargados de los nuevos teatros de la zona sur se hiciesen asesorar por técnicos en la materia. Esto es importante para las ciudades mismas, porque construir un teatro demanda grandes capitales y muchos esfuerzos

y en el caso que nos interesa específicamente, la música, ésta tiene que tener escenarios y salas acústicamente acondicionadas a sus necesidades.

### Música de Cámara

La temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical se inició en el Teatro Antonio Varas, el 4 de mayo, con un concierto de Música Sacra.

La programación de esta temporada de 1964 incluye 17 conciertos, que abarcarán hasta el 24 de agosto.

#### Primer Concierto.

En este concierto de Canto Gregoriano y Polifonía Sacra actuaron el Conjunto de Seminaristas de los Seminarios Mercedarios, Internacional Salesiano, Pontificio y Asuncionista de Santiago, bajo la dirección del gregoriano José Gaete Moreno y el Coro de Cámara de Valparaíso, dirigido por Marco Dusi.

En la primera parte del programa se interpretaron diferentes trozos de la Misa, y en la segunda cantos del oficio: Salmos, Antifonas, Responsorios y Graduales. El Coro Polifónico cantó obras de Josquin des Prés, Marenzio, Ingenieri, Dufay y Strawinsky, en las que los compositores debieron usar el canto gregoriano como cantus firmus en sus obras sacras, alternando con el Coro Gregoriano.

El Conjunto Gregoriano, formado y dirigido por José Gaete, demostró su sólida formación, clara emisión y volumen perfectamente equilibrado. Tanto en los trozos de forma antifonal como en las vocalizaciones, los jóvenes seminaristas respondieron con precisión a las indicaciones del director.

Por su parte, el Coro de Cámara de Valparaíso, demostró, una vez más, la pureza de sus voces, la musicalidad que los distingue y una compenetración profunda con los textos religiosos. Marco Dusi dirigió con su habitual pericia. El concierto fue muy aplaudido por el público que llenaba la sala.

#### Segundo Concierto.

A cargo del Cuarteto Santiago, del solista Hernán Würth y del violinista invitado Zoltán Fischer, se realizó el 11 de mayo en el Teatro Antonio Varas, el segundo concier-

to de esta temporada. El programa consultaba las siguientes obras: Mozart: *Quinteto con dos violas, Mi bemol mayor, K. V. 614*; Botto: *Cantos al amor y a la muerte, Op. 8* para voz y cuarteto de cuerdas, tenor Hernán Würth; *Strawinsky: In memoriam Dylan Thomas*, y *Debussy: Cuarteto en Sol menor, Op. 10*.

El comentario de "El Mercurio" a este concierto, del crítico Vicente Salas Viú, dice: "La interpretación del Quinteto con dos violas fue poco ajustada en cualidades de estilo. El primer Allegro, y en buena parte el Andante, se mostraron con una pesantez, por completo inconveniente a su espíritu y a la fluidez de su lenguaje. Es erróneo hacer de Mozart un músico italiano... El Allegro final, deliciosa página, tampoco fue bien comprendido por sus intérpretes. En este caso, la inclinación era con exceso hacia Haydn".

Al referirse a la obra de Carlos Botto, dice: "La línea del canto es una especie de recitativo, con suaves inflexiones de un lirismo concentrado, más intenso en las tres últimas canciones, las que aluden a la muerte. El cuarteto de cuerdas mantiene una sucesión de climas, fondos de color, sugeridos tanto por ingeniosas disposiciones de los timbres instrumentales como por su contenido armónico. El compositor chileno acierta plenamente al crear por el cuarteto el ambiente poético sobre el que se deslizan las palabras... Hernán Würth se mostró poco expresivo y con una dicción oscura en las primeras canciones, para ganar poco a poco bastante en ambos sentidos, conforme avanzaba hacia las últimas. El Cuarteto Santiago, en esta obra como en la siguiente, de Strawinsky, merece todos los elogios".

Sobre "In memoriam Dylan Thomas", escribe: "...esta obra fue ofrecida con toda la hondura del espíritu y en condiciones técnicas inmejorables... Los trombones de la Sinfónica de Chile, con un sonido pastoso, equilibrado, cumplieron su cometido —repito, nada fácil—, a la perfección. El concierto terminó con el Cuarteto para cuerdas de Debussy, obra ya clásica, dicha con justeza por el Cuarteto Santiago.

*Tercer Concierto.*

Este concierto estuvo a cargo del Conjunto Ritmus de Instrumentos de percusión, bajo la dirección de Antonio Tauriello. Este conjunto fue creado en Buenos Aires por Antonio Yepes, titular de la Orquesta Sinfónica del Teatro Colón de Buenos Aires, profesor del Conservatorio Provincial y del Conservatorio Municipal de esa misma ciudad. El conjunto ha sido laureado en varias oportunidades y en Argentina ha estrenado las obras más importantes para instrumentos de percusión de autores contemporáneos. Su director es el compositor, pianista y director argentino Antonio Tauriello.

El programa de este concierto incluyó las siguientes obras: *Haubstock Ramati: Liaisons*; *John Cage: Amores*; *Armando Krieger: Tensiones*; *Amadeo Roldán: Rítmicas*; *Karl Heinz Stockhausen: Zyklus*, y *Edgard Varèse: Ionisation*, todas escuchadas en primera audición en Chile. Completó el programa: *Toccata para instrumentos de percusión*, de Carlos Chávez.

*Cuarto Concierto.*

El 25 de mayo, en el Teatro Antonio Varas, actuó el Quinteto de Vientos Chile, en un programa que incluyó: *Quinteros: Trio para instrumentos de viento*; *Falabella: Dúo para oboe y fagot* (primera audición); *Maturana: Quinteto de Vientos*; *Ibert: Tres Piezas Breves*; *Seiber: Permutación a cinco*, y *Reizenstein: Quinteto de Vientos*.

Sobre este concierto opina Vicente Salas Viú en su crítica de "El Mercurio": "El cuarto concierto estuvo a cargo del Quinteto de Vientos Chile, formado por primeras partes de la Orquesta Sinfónica... excelentes músicos todos ellos, el Quinteto que los reúne es de una gran calidad, que podría verse acrecentada si su trabajo, como tal conjunto, fuera más reiterado. No sólo en sus presentaciones públicas, sino en una labor continua de estudio y ensayos. En el programa del pasado lunes, el Quinteto de Vientos Chile demostró lo mejor de sus capacidades, en primer término, en las "Tres piezas breves", de Ibert; después en el "Quinteto para vientos", de Rozenstein, y en el "Quinteto" del joven compositor chileno Maturana... Lo débil de este concierto estuvo en el programa mismo, reunión de obras de escaso relieve...".

*Quinto Concierto.*

El 1º de junio se realizó el recital del pianista Rudolf Firkusny, con el siguiente programa:

*Schubert: Cuatro Impromptus*; *Beethoven: Sonata Nº 21*; *Martín: Les Ritournelles*; *Debussy: Cuatro Estudios y Prokofiev: Toccata*.

Nino Coli, al referirse a este concierto en "La Última Hora", dice: "... las características generales que tuvo esta actuación de Firkusny, nos permiten ubicarlo como un intérprete en quien prima un subjetivismo que lo lleva a versiones extremadamente personales y que no siempre calzan con el estilo ni la época del compositor ejecutado, no obstante los indudables logros ocasionales que tuvo a lo largo del programa. En lo que respecta a su mecanismo, no siempre exhibe la transparencia deseada y la calidad de sonido obtenida en el "forte", adolece de cierta dureza. Entre sus mejores aciertos podríamos mencionar el Improntu en Mi bemol y el en La bemol, de la colección de Cuatro Improntus, Op. 90, de Schubert; "Les Ritournelles", de Martín, sin duda la obra mejor interpretada de todo el concierto, y la Toccata, Op. 11, de Prokofiev".

*Sexto Concierto.*

El primer recital del ciclo de la obra completa para Cuarteto de Cuerdas de Schönberg, Berg y Webern tuvo lugar el 8 de junio en el Teatro Antonio Varas. El Cuarteto Santiago interpretó las siguientes obras: *Berg: Cuarteto Op. 3*; *Webern: Cinco Movimientos para Cuarteto de Cuerdas, Op. 5* y *Schoenberg: Cuarteto Nº 1 en Re menor, Op. 7*, primera audición.

*Séptimo Concierto.*

A cargo del dúo de pianos Krieger-Lanza, constituido por los músicos argentinos Alcides Lanza y Armando Krieger, conjunto que se creó en 1962 y que realizó el séptimo concierto de la temporada de cámara a base del siguiente programa: *Krieger: Contrastes para dos pianos y banda magnética*; *Boulez: Estructuras I-A, B*; *Debussy: En Blanc et Noir*; *Alcides Lanza: Plectros*; *Blas Atehortúa: Formas concertantes* y *Messiaen: Visions de l'Amen*, todas ellas escuchadas en primera audición en Chile.

Enrique Rivera, en "El Siglo", en su crítica de este concierto dice: "... El dúo de pianistas Krieger y Lanza, a juzgar por los resultados, ha debido especializarse en música "epátante" ante la imposibilidad de dedicarse, con algún éxito, a cualquier otro repertorio. La versión para la obra de Debussy "Blanco y Negro" fue de una pobreza creativa enorme, y de una falta de conocimientos



estilísticos imperdonables hasta en los cursos de música de Cámara del Conservatorio. Algo similar puede decirse de la obra de Messiaen "Visiones de l'Amen", en la que prima esa musicalidad e imaginación tan característica del músico francés. Las cuatro obras restantes pertenecían a diversas categorías de experimentación".

#### Octavo Concierto.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, creada en mayo de este año, consta de músicos profesionales y su director es Fernando Rosas, director del Departamento de Música de la Universidad Católica de Santiago y de Valparaíso. Su primer concierto público fue incluido dentro de la temporada de cámara del Instituto de Extensión Musical, ocasión en que ejecutaron las siguientes obras: *Albinoni: Sonata en Sol mayor*; *Corelli: Concerto Grosso, Op. 6, N° 2, en Fa mayor*; *Hindemith: Trauermusik*, solista: Manuel Díaz, viola; *Haydn: Concierto para dos flautas en Fa mayor*, solista: Mirka Stratigopoulou y René Covarrubias; *Mozart: Divertimento en Re mayor, K. V. 136*.

En "El Diario Ilustrado" escribe Mario Calderón, quien, en su crítica de este concierto dice: "...El punto culminante en cuanto a interpretación se alcanzó con el bello y poco conocido concierto para dos recorders de Haydn... La versión que nos dieron los solistas Mirka Stratigopoulou y René Covarrubias, con la orquesta, fue sobresaliente. Fernando Rosas supo extraer de la obra toda la liviandad y frescura... En resumen un excelente concierto por una orquesta joven que aún tiene mucho que recorrer, pero que va bien encaminada y un director seguro, que conoce su oficio a fondo...".

#### Noveno Concierto.

El Cuarteto Santiago ejecutó en este concierto cuartetos de cuerdas contemporáneos, el programa incluyó: *Berg: Suite Lirica*; *Schoenberg: Cuarteto en Fa sostenido menor, Op. 10* y *Vincent: Cuarteto en Sol*.

Federico Heinlein, en "El Mercurio", dijo a propósito de este concierto: "...el Cuarteto Santiago, fue testimonio de la familiaridad del acreditado conjunto con los rasgos espirituales, rítmicos y dinámicos de la señera obra de Berg. Una compenetración siempre creciente reveló también el enfoque que los mismos artistas dieron al Cuarteto en Fa sostenido menor, Op. 10, de Schoenberg, secundados en los movimientos finales por el

soprano incomparablemente seguro y musical de Clara Oyuela, plasmaron la revolucionaria creación del año 1908...

"Entre aquellos dos hitos importantes de la evolución musical contemporánea se presentó el Cuarteto en Sol del norteamericano John Vincent, quien actualmente se encuentra como huésped en suelo chileno. La regocijada composición, que data de 1936, es refrescante para el público y los intérpretes. Sus cuatro tiempos, bien escritos y concebidos para las cuerdas, son reflejo de un temperamento sensitivo e inteligente, que, lejos de buscar la originalidad en los extremos, la encuentra en el justo medio, sin intervalos torturados ni ficciones desgarradoras. Eminentemente diatónica, la partitura posee notable unidad, gracias a su estructura melódica basada de preferencia en segundas y terceras. El Cuarteto Santiago supo conferir transparencia luminosa al placentero mensaje de Vincent".

#### Décimo Concierto.

Este concierto estuvo a cargo del violinista Pedro D'Andurain con Eliana Valle al piano. El programa incluyó: *Schoenberg: Fantasia Op. 47*; *Webern: Cuatro Estudios Op. 7*; *Garrido: Preludio a la Cruz del Sur*, primera audición; *Bach: Chacona para violín solo*; *Frank: Sonata en La Mayor*.

En "El Siglo", escribe Enrique Rivera al referirse a este concierto: "...El extraordinario talento de Pedro D'Andurain, vastamente conocido en el extranjero, ha sido en más de una oportunidad tema de estos comentarios. Podemos esta vez enfocar otras de las facetas de su personalidad artística... D'Andurain posee toda la técnica violinística necesaria para abordar y sortear con comodidad cualquier dificultad. Su repertorio abarca un amplísimo panorama que va desde el barroco hasta la música contemporánea... Sin embargo, la dominante de su estilo está regida por una capacidad intelectual profunda que le hace comprender a fondo el problema de la interpretación, sabiendo en que consiste la expresividad, captando los rasgos esenciales de una obra y colocando los anecdóticos en el lugar que les corresponde".

#### Decimoprimer Concierto.

A cargo del Cuarteto Santiago, en este concierto este conjunto ejecutó: *Dvorak: Quinteto para cuerdas en Sol mayor, Op. 77*, Luis Bignon, contrabajo; *Schoenberg: Cuarteto N° 3, Op. 30* y *Webern: Seis Bagatelas, Op. 9*.

En su crítica de "El Mercurio", Federico Heinlein, dice: "El Cuarteto Santiago ejecutó de manera admirable las Seis Bagatelas, Op. 9, de Anton Webern, destacándose, también, su labor interpretativa en la obra de Schoenberg. Sólo en algún pasaje tormentoso del Quinteto de Dvorak los violines tuvieron rudezas innecesarias. El contrabajo invitado (Luis Bignon) mostró fina comprensión, y el cello, exonerado de sus funciones de cimentación, pudo explayarse en vastas cantilenas, uniéndose todos ellos con la viola a formar parte un conjunto rico y cálido en la poesía del Andante".

#### *Decimosegundo Concierto.*

El contrabajista de la Orquesta Sinfónica de Chile, Adolfo Flores, secundado por Carla Hübner, tuvo a su cargo el decimosegundo concierto de la Temporada de Cámara. El programa incluyó: *Marcello-Moffat: Sonata en Re mayor*, para viola de Gamba; *Frescobaldi-Cassado: Toccata*; *Becerra: Sonata N° 2 para contrabajo*; *Rivera: Composición I, II, III*; *Sprongl: Andante Cantabile*; *Hindemith: Sonata para contrabajo*.

En su crítica de "El Mercurio", Federi-

co Heinlein escribe: "...El notable solista logra sonidos casi invariablemente puros que no roncan, y muy rara vez octavan, poseyendo un vibrato de calidad extraordinaria, aun bajo el pulgar... Un contrabajo es capaz de magníficos efectos en composiciones originales que le dan o exigen lo que realmente le corresponde. Así lo demostraron dos importantes obras chilenas escritas especialmente para los ejecutantes de este concierto. La Sonata N° 2 de Gustavo Becerra sitúa una improvisación con elementos aleatorios, romántica e imaginativa, entre dos tiempos movidos biensonantes, excelentemente trabajados, que sólo por momentos caen en un clasicismo algo tieso y maquinal. "Composición I, II, III" de Enrique Rivera revela el fino sentido auditivo de su autor, dotado de un talento excepcional que incluye la facultad de permanecer espontáneo aun dentro de las más rígida organización formal. Las dos valiosas creaciones hallaron en Adolfo Flores y Carla Hübner intérpretes sobresalientes.

Terminó el recital con un Andante Cantabile de Sprongl, paradigma de oficio sin originalidad, y la Sonata de Hindemith, en cuyas complejidades se distinguieron el virtuosismo del contrabajo y la discreción ejemplar de la pianista".

### *Orquesta Filarmónica de Chile*

El 28 de mayo, en el Teatro Municipal, se inauguró la X Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile bajo la dirección del maestro Juan Matteucci.

#### *Primer Concierto.*

Integraron el programa de este concierto las siguientes obras: *Borodin: Sinfonía N° 2 en Si menor*; *Brahms: Doble concierto para violín y cello*, solista: Stefan Tertz y Hans Loewe; *Mendelssohn: Suite del Sueño de una Noche de Verano*.

Gratísima ha sido comprobar la alta calidad de la Orquesta Filarmónica de Chile y la compenetración que existe entre su director titular Juan Matteucci y sus músicos. En este primer concierto de la temporada, la Filarmónica de Chile nos ha demostrado una madurez artística y una eficiencia técnica, específicamente del grupo de las maderas y de los cuernos que, con un futuro resfuerzo de las cuerdas, convertirán a esta agrupación en una orquesta de primerísima categoría.

La versión de la Sinfonía N° 2 de Borodin, obra de escaso interés musical, fue ver-

tida con brillo por el conjunto y con gran lucimiento de los instrumentistas de viento.

Del doble Concierto de Brahms en versión de Stefan Tertz, violín y Hans Loewe, cello, y el conjunto instrumental, se ofreció una versión de alta calidad, vigorosa y noble. Aunque el desempeño de Loewe sobrepasó el de Tertz, se escuchó una ejecución hermosísima, equilibrada y musical.

Terminó el concierto con Sueño de una Noche de Verano, en la que la orquesta y Matteucci se lucieron, destacando los múltiples valores de esta hermosa partitura.

#### *Segundo Concierto.*

Bajo la dirección de Juan Matteucci, la Orquesta Filarmónica de Chile ofreció el segundo concierto de la temporada el 4 de junio en el Teatro Municipal, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Riesco: Passacaglia y Fuga*; *Strauss: Poema Sinfónico "Don Juan"*; *Castelnuovo-Tedesco: Concierto para guitarra y orquesta*; *Beethoven: Sinfonía N° 1 en Do mayor*.

La obra culminante de este concierto fue

el poema sinfónico "Don Juan", de Richard Strauss, por la sobresaliente interpretación que de la obra realizó Matteucci y su orquesta. Con gran brillo expresivo y contenido dramático el director guió a la orquesta hasta alcanzar un clímax de gran belleza sonora. La afinación fue tan perfecta como la precisión de los ataques.

Se inició el concierto con una versión justa y fina de la "Passacaglia y Fuga" de Carlos Riesco, obra en la que el joven compositor chileno revela un exquisito buen gusto y el hábil dominio de las formas contrapuntísticas.

El guitarrista Luis López, solista del muy bien escrito concierto de Castelnuovo-Tedesco para guitarra y orquesta, aunque la obra en sí es de escaso interés, se desempeñó con justeza aunque dentro de una constante tensión y sin lograr técnicamente lo que la obra requiere.

Finalizó este concierto con una hermosísima versión de la Primera Sinfonía de Beethoven, dentro de los cánones clásicos de gran sobriedad.

#### Tercer Concierto.

La Orquesta, Coro y solistas de Robert Shaw cantaron, dentro de la Temporada de la Orquesta Filarmónica de Chile, la *Misa en Si menor de J. S. Bach*. Al referirnos a los conciertos de Robert Shaw en Santiago, en acápite especial, nos referimos a este concierto.

#### Cuarto Concierto.

Siempre bajo la dirección de su director titular, Juan Matteucci, la Filarmónica ejecutó un programa integrado por las siguientes obras: *Bartok: Divertimento para cuerdas*; *Bruch: Fantasia escocesa para violín y orquesta*; *Giannone: Variaciones sobre un tema de tango*; *Mendelssohn: Sinfonía Nº 4 Italiana*. El solista de la obra de Bruch fue el violinista Elías Friedenzohn. Por no haber podido asistir a este concierto no nos es posible emitir una opinión.

#### Quinto Concierto.

Este concierto fue dirigido por Juan Matteucci y el programa incluyó: *Glinka: Obertura "Russland y Ludmilla"*; *Liszt: Concierto Nº 2 para piano y orquesta*; *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 6 "Patética"*.

Witold Malcuzyński fue el solista del Concierto Nº 2 de Liszt. Esta obra, escrita para el lucimiento de un solista, es de tan poca

consistencia que no logra siquiera interesar y la versión de Malcuzyński fue la del virtuoso que busca el aplauso del grueso público.

Tanto la versión de la histórica obra de Glinka como la "Patética" de Tschaikowsky fueron ejecutadas con corrección por la Filarmónica de Chile.

