



REVISTA MUSICAL CHILENA



REVISTA MUSICAL CHILENA

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

DIRECTOR:
SAMUEL CLARO V.

REDACTORA JEFE:
MAGDALENA VICUÑA

AÑO XIX	Santiago de Chile, Julio-Septiembre de 1965	Nº 93
---------	---	-------

S U M A R I O

EDITORIAL	3
RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN: La ruta de la Virgen de Palo Colorado	6
JUAN A. ORREGO-SALAS: Heitor Villa-Lobos. Figura, obra y estilo	25
JACOBO ROMANO: La concepción pianística de Arnold Schoenberg	63
SAMUEL CLARO: Claudio Monteverdi-Giovanni María Artusi: Una controversia musical	86
COLABORAN EN ESTE NUMERO	95
CRONICA:	
xxiv Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile	96
xi Temporada Oficial de la Filarmónica Municipal	100
Conciertos de Cámara	104
Conciertos en la Universidad Católica	107
Conciertos en la Biblioteca Nacional	108
Conciertos en los Institutos Binacionales	109
En el Teatro Municipal	111
Ballet	112
COMISION NACIONAL DE CULTURA	115
EDUCACION	118
NOTICIAS	121
NOTAS DEL EXTRANJERO	127
MUSICA EN EL SUR Y NORTE DEL PAIS	135
PARTITURAS Y MATERIALES	138

EDITORIAL

La estructura física de nuestro país ha contribuido a que la centralización de toda actividad cultural y artística en la capital sea considerada anacrónica. Lo que se hace en Santiago tiene proyecciones nacionales sólo cuando se le orienta, institucionalmente, hacia el resto del país o, al menos, al coordinársele de tal manera como para aprovechar eficazmente todos los elementos humanos y materiales de que disponemos.

En la actualidad, las actividades musicales que se desarrollan en el sur del territorio demuestran, en cierto modo, los beneficios que se pueden lograr a través de la colaboración y coordinación de esfuerzos realizados en forma práctica e inteligente.

Un buen ejemplo de esta coordinación, es la que se ha establecido entre la Orquesta Filarmónica de Osorno y la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, a través del Centro Universitario de Osorno, dependiente de la Universidad de Chile. La Orquesta Filarmónica de Osorno, creada en 1956 bajo el nombre de "Grupo Orquestal Sinfónico", ha realizado una fructífera labor en toda la zona que abarca de Osorno al extremo sur. Actualmente la integran treinta y un músicos, en su mayoría aficionados, que abordan una labor cultural entusiasta y eficaz.

Desde abril de 1965, el profesor del Conservatorio Nacional de Música, compositor, director de orquesta y violinista de la Orquesta Sinfónica de Chile, señor David Serendero, fue comisionado para hacerse cargo de la Orquesta Sinfónica de Osorno, ciudad en la que además ha organizado una Escuela de Música cuyo objetivo principal es "la formación de los futuros músicos profesionales que más adelante puedan satisfacer todas las necesidades artísticas de la zona".

Este ejemplo puede parecer un aporte administrativo y un escalón más en la necesaria cooperación que debe existir entre las ciudades más importantes del país y los diversos organismos estatales o universitarios que se ocupan de la vida musical chilena, no obstante, los notables resultados obtenidos por el señor Serendero, en estos pocos meses de labor en Osorno, nos obliga a reflexionar sobre las proyecciones incalculables de futuros intercambios de esta naturaleza, *los que demuestran el enorme potencial artístico que existe en este país*. Conscientes de este fenómeno, debemos, no obstante, encauzarlo en forma seria y es imprescindible que se haga a través de la labor de profesionales preparados y entusiastas.

El motor principal del éxito obtenido en Osorno se debe, sin duda, a este potencial artístico, unido al entusiasmo del público, de las autoridades zonales, de los músicos ejecutantes y al infatigable empuje y preparación del señor Serendero. La Primera Temporada Oficial de Abono de la Orquesta se inició el 3 de junio de 1965, bajo la dirección de David Serendero, con conciertos en el Teatro Municipal de Osorno y en el Teatro de la Casa de Arte de Puerto Montt, los que continuarán hasta el 7 de noviembre próximo. Destacados

solistas de la capital e invitados han participado en esta Temporada Oficial: Isabel Bustamante, Juan Bravo, Alberto Dourthé, Oscar Gacitúa, Jorge Román, Elvira Savi, David van Vactor y Ursula Taetzner, directora del Coro del Centro Universitario de Osorno. Durante su permanencia en Osorno, muchos de estos profesionales complementaron sus actuaciones con cursos de su especialidad en la Escuela de Música.

En una nota de agradecimiento por la colaboración prestada, dirigida por el Director de la Orquesta de Osorno a la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, el 10 de junio, o sea una semana después del concierto inaugural del conjunto, expresa: "durante el mes que llevo radicado en esta ciudad he podido constatar el enorme interés musical del público en general, el que hasta aquí, desgraciadamente, no ha podido contar ni con una temporada regular de conciertos ni con una escuela que forme a los futuros músicos profesionales de la zona" y en una carta personal a quien escribe estas líneas, de la misma fecha, el señor Serendero agrega: "nuestro concierto inaugural fue todo un éxito y se realizó a tablero vuelto. Ya tenemos un tercio de la sala abonada, lo que a mi juicio es mucho más de lo que podría esperarse en un primer año. La orquesta trabajó con verdadero entusiasmo en los ensayos y la mayoría de sus componentes han ingresado como alumnos a la Escuela de Música del Centro Universitario de Osorno, así es que hay buenas probabilidades de superación".

Afortunadamente el espíritu de colaboración ya mencionado no se detiene en la excelente labor que se está realizando en Osorno. La Universidad Austral de Valdivia, a través de su Escuela de Música y del Conjunto Instrumental, realiza, desde hace años, una actividad musical de alta categoría y no sólo en esa ciudad, sino también abarca las numerosas ciudades de la zona. A esta albor contribuyen, igualmente, las Universidades Austral y de Chile, por medio del traslado a Valdivia, por el lapso de un año, del profesor del Conservatorio Nacional de Música, director de orquesta y violinista de la Orquesta Sinfónica de Chile, señor Agustín Cullell, quien ha fomentado la docencia musical y la actividad de conciertos; en la Crónica de esta misma Revista consignamos lo ya realizado durante este año. Merece destacarse, asimismo, la larga tradición artística de Valdivia, que cuenta con amplia colaboración de sus autoridades universitarias.

Concepción es, sin duda, uno de los centros musicales más importantes del país; cuenta con una intensa actividad coral y orquestal de renombre internacional, como es el caso del Coro de la Sinfónica de Concepción y con una Escuela Superior de Música de la Universidad de Concepción, cuya proyección en la educación musical escolar y profesional tendrá vasta resonancia debido a la moderna metodología que ha introducido en la enseñanza de la música, la que será de enorme provecho, al igual que en los casos ante citados, cuando las instituciones superiores de la música aúnen sus esfuerzos en beneficio de todos nuestros conciudadanos.

Este brevísimo panorama de la actividad musical en el sur del país demuestra las auspiciosas expectativas que encierra el futuro musical de Chile, pues se trata de acrecentar una de las riquezas inagotables de que disponemos: nuestro patrimonio artístico.

La labor que se está realizando en el sur del país es enorme, la Universidad de Chile también apoya a la antigua y prestigiosa Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, que dirige Lucía Hernández, pero tampoco debemos olvidar el aporte de las provincias del Norte de Chile, del que no hemos podido ocuparnos en este comentario. Existen actividades de envergadura como las que se realizan con éxito en La Serena y las que comienzan a perfilarse en Antofagasta y Arica.

S. C.

LA RUTA DE LA VIRGEN DE PALO COLORADO

I Parte

por

Raquel Barros y Manuel Dannemann

Una semana después del terremoto del 28 de marzo, los autores de este trabajo viajaron a Quilimarí, Tilama, El Quelón, Guangualí y Los Cóndores, localidades pertenecientes a la zona devastada, y de las cuales las dos últimas eran las que habían sufrido los peores efectos. Llevaban la ayuda del Instituto de Investigaciones Musicales y de numerosos particulares que habían admirado en Santiago las presentaciones de los cultores populares de esta región con motivo de las Semanas del Folklore Musical.

Resulta generalmente difícil para los investigadores hacer comentarios elogiosos sobre sus informantes, en lo que se refiere al plano moral; sin embargo, esta vez no podemos silenciar la lección de entereza, valor y reciedumbre que aprendimos en la actitud optimista y siempre generosa, de aquéllos que habían sido privados de sus pertenencias más elementales. El caso de doña Julia Huerta de Paz, anciana postrada desde hace algunos años, sintetiza toda nuestra admiración: la encontramos, al lado de su casa derrumbada, bajo su parrón y protegida por una carpa, incompleta, hecha con frazadas de su cama. Ante nuestras preguntas, respondió sonriendo: "Aquí estamos veraneando debajo del parrón".

A escasos kilómetros de ese lugar, en el totalmente destruido pueblito de Guangualí, la esperanza de sus pobladores tenía como símbolo la bandera nacional al tope, estimulada por la acción solidaria de las Fuerzas Armadas.

Que este trabajo, en gran parte producto de la entrega espiritual de nuestros informantes, sea el homenaje de nuestro reconocimiento y gratitud.

INTRODUCCION

Antecedentes de la investigación

En septiembre de 1962, los autores de esta monografía viajaron a la hacienda Tilama, situada en el Departamento de Illapel, provincia de Coquimbo, con el propósito específico de comprobar la vigencia del baile de *las lanchas*, sobre el cual sólo poseían referencias entregadas por conocedores de la aludida región, y que revestía un especial interés para el Instituto de Investigaciones Musicales, que pretendía incluirlo en su disco Danzas de Chile, perteneciente a la Antología del Folklore Musical Chileno.

Los resultados de esta primera expedición fueron alentadores: no sólo se encontró en pleno vigor la práctica de la especie buscada, sino que a ella se añadió otra, de las mismas peculiaridades básicas musicales y coreográficas, denominada *la danza*, fuera de la *cueca* y vestigios de *refalosa* y *balambo*, y un intenso cultivo de formas cantadas, destacándose la *tonada* y el *verso*.

Nuestros informantes nos comunicaron que la función ritual de *las lanchas* y de *la danza* se cumplía preferentemente con motivo de la procesión de la Virgen del Carmen de Palo Colorado, cuya imagen es venerada en la parroquia de Quilimarí. Por esta razón se decidió realizar una segunda salida a terreno, con el fin de acompañarla durante el trayecto inicial de su prolongado recorrido. De este modo fue posible adquirir un contacto directo con el complejo folklórico más representativo del área estudiada, tanto por la confluencia social que produce, como por la irradiación de hechos tradicionales, conservados gracias a la fuerza y periodicidad de su influjo local.

Sucesivas incursiones posteriores, permitieron la compilación de un material considerable y el conocimiento de formas de vida concretadas en una conducta folklórica, objeto de este trabajo.

Finalidades.

La investigación de nuestra música folklórica religiosa se ha ocupado detenidamente de los siguientes rubros: a) grandes festividades celebradas en los santuarios de las provincias de Tarapacá, Antofagasta y Coquimbo¹; b) bailes de *chinos* de las provincias de Aconcagua y Valparaíso²; c) fiesta de la Cruz de Mayo, cantada por los poetas populares de Aculeo³, sin contar los ensayos, crónicas y artículos divulgativos, que requieren una necesaria profundización⁴. Ante esta situación, hemos considerado que nuestro estudio puede complementar el mencionado cuadro general, incluyendo en él un tema aún no tratado. Por otra parte, las características privativas del citado ceremonial ofrecen una nueva visión, enriquecedora del folklore nortino, en particular de la señalada provincia de Coquimbo. Por último, se persigue poner de relieve factores musicales no analizados aún por los especialistas.

Delimitación.

Geográficamente, nos hemos circunscrito al área recorrida en la actualidad por la procesión, con lo cual se ha obtenido una evidente unidad en nuestra tarea investigadora. Abarca una gran parte de la antigua extensión de la parroquia de Quilimarí, reducida en la actualidad en el Este por la jurisdicción de la parroquia de Caimanes. Un buen acuerdo entre ambos señores curas ha permitido que los devotos de la Virgen de Palo Colorado, habitantes de la zona oriental comprendida entre el tranque Culimo, límite de la

¹Lavín, Carlos. *Nuestra Señora de las Peñas*. Col. de Ensayos N° 5, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Santiago, 1950.

— *La tirana*. Col. de Ensayos N° 8, Instituto de Investigaciones Musicales, Universidad de Chile, Stgo., 1950.

— *Las danzas rituales de La Candelaria*. Revista Musical Chilena, Año v, N° 34, junio-julio de 1949.

Uribe Echevarría, Juan. *La Tirana de Tarapacá*. Apartado de la Revista Mapocho, N° 2, julio de 1963.

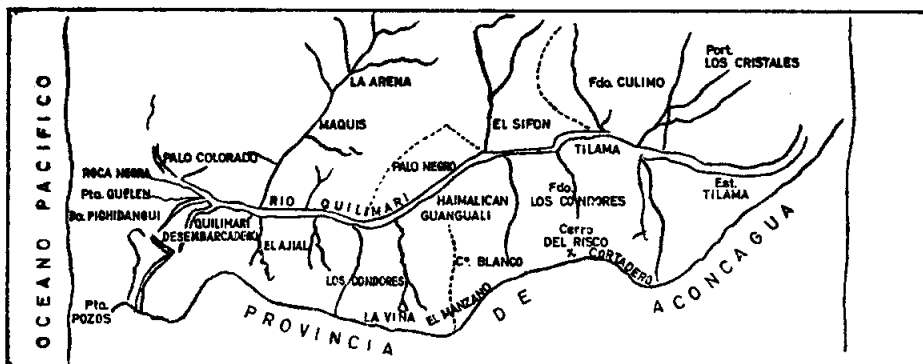
Latcham, Ricardo E. *La fiesta de Andacollo y sus danzas*. Santiago, Imp. Cervantes, 1910.

²Uribe Echevarría, Juan. *Contrapunto de alféreces en la provincia de Valparaíso*. Ediciones de los Anales de la Universidad de Chile, Santiago, 1958.

³Uribe Echevarría, Juan. *Cantos a lo divino y a lo humano en Aculeo*. Editorial Universitaria, Stgo., 1962.

⁴Véase: Pereira Salas, Eugenio. *Gula Bibliográfica para el estudio de folklore chileno*. Stgo., 1952.

de Quilimarí, y Tilama, puedan continuar rindiendo homenaje a la Virgen viajera. Por consiguiente, de los siete distritos de la comuna de Los Vilos, cuatro son los visitados, a saber: Quilimarí, Guangualí, Los Cóndores y Tilama, en los cuales viven, según el último censo de 1960⁵, alrededor de ochocientas personas, cantidad que no ha variado fundamentalmente hasta la fecha.



ESCALA: 1 : 2.000.000.

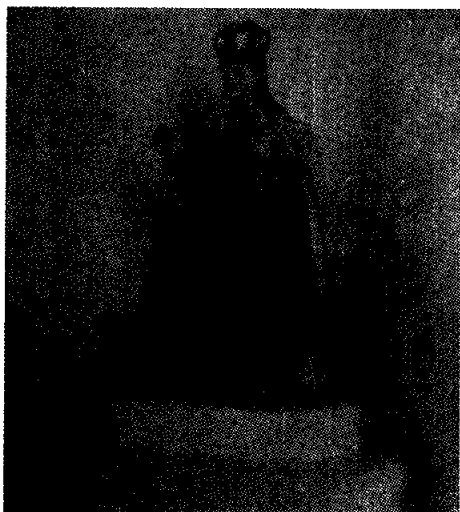
De esta demarcación espacial se desprende otra de carácter cronológico, ya que hemos elegido los fenómenos folklóricos que constituyen el núcleo de nuestro trabajo en relación con el período de duración procesional y que es donde, obviamente, pueden observarse de la manera más orgánica y poderosa.

En conformidad con el integralismo folklórico, presentaremos un panorama general de la procesión y de las otras manifestaciones vernáculas regionales, pero marcando en uno y otro caso el acento en lo musical, dada la naturaleza de las investigaciones de nuestro Instituto.

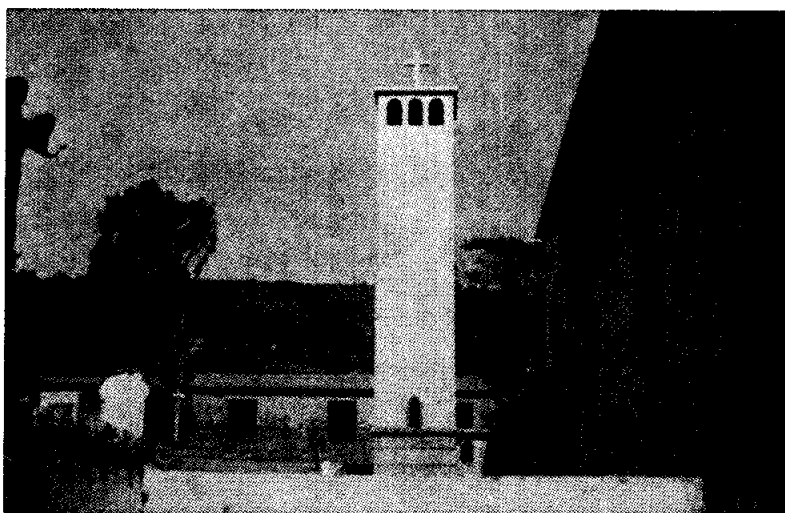
Posición en el panorama folklórico-religioso.

En la órbita ceremonial folklórica chilena, el fenómeno procesión constituye un hecho de dispersión nacional. Sin embargo, la de la Virgen de Palo Colorado tiene características tan particulares, que hacen necesaria su diferenciación de acuerdo con sus factores relevantes. Ella se produce con el objetivo de favorecer espiritualmente a los habitantes de las distintas localidades visitadas por la Virgen, la cual posee, de este modo, la calidad de viajera, que también detentan otras imágenes en nuestro país. No surge como culminación de fiesta patronal, puesto que la fecha de su celebración no coincide con el día del Carmen. Por otra parte, la expresión de culto más ostensible compete a la música folklórica, que se convierte, así, en lo más resaltante de la ceremonia. Al respecto, nos parece excepcional su pureza y orden, no contaminados por excesos profanos, que suelen transformarse en

⁵Véase: *Entidades de población*. Dirección de Estadística y Censo.



Imágen de la Virgen de Palo Colorado
de Quilimarí.



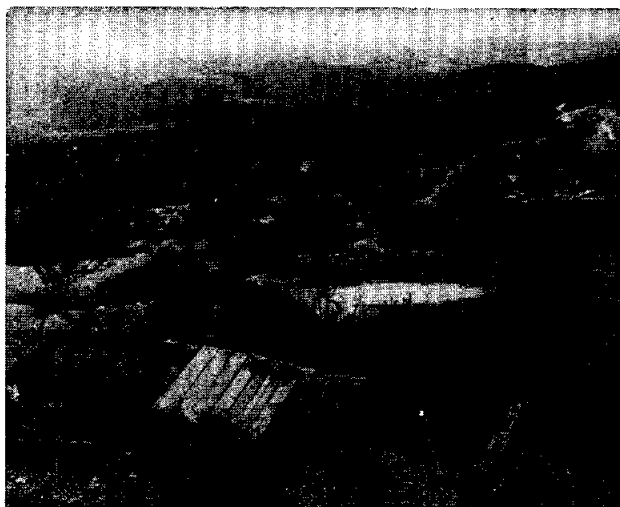
Torre de la Iglesia de Quilimarí



Manuel Hidalgo, bailando
"Las Lanchas", en Tilama.



Procesión de la Virgen de Palo Colorado, de Quilimarí, en plena zona rural



Paisaje de Guanguaf.



Pan.

el corolario de esta clase de actos y que, junto con marcar un fuerte contraste, conducen muchas veces a lamentables incidentes. Esta fortaleza religiosa y a la vez la pronunciada tradicionalidad, que mantiene incólume el fenómeno en referencia, se deben en gran medida al medio geográfico, árido y dilatado, cuyas condiciones han contribuido a provocar una actitud humana de recogimiento y contención, y un aislamiento considerable en muchas de las viviendas. A ello se suma la escasa espectacularidad de las expresiones de homenaje, desprovistas de indumentarias llamativas, de coreografías colectivas y de instrumentos de gran sonoridad, amén de la condición exclusivamente local de la imagen venerada, que no provoca romerías, sino en una pequeña cantidad de habitantes de Illapel, en todo caso inferior a la de los devotos locales, y sólo el día del regreso de la imagen a su parroquia. En esta forma, no se ha producido la infiltración turística que, al carecer de adecuada orientación, influye nocivamente en la autenticidad de los hechos folklóricos.

En cuanto a su posición en la conducta folklórica general propia del sector geográfico humano que la procesión configura, podemos afirmar que no sólo es la manifestación tradicional más distintiva, como ya se indicara en los Antecedentes de la Investigación, sino que descuella por ser la causa de la más alta convergencia integradora humana posible de hallar en la zona; la circunstancia que reúne la mayor cantidad de folklore de variada naturaleza; y por influir en la promoción de una temática literario-religiosa, y en la asimilación rítmica de formas musicales al patrón de las *lanchas*, el más común de los bailes empleados en estas reuniones ceremoniales.

Agradecimientos.

El Instituto de Investigaciones Musicales expresa su reconocimiento por la ayuda de todos los que contribuyeron a llevar a cabo el presente trabajo. Una mención particular corresponde a don Gonzalo Rodríguez, a cuya iniciativa se debió el primer contacto con los cultores de Tilama; a Mr. Richard Mc. Kloskey, en ese entonces Agregado de Prensa de la Embajada de los Estados Unidos, quien auspició y nos acompañó en el primer viaje; a Monseñor Amador Iglesias, cura párroco de Quilimarí, al que debemos gentiles atenciones y el habernos facilitado participar en la procesión de 1963; a don Abraham Martínez, *demandero* de la Virgen, cuyo gran conocimiento del lugar y de sus habitantes y su esforzada labor de guía de nuestras incursiones, hicieron posible la obtención de parte de los materiales reunidos en esta monografía; a todos nuestros informantes, en especial a los hermanos Daniel y Manuel Hidalgo, cuya constante colaboración fue uno de los mayores estímulos que movieron a los autores de estas líneas; a don Alfonso Encina, administrador general de la Hacienda Los Cóndores, en cuya persona agradecemos la hospitalidad de quienes nos atendieron en sus casas; a don Rodolfo Ortega, con cuya amable compañía contamos en dos de nuestros viajes, y a don Juan Astica, que proporcionó, toda vez que fue necesario, su equipo portátil de grabación.

I. LA PROCESION

El medio geográfico.

De oeste a este la procesión tiene por ruta el camino real, paralelo a la hoya del río Quilimarí (véase gráfico del mapa), del cual se desvía constantemente para internarse en las quebradas transversales, como El Ajial, Los Maquis, La Viña, El Manzano, El Sifón, etc., hasta cuyos caseríos se llega difícilmente, a veces sólo por huellas escarpadas. Dicho camino real marca una clara diferencia entre la parte árida y la propiamente cultivable de la región, quedando al sur la primera, sólo matizada por los escasos y pequeños valles agrícolas de las quebradas aludidas, y al norte, la segunda, que cobra su mayor verdor gracias a los esteros del río mencionado, aptos para el regadío de chacras y hortalizas, prolongada por las hijuelas, en su mayor parte trigueras y lentejeras de los cerros vecinos. La enorme hacienda Los Cóndores, con sus dieciocho mil hectáreas, presenta verdaderos oasis, debido a la acumulación de agua del tranque Culimo, del cual es la principal beneficiaria.

En la época de la procesión predomina en el paisaje el gris en sus diversos tonos, provocado por la tierra de secano, cubierta abundantemente de piedras; por las higueras desprovistas de hojas y por los cercos de ramas secas. Esta monotonía de color la rompen los cactus gigantes con sus flores rojas; el verde de las quebradas, en las cuales crecen escasos álamos y sauces; uno que otro bosquecillo, descollando los de eucalipto; amén de las casas enca-ladas, en reducido número y sólo en los lugares más poblados.

Un hecho curioso de la toponimia regional está constituido por la existencia de lugares en los cuales no hay vestigios de los productos agrícolas que han dado nombre a las localidades más arriba mencionadas.

La imagen y su origen.

La imagen de Nuestra Señora del Carmen de Palo Colorado es una talla polícroma, no vestida, de 38 cms. de altura, incluyendo su pedestal y corona de oro, al igual que sus aretes y una esclava, que hace las veces de collar, junto a otro, de vidriantes. Con la mano izquierda simula sostener al Niño, que se encuentra de pie, adosado a aquélla. Con la derecha sujeta un desmesurado escapulario de género. El párroco actual nos informó que cuando su antecesor la trajo a Santiago, porque era conveniente restaurarla, lo que se hizo en forma deficiente, los feligreses supusieron que había tenido el propósito de sustraerla y enviarla a Europa. Cuando la reintegró a su templo, muchos pensaron en una sustitución, pero uno de ellos comprobó su autenticidad, sacándole una pequeña astilla, que resultó ser de la característica madera roja. No obstante dicha restauración, tiene quebrados los dedos anular y meñique de la mano derecha.

Esta imagen permanece en el interior de la iglesia de Quilimarí, cubierta por una urna de vidrio, y por iniciativa del señor cura es reemplazada en la procesión por un facsímil de yeso, cuya primera salida produjo malestar entre sus devotos, que recelaban de los poderes milagrosos de esta última.

En cuanto a su origen, nos remitiremos a los acápites esenciales de un artículo del escritor Nathanael Yáñez Silva⁶.

"Corría el siglo XVIII. Hacia los finales de una tarde, un leñador concluía su labor en el bosque dando el último hachazo en la madera. Con profunda admiración vio que, en el hueco del tronco que acababa de herir, aparecía embutida una figura que tenía la clara apariencia de una virgen tallada por la naturaleza. En el rostro se destacaban distintas las facciones y el cuerpo se veía cubierto como por una túnica formada de la misma madera. El leñador llevó el misterioso hallazgo al dueño de la hacienda, que creyendo adivinar en este hecho algún designio sobrenatural, le construyó un oratorio para venerarla. Se le llamó la Virgen de Palo Colorado, por ser ése el nombre del árbol y de la hacienda en que se le encontró, situada en el departamento de Petorca y vecina al caserío de Quilimarí".

"Empezó a rodar la leyenda de boca en boca. Toda la gente de la comarca se inclinaba ante el pequeño altar, recordando la leyenda, rodeándole de una pompa inocente y haciéndole mandas que iban acompañadas de flores y regalos".

"El cura párroco encontró conveniente llevarla a la iglesia de la aldea de Quilimarí. Este es un pueblecito que levanta a orillas del mar su risueño caserío, teniendo al sur cerros pequeños, decorados de huertos que bajan hasta el valle, para ser regados por un riachuelo que cruza la comarca limitada al norte por la hacienda Palo Colorado".

"Se hizo luego una romería para que la Virgen quedara definitivamente en la iglesia de Quilimarí".

"Una mañana, a la hora en que la campana anunciaba la primera misa, el monaguillo encargado del culto, al ir a colocar en el altar flores frescas, notó que la Virgen había desaparecido, no encontrándose en el altar huella alguna que denunciase la presencia de manos extrañas que pudiesen haber robado la escultura. Se avisó al cura, se hicieron prolijas investigaciones, se registró la iglesia entera y se avisó por último a los vecinos, sin que nadie pudiera explicarse tan misteriosa desaparición".

"Pasados algunos días, el dueño de la hacienda de Palo Colorado avisó al cura, muy inquieto, que la Virgen se había encontrado en el oratorio del fundo, de donde se había sacado hacía poco tiempo. Este mismo hecho se repitió tres veces consecutivas, en medio de la consternación de todos los campesinos que no se explicaban ese misterio".

"Creció la admiración, vinieron los comentarios, y la Virgen fue venerada con ese respeto que infunde lo sobrenatural. Se contaban muchas historias de curas portentosas, y el sacristán decía haber oído muy tarde de la noche, rumores en la iglesia, como de alguien que arreglaba los altares y después ecos de una plegaria muy dulce y muy tenue".

Hasta aquí el señor Yáñez Silva, cuyo citado artículo consigna, a continuación, algunos milagros ocurridos por intervención de la Virgen.

Desarrollo de la procesión.

Si bien las características fundamentales de la procesión se mantienen anualmente, nuestra descripción se circunscribirá a la observada por nosotros el

⁶Yáñez Silva, Nathanael. *La Virgen del Carmen de Palo Colorado*. Imp. y Lit. Claret, Stgo., 1930.

año 1963. En esa ocasión, se inició la ceremonia el viernes 8 de marzo, hacia las trece horas, saliendo la imagen de su parroquia de Quilimarí, despedida por el señor cura, don Amador Iglesias, quien la acompañó durante un corto trecho del recorrido. En cualquier instante o día, el párroco puede tomar contacto con la procesión para percatarse de su desenvolvimiento.

El responsable de todo el proceso ceremonial recibe el nombre de *demandero*, y desde 1948 hasta el año de nuestra observación, ha cumplido esta tarea, ininterrumpidamente, Abraham Martínez. Su cargo es modestamente rentado, renta que se justifica por la dedicación exclusiva que debe entregarle a su misión durante el extenso tiempo de cada salida, y que se encuentra sujeta al criterio del cura. Durante todo el trayecto, Abraham lleva un portadocumentos, en que guarda el dinero de las *mandas* hechas por los fieles y los talonarios de recibos correspondientes al valor de ellas. En la actualidad, hay prohibición de concretarlas en velas, por el peso que significan para el *demandero*, que debería llevarlas consigo durante todo el viaje; sin embargo, algunas se juntan aún. A juicio de Martínez, el total del dinero recaudado durante los dos meses del año 1962 alcanzó a la cantidad de setenta escudos, aproximadamente, suma de la cual sólo da cuenta una vez finalizada la procesión, al regresar a Quilimarí, y nunca en sus ocasionales encuentros con el señor cura.

El anda de la Virgen parte al son de un bombo, instrumento por medio del cual el *demandero* comunica sus disposiciones. La imagen está en una urna cilíndrica de vidrio y caoba rubia, de setenta centímetros de alto; durante la procesión se coloca una bandera chilena sobre su extremo superior y una guirnalda de grandes flores de algodón forradas en papel celofán, de color rojo, blanco y azul, con centros plateados. A lo largo del camino, su adorno se modifica, y es así como regresa con flores rosadas y blancas, de papel encarrujado y con hojas amarillo verdosas, a las cuales se agregan flores de alcanfor blancas y reinas luisas naturales. Decorando la base, hay un ramo de claveles de crepé rojo. La urna descansa sobre una tarima de un metro de largo, llevada por dos personas que, en el caso de ser hombres, marchan descubiertos. El grupo de promesantes está encabezado por un muchacho que porta una gran bandera nacional. Junto a la imagen y al *demandero*, van los músicos, cuyos instrumentos son la guitarra, el ya citado bombo y el acordeón de botones que a veces interpreta la marcha de la Virgen (Ej. Nº 1).

Ej. 1

MARCHA DE LA VIRGEN

•)

(solo de acordeón)



Repite tres veces con algunas variantes

En el momento de incorporarnos a la procesión, después que ésta había avanzado cerca de diez kilómetros, la comitiva estaba formada por una cincuentena de personas, la mayor parte de las cuales seguía el anda a pie, en

particular las mujeres, que excepcionalmente iban al anca de algún caballo o mula, muchas veces acompañadas de niños pequeños. Media hora más tarde, el número había subido a setenta. Entre los caminantes, nunca faltan los descalzos, por razones de *manda*.

Durante la marcha se entonan *cantos de libros* coreados por todos; algunos lo hacen acompañados de guitarra, y espaciadamente se reza el rosario.

Cuando los lugareños desean que la Virgen de Palo Colorado los visite, mantienen abierta la puerta de sus casas. Cerrarla no implica señal de hostilidad o indiferencia, sino que la mayoría de las veces es señal de pobreza, por cuanto no desean mostrar el *atraso* que padecen. En tales circunstancias, una vez que pasa el anda por delante de sus casas, se unen a ella y la acompañan durante algunos minutos. En la zona abundan los evangélicos, los cuales, obviamente, no se incorporan a este culto, pero no hacen manifestación alguna en contra, de acuerdo con un consenso unánime de respetar la imagen, cualquiera que sea la creencia religiosa que tengan.

Llegada la imagen a las proximidades de una casa, si la familia desea recibirla, sale al camino y cogiéndola, la llevan hasta su *posesión*, previamente dispuesta para un digno recibimiento. Se nos informó que en algunas ocasiones se adornaba la entrada del predio, pero no fue posible comprobarlo. En el interior se prepara una mesa que hace las veces de altar, y que se encuentra, por lo común, en el centro de la habitación principal, la que está decorada con profusión de paños tejidos a crochet o bordados con punto de cruz o bordado chino, y con ilustraciones recortadas de revistas. Excepcionalmente, la Virgen se coloca bajo una ramada.

Una vez puesta en el improvisado altar, el jefe de la familia, denominado *familiar*, besa el escapulario de la imagen, rito que es imitado por todos sus parientes, y que recibe el nombre de *las gracias*. Es frecuente en las mujeres y en los niños cumplir la promesa de vestirse del Carmen, lo que efectúan en presencia de la Virgen, reemplazando su indumentaria por una de color café.

El anda puede ser adornada en cada paradero, ya sea con flores naturales, las más escasas, o con ramos artificiales. El *demandero* se preocupará de conservar en buen estado estos últimos, hasta el regreso a la iglesia parroquial, con el fin de que el cura pueda agradecer a quienes los obsequiaron.

A continuación, y siempre que el *demandero* estime que hay tiempo disponible, se reza el rosario dirigido por el jefe del hogar o, en su defecto, por algunos de los circunstantes designados por aquél, y si nadie sabe hacerlo, recurren a Martínez. Terminadas las oraciones, se inicia el homenaje de mayor carácter folklórico, consistente en cantos y bailes, con un *esquinazo*, seguido de *tonadas* de tema mariano, que se cantan por *malcornas*. A menudo interviene una *ruedecilla* de cantores, interpretando *versos* alusivos a la santa u otro a *lo divino*. Pero lo más distintivo está expresado por los bailes de *la danza* y de las *lanchas*, cuyo peculiar carácter, que explicaremos en el capítulo pertinente, sólo ha sido encontrado en esta zona. Pudimos apreciar que la intervención de los *bailarinos* que formaban parte de la comitiva, se caracterizaban por su brevedad, debido al natural cansancio de la caminata.

Cuando la familia visitada se encuentra de duelo, demuestra gran aflicción, y en tal circunstancia se omite el canto, pero se mantienen los bailes.

Durante el tiempo que la imagen está detenida, el *demandero* es invitado a pasar a la cocina, para servirse una taza de té, que, en otras ocasiones, es sustituida por tunas, duraznos o *huesillos*, destinados a atenuar la sed. Si los dueños de casa disponen de ciertos recursos, también ofrecen frutas a los promesantes; de otro modo, sólo agua. Realizado el ceremonial de rigor, el *demandero* consulta con el *familiar* si la imagen puede continuar su camino. Confirmada la partida, es anunciada por el bombo, y los anfitriones cogen nuevamente el anda y la llevan, por lo menos, hasta el camino.

No faltan entre los acompañantes de la Virgen algunos comerciantes de a caballo provistos de canastos de tunas, las que tienen muy buena venta, a juzgar por las abundantes cáscaras que van quedando a lo largo de la ruta. Tanto en el recorrido, como en el lapso de la visita, hay prohibición de ingerir bebidas alcohólicas, lo que se cumple con estrictez, como pudo ser comprobado por nosotros y corroborado por el testimonio de numerosos informantes.

A las siete de la tarde se suspende la procesión, quedando la imagen al cuidado de alguna familia que ha hecho la promesa de dejarla en su casa; de otra manera, permanece en el lugar solicitado por el *demandero*. Antiguamente, cobraban por su alojamiento cuando no se había hecho la *manda* de recibirla; en la actualidad, siempre es hospedada en forma gratuita. La diferencia se debe a la abolición de la costumbre de proporcionar comida a toda la *compaña*, la cual, en parte, regresa a su hogar, cuando éste se encuentra cercano, y en parte, se provee de *cocaví*, para no ocasionar gastos a quienes, como todos los pequeños propietarios agrícolas de la zona, viven en la estrechez. No obstante, aún existen lugares, como Tilama, en donde perdura el antiguo hábito, y el canto y el baile se mantienen toda la noche en honor a la santa. Pero, cualquiera que sea el hospedaje de la Virgen, el *demandero* asegura el mantenimiento del respeto y la buena conducta, pudiendo dormir tranquilo, reemplazado durante esas horas por el dueño de casa, y aun retirándose a su hogar, en el caso de que éste se halle próximo.

La extensión del recorrido, considerados todos los desvíos del camino principal, alcanza, aproximadamente, a quince kilómetros por día.

Entre ocho y nueve de la mañana, después del desayuno, se reinicia la marcha, anunciada nuevamente por el bombo, que también sirve de aviso para las casas vecinas. Nunca faltan quienes deseen cargar el anda, de la que antes se prescindía, siendo llevada la Virgen sin urna por un jinete, de acuerdo con las viejas prácticas procesionales campesinas.

La Señora de Palo Colorado debe volver a su parroquia el día Sábado Santo, lo que hace de luto. Debido a la reforma litúrgica de la iglesia católica, que suprimió el Sábado de Gloria, ya no se efectúa el rito de quitarle el velo negro con el toque de las campanas, lo que tampoco podría haberse realizado el año de nuestra observación, porque el *demandero* olvidó ponerse. La procesión llegó a la parroquia como a la una de la tarde, siendo esperada por una centena de personas, que *hacían hora* a poco más de una cuadra de la iglesia, en un *bajo* cercano al riachuelo de Quilimarí. Colocada la Virgen en el atrio, el señor cura dirigió la palabra a sus feligreses, exhortándolos a llevar una vida mejor. Luego rezó con ellos por todos aquellos que habían dado asilo a la *santa*, y, en general, por los fieles de su parroquia. Cantos usuales para esta circunstancia, como "Perdón, oh Dios mío", o "Vir-

gen del Carmen Bella", complementaron el acto. A las dos de la tarde partió nuevamente, acompañada por un gran número de devotos, en dirección a Los Molles, lugar en que permaneció diez días. En la Carretera Panamericana se detuvo, y monseñor Iglesias bendijo a los caminantes y solicitó obediencia para el *demandero* de este trayecto, un hijo del mayordomo del fundo Los Molles, porque nunca es el mismo que el de la gran jornada. Esta propiedad agrícola es la única en la cual la imagen aloja en las *casas patronales*, ya que desde sus comienzos, la devoción ha tenido un carácter eminentemente popular.

A su regreso definitivo, la Virgen se guarda hasta la próxima salida, pues como dijimos, es una réplica de yeso de la talla auténtica.

Contrariamente a lo que suele ocurrir con motivo de otras celebraciones folklóricas, la descrita no origina fiestas profanas ni en el campo ni en el pueblo. Tampoco se aprovecha la concentración de las personas que acuden desde distintos lugares para efectuar propaganda política, como sucede en otros sitios en vísperas de elecciones.

II. EL HOMBRE Y SU MEDIO

El elemento humano participante en la festividad observa una conducta social predominantemente folklórica, activada por el culto a la patrona de Quilimarí, del cual emana un verdadero equilibrio comunitario, reforzado por la general homogeneidad de hábitos de vida.

Aunque los cultores y sus diferentes expresiones espirituales y materiales constituyen una unidad indestructible, con el fin de obtener una mejor ordenación expositiva en el presente capítulo, nos ocuparemos, en primer término, del hombre, sobre la base de los distintos tipos de ingerencia que les cabe en el fenómeno folklórico estudiado.

Número, sexo y edad.

El número de integrantes de la procesión fluctúa constantemente a lo largo de su desarrollo: en el trayecto del camino real, como ya queda dicho, se mantienen alrededor de cincuenta personas, cantidad que disminuye ostensiblemente en la marcha por los valles y cerros transversales, y aumenta en las sucesivas paradillas, especialmente al pasar el anda por los poblados, llegando a su máximo al regreso de la imagen a su parroquia, donde se congregan cerca de mil devotos.

Entre estos portadores se destacan algunos exponentes que practican los cantos y bailes, confiriendo a la procesión su calidad distintiva folklórica ya anotada en el capítulo anterior, y que son, a la vez, los cultivadores individuales más sobresalientes de las otras manifestaciones musicales tradicionales de la región. Es a este sector al que estudiaremos con mayor detenimiento en la caracterización del elemento humano, representado por más de sesenta personas que aportaron los materiales contenidos en nuestra recolección. Sólo una cuarta parte está constituida por mujeres, diferencia numérica posible de observar en muchas otras regiones del país, a veces mayormente acentuada aún, debido a la incorporación masculina en la práctica de cantos e ins-

trumentos hasta hace poco normalmente usados por las mujeres, como es el caso de la tonada o el arpa. De acuerdo con los intérpretes registrados por nosotros, que forman un común denominador de los habitantes de la zona, encontramos que la edad de más sostenida e intensa actividad folklórica abarca de los veinticinco a los cuarenta años, eficaz causa de la fuerte vigencia de los hechos folklóricos comprendidos en esta monografía. Un segundo grupo, menos numeroso y activo, está formado por personas de sesenta o más años. En tercer lugar están los adolescentes y los que recién inician su mayoría de edad, que actúan principalmente como bailarines.

Oficio y condición socioeconómica.

Las características de la región imponen casi exclusivamente el trabajo agrícola, pese a la pobreza de la mayor parte de las tierras. Quienes se dedican a él, se dividen en pequeños propietarios y obreros agrícolas, primando con mucho estos últimos, los cuales complementan frecuentemente su tarea habitual con labores de talabartería, zapatería, medicina popular. La gran existencia de yacimientos de cuarzo incluye también otra fuente de actividad, más ocasional que la anterior. Por su parte, las mujeres se dedican únicamente a las labores del hogar, añadiendo, por excepción, manualidades tales como la confección de sombreros de paja de trigo.

Los dos tipos de agricultores poseen una misma categoría de orden social, reforzada por el permanente contacto producido en el ejercicio del folklore. Junto a ellos existe una minoría, perteneciente a un alto nivel socioeconómico, integrada por los propietarios de latifundios, que desempeñan una mera función receptiva en el desarrollo de la ceremonia.

Es digno de destacar que esta realidad de extremos omite la presencia de la llamada clase media, lo que da lugar a un curioso fenómeno, que recuerda la constitución de los estratos sociales españoles durante la Edad Media.

Residencia y procedencia.

La marcada naturaleza local de los hechos folklóricos obedece, en gran medida, a la homogeneidad territorial de los cultores, en lo que corresponde a su lugar de nacimiento y a su continuidad de residencia dentro de los límites regionales abarcados por el presente estudio, la que aparece fortalecida por la tradición de familias poseedoras de una misma procedencia geográfica.

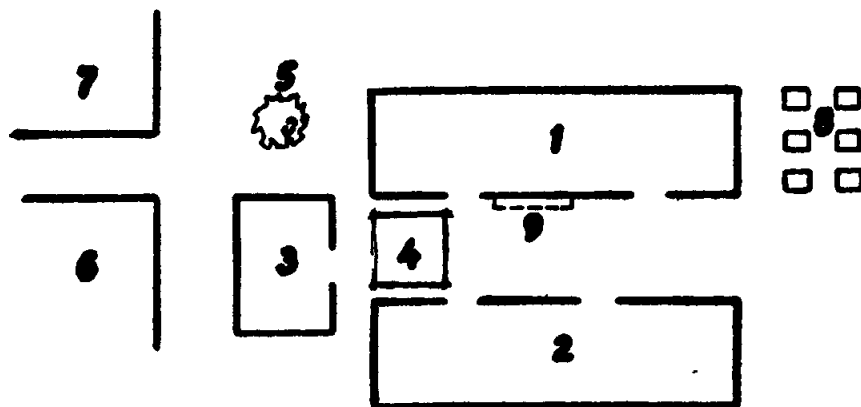
Indumentaria.

No es posible hablar de un vestuario propiamente regional; más aún, entre la indumentaria común y la usada durante la procesión, no se observa diferencia alguna. No obstante, la Virgen de Palo Colorado ejerce un visible influjo en los vestidos femeninos que adoptan el color carmelitano. Pese a las medias gruesas de algodón y a la ausencia de tacos altos, motivada por lo accidentado del lugar, se advierte una sobria elegancia en el vestir. En cuanto a los hombres, por excepción aparece el traje de huaso, aunque la

mayoría de los lugareños, como ya se expresara, trabajan en labores agrícolas y tienen el caballo o la mula como principal medio de transporte. Sólo los que desempeñan trabajos montados, tales como los capataces, mayordomos y administradores de campo, visten dicha tenida. Una de las prendas más comunes, especialmente apreciable en la procesión, es la gorra de cuero con orejeras, llamada *pasamontaña*.

La vivienda.

Las condiciones climáticas de la región permiten el empleo de materiales de construcción ligeros, destacándose para los muros las *quinchas embarradas* y para los techos, la totora y la paja de trigo. Las viviendas de los pueblos y las construidas a orillas de camino son similares a las de la zona central y muchas de ellas poseen paredes de adobe y techo de zinc; pero la mayoría y contrariamente a lo acostumbrado, se apartan de la carretera, como una forma de facilitar la obtención del agua. Las propiamente representativas tienen características muy peculiares, que conviene sintetizar.



- 1-2 Bloques habitacionales
- 3 Cocina
- 4 Ramada-comedor
- 5 Arbol y lavadero

- 6-7 Corrales
- 8 Colmenar
- 9 Cerca.

Se encuentran asentadas en lugares de difícil acceso, de notable aridez, y hasta los cuales se llega por senderos sólo transitables a pie, a caballo o en pequeñas carretas. A la inversa de las restantes, no están constituidas por una unidad habitacional básica, sino que contemplan dos bloques paralelos, separados por un callejón que les proporcionan la apariencia de una puebla, acentuada por una cocina que enfrenta ambos cuerpos y que se prolonga en dirección al callejón por medio de una ramada de hojas de palma. A un costado de la cocina y al amparo de la sombra de un árbol, se halla un rústico lavadero de madera. Cierran este conjunto, siempre conservando la distribución lineal, en un extremo los corrales destinados especialmente a cabras y cerdos; y en el otro, un pequeño colmenar. (Véase gráfico).

El centro geométrico de esta planta arquitectónica es la *ramada*, coincidiendo con su calidad de centro de reunión familiar, apreciable tanto en las

horas de comida como en las de descanso, y casi durante todo el año, debido a la escasez de lluvias.

Para completar este cuadro, cabe añadir que el piso de las habitaciones se encuentra 50 cms., aproximadamente, sobre el nivel del suelo, por lo cual se llega a ellas mediante una o dos gradas de tierra o piedra, que permiten franquear la única puerta de cada habitación, de la cual depende la ventilación e iluminación, a causa de la carencia de ventanas. El techo de dos aguas forma un alero, bajo el cual cuelgan diferentes utensilios domésticos. Una pequeña cerca, a corta distancia de la pared, preserva las flores que siempre adornan el interior de las casas, por modestas que sean.

Aún subsiste la *pirca* para marcar los deslindes de las partes habitadas y de las hortalizas y arboledas de la propiedad, en cuyos precarios terrenos sobresalen los tunales, las higueras y los duraznos.

III. LOS BAILES

Los bailes practicados en el transcurso de la procesión son *las lanchas* y *la danza*. El segundo de ellos se conoce también con el nombre de *las lanzas*, especialmente en la localidad de Guangualí y sus alrededores, lo que no es más que una deformación fonética del término común.

Caracterización.

Funcionalmente, son rituales, y se interpretan fuera de la procesión, en otro tipo de festividades religiosas: la Cruz de Mayo, el Mes de María —las dos celebradas principalmente en la hacienda Los Cóndores— y en novenas y *velorios de angelitos*.

Son bailes de relevo, interviniendo, por lo general, un bailarín del sexo masculino cada vez, reemplazado por quien desee sucederlo. Por excepción, actúa una joven y más raramente aún, dos personas en forma simultánea, del mismo o de distinto sexo.

Dispersión geográfica.

Las lanchas y *la danza* se concentran en la comuna de Los Vilos, en particular a lo largo del recorrido de la Virgen de Palo Colorado, cuya procesión es el mayor estímulo para su mantenimiento. Guardando sus elementos musicales y coreográficos básicos y también su función, pero bailadas por una o más parejas, y sin el predominio masculino de nuestra área de estudio, se cultivan en el resto de la provincia de Coquimbo, la primera, principalmente en la región de Illapel y Salamanca, y la segunda, tanto en la zona señalada como en la de Combarbalá, en el Valle de Elqui y en Andacollo, donde, con motivo de la gran festividad anual, es ejecutada por la *comparsa de los turbantes*, según noticias verbales del cultor nortino Calatambo Albarracín. Otras informaciones, hasta ahora no confirmadas, la extienden a la provincia de Aconcagua, en los lugares de Chincolco, Petorca y Cabildo. Esta delimitación actual implica una considerable reducción geográfica de *las lanchas*, si consideramos que a fines del siglo pasado, Benjamín Vicuña Mackenna⁷ indica su existen-

⁷Vicuña Mackenna, Benjamín. *De Valparaíso a Santiago*. Stgo., 1887.

⁷Vicuña Cifuentes, Julio. *Romances populares y vulgares*. Imp. Barcelona, Stgo., 1912.

cia en Valparaíso, y que, a comienzos del actual, Julio Vicuña Cifuentes⁸ las cita como baile de *velorio de angelito*, de amplia divulgación en el país.

Vigencia, frecuencia e influjo local.

De nuestro cuadro descriptivo de la procesión se desprende la poderosa vigencia de *las lanchas* y de *la danza*. Pero no sólo es notable su conservación, sino también, y reforzándola, la gran periodicidad de su práctica, obligatoria en las circunstancias ceremoniales ya mencionadas, las que con fecha fija o variable se reparten a lo largo de todo el año. Sin embargo, el grado máximo de frecuencia recae en *las lanchas*, al extremo que todos los *tocadores* de guitarra y acordeón, conocidos por nosotros en la ruta de la Virgen, lo interpretan, y muchos sólo en forma exclusiva. También se hallan en una situación peculiar dado el influjo que ejercen en el ritmo de los *esquinazos* y de bailes profanos, como la *cacho de cabra*, que aún lo acusa en algunos de sus pasos.

Antecedentes históricos.

Aunque no es posible determinar con exactitud los orígenes de *la danza*, su trayectoria mantiene una línea religiosa uniforme que se presenta hasta nuestros días y, según nuestro conocimiento, circunscrita territorialmente a la provincia de Coquimbo. La denominación genérica de *danza* impide determinar fácilmente el ancestro y la evolución de las especies particulares poseedoras del mismo nombre, puesto que son incontables los fenómenos resultantes de la aculturación peninsular-indígena propios del continente joven, a juzgar por la nomenclatura hispanoamericana.

Si partimos de sus caracteres musicales y coreográficos, comprobaremos el predominio de su ascendencia española, sin que nos sea posible mencionar elementos aborígenes, probablemente incásicos⁹, que pudiesen haber intervenido en la constitución definitiva de este baile. Las fuentes bibliográficas¹⁰ nos señalan la existencia de *danzas* colectivas desde la época del Reino de Chile, como una prolongación de los rituales de toda clase de fiestas religiosas, sin que dispongamos de los medios para demostrar la continuidad de una de ellas, convertida actualmente en el baile que nos preocupa.

En lo concerniente a *las lanchas*, ellas no han seguido el mismo curso histórico-religioso inalterable de la anterior. El ya aludido Vicuña Mackenna les atribuye un origen colonial¹¹, refiriendo que en ellas una pareja "de bailarines figuraba con movimientos cadenciosos el encuentro de dos embarcaciones en las aguas", y afirmando sin aducir ningún argumento, que procederían del Perú en calidad de "madre legítima de la *zamacueca*". El tratadista Franco Zubicueta, incluido por Eugenio Pereira en sus *Orígenes del Arte Musical en Chile*¹², al referirse a ellas, nos dice que constaban "en su mayor parte de un balanceo prolongado y pausado, con aire de vals". Estas noticias, aunque vagas, señalan la índole festiva y erótica que *las lanchas* tuvieron en su remoto período de existencia nacional. A nuestro entender, el primero que las con-

⁸Ovalle, Alonso. *Histórica relación del Reino de Chile*. Imp. Ercilla, Stgo., 1888.

⁹Vicuña Mackenna, Benjamín. Op. cit. (7).

¹⁰Franco Zubicueta, Alfredo. *Tratado de Baile*. Véase: Pereira Salas, Eugenio, op. cit. (4).

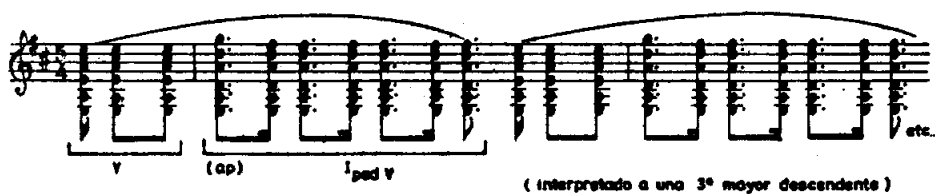
¹¹Vicuña Cifuentes, Julio. Op. cit. (8).

signa como baile ceremonial, propio de *velorio de angelito* es el también mencionado Julio Vicuña¹³ en 1912, de lo que se infiere que ya cumplirían dicha función durante el siglo XIX, si atendemos a la gran vulgarización que les confiere dicho folklorista. En nuestros días, perviven únicamente con su función ritual y en la región ya delimitada.

Ambos bailes han acabado por tener una verdadera afinidad en la coreografía, en el acompañamiento instrumental, siempre tañado, y, como es obvio, en la función. Frente a esta similitud, surge la incógnita de la transformación operada en los dos, hasta convertirse de baile colectivo y de pareja, respectivamente, en una danza individual de relevo y limitada a una zona tan pequeña. Sin que estemos en condiciones inmediatas para resolver este problema, pero con el propósito de obtener un planteamiento más ordenado y completo del mismo, dejamos constancia de la sostenida práctica del *balambo*, también con fines rituales, en la localidad de Mauro, muy próxima al camino empleado por la Virgen y del cual hemos encontrado un residuo en las interpretaciones de doña Arinda Cruz, habitante del fundo El Naranjo, hasta donde ha llegado la procesión. Con el nombre de *malambo*, pero con función festiva, mantuvo su vigencia folklórica en Argentina hasta comienzos de siglo¹⁴.

Ej. 2

BALAMBO



Como antecesor de éste se encuentra el *zapateo* registrado por Frezier en 1713¹⁵, ejecutado por un solo bailarín y también con carácter profano. En el caso de *las lanchas* es imposible comprobar la subsistencia de las peculiaridades coreográficas anotadas por los aludidos estudiosos, y las actuales en nada obedecen a su nombre convencional. No resultaría del todo infundado suponer que ni siquiera se ha producido la transformación más arriba expresada, sino que simplemente se trataría de otro baile que, por razones inexplicables, pero no imposibles en la anarquía de la nomenclatura de las especies dancadas, conserva el mismo nombre, pese a las diferencias funcionales y coreográficas, y que *las lanchas* del presente fuesen una nueva y regional versión del *malambo* y, por ende, del *zapateo*. En cambio, con respecto de la danza, puede hablarse de evolución, porque, si bien se ha mantenido la función, la modalidad de pasos zapateados y escobillados, la rudimentaria y única melodía instrumental, ostensibles en sus remotos antecesores hispano-chilenos, los bailes de *turbantes* y *danzantes*, también acompañados por guitarra, su interpretación se ha convertido en individual, con lo que podría acusar, a su vez, la presión del señalado *malambo*.

¹³Vega, Carlos. *Las danzas populares argentinas*. Buenos Aires, 1952.

¹⁴Frezier, M. *Relation du voyage de la mer du sud*. Paris, MDCCXVI.

¹⁵Vega, Carlos. Op. cit. (13).

Ej. 3

LA DANZA

Afinación



Esbozo melódico

Elementos musicales.

MELODIA Y ARMONIA. En *la danza* existe una melodía elemental y única, como ya se dijera, confiada exclusivamente a los instrumentos guitarra o acordeón de botones, basada en la repetición regular de acordes de tónica, dominante y subdominante, lo que produce un efecto acústico enriquecedor de dicha melodía. En *las lanchas* no hay melodía propiamente tal, pese a tener más acordes que la anterior, quizás porque ellos carecen de la secuencia anotada.

Ej. 4

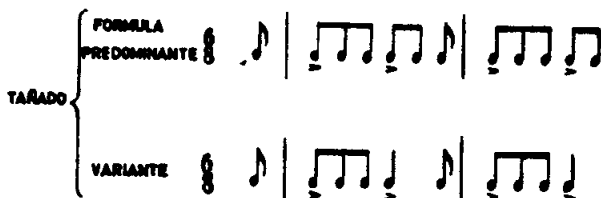
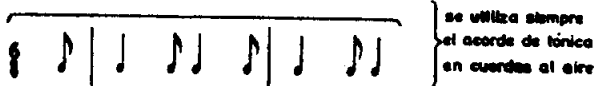
TOQUÍO DE LAS LANCHAS

Las afinaciones de guitarra más empleadas son: *por la prima* (mi-do $\sharp$ -la-mi-la; se omite la 6ª), llamada en otras regiones *traspuesta*; *por la segunda* (mi-do-sol-do-sol; se omite la 6ª, y *por guitarra*, denominación folklórica de la afinación normal, esta última sólo utilizada en *la danza*.

RITMO. En *las lanchas* se presenta una indeterminación rítmica que fluctúa de un intérprete a otro entre un $\frac{3}{8}$ y un $\frac{6}{8}$, lo que produce dificultades en algunos bailarines acostumbrados a seguir sólo uno de ellos, cuando se encuentran con *tocadores* habituados al otro. En *la danza* es binario, un $\frac{2}{4}$. Esto está en estrecha concordancia con lo expuesto más arriba en el sentido de que la última se halla definitivamente estructurada a través de un proceso uniforme, y *las lanchas* estaría aún en un estado evolutivo.

LAS LANCHAS

FORMULA RITMICA
DE LA GUITARRA



LOS INSTRUMENTOS Y SU EJECUCION. En el baile de *la danza* predomina el uso de la guitarra, lo que también ocurre en *las lanchas*, si bien en éstas resulta más frecuente el empleo del acordeón. En todo caso, es infaltable el *tañado*, percusión efectuada con los dedos sobre la tapa armónica de la guitarra, o mediante golpes de tambor cuando el instrumento base es el acordeón, lo que contribuye a la conservación rítmica de los pasos de los bailarines, ya que la sonoridad de la guitarra puede ser apagada por el zapateo, pese a que aquélla no se pulsa, sino que se rasguea, con lo cual se obtiene una mayor intensidad del sonido.

Coreografía.

Como se ha establecido más arriba, *las lanchas* y *la danza* son de interpretación individual y de relevo. En su desarrollo es posible distinguir dos momentos fundamentales: el de saludo y el del baile propiamente tal. El primero presenta, a su vez, dos fases: la del comienzo de la intervención de cada bailarín, consistente en un doble avance y retroceso de dos o tres pasos, rematado por una flexión de ambas rodillas, más pronunciada en la derecha, con un giro de derecha a izquierda del torso, en simultaneidad con una actitud de ofrecimiento materializada en un gesto cortesano del pañuelo, con el brazo en arco horizontal frente al pecho. La segunda fase es de despedida, y adquiere las mismas características del saludo inicial, cuando se trata del final de la serie coreográfica y resulta notablemente atenuada en la entrega del baile por parte del relevado.

En cuanto a los pasos, prevalece el *escobilleo*, en el cual el pie que resbala lo hace solamente con la punta y no de medio pie. La mayoría de las veces hay alternancia de movimientos de uno y otro pie, regularmente mantenida. Sin embargo, hay algunos *escobilleos* dobles ejecutados con el pie derecho, mientras el izquierdo sirve de apoyo al mismo tiempo que realiza breves retrocesos. A lo anterior se le introduce otras variantes, como la de frotamiento vertical del empeine de un pie sobre la pantorrilla del otro, produciéndose el cambio con un pequeño salto.

También se emplea el zapateo, a ras del suelo, modalidad que siempre nos ha correspondido ver, aunque nos han informado de bailarines que lo practican con saltos altos.

Entre un bailarín y otro existe gran variedad de estilos y diversidad de mudanzas.

(Continuará).

G L O S A R I O

A lo divino. Tipo de composición poética cuya temática incluye los asuntos del Nuevo Testamento, principalmente aquellos relacionados con la vida de Cristo.

Anda. Andas.

Atraso. Situación económica precaria.

Bailarino. Denominación masculina del bailarín de danzas rituales practicadas en la zona.

Bajo. Explanada que se encuentra en una depresión del terreno.

Cacho de cabra. Nombre zonal de la refalosa.

Canto de libro. Dícese del contenido en devocionarios y de uso común en los países hispanoamericanos.

Casa patronal. Residencia rural del propietario de latifundio.

Cocaví. Provisión que se lleva para un viaje corto.

Compañía. Vulgarismo usado por compañía.

Chino. Nombre genérico de los danzantes rituales que ejecutan sus mudanzas al ritmo de un pito monófono tocado por él.

Danzante. Bailarín de danza ritual colectiva que efectúa figuras.

Escobilleo. Tipo de paso de baile caracterizado por el frotamiento del suelo con medio pie, con o sin apoyo del taco al final de cada paso.

Esquinazo. Serenata efectuada al anochecer o de madrugada y el canto que en ella se interpreta.

Hacer hora. Aguardar la hora para que se cumpla un plazo en el curso del día.

Huesillo. Durazno de guarda resecado.

Malcorna. Vulgarismo por mancorna.

Pasamontaña. Gorro de cuero o lana que extiende su protección a las orejas.

Pirca. Cerca de piedra.

Posesión. Casa habitación modesta con un pequeño terreno agrícola circundante, perteneciente a quien la habita o facilitada por el dueño del latifundio donde se encuentra, como parte del salario.

Quincha embarrada. Pared de construcción ligera hecha con ramas y barro.

Refalosa. Danza festiva de pareja.

Ruedecilla. Grupo de cantores.

Tonada. Forma musical cantada, acompañada generalmente con guitarra rasgueada.

Tocador. Ejecutante de instrumento.

Turbante. Bailarín de danza ritual colectiva mixta o de uno u otro sexo por separado y que son acompañados por guitarra, bombo y triángulo, especialmente.

Velorio de angelito. Velatorio de niño menor de cinco años.

Verso. Forma musical cantada cuya métrica distintiva es la décima.

Zamacueca. Antigua denominación de la cueca.

HEITOR VILLA-LOBOS

FIGURA, OBRA Y ESTILO

por

Juan A. Orrego-Salas

Universidad de Indiana

A medida que el tiempo transcurre, la ilustre personalidad de Heitor Villa-Lobos adquiere perfiles cada vez más legendarios y su obra nos confirma la presencia de un lenguaje musical de un contenido latinoamericanista que nadie, antes que él pudo abordar dentro de similares proporciones.

El recuerdo de su vida parece resumirse en un cúmulo de hechos en que lo inusitado y lo pintoresco aflora por encima de lo rutinario y convencional que también existe en la vida de muchos artistas. Los hechos más normales y las actitudes más cotidianas parecen esfumarse frente a los ex abruptos del instinto, ante las espontáneas reacciones que a cada paso ilustraron su presencia entre nosotros.

Y lo más curioso es que al recordarlo ahora, dentro del panorama total de sus anécdotas, en el vasto y generoso campo de sus fantasmagorías, en medio de aquel cúmulo de inesperadas reacciones que animaron su existencia, la figura del artista y del hombre unidas, no parecen tan extrañas. Por el contrario, parecen pertenecer muy intimamente una a otra, tal como la capacidad de volar pertenece al pájaro, y la habilidad de nadar al pez.

Desafío a lo académico.

Villa-Lobos fue el caso brillante de un ser unido a sus acciones y a su obra por un imperativo de la naturaleza. Las cosas sucedieron en su vida sin que el "Homo Sapiens" pudiese preverlas y con solo una escasa participación consciente que pudiese haber contribuido a modelarlas.

"La creación musical constituye una necesidad biológica para mí; compongo porque no puedo evitarlo", dijo más de una vez a sus amigos.

Esta confesión expresaba una penetración instintiva en lo que era más esencial a su propia personalidad.

Fue un trovador, un vehículo a través de cuya exuberante imaginación, logró expresarse una nación entera con todas sus complejas conjunciones raciales: ibérica, indoamericana y negra.

Esto también lo presintió con la irracional nitidez de todo lo demás.

"Yo soy el folklore; mis melodías son tan auténticas como aquellas que surgen del alma de mi gente", declaró en otra oportunidad.

Lo esencial de todo ello está expresado en su obra, producto de un manantial en constante ebullición; está contenido en el panorama vasto y variado de sus creaciones, tan generoso por sus diversos estilos como por las combinaciones que entre éstos se producen, todo lo cual, lo hace irreconciliable con cualquier tipo de análisis académico.

En medio de esta dispersión, sin embargo, nunca faltó el elemento unificador, el lazo indestructible de factores comunes que manifestaron su presencia por encima de las contrastantes incursiones por órbitas absolutamente antagónicas.

El lazo fue el de una personalidad forjada por el instinto, modelada a costa de la experiencia directa, de la natural asimilación de los hechos a medida que iban presentándose en el camino de su evolución.

No obstante, el punto de partida de esta evolución se remonta más allá del comienzo mismo de la existencia terrena del artista y se une a ella para enriquecerse con el aporte de un espíritu superiormente dotado.

El vértice mismo de las raíces de su arte no podremos encontrarlo en la influencia recibida de sus primeros maestros, puesto que difícilmente puede decirse que los tuvo. Tampoco lo encontraremos en experiencias académicas de las que poco o nada le tocara disfrutar. Sin embargo, lo encontraremos en vivencias anteriores a todo ello, antes de los quince años escuchando a su padre tocar la guitarra como aficionado y luego después, cantando serenatas por las calles de Río o como instrumentista en los cines y restaurantes de la metrópoli brasileña.

No deja de ser sintomático el hecho de que Villa-Lobos, hasta pasado los treinta años, ignorase la fecha de su nacimiento.

"Después de todo, ¿qué importa!", le contestó en una oportunidad a Nicolas Slonimsky.

Gracias a las investigaciones de este musicólogo, pudo descubrirse en los archivos del Colegio Pedro II en Río de Janeiro que Villa-Lobos nació el 5 de marzo de 1887, y que la fecha que hasta entonces había usado en su pasaporte era absolutamente imaginaria.

A no haber mediado esta circunstancia, durante sus setenta y dos años de vida el compositor habría permanecido en la ignorancia de este hecho, símbolo maravilloso de un fenómeno artístico sin principio y cuya fuerza nos asegura ya su perdurabilidad.

Tan incierto como fue para Villa-Lobos el principio de su existencia terrena, lo fue también el catálogo de sus obras. Compuso de una manera desordenada y constante. El imperativo biológico de que el propio artista nos hablara, constituyó el Norte que guió sus incursiones en los diversos géneros musicales en que le tocara expresarse.

En pocas oportunidades existieron planeamientos previos a la creación misma de una obra, sobre todo en los primeros años de su vida. Si escribía algo para el piano, era porque esto era lo que necesitaba en ese momento. El que a la postre, ese trozo, pequeño o grande, pasase a ser parte de una obra de dimensiones mayores, le tenía sin cuidado al comienzo.

Así logró almacenar una lista inconmensurable de obras de todos tipos y escritas para la más variada selección de medios. Terminada una obra, se desprendía de ella, como si se tratase de un ciclo biológico ya cumplido y disponía su espíritu al que habría de iniciarse en seguida.

Slonimsky nos cuenta que interrogado un día acerca de la partitura de uno de sus Poemas Sinfónicos titulado *El Centauro de Oro*, Villa-Lobos le contestó: "*Yo nunca sé que sucede con mis manuscritos, siempre hay gente que se los lleva y no vuelvo a verlos*".

En esto no sólo vemos un fenómeno de desprendimiento de la obra ya terminada, sino que también, la expresión más genuina del trovador que improvisa su obra, se vacía en ella en el instante mismo de su floración consciente y luego la entrega a los demás, a la tradición destinada a perpetuarla.

La improvisación es una de las características fundamentales de su arte. El acopio inagotable de su espontánea imaginación e instinto musical se resume en ésta, con tanta evidencia como la falta más absoluta de autocrítica.

El que al propio Slonimsky le agregase —siempre refiriéndose a *El Centauro de Oro*— que le tenía sin cuidado el no poseer el manuscrito de una obra “escrita conforme a representaciones demasiado literales de la música indígena brasileña”, es también sintomático. En la etapa en que el maestro declaró lo citado, sus reacciones biológicas frente al fenómeno artístico habían cambiado con respecto a las que seguramente imperaron en el momento en que escribiera la partitura enjuiciada. Era natural entonces, que su interés por ésta hubiese disminuido o se hubiese prácticamente anulado.

La lista de creaciones de Villa-Lobos, según muchos estudiosos de su obra, está llena de fantasmas, de títulos que no se sabe a ciencia cierta si corresponden a composiciones verdaderamente escritas o a manuscritos extraviados, como el de *El Centauro de Oro*.

A pesar de esto, la realidad de su catálogo de obras es suficiente como para probar con creces la existencia de un lenguaje musical que, más allá de sus dispersiones estilísticas, de sus altibajos de calidad, revela una originalidad y una fuerza que justifica la creciente aceptación de la obra de Villa-Lobos, aun confrontada ésta a los ejemplos más destacados de la música contemporánea.

El sabor brasileño de su obra procede de fuentes naturales generadas en las experiencias directas del músico, no sólo en la esfera de las tradiciones vernáculos, sino que en la de las estéticas del Viejo Mundo con que le cupiera enfrentarse en el camino de su formación y desarrollo y en la etapa de su madurez.

Comenzó siendo un postromántico que muy pronto se inclinó ante los cánones del Impresionismo francés, los que adoptó literalmente y luego modificó en París mismo, donde fue enviado a la edad de treinta y cinco años, en 1922. “Por sus propios méritos se convirtió allí en la figura más representativa del decenio y en una de las estrellas del firmamento musical parisiense”, nos dice Carleton Sprague Smith.

La verdad es que, frente a los rebuscamientos en que incurrieron los músicos franceses de esa época tratando de incorporar a sus obras las tradiciones de los bajos fondos parisienses o el frívolo lenguaje del “Café Concert”, la espontaneidad de un Villa-Lobos resultaba irresistible. El exotismo tropical de un lenguaje libre de los subterfugios de una forzada estilización de lo vernáculo, y por lo tanto, ausente de todo sofisticamiento, constituía sin duda una expresión artística con un valor de autenticidad basada en la natural floración de las tradiciones inherentes al compositor.

Sus años de bohemia, sus períodos de prolongadas actuaciones en conjuntos populares, dejaron huellas muy profundas de una expresión nativa que siempre habría de exhibir perfiles dominantes en su obra.

Apoyado en este tipo de nacionalismo, tan natural en su manifestación como genuino en sus raíces, Villa-Lobos se permitió las más inusitadas incursiones al terreno de lo cosmopolita y aun a órbitas asociadas a tradiciones del pasado histórico. Entre ellas, la que llegó a adquirir un mayor relieve fue la orientada hacia reactualizar los cánones contrapuntísticos de Juan Sebastián Bach, audazmente aplicados al folklore del Brasil.

Mediante esta vuelta a las técnicas del tardío Barroco, pasadas por el tamiz de las últimas evoluciones del tonalismo del siglo xx llegó a establecer el músico la forma de las llamadas "Bachianas". De éstas produjo ocho, entre 1930 y 1944, algunas de ellas escritas para conjuntos diversos, para la voz o instrumentos solistas, para orquesta y para piano solo.

Difícilmente podrá citarse un ejemplo más clásico de la música brasileña, como tampoco una expresión más genuina del lenguaje musical de su autor, que el de la *Bachiana Brasileira Nº 5*, para orquesta de violoncellos y voz solista. En el *Aria* vocalizada con que comienza, todo el lirismo del folklore lusitano parece expresarse con generosidad y el talento melódico de Villa-Lobos, desbordarse con incontenido vuelo.

Por otra parte sus *Choros*, los que escribió en número de catorce, son reflejos muy genuinos del tocador ambulante, del especial clima que rodeó al tipo de serenatas instrumentales improvisadas por los conjuntos populares callejeros de Río de Janeiro, con los cuales el músico compartió durante largos años de su vida.

En éstos, el empleo de melodías populares se hace más frecuente, caso diferente al de otro género de composiciones de Villa-Lobos en que el sabor folklórico surge de elementos de su propia invención y no de temas extraídos del cancionero popular.

Los *Choros* en general aparecen contruidos alrededor de melodías populares, pero no necesariamente en base a aquellas de raigambre luso-brasileña, sino que también emplea en ellos elementos tradicionales indígenas o neo-africanos. Todos éstos son manejados con absoluta libertad por el compositor, seguro de aquella convicción de ser él mismo el folklore y, por lo tanto, cierto de que el espíritu de éste no podrá ser alterado por las espontáneas variaciones a que lo someta.

En general, los *Choros* se mantienen dentro de la órbita de los pequeños conjuntos de cámara o de instrumentos solistas. Con ello, Villa-Lobos logra expresar el ámbito reducido de las agrupaciones populares o el arte del tañedor solista. Los hay para guitarra sola, para dúos de instrumentos de madera y de cuerda, para agrupaciones de cinco a diez instrumentos mixtos y también, para conjuntos orquestales tratados con criterio de concertación solista, como el *Choro Nº 8* para dos pianos y orquesta, o el *Choro Nº 10* para coro y orquesta.

A pesar de lo afirmado, constituiría un error pensar que es sólo en las *Bachianas* y en los *Choros*, o en otras de sus obras de tinte nacionalista, donde afloró aquella verba musical tan íntimamente ligada a lo vernáculo. Incluso en sus obras de raíces formales, en sus incursiones por el terreno de la llamada música pura, el lenguaje de Villa-Lobos aparece rodeado de aquel acento peculiar, americanista, si se quiere, pero más que nada, producto de la asimilación del medio ambiente que lo rodeó, dentro de la gama total de influencias que lo definieron, desde la indígena hasta la europea.

En el ciclo de sus *Doce Sinfonías*, de sus *Dieciséis Cuartetos de Cuerda*, de sus *Dos Conciertos para violoncello y orquesta*, de sus *Cinco Conciertos para piano y orquesta*, y de muchas otras obras formales que Villa-Lobos escribiese, podemos percatarnos fácilmente de la presencia de los mismos factores comunes que confieren a todas sus obras una individualidad que se manifiesta por

encima de los procedimientos escogidos, y aun, por encima de las técnicas adoptadas "a priori" como sucede con las *Bachianas*, de acuerdo con lo ya expresado.

Incluso frente a esas formas que la tradición ha ido gradualmente sometiendo a moldes estrictos y que ante los ojos deterministas del teórico de la música aparecen enmarcadas por cánones inamovibles, Villa-Lobos adopta una posición de irreductible libertario: la del artista para quien la tradición no es sino un camino tan nítido en su origen y en sus pretéritas mutaciones, como sólo valedero para la creación del presente, si se le recorre con un espíritu abierto a los cambios determinados por el libre fluir de las ideas. Conforme a ello, las tradiciones que en él convergen, o por selección deliberada o por un simple proceso de absorción natural, son desarrolladas hacia adelante con la libertad de un espíritu absolutamente reñido con toda imposición de orden académico.

No es raro entonces que ya en 1922, cuando le tocara a Villa-Lobos enfrentarse con el academismo de los más notables maestros del Conservatorio de París, hubiese afirmado enfáticamente que nada tenía que aprender de ellos, y que por el contrario, eran estos ilustres catedráticos, cargados de palmas académicas y de otras distinciones oficiales, los que debían estudiar con él.

Su estilo, mezcla de lo mundano y lo candoroso, de exuberancia y simplicidad, de irrefrenable lirismo y constreñidas polirritmias, es símbolo de una nación donde se mezclan los tres elementos básicos que el poeta Olavo Bilac destacara en un inmortal Soneto: *la bárbarica danza indígena, la nostalgia africana y el llanto de la canción portuguesa*.

El reflejo de todo ello en las obras de Villa-Lobos, merece por sí solo un extenso estudio.

Incesante Productividad.

Debido a su prodigiosa capacidad de trabajo y a su escasa necesidad de dormir —nos dice Burle Marx—, Villa-Lobos compuso incesantemente, y a veces, durante noches completas .

No de otra manera podríamos explicarnos un catálogo con setecientas veintisiete obras, como el que de este autor ha publicado la Unión Panamericana. Hay quienes afirman que si se recolectara el total de sus obras, incluyendo muchas que aún se conservan en manuscrito o en bosquejos que es necesario completar, y otras, publicadas en sus años de juventud en ediciones que hoy son difíciles o imposible obtener, el número subiría de dos mil. Es por lo tanto un caso sólo comparable al de Mozart, y aun así, lo supera numéricamente.

Ya lo hemos dicho anteriormente, mas conviene insistir en ello antes de concentrarnos en el estudio de su obra; Villa-Lobos cultivó todos los géneros imaginables de música y a las formas y procedimientos tradicionales agregó otras tantas de su propia invención, como las *Bachianas* y *Choros*. No pasó por alto la ópera, aunque en ella no lograra destacar. En 1913 escribió una en cuatro actos, *Izaht*, adaptación de un ensayo anterior en dos actos titulado *Aglaiá*; en 1918 completa la partitura de otra, *Jesús*. En 1920 escribió una en tres actos basada en un libreto de Graça Aranha, titulada *Malazarte* y poco antes de esto había completado otra, también en tres actos, basada en un libreto de Renato Viana, titulada *Zoé*. Ninguna de éstas como tampoco *Yerma*, escrita

en 1955, o su opereta *Madalena* (1947), han tenido la repercusión del resto de su obra creadora. Con la sola excepción de su opereta, y de la ejecución parcial de *Izaht*, en 1918, 1921 y 1940, el resto no han sido montadas aún y son muy pocas las referencias que acerca de éstas se poseen.

Es posible suponer que la falta de interés por éstas se deba a razones de orden dramático, puesto que resulta difícil atribuirles a una hipotética falta de cualidades lírico-vocales, las que Villa-Lobos poseyó en alto grado. Tal vez uno de los medios en que se expresara con mayor elocuencia fue el de la voz humana. Prueba de ello la tenemos en sus innumerables canciones y en obras de la calidad de su *Bachiana Nº 5 para voz y orquesta de violoncellos*.

Se dice que la *Cantilena*, primer movimiento de la obra citada, la escribió en las primeras horas de una mañana en su estudio de Río de Janeiro y que antes de orquestarla llamó a algunos amigos para que en colectividad entonaran la melodía que lo ha hecho famoso en el mundo entero. Luego de tan improvisada interpretación se puso a trabajar en la partitura, la que completó veinticuatro horas después.

Su diabólica facilidad y el estado de perpetuo trance artístico en que transcurrió su vida le impidió disponer de períodos especiales de tiempo para dedicar a otras actividades. Sin embargo éstas no le fueron ajenas. Muchos "hobbies", aparte de las obligaciones normales de su vida, los practicó en paralelo con su trabajo artístico.

Fue muy corriente ver a Villa-Lobos cenando en un restaurante, o tomando un refresco y con un cuadernillo pautado en el que escribía una obra o realizaba la orquestación de un bosquejo general que ya había completado horas antes.

Burle Marx nos cuenta de una oportunidad en que trabajaba asiduamente en la partitura de orquesta de una obra para niños titulada *La Ventana Mágica*, que debía presentarse dos días después en un concierto de carácter educativo. En aquella ocasión, después de una cena con amigos, uno de ellos se sentó al piano para leer la reducción del poema sinfónico *Amazona*. Villa-Lobos continuó componiendo, pero de vez en cuando, y de la manera más natural, se dirigió al pianista para reparar en alguna nota falsa o indicarle que algún pasaje debía ser más lento o más rápido. Con ello demostraba la capacidad de controlar dos situaciones totalmente ajenas: la de estar creando una obra y al mismo tiempo escuchando la interpretación de otra.

En Villa-Lobos nunca, o muy rara vez, se produjo el caso de tener que interrumpir la creación artística para cumplir otras obligaciones. Incluso pudo componer viajando. Durante una gira por el Estado de Sao Paulo escribió el movimiento final de su *Bachiana brasileña Nº 2*, conocida con el nombre de *El trencito de Caipira*, cuando se lo ejecuta separado del resto de esta obra.

Sus aficiones y pasatiempos, si muchas veces pareció abordarlos desprendiéndose de la música misma, esto fue puramente aparente. Muy conocido fue su inclinación hacia ciertos deportes y juegos, entre otros, hacia el fútbol y el encumbrar volantines.

En una buena porción de sus obras vemos reflejarse estas aficiones, y no fueron pocos los que le oyeron decir que ésta o aquella la había concebido mientras contemplaba o participaba en una partida de pelota, de "capoeiragem" (especie de jiu-jitsu brasileño), de diábolo o de peteca o en el proceso de lograr que un volantín se remontara por los aires.

La tercera serie de su colección de obras para piano titulada *Prole de Bebe*, compuesta en 1926, y cuya primera serie ha sido ampliamente difundida por Arthur Rubinstein, está basada en diferentes deportes. Su obra orquestal *O Papagaio do Moleque* (El volantín del bribonzuelo) escrita en 1932, recoge también los sentimientos relacionados con otra de sus experiencias extramusicales.

La elocuencia, increíble inquietud y constante aceleración de Villa-Lobos, no sólo lo llevó a cultivar los géneros musicales más antagónicos, sino que a expresarse a través de todos los instrumentos imaginables y de las más desusadas combinaciones de éstos, sobrepasando en algunas oportunidades el marco de lo convencional.

En la versión original, su *Suite Sugestiva Nº 1*, escrita en París en 1929, uno de los cinco movimientos que la componen fue concebido para una voz de soprano acompañada por tres metrónomos sincronizados a contra-tiempo, en que la orquesta sólo intervenía en los últimos compases.

En la esfera de sus composiciones para conjuntos de cámara, nos encontramos con toda suerte de combinaciones orquestales, algunas veces asociadas a la voz humana como es el caso de su *Choro Nº 3*, escrito en 1925 y concebido para clarinete, saxofón, fagot, trompa, trombone y coro masculino, de su *Suite para canto y violín solo* de 1923, o de sus agrupaciones puramente instrumentales, como su *Choro Nº 7*, compuesto en 1924 para flauta, oboe, clarinete, saxofón, tam-tam, violín y violoncello, de su *Cuarteto 1921*, para arpa, celesta, flauta, saxofón y coro femenino, de sus obras para orquesta de violoncellos, con o sin voz, o de su *Divagação*, escrita en 1946 para violoncello, piano y tambor.

A la luz de las obras citadas y de otras muchas queda probado el embrujo que sobre Villa-Lobos ejercieron los timbres instrumentales, las combinaciones más inusitadas de éstos, el contraste y constante juego de colores sonoros, sólo explicable en un espíritu embuido en la maraña de la floresta tropical y en una mente en constante acción.

Inspiración extramusical.

Hablábamos antes de Villa-Lobos habiéndose expresado en los géneros más antagónicos de la música. Nos referíamos entonces a los múltiples ejemplos de música popular, que tanto improvisó en los primeros años de sus experiencias de adolescente, como escribió en éstos y en los venideros, frente al cultivo de las grandes formas, como la sinfonía, el Concierto, el Cuarteto y la Sonata. Es claro que siempre subsiste en estas últimas un toque de lo popular, la rusticidad de algunas de sus más cotidianas canciones, el espíritu rural de sus exóticos ritmos o el sentimentalismo plebeyo de sus melodías.

Como base de los pensamientos musicales más abstractos, existe siempre en Villa-Lobos un trasunto pintoresquista, una trama literaria o un cuadro que es el que mantiene el orden interno de las obras, más allá de lo puramente objetivo, de las estructuras mismas del arte.

Es curioso observar en la sucesión de sus siete primeras Sinfonías, de las doce que escribiera entre 1916 y 1957, que todas ellas ostentan títulos que denotan un germen de inspiración extramusical.

1916	Sinfonía	Nº 1	<i>O Imprevisto</i>
1917	Sinfonía	Nº 2	<i>Ascensão</i>
1919	Sinfonía	Nº 3	<i>A Guerra</i>
1919	Sinfonía	Nº 4	<i>A Vitória</i>
1920	Sinfonía	Nº 5	<i>A Paz</i>
1944	Sinfonía	Nº 6	<i>Montanhas do Brasil</i>
1945	Sinfonía	Nº 7	<i>Odisseia da Paz</i>
1950	Sinfonía	Nº 8	
1951	Sinfonía	Nº 9	
1952	Sinfonía	Nº 10	<i>Sume Pater Patrium</i> (con coros)
1955	Sinfonía	Nº 11	
1957	Sinfonía	Nº 12	

La necesidad de apoyarse en asuntos o ideas de carácter literario resulta menos frecuente en sus *Cuartetos de Cuerda*, de los cuales escribiera dieciséis o en sus *Conciertos* para diversos solistas y orquesta. De estos últimos, figura en el catálogo de las obras de Villa-Lobos un grupo de cinco *Conciertos* para piano y orquesta, dos para violoncello y orquesta, uno para guitarra y orquesta, uno para arpa y orquesta y uno para armónica y orquesta. Sin embargo, habría que agregar a estas obras sinfónicas con solista algunos otros ejemplos que sin ostentar el título de *Concierto* pertenecen a la misma categoría.

Entre los últimos, se destacan algunos *Choros* y *Bachianas* de tipo concertante y sus dos muy conocidas obras, *Fantasia do Movimientos mixtos* para violín y orquesta y *Momoprecoce* para piano y orquesta, escritas en 1921 y 1929 respectivamente y una *Fantasia* 1945, para violoncello y orquesta. La primera de estas composiciones aparece dividida en tres movimientos, cuyos titulares una vez más confirman la necesidad del compositor de apoyarse en elementos ajenos a la música, que le sugieran el material sonoro a emplear. Cada uno de estos movimientos lleva los siguientes nombres: *Alma convulsa*, *Serenidade* y *Contentamento*, caso muy similar al de su primera obra para piano y orquesta, una *Suite* escrita en 1913, cuyos tres movimientos fueron respectivamente titulados, *A Espanha e Portugal*, *Ao Brasil* y *A Italia* (*Tarantela*).

Algo de este divorcio entre el compositor y las formas puras de la música lo vemos también surgir y ser reconocido por él mismo, en sus *Sonatas* para instrumentos solistas y piano. De las cuatro que escribiera para violín y piano, las dos primeras fueron tituladas *Sonatas Fantasías*. La palabra *Fantasia* en el caso de éstas, implica un libre uso de los conceptos estructurales de la sonata y una tendencia a lo rapsódico, que es muy corriente en Villa-Lobos y que alternada con sus constantes recurrencias a ritmos de danzas, constituye una característica imperante hasta en aquellas partituras de las mayores intenciones abstractas, como podrían ser las de sus *Cuartetos de Cuerdas*, o de los diversos *Tríos*, *Quintetos* y *Sextetos* que figuran en su catálogo.

El educador.

Dentro de la vasta obra del maestro brasileño es necesario destacar aquellas dos colecciones de carácter pedagógico cuya creación lo ocupara durante muchos años a partir de 1932, es decir, un año después de que el Gobierno del Brasil creara para él el cargo de Director de Educación Musical.

La primera de estas obras es en parte el resultado de sus prolongados estudios del folklore de su país y en lo que resta, el reflejo de sus intenciones pedagógicas de familiarizar a sus compatriotas con la lengua madre de la música brasileña.

El contacto de Villa-Lobos con el folklore luso-brasileño e indígena no sólo lo recibió a través de sus experiencias de adolescente, cuando actuara como miembro de los grupos que cantaban serenatas por las calles de Río de Janeiro. Sus conocimientos en esta esfera fueron complementados con exploraciones en el terreno mismo, con visitas de recolección folklórica a los estados de Goia, Mato Grosso y Sao Paulo, con incursiones al lejano Territorio del Acre y del Alto Purus, realizadas desde 1912 y que lo pusieron en contacto con las expresiones musicales de los aborígenes de esas zonas.

El *Guia Prático al Estudo Folclórico*, comprende una colección de coros al unísono, a dos, tres, cuatro y cinco voces, con o sin acompañamiento, basados en temas folklóricos, reunidos en un volumen, que en conjunto con diez álbumes de obras de carácter folklórico, para piano, lo ocuparon durante todo el año 1932. La única creación que durante este espacio de tiempo lo apartara de trabajar en la nombrada, fue la de su *Rudepoema*, extensa obra para piano escrita con intenciones de realizar un retrato psicológico de Arthur Rubinstein y dedicada al ilustre pianista polaco a quien Villa-Lobos le debe en gran parte sus primeros pasos para darse a conocer ante el público.

En 1940 y 1950 respectivamente, Villa-Lobos se concentra en la creación de dos volúmenes de otra obra de carácter pedagógico-musical; una colección de obras corales reunidas bajo el título de *Canto Orfeónico*, a la que puede agregarse un volumen, *Solfijos*, que contiene ciento sesenta y una melodías destinadas a la enseñanza de la música en las escuelas primarias y secundarias.

Su enorme interés por el canto colectivo y la riqueza y facilidad con que Villa-Lobos se expresara en este medio, lo llevó también a componer una vasta cantidad de obras de carácter religioso, muchas de ellas reunidas en un volumen titulado *Musica Sacra*. A éstas debe agregarse su bien conocida *Missa Sao Sebastiao* escrita en 1937 y estrenada en Brasil, este mismo año, bajo la dirección del propio Villa-Lobos.

Lo popular y lo culto.

En la esfera de las canciones con acompañamiento de instrumentos solistas o de pequeños conjuntos instrumentales, es tarea difícil establecer la frontera que divide la creación puramente artística, destinada a su interpretación en el ámbito de la música culta, de lo popular, que no necesariamente requiere del intérprete profesional. La ausencia de una clara demarcación entre uno y lo otro, no sólo procede del grado de simplicidad con que las líneas melódicas o los acompañamientos instrumentales fueron concebidos, sino que tanto al empleo directo de materiales melódicos y rítmicos extraídos del folklore, como del empleo de expresiones originales estrechamente ligadas a la canción criolla.

Salvo algunos ejemplos de juventud, escritos para voz y piano, como también otros concebidos para la guitarra, los que sin duda merecen un sitio en el repertorio popular, los demás, en general, podrían clasificarse en una esfera intermedia entre lo popular y lo culto. Posiblemente esto último lo encon-

tramos con mayor frecuencia en las obras compuestas después de 1908 y 1910, cuando escribiera su *Suite Popular Brasileira* para guitarra sola.

Antes de esta fecha nos encontramos con ejemplos tales como sus canciones *Os Sedutores* o *Valsa*, compuestas a los doce años y con otros cuantos títulos de obras que verdaderamente inciden en el terreno de la expresión popular.

El sabor de la canción y de la danza criolla, como también el de lo nativo indígena, persiste a lo largo de toda su obra, unas veces más y otras menos, con el acento conferido por la posición de un compositor que a pesar de su formación autodidacta alcanzó un pleno dominio de las herramientas profesionales de la música.

Sin embargo, ni en aquellas obras de mayor orientación hacia la esfera de la música culta, Villa-Lobos perdió contacto con un tipo de expresión plástica de espontaneidad, siempre animada por ritmos enraizados en lo popular, por una lírica de gran vuelo y expresividad, a veces rayana en lo cotidiano, pero siempre enriquecida por los dictados de una exuberante imaginación sonora.

En gran parte, esta espontaneidad se debió a su extraordinaria facilidad e irreductible necesidad creadora. El índice de diferencia que en muchas de sus obras puede haber existido entre la improvisación, que fue siempre su punto de partida creativo, y el manuscrito definitivo, fue siempre muy pequeño. De ello se desprende que el cuadro inicial de una obra cualquiera, fue sometido a escasas variaciones durante el período de trabajo de éste. De esta manera podemos explicarnos la velocidad con que fue capaz de producir música y la enorme cantidad de obras que nos legara.

Es bien sabido que en el espacio de un mes, en 1926, escribió sus dieciséis *Cirandas* y doce de las catorce *Serestas*, dos ciclos fundamentales dentro de su producción pianística, junto a sus tres series tituladas *O Prole do Bebe*, compuestas en 1918, 1921 y 1926 respectivamente, a sus *Cirandinhas*, compuestas en 1925, a su *Francette et Piá*, escrita en 1929, a su *Ciclo Brasileiro* de 1936, y a su *Bachiana Nº 4*, originalmente concebida para piano en 1930 y luego orquestada en 1941.

El contacto de Vila-Lobos con su propia creación no sólo existió a la luz de la que podía estar componiendo en ese momento, ya sea por disposición de él mismo o para responder a los múltiples encargos de obras que recibiera en sus últimos años. En muchas oportunidades volvió sobre partituras escritas años antes y realizó transcripciones de estas mismas para otros medios instrumentales, como el caso que acabamos de señalar acerca de su *Bachiana Nº 4*. La mayor parte de los acompañamientos pianísticos de sus canciones, tarde o temprano fueron transcritos para orquesta, como sucedió, entre otros, con el del segundo álbum de su ciclo titulado *Modinhas e Canções*, compuesto en 1943 y antecedido por un primer álbum escrito entre 1933 y 1942, o con sus *Canções de cordialidade* de 1945.

También nos encontramos entre las obras del compositor, con algunos ejemplos de versiones diferentes de las mismas obras empleadas a posterioridad como parte de composiciones en varios movimientos. Este sería el caso del ya mencionado *O Trensinho do Caipira*, escrito originalmente para violoncello y piano en 1931 y luego orquestado para conjunto de cámara e ingresado como movimiento final de su *Bachiana Brasileira Nº 2*.

Tan vasta producción como la de Villa-Lobos, que abarca desde la canción popular hasta las expresiones más austeras de la música pura, que comprende desde pequeños solfeos para el uso en las escuelas, hasta las composiciones más exigentes en la esfera del virtuosismo instrumental, que cubre los campos de los más inusitados medios instrumentales, desde la guitarra y la armónica, el piano y el violín, hasta las combinaciones menos convencionales de los instrumentos conocidos en la música europea con tambores, sonajas y xilófonos indígenas, es difícil conocerla en su integridad. *Nadie, sino que Villa-Lobos mismo*, nos dice Herbert Weinstock, *puede hasta el momento pretender haber escuchado toda su producción.*

Sin embargo, a la luz de cuanto se conoce, o más aún, en base a aquellas de sus obras a las cuales puede hoy tenerse acceso a través de ediciones impresas —lo que no es el caso de una gran mayoría—, habría muchos aspectos que investigar.

Sólo dejemos ahora planteada las preguntas que naturalmente surgen de la presente exposición, para contestarlas más adelante: ¿Qué relación podría establecerse entre cantidad y calidad dentro de la obra de este compositor? ¿A través de su obra se refleja una unidad de estilo? ¿Predomina en ésta la influencia europea o podemos considerar que realmente se expresó en un idioma intrínsecamente brasileño? De ser así, ¿Cómo podríamos definirlo?

Políglota y Heterogéneo.

Hemos hablado de Heitor Villa-Lobos como hombre y como artista, hemos comentado su obra en cuanto a cantidad y a la diversidad de géneros que ésta abarca. Ni lo uno ni lo otro pueden definirlos plenamente, como tampoco, el solo análisis o examen técnico de sus composiciones.

Hay un aspecto de totalidad, donde se combinan muchos factores; los de su origen, educación, medio ambiente que lo rodeara, personalidad y experiencias, que es el único que podrá ofrecernos alguna luz acerca del aporte que su obra encierra, tanto en la esfera específica de la música latinoamericana, como en la del arte universal de este siglo.

Con anterioridad, nos planteamos, entre otras, la siguiente pregunta: ¿Qué relación podría establecerse entre cantidad y calidad en la obra de Villa-Lobos? Vale decir, si al impulso de su incesante productividad se debe el valor indiscutible de los ejemplos más connotados de su obra, aquellos que se destacan en el vasto firmamento de su creación como aportes significativos de un estilo y con modelos de una técnica apoyada en nuevos puntos de vista artísticos, o si éstos constituyen aciertos aislados, sin relación alguna con las experiencias recogidas en los que los preceden.

Para responder a este planteamiento, habría, en primera instancia, que tratar de emprender una tarea casi imposible: la del análisis cronológico de la obra de Villa-Lobos con miras a establecer si las búsquedas detectables en una etapa de su vida aparecen confirmadas por su pleno establecimiento en alguna de las siguientes, o si a lo largo de su creación existe una clara continuidad evolutiva que se proyecte de una obra a otra en un proceso de gradual desarrollo y conquista.

Un estudio general en este sentido, incluso realizado en base a sus obras más conocidas, puede ya adelantarnos lo infructuoso de esta tarea. Hay, en la evolu-

ción de Villa-Lobos, tal diversidad de manifestaciones, tales irregularidades en su comportamiento frente al arte, que la madurez y progreso que podamos encontrar en los ejemplos de un período puede aparecer absolutamente negado por la falta de disciplina y retroceso que demuestre en el siguiente. Hay factores inesperados que hacen imposible trazar un ritmo regular en su evolución. Ni siquiera los vaivenes a que esta evolución aparece expuesta permiten establecer una constante determinada.

El panorama total de su obra no hace, por lo tanto, más que comprobarnos la presencia de un creador totalmente entregado al proceso subconsciente, a aquella *necesidad biológica* de que él mismo nos hablara, que lo expuso siempre a los más fundamentales cambios de orientación, a las más audaces exploraciones de la materia sonora y a la prosecución de las más insospechadas metas artísticas.

La originalidad de Villa-Lobos no puede fundamentarse parcialmente en ninguno de los elementos que son pilares de su estilo.

Contemplándolo desde el punto de vista del nacionalismo, no podría afirmarse que haya sido él quien dio los primeros pasos en el empleo de elementos de raíces vernáculas brasileñas aplicadas a la música culta. Como lo afirma Correa de Azevedo, no fue ni un pionero ni un iniciador; sin embargo, agrega, *fue y continúa siendo*, el principal representante de esta escuela.

El nacionalismo musical, dice también este musicólogo, *alcanzó con Villa-Lobos su máxima expresión, ya sea por la autenticidad de los materiales empleados, por su profunda percepción de lo vernáculo, o debido a la superior forma con que supo aplicar a sus obras los elementos derivados de éstos*. Algunas de éstas tienen aquel toque del genio debido al cual, a Villa-Lobos, a pesar de su irregularidad, puede considerársele como uno de los creadores más poderosos de nuestro siglo. Las demás, aunque a menudo son muy débiles desde el punto de vista formal y, hasta a veces, inconsistentes en cuanto a estilo y unidad de lenguaje, casi siempre incluyen por lo menos un pasaje o algún elemento en que la sensibilidad y la imaginación del compositor se refleja en un aporte positivo al arte de nuestro tiempo.

La irregularidad de su obra reside, asimismo, en la ausencia de un arquetipo estilístico o en la falta de sistema para abordar los elementos básicos de la composición. Esto hace difícil distinguir épocas diferentes en su evolución. Si las diferencias existen, o éstas demuestran tener un significado transitorio o son intrascendentes en lo que se refiere a definir un cambio preciso y de algún significado estético perdurable.

Es claro que entre el contenido de marcado acento popular de sus ensayos de juventud y el de su posterior filiación con expresiones más ambiciosas en la órbita de la música culta, encontraremos diferencias, pero no aquellas que nos permitan asegurar la presencia de un fenómeno evolutivo de gran consistencia.

En cada una de las etapas, tanto en la de franco empleo de un lenguaje armónico romántico, como en el de predominio impresionista que siguió o en el de sus esporádicas incursiones expresionistas, no existe un grupo sólido y unificado de obras que puedan ejemplarizar una posición estable del músico dentro de ellas. Hasta en sus últimos años Villa-Lobos escribió obras que nos dan la impresión de ser ensayos de juventud, como también, en sus etapas iniciales nos sorprendió con otras de una extraordinaria madurez, como por ejemplo sus *Danzas Africanas*, escritas en su versión para piano en 1914. Los resabios

románticos se hicieron presentes en la extensión total de su creación y los Impresionistas, desde su estadía en París hasta el final de sus días.

El sello nativo en la música de Villa-Lobos resulta tan difícil de clasificar con precisión, como todos los demás aspectos que pesan en su estilo. En la total extensión de su obra no es tan simple encontrar ejemplos que claramente se presten para la identificación de determinadas expresiones del arte vernáculo del Brasil.

Ni partiendo de la más cuidadosa selección, hecha entre aquellas obras en que el elemento nacionalista resulte ostensiblemente acentuado, podremos, con mucha facilidad, detectar el predominio de la *cabocla*, típica del noreste del Brasil, de los Estados de Paraíba, Río Grande do Norte y Ceará, donde se combinan las influencias de los primeros colonizadores hispanos con la de los indios de la región, como tampoco, las de la llamada *negra* de Bahía y otras zonas adyacentes, donde prosperó el elemento africano mezclado al portugués.

Tampoco podríamos considerarla como una influencia excluyente de otras, a la que, por vías de sus prácticas de juventud, adquiriese Villa-Lobos durante sus años de experiencia como músico ambulante de la gran ciudad.

Lo rural y lo urbano en la expresión folklórica, se combinan de manera natural. Lo mismo sucede entre lo indígena, lo ibérico y lo africano, hasta el punto de constituir un solo todo asimilado a través de las diversas estéticas de la música culta europea. La combinación de todo ello llega a constituir en sí misma otro tipo de expresión folklórica, como una síntesis de lo brasileño, de la cual Villa-Lobos tuvo una clara conciencia al declarar, *yo soy el folklore*.

Parecería paradójal el hablar de folklore al referirnos a un músico profesional, clasificable en la esfera de la música culta y producto de una formación académica superior, por libre que esta última parezca.

Sin embargo, en el caso especial de Villa-Lobos esto no es tan absurdo puesto que aquellos atributos que le confieren un sitio en la órbita de la llamada música culta o artística, o sea la de la práctica profesional del arte, se manifiestan de manera tan poco académica, están hasta tal punto gobernados por la fuerza espontánea de la libre improvisación, que apenas pueden considerarse como elementos provenientes de un control racional del proceso creativo. Son, por otra parte, resultados de un desborde natural de fuerzas creadoras, tan espontáneas como las que han servido a la generación del lenguaje hablado o como impulso inicial de las expresiones emocionales del pueblo o del hombre primitivo.

Considerado de esta manera, que por lo demás parecería ser la única apropiada, es difícil hablar en la obra de Villa-Lobos de estilizaciones del canto popular o de un tipo de nacionalismo basado en una consciente adaptación de los materiales vernáculos a la música culta. Ello habría exigido un tipo de racionalización extraña al temperamento del músico.

En el fondo el propio compositor negó en sí mismo la existencia de una posición del deliberado nacionalismo al expresar que era *del poder de la tierra, de la raza, de los sentimientos populares, del medio y del paisaje, de los que no podría liberarse un arte genuino y vital* (declaraciones al Christian Science Monitor).

La similaridad de ciertos recursos, que sin duda existe a lo largo de la obra de Villa-Lobos, emerge en general, de ciertos giros característicos adheridos a

su lenguaje en calidad de verdaderos modismos, como si se tratara de alteraciones idiomáticas de ciertas expresiones originales, que no modifican el contenido de la semántica popular de donde proceden.

Ritmo.

En el terreno rítmico éstos se manifiestan de varias maneras, las que a veces son posibles de identificar con sus fuentes de procedencia vernácula y otras no, debido a las substanciales modificaciones a que han sido sometidas.

Así como la repetición obstinada de células rítmicas breves y el predominio de un melos pentatónico se aceptan en general como recursos pertenecientes a un arquetipo indoamericanista en la música; así como la alternación o simultaneidad de divisiones binarias y ternarias del compás de $\frac{6}{8}$ y el empleo de un melos heptatónico —modal o tonal—, constituyen el arquetipo de las tradiciones iberoamericanas, la sincopación de metros binarios, la polirritmia y el melos predominantemente cromático, han pasado a ser fórmulas identificables con influencias africanas en la música culta de América.

Aunque tales arquetipos sólo representan de manera parcial a cada una de estas tradiciones, son sin embargo recursos de los cuales los compositores han hecho uso repetido cada vez que han querido dar a sus obras un revestimiento nacionalista.

Villa-Lobos se sirvió de estos sólo como elementos de referencia remota, creando a base de los mismos una inmensa variedad de soluciones, combinándolos de maneras diferentes, alterándolos a discreción sin desfigurar su esencia, y así llegó a establecer una gama vastísima de matices rítmicos, tan pronto identificable con una u otra de las tradiciones vernáculas imperantes en Brasil, como con asimilaciones conjuntas de todas éstas.

El empleo de la síncope de procedencia negra en Brasil, no alcanza nunca la complejidad con que se presenta en la música afrocubana, o con que la vemos reflejarse en las obras de Amadeo Roldán o Alejandro García Caturla. Tal vez, uno de los elementos más característicos en el empleo de este recurso en Brasil es la persistente acentuación de los pulsos fuertes de cada compás sincopado, mientras en Cuba, con frecuencia se omite este acento, o por medio de un silencio o ligando el tiempo fuerte al débil inmediatamente precedente.

Los esquemas siguientes nos muestran la diferencia entre ambos estilos de sincopación:

ej. 1

(Brasil)

(Cuba)

Tanto la síncope como el empleo de figuras de notas repetidas, constituyen elementos muy característicos de la verba musical afrobrasileña, los que Villa-Lobos empleó de maneras muy diversas. Algunos casos se ilustran en los ejemplos siguientes:

Ej. II

a) Danças Africanas
Allegro giocoso

b) Bachiana Brasileira Nº 1 (Conversa)

Un poco animato



c) Bachiana Brasileira Nº 4 (Coral)

Largo



d) Rudepoema (piano solo)

Moderé (♩ = 63)



En el último de estos ejemplos, perteneciente a los compases iniciales del *Rudepoema* para piano solo, enfrentamos un caso típico de fuerte y regular acentuación del ritmo binario en la voz grave, mientras las otras voces rompen la regularidad de esta pulsación por medio de elaboraciones sincopadas. Esta clase de recursos polirrítmicos aparecen extensamente explotados a lo largo de la obra de Villa-Lobos, y a veces —sobre todo en sus obras sinfónicas—, alcanzando un grado de complejidad que a no mediar una clara distribución de cada plano rítmico dentro de la paleta orquestal, el resultado podría ser caótico.

Entre otros muchos, el ejemplo de simultaneidad de planos rítmicos diferentes que ofrece el *Choro Nº 10*, "*Rasga o Caraço*" para coro y orquesta, podría servir para ilustrar este aspecto, como también el fragmento del *Sep-tuor*, *Choro Nº 7* (1924) que se ofrece a continuación:

Ej. III

Choro Nº 7 Septuor
Un poco movido

Con no menos frecuencia Villa-Lobos introduce la síncopa en ciertos compases binarios, creando pulsos ternarios irregulares contrastantes. Tal recurso no deja de ser corriente en la *Samba urbana*, sobre todo cuando se subdividen los metros binarios de ocho pulsaciones en fracciones de 3 más 3 más 2, como lo ilustra el esquema siguiente:

Ej. IV

Un ejemplo interesante en el empleo de tal recurso en la obra de Villa-Lobos lo encontramos en su *Caboclinha* de la primera serie pianística titulada *Prole do Bebe*:

Ej. V

Prole do Bebe (Caboclinha)
Un poco moderato

El elemento rítmico obstinado, que señalamos como arquetipo de las tradiciones indoamericanas, es un recurso no sólo corriente en las creaciones de Villa-Lobos, sino que llega a ser abusivo. Ejemplos de este procedimiento idiomático-musical los encontramos en la extensión total de su obra.