#### Sexto Concierto.

El último concierto que dirigió el maestro Matteucci antes de partir a Nueva Zelanda a hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica Nacional de Nueva Zelanda, con sede en Wellington, tuvo lugar el 2 de julio. El programa de este concierto estuvo integrado por las siguientes obras: *Prokofieff: Pedrito y el Lobo*, recitante Marcelo Gaete; *Rodrigo: Concierto de Estío para violín*, solista: Enrique Iniesta; *Beethoven: Sinfonía Nº 3 en Mi bemol mayor "Heroica"*.

Desgraciadamente el programa de este concierto no correspondía a una función de abono de una temporada oficial y la inclusión de "Pedrito y el Lobo", no obstante su belleza, es inadecuada para conciertos que no sean educacionales. El narrador Marcelo Gaete, cumplió con sobriedad su cometido.

El Concierto de Estío de Joaquín Rodrigo es una obra de escaso valor, en la que los elementos folklóricos son tratados en forma convencional y escasa imaginación. Enrique Iniesta ofreció una versión limpia y ágil de esta partitura.

En la Sinfonía Heroica la Orquesta Filarmónica demostró todas sus sobresalientes cualidades y Matteucci ofreció una interpretación de gran finura en los detalles y de extraordinario aliento.

#### Séptimo Concierto.

El 11 de julio, bajo la dirección del maestro norteamericano John Vincent, compositor y profesor de música de la Universidad de California, en Los Angeles, que realiza una gira por América Latina bajo los auspicios del Departamento de Estado, la Orquesta Filarmónica de Chile tocó un programa que incluyó las siguientes obras: *Weber: Obertura "El cazador furtivo"*; *Franklin: Suite para cuerdas*; *Mozart: Sinfonía Nº 40*; *Babier: Adagio para cuerdas y Vincent: Sinfonía Nº 1 en Re*.

La versión del maestro Vincent de la Obertura "El cazador furtivo" sobrepasó todas las otras interpretaciones de este programa. No obstante, debemos aclarar que el ilustre visitante no es precisamente un director de orquesta sino que un musicólogo y com-

positor que de vez en cuando empuña la batuta.

El estreno de la Primera Sinfonía, de John Vincent, que data de 1954, no tuvo una versión que nos permita juzgar la obra con justicia y el Adagio para Cuerdas, de Samuel Barber, tampoco logró mejor suerte. La Suite para Cuerdas del célebre Benjamín Franklin es la obra de un insigne estadista, literato e inventor que también incursionó en el campo de la música.

#### *Octavo Concierto.*

Bajo la dirección del joven compositor argentino Julio Malaval, la Filarmónica de Chile ejecutó las siguientes obras: *Beethoven: Obertura Leonora Nº 3*; *Dvorak: Concierto para violoncello y orquesta en Si menor, Op. 104* y *Brahms: Sinfonía Nº 1 en Do menor, Op. 68*.

El maestro Malaval es un director muy dotado; es claro, objetivo, espontáneo, sabe armar las obras con solidez y además obtener diferenciación en los matices. Seguramente su juventud no siempre le permite penetrar en los planos más profundos e importantes de las obras que dirige.

La notable versión del Concierto para violoncello y orquesta de Dvorak fue el punto cumbre de este concierto. El extraordinario artista que es Hans Loewe desplegó la más amplia gama de su rico temperamento musical además de una técnica perfecta. El maestro Malaval lo secundó con tanto acierto que la colaboración entre ambos artistas fue perfecta.

Aunque la versión de la Primera Sinfonía de Brahms fue satisfactoria, pulida, ágil, no se logró en ella ni patetismo ni profundidad.

#### *Noveno Concierto.*

En esta oportunidad el maestro Malaval dirigió el siguiente programa: *Mozart: Obertura "Las Bodas de Figaro"*; *Chopin: Concierto Nº 1 en Mi menor para piano y orquesta*, solista: Roberto Bravo y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4*.

La actuación del joven pianista Roberto Bravo, admirablemente acompañado por el director Julio Malaval, fue lo sensacional de este concierto. Roberto Bravo ofreció una versión magnífica del Concierto Nº 1 de Chopin, en el que hizo gala de todas las extraordinarias cualidades de que está dotado: inteligencia, vigor, claridad, sonido poético, madurez, maestría técnica. Su formación artística es sobresaliente, pero en Roberto Bravo hay más aún: su intuición y su sensibilidad

tan rica son dotes naturales innatos y el cúmulo de todas estas virtudes convierten a este joven pianista, que todavía no llega a la mayoría de edad, en nuestro más grande valor joven.

La interpretación de "Las Bodas de Figaro" fue equilibrada, obteniendo la orquesta notable lucimiento y gran pureza. La versión de la Cuarta Sinfonía de Tschaiwosky, tuvo momentos felices, pero su resultado general estuvo empañado por una serie de flaquezas.

#### *Décimo Concierto.*

En su último concierto frente a la Orquesta Filarmónica de Chile, el talentoso director argentino Julio Malaval, dirigió un programa que incluía las siguientes obras: *Bach: Suite en Si menor para flauta y cuerdas*, con el flautista argentino Domingo Rulio; *Mendelssohn: Concierto para violín y orquesta*; *Beethoven: Sinfonía Nº 7*.

El violinista israelí Zvi Zeitlin conquistó un merecido éxito por su impecable y magnífica versión del Concierto de Mendelssohn. Su depurada técnica y su extraordinaria musicalidad penetró hondo en el espíritu de la obra. Malaval y la orquesta secundaron al solista con esmero y resultaron realmente sobresalientes.

Aunque un tanto plana, la versión de Malaval de la Suite Nº 2 de Bach tuvo nobleza y los solos del flautista Domingo Rulio demostraron a un artista sensible, con oficio y musicalidad. No obstante, la ausencia del clavicén, realizador del bajo cifrado, le restó calidad y ambientación a la obra.

La versión de Malaval de la Séptima Sinfonía de Beethoven, a pesar de ciertas fallas instrumentales, logró una adecuada versión de la que trascendió el lirismo y dramaticidad de la partitura de Beethoven.

#### *Decimoprimer Concierto.*

Este concierto fue dirigido por el maestro invitado Simón Blech, quien dirigió a la Orquesta Filarmónica de Chile en el siguiente programa: *Hindemith: Música para Cuerdas y Metales*; *Mozart: Concierto para oboe y orquesta K. V. 314*, solista: Pedro Cocchiarraro y *Brahms: Sinfonía Nº 4, en Mi menor*.

La difícilísima partitura de Hindemith que hace tan serias demandas a los instrumentos de metal y de cuerdas tuvo una ejecución digna de parte de la Orquesta Filarmónica, aunque no hubo sino que una aproximación a esas metas de belleza sonora que la partitura exige.

Admirable fue la labor de Blech en el

acompañamiento con un pequeño grupo instrumental del Concierto de Mozart, al que le dio el estilo apropiado de sublime belleza. El oboísta argentino Pedro Cocchiararo, intérprete maravilloso de la idea mozartiana,

tiene un sonido que cautiva por su dulzura y su riqueza de matices y que conmueve hasta lo más profundo.

La versión de la Cuarta Sinfonía de Brahms fue más bien una desilusión.

## Conciertos del Instituto Chileno-Alemán de Cultura

### Homenaje a Hindemith.

El 12 de mayo se inició la Temporada de Música de Cámara con un homenaje a la memoria de Paul Hindemith, fallecido el 28 de diciembre de 1963 en Frankfurt-am-Main.

Se inició el homenaje con un discurso del Decano, don Domingo Santa Cruz, y en seguida la soprano Clara Oyuela y Rudy Lehmann, piano, ejecutaron el ciclo de canciones sobre poesías de Rilke, "Das Marienleben" (La Vida de María) en la nueva versión de 1948 del autor. La labor realizada por ambos intérpretes fue altamente encomiástica.

*Ciclo de los cuartetos, dos quintetos y el octeto de Franz Schubert.*

### Primer Concierto.

En este concierto, realizado el 19 de mayo, actuó el Cuarteto Santiago: Elvira Savi, piano y Luis Bignon, contrabajo. Ejecutaron los *Cuartetos en Mi bemol mayor, Op. 125, Nº 1* y en *Re menor, Op. póstumo y Quinteto en La mayor, Op. 114*.

Como en temporadas anteriores, el Instituto Chileno-Alemán inició el ciclo de obras instrumentales de Schubert con interpretaciones de alta categoría musical y una preparación técnica de un brillo sobresaliente.

La interpretación del Cuarteto en Mi bemol mayor fue realizada por el Cuarteto Santiago con una limpieza y corrección impecable. No obstante, el punto cumbre de este concierto fue la versión del Cuarteto en Re menor, sobre el lied "La muerte y la doncella", versión depurada y de una profundidad interpretativa sobresaliente que el público —un público magnífico y excepcionalmente sensible— ovacionó. Hemos sabido que se proyecta realizar una grabación en disco del Cuarteto en Re menor, en versión del Cuarteto Santiago, a raíz de esta excepcional ejecución.

El Quinteto en La mayor, Op. 114, tuvo una versión equilibrada por parte del Cuarteto, Elvira Savi y Luis Bignon.

### Segundo Concierto.

Se incluyó en este segundo concierto del ciclo Schubert los *Cuartetos en Re mayor, Op. póstumo, en Si bemol mayor, Op. 168* y *Quinteto en Do mayor, Op. 163*, para 2 violines, viola y 2 violoncellos, ejecutados por el Cuarteto Santiago y Jorge Román, violoncello.

Las versiones de los cuartetos en Re mayor y Si bemol mayor fueron correctas, pero sin mayor relieve. El Quinteto en Do mayor, en cambio, fue vertido con expresividad y afinación perfecta en una impecable interpretación que abarcó desde el poderoso Allegro inicial hasta el sutil Allegretto final.

### Tercer Concierto.

Continuando con el Ciclo Schubert en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el Cuarteto Santiago tocó el *Cuarteto en La menor (Rosamunda), el Cuarteto en Sol mayor, Op. 61* y el *Movimiento para Cuarteto en Do menor*. Por haber coincidido este concierto con uno que el mismo día daba el Coro de Robert Shaw no pudimos asistir.

### Homenaje a Richard Strauss.

Con motivo del centenario del nacimiento de Richard Strauss, el Instituto Chileno-Alemán organizó un homenaje con obras de cámara del maestro. Stefan Tertz y Ellen Tanner interpretaron la Sonata para violín; Hans Loewe y Elvira Savi, la para violoncello, ambas de la primera época de Strauss. Sin duda alguna la sonata para cello fue la obra de mayor calidad e interés, con un bellísimo segundo movimiento, que la sensibilidad de la pianista Elvira Savi y la consumada maestría y musicalidad de Hans Loewe ofrecieron en una versión de gran categoría. La Sonata para violín, de relativo interés, tuvo una interpretación correcta por parte de los artistas Ellen Tanner y Stefan Tertz.

Como acompañante de Margarita Valdés, Ellen Tanner se destacó, en seguida, revelando gran sensibilidad y una técnica depurada. La mezzosoprano Margarita Valdés cantó los más bellos lieder del maestro alemán:

*Traum durch die Dämmerung; Ruhe keine Seele, Morgen, Zueignung, Die Nacht, Cäcilie.* La cantante profundamente compenetrada de la estremecedora pasión de *Cäcilie*, de la maravillosa quietud interior de *Traum durch die Dämmerung* unió a su musicalidad, una emoción profunda, voz cálida, ágil, afinada y una sensibilidad interpretativa conmovedora.

#### Final del ciclo Schubert.

En este concierto se ejecutó: *Cuarteto en Sol menor*, Op. póstumo, por el Cuarteto Santiago y el Octeto, también a cargo del Cuarteto Santiago y del clarinetista Rafael del Giudice, el fagotista Fritz Bergman, el cornetista Benjamín Silva y el contrabajista Luis Bignon.

Ninguna de las dos obras consultadas en el programa tuvo, a pesar de la conocida calidad de los intérpretes, una ejecución sobresaliente. Fue un concierto correcto y nada más.

#### Ciclo Bach.

El 7 de julio se inició el ciclo de cuatro conciertos que abarcará las composiciones de Bach para clave con uno o varios instrumentos solistas.

En el primer concierto los intérpretes: Jaime de la Jara, violín; Jorge Román, cello; Juan Bravo, flauta; Ruby Ried, clavecín, y Guillermo Bravo, segunda flauta, ejecutaron las siguientes obras: *II Sonata para violín y clavecín en La mayor; III Sonata para flauta y clavecín en La menor; II Sonata para cello y clavecín en Re mayor; III Sonata para violín y clavecín en Mi mayor y IV Trío para dos flautas y clavecín en Sol mayor.*

La primera obra fue ofrecida por los dos jóvenes y talentosos artistas Ruby Ried y Jaime de la Jara con gran sentido estilístico dentro de una ejecución perfecta. Menos feliz fue la versión de la Sonata para flauta y clavecín en La menor, a pesar del bello sonido de Juan Bravo; en cambio, el trabajo de equipo realizado en la Sonata en Re mayor, original para clave y viola de gamba, del cellista Jorge Román y Ruby Ried —sin duda la versión más significativa de este concierto— fue sencillamente sobresaliente.

Las versiones de la Sonata en Mi mayor y del Trío para dos flautas y clave en Sol mayor no estuvieron a la altura de las otras versiones de este programa.

La dotada clavecinista Ruby Ried merece, por su musicalidad, depurada técnica y dominio del instrumento destacarse entre los mejores intérpretes jóvenes de nuestro am-

biente. Muy positiva también fue la intervención de Jorge Román cuyo sonido hermoso y generoso, unido a una seriedad interpretativa, lo colocan entre los cellistas más destacados del momento. Todos los participantes demostraron, en general, muy buena técnica y musicalidad.

#### Segundo Concierto.

El programa incluyó: *IV Sonata para violín y clavecín en Do menor; I Sonata para cello y clavecín en Sol mayor; V Sonata para violín y clavecín en Fa menor; III Sonata para flauta y continuo en Mi mayor; III Trío sonata para dos violines y continuo en Do mayor.*

En su totalidad, este concierto fue menos bueno que el primero, aunque la Sonata para cello y clavecín fue ejecutada por Ruby Ried y Jorge Román de manera perfecta. También fue ejemplar, con excepción de ciertas imprecisiones rítmicas, la interpretación de la Sonata para flauta y continuo en Mi mayor, a cargo de Ruby Ried, Juan Bravo y Edgar Fischer, cellista que demostró su musicalidad y seguridad en el vital papel de "continuo".

El violinista Jaime de la Jara ofreció una versión correcta y digna de la Sonata para violín y clavecín en Do menor.

#### Tercer Concierto.

El programa de este concierto estaba integrado por las siguientes obras: *II Sonata para flauta y continuo en Mi menor; IV Sonata para violín y clavecín en Sol mayor; II Sonata para flauta y clavecín en Mi bemol mayor; Sonata para violín y continuo en Mi menor y II Trío Sonata para flauta, violín y continuo en Sol mayor.*

Sin lugar a duda este ha sido el más perfecto de los conciertos de este ciclo hasta el momento. Cada uno de los participantes demostró el estudio profundo de las partituras y el resultado musical y artístico de este concierto les hace honor.

Jaime de la Jara tanto en la Sonata en Sol mayor como en la en Mi menor demostró una compenetración profunda de las obras y el equilibrio y musicalidad de las versiones fue perfecta, a pesar de cierta aspereza y desafinaciones en la Sonata en Mi menor.

Ruby Ried acompañó admirablemente tanto al violinista De la Jara, luciendo en el admirable *allegro* para clavecín solo de la Sonata en Sol mayor, como al flautista Bravo, cuya musicalidad impecable y sentido del fraseo y de la afinación se hicieron patentes en cada una de sus intervenciones. El be-

llo Trío Sonata para flauta, violín y continuo en Sol mayor tuvo en cada intérprete a artistas de profunda musicalidad que lograron homogeneidad a través de una depurada precisión técnica.

*Cuarto y último concierto del Ciclo Bach.*

En este concierto realizado el 4 de agosto, los intérpretes: Jaime de la Jara, violín; Jorge Román, cello; Juan Bravo, flauta; Ruby Ried, clavecín, y Edgard Fischerm, cello continuo, ejecutaron el siguiente programa: *I Sonata para violín y clavecín en Si menor; I Sonata para flauta y clavecín en Mi bemol mayor; Sonata para violín y clavecín en Sol menor; IV Sonata para flauta y continuo en Mi mayor; III Sonata para cello y clavecín en Sol menor y I Trío-Sonata para flauta, violín y continuo en Do menor.*

A este concierto no pudimos asistir.

*Concierto conferencia de música antigua de Francia y Alemania de los siglos XII al XVI.*

Los comentarios estuvieron a cargo de Gastón Soublette, quien acompañó, además, en el clavecín, a Bernadette de Saint-Luc, en las bellas versiones de obras de Thibaut de Champagne, Gauthier de Coincy, Moniot d'Arras, Guillaume de Vinier, Adam de la Halle, Guillaume de Machaut y anónimos, dentro del repertorio francés, y en obras de Friedrich von Hausen, Bernger von Horheim, Meister Alexander, Meister Rumeland, Hans Sachs y Hans Leo Hassler, en el alemán.

*Recital de Roberto Eyzaguirre.*

El pianista peruano Roberto Eyzaguirre ofreció un programa con las siguientes obras: *Mozart: Rondó en La menor K. 511; Schumann: Gran Sonata en Fa sostenido menor Op. 11; Weber: Episodios Op. 26a; Schidlowsky: Seis miniaturas; Malsio: Preludio y Toccata; Albeniz: El Polo, El Albaicín y Triana de Suite Iberia.*

Sus versiones del Rondó de Mozart y de la Sonata de Schumann fueron correctas en su estilo, pero no hubo pulcritud técnica y la interpretación instrumental fue deficiente, poco clara y de ritmos erróneos.

No escuchamos la segunda parte del programa.

*Concierto de obras de W. A. Mozart.*

El 5 de agosto se realizó el concierto ofrecido por el Cuarteto Santiago con el flautista Domingo Rubio, Pedro Cocchiararo, oboe, y Enrique López Ibels, segunda viola, en un festival Mozart en el que se interpretaron las siguientes obras: *Cuarteto en Re mayor para flauta, violín, viola y cello; Quinteto con dos violas en Sol menor y Cuarteto para oboe, violín, viola y cello en Fa mayor.*

*Ciclo Rameau a cargo de la clavecinista Ruby Ried.*

En el Instituto Chileno-Francés de Cultura se conmemoró el segundo centenario de la muerte de Jean Philippe Rameau con la ejecución integral de la obra para clavecín de este compositor. La clavecinista Ruby Ried se desempeñó con su habitual seriedad y el crítico César Cecchi dice, al comentar estos conciertos: "... Sobre la base de una posición en extremo objetiva, con gran sentido rítmico y un exacto sentido de los tempi, con equilibrada libertad en el empleo de los ornamentos —de acuerdo con la tradición de la música galante—, Ruby Ried entregó una cabal interpretación de las obras de los diferentes períodos de Rameau...".

*Recital de Félix Stroh.*

Bajo el patrocinio de la Embajada de Austria y a beneficio de la Asociación Austríaca de Chile, el joven tenor Félix Stroh, acompañado al piano por Anne Marie Politzer, cantó *La bella molinera de Schubert*, en la Sala Mozart, el 18 de julio.

*Concierto del Quinteto de Vientos Villa-Lobos.*

En el Teatro Municipal y bajo el auspicio de la Embajada de Brasil actuó el Quinteto Villa-Lobos en un programa que incluyó obras de Danzi, Reicha, Ibert, Villa-Lobos, Raphael Baptista y Lorenzo Fernández.

## Conciertos en la Biblioteca Nacional

Como en años anteriores, en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, se inauguró la Temporada de Cámara de 1964, el 13 de mayo. Estos conciertos tienen la particu-

alidad de ser absolutamente gratuitos aunque los artistas son pagados. En 1963, la Biblioteca Nacional ofreció un total de 51 conciertos gratuitos, de gran calidad artística, sin contar

los conciertos de Licenciatura del Conservatorio Nacional de Música, los de los Institutos Culturales binacionales y los patrocinados por Juventudes Musicales Chilenas.

#### Primer concierto.

El Cuarteto Santiago y la pianista Lucía Gacitúa inauguraron la temporada el 13 de mayo con un Recital Beethoven en el que se ejecutaron las siguientes obras: *Cuarteto de Cuerdas Op. 18, Nº 2; Cuarteto para piano y cuerdas, Op. 16, y Cuarteto, Op. 95.*

#### Segundo concierto.

Recital de la pianista argentina Beatriz Si-priz, el 20 de mayo. Programa: *Bach: Preludio y Fuga para cémbalo; Mozart: Sonata, K. 310; Guarnieri: Danza brasileña; García Morillo: Variaciones Apolíneas; Leng: Dolores y Ravel: Valses nobles y sentimentales.*

#### Tercer concierto.

Recital de viola y piano de Manuel Díaz y Pauline Jenkins, el 26 de mayo. Programa: *Bach: Sonata Nº 2; Hindemith: Sonata, Op. 25, Nº 1, para viola sola; Brahms: Sonata 120, Nº 2, y Villa-Lobos: Aria.*

#### Cuarto concierto.

Recital de la contralto Marta Rose acompañada al piano por Elena Petrini. Programa: "Panorama histórico de arias operísticas italianas raras". Este concierto tuvo lugar el 4 de junio.