No menos ilustrativo que otros casos al respecto, es el del trozo perteneciente a la primera serie de *Prole do Bebe* que acabamos de comentar. La célula rítmica señalada en nuestro Ejemplo V se repite a lo largo de sesenta y tres de los setenta y siete compases de esta pieza.

Junto a éste podrían citarse muchos otros. Tal vez los más conocidos de que podemos echar mano son los del final de su *Choro Nº 10*, el de la *Danza do índio branco* perteneciente al *Ciclo Brasileiro* para piano, o el de sus *Danzas Africanas*, originalmente escritas para piano en 1914 y luego orquestadas en 1916.

La última de las composiciones citadas presenta aspectos interesantes de comentar en lo que se refiere a las fuentes de inspiración vernácula escogidas por el compositor. Constituye ésta uno de los tantos ejemplos en la obra de Villa-Lobos en que los elementos básicos empleados son de procedencia mestiza. En este caso se combinan y hasta se confunden las tradiciones rítmicas de la *Macumba* de los negros, y aquellas de las tribus indígenas de Mato Grosso.

El propio compositor puntualiza este tipo de orientación en el subtítulo empleado en sus *Danzas Africanas*: "*Danzas de los Indios Mestizos del Brasil*".

Aparte del empleo de algunos instrumentos indígenas como el *caxambú* (tambor) y el *reco-reco* (raspador de caña), esta obra se desarrolla de preferencia en un plano en que se explota por partes iguales la síncopa y polirritmia afrobrasileña y la repetición rítmico-celular de raíces indígenas.

La primera de estas tres danzas está basada en la repetición insistente del esquema que en el ejemplo que sigue figura en los fagotes, clarinete bajo y trombón, en simultaneidad con los cuatro planos rítmicos que se señalan.

Ej. VI
Danzas Africanas (I)
Allegro vivo

The musical score is presented in six staves. From top to bottom, the staves are labeled: Vni. (Violin I), Corno (Horn), Va. Vc. (Violoncello/Double Bass), Trb. Cb. (Trombone/Euphonium), Vle. Vcell. (Violoncello/Double Bass), and Perc. (Percussion). The percussion part at the bottom is highly rhythmic and repetitive, featuring a pattern of eighth and sixteenth notes. The other instruments follow a similar rhythmic structure, with some melodic lines and some more rhythmic accompaniment. The tempo is marked 'Allegro vivo'.

La segunda danza está basada prácticamente en un triple *ostinato* que sirve de apoyo a un tema, que en el ejemplo siguiente aparece en los violines, también concebido a base de repeticiones rítmicas:

Ej. VII
 Danças Africanas (II)
 Allegro molto

La tercera danza es la más compleja e interesante de las tres. En ésta se hace especial gala del mestizaje musical que se ha escogido como base de inspiración estilística en esta obra, con el empleo de una variadísima gama de sincopaciones diferentes presentadas tanto en sucesión como simultáneamente sobre la figura obstinada que se transcribe en seguida:

Ej. VIII
 Danças Africanas (III)
 Allegro ben marcato

El Melos.

La tendencia muy frecuente de Villa-Lobos hacia el empleo de extensas líneas melódicas —casi siempre de raíces vocales aunque aparezcan aplicadas a los instrumentos—, procede, sin duda, de sus tempranas experiencias trovadorescas. Por lo general éstas se desenvuelven dentro de una perfecta independencia con respecto a las estructuras rítmicas que las sostienen. Son estas últimas las que varían, mientras la línea melódica se extiende a base de repeticiones en diferentes planos tonales, casi siempre encadenados por fórmulas de progresión armónica bastante conocidas y tradicionales.

Ejemplos de este tipo de procedimiento los encontramos en apreciable número de los movimientos lentos de sus obras formales, de sus *Bachianas* y *Choros* o de sus trozos de carácter lírico.

En el *Preludio (Modinha)* de la *Bachiana Brasileira Nº 1*, para orquesta de violoncellos (1930), el tema mismo no sólo presenta las mencionadas características de extenderse a base de progresiones, sino que la totalidad de este movimiento se basa en el desarrollo de la idea citada por repeticiones casi literales en diferentes niveles tonales.

Ej. IX

Bachiana Brasileira Nº 1: Preludio (Modinha)

Adagio

Un caso similar presenta el tema principal del *Aria*, primer movimiento, de la *Bachiana Brasileira Nº 6*, para flauta y fagot (1938) o el de la *Modinha*, segundo movimiento de la *Bachiana Brasileira Nº 8* (1944).

Ej. X

Bachiana Brasileira Nº 6; Aria (Choro)

Ej. XI

Bachiana Brasileira Nº 8; Aria (Modinha)

Dentro de este acápite dedicado al “melos” en Villa-Lobos, el no referirse a la extensa lista de sus creaciones vocales, constituiría pasar por alto uno de los aspectos más interesantes de su obra, precisamente aquel en que se refleja con mayor fuerza el peculiar nacionalismo del compositor. Es, por otro lado, una especie de foco que irradia influencias hacia todo el resto de su producción. Y, no es extraño que así sea, puesto que es innegable el hecho de que es en la lírica popular donde se funden todas las diversas tradiciones que han contribuido a formar la lengua madre de la música brasileña. Es, en otras palabras, una de las fuentes más claras de aculturación, donde se reflejan, se funden y se combinan, lo popular, lo indígena, lo africano y lo europeo dentro de su vasto espectro de variabilidades.

Como lo afirma Renato Almeida, *la música erudita del Brasil es expresión de su alma popular*, y en el caso de Villa-Lobos, tal postulado es más válido que en cualquier otro.

Sin ser un pionero en el terreno de la canción erudita de raíces populares brasileñas, fue sin embargo, Villa-Lobos, quien la llevó a un nivel de significación universal sin precedentes en la historia de la música de América, y quien abrió las compuertas para que se vaciaran en ésta la multiplicidad de diversas tradiciones que vemos reflejarse en sus obras de este género.

Es posible que sea en la obra de Alberto Nepomuceno —considerado por Corrêa de Azevedo el padre de la canción erudita luso-brasileña—, o en la de Alexandre Levy, donde nos encontremos con los primeros intentos de un nacionalismo apoyado en valores musicales de consistencia profesional, pero sólo con Villa-Lobos ésta adquiere proyecciones que rebasan las fronteras del Brasil.

Por otra parte, la amplia y generosa gama de expresiones que vemos reflejada en la obra vocal del maestro, abarca al Brasil en toda su extensión y lo representa en el espectro total de diferencias con que nos encontramos en la órbita de las formas poético-musicales populares del país; diferencias que tanto se producen en el tiempo como en el espacio.

El sentimentalismo de salón de la *Modinha* tradicional, el sabor más popular y a la vez más influenciado por la ópera italiana que ésta adquiere con posterioridad al establecimiento de la República, el arcaísmo de los *Reisados*, el rústico dramatismo de los *Cabocolinhos* y del *Bumba-meu-boi*, el lenguaje morigerante de las *Cheganças*, el hispanismo del *Fandango*, las raíces negras de las *Congadas*; éstas y tantas otras fuentes han surtido la verba lírico-musical de Villa-Lobos, colocándola en ese nivel que abarca al Brasil desde la época Pre-Colombina hasta el presente, en la extensión total de su evolución social e histórica y en el mapa completo de su vasta geografía.

El aislar ejemplos que en su obra reflejen esta infinidad de aspectos, los que tanto se presentan aislados, como yuxtapuestos, aglutinados como fundidos, sería una labor tan extensa que por sí sola requeriría de varios volúmenes; más aún si se desea detectar en su obra el considerable número de tradiciones europeas, —agregadas a las ibéricas— que Villa-Lobos absorbió a lo largo de su vida.

Lo fundamental es la certeza a que su obra nos conduce, que todas ellas lograron fundirse en un total armónico, correspondiente al fenómeno de aculturación que vemos producirse en la esfera de la música tradicional del Brasil, llegando a constituir un lenguaje de irrefutable individualidad y fuerza expresiva.

Incluso, es difícil el intentar una clasificación de la obra vocal de Villa-Lobos conforme a las dos formas que en el presente se aceptan como características del folklore musical brasileño; la llamada *Cabocla*, esparcida en el Noreste del país y la *Negra*, arraigada en Bahía, Pernambuco y otras regiones donde el africano logró establecerse.

No sería aventurado, sin embargo, afirmar —aunque corriendo los riesgos implícitos en toda generalización—, que aquellas melodías que por una parte se mueven dentro de marcos preferentemente modales, o que al menos escapan al tonalismo europeo, que al mismo tiempo no proceden de formas danzables, sino que por el contrario, son de carácter retórico, reflejan en Villa-Lobos las tradiciones inherentes a la *Cabocla*.

Ej. XII

Canção do Marinheiro (1936)

Lento



Sin embargo, las tradiciones de la *Cabocla* presentan una vasta gama de matices estilísticos distintos, los que tanto reflejan procesos diferentes de aculturación como influencias históricas de diversa índole. Sin duda, que el acento modal y el arcaísmo de raíces hispanas que surge de la melodía antes citada, desaparecen en el caso de la que incluimos a continuación, fragmento de una *Modinha Carioca*, perteneciente a la colección de *Canções Típicas Brasileiras* escritas por Villa-Lobos entre los años 1919 y 1935. Refleja este episodio todo lo que es peculiar al folklore urbano de Río de Janeiro; carác-

ter danzable y predominantemente tonal, lirismo más cotidiano, un mayor acento rítmico sobre lo puramente retórico.

Ej. XIII

Modinha Carioca

Moderado



En contraste con las melodías anteriores, aquellas que presentan un corte rítmico más riguroso, aunque de una simetría destruida por el empleo de la síncopa, que son de procedencia abiertamente danzable, generalmente de carácter binario y que se adaptan de manera más natural a las exigencias del sistema armónico europeo, reflejan las tradiciones de la *Negra*, como es el caso del ejemplo siguiente:

Ej. XIV

Cantilena (1938)

Lento



A las especies mencionadas podrían agregarse algunas más; entre otras, aquellas que pertenecen a la órbita de lo indígena brasileño, o más bien, que en la obra de Villa-Lobos envuelven el empleo de elementos melódicos acreditados por algunos cronistas o etnomusicólogos como procedentes de los primitivos habitantes del Brasil. Estos materiales han tenido una influencia relativa en el desarrollo de la tradición musical brasileña la que algunos como Luciano Gallet incluso consideran nula y por lo tanto, la relegan a la categoría de representar un documento de exclusivo interés etnográfico y de ningún significado como contribución directa a la música brasileña.

Sin embargo, Villa-Lobos utilizó en su música elementos de esta procedencia y en base a su exotismo conquistó sus primeros laureles en París. Los *Trois Poemes Indiens*, para voz y piano, compuesto en 1926 y basados en motivos recogidos en 1553 por Jean de Lery y en 1912 por Roquette Pinto, constituyen tal vez sus primeras experiencias dentro de esta órbita, junto a sus ballets *Amazonas* y *Uirapuru* de 1917. Envuelven estas obras el empleo más directo de elementos vernáculos indígenas, mientras que sus creaciones posteriores de esta misma especie, como sus ballets *Curupirá* (1937) *Mandú-Çarará* (1940), *Rudá* (1951), sus cuatro *Suites*, *Descobrimento do Brasil* (1937), su *Choro Nº 3*, *Picapau* (1925), son el producto de una mayor estilización, como también el reflejo de una asimilación más profunda y traducción más espontánea del espíritu amerindio; muestran un cuadro más natural de la exótica jungla brasileña.

Estas tradiciones vernáculas por lo general aparecen expresadas por motivos rítmicos breves, reducidos en su ámbito melódico, el que nunca excede los límites de la quinta y que corrientemente se mueve dentro de escalas triónicas o tetratónicas, como lo demuestran los ejemplos siguientes:

Ej. XV

Trois Poemes Indiens (1926)

Canide loune sabath (I)

Marche lente



Teirú (II)

Moderato



Iára (III)

Moderato



Cabría agregar a esta sucesión de categorías, aquella que en Villa-Lobos refleja las tradiciones del melos lusitano, del *Romanceiro* nordestino, de la *Modinha* y del *Fado*, de las transformaciones graduales a que los ritmos de $\frac{6}{8}$ del cancionero portugués fueron sometidas por el ingreso de la síncopa brasileña. La expansión lírica con que tales tradiciones se manifiestan en la obra de Villa-Lobos, involucra también influencias adicionales, entre otras, las de la ópera italiana, absorbidas y perpetuadas en el Brasil, por esa pléyade de compositores del siglo XIX encabezados por Carlos Gomes, y asimiladas por el maestro carioca como tantas otras tradiciones artísticas que contribuyeron a integrar su estilo.

La lírica pucciniana que se hace presente en las obras de Villa-Lobos desde su juventud unida al sentimentalismo de la *Modinha* portuguesa, nos muestran otra faz —tal vez la más importante—, en el vasto panorama de las expresiones melódicas del maestro. Ejemplos brillantes de ello los encontraremos en la extensión total de su creación, pero ninguno tan elocuente como el de la *Cantilena* de su *Bachiana Brasileira* N^o 5. Notablemente enriquecida aparecen aquí las tradiciones del Verismo, —de las cuales se surte esta obra—, gracias al interés con que se presenta el elemento instrumental acompañante, entregado a un doble cuarteto de violoncellos. Esta obra pertenece al grupo distinguido de esas que gracias a su elocuencia y belleza melódica, gozan de un sitio de honor en la historia de la música. Su línea se desenvuelve como una madeja en el constante fluir de una métrica libre, de una puntuación de elegante irregularidad, que contribuye a romper toda cuadratura, incluso la de aquellas progresiones melódicas empleadas aquí como en tantas otras composiciones de Villa-Lobos. Obsérvese al respecto, que los períodos b) y c), señalados en nuestro ejemplo, tienen cierto carácter secuencial, destruido sin embargo, por el acento diferente de las síncopas empleadas en cada caso. Otro tanto sucede entre los períodos d) y e); no obstante la nota blanca agregada al iniciarse el último de estos fragmentos, vuelve a romper la cuadratura.

Por otra parte, es interesante observar como esta línea esquiva constantemente a toda resolución, haciendo gala de una vaguedad armónica que por muy negativa que resulte en otros casos, en éste contribuye a subrayar el efecto de constante movimiento progresivo lineal buscado por el compositor.

EJ: XVI

Bachiana Brasileira Nº 5: Aria (Cantilena)



En las obras de Villa-Lobos en que el elemento melódico escapa a las diversas categorías antes señaladas, éste se presenta en la forma de comprimidos diseños, de índole puramente ornamental o rítmico, que en base a repeticiones, a libres superposiciones o inesperados cambios, logran evocar atmósferas de tipo impresionista, tan amorfas a veces como claras, otras, tan arraigadas en las tradiciones vernáculas del Brasil en ciertos casos, como en las mismas corrientes europeas de un transnochado romanticismo en que su obra redundaba con cierta frecuencia.

Muchos de estos ejemplos, como otros tantos de las categorías anteriormente mencionadas, emergen a menudo de vivencias extramusicales del músico, brotan de una personalidad privada de la más elemental facultad auto-crítica, que necesita recurrir a trasuntos literarios o imitativos, cuando no encuentra un firme asidero musical en qué apoyar su constante necesidad creadora. Es el grito de un ave tropical, son los tambores ceremoniales de la jungla amazónica, la curva topográfica de las montañas cariocas o el perfil de los rascacielos neoyorkinos, de lo cual echa mano en estas oportunidades para salir adelante con algún proyecto musical.

Cada uno de estos casos los vemos proyectarse en ejemplos como los del *Canto do Sertao* de la *Bachiana Brasileira Nº 4* (1930-36), en los materiales temáticos empleados en sus poemas orquestales *Uirapuru* (1917) o *Erosao* (1950), en su *Alvorada na floresta Tropical* (1953), o en el diseño melódico de su *New York Skyline* (1939) o de su *Sinfonía Nº 6, Montanhas do Brasil* (1944).

La floresta tropical fue, sin duda, una fuente de constante inspiración para el maestro. Puede verse en ella el símbolo de toda esa maraña de intrincadas solicitaciones imaginativas a que el compositor se vio siempre expuesto, la fusión, perceptible a lo largo de toda su obra, entre un intelecto de formación europea, comúnmente ágil y penetrante en la captación de las tradiciones del Viejo Mundo y el espíritu de un hombre rústico, a través del cual lograron hablar, en términos musicales, el indígena y el negro, el mestizo y el conquistador sediento de oro.

En la heterogeneidad de los lenguajes que se combinan en la obra de Villa-Lobos y en la fuerza con que éstos lograron fundirse dentro de su cambiante orientación, estriba su originalidad. Cada una de las lenguas que empleara fueron sobradamente conocidas, sin embargo, de la fusión de todas ellas, surgió un idioma personalísimo, que con todos sus altibajos de calidad artística, ha pasado a constituir un punto de referencia conforme al cual, como lo expresa Herbert Weinstock, *nos vemos abocados a juzgar el mayor o menor carácter brasileño que existe en las obras de sus compatriotas y sucesores.*

Fue un poliglota —agrega Arthur Cohn—, y esta misma facultad la aplicó a su música.

Así como en tantas oportunidades se le vio retirarse de una tertulia en que sólo había conversado en portugués, aduciendo que el esfuerzo de hablar español lo tenía algo fatigado, así también fue francés en sus recursos idiomático-musicales cuando se suponía que el lenguaje dominante debía ser brasileño, evocó la algarabía del carnaval de Río empelando los términos que cualquier impresionista francés habría empleado, así como mezcló deliberada y también, inconscientemente, los procedimientos del barroco italiano o alemán con las tradiciones del folklore afrobrasileño, los recursos de la ópera verista italiana con la *cabocla nordestina* y muchos otros.

Armonía y Forma.

El musicógrafo Arthur Cohn, nos dice: *Enfrentados a la fascinante y a la vez imposible tarea de analizar y enjuiciar la producción de Villa-Lobos, la única esperanza que un crítico podrá asilar es la de llegar a ciertas conclusiones generales sobre la base del examen de un número relativamente pequeño de sus obras.*

El mayor escollo, sin embargo, no lo encontraremos tanto en la cantidad de obras escritas, como en la variante calidad de éstas.

Los ejemplos triviales, cotidianos, amorfos, son los que abundan en su catálogo. Estos los aceptó, les dio el pase a su publicación y difusión con el mismo entusiasmo que puso en dar a conocer otros situados en el nivel que corresponde a los ejemplos más valiosos de la música de nuestro siglo.

Como ya lo dijimos, Villa-Lobos se vio privado del más elemental sentido autocrítico y de toda capacidad para rechazar la banalidad de tantos ex abruptos del momento en beneficio de una más cuidadosa selección de los materiales empleados.

Esto resulta especialmente notorio en la órbita de su lenguaje armónico y en la de las estructuras formales de sus obras.

En el primero de éstos, la vaguedad alterna con las soluciones más obvias y manidas, el a veces prolongado deambular en estructuras armónicas sin orientación precisa, con las soluciones más triviales y académicas, el empleo del lenguaje más libre pletórico en agregaciones a la triada perfecta, con los recursos cadenciales más cotidianos.

De esta manera, siguiendo el curso de un sendero tan caprichoso como el descrito, utilizó a su propia manera un sinnúmero de soluciones armónicas comprendidas dentro de los varios sistemas tonales empleados en el siglo

XX, como también se apartó de ellos haciendo uso de pasajes atonales como los que encontramos en el *Choro N° 8* (1925). (Ejemplo XVII) y que abundan en el *Choro N° 14* (1928).

Ej. XVII

Choros N° 8, para orquesta (1925)

Un peu modere

Otras veces empleó estructuras armónicas que básicamente podrían haberse movido dentro de los ámbitos más convencionales del tonalismo y que gracias a la alteración de ciertos intervalos de la escala mayor, adquirieron una atmósfera modal, como sucede en el pasaje del *Choro N° 10* (1926) que se cita en seguida. El empleo de la sexta y séptima menor (re y mi natural) dentro de la tónica fa sostenido, inflige a este episodio un carácter manifiestamente modal clasificable dentro del "aeolius" entre los modos eclesiásticos.

Ej. XVIII

Choros N° 10, para coro y orquesta (1926)

Anime

Es curioso constatar que entre los abundantes ejemplos que en la obra de Villa-Lobos pertenecen a la categoría de improvisaciones del momento, en que la participación del intelecto es escasa o nula, hay algunos, y en número mayor a lo esperado, que son de irrefutable calidad, plenamente con-

vincentes y logrados. Son éstos los que nos llevan a la conclusión que el proceso creador de este compositor es como un organismo vivo, que se mueve libremente en todas direcciones y que tan pronto da en el blanco de las más atrayentes soluciones como puede caer en los más profundos abismos de banalidad y pobreza artística. Es claro, que en nada habría sufrido la reputación de su autor, si éste hubiese lisa y llanamente impedido el ingreso de estos últimos a su catálogo.

Pero la verdad es que frente a la vaguedad musical y monstruosas proporciones de su *Nonetto* (1923) que pretende ser un mapa sonoro de la geografía brasileña, del *Rudepoema* (1921-26), retrato psicológico de Arthur Rubinstein, o a sus poemas *Erosao* (1950) o *El Origen del Amazonas* (1951), existen obras, posiblemente sobrecargadas de ideas como las anteriores, pero concisas en su forma y proporciones, como podrían serlo su *Choro Nº 7* (1924), su *Bachiana Brasileira Nº 1* (1930) o su *Cuarteto de Cuerdas Nº 5* (1931). Y las hay otras también, en que a las bondades señaladas se agrega una estricta selección de ideas, economía de medios y transparencia sonora, como la *Bachiana Brasileira Nº 5*, su *Prole do Bebe* y su heroico *Dúo para violín y viola*, compuesto en 1946, para citar sólo algunas.

Como puede verse el margen de variabilidad en la obra de Villa-Lobos no sólo establece extremos increíblemente separados, sino que exhibe una gama de matices intermedios imposibles de encuadrar dentro de un orden más o menos familiar, puesto que se aparta de toda convención.

Su creación oscila entre lo más simple, la melodía desnuda sobre tradicionales esquemas acompañantes, y lo más complejo, incluyendo lo atonal como resultado de infinitas superposiciones de planos sonoros libres de toda ordenación académica; entre las convenciones más socorridas de la armonía clásica y el desenfrenado amontonamiento de valores acústicos sin relaciones posibles de establecer conforme a métodos conocidos.

Como ya lo hemos dicho, no puede verse en ello, sino el reflejo de la floresta tropical, tan simple y tan compleja como la naturaleza puede ser, y con todo, gobernada por un orden interno, que también existe a veces en Villa-Lobos, en virtud de su posición abierta a dejar que sus emociones artísticas sean reguladas por el ritmo de su vida vegetativa.

Orquestación.

Su orquestación es densa y recargada, pero pese a la abundancia de todos sus primeros planos de ropajes antagónicos, la luz logra penetrar a través de ella, permitiendo el necesario elemento de contraste que le dé relieve. Sin embargo, Villa-Lobos es tan inesperado en esta esfera como lo es en otras. No existen aquí tampoco, aquellas fórmulas acostumbradas que nos permitan prever lo que ha de venir, a la luz de lo acontecido. El elemento sorpresivo es constante y hasta agotador, incluso en aquellas obras en que por definición parece haberse impuesto limitaciones previas o moldes conocidos, como en las *Bachianas*.

El poder de evocación que es una de las características más fundamentales en la obra de este maestro —como es de esperarlo—, encuentra en la orquesta un eficaz colaborador. Sin embargo, en este aspecto, como en todos los demás, es difícil toda tarea codificadora conducente al estableci-

miento de ciertos recursos característicos o de uso más o menos frecuente en el manejo de su paleta orquestal. Sus reacciones en esta esfera, son tan inesperadas como en cualquier otra, los aciertos y fallas son tan frecuentes, las razones que nos ofrece a cada paso, tan valederas para demostrar o profundos conocimientos del medio por parte del compositor o la ausencia del más elemental dominio de éste. Tan pronto nos encontramos con las páginas más oscuras en lo que se refiere a equilibrio orquestal, con los episodios menos indicados a la ejecución por determinados instrumentos, como con los ejemplos de mayor transparencia sinfónica y de la escritura más apropiada al medio escogido.

Cuando la fuerza expresiva proveniente del instinto creador, el acierto técnico en el manejo de la materia musical y el equilibrio calidad en la selección de recursos coincidieron, el maestro brasileño dio en el clavo de soluciones orquestales de extraordinario brillo, de gran vuelo sinfónico y originalidad. Aciertos de esta especie los encontramos, aunque aisladamente, en toda la extensión de sus obras; en las programáticas como en las formales, incluso en sus Sinfonías, cuyas fallas, más que de orquestación, son de proporciones, residen en la heterogeneidad de estilos empleados o en la ausencia de un claro sentido de lo que es consubstancial al desarrollo sinfónico de una obra de música pura.

Si quisiéramos codificar algunas de las características dominantes en el lenguaje orquestal de Villa-Lobos, con un criterio muy lejos de ser exhaustivo, probablemente puntualizaríamos los siguientes recursos, dada la frecuencia con que se producen a lo largo de su producción sinfónica y para conjuntos de cámara:

a) Contrastes abruptos entre texturas de gran densidad y episodios concertados. En éstos abundan casi todas sus composiciones para gran orquesta.

b) Duplicación de elementos temáticos por medio de registros instrumentales extremos. El *Choro Nº 8* (compás 24) ofrece un buen ejemplo en la duplicación del tema ejecutado por el flautín, a tres octavas de distancia por el trombón. Este recurso lo encontramos también con frecuencia en sus obras de cámara; por ejemplo, en el primer movimiento del *Cuarteto de Cuerdas Nº 5*, en que el violoncello y el primer violín ejecutan la misma línea melódica a tres octavas de distancia (número de ensayo # 17).

c) Empleo de "glissandi" como elemento de puntuación o encadenamiento de episodios adyacentes. En el poema sinfónico *Amazonas* nos encontramos con un empleo frecuente de tal recurso.

d) Uso preferencial de refuerzos instrumentales a una, dos o tres octavas de distancia en vez de al unísono y casi siempre a base de instrumentos de diferentes familias. Ejemplos de este recurso los encontramos en el tercer movimiento, *Aria*, de la *Bachiana Brasileira Nº 3*; refuerzos de corno inglés y trombón, de clarinete bajo y violines, de trompeta y contrabajos.

e) Choques politonales entre armonías asignadas a familias instrumentales diversas. Corrientes en el *Choro Nº 10* y *Nº 14*.

f) Empleo muy frecuente del piano, y a veces del arpa, como elemento resumidor del cuerpo armónico de la composición, en diseños rítmicos obstinados, casi siempre reforzando a las percusiones. Muy corriente en las *Danzas Africanas* y en *Amazonas*, donde incluso se emplea con persistencia el arpa y piano al unísono.

g) Exigencias de virtuosismo especialmente en los instrumentos de cuerda con el empleo de dobles, triples y cuádruples cuerdas, de sucesiones elaboradas de sonidos armónicos y de figuraciones muy rápidas. Esto es corriente en casi todas sus obras.

h) Empleo de instrumentos vernáculos brasileños, especialmente percusiones (*xuleahos*, *caracachás*, *reco-reco*, *puíta*, *matraca*, *caraxa*, etc.), o de uso no muy corriente en la orquesta, como el saxofón alto, (*Choros N° 8 y N° 10*), sarrusofón, trompetas en fa, cítara de arco, viola de amor (*Amazonas*).

i) Aprovechamiento de la voz humana como elemento colorístico orquestal, en vocalizaciones u onomatopeyas, combinada o no con instrumentos, como lo certifican su *Sinfonía N° 5* (1920), su *Cuarteto para arpa, celesta, flauta, saxofón y voces femeninas* (1921), su *Noneto* (1923), su *Choro N° 10 y N° 14*, y su *Bachiana Brasileira N° 9*, esta última escrita para orquesta de voces, como lo expresa el compositor en la partitura.

Frente a estas peculiaridades, ciertamente atrayentes cuando su presencia puede justificarse en razón de la substancia musical misma, el lenguaje orquestal de Villa-Lobos también exhibe las mismas caídas observables en otros aspectos, vale decir para este caso, abultamiento, trivialidad, desequilibrio y hasta fallas de orden técnico, como la de pretender que un pasaje de flauta escrito dentro de la quinta más grave de este instrumento, se escuche por encima de las recargadas armonías que la rodean, como sucede en un episodio del Concerto Grosso para orquesta de instrumentos de viento que escribiera en la última década de su vida.

Bachianas Brasileiras.

Las *Bachianas Brasileiras*, como ya lo hemos expresado, parte de un modelo preestablecido; sin embargo, tal modelo —Bach en este caso—, tiene un valor puramente simbólico y sentimental, sujeto de por sí a la interpretación ultrapersonal de Villa-Lobos, con lo cual los moldes formales con que los neoclasicistas de nuestro siglo han tratado de revivir las tradiciones del pasado, no se hacen presentes. Tampoco puede verse en sus *Bachianas Brasileiras* aquella *evocación de Bach a la manera del siglo XX*, como escribe Burle Marx. Son —agrega este mismo—, *intentos de traducir el espíritu del Cantor de Leipzig, que para Villa-Lobos representó el espíritu del universo —un medio y un fin en sí mismo—, al lenguaje del Brasil*.

El resultado se nos presenta en general, como una tela tejida conforme a las técnicas primordiales del contrapunto barroco y empleando materiales provenientes de la tradición musical del Brasil. Sin embargo, la polifonía propia de Bach no constituye en las *Bachianas* de Villa-Lobos un factor esencial puesto que las estructuras contrapuntísticas empleadas en ellas, son puramente simuladas y ocasionales.

Por lo tanto el *bachianismo* de éstas se reduce a un simple homenaje al gran genio alemán, como en más de una oportunidad lo explicó el propio Villa-Lobos. El tributo a su antecesor aparece fundamentalmente expresado en los títulos de cada movimiento, que para acentuar su carácter híbrido, —matrimonio de Bach y el Brasil—, son siempre acompañados por términos correspondientes a expresiones del folklore vernáculo. Esto lo vemos refle-

jarse en la música, sin llegar a constituir un lenguaje especial sino, más bien, una modalidad entre las muchas que intervinieron en la formación de un estilo como el de Villa-Lobos, tan difícil de describir debido a su diversidad y constantes mutaciones.

En las dos primeras *Bachianas* la fusión del elemento universal con el nativo se produce por vías diferentes.

En la primera nos encontramos con simples asociaciones de procedimientos empleados por Bach con formas del folklore brasileño; del *Preludio y Fuga* con la *Modinha* y *Conversa*. El término *Modinha* (diminutivo de moda), pertenece a un tipo de canto urbano de carácter sentimental, especialmente popular en Río de Janeiro. La *Conversa* corresponde a las formas dialogadas de canto, tan comunes en Hispanoamérica, similar a la *payada* o al *desafío*. La *Introducción*, con que se inicia esta *Bachiana* Nº 1, ostenta además el subtítulo de *Embolada*, empleado en Brasil para un tipo de danza cantada, muy ágil y en que los ritmos sincopados se emplean con cierta moderación.

En la *Bachiana* Nº 2, los lazos se producen entre lo abstracto de las formas barrocas y lo pintoresco o descriptivo que emerge de la imaginación creadora del compositor. El primer movimiento en un *Preludio* ligado al subtítulo de *Canto de capadocio* (Canto del farsante), el segundo una *Aria*, *O canto de nossa terra* (Canto de nuestra tierra), el tercero, *Danza*, *Lembrança do sertão* (Evocación de la floresta) y el cuarto, *Toccata*, *O trencinho do caipira* (El trencito rústico).

En las *Bachianas* posteriores vemos con frecuencia reaparecer este tipo de asociaciones titulares; el *Miudinho*, especie de polka popular brasileña ligada a ritmos de danzas barrocas, la *Quadrilha Caipira* (Cuadrilla rústica), ligada a la *Giga*, o la *Catira Batida*, nombre que es una variante regional del llamado *Caterete* que es una danza rústica construida sobre ritmos repetidos y de una moderada velocidad, el que aparece asociado a la *Toccata*.

Sin embargo, este tipo de nexos entre las formas tradicionales del Barroco y los ritmos vernáculos del Brasil, no logran un acento lo suficientemente característico como para permitirnos identificar las *Bachianas* como algo substancialmente diferente de otras obras de Villa-Lobos.

En suma, la diferencia específica entre las *Bachianas*, con toda su filiación simbólica y sentimental con Bach, y los *Choros*, descritos por el propio compositor como la expresión por excelencia, de *brasilofonia*, es decir, del sonido del Brasil, es muy insignificante.

Los Choros.

Si el punto de separación entre ambos tipos de obra estribase sólo en el hecho de que las primeras fueron siempre concebidas en varios movimientos mientras los *Choros* constituyen una expresión unitaria, sin divisiones internas, ello no sería una razón suficientemente fuerte como para establecer verdaderas diferencias de conceptos generadores.

Por otra parte, las similitudes son abundantes. Estas podrían sintetizarse de la siguiente manera: tanto en las *Bachianas* como en los *Choros* el elemento vernáculo interviene con la misma fuerza; en el ciclo total de ambas expresiones vemos aplicada la misma variedad de medios, que comprenden desde ejemplos concebidos para instrumentados solistas hasta los escritos para con-

juntos orquestales y voces; la mezcla de estéticas de derivación europea con elementos del folklore es común a ambas formas.

Originalmente el término *Choro* fue aplicado a un tipo de canto callejero cuya característica primordial residía en la libre improvisación melódica sobre ritmos incisivos del acompañamiento. En el fondo, Villa-Lobos empleó el término para cualquiera expresión musical escrita en el espíritu o a la manera del folklore brasileño.

Es posible que el carácter rapsódico, predominante en los ejemplos de este autor, sirva en parte para diferenciarlos de las *Bachianas*, donde las intenciones formales parecerían más obvias. Sin embargo, esta característica, en las últimas, aparece tan encubierta por la libertad con que Villa-Lobos siempre se desenvolvió en el terreno de las formas, que a la postre las diferencias tienden a desaparecer o a transformarse en mínimas.

La verdad es que ni en las *Bachianas* ni en los *Choros* los conceptos de música pura se hacen presentes como tales. Más aún, podría decirse que éstos brillan por su ausencia en la totalidad de la obra de Villa-Lobos, incluyendo en ésta sus *Cuartetos* para cuerdas, sus *Trios*, sus *Sonatas* —las cuatro para violín y piano y las dos para violoncello y piano—, y otras obras de cámara, las cuales, es posible suponer, fueron concebidas dentro de una menor dosis de estímulos extramusicales.

Arthur Cohn nos dice:

Desde el momento que los Choros se apartan de toda fórmula preconcebida, cada uno encierra una substancia particular; algunos expresan ideas filosóficas y otros se ciñen a un esquema programático determinado.

Villa-Lobos mismo declaró que el *Choro* N° 10 expresa la reacción del hombre civilizado frente a la naturaleza y Nicolás Slonimsky certifica haber escuchado al autor analizar el *Choro* N° 11 como expresión de la unidad frente a la diversidad del paisaje brasileño.

En el *Choro* N° 10 inserta la canción popular basada en el poema de Catullo Cearence, *Rasga o Coração*, y desde ese instante, escribió Villa-Lobos en las notas explicativas impresas en el programa del estreno de esta composición, *el corazón brasileño late al unísono con la tierra del Brasil*.

La lista completa de los *Choros* comprende una sucesión desordenada de composiciones de este tipo que se numeran del uno al catorce, a la que se agrega un *Choro Bis*, para violín y violoncello, muy breve y extremadamente difícil, escrito en 1928, y según afirman algunos estudiosos, destinado a complementar el *Choro* N° 2, para flauta y clarinete, compuesto en 1924 y que es tal vez una de las obras más disonantes que Villa-Lobos produjera.

Otro agregado a la colección es el titulado *Introdução aos Choros*, para orquesta, compuesta en 1929, posiblemente con intenciones de que sirviese de prólogo a un *Festival de Choros*, con el que en más de una oportunidad parece haber soñado el maestro.

Las relaciones entre fechas de composición y numeración de los *Choros* es absolutamente antojadiza, como podrá observarse.

En 1921 escribe el *Choro* N° 1, para guitarra sola.

En 1924 escribe el *Choro* N° 2, para flauta y clarinete, y el *Choro* N° 7, para ocho instrumentos.

En 1925 escribe el *Choro Nº 3*, para seis instrumentos y coro masculino, el *Choro Nº 8*, para dos pianos y orquesta, y el *Choro Nº 10*, para orquesta y coro mixto.

En 1926, escribe el *Choro Nº 4*, para dos cornos y trombón, el *Choro Nº 5 Alma Brasileira*, para piano solo y el *Choro Nº 6*, para orquesta.

En 1928, escribe el *Choro Bis*, para violín y violoncello, a que ya nos hemos referido, el *Choro Nº 11*, en dos versiones de concierto, una para piano y orquesta y otra para dos pianos y el *Choro Nº 14*, para orquesta, banda y coro.

En 1929, escribe, además de la mencionada *Introdução aos Choros*, para orquesta, el *Choro Nº 9* y el *Choro Nº 12*, ambos para orquesta y el *Choro Nº 13*, para dos bandas y orquesta.

Igualmente caprichosas, aunque en menor grado, son las relaciones de numeración y cronología en las *Bachianas*. Basta sólo observar el hecho de que la *Bachiana Nº 3*, para piano y orquesta, fue compuesta en 1938, mientras la *Bachiana Nº 4*, para piano solo, figura en el catálogo de sus obras como escrita entre 1930 y 1936.

Después de 1929 no figuran más *Choros* en la lista de composiciones de Villa-Lobos, y desde 1944 adelante, año en que escribe la *Bachiana Nº 8*, para orquesta, y la *Bachiana Nº 9*, para cuerdas o voces, no vuelve a producir una composición de este tipo.

Lo expuesto nos ofrece una demostración más de lo impronosticable en el comportamiento de Villa-Lobos. Tan inesperadamente adoptó formas de expresión sin que existiesen antecedentes que permitieran imaginar su advenimiento, como abandonó las mismas, sin razones que lo justificasen. En la numeración de éstas se atuvo a toda suerte de caprichos, los que sólo encontrarían una explicación valedera si nos arriesgásemos a suponer que mientras componía el *Choro Nº 8*, en 1925, ya tenía "in mente" el esquema perfectamente claro de los *Choros Nº 4* y *Nº 5*, completados al año siguiente.

Cronología de su obra.

Cuando abordó un tipo de forma, pareció apegarse a ella hasta el punto de llevarlo a producir tiradas de tres, cuatro y más en sucesión, lo que fue muy corriente en el compositor.

Los años 1912 y 1913 fueron años de *Suites*. Compuso durante éstos la *Suite Popular Brasileira*, para guitarra, la *Suite Brasileira*, para orquesta, las *Suites Infantiles Nº 1* y *Nº 2*, para piano, una *Suite para orquesta de cuerdas*, una *Pequeña Suite para violoncello y piano*, la *Suite da Terra*, para orquesta de Cámara y una *Suite para piano y orquesta*.

En 1915 compuso en sucesión sus dos primeros *Cuartetos de Cuerda*.

En el espacio de un año, aproximadamente entre 1919 y 1920, escribió sus *Sinfonía Nº 3*, *A Guerra*, *Sinfonía Nº 4*, *A Vitoria* y su *Sinfonía Nº 5*, *A Paz*, además del Oratorio *Vidapura*, de la ópera en tres actos *Zoé*, del *Choro Nº 1*, de la *Sonata Nº 3, para violín y piano* y otras obras menores.

Al año siguiente, escribe una nueva ópera, *Malazarte*.

Los años 1922 y 1923, los dedica de preferencia al violín. Primero, escribe dos partes de un hipotético Concierto para violín y orquesta: *Alma convulsa*

y *Contentamento*, a las que agrega en 1941 otra intermedia, *Serenidade*, y a la trilogía da el título de *Fantasia dos movimentos mixtos*. Luego produce una *Suite para canto y violín* y la *Sonata Nº 4 para violín y piano*.

Después de esta época, no vuelve a emplear el violín como solista, con la excepción de unos pocos ejemplos aislados como el *Martirio dos insetos*, para violín y piano (1925), del *Choro Bis*, para violín y violoncello (1928), de un *Dúo para violín y viola* y un *Trío, para violín, viola y violoncello* (1946), y si se quiere, de los *Cuartetos de Cuerda*, género hacia el cual, por excepción, Villa-Lobos demostró una lealtad continuada desde 1915 hasta 1955.

Como podremos haberlo desprendido con anterioridad, los años 1925, 1926, 1927, 1928 y 1929, son de *Choros*, como también, dedicados a la creación de extensos ciclos pianísticos, tales como sus *Cirandinhas*, las *Cirandas*, la *Suite Nº 3*, *Prole do Bebe*, *Saudades das Selvas Brasileiras* y *Francette e Piá*. A esto agrega su *Fantasia para piano y orquesta*, *Momoprecoce*, basada en temas de su obra, para piano solo, *Carnaval das Crianças brasileiras*, escrita en 1919 y 1920, e inspirada en el carnaval de Río de Janeiro.

El énfasis en las *Bachianas*, se produce entre los años 1930 y 1938. Sin embargo, 1938 se caracteriza por el predominio de la vena coral, pedagógica y folklórica en el compositor. Se concentra entonces, el maestro, a la elaboración de su *Guia Prático*, que comprende ciento cincuenta ejemplos de coros al unísono, a dos, tres, cuatro y cinco voces, con o sin acompañamiento, basados en el folklore brasileño, al que se agregan diez cuadernos que contienen cincuenta y dos piezas para piano de similar inspiración, complementadas en 1950 con cinco piezas más.

En 1937, emerge en Villa-Lobos un espíritu épico e histórico que lo conduce a la concepción de sus cuatro *Suites Sinfónicas*, reunidas bajo el título de *Descobrimento do Brasil*. Una obra más, de similar contenido, escribe entonces: su ballet para coro mixto, voz solista y percusiones. *Regozijo de uma Raça*, dividido en dos partes, *Canto Africano* y *Canto Mestiço*.

En 1940 aflora nuevamente la vena pedagógica en el compositor. Lo vemos entonces, dedicar todo su entusiasmo al primer volumen de su *Canto Orfeónico*, colección de treinta y siete himnos, canciones de inspiración popular y madrigales, a dos, tres y cuatro partes, destinadas a la juventud. Agrega a ello un volumen de *Solfejos*, con ciento sesenta y un ejemplos, que luego complementa, en 1946, con otro que aporta sesenta y cinco ejemplos más.

En 1950 escribe cincuenta números más para un segundo volumen del *Canto Orfeónico*.

Este tipo de aglomeración de obras del mismo género lo vemos presentarse en Villa-Lobos hasta el final de sus días. Entre 1951 y 1955, o sea en el espacio de cuatro años, escribió siete Conciertos para diversos instrumentos solistas y orquesta, además de sus cuatro últimas Sinfonías, de sus cuatro último Cuartetos, de la ópera *Yerma* y de algunas obras sinfónicas y de cámara. Comienza esta serie con el *Concierto para guitarra y orquesta* (1951), dedicado a Segovia, luego continúa con el *Concierto Nº 3* y *Concierto Nº 4 para piano y orquesta*, ambos escritos en 1952, con un *Concierto para arpa y orquesta*, escrito en 1953 por encargo de Nicanor Zabaleta, con el *Concierto Nº 2 para violoncello y orquesta* (1953), el *Concierto Nº 5 para piano y orquesta* (1954) y termina con el *Concierto para armónica y orquesta*, escrito en 1955 por encargo de John Sebastián, virtuoso de este instrumento.

Sutilezas y proyecciones de su arte.

Hemos afirmado que en la obra de Villa-Lobos no existió uno sino muchos puntos de procedencia estilística, que la variedad de fuentes de inspiración a que recurrió es prácticamente ilimitada, que la extensión de su catálogo y la diversidad de géneros que éste abarca es sólo comparable a muy pocos casos en la historia de la música universal, que el imprevisto entusiasmo con que abordó el cultivo de ciertas formas tanto como la manera inesperada con que las abandonó, son actitudes difíciles de explicar.

Esto, en parte, refleja el pulso de una psiquis de muy especiales perfiles, de un organismo y sensibilidad en constante movimiento, pero sin una orientación determinada y por lo tanto, expuesta a los más contradictorios cambios de rumbo.

Todo esto lo demuestra el contacto directo con la materia sonora de su obra, tanto contemplada desde un punto de vista puramente técnico, como hemos procurado hacerlo hasta el momento, como si la examinamos atendiendo a cuanto ésta pueda reflejar de los estados anímicos del compositor. En esta esfera también es oscilante. Tan sorprendentes son los cambios que aquí se presentan; el tránsito de lo patético a lo humorístico, de lo épico a lo erótico y sensual, de lo trascendental a lo popular y cotidiano, de lo irracional a lo especulativo, que corresponde a las imprevistas transformaciones de su lenguaje, a veces conservador y cauteloso, y otras, audaz y progresista.

A muchas de estas facetas, y posiblemente a las más importantes en la obra de este compositor, ya nos hemos referido, procurando relacionarlas con aquellas fuentes de inspiración en las cuales se surtieron.

Sin embargo, sin un comentario general de las restantes, de aquellas sutilezas de su temperamento que también ejercieron una influencia decisiva en su lenguaje, ningún estudio de su arte resultaría completo.

El elemento humorístico, por ejemplo, jugó un papel de importancia en el músico, no sólo en relación con aquellas obras manifiestamente declaradas como tales, sino que también en las que este elemento afloró a través de pequeñas pinceladas en el curso de composiciones de otra índole.

El humor de Villa-Lobos fue siempre muy francés en sus maneras y recursos. Un dejo sentimental se hizo sentir en muchos de sus ex abruptos burlescos, como también, una cierta nota nostálgica, sobre todo en las obras de la última época, en que el bufón pareció hacerse presente con mayor frecuencia.

Su *Suite Nº 1 para orquesta*, "*Saudades da Juventud*", escrita en 1940, refleja la fusión de dichos estados de ánimo en sus diez movimientos breves donde el sonido y las algarabías de una gran ciudad —posiblemente del Río de Janeiro de sus mocedades—, son estilizados a la manera de Satie.

En 1921, había escrito sus *Epigramas Irónicos e sentimentais*, para voz con acompañamiento de piano y orquesta, basado en textos de Ronald de Carvalho. El acento gálico se manifestó en esta obra con reminiscencias de los Valses de Ravel y otro poco de Poulenc, todo ello bien sazonado con aquella *brasilofonía* de la cual nunca Villa-Lobos pudo desprenderse.

La vena caricaturesca empleada en su *Suite Sugestiva Nº 1*, para voz y orquesta, escrita en 1929, sobre textos de Oswald de Andrade, y dedicada a ridiculizar ciertas situaciones típicas del cinematógrafo empleando parodias

de Guillermo Tell, de Rossini y temas marciales de Phillip Souza, se mantenía viva en 1952, cuando reacondicionó algunos elementos de esta obra en una nueva composición que tituló *Overture de l'Homme Tel*.

Incluso, de obras tan tempranas como su *Suite para instrumentos de cuerda*, escrita y estrenada en 1912, brota con generosidad el humor del artista, en este caso, puesto al servicio de tres estados anímicos diferentes sintetizados en los titulares de cada uno de sus movimientos: *Timido*, *Misterioso* e *Inquieto*.

Hasta qué punto existe una intencionada vena humorística en la comedia musical *Madalena* que Villa-Lobos escribiese en 1946, por encargo de E. Lester de Los Angeles, California, es difícil darse cuenta. Hay quienes sostienen que en la banalidad tan descubierta de esta obra, no es posible ver propósitos caricaturescos, sino que lisa y llanamente aquel mal gusto de que Villa-Lobos fue víctima en muchas oportunidades. Sin duda, no es difícil corroborar esto último, a la luz de muchas de sus obras, desde las más simples como su *Noneto* (1923) o su *Redepoema* para piano (1932), hasta las más complejas y ambiciosas, como serían una gran parte de sus Sinfonías y Poemas Sinfónicos.

Cuando el sentido del humor en el músico fue dirigido hacia entretener a los niños, éste adquirió una dimensión de especial refinamiento y riqueza, aparte de la atractiva sencillez de conceptos con que fue aderezado. Una prueba generosa de ello la encontramos en el ballet infantil titulado *Caixinha de boas Festas* o *Vitrina Encantada*, compuesto especialmente para un concierto juvenil en 1932. El ingenio y frescura de esta obra los vemos también hacerse presentes en sus ciclos pianísticos *Prole do Bebe* y en el sin número de canciones e himnos contenidos en el *Guia Prático* y *Canto Orfeónico*.

Todas estas obras parecen identificarse muy profundamente con el alma infantil del compositor, con aquella ingenuidad de donde surgieron hasta sus obras más trascendentales y que le acompañara como una característica irreductible de su personalidad hasta el año de su fallecimiento, en 1959.

Sin duda, producto de esta ingenuidad fueron también sus absurdas especulaciones en el sentido de interpretar melódicamente las curvas topográficas de las montañas del Brasil o los perfiles de elevación de los rascacielos neoyorquinos, traspasándolas del papel milimetrado a la pauta. Esta ostentación pseudocientífica la vemos aplicada, en 1939, a una obra para piano y orquesta titulada *New York Skyline Melody* y luego a su *Sinfonía Nº 6*, *Montanhas do Brasil*, escrita en 1924.

He aquí otra demostración del temperamento impulsivo de Villa-Lobos. Se dice que fue a instigaciones de un periodista norteamericano que el compositor se decidió a escribir la primera de estas composiciones. Vemos así, que bastó una sugerencia, por absurda que ésta fuese, para dejarse llevar por ella, para sentirse iluminado por lo que, sólo en virtud de su espíritu ingenuo, podría tal vez haber adquirido los perfiles de una revolución en el arte, o los de un aporte que cambiaría los destinos de la música. Con la misma facilidad con que se dejó envolver por esta fórmula, la abandonó tiempo después.

La falta de conciencia en sí mismo, de autocritica, el abandono que lo hizo ser vehículo de las más monumentales y las más insignificantes expre-

siones artísticas, sin perder, por otra parte, contacto con lo esencial de ellas, con lo primitivo y original, con el germen de las cosas, vemos que a cada paso se hace presente en Villa-Lobos, en las etapas de infortunio y en las de acierto.

Juzgado a la luz de lo absoluto, el resultado final no fue siempre satisfactorio; lo sabemos. No se nos escapa tampoco el hecho de que en su obra predominan los ejemplos de incontrolada improvisación, de notoria pobreza técnica. Sin embargo, ello no aminora el mérito de cuanto representa para la música contemporánea el fenómeno mismo de Villa-Lobos, como vocero de una raza, de un pueblo y de una época, de un arte desprendido de prejuicios y teorías y libre de aquella neurótica búsqueda de lo diferente en que hoy se mueve el arte de la composición musical.

Lo original de Villa-Lobos surge esencialmente de aquella permeabilidad a cuanto le rodea, de su facultad de absorber las tradiciones de otros estilos, de dejarse envolver por ellos para luego expresarse en un lenguaje donde se combinan de manera natural, elementos que por contradictorios e imposibles de alear que parezcan, logran unificarse en un todo bien cohesionado de perfiles triviales a veces, y de gran fuerza individual, otras.

En otras palabras podría decirse que lo más original en Villa-Lobos estriba en lo que es el resultado de su permeabilidad o de la despreocupación por defenderse de las influencias que el medio ambiente impuso sobre su obra.

Lo fundamental para este compositor residió en el testimonio del oído y no en el de la razón o del conocimiento.

Sólo si uno es capaz de confiar en su oído puede llegar a ser un verdadero músico y creador; uno debe ser capaz de expresarse instintivamente en el lenguaje de la música. Lo demás viene por añadidura, declaró en una ocasión.

Muchos aspectos de su obra permanecieron, sin embargo, en la esfera de lo no conquistado, o en todo caso, en el terreno de compromisos no cumplidos, debido tal vez a la imposibilidad que existe de conquistar todas las metas que por otro lado se impuso exclusivamente por medio del instinto.

En gran parte se resiente de ello, si no en su totalidad, sus *Sinfonías*, forma de la cual siempre se esperan estructuras sólidas, episodios claramente delimitados, desarrollos concisos, y sobre todo, una actitud y capacidad de enfoque objetivos, que Villa-Lobos no aportó a ellas.

No sólo el predominio de una inspiración de carácter literario —a la cual ya nos hemos referido—, fue la que restó categoría e importancia a las *Sinfonías* de este compositor. Al fin y al cabo la historia ha sido pródiga en buenos ejemplos de Sinfonías Programáticas, cuya condición de tales no debilita sus bases formales.

Pero éste no es el caso de las *Doce Sinfonías* que Villa-Lobos escribiese, que en general sorprenden por lo amorfo e invertebrado de sus desarrollos, por una selección de materiales temáticos, o demasiado vagos por su excesiva extensión y lirismo, o limitados por una procedencia rítmica que ofrece pocas posibilidades de variación. El alma lírica del trovador y la vena rítmica de quien fue siempre vocero de la danza popular, surgen en estas sinfonías, ciertamente con esplendor, pero sin el necesario complemento de un criterio constructivista capaz de dar significado a estos materiales como elementos básicos a estructuras sinfónicas muy alejadas de lo anecdótico y pintoresco.

Encerrados en las páginas de sus doce Sinfonías —nos dice Herbert Weinstock—, *existen fragmentos de gran interés y fuerza. Pero casi todos éstos se pierden debido a una mala ubicación en este tipo de composiciones.* Son episodios poemáticos, escenas coreográficas o fragmentos de éstas, partes de grandes frisos sonoros, de relatos musicales ajenos a la austeridad de la sinfonía, más propios al Poema Sinfónico, al Ballet, y hasta si se quiere, a la Suite, donde los elementos de inspiración extramusical tienen mayores posibilidades de ser asilados en forma apropiada.

Caídas de este mismo tipo estructural las encontraremos con cierta frecuencia en sus dieciséis *Cuartetos*; sin embargo, hay algo que las suaviza, las hace menos ostensibles o tal vez, más aceptables. ¿Serán las limitaciones sonoras del medio las que impiden, hasta cierto punto, la ostentación, el brillo exterior, la banalidad a que tan comúnmente nos exponen sus Sinfonías?

Hay quienes piensan que el propio Villa-Lobos se impuso en las obras de Cámara un grado de disciplina y autocritica que no es del caso en otras composiciones. Es posible que así fuese y que, por lo tanto, el músico hubiese adoptado actitudes diferentes ante aquellas obras que se suponían dirigidas a los medios más restringidos de una élite, con respecto a otras, concebidas para deleitar a las masas. Por lo menos existen composiciones de cámara que no sólo imponen en el auditor condiciones de ser un iniciado en la música contemporánea, sino que también, sobre el intérprete, las de ser un profesional de gran competencia. Este sería el caso de su *Choro Bis*, para violín y violoncello (1928), de un *Dúo para violín y viola* y de un *Trio para violín y violoncello*, compuestos en 1946, del *Trio para oboe, clarinete y fagot* de 1921, del *Quinteto*, “*em forma de Choros*” y del *Cuarteto para instrumentos de viento* terminados en París en 1928, y de la *fantasía para violoncellos*, escrita en 1958.

No obstante, fue en el medio orquestal, como también en el de la combinación de éste con la voz humana, donde Villa-Lobos encontró las mayores posibilidades para exteriorizar los dictados de su selvática imaginación, para reproducir los sonidos de la floresta tropical que vivió en él como fuente de constante estímulo, para encauzar aquella heterogeneidad de influencias donde no sólo se mezcló lo francés, lo italiano y lo alemán, lo español y portugués, lo africano y lo indígena, sino que también, los impactos de las numerosas actividades que desempeñó en conjunto con la creadora; la de pedagogo, polemista, “leader musical”, y ejecutante. Villa-Lobos estudió guitarra, piano y violoncello, participó en conjuntos de música popular y dirigió las principales orquestas de Europa y América.

Esta generosa dispersión, tan acentuada en las exterioridades provenientes de la improvisación, como valiosa en los aportes que emanan de la espontaneidad, la vemos en todo momento reflejarse en la carrera del músico, tan pronto dedicada a escribir un himno fácil y extrovertido como su *Canção do operario brasileiro* (1939) o su *Canção cívica Rio Janeiro* (1933), como una obra de proporciones tan monumentales como sus cuatro Suites *Descombrimento do Brasil* (1937) o su poema sinfónico y ballet titulado *Genesis*, compuesto en 1954.

Todo ello revela el que Villa-Lobos fue una fuente de constante energía, que más allá de las banalidades que pudiese generar, o de las exageraciones y abultamientos en que frecuentemente cayese, más allá de las influencias

foráneas que sobre ella pesasen, o de las híbridas amalgamas estilísticas que en su seno se fundiesen, constituyó para la música americana un arma de conquista en la esfera internacional y para el Viejo Mundo una señal de americanismo, una explicación valedera de un momento histórico del arte americano, de una etapa en su evolución; la de un nacionalismo ni más ni menos trascendental que el de los Cinco en Rusia, el de Dvorak o Smetana en Checoslovaquia o el de Grieg en Noruega.

Los vicios a que Villa-Lobos nos expusiera por el hecho de haber servido para definir a la música Latinoamericana en la etapa que le cupiera vivir, no residen tanto en las caídas de su arte, sino que más bien en los ejemplos culminantes de éste, donde el poder de sus raíces, de su temperamento irracional, de su lenguaje improvisado y exótico, rústico y primitivo, logran expresarse con mayor relieve. El riesgo de que en base a ello se pueda establecer una fórmula única, exigible a toda creación musical latinoamericana, para ser tenida como tal, es considerable. Y, en efecto, no deja de ser corriente el tipo de auditor prejuiciado que, cimentando sus juicios en las experiencias recogidas en su contacto con Villa-Lobos, crea que de la creación musical de Latinoamérica haya siempre que esperar el mismo exotismo y rusticidad, válidos principalmente para el caso de un creador como el que nos ocupa, dentro de un período como el que a éste le tocara vivir, y luego, para un país de la estratificación racial del Brasil.

El mayor testimonio de reconocimiento que los músicos de América pudiesen brindarle a Heitor Villa-Lobos sería el de saber mantener una posición de tanta autenticidad como la que él sostuvo frente al momento histórico que le cupiera vivir, frente al medio, tradiciones y caminos que ante él se abrieron.

Aunque la época en que la búsqueda deliberada de un sello nacionalista en la música erudita de América ya ha sido superada y las puertas hacia estéticas de otro orden se encuentran de par en par abiertas ante las nuevas generaciones, nada de valor surgirá de nuestro suelo si no actuamos con la plena conciencia del medio a que pertenecemos y de lo que a éste nos debemos. Tal conciencia la tuvo Villa-Lobos y por eso llegó a hablar un lenguaje musical que con todos sus vacíos y caídas, constituye un pilar de gran solidez en la historia musical de nuestro continente. Como tal, es también parte constitutiva de los cimientos en que se apoya la música contemporánea en general.

Su obra, unida a su atrayente personalidad y genio artístico, permitieron que América ingresase al cenáculo donde se confrontan las conquistas fundamentales de la música universal.

BIBLIOGRAFIA

Almeida, Renato. *Historia da Musica Brasileira*. F. Briguiet & Co. Rio de Janeiro (1942).

Andrade, Mario de. *Música del Brasil*. Ed. Schapire, Buenos Aires (1930).

Appleby, David Percy. *A Study of selected compositions by Brazilian Contemporary*

Composers. Tesis Doctoral, Indiana. University (1956).

Azevedo, Luis H. Correa de. *Villa-Lobos e a criação musical*. Música Viva, Rio de Janeiro, Vol. 1 (1941).

— *A Musica Brasileira e seus fundamentos*. Pan American Union, Washington (1948).

- Burle, Marx. *Villa-Lobos; a personal note*. En *The New Book of Modern Composers de D. Ewen*; Ed. A. Knopf, New York (1961).
- Carpentier, Alejo. *Heitor Villa-Lobos*. Gaceta Musical, Vol. 1 (7-8) (1928).
- Chase, Gilbert. *A Guide to the Music of Latin America*. Pan American Union, Washington (1962).
- Cohn, Arthur. *Twentieth Century Music in the Western Hemisphere*; J. B. Lippincott Co. Philadelphia (1961).
- Druessdow, John. *The Chamber Works for wind instruments by Villa-Lobos*. Copia tipográfica, Latin American Music Center, Indiana University (1963).
- Fernández, Oscar L. *A contribuição harmonica de Villa-Lobos para a musica brasileira*; Bol. Lat. am. de Musica. Vol. vi (1946).
- França, Eurico Nogueira. *Villa-Lobos pedagogo*. Música Viva, Rio de Janeiro, Vol. 1 (7-8) (1941).
- *O compositor Villa-Lobos*. Musica Viva, Rio de Janeiro (1947).
- Gallet, Luciano. *Estudos de folclore*. C. Wehrs & Co. Rio de Janeiro (1934).
- Hague, Eleanor. *Latin American Music*. The Fine Arts Press, California (1934).
- Houston, Elsie. *La musique, la danse et les ceremonies du Brasil*. Ed. Duchartre, Paris (1931).
- Johnson, Robert L. *Villa-Lobos' Choro Nº 10; analysis and critical survey*. Copia dactilográfica; Latin American Music Center, Indiana University (1963).
- Lange, Francisco Curt. *Villa-Lobos un pedagogo creador*. Bol. Lat. am. de Música, Vol. 1 (1935).
- Luper, Albert T. *The Music of Brazil*. Pan American Union, Washington (1960).
- Magalhaes, Basilio de. *O folclore no Brasil*. Ed. Liv. Quaresma. Rio de Janeiro (1928).
- Mariz, Vasco. *Heitor Villa-Lobos*. Div. Cultural, Min. de Relações Ext. Rio de Janeiro (1949).
- Mayer-Serra, Otto. *Panorama de la música hispanoamericana*. Ed. Atlante, México (1943).
- Murici, José de Andrade. *Villa-Lobos*. Pan American Union, Washington (1945).
- Orrego-Salas, Juan. *Compositores del Brasil*. Zig-Zag, Nº 2.932, Santiago (1961).
- *Hacia un lenguaje latinoamericano en música*. Clave, Uruguay (1959).
- *El Arte de Heitor Villa-Lobos*. Zig-Zag, Santiago (1963).
- Ortiz Oderigo, Néstor. *Panorama de la Música Afro-Americana*. Ed. Claridad, Buenos Aires (1944).
- Parks, Gordon. *The World of Villa-Lobos*. Show Magazine, Vol. 11 (11) (1962).
- Peppercorn, Lisa M. *Uma opera de Villa-Lobos*. Música Viva, Rio de Janeiro (1940).
- Saminsky, Lazare. *Below the equator; Indo-Latin forms and figures*. Mus. Amer. Vol. 61 (1941).
- *Music of Our Day*. Th. Crowell, New York (1939).
- Slonimsky, Nicolás. *Modern Composers of Brazil*. Christian Science monitor, Vol. 32 (528) (1960).
- *Music of Latin America*. Th. Crowell Co. New York (1946).
- *The Flamboyant Chanticleer; Villa-Lobos*. Show Magazine, Vol. 11 (11) (1962).
- Smith, Carleton Sprague. *Heitor Villa-Lobos. Composers of the Americas*, Pan American Union, Washington (1960).
- Villa-Lobos, Heitor. *A música, fator de comunhao entre os povos*. Anuario brasileiro, Nº 3 (1939).
- Weinstock, Herbert. *Villa-Lobos, en "The Book of Modern Composers"*, por D. Ewen A. Knopff, New York (1961).

LA CONCEPCION PIANISTICA DE ARNOLD SCHOENBERG

por

Jacobo Romano

*"El genio aprende de la naturaleza,
de su propia naturaleza, en tanto
que el talento aprende del arte".*

Arnold Schoenberg.

Arnold Schoenberg nace en Viena el 13 de noviembre de 1874. El legado de su obra —producto de un talento sometido a una autocrítica exasperada— constituye uno de los aportes más trascendentales a la evolución musical de nuestro siglo.

Acorde a las necesidades de su nueva concepción romántica, establece leyes sensitivas que, como doctrina y testimonio de una nueva "actividad humana", proliferan, consecuentes con la búsqueda del yo. En su obra esta dogmática posición, jamás podrá excluirse de su personalidad.

En un mismo período Arnold Schoenberg y Claude Debussy, se sirvieron del piano para expresar sus conceptos estéticos más significativos. Conciben a través de este instrumento, obras cuyos elementos totalmente renovadores demandarían un nuevo estilo interpretativo: 24 Preludios y 3 Piezas op. 11. Lo que en el músico francés es simbolismo: sugerencia, atmósfera, evocación, en Schoenberg se presenta como exposición subjetiva del mundo interior: angustia, opresión, inmaterialidad.

La búsqueda metafísica de nuestro submundo encaminada por Sigmund Freud a través de sus teorías psicoanalíticas, por Oskar Kokoschka y Edvard Munch, en cuadros de hiperbólica deformación y exasperado colorido, por Richard Dehmel y Stepan George en el uso de una poemática antinaturalista, sirvió para apuntalar esta nueva doctrina del espíritu que proclamaba su negación por lo exterior y el sentimiento convencional en aras de expresar libremente el mundo introspectivo.

Nuestro músico, a partir de las 3 Piezas op. 11, concentra sus elaboraciones —derivadas de planteos canalizados hacia una intensificación del yo— en el afán de controlar lo más grande e importante de la expresión humana. Los poderes del autoconocimiento se le figuran potencialmente inconmensurables. Percibe la sonoridad como una nueva dimensión para musicalizar el sentimiento interior.

El hombre grita —dice Wilhelm Worringer—: *esta es la portada tácita de toda creación expresionista*. En Schoenberg el grito es profundo; la extensión, diversificada sobre elementos armónicos, se convierte en un espacio acústico insondable y transfigurativo. Crea una sonoridad, casi un instrumento, nunca escuchado hasta entonces con tan singular dramatismo.

Las 3 Piezas op. 11 marcan el comienzo de una etapa desconocida. El complejo tímbrico alcanza un refinamiento insospechado. Schoenberg, alejado de la tonalidad, plantea y absorbe en esta obra nuevos problemas estructurales e interpretativos. Es en este punto que el músico vienés traspone los umbrales de la simbología sonora para introducirnos en su propio universo, en el que plasma las posibilidades de un instrumento que parece exacerbarse

a medida que canta. Esta dualidad presenta al ejecutante un campo inexplorado para el cual necesitará gestar sus propios elementos de comunicación.

Contrariamente, las Seis Piezas breves op. 19 surgen en la producción de Schoenberg como corolario de buceos estéticos encaminados pictóricamente. La abstracción del material formal da lugar a una nueva plástica armónica basada en línea, color y timbre. El período extratonal del op. 11, llega a rozar en estas piezas los extremos más agudos de la incorporeidad. Allí donde cada toque parece substraerse al silencio más inverosímil, donde cada timbre se sumerge en un arcano profundo y misterioso, el piano reproduce casi vitalmente un clima sonoro extraterreno, comparable por su grandeza, al mundo debussyano. Como tal, estas casi impresionistas expresiones exigen un nuevo entendimiento, un nuevo carácter interpretativo basado esencialmente en el desarrollo de un *toucher* sumamente diferenciado. Las piezas breves inauguran la microforma, influenciando a toda una posteridad musical.

Después de producir los *Lieder* op. 22, el punto culminante de la etapa atonal libre, comienza para Schoenberg un largo período de búsquedas y ensayos. Ocho años le lleva madurar y organizar su sistema que introducirá en el último número de la producción siguiente: Vals de las 5 piezas op. 23. El dramatismo del op. 11 y la pulverización sonora del op. 19 se transforman aquí en un sinnúmero de elementos armónicos, rítmicos, polifónicos, como así también en una concepción formal claramente establecida, que evidencian el afán de cristalizar los axiomas de tan larga espera.

La interpretación requerida por estas piezas nos descubre a un Schoenberg totalmente liberado del fantasma expresionista. Crea desde el piano efectos tímbricos orquestales, nuevos elementos rítmicos y un principio de unificación armónico-melódico sumamente revitalizado. La gesticulación auditiva de las obras anteriores deja paso en estas 5 Piezas a silenciosas vías racionales que apuntan hacia un neoclasicismo absolutamente establecido en la Suite op. 25.

El retorno a la forma tradicional observado por Schoenberg en estas páginas, nos demuestra su auténtica admiración por Bach, a quien considera responsable de su experiencia formal y polifónica. Pero tanto estos elementos como así también los procedimientos técnicos utilizados, no constituyen el aporte esencial de estas piezas. En la Suite op. 25, Schoenberg llega al punto más álgido de su concepción pianística a través del contenido expresivo-melódico. El estilo pianístico es aquí menos opaco y más lineal que en las Cinco piezas op. 23. Su valor intrínseco escapa a los valores naturales de la partitura para conformar un nuevo sistema estético.

Esta etapa constituye la lucha rigurosa de su pensamiento que lo encaminará a su evolución cultural de la humanidad, generando una vivencia musical sujeta a las leyes naturales.

Entre las incomparables Variaciones y los esbozos de una ambiciosa ópera de tema bíblico: Moisés y Arón, Arnold Schoenberg produce sus últimas obras para piano solo, que mucho tienen de testamento. Nunca este instrumento volverá a ser tratado de una manera tan absolutamente descarnada, como en el op. 33 a y b.

Un clima metafísico, cuyas posibilidades sonoras son sintetizadas por un intelectualismo que en nuestro músico alcanza proporciones matemáticas. Dentro del más riguroso dodecafonismo, Schoenberg desarrolla en los casi

cuarenta compases que comprende cada obra, una evidente desemejanza planteada por los elementos armónicos de la op. 33 a y el material eminentemente melódico de la op. 33 b.

Este postrer trabajo pianístico, fue concluido en Barcelona —10 de octubre de 1931—, ciudad española en la que la familia Schoenberg pasa sus meses de verano.

3 PIEZAS PARA PIANO OP. 11 (Universal Edition. Viena).

1 *Mässige* (Moderato)

2 *Mässige* (Moderato)

3 *Bewegte* (Movido)

Las 3 piezas para piano op. 11 representan un período esencialmente significativo en el desarrollo musical de Arnold Schoenberg. Con ellas inicia, no sólo la transformación de un lenguaje armónico, sino también la renovación de conceptos melódicos derivados de una tradición romántica.

Se aprecia en su concepción una gran riqueza polifónica que a través de las superposiciones correspondientes, va determinando nuevos acordes sin puntos de contacto con la armonía tradicional.

La suspensión tonal es aquí conscientemente afirmada, aunque muchos de los agregados armónicos (atonales) parecen no mantener siempre una presencia bien definida; esto hace que en algunos momentos ese material se muestre afín con el lenguaje post-romántico.

Todos los elementos que aparecen en esta obra —líneas melódicas, ritmos, armonías, etc.— son engendrados por una célula interválica que se transforma, invierte y traspone constantemente. Este modelo de unificación armónico-melódico, lo encontramos notablemente desarrollado en la Sinfonía de Cámara op. 9 (*Kammersymphonie*), donde una serie de intervalos de cuartas sucesivas —aplicadas horizontal y verticalmente— constituirá el puente de enlace de toda la obra.

Dado la complejidad del material, utilizado con una gran libertad y variedad (dinámica, acentos, figuraciones, el empleo simultáneo de los tres registros, como así también un continuo cambio del *tempo*), el autor mantiene casi constantemente el compás inicial.

En estas tres piezas elaboradas dentro de un sobrio atematismo, encontramos el uso muy particular de intervalos de cuarta aumentada, séptima mayor y novena menor.

El desarrollo motivico no existe: sólo una breve progresión inmediatamente repetida. En líneas generales los temas emergen durante el transcurso de la obra, sin exhibir una parte destacada como en la música tonal: se realiza su exposición, tras la cual éstos se ubican entre otros motivos menores que pasan a primer plano solamente cuando están indicados.

El valor de la independencia tímbrica —punto clave del sistema schoenbergiano— y una manera novedosa de tratar los elementos rítmicos, exige del ejecutante una absoluta compenetración de todas las indicaciones establecidas en la partitura. El conocimiento polifónico necesario para su interpretación requiere, además de un *toucher* que permita diferenciar los matices más imperceptibles, un juego totalmente ligado (incluso en los grandes saltos de intervalos). La escritura de estas piezas constituye un aporte sustancial al

panorama sonoro, ya que algunos de los principios utilizados han enriquecido notablemente las posibilidades expresivas del instrumento.

Las 3 piezas op. 11 fueron estrenadas en Viena por Etta Werndorff en la *Asociación pro Arte y Cultura* (Verein für Kunst und Kultur) el 14 de enero de 1910.

De sus obras para piano éstas son las únicas donde el autor indica en cada una su duración; las fechas finales de composición que figuran en los manuscritos son las siguientes:

<i>pieza</i>	<i>duración</i>	<i>fecha final</i>
Nº 1	4'	19-2-1909
Nº 2	6'	22-2-1909
Nº 3	2' 30''	7-8-1909

El 22 de noviembre de 1909 Arnold Schoenberg escribe sobre las 3 Piezas Op. 11: *Estoy esforzándome en llegar a una meta que parece ser clara y siento ya la oposición que tendré que superar... No es falta de inventiva ni de capacidad técnica, ni de conocimiento de las demás exigencias de la estética contemporánea lo que me ha urgido a esto..... Estoy siguiendo una compulsión interna que es más fuerte que la educación, más fuerte que mi formación artística.*

SEIS PIEZAS BREVES OP 19 (Universal Edition, Viena)

Nº 1 <i>Leicht, Zart.</i>	(liviano, tierno).
Nº 2 <i>Langsam.</i>	(lento).
Nº 3 <i>Sehr Langsam.</i>	(muy lento).
Nº 4 <i>Rasch, Aber Leicht.</i>	(rápido, pero liviano).
Nº 5 <i>Etwas Rasch.</i>	(algo rápido).
Nº 6 <i>Sehr Langsam.</i>	(muy lento).

Rasgos emocionales altamente diferenciados, expuestos por una escritura concisa, se desprenden del conjunto de las seis pequeñas piezas que forman el op. 19.

El dramatismo sonoro alcanzado por el lenguaje atonal llega en esta obra a los límites más extremos de la descarnación formal y armónico-melódica.

Vasillij Kandinsky, como Schoenberg en sus primeros trabajos, se mueve en una órbita eminentemente romántica; absorbe rápidamente la posición expresionista llevándola a sus más ilimitadas consecuencias. Descubre entonces la síntesis expresiva de la línea y del punto en el espacio —que en Schoenberg constituye la reducción del sonido a su esencia— en las que materializa su abstracción sensitiva. *El ojo y el oído abierto* —escribe Kandinsky en la época de «*Blaue Reiter*»— *saben transformar las mínimas emociones en grandes realizaciones. Allí las voces penetran por todas partes y el mundo comienza a palpar.*

En esta obra el silencio (partícipe de una nueva conciencia rítmica) y el timbre (derivado de un resquebrajamiento sonoro) adoptan la forma de una nueva sintaxis musical, totalmente elaborada dentro de una pureza intuitiva.

Estos trozos, de los cuales tres no llegan a un minuto de duración y los

restantes apenas lo pasan (el más largo comprende sólo 18 compases) exigen del instrumentista un nuevo enfoque técnico e interpretativo. En tan breve lapso la dinámica incluye una graduación sumamente variada, que comprende "*pppp*" "*ppp*" "*pp*" "*p*" "*mf*" "*sf*" "*f*" "*ff*" "*fff*" y los siguientes acentos:

< > v

Por otra parte, los numerosos silencios, calderones o signos de respiración reciben un tratamiento fundamental. El autor indica: *después de cada pieza abundantes silencios*, creando además un sentido metafísico del timbre, absolutamente despojado de cualquier atributo colorístico.

Destaquemos ciertos puntos de contacto con algunos trozos pianísticos de Claude Debussy, donde los pequeños esquemas son unificados por repeticiones de motivos independientes. Schoenberg en estas estructuras presenta cualidades como las antedichas, logrando crear además una pureza formal, apoyado esencialmente en los recursos circunscriptos al teclado.

Los motivos se reducen casi a sonidos aislados que gestan aquí y allá puntos y círculos fugaces que desaparecen como en un juego mágico. Estos trabajos engendran un estilo expresivo en el que cada sonido —independientemente pulverizado— lleva en sí un alto margen de vitalidad. Las características de producciones como las de este periódico de Schoenberg despertaron en Anton Webern un interés formal y conceptual, elementos que llegarían a concretarse en obras como sus Variaciones para piano op. 27.

Independientemente de su valor estético, los contados minutos que dura la audición de las Seis pequeñas piezas op. 19, constituyen una reacción contra la ampulosidad. Nuestro músico se abstiene de planteos tradicionales, elaborando trabajos epigramáticos que mucho tienen que ver con el aforismo literario que florecía en Viena en 1910.

Las Seis pequeñas piezas op. 19, están editadas por la Universal Edition y fueron también impresas en Moscú en el año 1933.

Josef Rufer en su libro *Das Werk Arnold Schoenberg* nos da las siguientes fechas de terminación que figuran en la partitura original:

Nº 1	19-2-1911.	
Nº 2	19-12-1911	(más tarde escrito con lápiz, posiblemente también 19-2-Sch).
Nº 3	19-2-1911.	
Nº 4	19-2-1911.	
Nº 5	19-2-1911.	
Nº 6	17-6-1911.	

Nº 1 Leicht, Zart.

Comienza con una melodía (a) que se escucha junto a un motivo (b) formado interválicamente por una tercera menor y un semitono.

A semejanza de la construcción original, las posteriores apariciones de "a" y "b" llevan cambios rítmicos y armónicos.

Ej. 1



Las notas de los 18 compases en que se desarrolla esta composición corresponden a los intervallos de séptima mayor y su inversión.

Ej. 2



Inaudibles imágenes sonoras nos traen la añoranza de una existencia interior.

Nº 2 *Langsam.*

En oposición al carácter emotivo de la pieza anterior, la unidad de estructura de esta segunda obra está dada en ausencia de melodías por construcciones rítmicas: el primer compás basado en un juego silencioso de terceras, se repetirá en los dos compases subsiguientes. Este ostinato (sol-si) mantendrá invariablemente una dinámica de "*pp*", sumándose en los compases 3 y 4 un motivo (en terceras mayores y menores) que lleva la única intensidad "*mf*" "*p*" de este trozo.

Todas las notas de este instante musical guardan entre sí, como en la obra precedente, una relación fijada por el intervalo de séptima mayor.

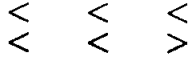
Ej. 3



Un largo instante de abstracta sonoridad.

Nº 3 *Sehr Langsam.*

Schoenberg indica en la ejecución de los cuatro primeros compases superiores "*f*" y simultáneamente "*pp*" en los correspondientes a la mano izquierda. Este procedimiento exige un buen adiestramiento del oído para realizar dentro de las intensidades dadas la siguiente serie de signos:



El único pasaje en octavas que encontramos en las seis piezas pertenece al pentagrama inferior de los compases 1-3 de esta obra, encontrándose en el orden a-b-b-a, representada por la siguiente figuración rítmica:

Ej. 4



También en este trozo hallamos en todos los compases la misma relación interválica de séptima mayor y su inversión.

Dentro de sus piezas para piano ésta es la única donde el autor no señala variaciones de *tempo* sobre el movimiento inicial y tampoco términos de expresión.

Nº 4 *Rasch, Aber Leicht.*

El empleo variado de dinámica ("*pp*" "*p*" "*f*" "*sf*" "*fff*" "*ffff*") y una ajustada indicación de acentos (. — > V) son las principales características de este cuarto número.

Se observa aquí una construcción que tiene puntos de contacto con la pieza inicial, tal como la repetición variada del tema.

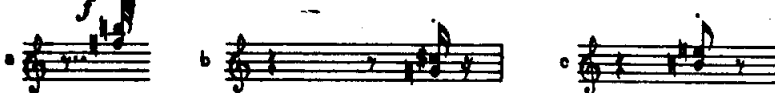
El motivo "*a*" lo encontramos rítmicamente alterado en el compás 11.

Ej. 5



Una línea monódica atraviesa la obra llevando en sí diferentes impulsos tímbricos (en base a intervalos de 4ta.), interviniendo cada vez en un tiempo distinto del compás.

Ej. 6



Hacemos notar una cierta relación que lleva la línea melódica de los compases 6 a 9 y la voz superior de los compases 13-14 pertenecientes a la primera pieza. También que en ambos casos se presentan indicaciones de "*rit.*" y < >

Nº 5 *Etwas Rasch*.

Ciertos incisos rítmicos y motivos melódicos tratados con mesura, constituyen las particularidades de esta pieza, que más tarde desarrollará el autor en el vals op. 23.

Destacamos la siguiente construcción (figuraciones de un mismo valor en posiciones equidistantes) que será aplicada posteriormente en la pieza op. 33:

ej. 7

a - compases 8 - 11

b - compases 11 - 15

Nº 6 *Sehr Langsam*.

Las resonancias de dos acordes evocando el timbre de campanas llegan hasta el final, dejando paso sólo a un diminuto motivo de muy tierna y concentrada expresión.

Es necesario poseer para la interpretación de esta página un cultivado toque pianístico, capaz de materializar el refinamiento auditivo que exige la dinámica.

Los diez compases mantienen once indicaciones entre "*p*" y "*pppp*", terminando con la indicación: *como una exhalación*.

El 18 de mayo de 1911 muere Gustav Mahler. Schoenberg siente muy particularmente la pérdida de este músico ejemplar, quien no sólo supo ser su consejero y protector, sino también el afectuoso compañero de polémicas que sirvieron de corolario a muchos de sus buceos estéticos. Nuestro músico había recibido su amistad muy profundamente.

En la revista Merker le rinde un postrer homenaje, que completa musicalmente con el último número de las seis piezas op. 19, escrito bajo la angustiosa impresión de la noticia.

CINCO PIEZAS PARA PIANO OP. 23
(Wilhelm Hansen, Copenhagen)

- 1 *Sehr Langsam* (muy lento)
- 2 *Sehr Rasch* (muy rápido)
- 3 *Langsam* (lento)
- 4 *Schwungvoll* (vigoroso)
- 5 *Walzer* (vals).

Tras fatigosos esfuerzos por encontrar el camino o la manera de excluir el redundante mundo sonoro legado por Wagner, Brahms y Mahler entre otros, Arnold Schoenberg —también compositor de absoluta raigambre romántica— percibe un nuevo nivel para dicha expresión. Sin apartarse de la esfera afectiva comienza a organizar el sistema que le permitirá mutar las ampulosas ondulaciones emotivas, esquematizando y abstrayendo el sentimiento común.

Su obra, analizada aún hoy como postura rebelde, no ha tenido otro objetivo más que el de revitalizar toda una tradición musical.

El respeto por Bach y Mozart, de los cuales llevaba arraigado procedimientos indudablemente reconocibles, nos explica el valor que asignaba a los clásicos y la importancia que atribuía en demostrar y proyectar la vigencia de aquellos descubrimientos.

Para Schoenberg ninguno de esos creadores podía ser reemplazado, apuntando todos a una meta semejante, utilizaban medios diferentes extraídos de su propia experiencia.

Por eso las Cinco piezas op. 23 surgen en su producción como el resultado de un proceso largamente elaborado. Su estilo pianístico —a diferencia de las obras anteriores— transforma los conceptos interpretativos que implican para esta renovada organización sonora, exigencias sensitivas derivadas de una metamorfosis humana. Su riqueza tímbrica alcanza por momentos poder orquestal, dentro de requerimientos técnicos naturales al instrumento.

Cada uno de estos números aparece materializado con elementos que dan cohesión a esta nueva estructura: ritmos, rasgos expresivos muy particulares y giros armónico-melódicos, como en el vals, que sin una intención temática dispersan las figuraciones en las diferentes voces.

Schoenberg mismo lo explica en una carta dirigida a Nicolás Slonimsky fechada en Hollywood el 2 de junio de 1937: *El método para componer con doce sonidos ha sufrido diversas etapas preliminares. El primer paso de este proceso fue cumplido alrededor de diciembre de 1914 o al comenzar el año 1915, cuando esbocé una sinfonía, cuya última parte se transformó más tarde en el oratorio "La Escala de Jacob" (obra que no fue terminada).*

El scherzo de esta sinfonía estaba formado por un tema de doce notas y aún me encontraba lejos de la idea de utilizar uno similar, fundamentalmente como criterio unificador para toda la composición. Por lo tanto, me preocupé con firmeza en basar la estructura de mi música "conscientemente" sobre una idea totalizadora, la cual no sólo las reprodujera, sino que también regulase las "armonías" y el acompañamiento. Muchas fueron las tentativas para alcanzar esta realización, pero muy pocas completadas y publicadas. Como ejemplo de tales ensayos puedo citar las Cinco piezas op. 23. Aquí llegué a una técnica que denominé (para mi mismo) "componer con notas", término muy vago pero que me significaba alguna cosa, y precisamente —en contraste con el modo ordinario de usar un tema— lo utilizaba ya a la manera de un "séquito fundamental de doce sonidos". Algunos trozos de la Suite op. 25 compuestos anteriormente (otoño de 1921), habían afirmado quizás con más rigor los términos sintéticos del nascente lenguaje, que en esta obra —concluye Schoenberg— se convierte de improvisado, consciente del verdadero sentido de mi intento: unidad y regularidad, que sin pensarlo me había guiado por este camino.

El vals de esta suite constituye la culminación de estos experimentos donde nuestro músico aplica de manera evidente la serie de doce tonos. Este nuevo

camino capaz de revolucionar la sensibilidad y de fomentar la elaboración de nuevas formas, debía ser, necesariamente discontinuo y temático; eventual justificación para tan increíble y sin precedente salto que la música había dado con la serie.

Indicaciones de Arnold Schoenberg

1. ♯ marcar el acento como para un tiempo fuerte; ∪ indica que no es necesario acentuar como en un tiempo débil.
2. El staccato suave y liviano está marcado por un . ; el staccato duro y apoyado por un ▼ .
El guión — (frecuentemente combinado con el signo del acento ♯ significa: acentuado y sostenido) es utilizado para marcar el portato y tenuto; cuando el signo del staccato está sobrepuesto — significa que la nota que soporta el guión debe estar sostenida y no obstante separada de la nota siguiente por una pequeña pausa.
v indica por lo menos: no débilmente ! ver, con frecuencia: destacado (las anacrusas están más particularmente marcadas).
3. Una pequeña flecha adjunta al signo del arpeggio, sirve para detallar que éste debe ejecutarse de abajo hacia arriba (↑) o de arriba abajo (↓).
4. Las cifras metronómicas no deben tomarse jamás al pie de la letra, simplemente a título de información.
5. Los trinos serán siempre ejecutados sin coda, las apoyaturas como las anacrusas.
6. Las mejores digitaciones son aquellas que permiten la exacta realización del texto. Caso contrario el pedal sordina, prestaría frecuentemente excelentes servicios.

SUITE OP. 25 (Universal Edition, Viena)

- 1 *Präludium.*
- 2 *Gavotte.*
- 3 *Musette.*
- 4 *Intermezzo.*
- 5 *Menuett.*
- 6 *Gigue.*

Arnold Schoenberg en su libro "Estilo e idea" escribe: *El método de composición con doce sonidos surgió de una necesidad.* La Suite op. 25 cristaliza ese requerimiento en el cual el dodecafonismo encontró su total aplicación basado primordialmente en una reorganización armónica y polifónica.

Para mí —dice Schoenberg— la expresión LOGICA, aplicada a los probables elementos dodecafónicos, evoca las siguientes asociaciones: Lógica —forma humana del pensar- mundo humano- música-humana-percepción humana de la ley natural, etc.

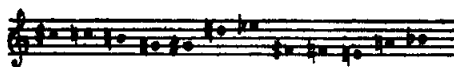
En las obras anteriores elementos como: desarrollos temáticos, reglas correspondientes a la tonalidad y repeticiones de motivos rítmico-melódicos de manera tradicional habían sido reemplazados por estructuras generadas en una sola célula interválica (Tres piezas op. 11) o por una condensación de formas y valores expresivos (6 piezas breves op. 19). Encontramos en las 5 piezas op. 23, características pertenecientes a la etapa denominada "*atonal organizada*" (ejemplos: compases 30-35 de la tercera pieza y una serie original sin transposiciones en el vals); este corto período de transición estableció nuevos principios que desarrollaron el sistema dodecafónico, ordenando las primeras reglas y posibilidades, armónicas, melódicas, estructurales. Por primera vez una serie de doce grados distintos forma el material de la obra completa.

Schoenberg desafía leyes que la música europea había desarrollado durante siglos. Este avance —representado musicalmente por elementos que sobrepasan el *momento* estético-evade toda suerte de mistificación y complejidad, estructurándose desde entonces sobre una línea creativa precisa y breve. Claros ejemplos lo constituyen la Suite op 25 y piezas op 33 a, op. 33 b.

Los principios fundamentales en que se basan las composiciones dodecafónicas son:

1º Una serie original (O.), en la cual enumeraremos los grados de 1 a 12. Estos doce sonidos, pertenecientes a la gama cromática, guardan una absoluta autonomía, no manteniendo relación tonal (las sucesiones de intervalos son diferentes a las anteriormente aplicadas). El orden de los intervalos en la serie inicial será fijo y constituirá el elemento unificador de motivos, temas y acordes.

Ej. 8



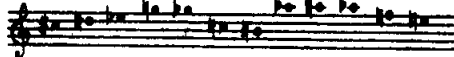
2º Una serie retrógrada (R.) en la que los grados son leídos partiendo del número 12 hacia el primero.

Ej. 9



3º Inversión (I.) se obtiene de la serie original cambiando los intervalos ascendentes en descendentes y viceversa.

Ej. 10



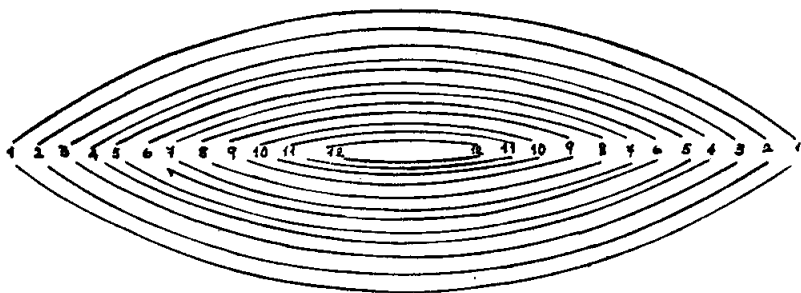
4º Movimiento retrógrado de la inversión (R. I.).

Ej. 11

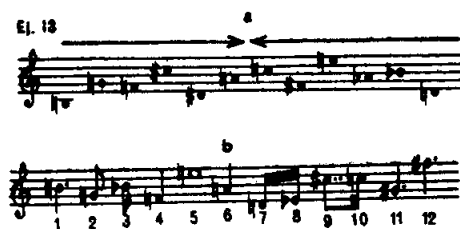


Cada una de estas cuatro series puede ser transportada a los once grados restantes. Gráficamente se representa de la siguiente manera:

Ejemplo Nº 12



Estas series se dividen, a su vez, en simétricas y asimétricas. Los intervalos correspondientes a las primeras guardan entre sí una estricta relación, pudiendo distribuirse así: dos grupos de seis sonidos cada uno; tres grupos de cuatro sonidos, etc. En líneas generales, destacamos que las series simétricas (a) ofrecen más posibilidades como principios constructivos, mientras que las asimétricas (b), con su tendencia de liberación, resultan más aptas para los pasajes expresivos.



De los doce sonidos de la serie original combinamos los dieciséis acordes siguientes:

6	acordes de	2	grados cada uno.
4	" "	3	" " "
3	" "	4	" " "
2	" "	6	" " "
1	acorde de	12	grados.

Total 16 acordes.

Estos dieciséis acordes tienen la posibilidad de transportarse a los once grados restantes de la escala cromática y cada uno de ellos posee sus propias inversiones.

Schoenberg inaugura con esta obra un período de consolidación y preciosismo en el que despliega juegos polifónicos de acabada perfección. La Suite op. 25 —la más extensa y difícil de sus obras para piano— toma sus

títulos de modelos clásicos: *Lo que hay de viejo en sus formas* —dice Schoenberg— *es simplemente su título; no tengo inconveniente en preservarlo, puesto que los músicos no estamos obligados a forjar vocablos poéticos.*

La Suite op. 25 lleva en su manuscrito las siguientes fechas finales:

Präludium, Traunkirchen, julio de 1921.

Gavotte, sin fecha.

Musette, 18-3-1923.

Intermezzo, 26-2-1923.

Menuet, (copiado 22-3-1923).

Gigue, 8-3-1923¹.

A fines de julio de 1921 Schoenberg trabaja en el preludio de la Suite op. 25. En esta fecha y durante un paseo que realiza en Traunkirchen comenta a su alumno Josef Rufer: *Hoy he descubierto algo que asegurará la primacía de la música alemana en los próximos cien años.*

PIEZA PARA PIANO OP. 33a (Universal Edition, Viena)

La Pieza para piano op. 33a, cuyos primeros esbozos están fechados el 25 de diciembre de 1928, parece señalar la iniciación del llamado *periodo creativo americano*. Concebida en los términos más estrictos de la sintaxis dodecafónica, muestra su desemejanza con la Pieza op. 33b por una extraordinaria libertad conceptual.

Siguiendo el esquema de un tiempo de Sonata, Schoenberg expone el discurso musical sobre un desarrollo temático —contrario a los principios de la construcción dodecafónica—, el cual surge precipitadamente generado por la armonía:

Compases	1 y 2	Introducción.
"	3 - 7	Primer tema.
"	8 - 13	Transición que comprende una repetición aumentada de la introducción.
"	14 - 25	Segundo tema.
"	25 - 27	Frase concluyente.
"	32 - 40	Repetición y coda.

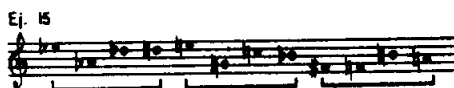
Esta obra se desarrolla en base a una división ternaria de la serie, en grupos de cuatro notas:



¹Una copia del manuscrito de la Suite op. 25 se encuentra en la Oesterreichische Nationalbibliothek (Viena); en ella se observan las siguientes notas del autor: *¿dónde están mis observaciones?*, luego el sello con la dirección *Mödling bei Wien Bernhardgasse 6*. Más

abajo tener presente escrupulosamente, y en la página dos: *yo le ruego con urgencia me comuniqué quién se ha tomado el atrevimiento de realizar cambios en mi manuscrito, que evidentemente están contra mis intenciones.*

En el compás siguiente hallamos la inversión de un movimiento retrógrado transportado a una cuarta justa:

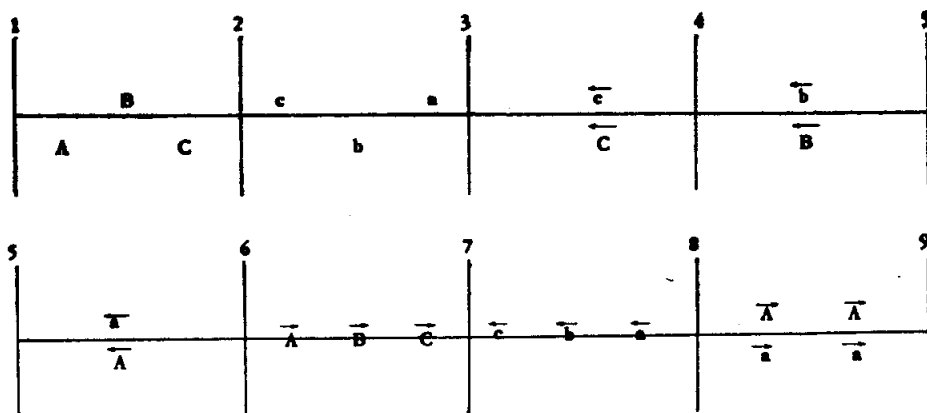


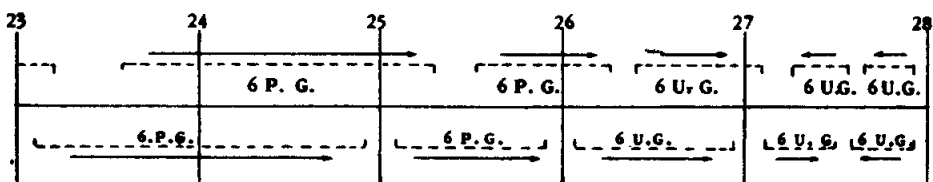
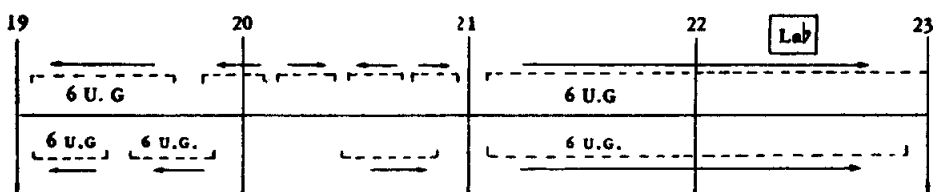
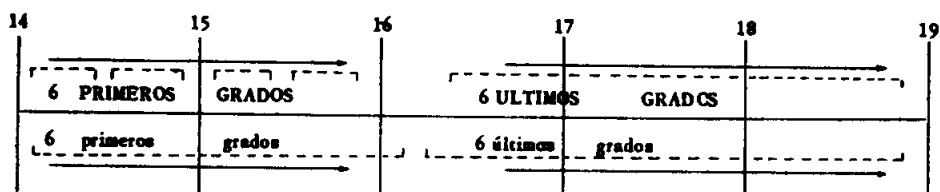
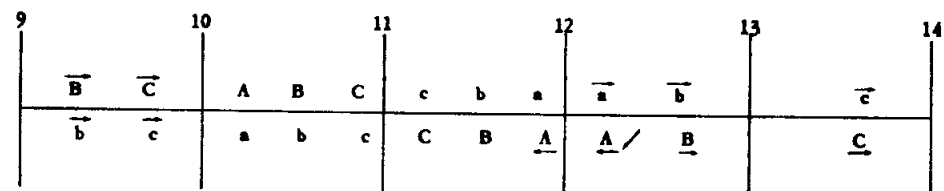
La repetición aparece en esta pieza como elemento constructivo, dictado por un impulso rítmico o melódico, distinguiéndose en la presentación del segundo tema. El concepto sonido-eje, como lo define Juan Carlos Paz, *tiene su germen en lo establecido en los comienzos de la técnica dodecafónica, de que un grado puede volver sobre sus pasos, retrocediendo al grado que haya precedido, antes de continuar la trayectoria impuesta por la marcha de la serie (ver compás 20). En esos casos el sonido gira sobre si mismo, adquiriendo la señalada característica de eje o pivote y dando un carácter circular a la serie.*

En las páginas siguientes detallamos un esquema de la Pieza op. 33a. La serie está dividida en tres secciones: A-B-C (ejemplo 1) y c-b-a (ejemplo 2). La dirección de las flechas indica el orden de la serie (horizontal), cuando faltan significa que la misma está en forma acórdica (vertical). Los becuadros con alteraciones corresponden a la repetición de un grado, a la omisión del mismo, o bien a un error indicado por el propio autor.

- A (si $\flat$, do $\flat$, fa $\flat$, si $\flat$).
- B (la $\flat$, do $\sharp$, re $\sharp$, fa $\sharp$).
- C (la $\flat$, re $\flat$, mi $\flat$, sol $\flat$).
- c (fa $\sharp$, la $\flat$, si $\flat$, fa $\flat$).
- b (sol $\flat$, si $\flat$, do $\flat$, mi $\flat$).
- a (re $\sharp$, sol $\sharp$, do $\sharp$, re $\flat$).

ESQUEMA DE LA PIEZA Op. 33a





En el desarrollo comprendido entre los compases 28-31 encontramos la serie original transportada a una segunda mayor y a una cuarta aumentada, la cual está dividida en dos grupos de seis sonidos y tres grupos de cuatro sonidos.

Ejemplo Nº (O) 2ª Mayor.

(R. I.) 2ª Mayor.

(O) 4ª Aumentada.

(R. I.) 4ª Aumentada.

The diagram shows musical notation for sections 28 through 40 of Schoenberg's Op. 33b. It consists of three systems of staves. The first system (measures 28-32) shows transpositions of section A (A', A'', A''') and section B (B', B'', B'''). The second system (measures 33-36) shows transpositions of section C (C, C', C'') and section B (B, B', B''). The third system (measures 37-40) shows transpositions of section C (C, C', C'') and section B (B, B', B''). The notation includes notes, rests, and various markings such as '6 G.', '6 U. G.', and '6 P. G.'.

Transposiciones de las secciones A, B, c y c, b, a que se encuentran aplicadas libremente en los compases 27-31.

The diagram shows musical notation for sections 16 and 17 of Schoenberg's Op. 33b. It consists of two systems of staves. The first system (measures 16-17) shows transpositions of section a (a, a', a'') and section b (b, b', b''). The second system (measures 18-19) shows transpositions of section c (c, c', c'') and section d (d, d', d''). The notation includes notes, rests, and various markings such as '6 G.', '6 U. G.', and '6 P. G.'.

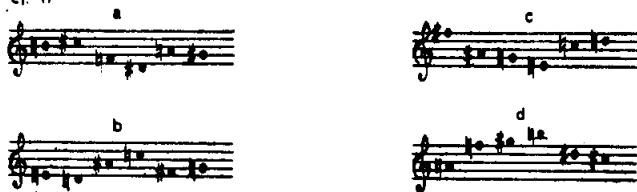
PIEZA PARA PIANO OP. 33B

(New Music Society of California)

La Pieza op. 33b —último trabajo que Schoenberg compuso para piano— presenta la serie y su combinación retrógrada, dividida en dos grupos de seis sonidos cada una, que sirve como base al desarrollo de la obra. La primera de estas secciones contiene los mismos grados que la segunda mitad de la inversión (en diferente orden):

NOTA: Las indicaciones que figuran en recuadro son errores.

Ej. 17



Se distingue en estas páginas una escritura concisa y lineal, resultado en Schoenberg de su conocimiento polifónico aplicado a la técnica serial.

El carácter *cantabile* de este trozo exhibe en primer plano un material melódico preponderante que fluctúa musicalmente en estado de profunda meditación.

El pensamiento polifónico, esencialmente arraigado en el estilo pianístico de Schoenberg, se ramifica en una intermitente sucesión de ideas que se repiten ocasionalmente. Esto lo observamos en la pieza op. 33b, donde un continuo renovamiento de figuraciones rítmicas y melódicas vuelven a presentarse (los mismos grados) con aumento o disminución de valores.

La no repetición exacta de una línea melódica o un motivo rítmico posee la misma trascendencia que guardan —autónomamente— los grados de la serie dodecafónica, ya que estas reiteraciones de ritmos y melodías nos acercarían nuevamente a leyes tonales.

Ver pentagrama superior compases 1-4.

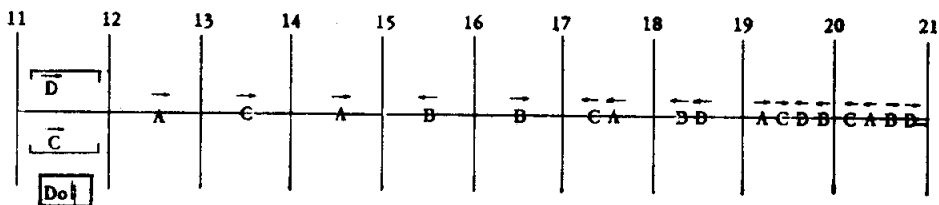
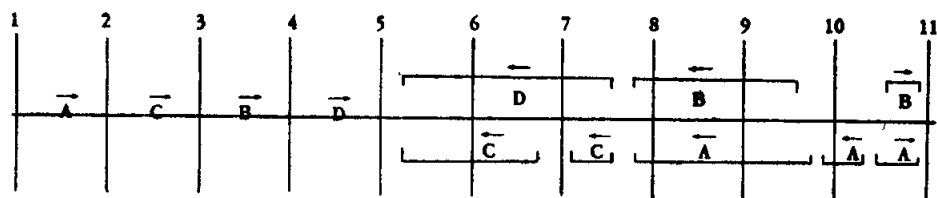
Ver pentagrama inferior compases 1-4.

En el pentagrama superior del compás 61 (la-sol# -do-re) cuatro semicorcheas y una negra. Los mismos grados están en valores de cuatro corcheas y una negra en los compases 62-63. En figuraciones de balncas en los compases 64-68.

Procedimiento similar se encuentra en la voz inferior del mismo pentagrama.

1

ESQUEMA DE LA PIEZA Op. 33b



21 22 23 24 25 26

$\overline{A}$	$\overline{C}$	$\overline{D}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{A}$	$\overline{C}$
$\overline{B}$	$\overline{D}$	$\overline{C}$	$\overline{A}$	$\overline{B}$	$\overline{D}$	

La Si

26 27 28 29 30 31

$\overline{A}$	$\overline{C}$	$\overline{A}$	$\overline{A}$	$\overline{C}$	$\overline{B}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{B}$
$\overline{B}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{B}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{A}$	$\overline{C}$	$\overline{C}$	$\overline{C}$

31 32 33 34 35 36 37

$\overline{B}$	$\overline{C}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{C}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$
$\overline{A}$	$\overline{C}$	$\overline{D}$	$\overline{D}$	$\overline{C}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$

37 38 39 40 41 42 43

$\overline{D}$	$\overline{B}$	$\overline{C}$	$\overline{A}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	
$\overline{C}$	$\overline{A}$	$\overline{D}$	$\overline{B}$	$\overline{A}$	$\overline{A}$	

Si

43 44 45 46 47 48 49

$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{C}$	$\overline{D}$	$\overline{A}$	$\overline{A}$	$\overline{A}$
$\overline{A}$	$\overline{A}$	$\overline{D}$	$\overline{C}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$

49 50 51 52 53 54 55

$\overline{C}$	$\overline{D}$	$\overline{B}$	$\overline{B}$	$\overline{A}$	$\overline{B}$	$\overline{D}$
$\overline{D}$	$\overline{C}$	$\overline{C}$	$\overline{A}$	$\overline{B}$	$\overline{A}$	$\overline{C}$

Do Fa

55 56 57 58 59 60 61

61 62 63 64 65 66 67 68

Solo Piano

Terminada en Barcelona, lleva en el manuscrito como fecha final, octubre 10 de 1931.

CONCIERTO PARA PIANO Y ORQUESTA OP. 42

(Edición G. Schirmer, Inc., N. Y.)

El Concierto para piano pertenece al último período de Schoenberg. Se percibe en él un alejamiento de métodos estrictamente seriales como los elaborados durante su radicación en los Estados Unidos.

Dentro de una escritura dodecafónica encontramos una atmósfera levemente tonal y el frecuente tratamiento de la octava¹, no sólo en la parte del piano y la orquesta separadamente, sino también de manera simultánea.

La obra consta de cuatro movimientos: dos lentos y dos rápidos intercalados. Los recursos técnicos del instrumento se hallan aquí hábilmente canalizados, evitando toda manifestación virtuosa. Piano y orquesta, en un constante intercambio de ideas, se integran a un material sinfónico de elevado contenido emocional.

En una carta dirigida al pianista Oscar Levant —para quien fuera escrito originariamente el concierto— Schoenberg le comunica su intención de encontrar algunas palabras que sirvieran de subtítulos a los cuatro movimientos. Estas notas detalladas en un cuaderno de apuntes dicen:

- 1º *La vida era demasiado fácil* (andante).
- 2º *Sorpresivamente se desencadenó el odio* (molto allegro).
- 3º *Una grave situación se creó* (adagio).
- 4º *Pero la vida continúa* (giocososo).

Levant se desentendió de estrenarlo y la obra fue presentada en la B. B. C. de New York, por Leopoldo Stokovsky y Eduard Steuermann (discípulo de Schoenberg y reductor de la partitura de orquesta para un segundo piano) en la parte solista, el 6 de febrero de 1944.

¹Schoenberg explicó posteriormente la de intensidad expresiva. aplicación de las octavas como un refuerzo

El Concierto, dedicado a Henry Clay Shriver, tiene en el manuscrito original las siguientes fechas:

Página 1, Julio 5, 1942, comienzo los primeros esbozos. Julio 10-1942.