#### Quinto concierto.

Recital de sonatas para violín y piano a cargo del violinista Fernando Ansaldi y de la pianista Frida Conn, el 9 de junio. Programa: *Tartini: Sonata en Sol menor; Brahms: Sonata en Re menor y Fauré: Sonata.*

#### Sexto concierto.

El 17 de junio, el violinista David Serendero y la pianista Elvira Savi ofrecieron un concierto a base del siguiente programa: *Flor Ugarte: Sonata para violín y piano; Riesco: Sonata para piano; Chávez: Sonatina para violín y piano; Dallapiccola: Tartiniiana Segunda para violín y piano; Hindemith: Dos Sonatas para violín solo, y Martinu: Estudios rítmicos para violín y piano.*

#### Séptimo concierto.

El 19 de julio tuvo lugar el recital de Clara Oyuela acompañada al piano por Rudi Lehmann. El programa estuvo compuesto por lieder de Brahms, Wolf y las Canciones amatorias de Granados, escuchadas en primera audición.

Clara Oyuela cantó con gran sensibilidad y acierto nueve lieder del Cancionero italiano de Wolf, superando en ellos sus versiones de la selección de Brahms. Las Canciones amatorias de Granados, de escaso interés, tuvieron en Clara Oyuela a una intérprete llena de sensibilidad, musicalidad y gracia. Acompañó al piano con su habitual dominio y exquisita sensibilidad y técnica depurada el eximio pianista que es Rudi Lehmann.

#### Octavo concierto.

El 7 de julio el Trío Gacitúa, Ansaldi, González, ofreció un bello concierto a base de las siguientes obras: *Haydn: Trio Nº 12 en Do mayor; Ravel: Trio, y Mendelssohn: Trio Nº 1 en Re menor.*

#### Noveno concierto.

El 14 de julio tuvo lugar el recital del violinista Sergio Prieto y al piano Gloria Inostroza. El programa incluyó: *Corelli: La Folia; Beethoven: Sonata en Do menor; Saint-Saens: Concertstück; Fiocco: Allegro; Riesco: Canzona; Ries: La Caprichosa y Sarasate: Habanera.*

#### Décimo concierto.

El concierto del 21 de julio estuvo a cargo del Cuarteto Santiago. Las obras ejecutadas fueron: *Haydn: Cuarteto, Op. 76, Nº 4 en Si bemol "La Aurora"; Schubert: Cuarteto, Op. 168 en Si bemol, y Brahms: Quinteto, Op. 34 en Fa menor, para piano y cuerdas,* piano Elvira Savi.

#### Decimoprimer concierto.

Dedicado a rendirle homenaje al primer centenario del nacimiento de Richard Strauss, en este concierto con obras de Strauss se tocó la *Sonata para violín y piano*, a cargo de Stefan Tertz y Ellen Tanner; Siete Lieder, interpretados por Margarita Valdés a quien acompañó Ellen Tanner y *Sonata para cello y piano*, a cargo de Hans Loewe y Elvira Savi.

#### Decimosegundo concierto.

Rayén Quitral acompañada por Elena Petrini, al piano, interpretó obras de: Bach, Monte-



verdi, Gluck, Durante, Beethoven, Bemberg, Strauss, De Falla, De Erita Ortiz y Turina.

#### iv Temporada de Conciertos Corales.

El 3 de agosto se inició la iv Temporada Anual de Conciertos Corales que organiza la Federación de Coros de Santiago, que comprende un ciclo de ocho conciertos. En el primer concierto actuó el Conjunto de Canto Gregoriano que dirige el maestro José Cacte y el Coro Masculino "Juan Subercaseaux", bajo la dirección del maestro Mario González, grupo que interpretó obras de Palestrina, Ingenieri y Victoria.

#### Homenaje a René Amengual en el décimo aniversario de su muerte

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile rindió un home-

naje al compositor René Amengual, el 4 de agosto, en la Biblioteca Nacional, en conjunto con el Conservatorio Nacional de Música.

Después de unas palabras del Decano, don Domingo Santa Cruz, en las que esbozó algunos rasgos de la personalidad del músico chileno prematuramente desaparecido, se inició un concierto con las siguientes obras de Amengual: *Gaudet in coeli* (Motete) y *La tórtola amante* (Madrigal), interpretados por el Coro del Conservatorio Nacional de Música bajo la dirección de Hernán Barría; *Sonatina* (1939) interpretada por el joven pianista Luis Carlos Miranda; *Suite para flauta y piano* (1945) que contó con la participación de Josefina San Martín, flauta, y Elvira Savi, piano, y *Tres canciones: Manos de mujer, El vaso y Me gustas cuando callas*, con textos de los poetas chilenos J. Torres, G. Mistral y P. Neruda, respectivamente, cantados por Lucía Gana, soprano, acompañada por Elvira Savi, piano.

### Conciertos en la Universidad Católica

La Temporada de Conciertos del Departamento de Música se inició el 6 de mayo, con un concierto del Conjunto de Música Antigua que dirige Silvia Soublette.

#### Conjunto de Música Antigua.

Este concierto estuvo dedicado a la música Barroca italiana y alemana, en el que alternaron las obras instrumentales con las vocales. Entre las obras instrumentales merecen destacarse *Inatraden aus den Lustgarten*, de H. Leo Hassler; *Dos Ricercare*, de Palestrina; *Sonata para dos Flautas*, de Telemann, y *Música de los intermedios de "La Pellegrina"*, de Malvezzi y Cavalieri, con solista y coros. Las obras vocales que se ejecutaron incluían *Tres Salmos* para cinco voces a capella de J. H. Schein; *Danklied an Herzog von Weimar*, de Schütz, y *Symphoniae Sacrae* del mismo compositor.

#### Recital de Guitarra de Luis López.

El joven guitarrista Luis López se presentó en el Salón de Honor de la Universidad Católica el 13 de mayo, en un recital que tuvo gran éxito de público. Ejecutó obras de Milán, Narváez, Sanz, Anónimos y el Preludio y Allemande de J. S. Bach. En la segunda parte tocó obras modernas de Sor, Coste, Turina, Villa-Lobos y Becerra.

#### Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.

Bajo la dirección de Fernando Rosas, el 27 de mayo, se presentó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, con un programa que incluyó las siguientes obras: *Albinoni: Sonata en Sol menor*; *Händel: Concierto Grosso en La mayor*; *Stamitz: Cuarteto para Orquesta*, y *Mozart: Divertimento en Re mayor*.

#### Concierto del Conjunto de Música Antigua.

El segundo concierto de este prestigiado grupo de cantantes e instrumentistas presentó un interesante programa, con obras que abarcaban desde las canciones del trovador francés Adam de la Halle hasta los maestros renacentistas Josquin de Pres, Cristóbal de Morales y Luis de Narváez.

En esta ocasión, el conjunto no tuvo tan feliz actuación como en otras oportunidades.

Se puso fin al concierto con "Anoche estando durmiendo", canción colonial chilena cantada por voz de tenor y acompañamiento de guitarra y tres canciones rituales de "La Tirana", en adaptaciones de Jorge Urrutia. La frescura y belleza de estas canciones adaptadas para cuatro voces y conjunto instrumental tuvieron un éxito resonante entre el público que llenaba la sala.

*Conciertos de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.*

Este espléndido conjunto, bajo la dirección de Fernando Rosas, ofreció dos conciertos en el Salón de Honor de la Universidad Católica, a los que no nos ha sido posible asistir porque coincidían con otros conciertos el mismo día y a la misma hora.

El programa del primero de ellos, el 23 de junio, incluyó: *Corelli: Concierto Grosso en Fa mayor; Haydn: Concierto en Fa mayor para dos flautas y orquesta; Hindemith: Trauermusik; Mozart: Adagio y Fuga en Do mayor; Vivaldi: Concierto para cuatro violines y orquesta.* Solistas: Jaime de la Jara, Fernando Ansaldi, Francisco Quesada y Pedro Ortiz de Zárate.

El segundo de estos conciertos, el 1º de julio, consultaba las siguientes obras: *Haendel: Suite de la Opera "Rinaldo",* primera audición; *Bach: Concierto en Mi mayor; Grieg: Dos melodías noruegas,* y *Stamitz: Cuarteto para orquesta.* El solista del concierto de Bach fue Jaime de la Jara, violinista.

Los jóvenes integrantes de la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, continuaron cosechando éxitos el 8 de julio, en un programa que incluyó: *Bach: Concierto Barndeburgués Nº 3; Bach: Concierto en Do menor para violín y oboe,* solistas: Enrique Peña (oboe) y Pedro Ortiz de Zárate (violín); *Leng: Andante para cuerdas; Albinoni: Concierto en Re mayor para oboe,* solista Enrique Peña, y *Svendsen: Dos Melodías Suecas.*

El 22 de julio, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección del maestro Rosas, interpretó el siguiente programa: *Vivaldi: Concierto en Sol mayor* (primera audición), solista Juan Bravo; *J. J.*

*Quantz: Concierto en Re mayor* (primera audición), solista Juan Bravo, y *Schönberg: Noche Transfigurada, Op. 4.*

*Concierto del Conjunto de Música Antigua con obras de la época de Shakespeare.*

El 29 de julio tuvo lugar en el Salón de Honor de la Universidad Católica el concierto ofrecido por el Conjunto de Música Antigua dedicado a Shakespeare y la música de su tiempo. El programa incluyó canciones con poemas de Shakespeare y obras de Tolborne, Johnson, Dowland, Edwards, Coperario, Weelkes, Wilbye, Bull y Morley.

*Orquesta de Cámara de la Universidad Católica.*

Bajo la dirección de Fernando Rosas, la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica ofreció un programa con las siguientes obras: *A. Marcello: Concierto en Do menor,* solista: Adalberto Clavero; *J. S. Bach: Cantata Nº 202,* solista: María Teresa Reinoso, oboe concertante: Adalberto Clavero; *Tschai-kowsky: Serenata para Cuerdas en Do mayor, Op. 48.*

Adalberto Clavero, en el Concierto de Marcello hizo escuchar su bellísimo sonido y en todo momento el oboe se amalgamó con las cuerdas en esta hermosa obra. Clavero, conjuntamente con Edgar Fischer, cello; Jaime de la Jara, violín, y Gabriela Pérez, clave, tuvo una destacada actuación en la Cantata Nº 202 de Bach. El conjunto sólo participó en los números extremos. Esta Cantata de Bodas secular fue cantada por la joven soprano María Teresa Reinoso, de voz maravillosa y una técnica perfecta, además de una musicalidad extraordinaria.

### *Coro y Orquesta de Robert Shaw visita Chile*

Procedente de Lima llegó a Santiago el Coro y Orquesta de Robert Shaw, el 6 de junio, para cumplir otra etapa de la gira latinoamericana que realiza bajo los auspicios del Departamento de Estado, dentro del Programa de Presentaciones Culturales del Gobierno de los Estados Unidos.

Antes de referirnos a sus actuaciones en Santiago y Viña del Mar, queremos relatar brevemente la historia artística de este magnífico conjunto, que es un legítimo orgullo para su patria. El Coro de Robert Shaw fue fundado en 1948 y actualmente realiza su decimosexta temporada de conciertos.

Robert Shaw, su fundador y director, es natural de California. Como director de coros de extraordinario talento musical y de admirable originalidad, ha obtenido fama universal, pero también se ha destacado como un gran director de orquesta. Es director adjunto de la Orquesta de Cleveland, y también ha dirigido la Orquesta Sinfónica de Boston en esa ciudad y en giras de dicho conjunto. Shaw se destacó en las esferas musicales desde 1941, cuando a los 25 años reunió a un grupo de aficionados y creó un Coro Estudiantil, con el cual se presentó en el Town Hall de Nueva York. La agrupación

alcanzó éxito inmediato ante el público y la crítica. Al poco tiempo, directores famosos como Serge Koussevitzky y Leopold Stokowski contrataron a Shaw y a sus cantantes para interpretar oratorios y obras sinfónico-corales, bajo su dirección. Strawinsky invitó a la agrupación a cantar la "Sinfonía de los Salmos", que él mismo dirigía, en una audición de la Columbia Broadcasting Company, y Toscanini presentó al Coro Estudiantil en la Novena Sinfonía y la Misa Solemne de Beethoven y encomendó a Shaw la dirección de los coros en "Aída", "Falstaff" y "El Baile de Máscaras", en óperas en las que él dirigía a la Orquesta Sinfónica de la NBC, en transmisiones que se escucharon en todos los Estados Unidos.

El "Robert Shaw Chorale", creado en 1948, es una agrupación de cantantes profesionales, cuidadosamente seleccionados, que ha emprendido giras por todos los Estados Unidos y por 20 países del Medio Oriente y Europa, en los que obtuvo un éxito resonante antes de su triunfal gira por Rusia en 1962. Durante la temporada de 1959 y 1960, el coro y orquesta de Robert Shaw realizó una gira por 36 ciudades norteamericanas, cantando esa obra maestra de J. S. Bach, que es la Misa en Si menor. En 1961-62, la agrupación cantó la Pasión según San Juan, de J. S. Bach, en otra gira continental por Estados Unidos. Y en 1964 emprendió la gran gira por Latinoamérica, que nos ha proporcionado el deleite artístico sin parangón y el mensaje de espiritualidad casi irreal que el extraordinario talento de Robert Shaw y su conjunto han sabido crear en sus actuaciones en el Teatro Municipal de Santiago.

Antes de iniciar sus conciertos, el Coro de Robert Shaw fue recibido por la Federación de Coros de Chile en un acto que se realizó en el Maccabi, local en que se dieron cita innumerables agrupaciones corales de la capital, y en el que dieron la bienvenida al país a los artistas norteamericanos. El conjunto folklórico "Loncurahue" hizo una presentación de cantos y danzas nacionales y los coros chilenos cantaron para sus visitantes. Además, les ofrecieron una serie de recuerdos, y copihues que prendieron en las solapas de los artistas norteamericanos. Robert Shaw agradeció la manifestación emocionada y dedicó la velada a la memoria del Presidente John Kennedy; luego hizo cantar a su coro el negro spiritual "My God is a Rock in a Weary Lane".

Robert Shaw ofreció Tres Lecciones sobre Dirección Coral, en el Instituto Cultural de Providencia, para las que se abrió una

matrícula para un máximo de cien personas, la que hubo de cerrarse dentro de brevísimo plazo por haberse copado este número. Además, gracias a la gentileza de la Embajada de Estados Unidos, la Federación de Coros obtuvo que el Coro de Robert Shaw ofreciera un concierto extraordinario para estudiantes secundarios y universitarios. El lunes 8 de junio tuvo lugar el Concierto-Ensayo, en el que estudiantes llenaron todas las localidades del Teatro Municipal.

#### Primer Concierto.

El lunes 8, a las 19 horas, tuvo lugar el primer concierto, del Coro y Orquesta de Robert Shaw, con un programa que incluyó: *Victoria: O Vos Omnes; Gibbons: This is the record of John; Schütz: Selig sind die Toten; Vecchi: Fa una Canzone; Orlando di Lasso: The Echo Song; Schubert: Misa en Sol; Schoenberg: Friede auf Erden; Ives: Harvest Home Chorales; Rodolfo Halffter: Tres Epitafios, Op. 17, y Gershwin: Lament for brother Robbins, de "Porgy and Bess".*

Es raro que llegue a Santiago un coro de la categoría del "Robert Shaw Chorale" y, por lo tanto, estaría de más un juicio crítico, pero es necesario destacar la perfección estilística y expresiva, el equilibrio en el fraseo, la homogeneidad extraordinaria—curiosa característica del conjunto, sus integrantes no se agrupan por voces sino que se mezclan sopranos y contraltos, bajos y tenores— que así ofrecen una calidad timbrística perfecta. La orquesta posee características idénticas y cada uno de sus miembros es también un solista de alta categoría. En este programa, Robert Shaw nos ofreció una gama bien completa de la producción coral desde el siglo XVII hasta nuestros días y en cada una de estas obras se pudo apreciar su imaginación recreadora y su sensibilidad musical que lo colocan entre los mejores directores corales del mundo.

#### La Misa en Si menor, de J. S. Bach.

El 9 y 11 de junio, el Coro y Orquesta de Robert Shaw ofreció la Misa en Si menor de J. S. Bach. La segunda presentación estaba programada dentro de la Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica de Chile.

La monumental obra de Juan Sebastián Bach fue interpretada por el coro, orquesta y solistas de Robert Shaw, con la magnificencia, profundidad y religiosidad que requiere esta partitura, que es la sublime expresión del idealismo cristiano de Bach. Las Arias

fueron cantadas por los solistas Mary Evelyn Bruce, soprano; Florence Kopleff, contralto; Seth McCoy, tenor, y David Ford, bajo, dentro del espíritu subjetivo, íntimo de las Cantatas luteranas. Los solistas orquestales que acompañaron las Arias, en todo momento colaboraron con los cantantes, logrando cimas inaccesibles de oración perfecta. El Coro, por su parte, actuó en forma insuperable y el director, en todo instante, supo darle a la partitura la vida espiritual y artística que ella requiere.

Las dos primeras audiciones fueron retransmitidas por Radio Cooperativa, de Santiago y Valparaíso, en cadena nacional, a todo el país, y la segunda audición de la Misa en Si menor, de Bach, se retransmitió por Radio Corporación, también a todo el país.

#### *Concierto en Viña del Mar.*

El "Robert Shaw Chorale" actuó en Viña del Mar, el miércoles 10 de junio, con el mismo

programa del primer concierto ofrecido en Santiago.

#### *Grabaciones del "Robert Shaw Chorale".*

Hasta la fecha, este famoso coro ha hecho más de 100 grabaciones con RCA Victor. Algunas de éstas son: *Misa en Si menor de Bach*; *Misa Solemne, de Beethoven*, *Pasión según San Juan y según San Mateo de Bach*; los *Réquiems de Brahms y Mozart*; la *Creación de Haydn*; *Magnificat de Bach*; las *Misas de Schubert y Poulenc*; *Porgy and Bess de Gershwin*; *Boris Goudonoff, de Moussorgsky*; *Novena Sinfonía de Beethoven y Mozart*; *Réquiem de Cherubini*; *Réquiem y Te Deum de Verdi*; la *Rapsodia para Contralto de Brahms* con Marian Anderson como solista; *Los Nocturnos de Debussy*; *Música del Siglo XVI*; *Canciones antiguas norteamericanas*; *Villancicos*, etc. Esta lista y múltiples otras grabaciones demuestran la versatilidad casi sin límites del conjunto.

## Ballet

#### *Estreno de "Uka-Ara".*

El Ballet Nacional Chileno inauguró la temporada de Ballet, el 24 de mayo, en el Teatro Municipal, con el Ballet en dos cuadros "Uka-Ara", versión coreográfica de Patricio Bunster de la "Consagración de la Primavera", de Igor Strawinsky; vestuario y escenografía de Julio Escámez, y luces de Víctor Segura. Con este mismo ballet se inauguró la temporada de Viña del Mar, en el Teatro Municipal de esa ciudad, el 28 de mayo.

Al referirse a este estreno, la crítica dijo:

"El Mercurio", del 27 de mayo.

El crítico Vicente Salas Viú, escribió: "Patricio Bunster ha modificado, o adaptado, el tema de "La Consagración de la Primavera" al ambiente americano, lo cual es del todo legítimo. El traspaso del rito del sacrificio y resurrección de la Primavera desde el folklore eslavo al mundo primitivo americano (de cualquier lugar de las Américas), ha sido bien concebido y bien resuelto por el coreógrafo. La colaboración que obtuvo en este aspecto por parte del diseñador de vestuario y escena, Julio Escámez, debe igualmente señalarse como un acierto. El señor Escámez no sólo alcanza una armonía y contrastes de color en sus diseños que son un verdadero logro para cada personaje y para cada uno de los coros de danzantes tomados aisladamente

(coro de las mujeres del agua y de la luna, coro de pájaros de fuego, de las mujeres de la selva, etc.), sino que consigue en los conjuntos de esos coros y de coros y solistas los mejores efectos de color y de forma plástica al servicio de una expresión directa, que realza las de la música y la coreografía. En la iluminación de Víctor Segura, las mismas cualidades. La suma de luz, color, danza y música viene a ser como la suma de todos esos aciertos parciales en el total que representa este ballet como creación artística...

"Bunster ha encontrado la coreografía, plena de momentos de gran fuerza expresiva y de recio, profundo contenido estético, que convenía al tema propuesto y que se ajusta, en estrecho lazo, al carácter y sentido de la máxima partitura de Strawinsky... el coreógrafo chileno ha elevado este aspecto del arte entre nosotros a una de las más altas cimas de la danza contemporánea. ¿Dónde están los defectos a que aludí?... Los errores de concepto o básicos residen en que el coreógrafo, que tan bien supo asimilar los dictados de la música de Strawinsky en su realización plástico-dancística, incurre: de una parte, en reiteraciones no justificadas de ciertos motivos y escenas... de otra parte, la coreografía, y esto es para mí lo más grave, su mayor falla, no sigue el proceso de un continuo dramático, desde la exposición del conflicto hasta su desenlace. Avanza y retrocede en el desarrollo de su trama... y no

va, en un lógico proceso de desarrollo y de intensificación expresiva, hacia la apoteosis con que Strawinsky cierra la partitura...

"Dos danzarines se destacaron como solistas sobre los numerosos coros de este ballet: Ana Cremaschi (la Primavera), y Maximiliano Zomosa (el Gran Jaguar y el Señor de la Muerte). Ana Cremaschi es una de las artistas con mayor talento del Ballet Nacional; se destacó incluso por encima del personaje masculino nombrado. Roberto Stuijf (el Germinador), otro de los papeles prominentes, demostró lo sólido de su formación, pero con un grado menor de expresividad que sus compañeros solistas".

"La Nación", 27 de mayo.

Claire Robilant, dice en su crítica: "... La versión que nos presentó ahora Patricio Bunter no convenció en ningún momento y desde ningún punto de vista, siendo la segunda parte menos débil que la primera. El tema tratado es confuso, y ofrece momentos de poca delicadeza, que deslindan a la vulgaridad. Faltó, sobre todo en la primera parte, una relación entre la difícil música y los bailarines. El leve argumento es apenas discernible y los pasos, movimientos y poses son poco originales, pecándose aquí de excesivas repeticiones que cansan al ojo... Un acierto fue, sin embargo, la iluminación realizada por Víctor Segura y el vestuario hecho por Julio Escámez...".

"La Última Hora", 26 de mayo

La crítica firmada por Cyrano dice: "... "Uka-Ara" es el más complejo y ambicioso de los ballets de Bunter. Con una obra de esta envergadura es peligroso emitir juicios tajantes después de verla una sola vez, más aun cuando se trata de un estreno en que el cuerpo de baile no alcanzara el pulido desempeño que debe esperarse en funciones posteriores... El coreógrafo usó en esta oportunidad "La Consagración de la Primavera" de Strawinsky, partitura que en muchos sentidos le quedó grande. El dramatismo, desarrollo e impacto de la música es, salvo contados momentos, mucho más intenso que el de la coreografía... Hay aciertos parciales, especialmente en el plano plástico (apoyado en el vestuario y escenografías de Julio Escámez), pero a la coreografía le faltaron gradaciones dramáticas, una mayor intensidad, momentos de climax... En un plano teórico, la concepción de la obra es interesantísima, pero la realización no estuvo a la altura, a pesar de algunos buenos trabajos individuales como

el de Maximiliano Zomosa... El balance que deja "Uka-Ara" es de una obra intelectualmente elaborada, seca, con un predominio de lo cerebral...".

"El Siglo", 1º de junio.

Enrique Rivera, al hacer la crítica de "Uka-Ara", dice: "... Patricio Bunter estructuró su magnífico ballet más en torno a composición de movimientos que a una acción referida propiamente tal, lo que le permite un gran derroche imaginativo traducido, en especial, por la movilización masiva de un cuerpo de baile sometido al detalle virtuoso".

"El Diario Ilustrado", 26 de marzo.

Yolanda Montecino, dice en su crítica: "Uka-Ara" versión coreográfica de Patricio Bunter para la "Consagración de la Primavera" de Igor Strawinsky es un espectáculo interesante, bien construido y laborioso en su estructura externa... Su idea es interesante, la investigación e intento, serios y llevados al escenario con rigor profesional y evidente habilidad en la composición y diseño básicos. Sin embargo, no hay una equivalencia real entre los grados inmutables del rito, ni la grandeza y originalidad de concepción de la obra de Béjart elevada a dimensiones cósmicas. Lo telúrico y étnico no están dados en la proyección que les corresponde, sino en sentido anecdótico y de acuerdo con los cánones narrativos de la danza dramática, emparentada con el expresionismo. La monumental partitura de Strawinsky no era la apropiada para esta gesta de hombres y dioses, con reminiscencias de Prometeo, Orfeo y el rapto de Droserpina. Los pasajes fundamentales de la iniciación y sacrificio de la doncella, se pierden tras detalles superfluos, el rol de los numerosos personajes alegóricos no se clarifica y el desarrollo mismo de la acción no aparece señalado con la debida elocuencia... Coreógrafo hábil, realizó este nuevo ballet con oficio antes que real mérito creativo. Cuidó todos los detalles, elaboró hasta los más leves matices, pero a la obra le falta la fuerza insustituible que produce el impacto de toda creación auténtica... La colaboración, en lo plástico, de Julio Escámez, fue valiosa por cuanto coloreó el mundo de elementos, animales sagrados, hombres y mensajeros de la muerte. La escenografía mínima fue especialmente interesante en el segundo acto, con las oscuras y recias rafes proyectadas sobre el Mundo de la Muerte. Las luces de Víctor Segura complementaron en la ambientación física el trabajo de líneas

y manchas de Julio Escámez... El trabajo de todo el elenco es también meritorio con una evidente penetración con el contenido ritual impreso por Patricio Bunster y una coordinada labor de equipo. Ana Cremaschi sobrepasa con real autoridad los desplazamientos complejos, a veces rebuscados de su coreografía, con un equilibrio y dominio corporales sorprendentes...".

*"Carmina Burana", "Milagro en la Alameda" y "El Saltimbanqui", en el Teatro Municipal de Viña del Mar.*

El Ballet Nacional Chileno, que sigue sin sala donde actuar en Santiago, actuó en Viña del Mar el 11 y 12 de julio con extraordinario éxito de público. En primer término se presentó "Carmina Burana" con música de Orff y coreografía de Uthoff; en matiné ofrecieron "Milagro en la Alameda", repitiéndose esta obra y "El Saltimbanqui" con música de Orrego Salas y coreografía de Uthoff en función nocturna.

La crítica porteña escribió: "El ballet de Uthoff es como un soplo mágico, que atrae gente, embruja, para vivir unas horas de ese mundo de maravillas que es la danza, cuando los intérpretes son de primerísima categoría...".

*Recital de Hernán Baldrich.*

El 6 de mayo, en el Teatro Camilo Henríquez, el joven bailarín y coreógrafo Hernán Baldrich ofreció un recital de coreografías individuales. Este recital, que corresponde al primero que se realiza en Chile, sitúa a Baldrich en la órbita de los intérpretes de danza moderna y americana, entre Martha Graham y José Limón.

Yolanda Montecino, al comentar este recital en "El Diario Ilustrado", escribió: "...Contemporáneo, en lo temático y formal, Hernán Baldrich logra convincente comunión con su obra, ajeno a toda mistificación y falsos desbordamientos. Interesa destacar, además, la nota americanista, apegada a este continente, con un enfoque opuesto, en todo instante, a cualquier aproximación folklórica de índole costumbrista, local o anecdótica. Producto genuino de su generación, Baldrich va hacia lo abstracto, incide en lo atemático y despoja a la danza de elementos superfluos... El programa ofrecido abarcaba tres tipos de coreografías. En la primera parte, bailes de vibrante inspiración actual. Una visión personal entre acrobática y gimnástica, de contenido erotismo del fauno del siglo xx; en "En la Playa", con música de Buddy Co-

llete, el elemento inédito está dado en el juego de las piernas y pies y en el aprovechamiento de la música en un subtexto rítmico. "El ritual de magia" sobre música concreta de enormes posibilidades dancísticas de Pierre Henry... busca sus acentos en lo sensorial y en un primitivo mágico hábilmente elaborado... Con "La Noche", música de Miles Davis, entra en un impresionismo teñido de poesía negra, dándonos una visión emocionante de la soledad del hombre y los objetos en una gran ciudad. En "Progresión" vemos al artista transfigurado en instrumento al servicio de juegos rítmicos contrastantes, del diseño original de líneas entre la recta y la curva; de la oposición de tensiones y ritmos, con una curiosa independencia de ambos lados del cuerpo, a veces en diálogo, otras de antagonismo... El mismo sentido de buen gusto y equilibrio, presente en todas sus creaciones, confiere mayores méritos a su ciclo de danzas religiosas, desde el misticismo bien dosificado... de "Escape", ilustración de un verso de San Juan de la Cruz, a la hábil amalgama de cristianismo y amor pagano y extrovertido de la "Saeta del Cachorro", hasta el Tríptico de la Natividad. Finaliza el recital con el ciclo de ocho danzas "El Caminante", sobre ritmos brasileños con un interesante aprovechamiento de la samba para describir una progresiva abstracción y estilización de un material de ricas posibilidades... Estamos ante un artista integral... domina el arte de la coreografía, tanto por su caudal imaginativo, por la sobriedad y laconismo de las imágenes tratadas siempre con la misma línea, en lo emocional. Utiliza el escenario de acuerdo con la dinámica generosa y vital de un cuerpo en movimiento que con absoluta libertad se apoya en la música...".

*Estreno de "Germinal".*

El Ballet de Arte Moderno que inició su temporada de invierno con la reposición de "Coppelia", el miércoles 20 de mayo en el Teatro Municipal, anunció para este año cinco estrenos. El primero fue "Germinal" con coreografía del joven bailarín Germán Silva y música electrónica de José Vicente Asuar y escenografía y trajes de Emilio Hermansen, que subió a escena el 27 de mayo. Los otros estrenos programados son: "Pájaro Azul"; "Oteto" (24 de junio); "Gama I" y "La muerte del cisne". El 28 de mayo el ballet de Arte Moderno partió en gira al norte de Chile, actuando en Arica, Antofagasta, Chiquicamata y La Serena.

"Germinal" es un ballet que plásticamente recrea dos composiciones de José Vicente Asuar, el Preludio "La Noche" y la última de las "Variaciones Espectrales", ambas obras de música electrónica, que la coreografía a través de una gama nueva, sorprendentemente ágil y expresiva, transforma en vivencias que abarcan con sutileza desde las manifestaciones primarias de pujanza a las aladas de proyecciones cósmicas. El coreógrafo ha logrado, en este ballet abstracto —bastante difícil de juzgar a través de una primera impresión—, un muy interesante vínculo entre música y danza, que la escenografía, vestuario y luces de Emilio Hermansen complementan creando un cuadro de fantasía y belleza realmente admirables. Los tres elementos: escenografía, trajes y luces se complementan en un todo orgánico y se incorporan a la música de sonoridades ultraterrenas que el joven coreógrafo Germán Silva plasmó a través de diseños fluidos, impulsivos y expresivos.

Los trece bailarines que encarnaron esta creación demostraron una inteligente comprensión de tan complejos elementos y con

limpieza técnica y madurez artística, realmente dignas de encomio, realizaron una labor de gran seriedad.

#### *Estreno de "Octeto".*

El 24 de junio, el Ballet de Arte Moderno estrenó en el Teatro Municipal un esbozo coreográfico de Octavio Cintolessi, en el que usó la Passacaglia y Fuga de Carlos Riesco. La escenografía estuvo a cargo de Emilio Hermansen.

Consideramos un error de Cintolessi pretender crear un ballet basándose en una partitura en la que había que seguir la línea complejísima de la música o bien, a fuerza de imaginación, crear un contrapunto a la bella partitura del compositor chileno. Aunque alabamos el esfuerzo del NAM por montar ballets con música de compositores nacionales, más habría valido que se le hubiese pedido a Carlos Riesco una partitura especial y no desvirtuar la obra a través de una coreografía que nada tenía que ver con ella. El escenógrafo Emilio Hermansen tampoco estuvo muy feliz en esta ocasión.

# MUSICA EN EL NORTE Y SUR DEL PAIS

## *Doce Conciertos de Hans Stein en el Norte.*

El tenor Hans Stein, acompañado al piano por Galvarino Mendoza, realizó una gira por Potrerillos, Antafagasta, Tocopilla, Iquique y Arica, con un total de 12 conciertos.

Ambos artistas dieron a conocer obras de Scarlatti, Cesti, Gluck, Händel, Paisiello, Schubert, Schumann, Wolf, Dvorak, Ginastera, Guastavino y canciones de los chilenos Pablo Garrido y Sergio Ortega.

Esta gira de conciertos fue auspiciada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

## *OVALLE.*

La Sociedad Musical de Ovalle "Antonio Tirado Lanús" ha auspiciado los conciertos de la pianista Flora Guerra, el guitarrista Luis López, y del pianista Luis Miranda Cordal.

Flora Guerra ofreció un programa con obras de Beethoven, incluyendo las Sonatas Nº 3 en Do mayor, Op. 2, Nº 3; Nº 18 en Mi bemol mayor, Op. 31, Nº 3 y Nº 14 en Do sostenido menor, Op. 27, Nº 2.

El guitarrista Luis López interpretó obras de Luis de Milán, Luis de Narváez, Gaspar Sanz, J. S. Bach y Anónimos, además de obras de Sor, Coste, Tárrega, Turina, Villa-Lobos y Gustavo Becerra.

El pianista Luis Miranda ejecutó obras de J. S. Bach, Scarlatti, Beethoven, Schumann y Gershwin.

El cuarto programa de la temporada estuvo a cargo del pianista Lionel Saavedra, el 13 de julio, con un programa que incluyó obras de Beethoven, Mendelssohn y Chopin.

## *Gira de la pianista Iris Sangüesa.*

La joven pianista Iris Sangüesa realizó, bajo los auspicios del Instituto de Extensión Musical, una gira por Antofagasta, Calama, María Elena, Iquique, Arica, Bolivia y Perú.

En estos conciertos interpretó obras de Scarlatti, Bach, Schubert, Beethoven, Debussy, Albeniz y Tema con Variaciones, obra de esta artista que también es compositora.

## *VALPARAISO.*

*Conciertos en la Universidad Técnica Federico Santa María, el Goethe Institut y la Universidad Católica de Valparaíso.*

En la Temporada de Conciertos de 1964, realizados en las instituciones antes nombra-

das, colaboraron: la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, bajo la dirección de Fernando Rosas; Coro de Cámara de Valparaíso, dirigido por Marco Dusí; Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso, director Eduardo Jaramillo; Conjunto de Música Antigua, directora Sylvia Soublette; Cuarteto Santiago y Orquesta de Cámara de la Universidad Católica de Santiago, director Fernando Rosas.

Entre los conjuntos y solistas extranjeros que actuaron durante esta temporada figuran: Quinteto de Vientos de Wiesbaden; la mezzosoprano Hanna Ludwig y el pianista Herbert Seidemann. Actuó frente a la orquesta de cámara, como director invitado, Juan Pablo Izquierdo.

## *Programa.*

*16 de mayo:* Aula Magna Universidad Santa María. Cuarteto Santiago. Elvira Savi (piano). Obras: Haydn — Beethoven — Brahms.

*30 de mayo:* Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solista: Enrique Iniesta (violín). Obras de: Bach — Haydn — Mozart.

*6 de junio:* Aula Magna Universidad Santa María. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solista: Margarita Domenech (piano). Obras de: Bach — Mozart — Haendel.

*13 de junio:* Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solistas: Mirka Stratiogopoulos (flauta dulce), René Covarrubias (flauta dulce). Obras de: Bach — Haydn.

*20 de junio:* Aula Magna Universidad Santa María. Solista: Luis López (guitarra). Obras de: Torelli — Vivaldi.

*27 de junio:* Salón de Honor Universidad Católica. Trío: Jaime de la Jara (violín), Juan Bravo (flauta), Ruby Ried (clavecín). Obras de: Bach.

*4 de julio:* Aula Magna Universidad Santa María. Coro de Cámara Valparaíso. Director: Marco Dusí. Obras del Renacimiento y Modernas.

*11 de julio:* Salón de Honor Universidad Católica. Trío: Lilo Boetticher (violín), José de Lussi (cello), Paul Ebel (piano). Obras de: Mendelssohn — Brahms — Martin.

*18 de julio:* Aula Magna Universidad Santa María. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solista: Juan Bravo (flauta). Obras de: Vivaldi — Quantz.



25 de julio: Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solistas: Lilo Boetticher (violín), Adalberto Clavero (oboe). Obras de: Bach — Haendel — Albinoni.

19 de agosto: Aula Magna Universidad Santa María. Conjunto de Música Antigua de Santiago. Directora: Sylvia Soublette. Obras de: Música Medieval — Música Renacentista — Música Chilena de la Colonia.

8 de agosto: Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solistas: Hans Stein (tenor), José de Lussi (cello). Obras de: Schütz — Vivaldi — Ortega.

22 de agosto: Aula Magna Universidad Santa María. Quinteto de Vientos Wiesbaden.

29 de agosto: Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Coro de Cámara Universidad Católica. Director: Eduardo Jaramillo. Obras de: Bach — Schütz.

26 de septiembre: Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Director: Fernando Rosas. Solistas: Hernán Würth (tenor). Cantata de A. Scarlatti. Arias Antiguas Italianas del Siglo XVIII.

3 de octubre: Aula Magna Universidad Santa María. Solistas: Hanna Ludwig (mezzo-soprano). Herbert Seidemann (piano).

10 de octubre: Salón de Honor Universidad Católica. Orquesta de Cámara Universidad Católica de Santiago. Director: Fernando Rosas. Obras Clásicas y Modernas.

24 de octubre: Aula Magna Universidad Santa María. Orquesta de Cámara Universidad Católica. Coro de Cámara Universidad Católica. Director: Juan Pablo Izquierdo. Suite de "Dido y Eneas", H. Purcell.

#### CONCEPCION.

*Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción.*

Con un concierto extraordinario, bajo la dirección del compositor y director de orquesta norteamericano John Vincent, se iniciaron las actividades musicales de este año, el 14 de julio. En este concierto la orquesta ejecutó obras de Vincent, Benjamín Franklin, Barber y Haieff.

El 31 de julio, en el Teatro Concepción, se inauguró la Temporada Oficial con un concierto dirigido por el maestro Wilfried Junge y con la participación de la contralto Margarita Valdés. Entre las obras presentadas

figuró la Rapsodia para contralto, coro masculino y orquesta de Brahms.

El segundo concierto tuvo lugar el 7 de agosto, dirigido por el director español Jacques Bodmer. En este concierto la pianista Marjorie Mitchell ejecutó el Concierto para piano y orquesta de Walter Piston.

Siempre bajo la dirección de Bodmer, el 14 de agosto se realizó el tercer concierto con la colaboración de Isabel Bustamante (arpa) y Juan Bravo (flauta). El programa incluyó: Mozart: Concierto para arpa, flauta y orquesta de Mozart y el "Orfeo" de Stravinsky.

Izidor Handler tuvo a su cargo el cuarto concierto, el 21 de agosto. Entre las obras ejecutadas se incluyó el Concierto en Sol para violín y orquesta de Mozart, solistas Hannes Schmeisser.

El 28 de agosto se realizó el último concierto bajo la dirección de Enrique Iniesta. El programa incluyó: Noche en los Jardines de España y El Sombrero de Tres Picos. Giocasta Corma fue la solista de este concierto.

#### *Sinfónica de Concepción.*

El Coro Polifónico de Concepción, bajo la dirección del maestro Arturo Medina, interpretó el 11 de julio, en la Consagración de la nueva Catedral Metropolitana de Concepción, la Misa del Papa Marcelo de Palestina.

#### LOTA.

##### *Coro Polifónico de Lota.*

El Coro Polifónico de Lota, fundado en 1963 bajo los auspicios de la Compañía Carbonífera e Industrial de Lota e integrado principalmente por mineros que laboran en la empresa, cuenta con cincuenta integrantes. Hasta la fecha ha realizado una amplia labor de divulgación en la zona y a fines de este año realizará una gira a Santiago, Viña del Mar y Valparaíso.

#### TEMUCO.

##### *Recital de Rosario Cristi en la Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia.*

El 26 de mayo se presentó en el Hotel de la Frontera, acompañada al piano por Elvira Savi, la cantante Rosario Cristi. En esta ocasión interpretó obras de Marcello, Bassani, Cesti, Piccinni, Schumann, Ester Cabezas y Falla.

## VALDIVIA.

*Conciertos en la Orquesta de Cámara.*

El 10 de abril tuvo lugar el primer concierto de la temporada en el Teatro Universitario de la Isla Teja.

Bajo la dirección de Juan Matteucci se ejecutó el siguiente programa: Corelli: Suite para Quinteto de Arcos; Vivaldi: Concierto para flauta, solista Juan Bravo; Bach: Suite Nº 2 en Si menor y Respighi: Danzas Antiguas.

El 8 de mayo se realizó el segundo concierto que dirigió Enrique Iniesta. Se tocaron las siguientes obras: Bach: Suite en Re y Aria; Vivaldi: Concerto Grosso en La menor "L'estro armonico", solistas: Abraham Bravo y Genaro Burgos; Bach: Concierto para piano en Do menor, solista: Giocasta Corma; Borodin-Malcolm-Sargent: Nocturno, y Grieg: Suite Holberg.