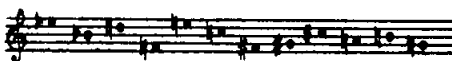
Página 40, después de una interrupción de seis semanas. Diciembre 26-1942.

Página 46, terminada en diciembre 29-1942.

Partitura terminada el 30 de diciembre de 1942.

1.er Tiempo Andante: la serie que inicia el Concierto es la siguiente:

Ej. 18



El piano narra líricamente —mediante el empleo de la gama de doce sonidos— su introducción, expuesta en forma de lied:

A, compases 1-16.

B, sección central (contrastante), compases 17-28.

A, compases 28-40.

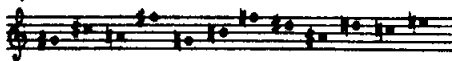
Notemos que ya en la presentación el autor se aparta del complejo dodecafónico, repitiendo algunas notas, antes que las doce restantes hayan sido escuchadas.

Ej. 19



Durante el primer tiempo, la inversión y el movimiento retrógrado de la serie estarán aplicados a los once grados restantes, tanto en su posición inicial como en las transposiciones, de tal manera en el compás 13, tenemos la inversión de la serie original, transportada a una 4ª justa ascendente:

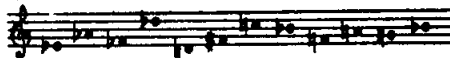
Ej. 20



En el compás 45 —pentagrama inferior— inversión de la primera serie.

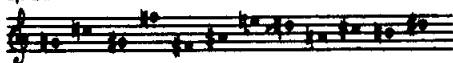
En el compás siguiente —pentagrama superior— la transposición de una 5ª ascendente de la serie original:

Ej. 21



Compases 59-60-61: la inversión de la serie inicial transportada a una 3ª ascendente (cuatro grupos de tres grados cada uno).

Ej. 22



Compases 65-68: serie inicial transportada a una 2ª mayor ascendente en orden retrógrado (dividida en dos grupos de seis grados cada uno).

Ej. 23



Compás 70: (mi_b), pentagrama inferior falta (.) .

Compás 74: antes de la pausa de corchea falta  en ambos pentagramas.

Compases 86-102: la serie inicial transportada a una 6ª ascendente es distribuido en dos grupos de seis sonidos o bien en cuatro de tres, intercalándose también en movimiento retrógrado.

Ej. 24



Compases 126-127: pentagrama superior, serie inicial transportada a una 3ª mayor ascendente (a); pentagrama inferior, inversión de la serie inicial transportada a una 6ª mayor ascendente (b).

Compases 126-131: se trasladan las posiciones de las series (pentagrama inferior a superior y viceversa).

Ej. 25



c., compás 123 es Re en lugar de Fa



2º *Tiempo Molto Allegro*: a diferencia del carácter expresivo del movimiento precedente, éste es de una gran flexibilidad rítmica apoyada en continuos cambios de tiempo ($2/2 - 3/2 - 3/4 - 6/4$).

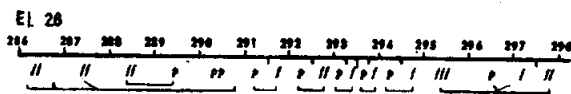
Sucesiones de arpeggios y acordes basados en el intervalo de 4ª crean planos sonoros de gran ampulosidad, fundamentados por una interválica similar dada juntamente con la orquesta.

Compás 250: pentagrama superior falta clave de sol.

Destacamos en este movimiento el eficaz empleo de armónicos (comp. 245).

3er. *Tiempo Adagio*:

Comienza la orquesta con un expresivo pasaje que conduce al trozo más descollante elaborado por el instrumento solista (compases 286-297). Esta sección, llamada erróneamente cadenza, se presenta estrictamente controlada, exhibiendo un equilibrio dinámico-rítmico.



Compás 294: en lugar de sol mi.

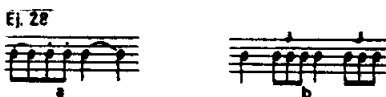


Compás 319: la orquesta repite el tema escuchado anteriormente por el piano (compás 286), al que se agregan dos compases; más adelante, un breve acompañamiento del instrumento —estáticos acordes— llevan a la casi inaudible cadenza que cierra este movimiento.

4er. Tiempo Giosoco (*moderato*):

Este último tiempo, formado por una sucesión de temas que sugieren diferentes planos sensitivos, expone claramente sus ideas musicales, caracterizadas por una ininterrumpida variante del tiempo (33 cambios).

Las figuraciones con que inicia el piano el giosoco difieren de las que realiza la orquesta a partir del compás 349, intercalándose de manera simultánea en el compás 371.



Hacia el final, el movimiento aumenta en intensidades hasta llegar a un pasaje (*stretta*) de ejecución nerviosa y difícil. Estas últimas páginas se ven realzadas por una combinación de acentuaciones opuestas que convierten su concreción en verdadera acrobacia instrumental, descontando lo que esto comprende dentro de la técnica schoenbergiana.



La producción pianística de Arnold Schoenberg constituye el pilar-base de la literatura instrumental contemporánea. Su proyección alcanza aun hoy, a trabajos que podrían calificarse de "claves", para el actual desenvolvimiento del arte musical.

No sólo ejerció vital preponderancia en autores cuyos nombres han traspasado ya la línea de la consagración, tales como: Alban Berg, Anton von Webern, Olivier Messiaen, Juan Carlos Paz, y Luigi Dallapiccola, entre otros, sino también a figuras de casi reciente promoción, representantes de nuestro "momento", como: Pierre Boulez, Hans Werner Henze, Luis de Pablo, Karlheinz Stockhausen y Michael Klebe, etc.

El conjunto de las obras de Arnold Schoenberg nos introduce en un nuevo estilo de interpretación que alcanzará —por ejemplo— en las sonatas para piano de Pierre Boulez, un punto significativo de nuestro desarrollo, en relación con los procesos instrumentales.

Técnicamente: el aporte minucioso de una dinámica —anunciada por Debussy—, el empleo constante de un variado número de acentos (alguno de ellos no utilizado anteriormente), y un material temático-rítmico inédito, le confiere al instrumento, una fisonomía y un lenguaje renovados.

Por su complejidad, la obra para piano de Arnold Schoenberg no ha alcanzado —como el autor de *Pélleas*— la aproximación y el interés de intérpretes y auditores. Sin embargo merece destacarse —en tal sentido— la meritoria labor de difusión realizada por el pianista alemán Eduard Steuermann (recientemente fallecido en los Estados Unidos) y por los jóvenes, pero ya consagrados artistas: el pianista americano Paul Jacobs, intérprete predilecto del *Domaine Musical* parisiense, y el argentino Jorge Zulueta, ganador del Primer Premio, en el Concurso Internacional "Kranichsteiner" de la ciudad de Darmstadt (Alemania) por su interpretación de la obra completa para piano de Arnold Schoenberg.

Buenos Aires, mayo de 1965.

NOTA: Todas las partituras que figuran en este artículo nos fueron proporcionadas por el autor (N. de la R.).

CLAUDIO MONTEVERDI-GIOVANNI MARIA ARTUSI: UNA CONTROVERSIA MUSICAL

por

Samuel Claro

La querella Artusi-Monteverdi, en sucesión de *declaraciones* y *discursos* podría considerarse, quizás, como la inquieta preocupación de un "distinguido teórico, bien versado en el arte del contrapunto, pero de mentalidad totalmente reaccionaria" frente a innovaciones de conceptos musicales y estéticos que sobrepasan el límite de su comprensión. Fue ésta una controversia de contrastes, por un lado "panfletos insultantes", como dice Strunk y, por otro, el silencio y declaraciones impersonales.

En el hecho, estos acontecimientos "per se" no produjeron revolución alguna en los sistemas musicales, ella había iniciado ya su proceso, con fuerza irresistible. Lo que la controversia que vamos a analizar sí produjo, fue una definición por parte de un grupo de compositores (representados por Monteverdi), respecto a lo que ellos consideraban la verdad sobre la composición musical, como expresa Monteverdi en su carta a los "Studioli lettori" (Libro V, introducción, 1605): "que el hombre sagaz¹ reflexione y... se convenza que el compositor moderno construye sobre los fundamentos de la verdad".

Es evidente que Artusi no comprendió el significado de lo que él denominaba las "imperfecciones" de la música moderna: las concebía como absurdas transgresiones contra reglas establecidas, no logrando comprender el sentido de ellas. El teórico se interesó principalmente por el tratamiento de disonancias y consonancias y por el uso adecuado del tritono. Según él, la disonancia era percibida por el auditor "senza alcun piacere" (L'Arte del Contrapunto, 1586, p 7), y el tritono, o *quarta superflua*, "per sua nature è tanto alle orecchie insopportabile" (Ibid., 1589, p. 39).

No obstante, Artusi era un músico cabal, dotado de un oído finamente cultivado. Su primer ataque a la nueva escuela se basó exclusivamente en la audición de música aún sin editar. En efecto, en 1600 publicó un diálogo sobre las "imperfecciones de la música moderna", en el que incluía nueve ejemplos tomados de dos madrigales de Monteverdi, que había escuchado en una audición privada. Estos ejemplos no tenían sino leves diferencias con respecto a los originales aparecidos tres y cinco años después, respectivamente.

El título del libro de Artusi (un elaborado tratado de 71 folios) merece ser considerado. Dice: "L'Artusi, o las imperfecciones de la música moderna. Dos Discursos en los que se discuten muchas cosas útiles y necesarias para el Compositor moderno". A este compositor, según él, le hacen falta sus consejos, porque "en vez de enriquecer, aumentar y ennoblecer la armonía a través de distintos medios, como lo han hecho tantos espíritus nobles, lo reducen a tal estado, que el estilo bello y purificado no puede distinguirse del bárbaro"².

¹El original italiano dice "ingegnosi".

²O. Strunk en su libro *Source Readings in Music History* (Norton, N. Y.), ofrece una

traducción al inglés de los fragmentos más importantes de estos *Discursos*.

Su primer argumento contra ellos se refiere al concepto de que "el sonido agudo es parte del grave y tiene su origen en él. Así, siendo parte del sonido grave debe estar siempre relacionado a él". Este concepto proviene de un experimento del monocordio, en el que dos cuerdas se afinan al unísono. Si a una de las cuerdas se le hace producir un sonido más agudo, poniendo un puente bajo ella, el sonido agudo será parte del grave.

Para Artusi el primero, segundo, cuarto, quinto y otros "compases", (en el italiano original: *casella*), "la voz superior no tiene correspondencia, o proporción armónica, con el bajo".

Respecto al primer ejemplo (ver ej. 1) observa que "ellos pretenden conservar la relación armónica diciendo que la negra del primer compás [la], que aparece después del silencio del mismo valor y que forma un intervalo de 16ª con el bajo, sería disonante si el soprano fuera como sigue:



porque la segunda voz [tenor, según Artusi], cantando la primera negra una octava más grave [sol], haría que la segunda nota [fa semicorchea], que produce una disonancia, se escuche como disonancia [con el sol del soprano]³; aparte de esto, dicen ellos, como la tercera de las cuatro negras [el segundo sol que propone Artusi en su ejemplo A] es consonante [con respecto al bajo] no habría ninguna diferencia en convertir dos negras, una consonante y la otra disonante, en una blanca disonante [la nota fa blanca, en el soprano del ejemplo 1], produciendo así mayor aspereza. Esto es lo mismo que si se cantara cuatro notas negras que produjeran alternadamente una consonancia seguida de una disonancia, siguiendo así la regla establecida para las figuras de este valor. De este modo, todo lo que ellos hacen lo transforman en algo tosco y burdo".

En la forma original ellos "ofenden el oído", pero no si lo hacen gradualmente (*sol-la-sol-fa*). Artusi arguye que a esto lo llaman "ornamentación" y "canto acentuado"⁴. El concepto de "canto acentuado" nos lleva a la médula de esta disputa, pues es aquí donde descubrimos la falta de flexibilidad intelectual de Artusi (por no decir mala fe) para percibir la esencia del nuevo pensamiento. "Dicen que la acentuación en composición tiene un efecto notable y que estos acentos se producen sólo cuando una voz asciende hacia una nota más alta". El acento se da generalmente en la última nota.



Artusi sostiene que estos compositores quieren confundir las reglas usando el término de "canto acentuado" y que se "requiere gran precisión por parte del compositor... así como gran discreción y juicio por parte del can-

³Se debe seguir esta discusión confrontando los ejemplos A y 1.

⁴Artusi se refiere, sin duda, aún cuando soslaya el problema, como lo veremos más ade-

lante, a un aspecto fundamental de la música barroca, la *expressio verborum* o representación musical de la palabra.

tante al *conducir la voz*⁵ en tales ocasiones". Por lo tanto, habría un error sintáctico en esta nueva música producido por la falta de un signo notacional adecuado⁶.

Lo que Artusi no dice es que esta música estaba provista de texto⁷, y esta es, precisamente, la mayor queja del hermano de Monteverdi, Giulio Cesare, en su *Dichiaratione* publicada en la primera edición de *Scherzi-Musicali* (1607), como complemento al prólogo de Claudio Monteverdi al Quinto Libro de Madrigales (1605) y luego de dos ataques posteriores de Artusi.

El párrafo que citamos a continuación crea cierta confusión sobre la honestidad o buena fe de los argumentos de Artusi: "...mientras los nuevos inventores se agotan inventando cosas nuevas para hacer esto [*conducir la voz*] evidente, continúan sembrando sus composiciones con pasajes los cuales, al ser cantados o tocados en distintos instrumentos, por músicos acostumbrados al tipo de música acentuada, llena de situaciones implícitas, *producen una armonía que no es desagradable, la que me maravilla*". (Énfasis agregado). Habría dos razones para ello: 1) o el cantante no canta lo que está escrito, o 2) el oído no percibe totalmente la ofensa que se le hace. Del primer punto prefiero no hacer mayores comentarios, pero sobre el segundo, es difícil concebir que el hombre que es capaz de reproducir estos ejemplos a raíz (presumiblemente), de la sola audición de una obra, goce de un trozo teóricamente condenatorio y prácticamente aceptable. No obstante, continúa: "...estos pobres seres no perciben que lo que obtienen de los instrumentos es falso y que una cosa es explorar, a través de la voz y los instrumentos, algo relacionado con la facultad armónica y otra, llegar a la verdad misma por medio de la razón, secundado por el oído... y están tan enamorados de ellos mismos, que piensan que tienen el poder de corromper, destruir y arruinar las buenas viejas reglas... A la postre... construyen sin fundamento...".

Artusi no se opone a la innovación, pero ¿qué es para él innovación? Parece que sólo fuera el problema de la disonancia. Se pregunta a sí mismo: ¿por qué no hacer uso de la disonancia a la manera de Willaert, Rore, Palestrina, Merula, etc.? En su tratado sobre el Arte del Contrapunto dice que el músico "considera sencillamente la consonancia..., la armonía... y, accidentalmente, la disonancia" que, como hemos visto, es "senza alcun piacere".

Con respecto a la disonancia, según el concepto moderno, Artusi dice con ironía en su diálogo: "si quereis que la disonancia se convierta en consonancia, es preciso que sea contraria a la consonancia; por naturaleza es siem-

⁵*Conducir la voz* consiste, según Artusi, en que el cantante, "cuando cree que va a producir [con una nota determinada] un mal efecto, lleve la línea melódica hacia un sonido con el cual no ofenderá el oído".

⁶Artusi omite, deliberadamente, todo aquello que pueda entorpecer su razonamiento tendencioso. Si observamos el segundo compás del ejemplo 7, de donde proviene el ejemplo B, se puede apreciar esta falta de redacción, porque "el cantante no sabe... en qué punto debe, con discreción, *conducir la voz*". Sin embargo, en el tercer compás del

ejemplo 16, de donde proviene el ejemplo 7 y que es, además, el original de Monteverdi, el texto claramente da la pauta para la acentuación natural de la melodía: *che col dir t'offendo*. Probablemente la palabra *offendo* haya recordado a Artusi su propio concepto de disonancia...

⁷El texto correspondiente a los fragmentos publicados por Artusi, figura en los ejemplos 10 al 18, que corresponden a los ejemplos 1-9. Ellos están tomados del *rv* y *v* Libros de Madrigales de Monteverdi.

pre disonante y sólo puede convertirse en consonante cuando la consonancia se transforma en disonancia", y agrega, "es posible que estos nuevos compositores... descubran un método nuevo por el que la disonancia se convierta en consonancia y la consonancia en disonancia".

El Arte del Contrapunto fue editado en Venecia, en dos partes, en 1586 y 1589. La segunda parte trata de "che cosa sia dissonanza e di quante sorti si ritrovi". Este tratado, presentado en forma de cuadros esquemáticos, nos revela que para Artusi las disonancias son los intervalos de séptima y segunda; y consonancias, la octava y los intervalos de sexta, quinta, cuarta y tercera; pero hay más; las consonancias perfectas son la octava, la quinta y la cuarta. (Parte I, p. 9).

En el diálogo, al referirse a las disonancias, Artusi llega aún más lejos al decir que "las disonancias en armonía..., siendo por naturaleza contrarias a la consonancia no pueden en ningún caso concordar en la misma forma y no deben ser usadas de la misma manera.

Las consonancias son usadas libremente, por grados conjuntos o disjuntos, sin distinción, pero por ser las disonancias de naturaleza distinta deben de considerarse de otra manera". En seguida cita su propio tratado sobre contrapunto en el que demuestra este problema, extractando una de sus reglas: "estos músicos observan la regla de que la voz que forma la disonancia con el bajo tiene correspondencia armónica con el tenor, de manera que concuerda con cualquiera de las otras partes". Se observa esta regla en los ejemplos 1, 5, 6 y 7, pero en el sexto compás (*casella*), "las corcheas no tienen relación armónica con el bajo, o con el tenor". Claro está que no publicó ni la continuación del pasaje ni su texto⁸, en el que la palabra *fugace* da la clave y justificación del uso de disonancias, pero agrega que "las corcheas son el resultado de percibir, por medio de instrumentos, que no lo gran ofender el oído debido a su rapidez".

Es curioso observar que en Morley⁹ encontramos una declaración similar en la tercera parte de su obra, cuando dice a Polymathes: "Aunque la imitación es algo excelente desearía, no obstante, que ningún hombre imitase tanto como para aceptar cualquier cosa que su autor diga, ya sea bueno o malo, en cuanto a estos saltos [se refiere a algunos saltos de cuarta y quinta en notas negras], aunque al cantarlos se hace con gran rapidez (como ocurre en los Madrigales, Canzonetas y otra música liviana similar), en las notas de pequeño valor, dan ocasión al ignorante para hacer lo mismo en las notas largas, como en los Motetes, en los que la falta sería más ofensiva y más fácil de percibir; al igual que aquel que con destreza toca un instrumento, haciendo alarde de la agilidad de sus dedos, logrará a través de la rapidez, escamotear muchas faltas las que, si se les analizara con detención, ofenderían el oído grandemente; así también estos músicos, pues las faltas son pasadas rápidamente por tratarse de notas cortas, consideran que no son faltas. Debemos aprender, sin embargo, a distinguir entre un instrumento y una voz que canta una cantilena".

Artusi llega a criticar hasta los movimientos que hacen los cantantes mientras interpretan las obras de estos compositores, agregando que estos úl-

⁸Comparar el ejemplo Nº 6 con los dos últimos compases de los ejemplos 13 al 15.

⁹Thomas Morley. *A Plain and Easy Intro-*

duction to Practical Music, London, 1597. Edición contemporánea de Alec Harman, Norton, N. Y., 1963. pp. 253 s.

timos son ignorantes y no conocen ellos mismos "la verdadera naturaleza de sus obras".

Con respecto al tritono, "alle orecchie insoportabile", dice en su Diálogo: "...Observad cuán duro y rudimentario es este pasaje que para ellos es exquisito. En el tercer compás [ver ejemplos 3 y 12], después de la pausa de blanca, el bajo choca con el tenor en una quinta disminuida, lo cual produce en el cantante la duda de si está equivocado o está cantando correctamente. Todos los compositores han hecho uso de este intervalo, pero de manera distinta. Digo 'de manera distinta', porque aunque lo emplean en la primera y segunda parte del compás, llamado arsis y thesis, no lo usan de ninguna de estas dos maneras después de una 'privación' de sonido; como lo demuestra Artusi en su *Arte del Contraponto*, que una sexta u otra consonancia debe precederlo... ellos atribuyen a la pausa de mínima el valor de consonancia".

Finalmente, la mentalidad archiconservadora del teórico se hace evidente cuando habla de la séptima. "Nuestros maestros antiguos nunca enseñaron que las séptimas pueden ser usadas libremente, como se observa en los compases 2, 3, 5, 6 y 7, puesto que no contribuyen al realce de la composición... así como el agudo no tiene correspondencia con el total, comienzo o fundamento".

Monteverdi no respondió a estos ataques con palabras, sino que con hechos. En 1603 publicó su cuarto libro de Madrigales en el que incluyó la obra "Anima mia perdona", de la cual provienen los ejemplos 8 y 9 (que corresponden a los ejemplos 17 y 18) y en 1605 editó el quinto libro, colocando su "Cruda Amarilli", el vapuleado madrigal de los ejemplos 1 al 7, como primer número de la colección.

La secuencia de acontecimientos de la controversia Artusi-Monteverdi, es la siguiente: primero, el diálogo de Artusi, editado en Venecia en 1600. Según Schrade existe una "Seconda parte dell'Artusi", publicada en 1603, pero no me ha sido posible encontrar mayor información sobre ella. Ese mismo año, aparece el Cuarto Libro de Madrigales de Monteverdi. Dos años después, en 1605, Artusi publicó un *Discorso Musicale* que no ha sobrevivido hasta nuestros días, el cual ha sido calificado de "abusivo". Al mismo tiempo Monteverdi publicó como prefacio de su Quinto Libro de Madrigales, una carta a los *Studiosi Lettori*, que se refiere, sin duda, al diálogo de 1600¹⁰. Aparentemente, ese mismo año, el hermano de Monteverdi, Giulio Cesare, escribió una *Dichiaratione* sobre esta carta, contestando los ataques de Artusi en lugar de su hermano. La Declaración fue publicada en 1607 y constituye un importante documento monteverdiano. Al año siguiente, el año de *Orfeo* y *Arianna*, Artusi obtiene la última palabra con un *Discorso Secondo Musicale*, increíble pieza literaria publicada bajo seudónimo, que analizaremos más adelante.

Monteverdi no contestó personalmente a sus adversarios, aunque en el prefacio del Quinto Libro de Madrigales dice que sólo tiene que revisar una respuesta ya escrita. Qué fue de esta respuesta, nadie lo sabe, pero el silencio sirvió a Artusi para terminar su último panfleto, diciendo que Monte-

¹⁰Una traducción de esta carta se publica al final del presente trabajo.

verdi no era capaz de probar que sus obras eran "buenas y verdaderas" (*Discurso Secondo*, 1608, p. 15).

Claudio Monteverdi instruyó a su hermano para que contestase por él y Giulio Cesare, de hecho, proclamó la esencia misma de los ideales monte-verdianos, como lo comprueba la siguiente cita de la *Dichiaratione*: "Mi hermano dice que no compone sus obras de manera fortuita porque, en este tipo de música, su intención ha sido convertir las palabras en amas de la armonía y no en servidoras de ella y es así como su música debe ser juzgada con respecto a la melodía". Así, el argumento clave de Monteverdi contra sus críticos fue que éstos desdénaban el texto considerando sólo la música.

Los vocablos *prima* y *seconda pratica* que aparecen en la carta a los *Studiosi Lettori*, comentada por Giulio Cesare, constituyen dos conceptos diversos. La *prima pratica* se refiere a que la armonía es el ama de las palabras, según los principios creados por Ockeghem y Josquin y que se extienden hasta las obras de Willaert y Zarlino. En la *seconda pratica*, las palabras vienen a ser amas de la armonía. Monteverdi jamás destruyó nada de valor esencial en el arte de la música. Excepto referencia ocasional a Peri y Caccini, la *Dichiaratione* no menciona a los florentinos para apoyar estos nuevos ideales. Si buscaba justificación para sus ideales, Monteverdi los encontró en el pasado.

Para él ésta era una "práctica" y no una teoría y, "segunda", porque se trata de una *segunda manera práctica*, como Giulio Cesare continúa diciendo: "el Reverendo Zarlino no pretendía ocuparse de ninguna otra práctica, como lo declaró al decir: 'mi única intención es describir el método de aquellos que han descubierto nuestro procedimiento para que varias partes suenen a través de distintas modulaciones y melodías, específicamente según la manera observada por Messer Adriano, [Sopplimenti Musicali I, i]. Así, el Reverendo Zarlino admite que las prácticas que él enseña no son las únicas".

Para Monteverdi la manera establecida de escribir las disonancias es aquella enseñada por Zarlino en la tercera parte de sus *Istituzioni*. Al respecto, la *Dichiaratione* continúa diciendo que "estas [reglas] demuestran musicalmente el sentido de sus preceptos y leyes que, como se ha visto, no tienen respeto por las palabras, puesto que es la armonía la que predomina. Por esta razón... cuando la armonía está supeditada a las palabras el uso de consonancias y disonancias no se determina en la forma establecida, ya que cada armonía difiere de la otra en este sentido... El Reverendo Zarlino se refiere a este problema con las siguientes palabras: 'Si consideramos la armonía en forma pura, sin agregarle absolutamente nada, no tendrá poder para crear ningún efecto extrínseco'. [Istituzioni armoniche II, vii].

La última defensa que contiene la Declaración, se refiere al cambio de modo en una composición determinada. Giulio Cesare cita un párrafo de Artusi que pertenece probablemente a la primera parte del Discurso de 1605, que se ha perdido. "Artusi —dice— también ha explicado y demostrado la confusión introducida a la composición por aquellos que comienzan con un modo, continúan con otro y terminan, con un tercero sin relación alguna con el primero y segundo, lo que resulta algo así como la conversación de un loco..." Giulio Cesare Monteverdi defiende a su hermano, citando algunos ejemplos en los que esto ocurre: el Canto Gregoriano, en Josquin, Striggio,

de Rore y, además, recomienda a Artusi leer la *Istituzioni* de Zarlino, Libro iv, cap. xiv, "sobre modos comunes o mixtos", en el que ello está explicado.

Tenemos que cerrar ahora el círculo. Las últimas palabras impresas sobre una reyerta que habría podido producir acaloradas controversias, se deben al teórico reaccionario. En su *Discorso Secondo Musicale*, editado en 1608 bajo el pseudónimo de Antonio Braccino da Todi, dice que desde 1600 Monteverdi no le ha contestado, "scusandosi e fuggendo". Dice, asimismo, que Gulio Cesare lo culpa de haber tratado de aniquilar la obra de Monteverdi, pero "questo è falso universalmente". Ataca la aseveración de que la palabra debe ser el ama de la armonía basándose en ideales griegos, porque durante la época de Platón, la situación era totalmente diferente; y la melodía se recitaba "al suono di un solo instrumento". En aquella época la palabra era inteligible, pero ahora en lo que respecta a la armonía, "la disonancia y la consonancia no pueden sino que *consonare è dissonare*, por lo que la melodía debe juzgarse en la totalidad de la composición y no de acuerdo a la consonancia o la disonancia", contradiciendo así su primera exposición de 1600, en la que critica algunos fragmentos basándose exclusivamente en la disonancia.

Artusi elude dar respuesta detallada a lo expuesto en la Declaración, en cambio, asume un tono irónico sobre los puntos claves de la controversia. Olvidando su autoelogio del Diálogo "recuerda" al *dichiaratore* que *laus in ore proprio sordescit* (la alabanza se torna sucia si es de nuestra propia boca) y, burlonamente, parafrasea el grito de combate de Monteverdi sobre la armonía y las palabras, diciendo que el "Ritmo es el padre que domina y la armonía la madre que domina a la oración dominada". (il Rithmo è padre comandante y L'armonia madre comandante all'oratione comandata). Por fin, la *Seconda pratica* de Monteverdi sería un término inadecuado, porque los griegos, los latinos y los buenos maestros de antaño, reúnen entre ellos tres prácticas, así la de Monteverdi, pasaría a ser la *quarta pratica*.

En realidad Monteverdi no se preocupó de contar el número de prácticas, computadas por Artusi, pues estaba atareado afianzando las raíces mismas de la música del futuro, sin tener tiempo para responder a tanta insensatez.

Il quinto libro de'madrigali

Prólogo

Claudio Monteverdi, 1605

No os sorprendáis que entregue estos madrigales a la imprenta sin antes responder a las objeciones que el Artusi ha lanzado contra algunos detalles ínfimos de ellos, porque, estando al servicio de Su Alteza Serenísima, no dispongo del tiempo que ello requeriría. No obstante, para demostrar que no compongo mi obra en forma casual, he escrito una respuesta que aparecerá, tan pronto como la haya revisado, bajo el título de *Seconda Pratica; ovvero, Perfezioni della Moderna Musica*. Algunos que no sospechan de que exista otra práctica que la enseñada por Zarlino, se sorprenderán, pero pueden estar seguros, con

respecto a las consonancias y disonancias, de que existe otra manera de considerarlas, distinta de la tradicional, la cual, con satisfacción para la razón y los sentidos, va en defensa del método moderno de composición.

He deseado decir esto para que la expresión "Segunda Práctica" no se la apropie nadie más y, además, para que los ingeniosos reflexionen, en el intertanto, sobre otras materias secundarias con respecto a la armonía y se convenzan de que el compositor moderno construye sobre el fundamento de la verdad. Adiós.

ARTUSI

(Strunk: Sources p. 295)

The image displays a musical score for a piece by Giovanni Maria Artusi, as referenced in Strunk's 'Sources' on page 295. The score is organized into four systems, each consisting of two staves. The notation includes various musical symbols such as notes, rests, and accidentals. Below the staves, there are several instances of figured bass, which are numerical sequences used to indicate the harmonic structure for a basso continuo. The first system includes figures like 4, 5, and 3. The second system includes 3, 16, and 14. The third system includes 3, 12, 11, and 7. The fourth system includes 7, 11, and 11. The score is marked with circled numbers 1 through 10, likely indicating specific measures or sections of interest. The overall style is characteristic of early modern musical notation.

M O N T E V E R D E

CRUDA AMARILLI (Libro V)

12

las - so a - ma - ra - men - te a - ma - ra - men - te seg - na

ma del l'As-pi-do sor-do
ma del l'As-pi-do sor-do del l'As-pi-do sor-do
ma 9 7 16 7 14 6 E più sor-da e

ANIMA MIA PERDONA (Libro IV)

Del tuo pre - da le re

CHE SE TU SE' IL COR MIO (Libro IV)

18 (b)

Non tui ser - mon - ti

COLABORAN EN ESTE NUMERO

RAQUEL BARROS Y MANUEL DANNEMANN. Investigadores del folklore chileno. Ambos pertenecen al Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Estos connotados folkloristas han publicado en la *Revista Musical Chilena* el fruto de muchas de sus investigaciones en común, de las que posteriormente se han tirado separatas. También envían trabajos a importantes órganos extranjeros de investigación folklórica.

SAMUEL CLARO. Musicólogo chileno, Secretario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, profesor de la Cátedra de Musicología del Conservatorio Nacional de Música y Director de la *Revista Musical Chilena*.

JACOBO ROMANO. Musicólogo argentino, periodista e investigador especializado en música contemporánea. Sus trabajos son editados por importantes publicaciones de la República Argentina. Esta es la primera de sus colaboraciones a la *Revista Musical Chilena*.

JUAN ORREGO SALAS. Compositor chileno cuyas obras han sido tocadas con frecuencia en Europa, Estados Unidos y los países latinoamericanos. Actualmente es profesor de composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana y Director del Centro Latinoamericano de Música de esa misma universidad. Antes de partir a los EE. UU. fue Director del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y del Departamento de Música de la Universidad Católica. También fue Director de la *Revista Musical Chilena* y Crítico Musical de "El Mercurio". Asiduo colaborador de nuestra publicación.

XXIV Temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile

Tercer concierto

El 6 de junio, en el Teatro Astor, tuvo lugar el primer concierto de los cuatro que dirigió el director invitado, André Vandernoot, Director Musical del Teatro Real de La Monnaie de Bruselas, y uno de los más revelantes directores jóvenes de Europa en la actualidad.

Las obras dirigidas por el maestro Vandernoot, en este concierto, fueron: *Garrido: Tres Danzas del Ballet "Adán y Eva"*, primera audición; *Brahms: Doble Concierto en La menor, Op. 102, para violín y cello*, solistas: Stefan Tertz, violín y Arnaldo Fuentes, cello; *Beethoven: Sinfonía Nº 7 en La menor, Op. 92*.

Sobre este concierto la crítica santiaguina dijo: Carlos Riesco en "El Diario Ilustrado": "...siempre hemos tenido la satisfacción de sentirnos sobrecogidos por el dramatismo vehemente que el maestro Vandernoot imparte a sus actuaciones". Al referirse al estreno de la obra de Pablo Garrido, agrega: "...la obra se acerca idiomáticamente al idioma raveliano. Está bien escrita para la orquesta y cumple con el propósito que tuvo el autor, cual es el de escribir música para ser danzada". Con respecto a la versión de la Sinfonía Nº 7 de Beethoven, el crítico afirma: "...Esta versión fue adornada de un dramatismo y brillo orquestal francamente impresionante. Tanto el director, como los integrantes del conjunto orquestal universitario, se entregaron con verdadera pasión a esta tarea..."

En "El Mercurio", Heinlein dijo: "La paleta orquestal de Garrido es atrayentemente multicolor. Domina con soltura el juego de los timbres y muestra habilidad consumada en el manejo de los instrumentos de vientos". Al referirse a los solistas del Doble Concierto de Brahms, comenta: "...su desempeño alcanzó el nivel que estamos acostumbrados a esperar de ellos. Colaboran como buenos colegas, en perfecto acuerdo sobre cualquier detalle técnico. El director los secundó con cariño e intensidad, bien acompañado por el conjunto".

Cuarto concierto

Bajo la dirección del maestro Vandernoot, el 11 de junio, la Orquesta Sinfónica de Chile tocó las siguientes obras: *Soro: Andante Appassionato y Danza Fantástica*; *Bloch: Schelomo para violoncello y orquesta, solista*

Eduardo Sienkiewicz; *Schoenberg: "La Noche Transfigurada"* y *Ravel: "Dafnis y Cloe"*, Segunda Suite.

Heinlein, en "El Mercurio", al referirse a este concierto, dijo: "...A la versión un tanto enjuta del Andante Appassionato, de Enrique Soro... le siguió la Danza Fantástica del mismo compositor, interpretada con vuelo y brillantez...". A propósito del "Schelomo", agrega: "...Vandernoot y Sienkiewicz... parecían celebrar un rito religioso, ensimismados, contenidos, bordeando, por momentos la placidez. Pudieron aquilatarse, de tal modo, los valores íntimos de la partitura, la que no alcanzó a desmerecer por falta de calor emocional. El solista puso al servicio de la obra un sonido noble y pulcro, acompañándolo el conjunto con gran riqueza de matiz.

"...El programa culminó con... Dafnis y Cloe. El director consiguió en estos trozos magistrales un tono poético, un éxtasis amoroso, un colorido fulgurante y una cantidad de efectos sobrecogedores que electrizaron y conmovieron al público. La Orquesta Sinfónica de Chile vivió uno de sus días memorables, con espectacular lucimiento de los solistas de bronce y madera, destacándose entre todos la pureza acrisolada de la flauta de Juan Bravo".

Quinto concierto

El 18 de junio, la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección del maestro André Vandernoot, ejecutó el siguiente programa: *Mozart: Sinfonía Nº 39 en Mi bemol Mayor, K. V. 543*; *Wagner: "Tristán e Isolda", Preludio y Muerte de Amor*; *Bartok: Concierto para orquesta*.

Sobre este concierto, en "El Mercurio", F. Heinlein, dijo: "...El maestro belga André Vandernoot la plasmó (Sinfonía en Mi bemol Mayor K. 543, de Mozart) sin remilgos ni timideces, haciendo florecer los múltiples hallazgos de la partitura en toda su plenitud. La introducción, piedra de toque para cualquier director, constituyó un logro extraordinario con la admirable exactitud de sus escalas de fusas. ...El preludio y final de la ópera "Tristán e Isolda", de Wagner, irradió en manos de Vandernoot un fulgor suave, casi apacible. Es un enfoque respetable, que no compartimos, a pesar del clima de hermosura que por momentos supo establecer..."

Sexto concierto

El maestro André Vandernoot puso término a su visita a Chile con un concierto realizado en el Teatro Astor el 25 de junio en el que la Orquesta Sinfónica de Chile interpretó: *Beethoven: Leonora Nº 3, Obertura, Op. 72 y Concierto Nº 5 para piano en Mi bemol Mayor, Op. 73*, solista, Mario Miranda; *Strawinsky: La Consagración de la Primavera*.

En "Ercilla", César Cecchi dice, al referirse a la Consagración de la Primavera: "...la grandeza del maestro Vandernoot al dirigir esta obra enorme y compleja, exuberante y clara, instintiva y lúcida, está en llevar al más extremo desarrollo tanto el oscuro légame primitivo como la conciencia racional estructuradora. Son, sin duda, dos extremos de la propia personalidad de este magnífico y completísimo conductor que encuentran en esta partitura el vehículo exacto para su expresión personal. Lo ocurrido el viernes es un momento histórico en nuestro medio musical... el maestro Vandernoot obtuvo de la Orquesta Sinfónica un rendimiento técnico deslumbrante... La interpretación que Vandernoot hizo de la Obertura Nº 3, de "Leonora", en un clima sonoro de gran nobleza y con el más grande respeto por la forma. En cambio, el Concierto Nº 5, para piano y orquesta en Mi bemol Mayor, Op. 73, fue más discutible. Hubo, desde luego, algunas imperfecciones en la concertación y varias fallas en el mecanismo de Mario Miranda".

Séptimo concierto

Dos jóvenes valores chilenos, Agustín Cullell y la pianista Ena Bronstein, tuvieron una destacada actuación en este concierto, que se realizó el 2 de julio en el Teatro Astor. El programa tocado fue el siguiente: *Fernando García: Cuatro Estáticas para orquesta; Beethoven: Concierto Nº 4 para piano y orquesta, en Sol mayor, Op. 58*, solista Ena Bronstein; *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 5 en Mi menor, Op. 64*.

Al referirse a este concierto, Federico Heinlein escribió en "El Mercurio": "...Estáticas", de Fernando García, premiadas en la bienal de fines del año pasado, fueron dirigidas por Agustín Cullell con certero sentido de timbres e intensidades. El compositor maneja su limitado material con indudable autoridad. En el fondo, a todas las obras que le conocemos les correspondería el mismo título. Qué refrescante sería que alguna vez nos sorprendiera con una serie de "Dinámicas". Ena Bronstein interpretó con singular aplomo el Concierto Nº 4 de Beethoven. Dueña de evidente equilibrio estructural, es una pianista

expresiva e inteligente, cuya técnica más que satisfactoria se hermana con reconfortante seguridad musical. Confesamos que la brillante versión que Cullell y el conjunto ofrecieron de la Quinta Sinfonía de Tschaikowsky nos tomó por sorpresa, quitándonos el aliento...hubo aquí un entendimiento tan cabal de parte del maestro y un nivel de ejecución tan alto, que el efecto combinado de ambos factores fue, en realidad, cautivante".

Octavo Concierto

El 9 de julio tuvo lugar el segundo de los conciertos dirigidos por el director Agustín Cullell, quien, frente a la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigió las siguientes obras: *Mendelssohn: La Gruta del Fingal, Obertura, Op. 26; Becerra: Concierto para guitarra y orquesta*, solista, Luis López, y *Falla: Suite de "El Amor Brujo"*, solista, Magda Mendoza, y *Strauss: "Don Juan", poema sinfónico, Op. 20*.

Sobre este concierto dijo en REC, el crítico Mario Calderón: "...Agustín Cullell evidencia progresos muy apreciables, tanto más laudables por tratarse de un director tan joven. Su versión para la popular obertura "La Gruta de Fingal", de Mendelssohn, fue correcta y precisa...".

Al referirse este mismo crítico a la obra de Gustavo Becerra, dice: "...La técnica es casi perfecta, existen un bien logrado equilibrio entre el solista y la pequeña orquesta, al revés de otros conciertos para guitarra, escritos para toda la orquesta; la instrumentación es fina y transparente. La percusión está utilizada con originalidad y elegancia, pero su contenido no nos convenció.

Noveno Concierto

Bajo la dirección del maestro alemán Herman Scherchen, la Orquesta Sinfónica de Chile se presentó en el Teatro Astor, el 16 de julio, con un programa que consultó las siguientes obras tocadas en primera audición en Chile: *Beethoven: Música incidental para el drama "Egmont", de Goethe, Op. 84*, soprano, Teresa Reinoso, recitante, Agustín Inostroza, y *Mahler: Sinfonía Nº 5, en Do sostenido menor*.

Sobre este concierto, escribió Federico Heinlein en "El Mercurio": "...Antes que artesano de la batuta, el director germano es músico y pensador... se aboca a su tarea interpretativa con fervor metafísico. En numerosos momentos la Sinfónica respondió a sus órdenes con imprecisión, vaguesad de ataque y falta de simultaneidad en los acordes. Sin em-

bargo, de la venerable figura del maestro trasciende un mensaje interior de tal elocuencia que las imperfecciones de la superficie le hacen escasa mella. El arte de Scherchen se halla al servicio de ideas y sentimientos. La música incidental para el drama "Egmont", de Goethe, Op. 84, de Beethoven, tuvo tremenda vibración emotiva en manos del director, que no rehuye la crudeza si ella conduce a la médula de las intenciones del compositor... La soprano M. Teresa Reinoso y el recitante Agustín Inostroza se volcaron enteros en sus breves intervenciones.

"Una vivencia fascinante —continúa diciendo el mismo crítico— proporcionó la interpretación de la Quinta Sinfonía en Do sostenido menor, de Gustav Mahler. El maestro la enfoca de un ángulo tan humano que las proporciones gigantescas de la obra desaparecen como por encanto... En la extraña mezcla de lo trivial y lo sublime, de aires callejeros y contrapunto exacerbado, se destaca el milagroso Adagietto, página de antología que el director plasmó de manera sensitiva y estremecedora, creando un universo que cobra vida propia ante el oyente atónito".

Décimo Concierto

El maestro Herman Scherchen dirigió la Orquesta Sinfónica de Chile, el Coro de la Universidad de Chile y los solistas: Teresa Reinoso, Lucía Gana, sopranos; Magda Mendoza, contralto; René Ramos, tenor, y Gregorio Cruz, barítono, en la *Misa en Si menor*, de Juan Sebastián Bach, los días 23, 26 y 27 de julio, terminando así sus actuaciones en Chile.

Sobre este acontecimiento musical dijo la crítica: Mario Calderón, en *REC*: "...Prácticamente todos los grandes directores tienen concepciones diferentes de esta obra, y todas, casi sin excepción, son igualmente respetables... La de Herman Scherchen es quizá la más difícil, ya que es contemplativa, casi ascética, casi más propia de un filósofo que de un músico".

En "El Mercurio", Federico Heinlein, escribió: "La Misa en Si menor que se escuchó en esta ocasión sufrió de la disparidad de solistas, coros, orquesta y dirección, obteniéndose resultados estupendos, regulares y deficientes... No insistiremos en los numerosos desajustes de diverso orden que se produjeron a lo largo de la ejecución... El Coro de la Universidad de Chile, preparado por Marco Dusi, descolgó en varios números del Gloria y la repetición del Hosanna, de transparencia ejemplar. Lucimiento de mayor o menor fortuna tuvieron las sopranos M. Teresa Reinoso y Lucía Gana,

la contralto Magda Mendoza, el tenor René Ramos y el barítono Gregorio Cruz... Mencionaremos en particular el atrayente timbre de las tres voces femeninas; la delicadísima emoción del Domine Deus, que cantaron M. Teresa Reinoso y René Ramos; el airoso desempeño de este último en el Benedictus, que Scherchen hizo interpretar, como lo propone Donald Tovey, con solo de flauta en lugar de violín".

Decimoprimer concierto

El 30 de julio, el director chileno Juan Pablo Izquierdo, dirigió a la Orquesta Sinfónica de Chile en un programa que incluyó: *Webern: Seis Piezas para Orquesta, Op. 6; Dvorak: Concierto para cello en Si menor*, solista: Bernard Michelin; *Schidlowsky: Invocación*, solistas: Angélica Montes, soprano, y Hanns Stein, recitante; *Tschaikowsky: Romeo y Julieta, obertura-fantasia*.

Pablo Garrido, al comentar este concierto en "La Nación", escribe, al referirse a la obra de Webern: "...Izquierdo está aquí, incuestionablemente, en su mejor dación. Justo es reconocerlo, como también lo será el decir que su instrumento —uno muy complejo y dúctil— le ha respondido con plasticismo y hasta con aquel pathos torturante que baña los distintos momentos de la audaz (¡aún audaz!) partitura. Se hermanó en el programa, aunque pieza por medio, nuestro León Schidlowsky, en una "Invocación", que extraña tesoros de variada índole: fuerza trágica, coloraciones atrevidas aún cuando acariciantes, y una motífrica social (socio-política) de buen cuño, perpetuando el momento crucial del dolor de un grupo étnico torturado por las hordas inclementes que la humanidad ha visto reeditarse tantas veces. El cellista B. Michelin rindió un Concierto de Dvorak de gran elegancia".

Decimosegundo concierto

Juan Pablo Izquierdo, en su segundo concierto con la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigió el siguiente programa: *Brahms: Variaciones en Mi bemol mayor, Op. 56, sobre un tema de Haydn*; *Garrido-Lecca: Elegía a Macchu Picchu* (Primera audición); *Ravel: Concierto en Sol para piano y orquesta* y *Debussy: El Mar, tres bocetos sinfónicos*. El solista del Concierto de Ravel fue Oscar Gacitúa.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein, en "El Mercurio": "...el concierto comenzó con una interpretación correcta, aunque un tanto enjuta, de las Variaciones sobre un tema de Haydn de Brahms. Interés ex-

traordinario despertó la breve página de Celso Garrido-Lecca, que se estrenó en esta oportunidad. La "Elegía a Macchu Picchu" es una partitura ceñida, castigada, de tal decantación espiritual que en ella cree percibirse el aire enrarecido de las altas cumbres. Imaginativa y sugerente, la visionaria creación parece poblada del aullido del viento y el misterio de la naturaleza, entremezclados de algunos jirones de ritmos autóctonos, algún lejano eco de instrumento indígena... Si la orquesta hizo un esfuerzo sumamente meritorio en la novedad sudamericana, su labor a lo largo del Concierto para piano, de Ravel, tuvo altibajos considerables... Juan Pablo Izquierdo fue un eficiente coordinador del conjunto con el pianista, quien halló para su difícil cometido el tono justo que hermanaba virtuosismo y sensibilidad. Por entero compenetrado de su tarea, seguro e inteligente, Oscar Gacitúa plasmó los movimientos extremos con la energía necesaria, exhibiendo en el Adagio la delicada rigidez que corresponde a su factura... El compositor se habría alegrado de la interpretación que dieron el director y la orquesta a sus bocetos sinfónicos "El Mar". No faltaron, por cierto, los valores atmosféricos, el tinte tornasolado, la riqueza de matiz. Pero el cuidado del detalle estuvo lejos de degenerar en delisuescencia, y la magnífica obra se armó con un vigor netamente beneficioso".

Decimotercer concierto

El maestro Víctor Tevah dirigió los tres últimos conciertos de la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile; el primero de ellos tuvo lugar el 13 de agosto, ocasión en que dirigió las siguientes obras: *Mozart: Sinfonía Nº 36, Do mayor, K. V. 425 "Linz"*; *Isamitt: Friso Araucano*; *Prokofiev: Sinfonía Concertante para violoncello y orquesta, Op. 125*, primera audición, solista: Jorge Román; *Strauss: Las Travesuras de Till Eulenspiegel, Op. 28*.

Sobre este concierto, dijo en "La Nación" Pablo Garrido: "... Víctor Tevah ha llegado a la total madurez de su arte de la dirección, y esto quedó flotando en el espíritu de cuantos asistimos al memorable concierto. En una primera audición, Jorge Román, abordó con pericia y destreza sumas, la obra de Prokofiev, llena de escollos, plagada de pespuntos aldeanos, y reciamente escrita tanto para el solista en violoncello como para las partes orquestales. Hermoso sonido, con agudeza de fraseo y arcada segura, amén de filigrana virtuosa, fue lo que entregó el joven violoncellista... Tevah llevó el total con limpidez y donaire. La obra de Isamitt es indudablemente lo más

genuino y hermoso que se ha tejido con acentos étnicos en ésta y otras muchas tierras de América...

Decimocuarto concierto

Dos obras constituyeron el programa del segundo concierto que, bajo la batuta de Víctor Tevah, ejecutó la Orquesta Sinfónica de Chile: *Schubert: Sinfonía Nº 4, en Do menor, "Trágica"*, y *Mahler: "La Canción de la Tierra"*, solistas: Yvonne Herbos, contralto, y Hernán Würth, tenor.

En "El Mercurio", Federico Heinlein escribió, al hacer el comentario crítico de este concierto: "Una magnífica interpretación encabezó el penúltimo concierto de la temporada oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile. Víctor Tevah plasmó la Cuarta Sinfonía ("Trágica") de Schubert, sin melindres, de manera vital y directa... "La Canción de la Tierra", de Gustav Mahler, no se había escuchado entre nosotros durante varios años. La genial creación de 1908 ya anticipa mucho de la música que vendría después de esa fecha. Estos elementos perennes —el color orquestal, la libertad armónica, la independencia de líneas— Tevah los hace resaltar del modo más feliz, paliando, por otra parte, todo aquello —lo dulzón, lo decadente, lo chinesco— que ha perdido vigencia y frescor... Imprime señalando ímpetu al discurso, pero sabe cambiar instantáneamente, según las fluctuaciones anímicas de la partitura, y reducir el volumen sonoro en beneficio de los cantantes.

"Yvonne Herbos y Hernán Würth, aunque acaso no hayan estado, en esta ocasión, a la altura máxima de sus facultades vocales, llenaron los solos de una intensidad expresiva, nitidez fonética y entusiasta, gracias a las que vencieron airoosamente más de un escollo".

Decimoquinto concierto

Se puso fin a la temporada, siempre bajo la batuta de Víctor Tevah, con el siguiente programa: *Santa Cruz: Tercera Sinfonía*, primera audición; *Mozart: Concierto para piano "La Coronación"*, solista: Elisa Alsina, y *Prokofiev: "Cantata" Alexander Nevsky*, con el Coro de la Universidad de Chile, y solista: Yvonne Herbos.

Sobre este concierto dijo Carlos Riesco, en "El Diario Ilustrado": "... Cabe destacar en primer término el estreno, entre nosotros, de la Tercera Sinfonía, Op. 34, de Domingo Santa Cruz... estrenada en el Tercer Festival Interamericano de Música, en Washington, rea-

lizado en mayo último... La Sinfonía está estructurada en sólo dos movimientos y se caracteriza, fundamentalmente, por el extraordinario dramatismo que la anima. Está dedicada a la memoria de la esposa del autor, Filomena Salas, y su segunda parte denominada "Tribulación", está basada en el poema homónimo de Gabriela Mistral. Desde todo un primer momento, el compositor, hace prevalecer, como ya lo hemos dicho, una vena dramática de acerbados contornos y de gran fuerza expresiva. La tensión no cesa en parte alguna, a pesar de los cambios agógicos que introduce Santa Cruz, por lo que se gana en emotividad. También nos parece singularmente acertada la manera en que Santa Cruz sintetiza su lenguaje. No existen las divagaciones inútiles, los entretelones de relleno. Así, la obra queda escuetamente redactada, con un decir desolador, pero tan bellamente expresivo, que deja al trasluz el estado anímico de su autor. La contralto Magda Mendoza posee un gran temperamento y una voz muy hermosa, pero que aún carece del volumen adecuado para

este tipo de obras. Sin embargo, supo conmovier al público con su interpretación tan rica en musicalidad... El concierto en Re mayor para piano y orquesta de Mozart... contó con la colaboración de Elisa Alsina, en la parte del solista. La joven pianista posee una técnica muy segura, lo cual le permite actuar sin nerviosismo perturbador, como suele suceder en solistas tan jóvenes. Sin embargo, nos sentimos en el deber de hacer resaltar algunos aspectos, a nuestro juicio deficientes. En efecto, Elisa Alsina aborda el lenguaje mozartiano en forma demasiado percusiva, restándole con ello la emotividad y ternura que caracterizan, por lo menos, los dos primeros movimientos. En cambio, el Allegretto final ganó en brillo y virtuosismo... Puso término al programa la Cantata "Alexander Nevsky"... Víctor Tevah logró sacar un gran partido de la Orquesta Sinfónica, la que se mostró brillante en grado sumo. Lo mismo podríamos decir del Coro de la Universidad de Chile, preparado por Marco Dusi, y de la mezzosoprano Yvonne Herbos".

XI Temporada Oficial de la Filarmónica Municipal

Segundo concierto

El maestro Agustín Culléll dirigió a la Orquesta Filarmónica Municipal en un programa que incluyó: *Vivaldi: Concierto del Estro Armónico*; *Rodrigo: Concierto de Aranjuez*, solista, *Eulogio Dávalos*; *Ravel: Ma Mère L'Oye* y *Liszt: Los Preludios*.

Culléll reveló en este concierto su talento y musicalidad, logrando en "Ma Mère L'Oye", de Ravel, transparencia y emotividad. En el Concierto de Aranjuez, de Joaquín Rodrigo, la orquesta y el maestro transmitieron la atmósfera de la partitura y el joven guitarrista Eulogio Dávalos demostró un sonido ajustado y claro.

El programa se inició con el undécimo Concerto Grosso del "Estro Armónico", de Vivaldi, que Culléll dirigió con profunda comprensión y terminó con una versión vibrante y apasionada de "Los Preludios", de Liszt.