El 5 de junio la Orquesta de Cámara actuó bajo la dirección de Juan Pablo Izquierdo. En este concierto se incluyeron las siguientes obras: Purcell: Fête de Dido y Eneas, solista: Carmen Barros; Vivaldi: Concierto en La menor para violín y orquesta, solista: Aziz Allel, y Mozart: Salzburger Sinfonien.

El cuarto concierto, el 10 de julio, fue dirigido por el maestro Juan Bravo. El pro-

grama incluyó: Corelli: Concerto Grosso Op. 6, Nº 8; Cluck: Sinfonía en Sol mayor; Boccherini: Concierto para violoncello en Si bemol mayor, solista: Jorge Román, y Santoro: "Ponteio" para orquesta y cuerdas.

Estos conciertos han sido repetidos en las ciudades de Temuco, Osorno, Río Bueno y La Unión.

*Mario Baeza impulsa el movimiento "Todo Magallanes Canta".*

Durante la realización de la X Escuela de Temporada organizada por la Universidad de Chile y la Universidad Técnica del Estado, Mario Baeza realizó una campaña coral con el lema "Todo Magallanes Canta". En el Gimnasio de Punta Arenas se realizó un gran festival coral que copó todas las localidades.

Dentro de esta campaña coral, Mario Baeza visitó todos los establecimientos educacionales públicos y particulares dando conferencias. Además ofreció cuatro clases y ensayos sistemáticos con los alumnos de la Escuela de Temporada, con la Sociedad Coral de Magallanes y con el naciente Coro de Cámara.

Como fruto de este trabajo quedó formado el Coro "Todo Magallanes Canta" integrado por más de quinientas voces, con participación de personas de todas las edades.

# NOTICIAS

*Fernando Lara gana en París el Premio de Honor del Concurso Internacional de la Canción Artística Francesa.*

Fernando Lara, alumno en el Conservatorio Nacional de Música en la cátedra de canto de la señora Lila Cerda, que en 1962 ganó el Concurso promovido en Chile con ocasión del centenario del nacimiento de Debussy, se encuentra becado en París por el Gobierno de Francia. En mayo pasado se celebró en París el Concurso Internacional de la Canción Artística Francesa, al que se presentaron diecisiete cantantes de Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Australia, Francia, Bélgica, Holanda, Suiza y otros países europeos. Por decisión unánime del Jurado, el Premio de Honor fue otorgado al tenor chileno.

Este joven cantante se había distinguido en Chile como un intérprete sobresaliente del lied alemán y de la canción francesa. También se destacó en sus actuaciones en la Pasión según San Mateo y la Oda Fúnebre de J. S. Bach y en el oratorio "Las siete palabras de Cristo en la Cruz", de Heinrich Schütz.

*Concierto de The Claremont Quartet en el Coolidge Auditorium de Washington.*

Cuatro obras de compositores latinoamericanos, comisionadas por el Elizabeth Sprague Coolidge Foundation, fueron escuchadas en primera audición mundial en versiones del Claremont Quartet, el 8 de mayo en Washington. Las obras son: M. Camargo Guarnieri: Cuarteto Nº 3 (1962); Roberto Caamaño: Quinteto, Op. 25 (1962); Aurelio de la Vega: Estructuras para piano y cuarteto de cuerdas (1962) y Gustavo Becerra Schmidt: Quinteto (1962).

El "Washington Post" del 9 de mayo de 1964, comenta este concierto bajo la firma de Cecilia H. Porter, en los siguientes términos: "El Cuarteto de Cuerdas Claremont con el pianista Martín Canin... dieron a conocer anoche, a través de primeras audiciones mundiales, el idioma contemporáneo de compositores latinoamericanos.

"El Cuarteto Nº 3 de Guarnieri, de textura pastosa, es una obra de sonido concentrado y múltiples recursos contrapuntísticos. El primer movimiento, titulado Violento, pasa de un clima francamente turbulento hacia otro de breve calma que prepara para al súbito retroceso al vehemente discurso inicial. El Lento se desarrolla lógicamente de la sugerencia lírica de la pausa del Violento. Frecuentes duetos se establecen entre los instrumentos, como también la fragmentación de las ideas básicas, recurso que parece ca-

racterístico. El énfasis rítmico es la tónica del finale.

"Roberto Caamaño presentó el Quinteto, Op. 25, que introduce la sucesión de tres trozos en los que el pianista se une al cuarteto de cuerdas... Su quinteto da la impresión de dispersión, efecto que no resulta desagradable, especialmente cuando se le compara con la obra de Guarnieri. La unión del piano a las cuerdas contribuye a darle esta calidad, por lo menos en lo relacionado con el color tonal. Caamaño parece favorecer las estridencias unidas a la dinámica más suave de los instrumentos; al mismo tiempo se percibe la pulsación marcada, en todo instante, de las cuerdas o el piano.

"Aurelio de la Vega estuvo representado por sus Estructuras para piano y cuarteto de cuerdas. De La Vega alterna tres "estructuras" de escritura serial apretada con dos intermezzos que parecen de improvisada dodecafonía. Sin lugar a dudas fue la obra de vanguardia de la velada.

"Canin también actuó como el pianista adecuado en el rico Quinteto de Gustavo Becerra. Cada mano del piano actuaba como voz independiente y es así como con las cuerdas resultaba un verdadero sexteto".

*David Serendero realizó una gira por Latinoamérica.*

El director, violinista y compositor David Serendero realizó durante los meses de marzo y abril una gira por diversos países latinoamericanos, con el objeto de difundir la música chilena. En la Casa de la Cultura de Lima, el Conservatorio de la Ciudad Universitaria de Bogotá y la Casa del Lago, de la Universidad de México, dio la conferencia "Panorama de la Música Chilena", ilustrada con ejemplos musicales en cinta magnética. Dio a conocer obras de Soro, P. H. Allende, Santa Cruz, Botto, Becerra, García y Asuar, que representan las diversas tendencias de la música nacional.

En México, además, dio tres recitales de violín y piano, acompañado por el pianista mexicano José del Aguila. El primero, dedicado a la música latinoamericana, formó parte de la temporada de cámara de la Asociación Musical Manuel Ponce, en el Palacio de Bellas Artes. El segundo, dedicado a la música contemporánea, en la Casa del Lago. Y el tercero, de repertorio, en Veracruz, auspiciado por la Asociación Wagneriana de Conciertos. En estos conciertos, David Serendero dio a conocer tres obras del repertorio violinístico nacional: Tres Pastorales de Isamitt;

Segunda Sonata de Becerra y Suite Barroca, de la que él mismo es autor.

David Serendero realizó esta gira gracias a la invitación especial de los países ya mencionados.

*"Escuela Pro Música Antigua" de la Universidad Católica.*

El Conjunto de Música Antigua creó este año en el Departamento de Música de la Universidad Católica una escuela de práctica musical, basándose en los modelos de los "Collegium Musicum" de algunas universidades europeas. En esta nueva escuela se profundizará el estudio de la música de los siglos XII al XVI con cursos de historia y análisis, y reactualizándola a través de ejecuciones. Los alumnos tendrán cursos de viola de gamba, viola gótica, flauta barroca, laúd y vihuela. También hay un curso de canto con una técnica vocal adecuada a la interpretación de la música de esos siglos y con cursos complementarios de solfeo, historia de la música del Medioevo al Barroco y armonía. La duración de estos cursos será de tres años, al cabo de los cuales se darán los títulos o grados. Desde el segundo año el alumno deberá estar capacitado para tocar o cantar en grupo, cumpliendo de esta manera con el objetivo principal de esta escuela, que es la práctica de la música en conjunto. Durante el año se organizarán conciertos privados dentro de la Universidad Católica.

*Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana ejecuta obras latinoamericanas en Washington.*

En la Universidad George Washington, la Orquesta Filarmónica de Indiana, bajo la dirección de Pedro Calderón, de Argentina, ofreció un concierto auspiciado por la Sociedad de Indiana de Washington y el Centro de Música Latinoamericana de la Universidad, el 16 de mayo.

Las obras ejecutadas fueron: Orrego Salas: *Serenata Concertante*; Roberto García Morillo (Argentina): *Variaciones Olímpicas*; Bernard Heiden (EE. UU.): *Envoy for Orchestra*; Aaron Copland: *"Billy the Kid"* y Carlos Chávez (México): *Sinfonía India*.

Pedro Calderón, director invitado, es actualmente Director Asistente de la Orquesta Filarmónica de Nueva York, cuyo titular es Leonard Bernstein. Calderón, que tiene 33 años, estudió en el Conservatorio Nacional de Buenos Aires. La prensa neoyorquina ha elogiado sus brillantes actuaciones durante la actual temporada en esa ciudad.

*Conciertos "Imagen de Chile".*

A través de 250 radioemisoras de los Estados Unidos y Puerto Rico, en grabaciones de cinta magnética y con comentarios del compositor chileno Juan Orrego Salas, se está transmitiendo la serie completa de los conciertos de la *Imagen de Chile*. Estas grabaciones incluyen: Concierto del Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica; Concierto del pianista Mario Miranda y el Cuarteto Claremont; Recital de Alfonso Montecino, de Claudio Arrau, del cellista Edgar Fischer, de Ana Bronstein y de María Inés Becerra. Entre los compositores chilenos cuyas obras se ejecutan en este ciclo están incluidos: P. H. Allende, Domingo Santa Cruz, Miguel Aguilar, Enrique Rivera, Carlos Botto, Juan Orrego Salas, Alfonso Montecino, León Schidlowsky, Gustavo Becerra, Alfonso Leng, Eduardo Maturana, Alfonso Letelier, J. V. Asuar y Carlos Isamitt. También se incluye una obra de Claudio Spies, compositor chileno y profesor en Swarthmore College.

Otro eco reciente de "Imagen de Chile" ha sido la entrega de 200 canciones folklóricas chilenas a "La Voz de América", obsequiadas por RCA Victor de Santiago. El Embajador Gutiérrez Olivares, en sencilla ceremonia, hizo entrega al señor Henry Loomis de estos discos, presentándolos como una modesta contribución de la Embajada de Chile por la magnífica contribución prestada por "La Voz de América" durante la celebración de "Imagen de Chile".

*Juan Matteucci gana concurso para conducir la Sinfónica de Wellington en Nueva Zelanda.*

Juan Matteucci, director titular de la Orquesta Filarmónica de Chile, se presentó al concurso de la Orquesta Sinfónica Nacional de Nueva Zelanda y entre cien concursantes ganó el primer puesto, lo que lo convierte en director titular de esa orquesta con sede en Wellington. Matteucci partió a Nueva Zelanda en el mes de julio por un año, aunque el contrato inicial era por cinco años.

*Charles Dickson, nuevo profesor de la Escuela de Danzas del Conservatorio Nacional.*

Ernst Uthoff contrató para el Conservatorio Nacional de Música al afamado maestro Charles Dickson para que se desempeñe como profesor de la Escuela de Danzas. Dickson trabajó con Leonide Massine en el Ballet Ruso de Montecarlo y, posteriormente, fue

solista del American Ballet - el Ballet Caravan de Gran Bretaña. Después de la Segunda Guerra Mundial trabajó en Broadway y en T. V. creando también su propia compañía de la que fue coreógrafo y director. En 1952 fue contratado maestro de baile del Ballet de Alicia Alonso y también ocupó cargos similares en la Compañía Borovansky y en los Ballets Nacionales de Australia y Nueva Zelanda. En la cúspide de su carrera se incorporó como coreógrafo y profesor al London's Festival Ballet Company, en el que permaneció desde 1959 a 1963.

Antes de venir a Chile se desempeñaba como director artístico, maestro de ballet y coreógrafo de la Academia de Ballet y la Compañía AAA de Lima. Como profesor del Ballet Nacional Chileno y de la Escuela de Danzas, Dickson será secundado por el joven bailarín inglés Alan Woodward.

#### *Creación del Instituto Cultural de Las Condes.*

Acaba de inaugurarse el Instituto Cultural de Las Condes que dirigirá Fernando Aránguiz en sus aspectos literario, plástico y musical. Este Instituto ha sido creado por la Municipalidad de Las Condes para desarrollar el arte dentro de la comuna.

#### *Cirilo Vila obtiene el Primer Premio de la Escuela Normal Superior de Música de París.*

El compositor y pianista chileno Cirilo Vila, que fue becado para perfeccionar sus estudios en Italia, actualmente se encuentra en París becado por el Gobierno de Francia. Este joven músico se formó en el Conservatorio Nacional de Música y en 1959 se licenció con la más alta votación.

El premio con que ahora ha sido distinguido en Francia lo consagra como uno de los valores destacados de la nueva generación de músicos chilenos.

#### *Noveno Festival Bienal de Música Chilena.*

Cuarenta y siete obras, de 21 compositores, fueron inscritas para participar en el Noveno Festival Bienal de Música Chilena que se realizará en septiembre y octubre próximos. Treinta y cinco de estas obras son de cámara y 12 sinfónicas. Los premios que se otorgarán son de E° 600, E° 500 y E° 400, los que serán discernidos por un jurado especial designado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, después que la votación del público asistente a los conciertos determine cuáles son

las tres obras merecedoras de estas distinciones en el género de cámara y sinfónico.

El jurado de selección del Noveno Festival Bienal designó las obras que serán programadas en los Concierdos de Selección, eligiendo las siguientes:

#### *Obras sinfónicas.*

*Becerra: Concierto para guitarra y orquesta; Maturana: Tres piezas para orquesta; Orrego Salas: Salmos; Schidlowsky: Invocación, y García: Estéticas.*

#### *Obras de música de cámara.*

*Alexander: Tessimenti; Becerra: Quinteto para piano y Cuarteto N° 6; García: Sombra del Paraíso; Garrido-Lecca: Cuarteto; Lemann: Cuarteto de maderas y clavecín; Maturana: Cuarteto; Quinteros: Glosario; Rivera: Sonata para piano; Schidlowsky: Amatorias y De profundis.*

#### *David Serendero ha sido nombrado representante de la Asociación de "Amigos de Bayreuth".*

El compositor y violinista David Serendero acaba de ser nombrado director de la Sección Chilena de la Asociación de Amigos de los Encuentros Internacionales para la Juventud del Festival de Bayreuth (Freundeskreis des Internationalen Jugend-Festspieltreffens Bayreuth). Este año los Encuentros Internacionales tendrán lugar entre el 2 y el 24 de agosto y, como todos los años, ofrecerá a los jóvenes de todo el mundo la oportunidad de convivir, hacer música y conocer la obra de Wagner.

Para obtener informaciones sobre estos Encuentros Internacionales, los jóvenes americanos que viajen a Europa a perfeccionar sus conocimientos musicales, pueden dirigirse a David Serendero, casilla 3778, Santiago de Chile.

#### *Lucía Frega dicta cursos musicales para profesores*

La profesora argentina de música Srta. Lucía Frega, dictó en el Colegio Argentino Cursos de Música para profesores secundarios bajo el patrocinio de la FIDE, en los que participaron 200 profesores de todas las ramas de la enseñanza.

La Srta. Frega, representante de la Asociación Interamericana de Educación, viajó especialmente a Chile para dictar estas conferencias a profesores de la educación musical secundaria, primaria y normal.

*Herminia Raccagni actuó en el Teatro Municipal de Santa Fe como solista en el Concierto Nº 1 para piano y orquesta de Mendelssohn*

Acompañada por la Orquesta Sinfónica de esa ciudad, y bajo la dirección de Olgerts Bistevins, actuó la pianista chilena con extraordinario éxito.

El crítico del diario "El Litoral" escribió: "A medida que transcurrieron los primeros momentos del Concierto de Mendelssohn, la interpretación de la solista chilena fue cobrando calidad, nobleza, cualidades propias del lenguaje del autor. Un mecanismo dúctil y una sonoridad que en ningún momento vio resentida su calidad, distinguieron asimismo la versión de Herminia Raccagni, quien posee un agradable "cantabile", a la par que afronta cómodamente los pasajes de alto virtuosismo".

Herminia Raccagni participó, también, como miembro del jurado, junto con Washington Castro y el maestro Bistevins, en la selección de los ochenta solistas que se presentaron al "Tercer Concurso de Jóvenes Solistas Argentinos". Estos concursos son promovidos por el Ministerio de Educación y Cultura de Argentina y el Gobierno de la provincia de Santa Fe.

*Departamento de Música de la Asociación Cristiana de Jóvenes*

La Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile está asesorando a la Asociación Cristiana de Jóvenes para que formen su Departamento de Música.

Dentro del plan de trabajo se realizarán conciertos, conferencias, exposiciones, etc.

La labor se inauguró con un concierto de la Orquesta Sinfónica de Profesores, de la Dirección General de Educación Primaria y Normal del Ministerio de Educación, bajo la dirección del profesor Miguel Estrella. Todos los conciertos son gratuitos y su finalidad es introducir a la juventud a la música.

*María Elena Guíñez triunfa en Suiza y Alemania*

La soprano chilena María Elena Guíñez ha cantado últimamente en innumerables conciertos en Suiza y Alemania, tanto en ópera como en recitales de música de cámara y en televisión.

En el Teatro Antiguo de Ginebra se presentó, bajo la dirección del maestro Blisnikov, en *Don Pasquale* de Donizetti, obra en la que María Elena Guíñez interpretó el papel

de Norina. "Le Courier", al referirse a este concierto dice: "... María Elena Guíñez al interpretar el papel de Norina está encantadora; su actuación es perfecta y su voz de soprano coloratura de bellísimo timbre y muy dúctil se mofa de las dificultades y de las fiorituras con que Donizetti —hijo de su época— embellece todas sus obras". En "La Suisse", se lee: "... María Elena Guíñez (Norina) demostró en su papel un talento excepcional".

En el Stadthalle de Bad Godesberg actuó en un concierto para coros y solistas en el que cantó lieder de Schubert, dos canciones de Manuel de Falla, arias y duetos de "La Traviata" y *Dir Seele des Weltalls* de Mozart, cantata para soprano, coro masculino y piano. La prensa dijo: "Una nueva intérprete de quien tendrá que hablarse mucho".

En la Radio de Colonia actuó el 26 de mayo en un programa con obras de Webern e Hindemith y en el Aula del Kreisberufsschule en Kall en un concierto con trozos de ópera de *Fidelio* (Leonora) y trozos de *Don Giovanni* de Mozart.

*Fernando Barrera canta con la Orquesta Barroca de Berlín.*

En el Auditorio Máximo de la Universidad de Berlín actuará el 10 de enero próximo con la Orquesta Barroca de Berlín, bajo la dirección de Konrad Latte, el joven tenor chileno Fernando Barrera, alumno de la señora Lila Cerda, en un concierto con obras de Johann Sebastian Bach.

*Marco Dusi ofrece cursos de dirección coral en Antofagasta*

El maestro Dusi, director del Coro de la Universidad de Chile, acaba de ofrecer dos cursos de Teoría y Práctica de Dirección Coral e Impostación de la Voz a directores de coros de las diversas ciudades de la provincia de Antofagasta. A estos cursos asistieron también alumnos universitarios y miembros de la Orquesta de Cámara de Antofagasta. Para la práctica de sus clases el maestro Dusi formó un coro con todos los alumnos, con el que obtuvo resultados sobresalientes.

Muy bien impresionado con el progreso coral de la zona ha regresado el maestro Marco Dusi. Entre los conjuntos nortinos que sobresalen está el Coro de Madrigalistas de Antofagasta, que dirige Mario Baeza Marambio; el del Magisterio, que dirige Rafael Ramos, director de la Orquesta de Cámara; el Coro de Antofagasta, que dirige Pedro Brncic y el Coro de la Escuela Normal, además de los coros escolares.

## NOTAS DEL EXTRANJERO

### *Ópera de Praga actuará en Edimburgo.*

A raíz de la visita de Lord Harewood a Praga, el Teatro Nacional de Praga fue invitado para actuar en los próximos Festivales de Edimburgo —en agosto y septiembre de este año— con las siguientes óperas de compositores checos: *Smetana: Dalibor; Dvorak: Nayade; Janacek: Katia Kabanova* y *Desde la casa de los muertos*, y del compositor contemporáneo *Jan Cikker: Resurrección*.

Para las obras de Janacek se creará una nueva escenografía y puesta en escena, con las que ambas óperas serán dadas a conocer en el Festival Internacional de Primavera de Praga. Actuarán en estas obras los repartos y solistas del Teatro Nacional bajo la dirección de Joraslav Krombholz, del director de escena Vaclav Kaslik y con escenografía de Josef Svoboda.

En Edimburgo los artistas del Teatro Nacional cantarán la *Misa Glagólica* y otras obras de cámara de Janacek.

### *Improvisaciones sobre Hamlet de Miroslav Kabelac.*

Para conmemorar el centenario de Shakespeare, el compositor checo *Miroslav Kabelac* escribió *Improvisaciones sobre Hamlet*, obra que será estrenada en Praga durante el Festival Internacional de Primavera de Praga.

### *xix Festival Internacional "Primavera de Praga 1964".*

La Orquesta Filarmónica de Varsovia, coros y solistas de esta agrupación actuarán en el xix Festival Internacional de Praga. Entre las obras que se ejecutarán merecen destacarse las siguientes: *Szymanowski: Stabat Mater* y *Sinfonía Nº 3; Tedeusz Baird: Variaciones sin tema; Witold Lutoslawski: Juegos Venecianos*. Dirigirán la Filarmónica de Varsovia los maestros W. Rowicki y S. Wislocki.

El conjunto de solistas de Zagrabia, que dirige Antonio Janigro, ha enriquecido su repertorio que estaba formado principalmente por obras clásicas, con obras de Webern, Kelemen y Shostakovich. Este conjunto ofrecerá varios conciertos durante la "Primavera de Praga".

### *La casa de Beethoven y la investigación sobre Beethoven.*

El 23 de febrero se celebró con un gran concierto en la Beethovenhalle de Bonn el 75 aniversario de la Asociación de la Casa de Beethoven. Desde un principio la finalidad

de dicha Asociación fue la interpretación y la documentación sobre Beethoven, a la vez que el cuidado de la casa natal del compositor en Bonn. Brahms y Verdi, Richard Strauss, Pfitzner y otros grandes músicos fueron socios honorarios de la Asociación, y hoy pertenecen a ella, entre otros, Casals, Böhm, Menuhin, Knappertsbusch, Ansermet, Orff, Egk, Backhaus y Hoelscher. En 1927 se fundó el Archivo Beethoven, instituto de investigación que se encuentra en la Casa de Beethoven y que bajo la dirección del profesor Joseph Schmidt-Görg, publica la edición completa de los bocetos musicales de Beethoven. Este centro de investigación ha publicado, además, en selectas ediciones facsimiles, la sonata Waldstein, cartas inéditas del compositor y el gran borrador de sus Memorias para su sobrino. Una edición de las cartas de Beethoven se edita gracias al apoyo de la Fundación Bodmer de Zurich, y en Bonn se proyecta una nueva edición crítica de las obras completas de Beethoven.

### *Música contemporánea en Berlín.*

La nueva serie de conciertos que recientemente se inauguró en Berlín con el título de "Estudios para nueva música" está concebida como una visión de conjunto de todo lo moderno. Según manifestó el senador de Berlín para el Arte y Ciencia, Dr. Arndt, esta serie no está adscrita a una corriente determinada, sino que debe dar una idea del desarrollo de la música moderna. En el programa del primer concierto figuraban compositores franceses de nuestro siglo. De Olivier Messiaen se interpretaron Variaciones para violín y piano, y de Jean Guillot "Colloques" para flauta, oboe, violín y piano. Henri Dutilleux estaba representado con una pieza para virtuosos, la sonata para oboe y piano, y de Jehan Alain se ejecutaron ocho piezas para piano y tres tiempos para flauta y piano.

### *Visiones para orquesta de J. Baur.*

La revista "Melos", órgano de vanguardia de la música moderna, calificó como "una pieza importante de la nueva música" las "Visiones para orquesta" del compositor Jürg Baur, estrenadas recientemente en Düsseldorf bajo la dirección de Jean Martinon. El compositor se ha inspirado para los dos tiempos vivaces y los dos tiempos lentos en cuatro citas de "Romeo y Julieta" de William Shakespeare interpretados musicalmente: "Preludio de la fiesta", "Despedida de los amantes", "Regreso de Romeo a Verona" y "Lamentación fúnebre". "Lo interesante en Baur es que escribe

en estilo serial y, sin embargo, sus composiciones producen el efecto de música de programa y por lo tanto son 'visionarias', como anuncia el título. Se conjuran cuadros que tienen expresiva fuerza teatral".

#### *El conjunto Karajan interpreta Bach.*

La última obra capital de Johann Sebastian Bach, "El arte de la fuga" se editó en dos discos interpretados por el conjunto Wolfgang von Karajan. Como en su partitura no indicó Bach la instrumentación, no se sabe para qué instrumentos escribió esa gran composición de la última época. Probablemente ese ciclo de 19 fugas se compuso para clavicémbalo y órgano, no para orquesta. El conjunto Karajan ofrece una brillante reproducción para tres órganos y presenta con suma claridad y convincente arte la estructura de ese incomparable ciclo de la fuga en Re menor en el que culmina el arte de Bach. Los tres solistas son Hedy von Karajan, Hans Andrae y Wolfgang von Karajan. Estos discos, mejor que muchas de las anteriores grabaciones para orquesta, responden a la peculiaridad de la música de la última época de Bach, que llega con un rigor casi matemático de la forma a la máxima concentración. Los discos han aparecido con los números 44 y 45 en la editorial musical Schwann de Düsseldorf, y por la elección de los instrumentos y la maestría de la ejecución figuran entre lo más importante de la actual interpretación de Bach.

#### *Jornadas de Música Nueva.*

El compositor coreano Ysang Yun es el autor de la obra en tres partes "Loyang para conjunto de cámara", que se interpretó con éxito en las "Jornadas de Música Nueva", en Hannover. El crítico musical del diario "Die Welt" consideró esta composición como la obra más importantes de uno de estos conciertos: "Con fantasía creadora y rigor técnico se acometió el intento de reanimar con el espíritu de la técnica moderna una tradición basada en antiquísima música de corte del Extremo Oriente". Otros dos conciertos de las Jornadas de Música Nueva se dedicaron a tres grandes músicos fallecidos en los últimos meses: de Paul Hindemith se escuchó la sinfonía "Armonía del mundo"; del compositor Karl Amadeus Hartmann, la octava sinfonía, y de Winfried Zillig, la "Obertura para gran orquesta". Una velada de estudio se consagró especialmente a experimentos con música electrónica de Mauricio Kagel, John Cage, Hans Otte y otros. El cuarteto de cuerda de Zagreb "Pro Arte", ofreció piezas de Kresimir

Fribec y Miroslav Miletić. El joven director italiano Piero Bellugi dirigió el concierto de violín de Schönberg con el solista Tibor Varga y la orquesta sinfónica de Radio Hamburgo. Bruno Maderna dirigió el estreno de sus "Dimensioni III".

#### *El teatro musical de hoy.*

Dentro de las "Jornadas de teatro musical contemporáneo", la ópera de Hamburgo estrenó el 16 de junio la ópera de Ernst Krenek "Der goldene Bock" (El carnero de oro). Entre el 15 y el 30 de junio presentó la "Staatsoper", catorce óperas y seis ballets de compositores modernos de su repertorio. Además se ha previsto una actuación del "Staatstheater", de Württemberg. Krenek dirigirá él mismo el estreno de su ópera, cuya dirección escénica está a cargo de Egon Monk. El libreto es también de Krenek. En el programa de las Jornadas musicales figuran además dos óperas y cinco ballets de Igor Strawinsky. "El diluvio" se presentará junto con "El prisionero", de Dallapiccola, y el "Edipo rey" con "Antígona", de Honegger. La primera velada de ballet está exclusivamente dedicada a Strawinsky con "Orfeo", "Scènes de Ballet" y "Apolo Musageta". En la segunda se danzarán "El pájaro de fuego" y "Petrouchka", y "Sinfonía", de Shostakovich.

#### *Lorin Maazel, director de la Ópera de Berlín.*

El director de orquesta americano de origen europeo Lorin Maazel, de 34 años, ha sido nombrado nuevo director general de la "Deutsche Oper", de Berlín, y director jefe de la orquesta sinfónica de Radio Berlín. Seguirán actuando en Berlín como directores de orquesta Karl Böhm, Eugen Jochum y Wolfgang Sawallisch y otros; Lorin Maazel es el sucesor en la orquesta sinfónica de la Radio de Ferenc Fricsay (1914-1963), que llegó a Berlín en 1949, a los 35 años, y que en la emisora Rias creó aquella orquesta de la que hizo su instrumento preferido y que la desarrolló hasta hacer de ella una orquesta filarmónica importante. Lorin Maazel se hará cargo de la dirección general de la ópera y director de la orquesta sinfónica de Radio Berlín, en agosto de 1965. En la Ópera colaborará con el intendente Gustav Rudolf Sellner.

#### *Ópera checa moderna.*

El compositor checo Emil Frantisek Burian (1904-1959) escribió en 1938 la ópera "Marysa", que esta temporada se ha presentado



por primera vez en Lübeck en un teatro alemán. En Praga hizo Burian historia teatral con su propio teatro experimental. De sus seis óperas, la más importante es "Marysa". En la "première" de Lübeck tomó parte también la viuda del compositor. La ópera de Burian es una tragedia de pasiones, una ópera aldeana sobre un hecho angustioso e irremediable. Un matrimonio a la fuerza termina en un doble asesinato. En un arrebatado de celos el marido mata al amante de su mujer. Esta, naturaleza pasiva por excelencia, envenena a su marido impulsada por la desesperación. Burian, como Leoš Janáček, prefiere el murmullo de los coros a cappella invisibles. Un ejemplo típico es el dueto de los amantes, en el que el murmullo de un coro sugiere voces de ensueño. "La música ilustrativa suena áspera, a pesar de su singular y encantadora armonía. Una realista melodía del dolor, sacada de la prosa, impregnada de folklore, impone a los cantantes patéticas inflexiones en la declamación" (Süddeutsche Zeitung, Munich). Charlotte Berthold cantó e interpretó el papel principal "con asombrosa intensidad. La apasionada partitura le cuadraba singularmente al joven director de orquesta Gerd Albrecht".

#### *Obras póstumas de Schönberg.*

En Berlín se celebró ante un gran público, en la Academia de Bellas Artes, el estreno de obras póstumas de Arnold Schönberg: treinta cánones del compositor para coro de cámara, instrumentos de viento y cuarteto de cuerda. El investigador de Schönberg, Prof. Josef Rufer, durante mucho tiempo colaborador del compositor, y que hoy vive en Berlín, ha encontrado esas obras examinando el legado de Schönberg en Los Angeles. Diez cánones tienen tonalidad cromática mientras que los restantes se basan en la escala de siete tonos, de manera que ningún canon está en el sistema dodecafonico. Estas piezas fueron interpretadas con la cooperación del coro de cámara de Rias, el cuarteto Drolc y un grupo de cuatro instrumentos de viento. Muchas veces a la expresión concentrada de los textos se unió el virtuosismo de la ejecución.

#### *Misa de Paz de Schilling.*

En la Iglesia de la Universidad de Friburgo, se estrenó "Misa de Paz" de Hans Ludwig Schilling. A diferencia de la "Misa" de Stravinsky, esta nueva obra desarrolla en alto grado las posibilidades expresionistas de la música, por ejemplo en el "Benedictus", es-

crita para un gran solo de tenor y en el "Agnus Dei". La obra es para voces mixtas y órgano, y, manteniendo una severa actitud litúrgica, muestra una "ejecución completamente personal" (Badische Zeitung, Friburgo) del gran tema. Un coro de madrigalistas de la Universidad cantó en ese acto, que fue una "impresionante profesión de fe de la música contemporánea".

#### *Se ha fundado la Sociedad Internacional Schubert.*

Bajo la presidencia honoraria del investigador vienés de Schubert, Prof. Otto Erich Deutsch, se ha fundado en la ciudad universitaria de Tubinga, una Sociedad Internacional Schubert para investigación y fomento de la música de Franz Schubert. Se eligió presidente al musicólogo Prof. Walter Gerstenberg. La Sociedad fomentará las investigaciones sobre las obras de Schubert y la edición de sus obras sobre base científica.

#### *En memoria de Hindemith y Hartmann.*

La última obra de Hindemith, la Misa para coro mixto a cappella, del año 1963, fue el punto central del acto conmemorativo que se celebró en la nueva Filarmónica de Berlín en honor del fallecido compositor, organizado por el Senado de la ciudad. Hindemith estuvo en Berlín en el mes de noviembre. En la fiesta conmemorativa participaron la Orquesta Filarmónica de Berlín, el Conservatorio de Música, la Deutsche Oper Berlin y la Academia de Bellas Artes. El programa abarcaba, además de la última composición de Hindemith, otras obras, por ejemplo, cuatro "lied" de la "Vida de María" de Rilke, música de Hindemith, y los tiempos sinfónicos de la ópera "Mathis el pintor". Las palabras conmemorativas las pronunció el compositor profesor Boris Blacher. El intendente de Berlín, Gustav Rudolf Sellner, leyó escritos de Hindemith.

La "Neue Zürcher Zeitung" se refirió recientemente a los manuscritos no publicados del compositor de Munich, Karl Amadeus Hartmann, que murió en diciembre de 1963, a los 58 años. Hartmann es autor, entre otras obras, de ocho sinfonías, una ópera, un concierto para violín, obras de música de cámara y obras para coros. Los manuscritos inéditos son su obra literaria sobre problemas de la música moderna, que publicará una editorial suiza. En esta obra Hartmann se refiere a los problemas de composición y sostiene que por sobre todas las habilidades técnicas de la composición está el mensaje

personal del artista sin el cual no puede concebirse siquiera una obra de arte. También figuran en los manuscritos textos y bocetos autobiográficos, entre ellos informes sobre Anton von Webern, a quien Hartmann había encontrado en Viena.

#### *Festivales de Bayreuth, 1964.*

Los "Festivales de Richard Wagner, 1964" se inauguraron en Bayreuth el 18 de julio, con "Tristán e Isolda", bajo la dirección musical de Karl Boehm y la escenificación de Wieland Wagner. Dos ciclos de "El anillo del Nibelungo" en escenificaciones de Wolfgang Wagner, serán dirigidos por Rudolf Kempe. "Tannhäuser" se presentará en 1964 seis veces en una nueva escenificación de Wieland Wagner. Como director para esta obra se ha contratado al italiano Carlo María Giulini, el tercer director de orquesta italiano en Bayreuth después de Toscanini y de Sabata.

#### *Documentos de J. S. Bach.*

Simultáneamente con la "Nueva edición de las obras completas de Bach" se están publicando ahora todos los "Manuscritos de Johann Sebastian Bach" en tres tomos. El primero, que acaba de aparecer, contiene cartas, solicitudes y cartas de recomendaciones del compositor. Empieza la obra con una carta de Bach del 25 de junio de 1708 al municipio de la ciudad de Mühlhausen donde fue organista. Siguen cartas de su época de Leipzig hasta una que escribió dos meses antes de su muerte. Otro grupo lo constituyen las notas que le merecieron instrumentistas y cantantes que se formaron con él. En el tomo figuran también dictámenes de Bach sobre órganos, dedicatorias y la genealogía de su familia hecha en 1735. La obra, notable desde el punto de vista científico-musical y artístico ("Bach-Dokumente", t. 1, Bärenreiter-Verlag, Cassel, 292 pgs.) presenta frecuentemente en sus comentarios los resultados de la reciente investigación sobre Bach.

#### *Estrenos de obras de compositores jóvenes.*

El italiano Bruno Maderna dirigió en Berlín obras de jóvenes compositores europeos. El francés Gilbert Amy, de 27 años, discípulo de Milhaud y Messiaen, ofreció con sus "Diaphonías" para dos grupos de orquesta "el número seguramente más interesante de la velada" (Der Tagesspiegel, Berlín). En esta composición se da preferencia a la batería como sustentadora del proceso musi-

cal. Dos grupos conciertan entre sí "valores musicales elementales, tonos, colores, ritmo y dinamismo". Un concierto para oboe y orquesta, de Bruno Maderna, dio ocasión al excelente solista Lothar Faber de lucirse sucesivamente en tres modalidades de su instrumento, el oboe d'amore, el oboe normal y el corno inglés. En los "Episodios" para arco y tres grupos de batería, del polaco de 41 años Kazimierz Serocki, se ensayaron y contrastaron variaciones en cuatro partes. La segunda parte de la velada estuvo consagrada a los clásicos de la música moderna y se interpretaron obras de Strawinsky y Debussy.

#### *"Música viva".*

En Heidelberg, en el cuarto concierto de "Música viva" se interpretaron obras de jóvenes compositores de Suiza y Alemania; en primer término la composición "Concentrum para cémbalo" de Jacques Wildberger, nacido en Basilea en 1922. En esta composición para clavecín se aprovechan con sin igual maestría las peculiaridades de este instrumento y la música presenta multitud de matices (Rhein-Neckar-Zeitung, Heidelberg). De Aribert Reimann, el joven compositor berlinés, se oyó la obra de gran vuelo "Si china il giorno", sobre poesía del premio Nóbel italiano Salvatore Quasimodo. "Con Reimann se anuncia un vigoroso talento para el teatro lírico. La parte soprano la cantó magníficamente Ingrid Schwerin". El suizo Klaus Huber, de 40 años, estuvo representado con "Noctes intelligibilis lucis", escrita en 1961 para oboe y clavecín; Heinz Holliger, con tres composiciones sobre poesías de Georg Trakl y tres obras para oboe y arpa. "Esos sonidos del oboe, no escuchados hasta ahora, son producto de una finísima sensibilidad".

#### *Homenaje a Jean Sibelius.*

Recientemente se celebró en Hannover el 4º Festival Sibelius en honor del gran compositor finlandés que falleció en 1957 a los 92 años. En los dos días del festival se interpretaron obras sinfónicas, música coral y música de cámara de Jean Sibelius. El profesor Erik Tavastjerna, se refirió en su discurso a la controversia del maestro finlandés con Richard Wagner y a la amistad de Sibelius con Busoni. La 5ª sinfonía fue interpretada por la orquesta sinfónica de Baja Sajonia en la tercera versión. "El punto culminante fue la ejecución del concierto de violín de Sibelius por Tossy Spivakovsky" (Die Welt, Hamburgo). "El violinista tocó con extraordinario virtuosismo, en su valioso stradivarius, esa

obra refinada y bellísima". El joven director Heribert Esser, dirigió varios trozos de la "Tempestad" de Shakespeare y la "suite" de Lemminkäinen. El coro masculino finlandés Akademiska Sang-Foereningen de Helsinki, un conjunto de magníficas voces, dio un concierto en el que junto a composiciones de Sibelius se cantaron también obras de compositores finlandeses contemporáneos, entre ellos Einojuhani Rautavaara y Erik Bergman, el director del coro finlandés. Con motivo del centenario del nacimiento del compositor finlandés se celebrará en Hamburgo el 5º Festival Sibelius, en diciembre de 1965.

*Nuevo maestro de capilla de la catedral de Berlín.*

El profesor Anton Lippe, maestro de capilla de Graz, se ha encargado de la dirección del coro de la catedral de Santa Eduvigis de Berlín, que en los últimos años se ha dado a conocer en ciudades europeas y es considerado uno de los más importantes conjuntos de música religiosa. El profesor Lippe, de 58 años, que dirigió en Roma ante el Papa Paulo VI el concierto religioso alemán, estuvo también en Viena desde 1958 y allí dirigió misas solemnes del clasicismo vienés con la Filarmónica y solistas de la Opera. La labor del nuevo maestro de capilla de la catedral de Berlín comprenderá todos los campos de la música sacra.

*Congreso internacional de Teatro musical.*

En Hamburgo se celebró entre el 16 y el 24 de junio el Congreso internacional de "Teatro musical contemporáneo". El Consejo Internacional de Música y la directiva del Consejo alemán de Música acordaron, en una reunión conjunta en Hamburgo, los preparativos para el Congreso en el que se trataron, en presencia de delegados del mundo musical internacional, los problemas y el desarrollo del actual teatro musical en conferencias y coloquios.

*La obra sinfónica de Henze en Berlín.*

Hans Werner Henze, cuya 5ª Sinfonía fue estrenada el año pasado en el Lincoln Centre de Nueva York por la Filarmónica neoyorquina bajo la dirección de Leonard Bernstein, ha dirigido en Berlín, en dos conciertos, ante un auditorio de más de 2.500 personas, el ciclo completo de sus cinco sinfonías con la Filarmónica de Berlín.

Los conciertos fueron el mayor éxito que en los últimos años haya alcanzado en Berlín

un compositor contemporáneo. "En la obra de Henze —escribe el "Tägesspiegel" de Berlín— se hace realidad, de modo avasallador, la presencia de la música en el tiempo. Su obra sinfónica es ya hoy un hecho histórico-musical". Según la reseña de la "Süddeutsche Zeitung" de Munich, el público "celebró con entusiasmo a la orquesta, a los solistas y al compositor que dirigía. No puede recordarse nada comparable a la interpretación de la obra sinfónica entera de un joven compositor, en la Filarmónica, ante un público entusiasmado".