Tercer concierto

Director y solista de este concierto fue el músico norteamericano David Van Vactor, director, flautista y compositor. El programa incluyó: *Juan Orrego Salas: Obertura Festiva*; *Mozart: Concierto para flauta, K. 314*, solista, David Van Vactor; *Alfonso Leng: Andante para*

Cuerdas; *Strawinsky: Pequeña Suite Nº 2* y *Van Vactor: Segunda Sinfonía, Op. 55*.

Sobre este concierto dijo F. Heinlein, en "El Mercurio": "Un suceso simpático constituyó la interpretación del Concierto para flauta, K. 314... la obra fue trazada en una claridad de estructura que permitió apreciar el engranaje de todas las líneas. El sonido delicado del solista adquirió cuerpo sobre todo en las cadenzas de Donjon para los movimientos extremos...". Al referirse a la obra de Leng, dijo: "Trozos de juventud, escrito hace 60 años para la clase de Enrique Soro, su serena hermosura ha resistido incólume los embates del tiempo. El paso alado que le imprimió el director creó una atmósfera diurna, sin nebulosidades. Terminó la primera parte con una versión excelente de la pequeña Suite Nº 2, de Strawinsky... La Segunda Sinfonía, Op. 55, de Van Vactor, que dio fin al concierto, no presenta un aspecto orgánico. En los tres tiempos movidos prevalece cierto clima ingenuo que en algunos pasajes del Allegro inicial recuerda la jocundidad conferida por Wagner a sus Maestros Cantores. El Adagio, en cambio, es una elegía profunda, de acentos sinceramente patéticos que desentonan con la relativa frivolidad del resto... El oficio impecable del director se impuso a la Orquesta Filarmónica, levantándola muy por encima de su nivel ordinario".

Cuarto concierto

Bajo la dirección del maestro Robert Shaw, la Orquesta Filarmónica interpretó: *Beethoven: Obertura Egmont; Hindemith: Suite "Nobilissima Vissione"* y *Mozart: Requiem*.

El famoso director coral exhibió en este concierto un sólido oficio de director de orquesta, tanto en la Obertura "Egmont" como en "Nobilissima Vissione".

Robert Shaw dirigió con profunda comprensión la Misa de Requiem, de Mozart, concertando la labor del coro, de los solistas y de la orquesta. El Coro Filarmónico Municipal, preparado por Waldo Aránguiz, e integrado por elementos dispares, respondió con más entusiasmo que eficiencia. Los solistas María Teresa Reinoso, sobresaliente soprano impresionó por la belleza de su voz y emotividad; Marta Rose, Hernán Würth y Boris Subiabre completaron el cuarteto, y el conjunto instrumental respondió con eficacia a las indicaciones del director. La obra fue estructurada con inteligencia, logrando momentos de gran calidad en el Dies Irae, el Lacrimosa, el Sanctus y muy específicamente en el Agnus Dei.

Quinto concierto

El 24 de junio, bajo la dirección del maestro Robert Shaw, con el Coro de Concepción y los solistas Angélica Montes y Hernán Würth, la Orquesta Filarmónica Municipal ofreció el *Requiem Alemán*, de *Brahms*, en el Teatro Municipal.

Sobre esta versión del Requiem, Federico Heinlein dijo en "El Mercurio": "... Una palidez mustia, peligrosamente pareja, sentó la pauta al principio del quinto concierto de abono de la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección de Robert Shaw, dedicado a la magna obra del compositor germano. A juzgar por este comienzo, y el del Requiem de Mozart de la semana anterior, Shaw es partidario de reservar fuerzas, ahorrar aliento, guardarse para más adelante, sin temor al tedio que pueda despertar semejante compás de espera. El segundo trozo del Requiem Alemán tuvo perfiles de alguna intensidad, mientras que el cuarto volvió a caer en una expresión plana. Los solistas fueron, en este caso, el factor tímbrico que prestó mayor relieve a la presentación. Angélica Montes realizó el quinto número con su radiante soprano. El tenor Hernán Würth reemplazó en el último instante al barítono, demostrando todas sus condiciones de músico preparado y cantante culto en la doble hazaña de tomar a cortísimo plazo un papel que seguramente nunca había estu-

diado por no pertenecer a su cuerda. Cumplió la arriesgada prueba con enorme aplomo, vibración entrañable y una nitidez fonética superior a todos los demás. La orquesta obtuvo muy bellos logros... el Coro Polifónico de Concepción evidenció una vez más su emisión y disciplina impecables, adquiridas bajo la magistral égida de Arturo Medina. El concierto finalizó en línea francamente ascendente, alcanzando el séptimo trozo una unión al mismo tiempo solemne y humana que habría bastado, por sí sola, para acreditar a Robert Shaw como gran director".

Sexto concierto

Bajo la dirección de Juan Matteucci, la Orquesta Filarmónica Municipal ofreció su sexto concierto de la temporada, con el siguiente programa: *Larry Pruden: "A back-country"*, obertura; *Prokofiev: Concierto Nº 1 para violín y orquesta*, solista: Sergio Prieto; *Brahms: Sinfonía Nº 4*.

De este concierto escribió Federico Heinlein: "Entre el conjunto y su antiguo titular no hubo, en esta oportunidad, ninguna relación entrañable, y de parte del director se observaron pocos amagos de infundir entusiasmo a los instrumentistas o ejercer sobre ellos alguna irradiación. Medido, apático, curiosamente impermeable, el maestro se limitó a batir el compás, sin demostrar mayor efusión ante ninguna de las obras ejecutadas. No cabe duda de que las dos primeras se hallan singularmente desprovistas de atractivo".

Al referirse a la ejecución de Sergio Prieto en el Concierto Nº 1, Op. 19, de Prokofieff, el crítico dijo: "... el talentoso violinista Sergio Prieto, de agradable sonido y formación sobresaliente, hizo vanos esfuerzos por insuflar vida a un producto intrínsecamente maquinal". Y termina su crítica diciendo: "Incomprensible, por no decir inaceptable, resultó la indolencia poco menos que permanente del director ante una partitura profundamente apasionada como la Cuarta de Brahms, que en sus manos parecía 'a back-country symphony'".

Séptimo concierto

El maestro Matteucci, en el segundo concierto que dirigió frente a la Orquesta Filarmónica Municipal, ofreció el siguiente programa: *Douglas Lilburn: Diversiones para cuerdas; Mozart: Concierto para piano y orquesta Nº 22*, solista, Philip Lorenz y *Schumann: Sinfonía Nº 1*.

Sobre este concierto, dijo Mario Calderón en PEC: "Se inició el concierto en forma bas-

tante negativa con otra obra de un compositor neozelandés... Diversiones para Cuerdas, de Douglas Lilburn, tan intrascendente y hueca como la del señor Pruden" (tocada la semana anterior).

Sobre el Concierto Nº 22, de Mozart, el crítico dijo: "A nuestro juicio, existió una evidente desinteligencia entre el solista y el director, en lo que al espíritu de la obra se refiere... Matteucci le dio un carácter delicado y casi velado... Lorenz se compenetró del estilo en forma inteligente y su interpretación, si bien adoleció de algunas lagunas, fue brillante y apropiada... El punto más alto del programa fue la Sinfonía Nº 1 en Do mayor, de Schumann...".

Octavo concierto

En el Teatro Municipal, el 15 de julio, la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección de Juan Matteucci, tocó el siguiente programa: *Santa Cruz: Cinco piezas para orquesta de cuerdas; Mozart: Sinfonía concertante para violín, viola y orquesta, K. V. 364*, solistas: Magdalena Otvös y Enrique López Ibels, y *Mendelssohn: Sinfonía No 3 "Escocesa", Op. 56*.

El compositor chileno Domingo Santa Cruz en sus "Cinco piezas para orquesta de cuerdas" exige mucho de los instrumentos de arco, porque demanda variedad y riqueza para realizar sus propósitos sonoros y contrapuntísticos, lo que la Orquesta Filarmónica, en esta ocasión, no logró. La dirección de Matteucci, de esta partitura plena de apasionada polifonía, fue débil y opaca.

Espléndidos resultados consiguieron los solistas Magdalena Otvös y Enrique López Ibels en la bella Sinfonía Concertante de Mozart para violín y viola. Tanto en su desempeño individual como en su coordinación, ambos artistas se compenetraron con la partitura, ejecutada con ejemplar tecnicismo, expresividad y musicalidad. Matteucci y la Orquesta cooperaron con eficiencia a esta hermosa versión.

La versión de la Sinfonía Escocesa de Mendelssohn demostró superación de la Orquesta bajo la batuta de Matteucci.

Noveno concierto

La Orquesta New Philharmonia de Londres, bajo la dirección del director Stanley Pope, actuó en el noveno concierto de abono de la Orquesta Filarmónica Municipal, el 24 de julio. En este concierto, esta extraordinaria orquesta ejecutó el siguiente programa: *Wagner: Obertura de "El Holandés Errante"; Brit-*

ten: Cuatro Interludios de "Peter Grimes"; Strauss: "Till Eulenspiegel", y Brahms: Sinfonía Nº 2.

Concierto extraordinario de la Orquesta New Philharmonia

El domingo 25 de julio, en el Teatro Municipal, la Orquesta New Philharmonia de Londres, esta vez dirigida por el eximio maestro Paul Kletzki, tocó las siguientes obras: *Brahms: Variaciones sobre un tema de Haydn; Delius: Paseo a los Jardines del Paraíso; Mozart: Concierto para Corno Nº 4*, solista: Alan Civil y *Beethoven: Sinfonía Nº 7*.

La New Philharmonia Orchestra, se formó hace un año con los ejecutantes de la anterior Philharmonia Orchestra, que durante años fue aclamada como el mejor conjunto sinfónico de Gran Bretaña. Walter Legge, su fundador y propietario, la suspendió repentinamente, pero las protestas fueron tan abrumadoras debido a su brillante reputación desde su fundación en 1945, que el maestro Otto Klemperer, uno de los más famosos directores de la actualidad, decidió continuarla, accediendo a ser su Presidente Honorario, e impulsando a los ejecutantes a establecer su propia administración. Como resultado nació la New Philharmonia con los mismos integrantes de la anterior, dirigido ahora por un consejo, cuyos miembros salieron de entre los propios ejecutantes, y cuyo presidente es Bernard Walton, el clarinetista solista. El Consejo de las Artes de Gran Bretaña y el Consejo del Distrito de Londres ofrecieron las garantías con la que la nueva Orquesta Philharmonia debía contar y de inmediato comenzaron a afluir contratos para actuaciones en conciertos, en radio y televisión.

El primer concierto tuvo lugar en el Royal Albert Hall, el 27 de octubre de 1964, con el doctor Klemperer, en la dirección de la Novena Sinfonía de Beethoven, incluyendo al Coro de la New Philharmonia que también había sido fundado y suspendido por el Sr. Legge, conjunto considerado como el mejor del mundo. Este concierto constituyó uno de los grandes acontecimientos musicales de Londres en 1964. Desde entonces la New Philharmonia ha actuado bajo la batuta de los más destacados directores del mundo. Después de esta gira por el Caribe y los países de América del Sur, con un total de 30 conciertos, la Orquesta actuará en el Festival de Edinburgo y en noviembre realizará una prolongada gira por Europa para terminar el año con 32 conciertos en la próxima temporada del Royal Festival Hall.

Durante estos dos conciertos escuchados en Chile fue fácil aquilatar, desde el primer instante, el despliegue asombroso de virtuosismo de cada uno de los miembros de esta orquesta excepcional. El director Stanley Pope, excelente músico, se demostró frío en Brahms y Wagner, aunque en Strauss hizo despliegue de fino buen humor.

El maestro Paul Kletzki fue el digno director de tan magnífica orquesta, obteniendo en Brahms una versión profunda, magistral. La atmósfera lírica obtenida en "Caminata hacia el jardín del paraíso", de Delius, cautivó por su extraordinaria belleza y en el Concierto para trompa K. 495, de Mozart, el primer corno de la orquesta, Alan Civil, comprobó ser un artista de tan alta alcurnia que su agilidad se aparejaba con la dulzura de su sonido. La Séptima Sinfonía de Beethoven comprobó, una vez más, la grandeza del maestro Kletzki. Su versión, dentro del estilo más genuino, tuvo una nota personal de profundidad y honda espiritualidad.

Décimo concierto

Bajo la dirección del maestro alemán Horst Foerster, la Orquesta Filarmónica Municipal, ejecutó el siguiente programa: *Tschaikowsky: Romeo y Julieta, Obertura Fantasia; Bruch: Concierto Nº 1 para violín y orquesta en Sol menor, Op. 26*, solista, Alberto Dourthé y *Dvorak: Sinfonía Nº 8 en Sol mayor, Op. 88*.

Al comentar este concierto, Federico Heinlein dijo en "El Mercurio": "Un programa mediocre, dirigido por un sobresaliente maestro de la batuta, Horst Foerster, titular de la orquesta de Dresde, importante centro musical de la República Oriental Alemana, fue el tauturgo que transformó a nuestra Filarmónica... El magnífico director consiguió de la obertura-fantasia "Romeo y Julieta", de Tschaikowsky, una versión seria y cuidadosa, muy expresiva, de nítidos planos sonoros e impecablemente afinada... En el concierto, Op. 26, de Max Bruch, presenciamos una hermosa labor común entre Foerster y el violinista Alberto Dourthé. El trabajo de ambos fue un testimonio de una cabal identificación con forma y contenido de la obra, que surgió rejuvenecida, tanto en la perfumada sensualidad de los primeros movimientos como en la energía brahmsiana del final. Compenetrado de su tarea interpretativa, el espléndido solista la realizó con belleza de sonido extraordinaria... El blando y poderoso dominio del director sobre la orquesta se manifestó de modo inconfundible en la Cuarta Sinfonía de Dvorak...".

Decimoprimer concierto

La Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro Horst Foerster, ejecutó el siguiente programa: Gluck: *Obertura "Ifigenia en Aulide"*; Boccherini: *Concierto para cello en Si bemol mayor*; Bruch: *Kol Nidrei, Op. 47* y *Tschaikowsky: Sinfonía Nº 4 en Fa menor, Op. 36*. El solista de las obras para cello fue Hans Loewe.

El crítico de "El Mercurio", Federico Heinlein, dijo sobre este concierto: "... En la obertura "Ifigenia en Aulide", el maestro volvió a conseguir de los músicos un sorprendente volumen sonoro a lo largo de una interpretación severamente serena, de clásico equilibrio. La obra de Boccherini debió haberse omitido, lisa y llanamente, del programa... El "Kol Nidrei", de Bruch, permitió a Hans Loewe, Foerster y la Filarmónica redimirse con gloria de su infortunio... Una versión bastante disciplinada de la Cuarta Sinfonía, de Tschaikowsky, atestiguó el buen enlace que el director es capaz de conseguir entre los diversos grupos bajo su mando...".

Decimosegundo concierto

El programa de este concierto que también fue dirigido por el maestro Horst Foerster, fue el siguiente: *Schubert: Sinfonía Nº 5 en Si bemol mayor*; *Liszt: Concierto Nº 1 para piano y orquesta*, solista, Lionel Saavedra; *Ottmar Gerster: Toccata Festiva*; *Beethoven: Sinfonía Nº 2*.

Con este concierto se clausuró la XI Temporada Oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal. La Orquesta Filarmónica ofreció una versión de primer orden de la Sinfonía Nº 5 de Schubert, comunicando toda la belleza melódica de esta obra. Lionel Saavedra realizó una buena labor en el Concierto Nº 1 de Liszt, pero no estuvo a la altura del diálogo que la orquesta, bajo la dirección de Foerster, dio de la profundidad de la partitura de Liszt.

Las versiones de la Toccata Festiva de Gerster y de la II Sinfonía de Beethoven fueron de gran categoría.

Concierto extraordinario de la Orquesta Filarmónica Municipal

Con la colaboración de la Embajada de España, la Orquesta Filarmónica Municipal, bajo la dirección del maestro Foerster, presentó al pianista español Julián Achucarro en el *Concierto Nº 2 para piano y orquesta en Si bemol mayor, Op. 83, de Brahms*. El concierto se completó con la *Sinfonía Nº 1, Op. 68, de Brahms*.

Conciertos de Cámara

Segundo concierto de Cámara del Instituto de Extensión Musical

El 31 de mayo tuvo lugar, en el Teatro Antonio Varas, el recital del tenor Hanns Stein, acompañado al piano por Galvarino Mendoza. Las obras cantadas por Stein fueron las siguientes: *Mahler: Lieder eines Fahrenden Gesellen*; *Becerra: No me lo pidan*; *García: Tres canciones para una bandera*; *Maturana: Por la justicia y la paz*; *Ortega: Marcha para los mineros del Carbón* y *Buscad Acero*; *Dessau: Canciones de "Madre Coraje"* y *Lieder de Eisler* con textos de Brecht.

Tercer concierto

La soprano Angélica Montes, acompañada por Ellen Tanner, piano, tuvieron a su cargo el recital que se realizó en el Teatro Antonio Varas el 7 de junio.

El programa constó de las siguientes obras: *Botto: Tres canciones de siega*; *Debussy: Fêtes Galantes, Colloque Sentimental y Je tremble en voyant ton visage*; *Berg: 7 Frühe Lieder*, primera audición, y *Falla: 7 Canciones Populares españolas*.

Consignamos extractos de las críticas de este concierto: "Ercilla", César Cecchi escribió: "... Su recital ha sido la demostración de que ella es una de las cantantes más completas que ha producido nuestro país. A la notable belleza de su voz —cálida, generosa, homogénea, limpia—, une una comprensión musical muy profunda y una gran capacidad para diferenciar los diversos estilos". En "El Diario Ilustrado", Carlos Riesco, dijo: "Muy en especial queremos referirnos a la forma dramática y convincente con que se interpretó el ciclo de Berg. Angélica Montes pareció comprender toda la gama, infinitamente rica, de recursos musicales expresados por la partitura y, por ello mismo, logró entregar una versión acabada y conmovedora". Federico Heinlein, en "El Mercurio", dice: "Soprano excepcional, de timbre radiante y una técnica que le permite prodigiosas hazañas vocales... Angélica Montes parece vibrar sinceramente con la hermosura de las obras que canta. Si acaso la pronunciación de los idiomas extranjeros dista de lo correcto, tiene la virtud de ser siempre nítidamente inteligible, y apenas hay errores de fraseo que revelan falta de preocupación por el sentido del verso.

"Dúctil y circunspecta, Ellen Tanner fue una acompañante de calidad".

Cuarto concierto

El Coro de Cámara de Valparaíso, bajo la dirección del maestro Marco Dusi, se presentó en el Teatro Antonio Varas el 14 de junio. El programa incluyó obras de: *Gesualdo, Monteverdi, Populares franceses del siglo XVI; Jannequin, Brahms, Bach, Schubert, Distler, Ravel, Britten, Urrutia, Schidlowsky: Im Eschkeje Jerushalayim, Salmo 137, Vers. 5-6* (primera audición); y coros de Santa Cruz y Becerra.

Sobre este concierto dijo F. Heinlein, en "El Mercurio": "... Bajo el preparado director, la agrupación ha alcanzado un nivel profesional que se traduce en excelente afinación, fonética satisfactoria y magnífico espíritu de cuerpo... Resultados de primer orden se obtuvieron en madrigales italianos y "chansons" francesas renacentistas... Después de la estupenda vitalidad de los coros "Gloriana" de Benjamín Britten, no desmereció la selección de páginas chilenas que puso término al concierto... Enorme interés tuvo la primera audición de un breve coro bíblico de León Schidlowsky, de estremecedora fuerza expresiva, "Si yo me olvidare de ti, Jerusalén", fragmento de la Lamentación de los Cautivos en Babilonia, logra un patetismo extraordinario en el traslado al pentagrama de la antigua queja hebrea. Marco Dusi y el Coro de Cámara de Valparaíso hicieron verdaderas proezas en la interpretación de la compleja obra con sus efectos inesperados, sacándose especial partido del notable volumen de las voces de contralto".

Quinto concierto

El 22 de junio tuvo lugar en el Teatro Astor el recital del violinista Ruggiero Ricci con Renée Derk al piano. El programa incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Sonata en Mi bemol mayor, Op. 12*; *Bach: Sonata en Do mayor, para violín solo*; *Fauré: Sonata Nº 1 en La mayor, Op. 13* y *Paganini: Introducción y variaciones sobre "Nel Cor Piu Non mi sento"*, para violín solo.

Sobre este concierto escribió César Cecchi en "Ercilla": "... Cuando una obra tiene un significado espiritual —como ocurre con Bach o Beethoven, por ejemplo—, Ricci no lo traduce en su verdadera dimensión. En cambio, cuando el objetivo es el virtuosismo instrumental, Ricci es deslumbrante... La Sonata en Mi bemol mayor, Op. 12 de Beethoven, tu-

vo una versión de alta categoría sonora, pero ajena a sus designios expresivos... En la Sonata en Sol menor de Bach, los dos movimientos vivos (fuga y allegro assai) tuvieron una mayor aproximación al espíritu bachiano que los dos lentos, en los cuales fue más notoria una importante carencia de sentido del discurso musical... más inconvenientes desviaciones en la pulsación rítmica, fraseos antojadizos y perturbaciones graves en la forma. El punto más bajo del recital fue la Sonata en La mayor, Op. 13, de Fauré, que fue interpretada con total desconocimiento del estilo, del lenguaje y de las intenciones de su autor... En cambio, la Introducción y Variaciones sobre "Nel cor pui non mi sento", de Paganini, fue una muy justificada demostración máxima de las condiciones de prestidigitador de Ricci, fue un momento de acrobacia delirante y maravillosa. Renée Drek fue una muy mala acompañante. En Beethoven no logró amalgamarse con el violinista en ningún momento; su distancia de la transparencia y lirismo de Fauré fue aun mayor que la de Ricci".

Sexto Concierto

El 28 de junio tuvo lugar el recital del pianista Mario Miranda en el Teatro Astor. El programa de este concierto fue el siguiente: Haydn: Sonata Nº 53 en Mi menor; Brahms: Sonata en Fa menor, Op. 5; Schoenberg: Sechs Kleine Klavierstücke, Op. 19; Schidlowsky: Tres Trozos para piano y Ravel: Le Tombeau de Couperin.

En "El Mercurio", Federico Heinlein al referirse a este concierto, dijo: "Una versión inteligente, llena de pureza y encanto, con un Presto inicial casi pensativo en su notable sosiego, ofreció Mario Miranda de la Sonata en Mi menor Nº 34 de Haydn. Poco satisfactoria, en cambio, estuvo la Sonata en Fa menor de Brahms, cuyo discurso parecía a veces frío, seco, duro, tedioso y de escasa concisión plástica. Resultados de fortuna mucho mayor se obtuvieron en los originales aforismos de Schoenberg, Op. 19 y Schidlowsky, mundos microscópicos en sendas gotas de agua. Los cuatro números centrales del "Tombeau de Couperin" de Ravel recibieron una ejecución inobjetable, mientras que en la Toccata hubo turbiedades excesivas y el Preludio, de sonido envuelto y semicorcheas borrosas, presentaba un errado enfoque impresionista, amenazando destruir la unidad de estilo de la obra. El valioso pianista chileno da la sensación de estar pasando por una etapa crítica en su desarrollo. Hay demasiadas notas faltas e imperfecciones técnicas que, junto a baches de memo-

ria como el que malogró el final de la sonata de Brahms, mantienen al público sobre ascuas, disminuyendo su goce y aprecio de todo lo positivo en el arte de Mario Miranda".

Séptimo Concierto

La pianista chilena Ena Bronstein ofreció un recital en el Teatro Astor, el 5 de julio, con el siguiente programa: Brahms: Sonata Nº 2, Op. 2 en Fa sostenido menor; Beethoven: Variaciones "Eroica", Op. 35; Rivera: Sine Nomine, Suite en tres movimientos; Busoni: Sonatina seconda; Debussy: Dos Estudios y Liszt: Dos estudios Trascendentales.

César Cecchi dijo en Ercilla: "... De nuevo aparecieron su musicalidad de refinado cuño, su claridad mental, su comprensión de las formas y de los estilos, su posición tan justa respecto a la técnica, vale decir, la idea de que la técnica no es un valor en sí, autónomo, sino que es dependiente de las ideas musicales... El resultado fue óptimo en dos estudios de Debussy y en la Sonatina Segunda, de Busoni. Su excelente interpretación de la Suite "Sine Nomine", de Rivera, demostró que una musicalidad auténtica desentraña naturalmente un lenguaje nuevo y lo expresa clara y completamente".

Octavo Concierto

El Cuarteto Santiago tuvo a su cargo el octavo concierto de la temporada de cámara del Instituto de Extensión Musical en el Teatro Antonio Varas. En esta oportunidad, el Cuarteto ejecutó las siguientes obras: Mozart: Cuarteto en Re menor K. V. 421; Schubert: Cuarteto en Re menor "La Muerte y la Doncella" y Santa Cruz: Cuarteto Nº 1, Op. 12.

Sobre este concierto dijo César Cecchi en "Ercilla": "La participación del Cuarteto Santiago en este concierto no puede haber sido más feliz, a pesar de las insuficiencias de su versión del Cuarteto en Re menor K. V. 421 de Mozart, obra que interpretaron más pequeña e íntima de lo necesario, quizás por un loable afán de obtener la atmósfera específicamente mozartiana. En cambio, su versión del Cuarteto en Re menor de Schubert lindó en lo perfecto: la arquitectura de la obra fue sólidamente tratada; hubo su desolación trágica y su mundo típicamente romántico... El Cuarteto Nº 1, Op. 12 de Santa Cruz fue el que tuvo el mejor resultado: ejecutado con maestría técnica, tuvo la más clara exposición de su lenguaje que, en su objetividad y constructivismo, no puede ocultar el fundamental romanticismo de su autor".

Noveno Concierto

El 19 de julio, el Cuarteto Santiago tuvo a su cargo el siguiente programa: *Beethoven: Cuarteto en Fa mayor Nº 16, Op. 135; Santa Cruz: Cuarteto Nº 2, Op. 24 y Dvorak: Cuarteto en Fa mayor, Op. 96.*

Décimo Concierto

El violoncellista francés Bernard Michelin ofreció un recital en el que actuó como pianista Alfredo Rossi. El programa incluyó las siguientes obras: *Henry Eccles: Suite Ancienne; Francoeur: Adagio et Allegro; Beethoven: Sonata Nº 1 en Fa mayor; Debussy: Sonata; Schmidt: Elegia; Prokofiev: Marcha; Granados: Intermezzo de "Goyescas" y Bazelaire: Burlesca.*

Pablo Garrido, al comentar este concierto en "La Nación", escribió: "... Michelin es poseedor de un sonido hermosísimo, una técnica dígito-mecánica de primer orden y un calificado sentimiento del fraseo. Sabe sacar de su instrumento bellezas poco socorridas, y las comunica con empaque, gracia y sencillez simplemente arrobadores... Alfredo Rossi demostró ser un pianista verdaderamente excepcional... Bastaría haberle escuchado la Sonata de Debussy a Michelin para tenerle entre los más enraizados intérpretes del sutilísimo músico galo, pues alcanzó (Serenata) reconditeces admirables, donde la tensión entre lo galante y lo sarcástico provocaron un clima de contrastes simplemente inauditos. No hemos escuchado mejor versión del Debussy de esta serie trunca de Sonatas (1917) ...".

Decimoprimero concierto

El Cuarteto Santiago, en esta ocasión, interpretó las siguientes obras: *Dittersdorf: Cuarteto en Mi bemol mayor; Santa Cruz: Cuarteto Nº 3, Op. 31; Dvorak: Quinteto en Mi bemol mayor*, actuó como segunda viola, Enrique López.

Decimosegundo concierto

Siempre a cargo del Cuarteto Santiago, el penúltimo concierto de la temporada oficial de cámara tuvo el siguiente programa: *Beethoven: Cuarteto Op. 16* para piano, violín, viola y violoncello, que estuvo a cargo de Ellen Tanner, piano; Ubaldo Grazioli, violín; Raúl Martínez, Viola y Hans Loewe, cello; *Becerra: Cuarteto de Cuerdas Nº 6 y*

Bloch: Quinteto para piano con cuarteto de cuerdas, con Ellen Tanner al piano.

Federico Heinlein, en su crítica de "El Mercurio", dijo sobre este concierto: "... Encabezó el programa un arreglo que hiciera el propio Beethoven de su Op. 16, original para piano y vientos. Esta refundición deja incólume la parte del teclado, en cambio, la línea de las cuerdas acusa a menudo —sobre todo en los movimientos extremos— su concepción para maderas o corno. Ello no quita que aún la versión para cuerdas logre mantenerse, gracias al prodigioso contenido musical... Sumamente estimulante fue el nuevo encuentro con el Cuarteto de Cuerdas Nº 6, de Gustavo Becerra... la obra gana mientras más se le oye, teniendo mucho que ofrecer... El Cuarteto Santiago alcanzó un nivel memorable en la exigente obra. El Quinto para piano y cuerdas de Bloch no reúne los méritos de las composiciones anteriores... del último tiempo se destaca un Andante místico, cuyo éxtasis trascendental y apasionado se vuelca en acentos entrañables de gran finura. Ellen Tanner y los cuatro arcos frasearon la elocuente página con delicadeza e intensidad".

Decimotercer concierto

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ejecutó *Las Estaciones* (de "Il Cimento dell'armonia e dell'invenzione", Op. 8) de Antonio Vivaldi. Actuó como solista el violinista Jaime de la Jara y como narrador, Agustín Inostroza.

En "El Mercurio", Federico Heinlein, al comentar este concierto, escribió: "... Hay en numerosos pasajes del ciclo una intención descriptiva. Para encauzar la fantasía del oyente, a cada movimiento de los cuatro conciertos que forman la obra se le antepuso, en esta oportunidad, una breve lectura, traducida del italiano, con referencias a lo que 'relata' la música. El narrador, Agustín Inostroza, cumplió su labor con aplomo y dignidad. Sin embargo, no estimamos conveniente especificar de esa manera lo que ocurre en la partitura... La magia de la música consiste precisamente en que puede significar cualquier cosa, o ninguna, o todas a la vez. La ejecución tuvo una serie de momentos afortunados. Como tales recordamos especialmente las dos primeras páginas de "La Primavera" y las dos últimas de "El Otoño"... La orquesta de cámara puntuó su desempeño —en general correcto y eficaz—... Sorprendió la excesiva

rapidez de varios movimientos, que no corresponde a la esencia de esta última ni a las posibilidades de muchos intérpretes.

"Los geniales solos de violín ofrecen problemas de todo orden. Dentro de su extremo

virtuosismo son relativamente deslucidos y, a menudo, más bien ingratos. Jaime de la Jara venció las dificultades son solidez de oficio en un espíritu ejemplar de abnegación artística".

Conciertos en la Universidad Católica

Orquesta de Cámara de la Universidad Católica

La Temporada de Conciertos de 1965 continuó el 9 de junio con un concierto ofrecido por la Orquesta de Cámara, bajo la dirección de Fernando Rosas, en el que se tocaron las obras siguientes: *Corelli: Conciertos Grossos, N.ºs 4, 5 y 6, Op. 6*, primera audición; *Dittersdorf: Concierto en Do mayor para violín y orquesta*, solista, Fernando Ansaldi, primera audición; *J. B. Pergolesi: Concierto en Sol mayor para flauta y orquesta*, solista, Juan Bravo, primera audición.

Quinto Concierto

El 23 de junio, la Orquesta de Cámara, dirigida por Fernando Rosas, ofreció un concierto que incluyó: *J. S. Bach: Concierto Brandeburgués N.ºs 3 y 4* en versión original; *J. Chr. Bach: Concierto para viola y orquesta*, solista Abelardo Avendaño y *F. Geminiani: Concierto Grosso "La Follia"*, primera audición en Chile. Los solistas de este concierto fueron: Mirka Stratigopoulou y René Covarrubias, flauta y Francisco Quesada, violín.

Sexto Concierto

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, ejecutó, el 7 de julio, un programa que incluyó: *Corelli: Conciertos Grosso Op. 6, N.ºs 7 y 9*; *Boccherini: Concierto para cello y orquesta*, solista: Roberto González y *Corelli: Concierto Grosso Op. 6, N.º 8 "Concierto de Navidad"*.

Séptimo Concierto

El 21 de julio, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, tuvo lugar la repetición del concierto que la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas, ofreciera días antes en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura. El programa incluyó las siguientes obras: *Scarlatti: Concierto Grosso N.º 6 en Mi mayor*;

Telemann: Concierto para flautas, solistas: Mirka Stratigopoulou y Millapol Gajardo; *Dittersdorf: Sinfonía Concertante*, solistas: Manuel Díaz, viola y Adolfo Flores, contrabajo; *Lully: Suite de Ballet le Triomphe de l'Amour*.

Cuando se realizó este concierto en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, el crítico Federico Heinlein, escribió: "Un programa de primeras audiciones, con obras de los siglos XVII y XVIII, presentó la Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas. Hay que felicitar al conjunto y a su director por el espíritu de empresa y de renovación que demuestra semejante búsqueda de composiciones valiosas aún desconocidas entre nosotros... La interpretación en general fue satisfactoria... logros extraordinarios se obtuvieron en la segunda parte. El Concierto en Mi menor, para flauta dulce y flauta traversa pertenece a las creaciones más destacadas del gran G. P. Telemann, celeberrimo contemporáneo de Bach, prácticamente olvidado pocos años después de su muerte y recién hoy restituído al rango que merece... Excelente fue la versión que entregaron Mirka Stratigopoulou y Millapol Gajardo, eficazmente secundados por el grupo de cámara. Radiación singular posee la música de la suite de ballet "Le triomphe de l'amour, de J. B. Lully, plasmada con exactitud casi total gracias al esfuerzo de los ejecutantes".

Octavo concierto

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, ejecutó el 28 de julio el siguiente programa: *Corelli: Concierto N.º 10 en Do Mayor*; *Mozart: Pequeña Serenata Nocturna*; *Purcell: Música del Ballet "The Fairy Queen"* y *Haydn: Concierto en Do Mayor*, solista, Enrique Iniesta.

Sobre este concierto, Federico Heinlein dijo en "El Mercurio": "...El director supo imprimir a todos los números del programa el acento adecuado y la inflexión certera, respondiéndole el conjunto con visible entusiasmo en una entrega general".

Noveno concierto

Este concierto estuvo a cargo del Coro de Cámara de la Universidad Católica de Valparaíso que dirige Eduardo Jaramillo. Estuvo dedicado a música religiosa y profana del Renacimiento y a autores contemporáneos y nacionales. Cantaron corales de Morley, Bennet, Wilbye, Weelkes, Grau, Hindemith, Villa-Lobos, etc.

Décimo concierto

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, ejecutó el 11 de agosto el siguiente programa: *Corelli: Conciertos Grosso, Op. 6 N.ºs 10, 11 y 12; Vivaldi: Concierto en La menor para violín y orquesta, solista, Mario Prieto y Mozart: Pequeña Serenata Nocturna.*

Recital de canto de Gustavo Chellew

El bajo chileno Gustavo Chellew, acompañado al piano por Paul Ebel ofreció, en el Salón de Honor de la Universidad Católica, el 18 de agosto, un recital a base de obras de Scarlatti, F. G. Fasolox, Händel, Schubert, Brahms, Mozart y Verdi.

Estaciones de Vivaldi en el último concierto de la temporada

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, dirigida por Fernando Rosas, puso término a los conciertos del Departamento de Música de la Universidad Católica con la versión de Las Estaciones de Vivaldi, en las que actuó como solista Jaime de la Jara y como narrador, Agustín Inostroza.

*Conciertos en la Biblioteca Nacional**Concierto de Patricio Salvatierra*

El violinista Patricio Salvatierra con Oscar Gacitúa al piano, ofrecieron un recital en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional el 24 de junio. El programa incluyó las siguientes obras: *Beethoven: Sonata N.º 5, Op. 24, "Primavera"; Brahms: Sonata, Op. 100 y Fauré: Sonata, Op. 13.*

Recital de Edgar Fischer

El cellista Edgar Fischer acompañado por el pianista Julio Laks, ejecutaron un programa que incluyó: *Breval: Sonata en Sol Mayor; Brahms: Sonata en Fa menor, Op. 99 y obras de Tschaikowsky, Fauré y Ginastera.*

Recital de Hans Stein

El tenor Hans Stein, acompañado por Galvarino Mendoza se presentaron en el Salón Auditorio de la Biblioteca Nacional con el siguiente programa: *George Butterworth: Seis Canciones; Dvorak: Dos Canciones Bíblicas; Sergio Ortega: Cuatro Canciones, primera audición y Schumann: Dichterliebe.*

Concierto de María Teresa Reinoso

La joven soprano chilena, acompañada por el guitarrista Edmundo Vásquez, se presentó el 5 de julio en un programa que comprendió obras anónimas de los siglos xv al xvi, Can-

tigas de Alfonso x, y el guitarrista Vásquez interpretó obras de los laudistas del siglo xiii, y de los vihuelistas del siglo xvi, Milán y Narvaez. En la segunda parte del programa, María Teresa Reinoso cantó obras de Morales, Fuenllana, John Dowland y Diez Canciones del Cancionero Popular, de García Lorca.

Concierto de Manuel Díaz y Pauline Jenkin

El 6 de julio, el violista Manuel Díaz y la pianista Pauline Jenkin ejecutaron un programa con las siguientes obras: *Marcello: Sonata, Op. 11, N.º 4; Bach: Ciaccona; Carlos Botto: Fantasia; Hindemith: Sonata, Op. 11, N.º 4 y Ravel: Tzigane.*

Recital de Cécile Ousset

La pianista francesa, Cécile Ousset, ofreció un recital en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional con un programa que incluyó obras de Mozart, Beethoven, Chopin, Liszt, Fauré, Chabrier y Saint-Saens.

Recital de Iván Núñez Franulic

El pianista Iván Núñez se presentó en el Auditorium de la Biblioteca Nacional en un recital en el que tocó: *Haydn: Fantasia en Do Mayor; Beethoven: Sonata, Op. 53 en Do mayor; Debussy: Estampas y Chopin: Sonata, Op. 58 en Si menor.*

Recital de violín y piano a cargo de David Serendero y Elvira Savi

Con un interesante programa se presentaron los artistas David Serendero, violín y Elvira Savi, piano, en un recital que incluyó las siguientes obras: *Blas Galindo: Suite para violín y piano; Rodolfo Halffter: Pastorale, Op. 18*, estas dos obras fueron tocadas en primera audición; *Boris Blacher: Sonata, Op. 18; Debussy: Sonata para violín y piano y Brahms: Sonata Nº 3, Op. 108 en Re menor.*

Recital de Elisa Alsina

La joven pianista Elisa Alsina licenciada en interpretación superior de piano en el Conservatorio Nacional de Música, alumna de la cátedra de piano de la profesora Flora Guerra, ofreció en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional un recital con obras de Bach, Beethoven, Letelier, Ravel y Schumann.

Concierto del Trío Salvatierra

El violinista Patricio Salvatierra, el cellista Edgar Fischer y el pianista Julio Laks que integran el "Trío Salvatierra" ofrecieron, en la Biblioteca Nacional, el 10 de agosto, un concierto con las siguientes obras: *Haydn: Trío Nº 1 en Sol menor; Ravel: Sonata para violín y cello y Schubert: Trío, Op. 99.*

Recital del pianista canadiense Malcolm Troup

El 17 de agosto, en el Salón Auditorium de la Biblioteca Nacional, se presentó el pianista Malcolm Troup con el siguiente programa: *Milhaud: Le Candelabre a Sept Branches; Messiaen: Catalogue d'Oiseaux; Schidlowsky: Cinco Trozos, 1956, y Debussy: 12 Etudes a la memoire de Frédéric Chopin.*

Recital de Menajem Meir y Walter Aufhaeuser

La Embajada de Israel auspició el concierto del cellista israelí Menajem Meir y del pianista Walter Aufhaeuser, quienes visitaron Chile en una misión cultural de su patria. Estos artistas ofrecieron dos recitales, uno en el Auditorio Maccabi, de índole educacional, en el que ejecutaron obras de Beethoven, Ben-Haim, Ginastera y de Falla y otro en la Biblioteca Nacional con el siguiente programa: *Bach: Sonata para cello y piano; Brahms: Sonata para cello y piano en Mi menor, Op. 38; Debussy: Sonata para cello y piano; O. Partos: Ballade Orientale y Nin: Suite Española.*

Recital de violín de Patricio Salvatierra

El violinista Patricio Salvatierra, con Eliana Valle al piano, ofrecieron un recital con el siguiente programa: *Beethoven: Sonata Nº 2, Op. 12; Bach: Chaconne; Kreisler: Penas de Amor y Alegrías de Amor; Sarasate: Aires Gitanos y Bloch: Segundo Nigun.*

Conciertos en los Institutos Binacionales

Concierto de David van Vactor y Oscar Gacitúa en el Instituto Chileno-Norteamericano

En la Sala Helen Wessel, David van Vactor, flauta, y Oscar Gacitúa, piano, ofrecieron un recital dedicado a obras de nuestro siglo, la mayoría de ellas neoclásicas.

En la *Sonata Nº 2, de Prokofiev*, ambos artistas realizaron un buen trabajo de equipo; *Tañedores de flauta, Op. 27, de Albert Roussel* tuvo una versión hermosa y digna; *El mirlo negro*, la primera obra del *Catálogo de Pájaros*, de *Olivier Messiaen*, puso a prueba a ambos artistas por sus dificultades mecánicas y estructurales. Terminó el recital con *Suite*, de *René Amengual*, obra escrita para Van Vactor hace veinte años. Ambos intérpretes revelaron los grandes méritos de esta partitura; Gacitúa ofreció un discurso elocuente, acorde

a las necesidades de la flauta, Van Vactor con sonido claro, límpido y expresivo rindió homenaje a esta página.

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Tercer concierto del ciclo Brahms

Dos obras fundamentales fueron interpretadas por el Cuarteto Santiago y Juan Correa, clarinetista: *Cuarteto en Si bemol mayor, Op. 67* y el *Quinteto para clarinete y cuerdas en Si menor, Op. 115.*

El Cuarteto tuvo una versión noble, afín al espíritu de Brahms, con clara exposición de sus formulaciones rítmicas y con un fraseo de equilibrado lirismo. El Quinteto sólo logró un nivel meritorio, no alcanzó la hondura emocional y conceptual requerida.

Cuarto concierto del ciclo Brahms

El último concierto del ciclo Brahms a cargo del Cuarteto Santiago y de los intérpretes Enrique López Ibels y Jorge Román tuvo lugar el 15 de junio. En este concierto tocaron: *Sexteto para dos violines, dos violas y dos violoncellos en Si bemol mayor, Op. 18* y el *Sexteto en Sol mayor, Op. 36*.

Música para Blockfloete y cembalo de los siglos XVI al XVII

Los intérpretes Mirka Stratigopoulou, blockfloete, Gastón Lafourcade, cembalo y Edgar Fischer, cello, se presentaron en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura con un programa que incluyó obras de los siglos XVI al XVII de: *Telemann: Sonata en Fa para blockfloete y bajo continuo*; *Byrde: Cuatro Danzas para cembalo solo*; *Telemann: Sonata en Fa y en Do para blockfloete y bajo continuo*; *Purcell: Tres suites para cembalo solo* y *Telemann: Trío en Fa mayor para blockfloete, Viola da Gamba y Continuo*.

Segundo concierto de música barroca

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, bajo la dirección de Fernando Rosas ofreció, el 30 de junio, el siguiente programa: *Bach: Concierto Brandenbúrgueses Nos 3 y 4*; *Ricercare de la Ofrenda Musical*; *J. Chr. Bach: Concierto para viola y orquesta* y *F. Geminiani: Concerto Grosso La Follia*.

Tres conciertos de clavecín de Lionel Party

El pianista y clavecinista Lionel Party ofreció un interesantísimo ciclo de música para clavecín en cuatro conciertos, que abarcaron el renacimiento, el barroco temprano, el barroco tardío y el rococó, terminando con un concierto dedicado exclusivamente a obras de Juan Sebastián Bach.

El joven intérprete demostró haber desarrollado una técnica encomiable en el clavecín, y sus interpretaciones, a veces un tanto tímidas, de exagerado respeto por la época histórica en que fueron escritas estas partituras, restó espontaneidad a sus ejecuciones. No obstante, Party demostró la sutil diferencia de estilos existentes en cada una de las obras de estos períodos y el singular sabor nacional y anímico que cada compositor imprimió a su creación.

Berliner Camerata Musicale

Bajo los auspicios de la Embajada de la República Federal de Alemania se presentó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura la Berliner Camerata Musicale, el 7 de julio. El programa consultó: *Joh. Chr. Bach: Cuarteto en Do mayor*; *A. B. Bruni: Dúo, Op. 21, para violín y viola*; *Mozart: Cuarteto en Fa mayor, KV 370*; *Beethoven: Serenata en Re mayor, Op. 25* y *Suessmayer: Quinteto en Re mayor*.

Sobre este concierto escribió Federico Heinlein en "El Mercurio": "...Las cualidades de los vientos y las cuerdas graves pudieron apreciarse en el dulce encanto del Cuarteto en Do mayor del "Bach de Londres", Juan Cristián, con sus beatíficas paralelas de terceras y sextas que entran a regiones más umbrías en el Allegretto final.

"Peter Dohms (violín) y Joachim Muehlnickel (viola) no tuvieron la jerarquía para dar cuenta con entera fortuna del dúo que se escuchó a continuación en forma lamentablemente truncada. En vez del Op. 25, de Antonio Bruni, compositor italiano naturalizado francés, que figuraba en el programa impreso, tocaron de improviso el K. 424 en Si bemol mayor, de Mozart, pero sin su precioso Andante cantabile central, quitándole de esta manera el sosiego necesario entre los dos movimientos más rápidos. Una pregunta se impone: ¿osarían cometer semejante ultraje también en Londres, Berlín o Viena? La interpretación correcta, pero un tanto árida, no hizo justicia a la hermosura de la mutilada obra.

"A pesar de un leve percance en el Allegro inicial, el Cuarteto para oboe y cuerdas, del mismo compositor, estuvo espléndido, gracias, en primer lugar, al arte exquisito del instrumento de madera... Dos amables fruslerías dieron término a esta selección de la segunda mitad del siglo XVIII..."

Recital de la mezzo-soprano Yvonne Herbos

La mezzo-soprano Yvonne Herbos se presentó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, acompañada al piano por Rudolf Lehmann, con un hermoso programa que incluyó las siguientes obras: *Schumann: Frauenliebe und -leben*; *Fauré: Spleen y Au bord de l'eau*; *Ida Vivado: Tránsito y Permanencia*; *Letelier: Tres canciones antiguas*; *Wolf: Verborgenheit, Das verlassene Mägdlein, Der Gärtner, Anacréons Grab y Fussreise*.

Yvonne Herbos, en este concierto, dio pruebas de musicalidad, compenetración con el estilo de los distintos autores y sensibilidad artística a pesar de algunas deficiencias vocales que no empañaron el resultado de sus versiones. Los mayores logros los obtuvo en las canciones de Fauré, Letelier y Wolf.

Rudolf Lehmann acompañó con su habitual pericia y musicalidad.

Recital de Klaus Schiegnitz

El pianista alemán Klaus Schiegnitz, dentro de una gira latinoamericana auspiciada por el Goethe Institut, ofreció un recital con obras de Haydn, Prokofiev, Brahms, Bartok y Moussorgsky.

Studio der Fruehen Musik

Tres conciertos ofreció en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura este conjunto alemán de música antigua, creado en 1960, y que se dedica exclusivamente a la interpretación de la música de la Edad Media y del Renacimiento. Se presentó en Santiago dentro del programa cultural del Goethe Institut, de Munich y auspiciado también por los Institutos Chileno-Británico y Chileno-Norteamericano de Cultura.

Los tres conciertos ofrecidos por el "Studio der Fruehen Musik" fueron, sin lugar a duda, sobresalientes, y sus cuatro integrantes, la mezzo-soprano Andrea von Ramm, el tenor Willard Cobb y los instrumentistas Sterling Jones y Thomas Binkeley, comprobaron la vitalidad y perdurabilidad permanente de la música antigua. Sus extraordinarias interpretaciones de asombroso virtuosismo revelaron la imaginación y vitalidad de esta música ejecutada con ayuda de un instrumental antiguo de gran belleza.

Se escucharon las maravillosas "Carmina Burana", del manuscrito original; los cantos de Johannes Ciconia; música francesa mundana del siglo XIV; canciones campesinas alemanas del 1500; música instrumental inglesa

de hacia 1600; música de la corte de Carlos V; el libre Vermell (Libro Bermejo) de la Cataluña medieval; los "minnelieder", de Oswal von Wolkenstein; música de trovadores y troveros; los sorprendentes motetes de Montpellier; música italiana del Ars Nova y de las "frottolas" del siglo XVI; las "diferencias" instrumentales españolas en el siglo XVI y canciones populares y romances históricos del Siglo de Oro español.

El encanto del arte de estos cuatro artistas es imponderable, su fabuloso dominio técnico, su musicalidad cimentada en una investigación musicológica de la más alta responsabilidad intelectual, su afinación perfecta, en suma, un virtuosismo casi asombroso, tanto en el manejo de las voces como de los instrumentos.

Preludios y Fugas del Clave Bien Temperado, de J. S. Bach

Los estudiantes de la cátedra del profesor Rodolfo Lehmann, del Conservatorio Nacional de Música: Carlos Araya, María A. Beláustegui, Francisco Claro, Irene Hundewadt, Jorge Marianov, Eduardo Vila y Juan C. Villegas, ejecutaron los días 17 y 24 de agosto, en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura, los Cuadernos N.ºs 1 y 2 del Clave Bien Temperado, de J. S. Bach.

Recital de David van Vactor y Federico Heinlein en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura

Con un concierto para flauta y clavecín se presentaron en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura los artistas David van Vactor y Federico Heinlein. El programa incluyó las siguientes obras: *Locatelli: Sonata N.º 1 en Do mayor*; *J. S. Bach: Sonata en Si menor N.º 1*; *Händel: Sonata N.º 1 en Mi menor y Purcell: Sonata en Fa mayor*.

La reconocida solvencia musical y técnica de ambos intérpretes fue específicamente notoria en este hermoso recital, adentrándose en el espíritu y el concepto de cada obra.

En el Teatro Municipal

Recital de Narciso Yepes

El famoso guitarrista español se presentó nuevamente ante el público chileno en un concierto auspiciado por la Embajada de España, el 9 de agosto, en el que ejecutó obras de A.

Francisque, J. S. Bach, Asencio, Poulenc, Ohana, de Falla y Bacarisse.

Sobre este concierto escribió en "La Nación", Pablo Garrido: "...El programa confeccionado —formado exclusivamente por "primeras audiciones"—, tuvo una primera parte

de real interés, por tratarse de verdaderos tesoros de la literatura para el laúd. Ya el lenguaje arcaico asomó, en el Preludio de "Le Tresor d'Orphée" (Francisque), con imitaciones ingeniosas, cuan severas, dentro del carácter modal que iba a caracterizar todo el conjunto de cinco trozos comprendidos en el "récueil". En un anónimo renacentista italiano, compuesto de once trozos, pudo apreciarse mayormente la conveniencia, si así puede decirse, de usar un instrumento de diez cuerdas, ingeniado por el propio Yepes. Hay una sonoridad muy amplia, que permite enunciar las diversas voces en marcha con un acuse perfecto; todo queda bien delineado y resalta una riqueza polifónica de primer orden. En la Suite de Bruselas para Laúd Barroco de J. S. Bach, acaeció otro tanto, demostrando el ilustre artista su hondísima compenetración estilística con el espíritu del maestro de Eisenach...".

I Musici

En el Teatro Municipal, bajo el auspicio de la I. Municipalidad de Santiago y la Embajada de Italia, actuó la famosa orquesta de cámara italiana "I Musici", una de las mejores agrupaciones orquestales del mundo. Integrada por 12 concertistas, la agrupación fue creada en 1952. Desde su triunfal "debut" en la Academia de Santa Cecilia, de Roma, se ha convertido en un conjunto famoso inter-

nacionalmente tanto por sus conciertos como por la perfección de sus grabaciones; en 1956 ganaron en París el Gran Premio del Disco, por su grabación de "Las Cuatro Estaciones", de Vivaldi.

El programa del concierto ofrecido en el Teatro Municipal incluyó las siguientes obras: Corelli: *Concerto Grosso en Re mayor*; Albini: *Sonata en Sol menor*; Vivaldi: *Concerto Grosso en La menor*, solistas: Félix Ayo y Annamaria Cotogni; Mozart: *Adagio y Fuga en Do menor para arcos*, K. 546 y *Eine Kleine Nachtmusik*, K. 525.

Los doce músicos, que actuaron sin director, maravillaron por la precisión de sus interpretaciones, la sonoridad perfecta y la dinámica de cada nota; el desempeño colectivo e individual fue siempre impecable. Los puntos culminantes de este concierto fueron las interpretaciones del *Concerto Grosso*, Op. 3, Nº 8, de Vivaldi y el grandioso, patético y recio *Adagio y Fuga* K. 546, de Mozart.

Recital de Joaquín Achucarro

Con el auspicio de la Embaja de España, el pianista Joaquín Achucarro ofreció un recital en el que interpretó las siguientes obras: Bach: *Concierto Italiano*; Chopin: *Sonata Nº 3 en Si menor*, Op. 58; Scriabin: *Preludio y Nocturno para la mano izquierda*, *Sonata Nº 4 y Tres Estudios*; Ravel: *Gaspard de la Nuit*, *Ondine*, *Le Gibet* y *Scarbo*.

Ballet

Ballets folklóricos Ucraniano y Húngaro

Durante la primera quincena de junio visitaron Santiago, actuando en el Teatro Municipal, dos conjuntos folklóricos: el Ballet Folklórico Ucraniano, integrado por 110 bailarines y el Ballet Nacional Húngaro.