La creación sinfónica de Henze comprende obras de 15 años. La primera sinfonía, escrita a los 21 años, se ejecutó en una nueva versión de 1963; la segunda (1949) refleja, según manifestó Henze, las "dolorosas experiencias de los años de guerra". La sinfonía más conocida de Henze hasta ahora, la tercera, compuesta entre 1949 y 1950, está, como su concierto para piano, penetrada del espíritu del ballet clásico. La cuarta sinfonía ofrece la versión instrumental de partes de la ópera de Henze "El Rey Ciervo". La quinta sinfonía (1962) "es una obra impetuosa, dura, pero radiante, de extraordinario vigor" ("Süddeutsche Zeitung"). En el segundo concierto se estrenó la composición de Henze sobre la cantata de Arthur Rimbaud "Being Beateous" (1963), en la cual Henze, en con genial penetración, exprime la esencia del lenguaje simbólico del lírico francés.

*Una Pasión de Bach nuevamente interpretada a los 200 años.*

Mientras que la Pasión según San Mateo y la Pasión según San Juan, de Johann Sebastian Bach, se habían conservado, la Pasión según San Marcos se consideraba perdida. Los musicólogos profesor Arnold Schering y Dr. Alfred Dürr, principales colaboradores de la nueva edición de Bach, han descubierto en el último tiempo varias partes de la Pasión según San Marcos. Se ha conservado el texto de la obra, escrito por el poeta Christian Friedrich Henrici, llamado Picander (1700-1764). Bach, siguiendo una costumbre de su época, solía emplear también varias partes de sus composiciones en otras obras. Precisamente estas fuentes han permitido redescubrir grandes partes de la Pasión según San Marcos, una vez que la investigación de los manuscritos y partituras de Bach se intensificaron en los últimos años por los trabajos de la nueva edición. La Pasión según San Marcos se oyó por primera vez después de 200 años, el Viernes Santo de 1964 en aquellas partes que pudieron reconstruirse

gracias a las investigaciones de Schering y Dürr, en la iglesia de la Colegiata de St. Goar del Rin, y fue transmitida por el segundo canal de la televisión alemana. El profesor Diethard Hellmann, formado en la Thomaskirche de Leipzig, que había sido un día centro de la actividad de Bach, dirigió la interpretación con el coro y la orquesta de la Christuskirche de Maguncia. La parte musical del Evangelista hay que considerarla como perdida definitivamente por lo cual fue recitada en la interpretación.

#### *Homenaje a Wilhelm Backhaus.*

En la Redoute de Bad Godesberg se celebró el 18 de abril un acto en honor de Wilhelm Backhaus, el néstor de los pianistas alemanes, que cumplía los 80 años. El "Ministerialdirektor" Dr. Dieter Sattler, jefe de la Sección cultural del Ministerio de Relaciones Exteriores, transmitió la gratitud y las felicitaciones del Gobierno federal. En su discurso rindió homenaje a la vida y la obra del pianista, que con su arte ha demostrado que, a pesar de los decisivos cambios de los pasados decenios, aún queda el valor eterno de la música. Backhaus, magistral intérprete de la música clásica de piano, interpretó la sonata en Mi bemol mayor de Haydn y la sonata en Sol mayor de Beethoven. El pianista nació en Leipzig, en 1884, estudio en el Conservatorio y se formó luego con Eugen d'Albert, antes de empezar sus "tournées" de conciertos que le llevaron por Europa, América y Asia. Wilhelm Backhaus figura todavía hoy en la vida musical de la actualidad como uno de los pianistas eminentes del siglo xx.

#### *Edición de obras de Stockhausen.*

Con el título "Momente" se ha publicado recientemente en la editorial DuMont Schauberg, Colonia, en la serie "DuMont Dokumente - Texte und Perspektiven", los trabajos literarios del compositor Karlheinz Stockhausen de los años 1952-1962. La primera parte comprende los estudios teóricos de Stockhausen y es un compendio de su propia teoría, y luego siguen análisis de sus obras. Los otros capítulos son trabajos sobre la música de compositores contemporáneos y su criterio sobre problemas actuales. Stockhausen, nacido en 1928 en Colonia, es uno de los principales compositores de Alemania. Ha dado numerosos conciertos en los países europeos, en los Estados Unidos y en el Canadá. Desde 1953 es constante colaborador del Estudio de música electrónica en Colonia y desde 1963 director de este Estudio.

#### *Estreno de la Sinfonía de Schostakovich.*

En abril, y bajo la dirección de Ljubomir Romanski, se estrenó en Alemania la cuarta sinfonía de Dimitri Schostakovich. Esta sinfonía, Opus 43, del compositor ruso, escrita en 1935, era desconocida hasta que se estrenó en Moscú en 1961. La obra está todavía en la línea del postromanticismo y, según "Die Welt", Hamburgo, es "una obra interesante. En esta composición Schostakovich piensa en el futuro y figura entre los descubridores de fenómenos sonoros que han vuelto a descubrir después los jóvenes músicos que escriben para gran orquesta en el estilo de la música electrónica". En el mismo concierto la soprano polaca Stefania Woytowicz cantó, acompañada por orquesta, "Illuminations" de Benjamin Britten, en presencia del compositor.

#### *"Arabella" de Strauss en disco microsuro.*

Dietrich Fischer-Dieskau, Lisa della Casa y Anneliese Rothenberger cantan los papeles principales de la ópera "Arabella" de Richard Strauss que, con ocasión del centenario del nacimiento del compositor, editará la Deutsche Grammophon Gesellschaft en tres discos microsuro. Bajo la dirección de Joseph Keilberth se grabará esta obra por los mejores cantantes de Strauss. La ópera "Arabella" fue compuesta hace cuarenta años sobre un texto de la comedia lírica de Hugo von Hofmannsthal. El Intendente Rudolf Hartmann, que trabajó con Strauss, escenificó esta interpretación para los Festivales de Opera de Munich y escribió una introducción que se publicó en inglés, francés y alemán. Richard Strauss elogió especialmente, después de la escenificación en Zurich y en Salzburgo, la interpretación que Lisa della Casa hace de Arabella. Anneliese Rothenberger cantó el difícil papel de Zdenka en Nueva York en 1960 y antes en los Festivales de Salzburgo. Esta obra maestra de Richard Strauss está magníficamente reproducida con todas las posibilidades acústicas de la técnica actual de grabación N° 18.883-85 de la Deutsche Grammophon Gesellschaft.

#### *Nuevas escenificaciones de las óperas de Mozart.*

La "Deutsche Oper am Rhein" de Düsseldorf y Duisburg, bajo su nuevo intendente general, Dr. Grischa Barfuss, inaugurará las cinco temporadas próximas, desde septiem-

bre de 1964 hasta septiembre de 1969, con óperas de Mozart. El 13 de septiembre de este año se presentará "Idomeneo" en una nueva escenificación del nuevo director artístico Georg Reinhard. En el quinto año se harán nuevas escenificaciones de todas las óperas importantes de Mozart. Entretanto el Estudio de la Ópera irá trabajando las pequeñas obras de Mozart, especialmente las de su juventud. En 1969 la Deutsche Oper am Rhein pretende presentar un amplio panorama de la obra en un gran Festival Mozart.

Otra actividad de Gríscha Barfuss en los próximos años será el cultivo de la ópera moderna. Según ha manifestado, cada dos años se presentarán en Düsseldorf, en el ciclo "Creadores de lo moderno", óperas y ballets del siglo xx.

#### *"Moctezuma" de Roger Sessions en Berlín*

En presencia del compositor se estrenó el 19 de abril en la "Deutsche Oper Berlin" la ópera "Moctezuma" de Roger Sessions, escenificada por Gustav Rudolf Sellner. El importante compositor americano había empezado la obra en colaboración con el libretista G. Antonio Borgese, pero a la muerte de éste (1952) se vio obligado a hacer en ella algunos cortes. Hasta 1963 no se terminó la partitura, rica en formas polifónicas y polimétricas. Por su disposición la obra responde al "tipo del teatro épico musical, como, por ejemplo, el de Milhaud en su "Orestíada", el de Manuel de Falla en la "Atlántida" o el de Schönberg en "Moisés y Aarón". Sin una verdadera acción dramática, el tema histórico se divide en tres actos y se le presenta como una crónica monumental ilustrada" (Die Welt, Hamburgo). El mediador entre la escena y el público es el viejo soldado Bernal Díaz del Castillo que refiere la historia que había vivido como joven oficial del cuerpo expedicionario español: la historia de la conquista de México por Hernán Cortés hasta la muerte que se dio al emperador Moctezuma. "La música de Sessions le debe mucho a Arnold Schönberg. Según dice él mismo, se mueve "al borde del dodecafonismo" del que se sirve libre e intuitivamente". En la "première" se destacaron especialmente la orquesta bajo la magistral dirección de Heinrich Hollreiser y el coro, ante todo el femenino. Entre los cantantes fascinaron especialmente la brillante voz de Helmut Melchert como Moctezuma, Annabelle Bernard en el papel de la joven azteca Malinche con su soprano metálico, algo bronco, y Ernst Krukowski que recitó con persuasivo arte su papel de "locutor".

#### *"Yolimba" de Wilhelm Killmayer.*

En una "brillante representación", que en la escenografía "realizó artísticamente la magia y el encanto" (Nationalzeitung, Basilea), se estrenó recientemente en Wiesbaden la farsa musical "Yolimba" del compositor alemán de 36 años, Wilhelm Killmayer. Su música es "contundente e inconventional en los medios". El texto, un libreto ingeniosísimo de 20 números, es del dramaturgo Tankred Dorst, autor también del ballet tantas veces representado de Killmayer "La Buffonata". Se trata de un mago moralista que quiere extirpar el vicio del amor. En su laboratorio da vida a una atractiva figura artificial, "Yolimba", que seduce a varios hombres y los mata tan pronto como hablan de amor. Sólo Herbert, un pegacarteles, es tan tímido que no se atreve a proferir la palabra amor. Con esto se ha llegado al límite de la magia para Yolimba, la que se une a Herbert. "Una vez más se pone de relieve el singular talento de Killmayer para lo alegre y sin complicaciones, pero no por esto es un teatro musical sin pretensiones" (Die Welt, Hamburgo). La orquesta fue dirigida por el compositor.

#### *Ballet moderno.*

La VIII Academia Internacional de Verano de la Danza se celebró en Colonia del 19 de julio al 2 de agosto de 1964. El programa abarcó cursos de danza clásica e histórica, danza al aire libre y folklórica y danza de jazz. Como profesores figuraron Marika Besobrasova (Montecarlo), Felia Doubrovska (Nueva York), Nora Kiss (París), Csaba Palfi (Budapest), José Udaeta (Barcelona), Yuriko Kikuchi y Frank Wagner (Nueva York). La dirección general estuvo a cargo del director de Ballet de Colonia, Todd Bolender y Heinz Laurenzen, el iniciador de la Academia, fundada en 1957. Un coloquio, demostraciones de danza y proyecciones de films completaron el programa. Los Teatros de la ciudad de Colonia ofrecieron, antes de empezar los cursos de la Academia, una Semana de Festivales de ballet con coreografías de Maurice Béjart, Todd Bolender, Birgit Cullberg, Arel von Millos y otros.

Dore Hoyer, una de las más destacadas personalidades del ballet alemán, presentó en la Academia de las Artes de Berlín un audaz experimento con el estreno de una danza sobre la novela corta de Dostoiewski "La pacífica", sin música, acompañada sólo por la palabra. El texto fue transmitido por cinta magnetofónica, pero no para ilustrar la palabra con la danza sino para acompañar con la

palabra la abstracta sucesión del movimiento. La "pacífica" es la mujer de un prestamista que se ha suicidado seis horas antes. En un monólogo atormentado evoca su marido el insoluble enigma de la vida de los dos. "Dore Hoyer domina la escena con su bizarra presentación, su ascética solemnidad, su consagración a la danza. Es un extraño trozo de magia de la danza completamente perdida en el mundo; un audaz milagro, discutible en todos los detalles, pero algo que responde al grandioso formato de Dore Hoyer" (Die Welt, Hamburgo). Dore Hoyer ofreció además danzas con música de J. S. Bach y de compositores contemporáneos.

*Obras de tres chilenos en el Festival de Música de América y de España.*

Obras de dieciséis compositores hispanoamericanos serán ejecutadas en el "Primer Festival de Música de América y España", que se celebrará en Madrid a partir del 12 de octubre próximo.

Para este Festival se comisionaron dos obras: *Sinfonía de don Rodrigo* del argentino Alberto Ginastera y una *Cantata* en memoria del Papa Juan XXIII que escribió *Ernest Halffter*.

En los 12 conciertos del Festival se incluirán 9 estrenos mundiales de obras contemporáneas de compositores de España y América. En primera audición se escuchará: *Música para Instrumentos de Bronce y Cinta Magnética*, de *Wladimir Ussachevsky*, de EE. UU.; *Sincronismos Nº 2*, de *Mario Davidovsky*, de Argentina; *Mixturas*, de *Carmelo Bernaola*, de España; *Capricho para Arpa y Cuerdas*, de *Walter Piston*, de EE. UU.; *Sinfonía Aitana*, de *Oscar Esplá*, España; *Preludio Sinfónico*, de *Roberto Pineda-Duque*, de Colombia; *Lamento para soprano y conjunto*, de *Pozzi Escot*, de Perú; *Concertino para Arpa y Cuerdas*, de *Vigil Thomson*, de EE. UU.; *Constantes Rítmicas en el Modo Primero*, de *José Soler*, de España.

Además se ejecutarán obras de los siguientes compositores hispanoamericanos: *Gustavo Becerra*, Domingo Santa Cruz y *Juan Orrego Salas*, chilenos; *Héctor Tosar*, uruguayo; *Carlos Chávez* y *Blas Galindo*, mexicanos; *Aurelio de la Vega*, cubano; *Héctor Villa-Lobos* y *Joaquín Camargo*, brasileños; *Enrique Solares*, guatemalteco; *Manuel Simo*, dominicano, y *Antonio Estevez*, venezolano.

Se ejecutarán además obras de compositores canadienses, norteamericanos y españoles, durante los quince días de este Festival que ha sido organizado por el Instituto de

Cultura Hispánica, en colaboración con el Ministerio de Información y Turismo y la División de Música de la Unión Panamericana.

*17 Semana Internacional de Música, 1965, de la Fundación Gaudeamus.*

Entre el 18 y el 25 de septiembre de 1965 se celebrará en Bilthoven la decimoséptima Semana Internacional de Música que organiza la Fundación Gaudeamus.

Para este evento, se ha organizado un Concurso Internacional para Coro, Música de Cámara, Música Sinfónica y Música Electrónica. Podrán participar todos los compositores nacidos después del 1º de enero de 1928, con obras no ejecutadas antes del 25 de septiembre de 1965.

También habrá un concurso para obras Dramático-Musicales para Televisión, de quince minutos de duración y que no hayan sido ejecutadas. El premio de 1.000 florines para la mejor obra extranjera ha sido donado por "La Fondation Européene de la Culture". Todas las obras presentadas deben ser enviadas antes del 31 de enero de 1965.

Para mayores informaciones es necesario dirigirse a: Fondation Gaudeamus, Bilthoven, Holanda.

*Contact organisation for Electronic Music*

La C.E.M. ha creado en Bilthoven un estudio para impartir instrucción y para experimentación a compositores que desean trabajar en música electrónica. El curso es de nueve meses de duración e incluye conferencias y demostraciones prácticas además de cursos de teoría de la composición y producción de sonido. Estos cursos se iniciarán el 14 de octubre de 1964.

*Concurso Internacional para Directores de Orquesta auspicia la Dimitri Mitropoulos International Music Competition.*

Directores de orquesta entre 20 y 30 años podrán concursar desde el 27 de noviembre al 13 de diciembre de 1964 en Nueva York, siempre que se hayan inscrito, incluyendo todos sus papeles, antes del 21 de octubre de 1964. Los candidatos deben pedir antecedentes a: Dimitri Mitropoulos International Music Competition, 130 East 59th. Street, New York 22, New York.

*Semana de la Música Electrónica.*

Dentro del marco del Festival de Berlín, la Academia de Arte celebrará la Semana de la

Música Electrónica desde el 28 de septiembre al 3 de octubre de 1964.

Se trata de un panorama internacional de las obras de los principales estudios electrónicos del mundo y de aquellas películas con música electrónica. La Semana de la Música Electrónica se realizará simultáneamente con el Congreso de Música Experimental, en el que compositores y expertos de los estudios de música electrónica discutirán los problemas relacionados con esta disciplina.

El profesor Dr. F. Winckel será el organizador y los interesados deben dirigirse a: Akademie Der Künste, 1 Berlin 21, Hansaentweg 10.

*Noveno Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología.*

En colaboración con la Fundación Internacional Mozart se celebró en Salsburgo, Austria, entre el 30 de agosto y el 5 de septiembre de 1964, el Noveno Congreso de la Sociedad Internacional de Musicología. Las reuniones de trabajo incluyeron symposiums y mesas redondas. Entre los temas que se trataron figuraron los siguientes: "La idea y el método de la musicología comparada" (exposición de Walter Wiora); "Los fundamentos psicológicos de la audición musical" (exposición de Zofia Lissa); "Los métodos musicológicos y la interpretación musical" (exposición de L. F. Tagliavini); "El estado actual de las investigaciones sobre Mozart" (exposición de Wolfgang Plath). "Los orígenes de la ópera nacional del siglo XIX" (exposición de Bence Szabolcsi). Las discusiones de mesa redonda versaron sobre: "Las tradiciones orales y escritas en las culturas mediterráneas"; "La música funeraria en África negra"; "La ópera moderna, el autor, la escena y el público".

*Decimoséptima Conferencia Anual del International Folk Music Council.*

En Budapest, entre el 17 y el 25 de agosto, se celebró la Decimoséptima conferencia anual del International Folk Music Council. El tema de la conferencia fue: "Música folklórica e historia de la música".

*Notables artistas participan en el primer Festival de Música de América y España.*

Siete directores y 12 solistas han sido seleccionados para los conciertos del Primer Festival de Música de América y España, que

tendrá lugar en Madrid, del 12 al 31 de octubre de 1964. Seis de los directores son españoles, a saber: Enrique Jordá, de Barcelona; Odón Alonso y Rafael Fruehbeck, de Burgos; Vicente Spiteri, Enrique García-Asencio y Ernesto Halffter, de Madrid. El séptimo es Guillermo Espinosa, de Colombia, jefe de la División de Música de la Unión Panamericana, quien es también director musical del Festival y el único director de las Américas que participará en el mismo.

La lista de instrumentistas solistas comienza con el virtuoso del arpa español, Nicanor Zabaleta, quien ejecutará por primera vez dos composiciones americanas. Roberto Caamaño de Argentina, Yara Bernette de Brasil y Alicia de Larocha de España, pianistas. Los violinistas solistas del Festival serán: Luz Vernova de México y Agustín León Ara de España. El clarinetista español Máximo Muñoz completa la lista.

Todos los cantantes solistas que participarán en el Festival son españoles: Isabel Peñagos, Carmen Pérez-Durías y Angeles Chamorro, sopranos; Francisco Navarro, tenor, y Raimundo Torres, barítono.

**SEGUNDO FESTIVAL DE PRIMAVERA DEL CENTRO DE MUSICA LATINO-AMERICANA**

Durante los meses de abril y mayo, el Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana que dirige el compositor chileno, Juan Orrego Salas, organizó el Segundo Festival de Primavera de Música, a base de conciertos sinfónicos con obras de compositores sudamericanos, conferencias ilustradas y música vocal y de cámara.

Como hemos informado anteriormente en estas páginas, el Centro Latinoamericano de Música dependiente de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana ha sido creado con aportes de la Fundación Rockefeller y la Universidad de Indiana. El objetivo primordial de este Centro es la investigación y la ejecución de música latinoamericana.

Cada semestre el Centro ofrece cursos, conferencias y seminarios a nivel universitario e impulsa a los interesados a realizar estudios sobre etnomusicología, composición y educación musical en América Latina. Se fomenta, además, la presentación de trabajos escritos sobre temas especializados de la música de nuestros países y se impulsa la interpretación de esta música que es ejecutada por conjuntos y solistas norteamericanos y por solistas sudamericanos especialmente invitados.

*Programas del Festival.*

El primer programa del Festival estuvo dedicado a Sonatas de compositores de Latinoamérica e incluyó: *Gustavo Becerra* (Chile): *Sonata para flauta y piano* (1953), ejecutada por James Pellerite, flauta y Walter Robert, piano; *Heitor Villa-Lobos* (Brasil): *Sonata Fantasia Nº 2 para violín y piano* (1914), interpretada por Josef Gingold, violín y Walter Robert, piano; *Rodolfo Halffter* (México): *Sonata 1960 para violoncello y piano*, a cargo de Leopold Teraspulsky, cello y Sidney Foster, piano.

"*Música religiosa y secular colonial de América Latina*", fue el segundo programa de este festival. En esta conferencia ilustrada, el director del Centro, Juan Orrego Salas, dio a conocer la importancia del movimiento musical en Perú, Bogotá y Ciudad de México desde 1550 en adelante.

El tercer programa estuvo dedicado a la música orquestal, a cargo de la Orquesta Filarmónica de la Universidad de Indiana bajo la dirección de Pedro Calderón, músico argentino que en 1963 ganó uno de los premios del Dimitri Mitropoulos International Contest, y que actualmente ocupa el cargo de Director Ayudante de la Orquesta Filarmónica de Nueva York y que en esta ocasión fue especialmente invitado por la Universidad de Indiana.