La crítica santiaguina destacó unánimemente las actuaciones del conjunto ucraniano; en "Ercilla", Hans Ehrmann, escribió: "...El espectáculo ucraniano es de un vigor, alegría y espontaneidad tales, que rejuvenece al espectador... alcanza una sorprendente variedad, matizando la espectacularidad de algunos números con el delicado lirismo o sentido del humor de otros... La disciplina del conjunto es férrea y no hay detalle que quede librado al azar... La alegría de vivir, la virilidad del hombre, el amor, la competencia por la mujer, se expresan mediante una serie de espectaculares saltos y gritos, que exigen de los bailarines un estado físico de de-

catlonista. Lo más característico de las danzas ucranianas es la posición en cuclillas como punto de partida de una serie de proezas dancísticas... El objetivo del espectáculo no es el deslumbrar con una serie de acrobacias, sino el presentar 'la imagen de un pueblo'. Ese objetivo se alcanza, en gran parte. Se muestra a los ucranianos en su trabajo y sus fiestas... El programa irradia un optimismo constante, lo que constituye a la vez uno de los grandes méritos y limitaciones. Lo último, porque restringe la gama emocional del espectáculo, al presentar a un pueblo sin problemas, que no conoce ni la pena ni la tristeza... El vestuario, vistoso y lleno de colorido, se cuenta entre los mejores que conjuntos soviéticos han traído a Chile, y la música, rítmicamente sencilla y directa, también contribuye a la unidad de un espectáculo homogéneo y vital, interpretado por un conjunto de bailarines de un virtuosismo a veces rayano en lo increíble".

Con respecto al conjunto húngaro, en "La Tercera", Yolanda Montecinos, dijo: "... En los quince años de vida del conjunto estatal, subvencionado por el gobierno húngaro, se ha seguido un camino cuya base es la honestidad, la traducción del espíritu del pueblo húngaro, a través de una serie de estampas de diversas procedencias. La selección deja en claro varios aspectos: la fuerza de lo tradicional presente en las estampas campesinas de las danzas, pobres frente al desarrollo de la riqueza de la música instrumental y coral... El temperamento y demostración de técnica de los músicos gitanos fue la nota de mayor atracción directa... Muy pronto impusieron sus melodías por el virtuosismo casi insolente alcanzado y por la calidad de las mismas. Los solos de cimbalones, con la estimulante competencia y diálogo establecido "ad libitum" por los instrumentistas, ofrecieron el aspecto más logrado de un espectáculo algo irregular... La masa coral probó calidad básica vocal, una dirección hábil y efectiva y un repertorio interesante... No hay duda que un mayor profesionalismo de los bailarines y una mayor fuerza creativa en las danzas favorecerían la fuerza y calidad de cada presentación de la compañía".

Variaciones Concertantes, estreno del Ballet Municipal de Arte Moderno

"Variaciones Concertantes", música de Alberto Ginastera, coreografía de Alfred Rodríguez y escenografía, iluminación y vestuario de Emilio Hermansen, constituyó otro triunfo del coreógrafo inglés.

Se trata de una obra sin argumento, con énfasis en la riqueza del lenguaje, la composición dancística y la activa correlación con la inspirada partitura de Ginastera. Tras la aparente formalidad de la obra es posible medir el juego sutil de una pintura algo esfumada de la juventud latinoamericana, su ímpetu, energías y comportamiento en el grupo social. El coreógrafo trabajó con elementos sugeridos por este continente, pero vertidos en moldes comprensibles en cualquier parte del mundo.

Vitalidad, dinamismo y fuerza son las cualidades básicas mostradas por los bailarines. Emilio Hermansen, en la escenografía se cifó al mismo enfoque del coreógrafo.

Ballet Nacional Chileno, estreno de "Inmolación"

El martes 6 de junio, en el Teatro Municipal, se estrenó el ballet "Inmolación", basado en la "Sinfonía de Cristal" del compositor chileno

León Schidlowsky, coreografía de Germán Silva, escenografía de Emilio Hermansen y trajes de Edith del Campo.

Sobre este estreno la crítica santiaguina dijo: "La Tercera", por Yolanda Montecinos, "Importa en este joven coreógrafo la originalidad de su lenguaje, más depurado y rico que en "Germinal", pero siempre dentro de la misma línea y estilo". En "La Nación", Claire Robilant, escribe: "Los veinte bailarines que tomaron parte en esta obra se desempeñaron con gran disciplina y total identificación de la materia". En "El Siglo", el crítico Egmont, dijo: "El espectáculo presentado, considerado en su totalidad, alcanza una elevada jerarquía y puede considerarse entre las mejores realizaciones del Ballet Nacional Chileno. En "El Diario Ilustrado", el crítico Pas de Chat, comenta: "Los bailarines trabajaron con propiedad, fuerza y honradez. Conscientes de la importancia de este breve ballet, que confirma el talento de su creador, se volcaron sin reservas y con su habitual alto nivel".

Ballet Municipal de Arte Moderno, estreno de "Canciones de Edith Piaff"

Sobre "Canciones de Edith Piaff" (Solitude), con coreografía de Blanchette Hermansen, escenografía y vestuario de Fernando Colina, basándose en seis canciones cantadas por Edith Piaff, en el diario "La Tercera", el crítico Yolanda Montecinos, dijo: "Blanchette Hermansen consigue un ballet narrativo, dramático, construido con cierta habilidad y fluidez, con una concepción válida y sutil del mundo cantado por la artista francesa, utilizando recursos de relativa idoneidad... Fernando Colina, uno de los escenógrafos y hombres de teatro más positivos del momento, obtiene el mayor acierto en esta interesante producción... Los bailarines ofrecieron un trabajo disciplinado e inteligente".

Estreno de "Antes del Desayuno", por el Ballet Municipal de Arte Moderno

El coreógrafo Octavio Cintolessi creó el ballet-drama "Antes del Desayuno", basado en la obra de E. O'Neill, experimento que contó con música de Philippe Arthuys, dirección teatral de Pedro Orthus y la colaboración de la artista María Cánepa y el bailarín Jaime Jory. Escenografía, luces y vestuario estuvieron a cargo de Emilio Hermansen.

En "El Diario Ilustrado", el crítico que firma bajo el pseudónimo de Pas de Chat, al referirse a este estreno, dice: "... el coreógrafo trató de ceñirse al texto y a sus intenciones. El

lenguaje que utiliza, en ningún instante alcanza el tono, la profundidad y resonancia de la pieza teatral. No consigue frasear con la debida hilación ni con las concordancias precisas... no se consigue la unidad de estilos, se entorpece la comprensión del texto directo y realista, y se interfiere en el trabajo de la intérprete, de por sí difícil y de gran responsabilidad... La música de Arthuys permite al bailarín evolucionar en el primer plano escénico, señalado por Pedro Orthus como el mundo de él. La música concreta, es irregular y también tiene un carácter de ensayo. Es un nuevo elemento no integrado al total. Emilio Hermansen sirvió y bastante bien, las exigencias teatrales, dancísticas y las subrayó con una iluminación sugerente en la tónica de sordidez, amargura y patetismo que serían los factores que concilian este experimento realizado por el Ballet Municipal de Arte Moderno... María Cánepa se impuso, en forma evidente, como mujer vulgar, vencida y agresiva. Consigue sobrepasar todo con su talento y cualidades de actriz... Jaime Jory debió defenderse con una coreografía poco consistente y en algunos casos, absurda... En resumen, un experimento que no consiguió su objetivo inmediato...".

*Estreno de "Casi Lázaro", por el
Ballet Nacional Chileno*

El 14 de agosto, en el Teatro Municipal, el Ballet Nacional Chileno estrenó el ballet burlesco en un acto "Casi Lázaro", con coreografía del inglés Denis Carey, música de Stravinsky. Octeto para instrumentos de viento y decorados y vestuario de Bruna Contreras. Un grupo de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, acompañó a los bailarines.

Sobre este estreno la prensa dijo: "Ballet lleno de logros y de un sentido plástico altamente desarrollado", Federico Heinlein, en "El Mercurio". "El argumento en sí despierata el más profundo interés... Carey, al igual que otros autores contemporáneos, se dedica a explorar las emociones y relaciones humanas. Carey enfoca aquí el "amor conyugal burlado", con un sentido de humor típicamente británico...". Claire Robilant, en "La Nación". "El Ballet Nacional recobró su fisonomía de profesionalismo, con el estreno de "Casi Lázaro", de Denis Carey... Carey es hombre con

imaginación dancística de la coreografía, y supo obtener un buen rendimiento de la compañía...". Hans Ehrmann, en "Ercilla".

*Estreno de "Capicúa 7/4", por el
Ballet Nacional Chileno*

Ballet en 6 escenas de Patricio Bunster, con música de Dave Brubeck, escenografía y vestuario de Amaya Clunes.

Sobre este ballet dijo Federico Heinlein en "El Mercurio": "Aunque parezca hermético y rebuscado, este título de la nueva creación que estrenó el Ballet Nacional Chileno en el Teatro Municipal quizás admita una explicación muy simple. Lo de "capicúa" puede referirse a que la pequeña obra termina más o menos como empezó, y sobre el mismo fondo sonoro, en una especie de regresión que aparenta borrar todo lo sucedido. Y '7/4' alude, seguramente, a los metros irregulares que Dave Brubeck suele introducir en su música maravillosamente bailable.

"Con estas seis escenas dedicadas a sus maestros Ernst Uthoff y Lola Botka, el talentosísimo coreógrafo Patricio Bunster nos presenta el primer ballet chileno de jazz que puede considerarse un logro completo. Sintiendo los ritmos norteamericanos como si fuesen un lenguaje más propio, inventa para ellos una trama que satiriza con exquisito donaire a cierta juventud actual. Sin llegar al paroxismo que en algunos momentos alcanza la excelente grabación del Cuarteto de Dave Brubeck, la coreografía se distingue por el armonioso equilibrio de su composición integral, ofreciendo al mismo tiempo un sinfín de pasos y movimientos modernos de gran poder expresivo e irresistible vis cómica. Varios cuadros, y muy especialmente el quinto, pertenecen a lo mejor que en materia de danza ha producido el país.

"Todos bailan con ímpetu y fervor. Magníficos Robert Stuij e Hilda Riveros; brillantes Raúl Galleguillos y Virginia Roncal; de señalado humorismo las liceanas (Lili Ruiz, Carmen Beuchat, Argentina Torre), y los coléricos (Joachim Frowin, Armando Contador, Fernando Beltramí).

"En suma, un espectáculo de concepción fresca, vital, para el que Amaya Clunes ha diseñado trajes y una escenografía sobresalientes".

COMISION NACIONAL DE CULTURA

El 24 de junio, el Presidente de la República, Excelentísimo señor don Eduardo Frei, firmó el decreto por el cual se crea la Comisión Nacional de Cultura, ceremonia que se realizó en el Salón de Gala de la Presidencia.

A la reunión concurrieron representantes de entidades artísticas e intelectuales de todo el país. La ceremonia la abrió el propio Jefe del Estado y junto a él, en la mesa de honor, se encontraban el Ministro de Relaciones Exteriores, don Gabriel Valdés; el Rector de la Universidad de Chile, don Eugenio González Rojas, y el Presidente de la nueva entidad, don Jorge Millas, miembro de la Facultad de Filosofía y Educación de la Universidad de Chile.

La Comisión dependerá en forma directa y exclusiva del Presidente de la República y quedó integrada por las siguientes personas: Presidente, don Jorge Millas; Vicepresidente, don Domingo Santa Cruz, quien presidirá la Comisión en ausencia del titular y los señores: Gabriel Valdés, Juan Gómez Millas, Sergio Ossa Pretot, Manuel Fernández, Sergio Larraín, Luis Oyarzún, Agustín Siré, Eugenio Dittborn, Sergio Vodanovic, Armando Uribe, Maruja Pinedo, Jorge Elliot, Patricio Kaulen, Mimi Marinovic y Ricardo Moreno.

Texto del Decreto:

"Vistos:

"La facultad que me confiere el artículo 72, Nº 2 de la Constitución Política del Estado y,

"Considerando:

"Que, es función primordial del Estado la promoción de los esfuerzos tendientes al desarrollo integral de la Comunidad, en los diversos planos en que se manifiesta la actividad humana;

"Que, tal propósito sólo es posible alcanzarlo a través de Organismos que aprovechen y coordinen en forma sistemática los diversos valores intelectuales, morales y materiales, que radican o se encuentran en la comunidad;

"Que, la fórmula más adecuada para el logro de tales finalidades y el aprovechamiento intensivo de las personas y de los bienes que hagan posible la conjunción de circunstancias adecuadas al logro de dichas metas en la creación de un organismo coordinador que, velando en forma permanente por la consecución de tales fines proponga las bases y las medidas concretas a fin de que la cultura y el arte se irradien en todo el ámbito

nacional y enriquezcan la vida espiritual del país.

"Artículo 1º. Créase en el carácter de asesor del Supremo Gobierno, la Comisión Nacional de Cultura, la cual estará integrada por ... (aquí se nombran a las personalidades ya mencionadas más arriba).

"Artículo 2º. El objeto de la Comisión Nacional de Cultura es atender a todos los asuntos relacionados con la coordinación de los servicios y actividades culturales y artísticas nacionales y su desarrollo.

"Corresponderá, además, a la Comisión Nacional de Cultura especialmente:

"a) Asesorar al Supremo Gobierno en todos los asuntos relacionados con la actividad artística y cultural y en el estudio de los proyectos de ley, de los tratados, acuerdos y convenios con otros países o con organismos internacionales e intervenir en la contratación de créditos o ayudas para los fines mencionados.

"b) Elaborar y proponer al Supremo Gobierno los planes nacionales para la coordinación y desarrollo de los servicios y actividades culturales y artísticas.

"c) Impulsar, por medio de su Secretario Ejecutivo, o a través de los organismos de Estado o privados competentes, los planes nacionales referidos en la letra anterior.

"d) Propiciar la enseñanza y difusión de las realizaciones culturales chilenas y fomentar el desarrollo de las artesanías y artes populares.

"e) Cooperar en las labores de las entidades culturales, artísticas y universitarias, sean o no estatales, y promoverlas.

"f) Promover vinculaciones con autoridades, entidades y organismos extranjeros e internacionales, para el cumplimiento de su objeto.

"Artículo 3º. Los elementos útiles y personal necesario para el funcionamiento de la Comisión serán proporcionados por el Ministerio de Relaciones Exteriores, sin perjuicio de las asignaciones y trasposos que se efectúen con cargo a la Ley Nº 16.068, de 31 de diciembre de 1964.

"Artículo 4º. El Secretario Ejecutivo del Consejo será designado por la Comisión a propuesta de su Presidente, o del Vicepresidente en ausencia de éste.

"El Presidente de la Comisión y su secretaria ejecutiva podrán solicitar la colabora-

ción de las autoridades y funcionarios de la administración del Estado, para permitir o facilitar el cumplimiento de cada una de las funciones de la comisión. Estas autoridades y funcionarios estarán obligados a proporcionar al Presidente de la Comisión y a su Secretario Ejecutivo todas las informaciones que sean necesarias para la ejecución de los actos que constituyen el objeto de la comisión.

"Artículo 5º. Existirá, además, un Consejo Consultivo de la Comisión Nacional de Cultura que será nombrado por la Comisión o que se desempeñará en el carácter de *ad-honorem*.

"Artículo 6º. La Comisión Nacional de Cultura podrá organizar grupos de personas o entidades de las diversas actividades culturales del país para que coadyuven a la preparación y cumplimiento de sus programas.

"Tómese razón, comuníquese y publíquese. Eduardo Frei Montalva. — Gabriel Valdés. — Juan Gómez Millas".

Párrafos del discurso de su Excelencia el Presidente de la República, al colocar su firma al decreto que crea la Comisión Nacional de Cultura.

"No he querido colocar mi firma al pie del Decreto que crea la Comisión Nacional de Cultura, sino en presencia de un grupo singularmente representativo de quienes lo han inspirado; los artistas y pensadores de Chile. No dudo que rápidamente esta Comisión se transformará en un instrumento capaz de realizar uno de los más grandes anhelos de todos nosotros, el que involucre facilitar plenamente el desarrollo de las artes y las letras en todo nuestro territorio.

"La vida cultural en nuestro país se ha hecho posible gracias a los inmensos sacrificios que han realizado muchos de los presentes, quienes han debido luchar, con tenacidad e infinita paciencia, contra la indiferencia, la inercia y nuestro complejo aparato administrativo. Los poderes públicos, angustiados por los problemas económicos, no han dado una atención preferente a la cultura y al arte. Existen leyes que favorecen a ciertas actividades artísticas, en que no se han tomado en cuenta que las artes, en beneficio de las cuales ellas se promulgaron, requieren de elementos materiales para desenvolverse. Es así que, por el momento, no es posible ingresar al país, sino en forma muy escasa y con gran dificultad, libros, partituras, discos, instrumentos musicales, etc. Comprobamos el absurdo, de que está prohibida la importación de obras de arte, que vendrían a enriquecer

el patrimonio nacional, pero nadie impide que salgan de Chile obras que ningún país permitiría salir. Las exposiciones que nos envían desde el exterior no pueden ingresar al país, sino después de complejos trámites; y las que enviamos al extranjero, al ser devueltas, sufren toda clase de tropiezos. Los artistas nacionales, cuando regresan al país, deben pagar sumas exorbitantes por las obras de arte que han ejecutado con sus propias manos. Los museos y las bibliotecas cuentan con escasísimos fondos y están agrupados en una forma irracional y confusa, desvinculada del interés de la comunidad.

"Vemos como el esfuerzo individual ha creado el Museo de San Pedro de Atacama, que ha concitado el interés mundial, y ese pequeño pueblo es lugar importante de turismo. Lo mismo puede llegar a ser el de Arica, de Iquique, de La Serena, el de Hualpén, en Concepción, y otros. Por otra parte, los espectáculos vivos, como el teatro y el ballet, no cuentan con debido apoyo ni pueden obtener los elementos que requieren para los montajes que realizan. Las compañías extranjeras que vienen hacia nosotros para mostrar obras de alto valor cultural, deben pagar impuestos tan elevados que se ven obligadas a cobrar precios prohibitivos, de modo que pueden representar escasas veces su repertorio, y sólo para una minoría, siéndoles imposible llegar a sectores más amplios de la población.

"Hay un arte y una artesanía popular rica, bella y variada, que se está agotando, sin medios de comercialización ni estímulos técnicos. En muchos aspectos nos hemos quedado atrás, abandonando una gran riqueza autóctona, mientras en nuestra América, México y Perú, por ejemplo, nos señalan un camino.

"Todo esto hay que remediar, y, además, es necesario coordinar los esfuerzos de los distintos grupos y oficios artísticos para difundir su acción de uno a otro extremo de nuestra tierra. Esto significa permitir que el pueblo exprese su vida artística, que haya una comunicación en todos los niveles de la creación, y que la cultura no siga siendo sólo el patrimonio de una minoría.

"La radio, el cine y la televisión, actividades autóctonas, pero que, no obstante, enfrentan serios problemas que deben resolver, sé que encontrarán apoyo y medios de estudio en este Consejo. Como, asimismo, las editoriales, y, con ellas, los poetas, los ensayistas, los tratadistas, los historiadores y los novelistas.

"Debemos cuidar de la formación cultural de la juventud, atraída hoy por tanta influencia negativa, generalmente tan poco estimulante para el desarrollo del espíritu del buen gusto, de lo auténtico.

"Con dedicación y perseverancia, con criterio y buen sentido, estoy convencido de que quienes intervendrán en el funcionamiento del Consejo Nacional de Cultura, buscarán la mejor manera de resolver los numerosos y complejos problemas que se les presentarán. Desde luego contarán con mi apoyo y el de toda la Administración del Estado.

"Dije al comenzar que este Consejo vendría a llenar algunos de los más caros anhelos de los presentes como también los anhelos de mi Gobierno, cuyo programa de acción contempla poner en marcha una organización de alto nivel como la que creamos hoy. Así quedó acordado durante el Congreso de Artistas e Intelectuales que se organizara el año pasado y asimismo fue sugerido por los Premios Nacionales de Arte en la manifestación que tuve el honor de ofrecerles.

"Suele pensarse que los políticos y los hombres de acción no advierten la importancia de la vida cultural, eso es cosa del pasado, hoy es evidente que la vida cultural constituye un fermento que activa toda la creatividad de un pueblo y también lo que le da su carácter y su idiosincrasia. Un pueblo sin cultura es un pueblo inerte y sin identidad, pues precisamente los pueblos se identifican por lo que crean en todos los campos de la cultura.

"Nuestra ambición más cara es que el ser de la Patria, amasada en nuestra historia por la obra colectiva del pueblo, de sus pensadores, de sus hombres de acción y de sus artistas se proyecte hacia el futuro bajo nuevas estructuras, en las cuales la cultura y el arte ocupen la jerarquía que les corresponde en toda comunidad vitalmente creadora.

"Mi Gobierno es celoso defensor de la libertad y de la espontaneidad en la creación y en la producción de la cultura y el arte.

"Es por ello que no pensamos jamás influir como Gobierno en este campo, solo me interesa abrir los caminos y despejar de trámites la vida cultural chilena para que el pueblo se incorpore con su creación, tan rica

y variada, a la alta vida del espíritu y del arte. Ustedes, que representan y dirigen esa visa en Chile, dirán lo que hay que hacer.

"Quisiera significar que al nombrar este comité ejecutivo espero que sean ustedes mismos los que después amplíen las personas, las instituciones que quieran ustedes que estén representadas en este Consejo, que lo queramos lo más amplio posible sin frontera de ningún orden. Que sea representativo de las calidades y de las cualidades de nuestro país. Quiero ser muy categórico en esto.

"Colaborarán con él los Ministros de Relaciones Exteriores y de Educación por las funciones que las leyes les confían en materia cultural y un grupo de personalidades representativas de diversas actividades, actuando como Secretario Ejecutivo don Jorge Elliot.

"Agradezco muy especialmente la presencia de los señores Rectores de las Universidades y del señor Rector de la Universidad de Chile, cuya función en este campo es tan decisiva e importante. Agradezco esta cooperación para una obra que, a mi juicio, puede tener inmensas repercusiones para nuestra Patria".

Primera reunión de trabajo

En la Sala Bello de la Cancillería, presidida por el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, Domingo Santa Cruz, tuvo lugar la primera sesión de trabajo de la Comisión Nacional de Cultura.

Se hizo un balance del movimiento artístico del país y dentro de las medidas de carácter urgente se consideró la necesidad de terminar con las trabas aduaneras que impiden la entrada al país de libros, discos y otros elementos culturales. Se acordó también solicitar a los Ministros de Hacienda e Interior, que se incorporen a la Comisión Nacional los personeros que han realizado estudios sobre la televisión en Chile.

Discurso del Sr. Wilfred C. Bain

Hemos considerado de interés dar a conocer párrafos del discurso pronunciado por Mr. Wilfred C. Bain, Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana en Bloomington, con motivo de la iniciación del año académico, en el que enfoca el problema de la cultura en la formación del músico.

A continuación transcribimos párrafos de este discurso:

"Las disciplinas tradicionales de Medicina y Jurisprudencia desde hace mucho tiempo gozan del sistema Universitario con Escuelas profesionales y Colegios Superiores propios, en cambio, la Música sólo entró en la Universidad últimamente. Ha sido norma tradicional de las Universidades impartir instrucción en Historia de la Música, Musicología, Teoría de la Música, Acústica, Composición, Crítica Musical, etc., pero dejándole a las Escuelas Especializadas, Conservatorios e Institutos el estudio instrumental, es decir la formación de instrumentistas de teclado, cuerdas, vientos, bronces, percusión, arpa, etc.

"Durante los últimos cincuenta años se ha creado una unión entre el estudio de la Teoría e Historia de la música y su ejecución. Esta unión dio categoría a la música. *Harvard College* fue fundado para educar al individuo para el servicio eclesiástico, y como tal seguía el esquema medieval del trivium, en vez del cuadrivium. La filosofía educacional de otras Instituciones americanas antiguas de Educación Superior se rigió por moldes europeos. Si tenemos ancestros educacionales, la Universidad Alemana sería ciertamente uno de ellos. Esto quiere decir que la historia educacional norteamericana estuvo dominada por las materias tradicionales y las disciplinas denominadas artes liberales. Hasta hace poco toda la educación técnica era considerada indigna del Colegio Superior o la Universidad. Se aceptaban los estudios Teóricos, como la Historia de la Música, pero la aplicación de la teoría a la práctica y el desarrollo de las dotes musicales no podía merecer el respeto académico.

"La música, como disciplina superior, profita de su asociación con las materias tradicionales, pues en los últimos cincuenta años la posición de los administradores de la enseñanza ha cambiado con respecto a la música. El advenimiento de la era tecnológica ha contribuido a romper las barreras de los currículum y a abrir rutas a las nuevas ideas educacionales. La música ha ganado mucho con

este cambio. Los conceptos filosóficos, de la enseñanza a través de la experiencia, propugnados por John Dewey, impulsó el estudio de la música dentro del plan de estudios, a todos los niveles de la educación. No obstante, todavía existe confusión con respecto a los objetivos de la educación aquí en Norteamérica. La reciente competencia tecnológica entre el Este y el Oeste ha contribuido a ello.

"Nuestro mundo está dividido entre el materialismo y el mundo espiritual. Nosotros los norteamericanos hemos examinado recientemente nuestras metas educacionales; aquellos que tienen la responsabilidad de la defensa del país contra un ataque foráneo, sólo ven la importancia de un tipo de educación para todos. Los científicos, que en algunas ocasiones han sido los mejores amigos de las artes, han tratado de buscar soluciones prácticas y materialistas, sin visualizar el hecho de que similares soluciones sólo lograrán sacrificar el espíritu del hombre. La ciencia debe ser un móvil importante en nuestro sistema educacional universitario, pero esto no quiere decir, sin embargo, que debamos reorganizar nuestros Colegios Superiores y Universidades en instituciones científicas y tecnológicas. Para que el hombre se pueda realizar íntegramente debe tener recursos espirituales y culturales íntimos, y para poder desarrollar estos recursos, es necesario proporcionarle a todos los estudiantes una rica experiencia artística.

"Sabemos que existe confusión con respecto a los objetivos e intenciones de la educación, veamos ahora que podemos hacer para aclarar estas intenciones y objetivos en la educación del músico. La capacidad intelectual se revela por su habilidad para relacionar hechos con ideas dentro de una relación u orden admisible. Por lo general se asocia a las facultades con una digresión de la realidad. Se presume que existen intelectuales y no intelectuales, los poseedores de hechos e ideas y los que no los tienen. Muchos de los que laboramos en el campo artístico sabemos que es posible captar los hechos y las ideas, y no estar capacitados para pensar con claridad o lograr respuestas satisfactorias. Por tradición se supone que el científico es racionalmente objetivo, que posee la habilidad para pensar en forma abstracta y reducirlo todo a fórmulas sistemáticas. A la inversa, el artista, por tradición se ha preocupado de la expresión de las emociones, y se le considera irracionalmente subjetivo y temperamental. Sin embargo, todos nosotros podríamos citar casos a la inversa, el muy conocido científico irracional

y temperamental y el artista frío, abstracto y calculador.

"La Escuela de Música, el conservatorio anexo a la Universidad, dentro de su curriculum, debe tomar algunos de los cursos del plan general de estudios. Esta educación general ha sido difícil de definir y algunos educadores consideran que existe una diferencia entre la educación liberal y la general. La educación general es una adaptación de la educación clásica. Los objetivos de la educación general han cambiado recientemente y los educadores también han cambiado de parecer con respecto a cuál es el mínimo razonable de estudios generales para todo el alumnado. Esto se evidencia en las instituciones norteamericanas a través del cambio en la enseñanza de las lenguas extranjeras, quitándole énfasis a la enseñanza de las lenguas muertas por la de las lenguas modernas.

"Existe una gran controversia sobre la ubicación de la educación general en el plan de estudios pre-Universitarios. ¿Debe ésta ser paralela a la educación profesional durante los cuatro años o debe concentrarse en los dos primeros? Alguien señaló que la educación general es una compilación de las ideas más valiosas de la humanidad. Otros la consideran la resultante del pensamiento crítico. La educación general en cualquier circunstancia no está necesariamente organizada para exponer hechos, sino que primordialmente para generar un sistema o técnica del pensamiento. Las disciplinas derivadas de la formación general deben producir conceptos y metas, además de información. La educación general, por lo tanto, se hace general cuando la disciplina forma el raciocinio del estudiante.

"Existen educadores que consideran que la educación general es lo que acontece fuera de la sala de clases. El objetivo fundamental de la educación general es la evaluación del material, la formación para juzgar, el estímulo al poder creador de la mente. El estudiante debe ser una persona informada para convertirse en un valor social y físico de su medio ambiente; debe comprender cuales son los cambios que afectan a la sociedad para poder contribuir a ellos de vez en cuando. La educación general desarrolla la destreza intelectual, y algunos de los resultados de esta formación debieran ser el desarrollo de la curiosidad básica, del poder intelectual y de la adaptabilidad. Ese tipo de estudiante no necesita necesariamente estar interesado en los hechos sino que en las ideas que los impulsan. La educación general es la educación corriente que debiera proporcionar una identidad con toda la humanidad.

"En el arte musical existen hechos e ideas altamente organizados al igual que en otros campos del saber y no es el contenido musical el que ha relegado a la música al papel de hijastro dentro de los estudios académicos tradicionales, es más bien el punto de vista que los educadores tradicionales imponen al público.

"Estos educadores por lo general sostienen que las disciplinas tradicionales deben ser la base del desarrollo intelectual. Los hechos e ideas del conocimiento humano tradicional se han organizado de manera que su metodología es la que desarrolla el proceso de métodos de pensamiento abstracto, sistemático y lógico. La tradición enseña que aprender a pensar es aprender a reconocer, comprender y controlar estos conceptos.

"Se sostiene que el plan de estudios de las artes liberales debe basarse en estas premisas y los cambios que se introducen en él, para mejorar la educación, exigen al alumno absorber más y más información en un mayor número de materias. El objetivo de la instrucción sistemática a nivel superior debiera ser el desarrollo del intelecto, de procesos sistemáticos de raciocinio y el hábito de enfrentarse a los problemas y no el estudio de un conjunto organizado de hechos. Memorizar no es aprender a pensar o a razonar. La obtención de datos o hechos sólo obliga a aceptar lo que se proporciona, pero no enseña a pensar.

"El problema de la enseñanza a cualquier nivel, es exigirle al alumno que piense por sí mismo. El estudiante aprende a pensar cuando se confronta a la necesidad de encontrar respuesta a preguntas que no tenían respuestas previas. Por ejemplo, el curso común de historia sólo exigirá al alumno memorizar hechos históricos, pero no se le pedirá que descubra las implicaciones.

"La absorción de un conglomerado de hechos no enseña a pensar. El alumno puede no pensar en absoluto, pero sí convertirse en un buen memorizador. Este tipo de alumno acepta lo que se le entrega, pero no se independiza para organizar sus propios pensamientos. El proceso de pensar se inicia cuando al estudiante se le obliga a aislar ciertas preguntas que demandan una respuesta personal.

"Es posible obtener durante los cuatro años de estudios pre universitarios o universitarios los objetivos tradicionales de una educación liberal y al mismo tiempo garantizar la adecuada preparación y competencia necesaria de músico profesional, pero no es posible almacenar en su mente todos los hechos de los que puede hacer uso durante

su vida. Si no puede obtenerlo todo, ¿qué debiera aprender y cuál sería el mínimo razonable en cualquier materia?

"El artista ejecutante requiere una gran especialización y esta especialización demanda bloques de horas tiempo y de estudio. El instrumentista norteamericano que estudia música a nivel universitario no tiene por qué convertirse en un ejecutante inepto, en un atleta musical, en un artífice o en un loro. La educación necesita al joven artista; el músico y el educador musical no se diferencian en nada del químico, el matemático o el lingüista.

"Las Bellas Artes pueden ser enseñadas de manera que el estudiante adquiera la técnica de pensar que aplica el científico, tanto en el campo de la deducción como en la del proceso intelectual. Impulsar a la penetración profunda en cualquier disciplina puede ser un plan piloto adecuado de autoeducación en cualquier campo. Tradicionalmente se ha creído que el estudio sistemático de determinada materia iniciaría e impulsaría automáticamente el proceso de maduración mental. En los últimos cincuenta años lo mucho que se ha aprendido a hecho cambiar este punto de vista. El principio psicológico de transferencia de la enseñanza ha demostrado que la erudición en un campo determinado no se traslada automáticamente a otro. Este principio básico ha desarrollado el concepto de que una materia no es superior a otra en el proceso de maduración mental.

"Siendo esta la premisa, la música es tan importante en el desarrollo de la madurez como cualquiera otra disciplina tradicional.

"¿Qué tipo de ser humano es el estudiante medio que ha obtenido un título en el nivel pre universitario diez años después de su graduación? ¿Cuáles son sus intereses al margen de su trabajo? ¿Piensa? ¿Es intelectualmente independiente? ¿Demuestra interés y participa en las actividades cívicas y sociales de su medio y en los de la comunidad? ¿Ha adquirido conocimientos en otro campo de estudio? ¿Soluciona sus problemas desde un punto de vista científico o actúa por impulsos? ¿Qué ha retenido de los conocimientos y experiencias adquiridos durante su época de estudiante?

"Se estima que aproximadamente el 80% de los conocimientos adquiridos han sido olvidados, no han sido bien enfocados o no le son de uso fácil. ¿Qué queda entonces de los conocimientos adquiridos? Un buen estudiante sólo obtuvo las herramientas necesarias;

entiende lo que lee, puede trasladar sus pensamientos al papel y evidencia capacidad para expresarse con claridad.

"El estudiante aventajado ha desarrollado intereses en diversas materias y ha encontrado un guía para dar amplitud e individualidad a su vida. Ha desarrollado su curiosidad intelectual y el saber le entusiasma. Ha sabido desarrollar su criterio en busca de la excelencia.

"El joven artista, músico y actor, puede encontrar en el nivel pre universitario una fusión entre la experiencia tradicional académica y las artes interpretativas. El músico debe tener un conocimiento profundo de su arte. Esta experiencia es indispensable para el dominio y comprensión de su arte. Para obtenerlo se requiere una dedicación absoluta. La dedicación a una materia no garantiza una similar en todas las demás, sin embargo, el hábito adquirido puede conducir al estudiante a una búsqueda permanente del saber. Es necesario tener un conocimiento profundo de su arte si se desea vivir como músico. *La garantía de una especialización profunda se encuentra en el sistema de aprendizaje y en el método de enseñanza de cualquier materia.* Este sistema requiere que dentro de cualquier experiencia se haga uso de todas las técnicas para resolver los problemas. La música debe ser enseñada de tal manera que su finalidad última sea el planteamiento de un problema. El joven músico debe desarrollar su habilidad para pensar con claridad y aplicar los principios fundamentales a los problemas que surjan, organizando sus ideas lógicamente. El proceso lógico debe transformarse en un hábito.

"El estudiante formado de esta manera no aceptará adoctrinamientos, pensará con independencia y se bastará a sí mismo en sus juicios y en su cultura. Pero este sistema de enseñar requiere que el estudiante piense con lógica y que no se limite a ser un memorizador; cualquier materia puede ser aprendida, memorizada y no comprendida. Es una verdad trillada que la mayoría de la gente sabe más de lo que entiende. El período de educación formal es en el mejor de los casos una plataforma para una vida de exploración de todos los aspectos creativos. Al estudiante se le puede interesar por el estudio hasta que su entusiasmo lo impulse a muchas otras disciplinas, ampliando sus horizontes intelectuales. Explorarán campos de estudios tanto análogos como divergentes y así lograrán descubrir toda la experiencia humana".

NOTICIAS

Iván Núñez, becado por la OEA

Por segunda vez y por el período comprendido entre los años 1965-1966, ha sido agraciado con una beca de la OEA el pianista chileno Iván Núñez Franulic, quien se encuentra perfeccionando sus estudios en The Piano School bajo la dirección de Claudio Arrau y de Rafael de Silva. Iván Núñez ofrecerá algunos recitales en Chile dentro de los próximos meses antes de dirigirse a Alemania, país en el que asistirá a cursos especiales.

Jurado de Premios por Obra

El Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile ha designado a Federico Heinlein, Juan Leman y Pablo Garrido, Jurado de Premios por Obra. El jurado se constituyó y designó presidente al crítico y compositor Federico Heinlein.

Acceso de pobladores a conciertos

Un importante acuerdo ha realizado la Asesoría de Arte y Cultura de Promoción Popular y el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Mediante este convenio, los sindicatos, juntas de vecinos y pobladores en general podrán asistir, a precios rebajados, a los conciertos que organiza el Instituto de Extensión Musical.

Banco del Estado impulsará actividades artísticas

El presidente del Banco del Estado, Raúl Devés Jullian, tuvo una reunión con un importante grupo de artistas para impulsar las actividades de índole recreacional en Chile. Señaló el interés del Banco del Estado por la actividad creadora del país y de inmediato se creó una comisión que preside Jaime Celedón, presidente del Teatro Ictus.

Lecciones de Robert Shaw

El gran director coral norteamericano, Robert Shaw, durante su visita a Chile, dirigió tres conciertos con la Orquesta Filarmónica Municipal en los que se ofrecieron versiones del Requiem de Mozart y el Requiem Alemán de Brahms; el Requiem de Mozart lo cantó el Coro Filarmónico Municipal y el Requiem de Brahms, la Sinfónica de Concepción. Ade-

más, el maestro Shaw viajó a Concepción, acompañado por su director ayudante Clayton Kratbiel, para dirigir en esa ciudad el Requiem Alemán de Brahms con el Coro de la Sinfónica de esa ciudad.

Robert Shaw, durante su estadía en Santiago, dio tres lecciones corales en la casa del Coro Filarmónico Municipal a directores de coro, jefe de cuerda y delegados de coros chilenos.

Conferencia del profesor H. J. Koellreutter

El profesor H. J. Koellreutter del Goethe Institut de Munich, visitó Santiago a mediados de junio y ofreció dos sobresalientes conferencias. La primera tuvo lugar en el Conservatorio Nacional de Música y versó sobre: "Consideraciones estéticas alrededor de la música de nuestro tiempo". En esta conferencia se refirió a los representantes de la nueva música: Boulez, Schaeffer y Philippot, de Francia; Stockhausen, Eimert y G. M. Koenig, de Alemania; M. Kagel, de Argentina; Y. Xenakis, de Grecia; Nono y Berio, de Italia; Pousseur, de Bélgica; Cage y Kranck, de Estados Unidos, y Haubenstock-Ramati, de Israel. Luego se refirió a las tendencias renovadoras del aspecto temporal de la obra musical y a las distintas clases de tiempo musical.

En el Instituto Chileno-Alemán de Cultura pronunció otra conferencia sobre "Historia de los estilos musicales desde la Edad Media hasta nuestros días", ilustrada con grabaciones y proyecciones.

Juegos Municipales de la Canción

La I. Municipalidad de Santiago, con la colaboración de la Corporación de Radio de Chile, inició un concurso anual de "Juegos Municipales de la Canción", en el que podrán participar autores chilenos y extranjeros y que se efectuará en Santiago durante la segunda quincena de septiembre de cada año. Los compositores podrán concursar en los temas de canciones de tipo internacional y folklórico y en este primer año existirá un tema especial que tendrá por motivo la ciudad de Santiago. Los trabajos deben ser remitidos con pseudónimo adjuntando en sobre aparte el nombre y domicilio del autor y deben ser originales o inéditas. El público actuará de jurado y habrá un premio por cada especialidad de F° 2.500.

Juan Matteucci dirigió conciertos de la Orquesta Filarmónica Municipal

El maestro Matteucci, director titular de la Orquesta N. Z. B. C. de Nueva Zelandia desde hace dos años, visitó Chile para dirigir algunos conciertos de la temporada oficial de la Orquesta Filarmónica Municipal.

Al hablar el maestro Matteucci de la Orquesta Sinfónica de la New Zealand Broadcasting Corporation, nos informa que este es un conjunto de primerísima calidad que cuenta con 94 músicos los que ampliará en la próxima temporada a 110. El conjunto ofrece 60 conciertos al año divididos en tres abonos y conciertos educacionales a precios muy reducidos, pero nunca gratuitos. La Orquesta viaja continuamente por todo el país y en 1967 realizará una jira internacional, bajo la dirección del maestro chileno, por los Estados Unidos y Asia.

Juan Matteucci permanecerá en Nueva Zelandia por tiempo indefinido con un contrato anual renovable que le permite disponer de cinco meses libres por año para dirigir en otros países. Antes de volver a Wellington, Matteucci dirigirá conciertos en Boston y en Europa.

Durante su permanencia en Chile estableció contactos con nuestros compositores y autoridades musicales para un intercambio permanente de partituras de músicos neozelandeses y chilenos que serían ejecutadas en los respectivos países.

Mercedes Vergara fue aclamada en el Concurso Internacional de Canto de Río de Janeiro

Entre el 10 y el 20 de junio se realizó en Río de Janeiro el Concurso Internacional de Canto, organizado por la Sociedad Brasileña de Realizaciones Artístico Culturales del Ministerio de Educación del Brasil. Entre los cuarenta y un intérpretes que se presentaron al concurso, Mercedes Vergara quedó seleccionada para la prueba final y aunque no obtuvo el primer premio que le fue otorgado al rumano Ludovico Spiess, mereció un premio especial de quinientos dólares, una invitación para realizar una gira por diversos estados del Brasil y una invitación para actuar en Washington. El jurado, además, la designó la mejor cantante de América. El diario "Jornal do Comercio" al referirse a Mercedes Vergara, dijo: "Se trata de la cantante lírica más completa que se ha presentado al Concurso, poseedora de un don interpretativo muy poco común y de una voz natural rica de mezzosoprano, expresiva y que usa hábilmente".

Vigésimo aniversario del Coro de la Universidad de Chile

El 30 de junio el Coro de la Universidad de Chile, que dirige el maestro Marco Dusi, cumplió veinte años de labor ininterrumpida. Aunque el acto oficial más importante con que el Coro celebró este aniversario fue cantar durante la Temporada Oficial de la Orquesta Sinfónica de Chile, el 23 de julio en el Teatro Astor, la Misa en Si menor, de J. S. Bach, bajo la dirección del maestro alemán Herman Scherchen, el grupo celebró este acontecimiento en su sede con exposiciones sobre sus diversas giras por el país y el extranjero, un acto académico en la Sala de Concierto del Instituto Chileno-Alemán de Cultura y actuaciones por radio y televisión.

Actualmente el Coro cuenta con 156 miembros que integran el coro sinfónico-coral y un coro estable de 70 que es el conjunto que cantó la Misa en Si menor, de Bach.

Escuela Municipal de Ballet de Osorno

Octavio Cintolesi, Director Artístico del Ballet Municipal de Arte Moderno, creó en Osorno la Escuela Municipal de Ballet que funcionará en el Teatro Municipal de Osorno con la asesoría artística y técnica del conjunto de Santiago. Esta Academia cumplirá en Osorno las mismas finalidades que tiene el de la capital, o sea, que realizará y organizará espectáculos en el teatro y al aire libre. Dirige esta nueva escuela de ballet, María Elena Schiige, ex integrante del Ballet Municipal de Arte Moderno de Santiago.

La Escuela Vespertina de la Universidad de Chile cumplió cinco años de vida

El 6 de julio de 1960, gracias al estímulo y entusiasmo del entonces decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Alfonso Letelier, y del entonces director del Instituto de Estudios Secundarios, Enrique Astorga, se creó la Escuela Musical Vespertina de la Universidad de Chile.

El año 1960 tuvo un carácter experimental y sólo se impartió enseñanza de teoría y solfeo, violín, acordeón y guitarra, con diez cursos en funcionamiento y una matrícula de 150 alumnos de los cuales 90 rindieron exámenes válidos conforme a los planes del Conservatorio Nacional de Música.

Desde entonces ha continuado la tarea gracias al estímulo del señor Rector de la Universidad, don Eugenio González, del decano de la Facultad, don Domingo Santa Cruz y del Director del Conservatorio, don Carlos Botto.

Actualmente la Universidad de Chile mantiene un presupuesto de \$ 16.000 para el pago de profesores de la Escuela Musical Vespertina, la que funciona, por el momento, en el local del Conservatorio Nacional de Música.

A estos cursos vienen alumnos de todas las escuelas universitarias, profesionales, obreros y trabajadores. Actualmente la matriculada pagada es de 486 alumnos, y 127 alumnos exentos; funcionan noventa y ocho cursos con la casi totalidad de los instrumentos y trabajan treinta y nueve profesores.

Alfonso Montecino Associate Professor de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana

El pianista Alfonso Montecino, pianista en residencia de la Universidad de Indiana desde hace dos años, acaba de ser distinguido con el rango académico de Associate Professor.

En la temporada de conciertos que recién finaliza, Montecino actuó en la National Gallery y en la Unión Panamericana de Washington y como solista de la orquesta de Springfield, Illinois. Realizó, además, su decimotercer ciclo completo del Clave Bien Temperado, de Bach en la Universidad de Indiana y recitales en numerosas ciudades de Estados Unidos.

La próxima actuación de Alfonso Montecino será en el Town Hall de Nueva York con un programa que incluye las "Variaciones Diabelli, de Beethoven.

Patricia Parraguez continuará en Indiana University otro año más

La joven pianista chilena, alumna de Elena Waiss, que obtuvo la Beca Rosita Renard del Centro Latinoamericano de Música de la Universidad de Indiana el año pasado para continuar sus estudios con Alfonso Montecino, ha sido agraciada, por un año más, con esta beca. La famosa Escuela de Verano de Aspen, Colorado, la ha distinguido también para seguir un curso de piano con Rosina Lhevinne, maestra del pianista Van Cliburn y otros notables artistas.

Conjunto de Música Antigua en Lima

Con motivo de la gira artística que efectuara al Perú entre el 30 de mayo y el 6 de junio, el Conjunto de Música Antigua de la Universidad Católica, el musicólogo peruano César Arróspide de la Flor publicó, en "El Comercio", una elogiosa crítica sobre las actuaciones del conjunto. A continuación reproducimos algunos párrafos del eminente músico peruano.

"... Sin duda el Conjunto aparece como uno de los frutos de todo un ambiente cultural largamente mantenido a través de varias generaciones en los diversos campos del arte... La señora Silvia Soublette de Valdés es una finísima artista, animadora entusiasta y tesorera del grupo, quien, con otros de sus colegas, ha tomado contacto estrecho y cordial con elementos jóvenes de nuestro ambiente, entre quienes ha sembrado la inquietud y el anhelo de abordar un campo tan sugestivo como éste de la música antigua interpretada sobre instrumentos antiguos... De allí lo significativo y encomiable del gesto de buena voluntad que entraña la reciente visita del Conjunto de Música Antigua que ha auspiciado con tan acertado criterio el Ministerio de Relaciones Exteriores de la vecina República".

Maestro Herman Scherchen, en conferencia de prensa, declaró: "para que valga una obra debe ser actual, es decir, debe reflejar su tiempo"

El maestro Herman Scherchen que fue invitado por el Instituto de Extensión Musical para dirigir la Orquesta Sinfónica de Chile, en conferencia de prensa expuso los fundamentos estéticos y filosóficos que han colocado sus interpretaciones como las más destacadas de este siglo.

Scherchen ha estrenado varias de las obras más importantes de este siglo y, naturalmente, sus conceptos sobre la materia son de enorme importancia. Al referirse a las nuevas técnicas de composición, declaró: "No hay nada peor que los compositores que escriben por el solo afán de parecer modernos. Al cabo de pocos años ya han perdido su valor, pues la técnica actual avanza a velocidad jamás conocida antes. Siempre me ha interesado la música contemporánea, pero no por un afán vanguardista, sino que porque algunas obras me han parecido de verdadero mérito y dignas de ser conocidas. En mi concepto, para que valga una obra, debe ser actual, es decir, debe reflejar su tiempo, pero no en los meros procedimientos técnicos, sino que en los grandes conceptos humanísticos. Por eso que las sinfonías de Beethoven son hoy día tan actuales como cuando fueron escritas".

En Suiza el maestro ha establecido una verdadera escuela de dirección orquestal y al ser consultado sobre los requisitos que estima indispensables para tener un buen desempeño en la dirección orquestal, dijo: "1) Tener excelente oído; 2) Conocer la técnica de cada instrumento mejor aún que los propios ejecutantes, y 3) Dominar perfectamente la estética de las diversas épocas de la historia de

la música. Es deber de un director —agregó— buscar la verdadera interpretación de una obra en los textos originales, pero esta sujeción no debe ser rígida y la interpretación debe contener una gran dosis de sentimiento. Los compositores han sido hombres como cualquiera y es al hombre a quien van dirigidas sus creaciones”.

Por fin expresó que: “lo único que necesita una obra de méritos, por avanzada que sea, para alcanzar éxito, es una actitud de máxima honradez artística de parte del director de orquesta. Solamente se pueden ejecutar obras que hayan tenido toda la preocupación y estudio que requieren”.

Patricio Cadiz fue becado a Europa

El violinista Patricio Cadiz ha sido becado por un año por el Centro Internacional de Violín “Jehudi Menuhin”, en Suiza, y por la Academia Internacional de Música de Cámara de Roma. Anteriormente estuvo becado en EE. UU. por Esso.

Agustín Cullell, director del Conservatorio y de la Orquesta de cuerdas de la Universidad Austral.

El joven y talentoso director de orquesta Agustín Cullell, que tantos éxitos obtuvo durante sus actuaciones frente a la Orquesta Filarmónica Municipal y a la Orquesta Sinfónica de Chile, como informamos en otras secciones de Crónica, es actualmente director del Conservatorio y de la Orquesta de la Universidad Austral de Valdivia. Entre sus obligaciones figura la supervigilancia y fomento de las actividades musicales dentro del campo de la música de cámara, la programación y dirección de conciertos y audiciones. Su misión es fomentar la actividad musical dentro de los recursos con que cuenta la Universidad Austral, que ha dado pleno apoyo a las actividades culturales, ha concretado una acción periódica de conciertos orquestales, coros, grupos de cámara, solistas y charlas que se realizan todos los viernes en el Teatro Universitario de la Isla de Teja. Esta actividad se proyecta también hacia los conciertos de repetición para escolares y giras a otras localidades cercanas a Valdivia.

Cuarto Festival Nacional de Coros y Segundo Festival de Coros de América

Mario Baeza Gajardo, presidente de la Federación de Coros de América, anunció la

realización del II Festival de Coros de América en Viña del Mar en octubre próximo. A este Festival concurrirán 17 países que reunirán aproximadamente 2.000 personas.

Como preámbulo a este festival, se está llevando a cabo una Primera Temporada Nacional de Conciertos Corales, durante la cual se realizarán 102 conciertos en la zona comprendida entre Colchagua y Chiloé.

El II Festival de Coros de América presentará tres aspectos: uno, de alta categoría musical, en el que los conjuntos interpretarán obras sinfónico-corales; otro, de tipo popular a base de conciertos al aire libre, en cárceles y escuelas y un espectáculo de masas en el que se presentarán 10.000 coristas en el Estadio Sausalito para interpretar la Cantata del Festival, *Cantata para el Amor de América*, escrita por Gustavo Becerra con texto de Andrés Sabella.

Visita del Decano Wilfred C. Bain de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana y de Juan Orrego Salas, Director del Centro de Música Latinoamericano

Dentro de una amplia gira por los países de Latinoamérica, entre el 25 de julio y el 2 de agosto, el Decano de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, acompañado por el compositor chileno Juan Orrego Salas, quien, además de dirigir el Centro de Música Latinoamericano es profesor de cátedra de composición de la Escuela de Música de Indiana, visitaron Chile para reforzar los contactos entre organizaciones musicales, compositores, profesores de música y conjuntos musicales chilenos. Se interesó el Decano Bain muy principalmente en el intercambio de alumnos y profesores, en el otorgamiento de becas para alumnos graduados interesados en la investigación folklórica e indígena, en el intercambio de musicólogos que deseen hacer estudios sobre música colonial eclesiástica y secular y de la música contemporánea de nuestros países.

Durante su visita el Decano Bain escuchó a nuestros conjuntos sinfónicos, de música de cámara y solistas y vio espectáculos de ballet y teatrales a fin de establecer un intercambio entre nuestros conjuntos y aquellos de la Universidad de Indiana. Declaró el Decano Bain: “El intercambio cultural debe, a mi juicio, ser recíproco y fluir en ambas direcciones”. Agregó que los norteamericanos tenían mucho que aprender de nuestros países y que esa era otra de las metas de este viaje.

Se estableció, también, el envío de partituras de compositores chilenos al Centro de Música

sica Latinoamericano y un programa permanente de publicaciones en la *Revista Musical Chilena* de trabajos musicológicos realizados por alumnos de la Escuela de Música, sobre músicos chilenos y latinoamericanos, síntesis de las tesis para obtener el doctorado que estos musicólogos hacen sobre tópicos y compositores de este continente.

El Dr. Orrego Salas, en una interesante conferencia pronunciada en el Conservatorio Nacional de Música para profesores de este plantel, dio a conocer la labor de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana y de su Centro de Música Latinoamericano, destacando la extraordinaria posición de la Universidad de Indiana dentro del campo de la música. Hizo escuchar grabaciones de obras compuestas por alumnos de la Cátedra de Composición, de los conjuntos orquestales, corales y de cámara y trozos de óperas presentados por el Conjunto de Ópera de la Universidad que monta 8 óperas distintas por año con aproximadamente 40 representaciones anuales. Mostró diapositivos de escenografías de óperas y de la Escuela de Música; de la Biblioteca principal que guarda 70.000 volúmenes y de su discoteca que contiene 29.500 discos y 1.000 partituras; de la biblioteca de partituras sinfónico-corales y de la biblioteca de bandas; de alumnos, que en la Discoteca tienen 168 cabinas para que puedan escuchar discos con audífonos de alta fidelidad.

Hizo un rápido análisis de la vida musical del alumnado, informando que el año pasado la Escuela de Música auspició 465 conciertos entre sinfónicos, de cámara y representaciones de ópera a través de sus cuatro conjuntos orquestales, nueve conjuntos corales, seis conjuntos de cámara, ópera y ballet.