El programa de este concierto fue integrado por las siguientes obras: *Roberto García-Morillo* (Argentina): *Variaciones Olímpicas, Op. 24*, de 1958; *Juan Orrego Salas*: *Serenata Concertante, Op. 40*, de 1954; *Camargo-Guarnieri* (Brasil): *Suite IV Centenario* de 1954; y *Carlos Chávez* (México): *Sinfonía India*, de 1936.

Continuó el festival con un Concierto de música vocal y de cámara, cuyo programa consultaba las siguientes obras: *Alberto Ginastera*: *Lamentaciones de Jeremías* (1946), a cargo de los University Singers, bajo la dirección de George Krueger; *Guillermo Graet-*

*zer* (Argentina): *Cuarteto Nº 1* (1941), que fue ejecutado por el Berkshire Quartet; *Carlos Botto* (Chile): *Canciones de Amor y Soledad* (1960) y *Alfonso Montecino*: *Canciones sobre textos de García Lorca* (1953), a cargo de Siri Montecino, mezzosoprano y Alfonso Montecino, piano. Terminó el concierto con *Toccata para Percusiones* (1942), de *Carlos Chávez* que fue ejecutada por el Percussion Ensemble.

El quinto y último programa del Festival fue una conferencia ilustrada del compositor cubano, Dr. Aurelio de la Vega sobre "Música Electrónica en las Américas".

*Conferencia-Recital de Música Latinoamericana en el State University College de Buffalo.*

El 14 de abril, el compositor Juan Orrego Salas ofreció una conferencia-concierto de música contemporánea de Argentina, Brasil y Chile. Además de la conferencia titulada "Viaje a través de la Música Latinoamericana" se tocaron las siguientes obras: *Orrego Salas*: *Segunda Suite*; *Villa-Lobos*: *Choros Nº 5*; *Guarnieri*: *Sonata Nº 5* y *Ginastera*: *Sonata*. Tocó el pianista Joseph Battista.

*Concierto para Instrumentos de Viento de Orrego Salas.*

El American Wind Symphony, bajo la dirección de Robert Boudreau, estrenó el 19 de junio el Concierto para Instrumentos de Viento del compositor chileno Orrego Salas. En esa ocasión la crítica dijo: Juan Orrego Salas, el compositor chileno, habla con poderosa voz en su Concierto. La obra es de gran fuerza en sus últimos movimientos, especialmente en la sección en la que la técnica del staccato es usada en conjunción con pasajes altamente percusivos. El efecto general es el de una obra no-ecléctica, bien escrita y equilibrada que le hace honor a los instrumentistas del señor Boudreau".



# EXTENSION ARTISTICA EDUCACIONAL

## JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS

RESUMEN DE ACTIVIDADES DESARROLLADAS DURANTE EL  
PRIMER SEMESTRE DE 1964.

### CONCIERTOS EDUCACIONALES.

*Sala Valentín Letelier.*

Abril 22, 19 horas. Recital chopin: *Lionel Party*.

Abril 29, 19 horas. Recital de piano: *Araminta Donoso*. Obras de Bach, Beethoven, Chopin, Shostakovich, Allende, Bela Bartok.

Mayo 6, 19 horas. Recital de guitarra: *Antonio Morales*. Obras de Logy, Ribayaz, Bach, Sor, Tárrega, Malats, Villa-Lobos.

Mayo 13, 19 horas. Recital de piano: *Patricia Parraguéz*. Obras de Beethoven, Chopin, Amengual, Debussy.

Mayo 20, 19 horas. Recital de piano: *Gabriela Pérez*. Obras de Beethoven, Debussy, Botto, Chopin.

Mayo 27, 19 horas. Recital de clarinete y piano: *Jaine Escobedo y Tatiana Roje*. Obras de Debussy, Orrego Salas, Liszt, Brahms, Hindemith, Milhaud.

Junio 3, 19 horas. Recital de piano: *Lionel Party*. Festival Bach. Preludios y Fugas N.os 1 al 12 del Clavecín bien Temperado, Libro I.

Junio 10, 19 horas. Recital de violín: *Erik Hoffmann*, acompañado al piano de *Eliana Valle*. Obras de Grieg, Brahms, Paganini, Wieniawski, Sarasate.

Junio 17, 19 horas. Canciones y danzas de Chile: Conjunto *Lonquimay*.

Junio 24, 19 horas. Recital de guitarra: *Octavio Bustos*. Obras de Sanz, Ribayaz, Frescobaldi, Bach, Sor, Coste, Tárrega, Malats, Villa-Lobos.

TOTAL DE CONCIERTOS: 10.

*En Escuelas Universitarias.*

*Medicina Veterinaria*. Abril 6, 18 horas. Pantomimas a cargo de Roberto Espina.

*Instituto Pedagógico*. Departamento de Filosofía. Mayo 5, 11 horas. Orquesta Sinfónica de Illinois.

*Ingeniería*. Mayo 6, 11 horas. Orquesta Sinfónica de Illinois.

*Pensionado Belisario Torres*. Mayo 6, 16 horas. Orquesta Sinfónica de Illinois.

*Instituto de Educación Física*. Mayo 9, 11 horas. Recital de violín de Erik Hoffmann, acompañado al piano de Julia Searle.

*Medicina Veterinaria*. Mayo 13, 11 horas. Escenificación de pasajes de obras de Shakespeare, a cargo de actores del Instituto del Teatro de la Universidad de Chile.

*Escuela Dental*. Mayo 16, 11 horas. Recital de guitarra de Edmundo Vásquez y Hugo González.

*Aula Magna Escuela de Derecho*. Junio 3, 19 horas. Recital de guitarra de Edmundo Vásquez.

*Medicina*. Universidad Católica, Salón de Honor. Recital de piano de Elba Rojas y Julio Laks.

*Universidad Técnica del Estado*. Junio 24, 11 horas. Conferencia Shakespeare a cargo de actores del Instituto del Teatro. Junio 30, 19 horas. Conjunto Madrigalistas del Coro de la Universidad de Chile, dirige Marco Dusi.

*Instituto Chileno-Francés de Cultura*. Abril 24, 19 horas. Recital de violín de Erik Hoffmann, acompañado al piano de Julia Searle. Junio 26, 19 horas. Recital de piano de Mireya Ithurria.

*Colegio Mariano*. Abril 28, 19 horas. Recital de violín de Erik Hoffmann, acompañado al piano de Julia Searle.

*Instituto Comercial Nº 5*. Mayo 9, 10.30 horas. Recital de guitarra de Antonio Morales.

*En salas céntricas.*

*Sala La Alborada*. Abril 17, 19 horas. Recital de guitarra de Edmundo Vásquez.

*Teatro Ministerio de Obras Públicas*. Mayo 15, 18.30 horas. Recital de guitarra de Edmundo Vásquez.

*Teatro Municipal*. Junio 22, 19 horas. Actuación del pianista Roberto Bravo y de Patricio Cádiz, violinista, acompañado al piano de María Iris Radrigán.

TOTAL DE CONCIERTOS EN ESCUELAS: 16.

CURSOS.

*Penitenciaria de Santiago*. Cursos de pintura, escultura e historia del arte, dictados por

egresados de la Escuela de Bellas Artes, para los reclusos de esta Penitenciaría.

#### JUVENTUDES MUSICALES CHILENAS.

##### V TEMPORADAD DE MUSICA DE CAMARA.

*Instituto Chileno-Alemán de Cultura.*

2 de junio. Quinteto de Vientos *Chile*.

28 de julio. Recital de piano de *Lionel Saavedra*.

18 de agosto. Recital de cello y piano: *Arnaldo Fuentes* y *Oscar Gacitúa*.

8 de septiembre. Trío *Juventudes Musicales*. Integrantes: *Elisa Alsina*, piano; *Jaime de la Jara*, violín; *Jorge Román*, cello.

6 de octubre. Recital de piano de *Roberto Bravo*.

##### CONCIERTOS EXTRAORDINARIOS.

Mayo 2, 19 horas. Teatro Municipal. Recital del pianista brasileño *Héctor Alimonda*.

Mayo 22, 19 horas. Sala La Alborada. Con-

cierto-conferencia del Quinteto de Vientos brasileño, *Villa-Lobos*.

Mayo 25, 19 horas. Teatro Municipal. Concierto Quinteto de Vientos *Villa-Lobos*.

Junio 8, 15 horas. Teatro Municipal. Orquesta y Coros de *Robert Shaw*.

Julio 23, 19 horas. Sala Valentín Letelier. Recital del dúo de cello y piano, formado por los intérpretes brasileños: *Antonio Guerra Vicente* y *Luiz Carlos de Moura Castro*.

##### FEDERACION INTERNACIONAL DE JUVENTUDES MUSICALES.

Durante los días 19 y 29 de junio, visitó nuestro país el delegado de la Federación Internacional de Juventudes Musicales, señor Narcís Bonet.

25 y 26 de julio. En Montevideo, Uruguay, se celebró la Segunda Comisión Consultiva Latinoamericana de Juventudes Musicales, con asistencia del señor Narcís Bonet, delegados de Argentina, Perú, Bolivia, Brasil; Chile es representado por la secretaria general de la filial chilena, señora Sylvia Núñez. Santiago, julio de 1964.

# PARTITURAS Y MATERIALES

## PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Los siguientes materiales han sido recibidos en canje por el Archivo del IEM:

*Cuarteto de Cuerdas Nº 1, La Primavera de la Vida* (Partituras y partes): Ovidiu Varga (edición de Editura Muzicala a Uniunii Compozitorilor Din R.P.R.), Bucarest, Rumania.

El Cuarteto Nº 1 de Ovidiu Varga (nacido en 1913), fue dedicado por su autor al Festival Mundial de la Juventud que tuvo lugar en Bucarest. La obra fue terminada en el otoño de 1953 y tiene un carácter programático que evoca la vida de la juventud rumana.

Por su estructura, este cuarteto responde a la arquitectura de un cuarteto clásico: Allegro, Andante, Scherzo y Rondó Final.

El primer movimiento, llamado "Construyamos", tiene forma Sonata con dos temas contrastantes; el primero enérgico y el segundo lleno de lirismo derivado de un canto popular vastamente conocido en el país: "El frente de la Paz crece en el mundo", cuyo autor es el propio Varga. Sigue un amplio desarrollo, basado en ambos temas, que se enlaza con la reexposición que termina con una Coda en fugatto construida sobre el primer elemento temático.

El segundo movimiento contrasta con el anterior. Recibe el nombre de "Antiguos deseos" y es de carácter grave y doliente. Su estructura se comporta como una forma de sonata muy libre.

El tercer movimiento "Impulso Renovador" es un Scherzo de acuerdo a los moldes tradicionales.

Su último movimiento es un Rondó Sonata lleno de vitalidad, cuyo primer tema, expuesto por el primer violín, se contrapone, en el segundo violín y viola, a la popular melodía rumana "Perinita". Este movimiento recibe el nombre de "Amigos, la vida es bella".

El autor usa en los cuatro movimientos de este cuarteto de preferencia el modo Lidio, lo que da un carácter folklórico.

*Sexteto para instrumentos de viento y piano* (partitura): Yehoshua Lakner (editado por el Instituto de Música Israelí, Tel Aviv, Israel).

Yehoshua Lakner nació en Bratislava (CSR)

en 1924 y se trasladó a Israel en 1941, donde estudió con Partos y Bosovich. Desde 1950 ocupa un cargo de profesor en el Conservatorio de Israel y en la Academia de Música.

Entre sus obras hay que mencionar: Sonata para flauta y piano, Improvisación para viola sola, obras de piano, canto y piano, danzas para clarinete, piano y percusión, tocata para orquesta, Hexacordios para orquesta, etc.

Lakner visitó Estados Unidos como becado del Instituto de Educación Internacional y estudió con Aaron Copland en Tanglewood (Berkshire Music Centre). Su interés se centra en este instante en la música serial, electrónica, alcatória, etc. En 1959-60 estudió estas materias en Darmstadt y Colonia.

El Sexteto para instrumentos de viento y piano (flauta, oboe, clarinete, corno y fagot) fue escrito en 1951 y dedicado a su maestro Aaron Copland. Es básicamente un diálogo entre las expresiones rítmicas occidentales del piano y los elementos líricos orientales del quinteto de vientos. Sin embargo, estos dos elementos divergentes tienen un germen común que les hace intercambiarse e interrelacionarse de diferentes maneras. La obra fue estrenada en Tanglewood. Su duración es de aproximadamente 7 minutos.

*Ocho contradanzas para piano* (partitura): Nicolás Muñoz, Tomás Buelta y Flores, José L. Fernández y Enrique Guerrero. (Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba).

Los cuatro compositores que aparecen en esta colección pueden situarse después de la tercera década del siglo pasado. Quizás Nicolás Muñoz y Zayas sea el más antiguo junto con Tomás Buelta y Flores, negro que ejecutaba varios instrumentos, entre ellos el cello, y que murió en 1844 a consecuencia de las torturas que recibió con motivo de haberse visto envuelto en la Conspiración de la Escalera. Buelta y Flores formaban parte, junto con otros negros, de un grupo de ejecutantes muy estimados que aparecen mencionados por los cronistas de la época.

Nicolás Muñoz y Zayas aparece publicando algunas obras en la revista "El Apolo Habanero" por el año 1835. Las contradanzas tituladas "El Grato Momento" y "Mi Agradable Sueño", aparecen publicadas por Botella y Traspuntes, y la titulada "Las Cosquillas" fue publicada por Edelmann. De Lino Coca es la titulada "Ave María Gallo".

Fue Enrique Guerrero el compositor más posterior de este grupo. Guerrero es autor de muchas contradanzas y guarachas. Fue direc-

tor de compañías de bufos, para las cuales escribió algunas obras que, al decir de los cronistas, produjeron no pocos escándalos. Guerrero murió hacia 1889. La contradanza "La Kaluga" dice como subtítulo: "Contradanza cubana compuesta y dedicada a su amigo Ignacio Cervantes".

La contradanza en Cuba está asociada a la influencia francesa que en distintas ocasiones se hizo notar en la isla. Desde el siglo XVIII con la presencia de flotas francesas en La Habana y el incremento del intercambio con el viejo continente se introdujeron nuevas costumbres en la sociedad elegante y nuevos bailes populares. Así la contradanza, junto con otros bailes de moda, se prendía del salón elegante, mientras que en el pueblo y con la participación del negro, aparecían sus propias versiones de las cuadrillas, rigodones, polacas, valsos y contradanzas.

*Canciones para voz y piano (partitura):* Alejandro García Caturla (1906-1940). (Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional José Martí, La Habana, Cuba).

Esta colección ha sido editada como homenaje al vigésimo aniversario de la muerte de uno de los más notables compositores cubanos contemporáneos.

En las nueve canciones de García Caturla seleccionadas en la edición comentada aparecen desde una "criolla" (mejor criolla-boletero) o un bolero mismo, hasta una obra como la "Elegía del Enkiko", un canto al gallo de los abakúa, de la ópera cómica "Manita en el suelo" que empezó a escribir en 1934 y dejó inconclusa. En realidad se trata de seis canciones. Una de ellas se ofrece en cuatro versiones elaborada con los mismos elementos.

En donde más podemos notar la fuerza creadora de García Caturla es en la capacidad de elaboración, de búsqueda o de gran empeño en solución de problemas estéticos, hasta el logro de una síntesis. "Mari-Sabel" y "Mulata" fueron escritas como poemas afro-cubanos. Con esto indicaba el autor su intención de abordar ciertos elementos rítmicos y melódicos provenientes de la música afroide y su apartamiento de los patrones formales y estructurales de la música folklórica urbana que van implícitos en un bolero, en una criolla o en una guajira.

*El encuentro del Volga con el Don*, poema sinfónico (partitura): Sergio Prokofiev (Ediciones de música del Estado, Moscú, URSS).

Prokofiev, siendo un compositor original y

profundamente nacional, desarrolló en su propio estilo las grandes tradiciones rusas recogidas de Glinka y Borodin, Mussorgsky y Rimsky-Korsakov, Tchaikovsky y Rachmaninof.

El poema sinfónico "El encuentro del Volga con el Don" es una de las últimas obras de este brillante compositor. La escribió al finalizar 1951. Se estrenó el 22 de febrero de 1952 bajo la batuta de S. A. Samosud con la Orquesta Sinfónica de la Radio de Moscú. Prokofiev la compuso con oportunidad de la inauguración del canal Volga-Don, inspirándose en este grandioso proyecto del Gobierno soviético. La música es vivida, melodiosa, rica en armonías y color orquestal, y expresa la alegría de la finalización de una nueva y gigantesca construcción en que se empeñaron miles y miles de trabajadores. Se inspira también en la grandiosa belleza de estos dos enormes ríos que unieron sus aguas a través del nuevo canal.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

*Discos:* (intercambio con Rumania).

- Suite N° 1 para orquesta, Op. 9 - Enesco.
- Impresiones de infancia, Op. 28 - Enesco.
- Sonata N° 2 para cello y piano, Op. 26 - Enesco.
- Recital de lieder rumanos - autores varios.
- Tres discos de música popular rumana.

*Intercambio con la Unión Soviética:*

- Hamlet, Obertura-Fantasia, Op. 67 - Tchaikovsky.
- Capricho italiano, Op. 45 - Tchaikovsky.
- Todos los discos antes mencionados han sido entregados a la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música, donde están a disposición de los interesados.

## PARTITURAS Y MATERIALES MUSICALES

*Para instrumentos solistas:*

*Instrumentos solistas:*

- "Campera": Carlos López Buchardo, para piano (Argentina).
- "Dos Nocturnos", para piano: María Isabel Curubeto (Argentina).
- "Segmentos", para violín y piano: Aurelio de la Vega (EE. UU.).
- "Sonata", para dos violines: Mordecai Seter (Israel).

"Ensueños", para cello y piano: Adolfo Morpurgo (Argentina).

"Sonata", para cello y piano: Valentin Gheorghiu (Rumania).

*Canto y piano:*

"Canciones", para canto y piano: Tudor Ciortea (Rumania).

"Canciones", para canto y piano: Guillermo M. Tomás (Cuba).

*Para coro:*

"Canciones corales", para centros de educación secundaria, tomo II, (El Salvador).

"Coros", para cuatro voces y piano: Jean Letoni (Rumania).

"Coros", para cuatro voces y cuatro voces y piano: Paul Constantinescu (Rumania).

*Para coro y orquesta (partituras):*

"Föltámadott a Tenger", Oratorio, para tenor solista y coro mixto a cuatro voces: Ferenc Szabó (Hungría).

"Cinci Cintece Populaire Din Ardeal", para coro femenino a tres voces, oboe y orquesta de cuerdas: Dumitru Capoianu (Rumania).

*Para orquesta (partituras):*

"Los nuevos trajes del Rey Pomade", Suite I. Gyorgy Ranki (Hungría).

"En las montañas de Ala-Too", cuadros sinfónicos, Mikhail Bauchwerger (URSS).

"Semyon Kotko", Op. 81 bis, suite, Serge Prokofiev (URSS).

"Sinfonía N° 1", Nicolai Rakov (URSS).

"Sinfonía N° 9", Op. 70, Dimitri Shostakovich (URSS).

"Sinfonía N° 2", Aram Khatchaturian (URSS).

"Hungaria", Artur Malawski (Polonia).

"Obertura", Artur Malawski (Polonia).

"Segunda Sinfonía", Artur Malawski (Polonia).

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.

Fernando Garcia A., Jefe Archivo Musical.

# NECROLOGIAS

## *Sofía del Campo.*

El 24 de junio dejó de existir en Santiago, a los 84 años, Sofía del Campo de Aldunate, insigne cantante chilena que logró extraordinarios éxitos en Europa y América.

Perfeccionó sus estudios en Europa con los mejores maestros del "bel canto" y en 1927 se presentó en el Carnegie Hall de Nueva York, realizando posteriormente extensas giras por todos los Estados Unidos.

Dado el éxito clamoroso obtenido en Estados Unidos, la cantante chilena fue contratada para cantar en Berlín, París, Roma, Londres y Estocolmo. Se radicó en Berlín, ciudad en la que vivió durante veinte años, hasta principios de la Segunda Guerra Mundial.

Junto a la Padovani dio brillo y gloria a la lírica nacional. Las grabaciones de Sofía del Campo son atesoradas por coleccionistas chilenos y extranjeros.

## *Pierre Monteux.*

El 1º de julio murió en los Estados Unidos el famoso director de orquesta, Pierre Monteux, a los 89 años. Nacido en París, Monteux se hizo ciudadano norteamericano en 1942. Fue director regular de las orquestas sinfónicas de Boston y San Francisco en los EE. UU. y de las europeas de Amsterdam, Berlín, París y Viena.

En 1913, Monteux estrenó en París la "Consagración de la Primavera", de Igor Strawinsky.