Desde su organización en 1925, la Escuela de Música de la Universidad de Indiana ha otorgado un total de 2.432 títulos, de los cuales 1.336 para normalistas y 158 doctorados en Música. La Escuela de Música de la Universidad de Indiana es el plantel norteamericano en música con la mayor matrícula del país. En nuestra sección "Educación" damos a conocer los puntos de vista del Decano Bain, sobre lo que debe ser la formación del músico.

Como homenaje al Dr. Wilfred C. Bain, la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, en sesión solemne, le otorgó el título de Miembro Honorario de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Curso del Profesor Vicente Salas Viú sobre música chilena.

El Conservatorio Nacional de Música organizó un curso gratuito de difusión de la música

chilena que fue dictado por el profesor Vicente Salas Viú, Director del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile. Este curso incluyó los siguientes puntos: 1) Panorama de la música chilena al iniciarse el siglo xx; 2) Del Nacionalismo al Impresionismo; 3) Del Nacionalismo al Expresionismo; 4) Acario Cotapos; 5) Domingo Santa Cruz, y 6) Proyecciones de la nueva música en la generación de 1940.

Claudio Arrau nombrado Caballero de la Orden de las Artes y las Letras de Francia.

La Orden de los Caballeros de las Artes y Letras de Francia fue creado en 1957 por el Presidente Charles de Gaulle para premiar a distinguidas figuras de las artes mundiales. El 24 de julio, la Oficina de Asuntos Culturales del Ministerio de Estado, de Francia, otorgó al pianista chileno Claudio Arrau el galardón correspondiente por sus sobresalientes interpretaciones en el mundo entero.

Claudia Parada canta "La Coronación de Popea", de Monteverdi en El Colón de Buenos Aires

En agosto, la soprano chilena Claudia Parada cantó, en El Colón de Buenos Aires el papel principal de esta ópera de Monteverdi. La distinguida cantante viajó directamente desde Milán, en cuyo teatro Alla Scala acaba de cantar con gran éxito el papel de Amelia Grimaldi en "Simón Boccanegra", de Verdi, junto al barítono Giangiacomo Guelfi, y bajo la dirección del maestro Gianandrea Gavazzeni.

Regresaron a Chile la soprano María Elena Guíñez y Miguel Aguilar

Después de dos años de permanencia en Alemania y Austria, la soprano María Elena Guíñez y su esposo, el compositor Miguel Aguilar, regresaron a Chile. Se radicaron nuevamente en Concepción donde está el centro de sus actividades docentes.

Visita a Chile del compositor norteamericano Roger Sessions

Dentro de la gira que por varios países de Latinoamérica realiza el compositor Roger Sessions, bajo los auspicios del programa cultural del Departamento de Estado, visitó Chile especialmente invitado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

Antes de venir a nuestro país, el señor Sessions visitó Brasil, Argentina, país en el que durante un mes dictó un curso en el Instituto Torcuato Di Tella sobre "La música y el hombre" y luego continuará a Perú y México.

En Chile, el señor Sessions ofreció una conferencia de prensa en la que habló de su obra y muy específicamente de su ópera "Moctezuma" estrenada en Berlín con elogiosa crítica. Es muy posible que esta ópera sea dada a conocer en nuestros países, en un futuro próximo, porque será montada por una compañía texana de ópera que realizará una gira por Latinoamérica.

El señor Sessions tuvo amplias oportunidades de conocer el movimiento musical chileno a través de conciertos, visitas a los distintos departamentos de la Facultad de Música, Conservatorio Nacional e Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. La Asociación Nacional de Compositores realizó una sesión especial en su honor, en la que el huésped oficial habló sobre su obra y en la que se escucharon su Sinfonía Nº 5 y trozos de "Moctezuma". En el Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura se organizó una Mesa Redonda sobre aspectos de la composición moderna en homenaje al destacado compositor, en la que participaron Domingo Santa Cruz, Federico Heinlein, Carlos Riesco, León Schidlowsky y David Van Vactor. En el próximo número de la *Revista Musical Chilena* publicaremos una entrevista que el compositor Roger Sessions concedió especialmente a nuestra publicación.

Concurso "Bernard Michelin" para violoncellistas. El primer premio le fue adjudicado a Jorge Román.

Durante todo el curso del mes de agosto el gran violoncellista francés Bernard Michelin ofreció un curso en el Conservatorio Nacional de Música, al que asistieron violoncellistas chilenos en calidad de alumnos libres algunos, y otros, como postulantes al Concurso "Bernard Michelin". Para este Concurso, Bernard Michelin obtuvo del Gobierno francés la concesión de una beca para el ganador del Primer Premio, beca que consiste en un viaje a Francia por espacio de un año con derecho a trabajar en la cátedra del maestro Michelin, en el Conservatorio Nacional de Música. Al mismo tiempo, el favorecido con este Premio contará con contratos para actuar en París, en ciudades francesas y en otros países europeos. El segundo y tercer premios obtuvieron un pergamino y un valioso libro de arte.

Este Concurso fue patrocinado por la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

El Jurado del Concurso "Bernard Michelin" estuvo integrado por: Domingo Santa Cruz, decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales; León Schidlowsky, director del Instituto de Extensión Musical; Carlos Botto, director del Conservatorio Nacional de Música; Víctor Tevah, director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Jean Pelletier, Agregado Cultural Adjunto de la Embajada de Francia; Stefan Terc, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile, y Angel Ceruti, miembro de la Orquesta Sinfónica de Chile, Samuel Claro, actuó de secretario del Jurado.

La prueba eliminatoria se realizó en el Instituto Chileno-Alemán de Cultura el 28 de agosto, y el 30 de agosto, en el Teatro Astor, finalizó el Concurso "Bernard Michelin" con la participación de la Orquesta Sinfónica de Chile, dirigida por Víctor Tevah.

Los postulantes ejecutaron el Preludio de la Suite Nº 1 en Sol mayor para cello solo de Bach y el Concierto en La menor para cello y orquesta de Saint-Saens.

Obtuvo el Primer premio el cellista Jorge Román y los segundo y tercer premios los cellistas Arnaldo Fuentes y Edgar Fischer, respectivamente.

Tanto el concierto de selección como el Concurso mismo fueron conciertos gratuitos para el público.

Nueva Directiva de la Sociedad Nacional de Compositores

Los compositores chilenos eligieron una nueva directiva de la Sociedad Nacional de Compositores, la que quedó constituida por: Celso Garrido-Lecca, Presidente; Fernando García, Secretario; Pedro Núñez Navarrete, Tesorero, y Tomás Lefever, Consejero.

Víctor Tevah parte a Puerto Rico

El maestro Víctor Tevah ha sido contratado como director titular de la Orquesta Sinfónica de Puerto Rico, organizada por Pablo Casals, y partirá a ocupar su nuevo cargo durante el mes de septiembre. No obstante, el año próximo Tevah volverá a Chile para dirigir algunos conciertos frente a la Orquesta Sinfónica de Chile.

Agustín Cullell nombrado director de la Orquesta Filarmónica Municipal

Desde noviembre en adelante, el joven director Agustín Cullell se hará cargo de la Orquesta Filarmónica Municipal de Santiago en calidad de director titular.

NOTAS DEL EXTRANJERO

FESTIVAL DE PRIMAVERA DE MUSICA DE LAS AMERICAS

En el Nº 92 de la *Revista Musical Chilena* informamos en líneas generales sobre los conciertos realizados en el Tercer Festival de Primavera de Música de las Américas, celebrado en la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, simultáneamente con el Primer Seminario de Compositores de las Américas y la Segunda Conferencia Interamericana de Etnomusicología. Hemos recibido ahora las críticas de la prensa de Indiana sobre estos conciertos y, a continuación, transcribimos párrafos de las mismas.

Daily Student, abril 29, por Pat Smith

"Las obras que obtuvieron la más entusiasta recepción por parte del público fueron la *Sonata a Quattro* del Profesor Juan Orrego-Salas de la Universidad de Indiana, y *Canciones de Primavera de Domingo Santa Cruz*.

"Los Baroque Chamber Players ejecutaron la obra de Orrego-Salas magníficamente. En esta inteligente obra, el profesor Orrego-Salas incluyó muchas barreras técnicas que los Baroque Players superaron con nobleza.

"Los Chamber Singers de la Universidad de Indiana cantaron disciplinadamente las tiernas canciones de Domingo Santa Cruz haciendo resaltar la sensibilidad del conjunto frente a la romántica obra latinoamericana".

Después de juzgar las obras de los norteamericanos Bernhard Heiden y Gunther Schuller, este crítico termina diciendo: "Este fue un concierto de gran calidad artística, típico de la organización del Centro Latinoamericano de Música que dirige el Prof. Orrego-Salas".

Cuarteto de Cuerdas Nº 1 de Roque Cordero fue la obra más sobresaliente que se escuchó

El crítico James M. Brody, al referirse a los conciertos de este Festival, dice: "El Cuarteto en cuatro movimientos de Roque Cordero, de Panamá, fue la obra más sobresaliente que se escuchó. Ideas musicales profundamente expresivas, concebidas como un diálogo entre los instrumentos, dio a la sección lenta un efecto poderoso y las rápidas, motivadas por cerradas, intensas y disonante escritura contrapuntística y emotiva. En el clímax del último movimiento, los instrumentos se unieron en un pasaje escalofriante bastante prolongado que causó sorpresa y confirmó el don de expresión dramática del Sr. Cordero".

Al referirse a la *Pampeana Nº 1* de Alberto Ginastera, el crítico dice: "obra colorística,

emotiva, de corte nacionalista muy bien hecha". Sobre *Segmentos de Aurelio de la Vega*, escribe: "... pertenece al estilo contemporáneo más avanzado, pero no es espontánea, la selección de tonos e intervalos acusan falta de maestría en el lenguaje y restringen las posibilidades de expresión".

TERCER FESTIVAL INTERAMERICANO DE MUSICA EN WASHINGTON

Informamos ampliamente, en nuestro último número, sobre los programas de las obras ejecutadas durante el Festival de Música en Washington, ahora daremos a conocer extractos de las críticas de estos conciertos.

The Evening Star, 8 de mayo, por Irving Lowens

"... El Tercer Festival tuvo un espléndido comienzo. Una de las obras de primerísima categoría fue la imaginativa y dramática obra de Alberto Ginastera, *Sinfonía de Don Rodrigo* y el *Concerto a Tre* de Juan Orrego-Salas, de Chile, es la otra".

Sobre la obra de Orrego-Salas, dice: "... el compositor chileno se está convirtiendo en un artífice de excepcional refinamiento. Hubo momentos en que su expresivo neo-romanticismo produjo gran efecto, pero mi primera impresión es de que la obra sufre por un movimiento medio extremadamente largo o bien dos movimientos exteriores demasiado cortos. No hay un equilibrio. Pero puede ser que esta impresión se cambie en futuras audiciones que seguramente vendrán".

The Washington Post, mayo 9, por Paul Hume

Después de referirse a las obras de Pedro Sanjuan, de los Estados Unidos; de Luis Antonio Escobar, de Colombia, y de Robert Evett, norteamericano, Hume dice: "... El intermedio tuvo un efecto saludable. Después de la pausa, el Trío Beaux Arts se colocó frente a la orquesta para tocar un Triple Concerto que es, en este momento, la única obra en esta forma que recuerdo desde la famosa de Beethoven... Este audaz esfuerzo que logra gran éxito es la obra de Juan Orrego-Salas... El concierto se abstiene de préstamos de la forma del concierto grosso, es más bien un vehículo para el lucimiento de los tres solistas contra y amalgamado a una ingeniosa estructura orquestal. La inventiva de esta obra es altísima, con ideas directas que atraen de inmediato. Los cellos y los contrabajos de la orquesta se

limitan a elevar el sonido de los instrumentos solistas. En el movimiento lento, cada solista tiene un pasaje rapsódico bastante largo, en el que un sabor romántico, fuertemente reminiscente de Berg, domina el sonido. Es un movimiento maravilloso. Más de una vez, sin comparación consciente con la obra de Beethoven, la misma idea que cuando escucho la obra antigua cruzó mi mente. Cada uno prolonga demasiado, ya sea para llegar a los momentos de mayor interés o bien un movimiento determinado, después de haberlo explorado con éxito".

Al referirse a la obra de Ginastera, escribe: "... La música excerta gran fuerza dramática y hace anhelar, escuchar la ópera completa. Es necesario más de una audición para absorber la riqueza de detalles que enriquece la rica partitura ...".

Sobre el segundo concierto del Festival, publicamos la crítica de Paul Hume en el Nº 92, en la que destaca muy específicamente el Concierto para violín de Roque Cordero y la Sinfonía "In Memoriam", de Domingo Santa Cruz.

Metapiece de Mauricio Kagel provoca "escándalo" en el Festival

En "The Washington Post", el 12 de mayo, Paul Hume escribe: "Mauricio Kagel, de Argentina, ciertamente ofreció la primera demostración de lo que los franceses denominarían "scandale" ... Ofreció el más gran ruido producido por un compositor en cualquiera de los tres festivales. Kagel lo hizo con algo llamado 'Metapiece para piano (1961)', con Sonant (1960/...) y Metapiece para piano solo (1961)'. Las notas del programa explicaban que Metapiece sería tocado ya sea íntegro o por partes, alternando con otra o varias obras musicales ... Lo que pasó realmente fue que un grupo de jóvenes realmente fenómenos, por lo visto equipados para este tipo de cosas, se enfrentaron al piano, guitarra (por turno eléctrica y española), contrabajos e instrumentos de percusión. Desde ese instante, la cosa se transformó en algo feroz ... Cuando se detuvieron —supongo que "ellos", o sea, Metapiece, terminó—, el auditorio aplaudió con entusiasmo unos y frenéticos silbidos otros, los vivos eran acallados por chiflas aún más enloquecidas".

En este mismo programa, los miembros del Center of the Creative and Performing Arts de Buffalo tocaron la *Partita de Julián Orbon*, de Cuba, obra que Hume describe como "música de ricas ideas poéticas, de conceptos neobarrocos, que mezcla un sentido de improvi-

sación unido a un constante sentido de absoluta seguridad de medios e intenciones. Su esplendor tonal está a la altura de su elevado sentimiento".

Concertino de cámara de Alfonso Montecino y obras de Tosar y Garrido-Lecca

John Vinton, en "The Evening Star", del 12 de mayo, escribe: "... las mejores obras encabezaban el programa. Estas fueron un *Concertino de cámara* de Alfonso Montecino y *Stray Birds* de Héctor Tosar. Ambas están llenas de hermosas tonalidades y equilibrio de sonidos delicados. La obra de Montecino es una pieza tierna, de amplias melodías y un hábil uso de ritmos y color que enfatizan la individualidad de cada línea en su textura contrapuntística. Fue la obra más conservadora del programa.

"La obra de Tosar, aunque igualmente lírica, es una partitura puntillista serial. Es música a tres poemas de Tagore, cada uno de ellos una larga serie de esas ideas e imágenes microscópicas de los libros de poesía oriental. El espíritu elusivo está magistralmente retratado a través de los sonidos susurrantes, quejumbrosos y balbuceantes que Tosar arranca de los 11 instrumentos de su partitura".

En seguida, al referirse a *Laudes*, de Celso Garrido-Lecca, dice: "... pareciera que el compositor estuviese tratando —o le fuera imposible evitar— un conjunto de estilos conflictivos. Las varias partes de esta obra son tonales y atonales, masivas y miniaturas, de fraseo largo y corto. En el momento en que parecía de que algo en su tratamiento del ritmo era lo que evitaba un producto con mayor cohesión, Foss interpuso un obstáculo muchísimo mayor. Detuvo la música —supongo que al final de una sección— para anunciar que el equipo de aire acondicionado hacía demasiado ruido y debía ser cortado ... Foss luego informó que habría un intermedio".

Este mismo crítico dice, en seguida, que a él le parece que la obra de Garrido-Lecca continuó después de esta larga interrupción.

Por su parte, Paul Hume, en "The Washington Post", del 13 de mayo, al referirse a este mismo concierto, dice sobre la obra de Garrido-Lecca: "sus méritos no pueden ser determinados hasta que el auditorio tenga la ocasión de escuchar esta partitura íntegramente".

Sobre otras obras de este programa el crítico agrega: "... El programa cobró vida con una serie de breves *Vivencias* del peruano Enrique Iturriaga y un concierto de organización extremadamente concentrado del argentino Juan José Castro".

Cuarteto de Eduardo Maturana

El Cuarteto de Cuerdas Claremont tocó el Cuarteto de Eduardo Maturana y en "The Evening Star", el crítico P. R. escribe el 11 de mayo: "... aunque claro y directo de procedimientos, es de ideas aventuradas. Antes de depender de la repetición, Maturana logra un sentido de estructura a través del continuo fluir de ideas poderosas que llaman la atención aunque se alargan. Es música de fuerza poco común".

El Cuarteto Brasileño da brillo al Festival

El Cuarteto de la Universidad de Brasil se presentó en el Cuarto Concierto en la Pan American Union, con el siguiente programa: Claudio Santoro: Cuarteto Nº 6, primera audición; Camargo Guarnieri: Cuarteto Nº 3 y Heitor Villa-Lobos: Cuarteto Nº 11.

En "The Evening Star", Donald M. McCorkle, escribe: "... El Cuarteto de la Universidad de Brasil comprobó ser un conjunto de alta categoría, digno de compararse a los mejores cuartetos de cuerdas de los Estados Unidos. Los músicos tocaron con fuerza controlada, virtuosismo y expresión.

"El programa fue uno de los mejores del Festival hasta el momento. El Cuarteto de Santoro en tres movimientos es una obra muy satisfactoria. Es conciso, bien estructurado y posee considerable variedad dentro de una excelente unidad... El Cuarteto Nº 3 de Guarnieri, encargado por la Fundación Coolidge y ejecutado en primera audición en la Biblioteca del Congreso en 1964, es, sin duda, una de las mejores obras escuchadas en el Festival. Es una obra que conquista y se hace grata por su pasión, vigor y enorme imaginación. No cabe duda que Guarnieri es un hombre que tiene algo que decir y procede a hacerlo con decisión feliz y exquisito lirismo... Como podía esperarse, el cuarteto tocó soberbiamente el Cuarteto Nº 11 de Villa-Lobos, escrito en 1948, obra que suponemos es una de las favoritas del conjunto. En este cuarteto no hay nada realmente nuevo; en el fondo es altamente romántico, o quizá podríamos decir, masivamente impresionista. En todo caso es Villa-Lobos demostrando su admiración por Beethoven. Debussy y el romanticismo tardío...".

Sonata a Quatro (Edgewood Sonata), Op. 55, de Orrego-Salas

En "The Musical Quarterly", de abril de 1965, hemos leído la siguiente crítica sobre la

Sonata a Quatro, de Orrego-Salas, para flauta, oboe, contrabajo y clavecín: "Tiene cuatro movimientos, cada uno de ellos se emparenta al estilo barroco, aunque de contenido absolutamente contemporáneo. El primer movimiento Intrada (Allegro) es una pieza de danza liviana y brillante, en la que alternan pasajes homofónicos y quasi-contrapuntísticos con ostinatos ocasionales que sirven para organizar la estructura del movimiento. Le sigue un Aria (Lento e cantabile), una melodía directa, de armonización un tanto mordaz, realzada por una libre ornamentación en todos los instrumentos. El tercer movimiento, un Perpetuum mobile (Vivacissimo), encierra quizá el sonido más encantador de toda la obra... Aunque la obra es pianissimo en toda su longitud, su naturaleza sugiere dinámicas de terrazas a través del contraste entre legato y staccato y la alternancia de secciones de gran economía con otras que contienen muchas notas. Este tratamiento se asemeja a las técnicas usadas por los ejecutantes de "recorder", quienes disfrazan el límite dinámico del instrumento a través de la variedad en la articulación. El final, Cadenze e varianti, es introducido por una sección de tipo coral homofónico, seguido de cadenzas para flauta, oboe y contrabajo. Siguen tres variaciones que no sólo comentan y expanden el contenido del coral sino que también se refieren al material de los movimientos anteriores. La impresión que persiste se apoya principalmente en el tratamiento de los instrumentos, a los que se les exige mucho, particularmente al contrabajo. El resultado es una gran claridad de sonido y una especie de estimulante variedad en miniatura. La Sonata a Quatro fue escuchada durante el festival inmediatamente después de una pequeña obra de Schubert, no habían transcurrido diez compases cuando se sintió una especie de movimiento de apreciación por parte del público que daba la bienvenida a la fresca calidad contemporánea de la partitura que se escuchó con seriedad".

Concurso Internacional de Música Dimitri Mitropoulos para directores de orquesta

Entre el 3 y el 19 de enero de 1966, en la ciudad de Nueva York, tendrá lugar el Concurso Internacional de Música Dimitri Mitropoulos para jóvenes directores de orquesta entre veinte y treinta años (o sea, los que no hayan cumplido treinta y un años antes del 19 de enero de 1966).

El reglamento exige: a) Los candidatos deben ser presentados por entidades oficiales o privadas de su país de origen, de reconoci-

da solvencia musical; b) Es obligatorio presentar una pequeña biografía conjuntamente con la aplicación, detallando estudios, experiencia como directores y revistas de prensa; c) La inscripción al concurso debe presentarse antes del 19 de diciembre de 1966, conjuntamente con un certificado de nacimiento y la suma de US\$ 5.00, cuatro fotografías, dos de pasaporte y dos de 5×7 inches. Los candidatos deben hablar inglés correctamente, pues deben trabajar con orquestas norteamericanas; d) Los conciertos tendrán lugar en el Carnegie Hall y habrá cuatro etapas: Preliminar, Cuarta Final, Semifinal y Final.

El repertorio exigido es el siguiente: Los candidatos deben sugerir una obra clásica, una postclásica y una contemporánea. Las obras obligatorias para las semifinales son: Sinfónica: Sinfonía Fantástica de Berlioz, Primer Movimiento; Acompañamiento Vocal: de "Fidelio", de Beethoven: "Abascheulicher", Recitativo y Aria; Instrumental: Rapsodia para Clarinete de Debussy y una obra que debe ser leída a primera vista y que los candidatos recibirán media hora antes de su ejecución.

Los cuatro primeros premios recibirán la Medalla de Oro Mitropoulos y la suma de US\$ 5.000, además tendrán la oportunidad de dirigir la New York Philharmonic en un concierto de gala el 19 de enero de 1966. Después de este concierto se nombrará a los tres Directores Ayudantes para la temporada 1966-67, de la New York Philharmonic y la National Symphony de Washington.

El segundo premio consta de una Medalla de Plata Mitropoulos y US\$ 2.500; el tercero, una Medalla de Bronce y US\$ 1.000 y el cuarto, una Medalla de Bronce y US\$ 750.00.

Para inscribirse y mayores detalles, dirigirse a: Secretariado, Dimitri Mitropoulos International Music Competition, Federation of Jewish Philanthropies, 130 East 59th. Street, New York, New York 10022.

Concurso Cuadrienal Internacional de Piano Van Cliburn

En la Universidad Cristiana de Texas, Fort Worth, Texas, entre el 23 de septiembre y el 9 de octubre de 1966, se realizará el Concurso Cuadrienal Internacional de Piano Van Cliburn para pianistas de ambos sexos y de todas las nacionalidades, entre las edades de 17 y 28 años. (El participante tendrá que haber nacido antes del 19 de mayo de 1938, pero no más tarde del 19 de enero de 1949 para poder inscribirse). Los formularios de solicitud deberán ser remitidos a Mrs. Grace Ward Lank-

ford, Chairman of the Competition, 2211 West Magnolia Avenue, Fort Worth, Texas, USA, no después del primero de abril de 1966, conjuntamente con: a) Partida de nacimiento o copia fotostática de este certificado; b) certificado de estudios con los nombres de los profesores; c) un curriculum vitae con pruebas de pasadas actuaciones públicas, críticas periodísticas, programas, etc. d) seis fotografías recientes, brillantes, del candidato (tamaño 8×10) y una cuota de ingreso de US\$ 20.00, que no será reembolsable.

Los extranjeros, una vez que se les haya aceptado para participar en el concurso, deben obtener un visado para entrar a EE. UU. en el Consulado norteamericano y el costo de los pasajes de ida y vuelta a Fort Worth correrán por cuenta del participante.

El "Van Cliburn International Piano Competition" consistirá en una prueba preliminar, una semifinal y la final. El orden de aparición será por sorteo, la que no podrá ser alterada. Los participantes que no se califiquen en la prueba preliminar serán eliminados del concurso.

Los participantes ejecutarán todas las obras de memoria, excepto las de música de cámara.

Con respecto al repertorio para la prueba preliminar, las bases son las siguientes: a) una obra importante a elección del competidor; Bach: Preludio y Fuga, Libro 1, Nº 4; cualquier sonata de Haydn o Mozart o una de las siguientes de Beethoven: Op. 31, Nºs 1, 2 y 3; Op. 53; Op. 57; Op. 81A; Op. 109, 110 o 111; Mazurka de Chopin, Op. 59, Nº 1; Estudio de Chopin, Op. 10, Nº 4; cualquier Nocturno de Chopin; cualquier Estudio de Debussy, Rachmaninoff o Scriabin, o el Estudio en Sol bemol Liszt-Paganini; Albeniz "Iberia", escoger una de las doce piezas; Sonata de Aaron Copland (1941) completa y una obra que se le enviará al concursante cuatro semanas antes del concurso.

Para las Semifinales el repertorio será: Música de Cámara (puede ser ejecutada con música y con un ensayo): elijase un quinteto de Franck, Schumann, Brahms, Dvorak, Dohnanyi o Shostakovich; de Scarlatti elijase dos sonatas, una obra de norteamericano contemporáneo que no exceda de seis minutos y una obra grande e importante del siglo XIX.

Para la prueba final con la Orquesta Sinfónica de Fort Worth que dirigirá su titular Ezra Rachlin, prueba para la que se otorgará un ensayo, las siguientes obras: Prokofieff: Concierto Nº 2, primer movimiento y a elección dos de los conciertos siguientes: McDowell: Concerto en Fa menor, primer movi-

miento; Schumann: Concerto en Do menor, tercer movimiento; Rachmaninoff: Concerto N° 4, primer movimiento; Beethoven: Concertos N.ºs 1 y 5, completos.

El Jurado del concurso estará integrado por artistas de fama internacional y los premios serán los siguientes, Primer Premio: US\$ 10.000,00 pagadero en cuatro cuotas; segundo: US\$ 3.000,00; tercero: US\$ 2.000,00; cuarto: US\$ 1.000,00; quinto: US\$ 750,00 y sexto: US\$ 500,00. Un premio de US\$ 600,00 donado por Van Cliburn será otorgado por el jurado por la mejor ejecución de música de cámara y un reloj de oro avaluado en US\$ 500,00 será donado por la mejor ejecución de la obra encargada para el Concurso.

El ganador del primer premio del concurso ofrecerá un recital en el Carnegie Hall de Nueva York, gracias a la gentileza de la señora Maxine S. Pavelic, realizará varios conciertos sinfónicos en EE. UU. y obtendrá un contrato de Sol Hurok para actuar en América Latina, Canadá y EE. UU.; Luis Sandi, de México, ha invitado al ganador del primer premio a presentarse con la Orquesta Sinfónica Nacional de México en el otoño 1966-67, en el Palacio de Bellas Artes de ciudad de México y el Carnegie Hall-Jeunesses Musicales, Inc. presentará al ganador del primer premio en una serie de conciertos en Europa durante la temporada 1967-68.

Concurso Musical Internacional de Primavera en Montreal

El Instituto Internacional de Música del Canadá, organismo estatal sin fines lucrativos, acaba de ser creado por el señor Charles Houdret, director de orquesta, violoncellista y ex director de la cátedra de orquesta del Conservatorio, como sede de un gran concurso internacional permanente que se celebrará desde este año en Montreal y en el futuro en otras ciudades canadienses.

Este año, entre el 26 de mayo y el 22 de junio se celebró un concurso reservado a pianistas entre los 15 y 20 años. El año próximo el concurso será para violinistas (con el mismo límite de edad). En 1967, año del Centenario de la Confederación, el concurso será para directores de orquesta (entre los 25 y los 40 años). En 1968, este concurso será para cellistas y cuartetos de cuerda. En 1969 el ciclo se iniciará nuevamente con los pianistas. Estos concursos se denominarán "Festival Internacional de Música del Canadá". Los premios totalizan 23.500 dólares canadienses, con \$ 10.000 para el primer premio; \$ 5.000 para el segundo; Eº 2.500 para el tercero; \$ 1.500

para el cuarto; \$ 1.000 para el quinto, y siete de \$ 500 cada uno.

Los reglamentos del concurso son extraordinariamente exigentes. En la primera eliminación cada candidato deberá tocar una obra de Bach, una sonata de Scarlatti y una tercera obra a elección; en la segunda selección, el coral y variaciones de la Sonata de Dutilleux y una obra a elección y para la prueba final, cada candidato deberá tocar ocho obras: un concerto de su elección y seis obras más, dentro de las cuales una canadiense y una obligatoria. El señor Houdret ha declarado que cualquier candidato que obtenga un premio en este concurso, aunque sea el último, será un ejecutante de categoría internacional, absolutamente listo para una carrera de envergadura.

Concierto de órgano de Miguel Letelier en Buenos Aires

El joven compositor chileno Miguel Letelier, becado actualmente en el Centro Latinoamericano de Altos Estudios Musicales del Instituto Torcuato Di Tella, en el que estudia composición con el compositor maestro Alberto Ginastera, acaba de dar un concierto de órgano en el Colegio de San José, en el que tocó, como colaboración de Juventudes Musicales Chilenas a ese centro musical argentino, un concierto que incluyó las siguientes obras: Buchner: "Es ging ein Mann"; Titelouze: Magnificat IV Toni; Andrea Gabrielli: Ricercare; Buxtehude: Fuga en Do mayor y J. S. Bach: Canzona en Re menor, Fuga en Do menor y Preludio y Fuga en Si menor. Miguel Letelier realizó sus estudios de composición y órgano en el Conservatorio Nacional de Música con el maestro Julio Perceval.

Premio del Estado de Israel 1965 fue otorgado al compositor Mordecai Seter

El Estado de Israel otorga cada año al celebrar el Día de la Independencia premios a las personalidades que se han destacado en el campo de las artes y las ciencias. Este año el premio de arte fue concedido al compositor Mordecai Seter, por su oratorio "Vigilia de Medianoche" para tenor, coro mixto y orquesta, con texto de M. Tabib y por sus obras de cámara. En 1962 este oratorio obtuvo el "Premio Italia 1962". Esta obra será ejecutada en el próximo Festival de Viena bajo la dirección del director israelí, Gary Bertini. Seter es autor, también, del ballet "La Leyenda de Judith", escrito para la Compañía de Martha

Graham, ballet que ha sido presentado en toda Europa, en Israel y en el Festival de Edimburgo en 1963.

Música para las juventudes holandesas

La Fundación holandesa "El Concierto Escolar" ofrece en todo el país conciertos especiales para la juventud con el fin de poner a los niños en contacto con la música. Estos conciertos son realizados por prestigiosos artistas nacionales y extranjeros. El promedio es de 2.000 conciertos por año con programas muy variados.

Esta Fundación es financiada por el Gobierno y desarrolla actividades desde 1954. Para la realización de los conciertos la organización cuenta con 125 músicos que reciben una modesta retribución por su labor. Los programas son muy variados y siempre se trata en ellos de despertar y estimular el interés de los jóvenes auditores. Además de obras sinfónicas y de cámara, en varios colegios se han representado óperas de Mozart, Pergolesi, Menotti, Weber y otros.

Esta fórmula de introducir la música entre los adolescentes ha producido extraordinarios resultados, abriéndoles un mundo nuevo de belleza.

Tercer Festival de Música de Caracas.

Concurso para compositores no mayores de 40 años

El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela realizará en abril y mayo de 1966 el Tercer Festival de Caracas, organizado por la Comisión de Estudios Musicales de dicho Instituto, anunciándose como uno de los números conmemorativos del Cuatricentenario de la capital venezolana.

En este Festival, además de los conciertos sinfónicos y de cámara, habrá seminarios especializados, cursos, conferencias y mesas redondas con el propósito de analizar la problemática y estética de la música contemporánea y su divulgación.

Los programas de los conciertos del Tercer Festival se confeccionarán a base de obras encargadas especialmente para esa oportunidad a creadores del continente americano. Hasta la fecha se han encomendado obras a los siguientes compositores: Carlos Chávez y Rodolfo Halffter, de México; Roque Cordero, de Panamá; Alberto Ginastera, Juan Carlos Paz y Antonio Tauriello, de Argentina; Domingo Santa Cruz y Juan Orrego Salas, de Chile; Pozzi Escot, de Perú; Julián Orbón, de

Cuba; Edino Krieger y Claudio Santoro, de Brasil; Harry Somers, de Canadá; Gunter Schuller, William Schuman, Elliot Carter y Lukas Foss, de los Estados Unidos; y a los maestros venezolanos Antonio Estévez, Gonzalo Castellanos, Antonio Lauro y Rhazés Hernández López.

Para darle mayor relieve al Tercer Festival, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes de Venezuela ha organizado un Concurso para Compositores hasta de 40 años de edad, para obras sinfónicas y de cámara que debe ajustarse a la orquesta tradicional, y para pequeño conjunto (trío, cuarteto, quinteto, etc.). El Jurado estará integrado por los compositores Roque Cordero, Gonzalo Castellanos y Héctor Tosar. Habrá un premio para cada categoría: sinfónico US\$ 2.000; orquesta de cámara US\$ 1.500 y pequeño conjunto US\$ 1.000. Los ganadores serán invitados con todos los gastos pagados para que asistan al estreno de sus obras.

Los interesados pueden dirigirse a la Comisión de Estudios Musicales, Apartado de Correos 12488 de Sabana Grande, Caracas-Venezuela.

Bases del Concurso para compositores latino-americanos no mayores de 40 años

Primera: El Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, con ocasión del Tercer Festival de Música de Caracas que se realizará entre abril y mayo de 1966, convoca a los compositores de América Latina no mayores de cuarenta (40) años a un Concurso destinado a premiar:

- a) Una obra sinfónica;
- b) Una obra para orquesta de cámara, entendiéndose como tal la orquesta tradicional de música de cámara, y
- c) Una obra para pequeño conjunto instrumental (trío, cuarteto, quinteto, etc.).

No existe limitación alguna en cuanto a concepción de las obras.

Segunda: Pueden concurrir a este Concurso los compositores latinoamericanos; aquellos que, no siéndolo de origen, hayan adoptado la ciudadanía de algún país latinoamericano; y los extranjeros que prueben haber residido más de diez (10) años en América Latina. No podrán concurrir a este Concurso los compositores que, aun siendo no mayores de cuarenta (40) años, hayan recibido encargos de obras para ser estrenadas en este Tercer Festival.

Tercera: No se exige que las obras tengan un carácter específico. Los autores tienen plena libertad en cuanto al motivo de su inspiración y medio de expresión técnica. Para las obras sinfónicas se establece una duración mínima de quince (15) minutos y máxima de cuarenta (40) minutos. Para las obras de orquesta de cámara y para las de pequeños conjuntos instrumentales su duración puede fluctuar entre quince (15) y treinta (30) minutos. Las obras sinfónicas deben ajustarse a la gran orquesta tradicional; no obstante, los compositores pueden incluir en sus partituras un moderado aumento de instrumentos o reducir su número sin llegar a las limitaciones de la orquesta de cámara. Se excluyen conciertos para instrumentos solistas al igual que las obras de carácter sinfónico coral.

Cuarta: No se aceptarán trabajos que hayan sido enviados a otros concursos y se hayan hecho escuchar en audiciones públicas. Cualquier infracción de esta Base motivará la descalificación del concursante aunque hubiese sido objeto de especial distinción por parte del Jurado.

Quinta: Cada autor deberá estampar sobre su partitura un pseudónimo, el cual escribirá también en la parte externa de un sobre cerrado que contendrá su nombre y los datos siguientes:

- a) Ciudad de residencia y dirección postal;
- b) Nacionalidad;
- c) Certificado de residencia si se trata de extranjero, de acuerdo con la Base 2ª;
- d) Formación musical, escuela, etc., y
- e) Cualquier otro dato biográfico que considere de interés.

Sexta: Las partituras deben ser remitidas al Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes, Comisión de Estudios Musicales, Apartado de Sabana Grande 12488, Caracas-Venezuela, antes del 31 de enero de 1966, fecha en que se cerrará el plazo de admisión.

Séptima: El Jurado lo integran tres (3) miembros, uno de ellos venezolano y los dos restantes de otros países, y emitirán su fallo antes del primer concierto del festival. En el caso de que uno o algunos de los miembros del Jurado no pudiesen actuar, el Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes procederá a suplir a o las vacantes respectivas.

Octava: Se otorgarán los siguientes premios:

- a) Premio para una obra sinfónica \$ 2.000,00 (dos mil dólares);
- b) Premio para una obra de orquesta de cámara \$ 1.500,00 (mil quinientos dólares), y
- c) Premio para una obra para pequeño conjunto instrumental \$ 1.000,00 (mil dólares).

A los triunfadores se les otorgará sus correspondientes diplomas.

Novena: Una vez seleccionadas las obras que deben ser premiadas, el Jurado en acto público y en presencia de la Junta Superior del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes y de la Comisión de Estudios Musicales, procederá a la apertura de los sobres a que se refiere el Ordinal 5º de estas Bases. Los compositores que triunfen serán invitados a Caracas para recibir sus premios, los cuales serán entregados en el concierto de apertura del Tercer Festival de Música de Caracas por el Presidente del INCIBA o de la persona que lo represente.

Décima: El INCIBA tendrá el derecho de hacer ejecutar durante el Festival cualesquiera de las obras remitidas al Concurso, hayan o no sido premiadas, y también de grabar dichas ejecuciones en discos o cintas magnéticas, para difundirlas con fines culturales. Las obras premiadas podrán ser grabadas con fines comerciales, pudiendo el Instituto ceder este derecho a terceros.

Decimoprimera: La Orquesta Sinfónica de Venezuela será eximida para siempre del pago de derechos por la ejecución de las obras premiadas en el Concurso aún cuando fuesen editadas.

Decimosegunda: En toda edición o grabación de las partituras premiadas deberá figurar, en forma destacada, la mención del Premio y del año en que fue otorgado.

Decimotercera: Las partituras serán devueltas por correo certificado a sus autores a la dirección por ellos señalada, en un plazo no mayor de noventa (90) días contados a partir de la fecha de terminación del Festival. El Instituto no adquiere responsabilidad alguna por pérdidas eventuales de las obras después que hayan sido depositadas en el correo.

Caracas, 8 de junio de 1965.

J. L. SALCEDO-BASTARDO

Presidente del Instituto Nacional de Cultura y Bellas Artes

Concurso Internacional de Piano de Montevideo

En marzo de 1966 se realizará en Montevideo un Concurso Internacional de piano para pianistas entre 15 y 32 años. El evento se realizará bajo los auspicios del Consejo Nacional de Gobierno del Uruguay, el Consejo Municipal de Montevideo, la Comisión Nacional de Turismo y la Radioemisora del Estado.

Las solicitudes deben enviarse al "Concur-

so de Piano, Ciudad de Montevideo", calle Juan Benito Blanco 1039, con una biografía, tres fotografías de cinco por siete pulgadas y quinientos pesos uruguayos. Este depósito de inscripción no será devuelto, aunque el aspirante no sea admitido.

El Jurado estará presidido por el Director del Conservatorio Nacional, Raymundo Gallois-Montbrun. El primer premio será de \$ 30.000 uruguayos; el segundo de \$10.000 y habrá premios de \$ 5.000, \$ 3.000 y \$ 2.000.

MUSICA EN EL SUR Y NORTE DEL PAIS

CONCEPCION

Escuela Superior de Música

La II Temporada Oficial de Conciertos de la Escuela Superior de Música de Concepción, con un total de seis conciertos, se inició el 5 de junio en el Auditorio Mozart de esa ciudad. Todos estos conciertos fueron ejecutados por los siguientes profesores de la Escuela: Gisela Lenk, violín; Traute Bogeholz, flauta dulce, piano y espineta; Alfonso Bogeholz, piano y espineta; Sergio Parra, piano; Hannes Schmeisser, violín; Horst Drechsler, viola; Sergio Bogeholz, violoncello; Werner Lindl, contrabajo; Alberto Almarza, flauta; Juan Luna, oboe; Manuel Soto, clarinete; Guillermo Villablanca, fagot, y Hans Lenk, corno.

El primer concierto de esta temporada fue un *Recital Beethoven* en el que se ejecutaron las siguientes obras: *Sonatas, Op. 30, Nº 3, Op. 96 y Op. 30, Nº 2*. El 3 de julio tuvo lugar el segundo concierto con las siguientes obras: *Mozart: Cuarteto K. V. 298 y Schubert: Quinteto, Op. 114*. El tercer concierto se efectuó el 7 de agosto, con un programa que consultó: *J. S. Bach: Sonata en Si menor para violín y espineta; L'Oeillet: Sonata en Re menor para flauta block, corno y continuo; Telemann: Concerto a Tre para flauta block, corno y continuo y Quantz: Sonata en Re mayor para flauta y espineta*.

Los próximos conciertos se realizarán el 4 de septiembre, con un programa que incluye: *Haydn: Divertimento en Re mayor; Mendelssohn: Sonata para clarinete y piano; Hindemith: Sonata para contrabajo y piano; Stravinsky: Dúo Concertante para violín y piano*; el 16 de octubre el programa consulta *Punto: Cuarteto para corno y cuerdas; Mozart: Sonata K. V. 521; Hindemith: Sonata para fagot y piano y Weber: Trío, Op. 63*; la temporada finalizará el 20 de noviembre con el siguiente programa: *Schubert: Octeto en Fa mayor, Op. 166*, y otras obras que se programarán posteriormente.

XIV Temporada Oficial de la Orquesta de la Universidad de Concepción

Esta temporada constó de ocho conciertos que se iniciaron el 18 de junio y que terminaron el 13 de agosto. Fueron invitados para dirigir estos conciertos los maestros: Víctor Tevah, David Van Vactor, Agustín Culléll y el titular de la Orquesta de Cámara de la Universidad de Concepción, Wilfried Junge. Los solistas invitados fueron los pianistas:

Herminia Raccagni, Ena Bronstein, Philip Lorenz y Mario Miranda; el flautista David Van Vactor; los violinistas Alberto Dourthé y Hannes Schmeisser.

Entre las principales obras que se ejecutaron durante la temporada destacamos: Van Vactor: *Pastoral*; Debussy: *Petite Suite*; Ravel: *Ma Mère L'Oye*; Guridi: *Melodías Vascas*; J. S. Bach: *Concierto Brandenburgo Nº 3*; Beethoven: *Sinfonía Nº 8*; Haydn: *Sinfonía Nº 104*; Mozart: *Sinfonías N.ºs 36 y 41* y los conciertos: Mozart: *Concierto Nº 2, para flauta*; Liszt: *Concierto Nº 1, para piano*; Beethoven: *Concierto Nº 5, para piano*; Wieniawsky: *Concierto Nº 2, para violín*; Mozart: *Concierto Nº 2, para piano*, y Bach: *Concierto para violín y oboe*.

El primer concierto de la Orquesta de la Universidad de Concepción fue dirigido por el maestro Víctor Tevah. El programa incluyó: Haydn: *Sinfonía Nº 104 en Re mayor "Londres"*; Wieniawsky: *Concierto Nº 2 en Re menor, para violín y orquesta*, y Ravel: *Suite "Ma Mère L'Oye"*.

La prensa de Concepción comentó que el conjunto estuvo impecable, con una interpretación de alta calidad que el público premió ovacionando a la orquesta y a su director.

OVALLE

Conciertos de la Sociedad Musical de Ovalle *Dr. Antonio Tirado Lanas"*

La Temporada de Conciertos de Cámara se inició el 17 de abril con la actuación del Coro de Cámara de Valparaíso, dirigido por el maestro Marco Dusi. El programa consultó obras de Vecchi, Monteverdi, Ingegneri, Jannequin, Costeley, anónimos populares franceses, y obras corales de Brahms, Distler, y de los chilenos Letelier, Orrego Salas y Bécerra. Terminó el programa con canciones folklóricas chilenas y Negro Spirituals.

El segundo concierto, el 8 de mayo, estuvo a cargo de la Agrupación Coral de Ovalle que dirige Roberto Pacheco y la Agrupación Folklórica que presentó danzas y canciones chilenas bajo la dirección de Gabriela Yáñez.

El tercer concierto, el 12 de junio, incluyó una conferencia de Pablo Garrido sobre "El violín y su historia milagrosa hasta J. S. Bach" y un recital de Pedro D'Andurain. Este concierto contó con el auspicio del Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

VALDIVIA

Conciertos de la Universidad Austral de Valdivia

El 14 de mayo se inició la temporada con un concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral, dirigido por Agustín Culléll, con obras de Purcell, K. Ph. E., Bach, Samuel Barber y Vivaldi. Este mismo programa se repetió a precios rebajados para estudiantes secundarios y universitarios en dos ocasiones.

El 28 de mayo se realizó un Recital de Cámara a cargo de profesores del Conservatorio de la Universidad, el que incluyó obras de Corelli, Händel, Beethoven y Bartok, con participación de las señoras Inés Gebhardt y Teresa Lagos, pianistas; Srta. Graciela Concha y Azzis Allell, violistas; Sr. Roger Emmanuels, violoncellista.

El viernes 11 de junio se ofreció un concierto mixto con coros y orquesta, participando el Coro de la Universidad Austral en la primera parte y la Orquesta de Cámara en la segunda parte. El coro fue dirigido por Franklin Thon, director titular de esta agrupación, y se interpretaron obras de autores clásicos, contemporáneos y chilenos. La orquesta ofreció composiciones de Galuppi, Haendel y Elgar.

El viernes 18 de junio se llevó a efecto un recital por alumnos destacados del Conservatorio. Se interpretaron obras de Vivaldi, Corelli, Mozart, Bach, Beethoven y Bartok.

El viernes 25 de junio se ofreció un concierto a cargo del violoncellista norteamericano y profesor del Conservatorio, Sr. Roger Emmanuels, con obras de Brahms, Beethoven y Fauré.

El viernes 2 de julio se llevó a efecto una charla sobre música concreta a cargo del prof. Sr. Sigfredo Erbert con ilustraciones proporcionadas por el Dep. de Grabaciones del Instituto de Extensión Musical.

El viernes 9 de julio se efectuó un concierto a cargo de la Orquesta de Cámara de la Universidad, dirigida, en esta ocasión, por el prof. Sr. Sigfredo Erbert con obras de Haydn, Scarlatti, Berkeley y Gebhardt. Participaron las solistas Sra. Inés Gebhardt de Paredes, pianista, y la cantante Georgeanne Vial, mezzosoprano.

Muchos de estos conciertos fueron repetidos en otras provincias y localidades cercanas a Valdivia, como Temuco, Victoria, La Unión, San José de la Mariquina, Pitrufrquén, Los Lagos, etc.

La actividad se ha paralizado por el resto del mes de julio debido al período de vacaciones de la Universidad Austral. Se reinicia en agosto para terminar esta temporada en septiembre con un festival de música chilena y la presentación de *Orfeo y Euridice*, de Gluck para solistas, coros y orquesta, obra que será también realizada en Temuco con los Coros Santa Cecilia y la Orquesta de la Universidad Austral. Además hay proyectadas un número de charlas y conferencias por destacados profesores de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile.

A esta actividad cabe agregar audiciones radiales y grabaciones que serán enviadas a otras radios de provincia con el objeto de propender a la extensión.

LA SERENA

Sociedad Juan Sebastián Bach celebra su décimoquinto aniversario

El 29 y 30 de julio, la Sociedad Juan Sebastián Bach de La Serena celebró su décimoquinto aniversario con una serie de actos conmemorativos.

Durante los últimos años la Sociedad J. S. Bach ha trabajado en íntima colaboración con el Conservatorio Regional de Música de La Serena, dependiente de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, que dirige Jorge Peña Hen. La labor realizada en conjunto comprende la creación de la Orquesta Profesional Sinfónica, la organización de conciertos populares y giras por la zona norte del país, el fomento de la actividad coral y el vigoroso impulso dado a la docencia musical. Gracias a la iniciativa de la Sociedad Bach se creó, en mayo último, la Escuela Experimental de Música de La Serena. Otro de los grandes logros de la Sociedad Bach fue la creación de la Orquesta Sinfónica de Niños de La Serena, con 60 instrumentistas, la primera orquesta de este tipo en el país. Es precisamente este conjunto el que actuó en los principales actos de celebración del décimoquinto aniversario de la Sociedad J. S. Bach.

TEMUCO

Gira de Extensión Musical al Sur de Chile del tenor Hanns Stein

El tenor Hanns Stein, acompañado al piano por Galvarino Mendoza, realizó una amplia

gira por el sur del país ofreciendo conciertos en Temuco, Valdivia, Osorno, Frutillar y Puerto Montt. El programa incluyó las siguientes obras: *Butterworth: Six Songs from "A Shropshire Lad"*; *Dvorak: Dos canciones bíblicas, Op. 99*; *Ortega: Cuatro canciones*; y *Schumann: Dichterliebe, Op. 48*.

Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia

Los conciertos realizados últimamente, bajo los auspicios de la Universidad de Chile, por la Organización de Conciertos de Cámara de los Coros Polifónicos Santa Cecilia de Temuco, que han despertado gran interés entre el público de esa ciudad y de la zona, han sido los siguientes:

Concierto de la Orquesta de Cámara de la Universidad Austral

La Orquesta de Cámara de la Universidad Austral de Valdivia, bajo la dirección de Agustín Culler, ofreció un concierto el 19 de junio, con el siguiente programa: *Purcell: Suite para orquesta de cuerdas*; *Händel: Concerto Grosso, Op. 6, Nº 8*; *Vivaldi: Concerto Grosso, Op. 3, Nº 2*; *Barber: Adagio para cuerdas*, y *Elgar: Serenata para cuerdas*.

Recital de Hanns Stein

Auspiciado por el Instituto de Extensión Musical, el tenor Hanns Stein se presentó el 23 de junio en Temuco, con el programa que ya mencionamos en esta misma sección.

Berliner Camerata Musicale

La Berliner Camerata Musicale, en su segunda gira por Latinoamérica, ofreció el 9 de junio un concierto en el Teatro Austral de Temuco con el siguiente programa: *J. Chr. Bach: Cuarteto en Do mayor, para flauta, oboe, viola y cello*; *Bruni: Dúo, Op. 25, para violín y viola*; *Giardini: Cuarteto en Re mayor para oboe y trio de cuerdas*; *Bethoveen: Serenata en Re mayor, Op. 25, para flauta, violín y viola*, y *Susmayer: Quinteto en Re mayor para flauta, oboe y trio de cuerdas*.

Recital de Iván Núñez Franulic

El pianista Iván Núñez actuó en el Teatro Central de Temuco, el 1º de agosto, con un programa que incluyó: *Haydn: Fantasía en Do mayor*; *Beethoven: Sonata, Op. 53, en Do mayor*; *Debussy: Estampas*; *Ravel: Juegos de Agua y Alborada del Gracioso*, y *Liszt: Mefisto Vals*.

PARTITURAS Y MATERIALES

PARTITURAS Y MATERIALES RECIBIDOS EN CANJE POR EL ARCHIVO DEL INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

MAQAMAT para flauta y cuarteto de cuerdas (partitura): Oedoen Partos (Israeli Music Publications. Leeds Music Corporation, Nueva York, EE. UU.).

El título de esta obra, que fue terminada en 1960, indica que el compositor ha basado su material en escalas y series concebidas bajo la influencia del Maqam. El maqam del oriente Árabe es un melodismo, fórmula o modelo de la cual se desarrolla la composición vocal o instrumental, generalmente, por el camino de la improvisación guiada por prácticas tradicionales. En esta obra Partos no intenta escribir un "trozo oriental", pero su material musical es influenciado por la música del cercano oriente. Los Maqamat han dejado su huella en la evolución melódica y armónica y la textura queda siempre polifónica aún cuando la armonía aparece como resultante de una concepción contrapuntística independiente. Los sistemas musicales de oriente están basados en microtonos y es difícil cantar o tocar música oriental para el hombre occidental y en los instrumentos de la orquesta moderna. Partos, por consiguiente, ha tratado en esta obra de emplear diferentes entonaciones y un libre cromatismo con diferentes elementos seriales —es obvio que el maqam y las "series" tienen mucho de común en su tratamiento. Partos también ha estilizado el carácter improvisatorio de la música oriental: una introducción florida es seguida por una expresiva melódica y se llega gradualmente a un clima, por aceleración del tiempo hasta alcanzar una sección de estilo danzante.

La obra comienza con una introducción a cargo de la flauta. Entran luego las cuerdas con un acompañamiento en pizzicato que gradualmente asume importancia temática, mientras que la flauta entrega el material de la segunda idea. La sección siguiente, allegro, desarrolla tres temas. Cuando el desarrollo ha llegado a su punto álgido, el material de la introducción es reexposto y una corta y rápida coda finaliza el movimiento. Un adagio tripartito concluye la obra. La duración de "Maqamat" para flauta y cuarteto de cuerdas es aproximadamente de 20 minutos.

SOLITUDE para conjunto de cuerdas (partitura y materiales): Guillermo M. Tomás. (Ediciones del Departamento de Música de la Biblioteca Nacional "José Martí", La Habana, Cuba).

La obra de G. Tomás se encaminó, en gran

parte, a la música para banda. Dejó, además, una buena cantidad de transcripciones de obras sinfónicas e instrumentaciones para banda y mucha música para piano.

Solitude la escribió Tomás, en mayo de 1925, y le puso como subtítulo "Jeremiada para instrumentos de arcos". Está dedicada a "los aventajados alumnos de mi amigo Joaquín Molina, honrado y laborioso devoto que así honra la profesión que ejerce. Su admirador: J. M. Tomás".

En muchos manuscritos de Tomás aparece un lema; en éste ha escrito lo siguiente: "de mis soledades vengo, a mis soledades vuelvo". Un biógrafo de Tomás, escribió: "Es posible que el variar los versos de Lope de Vega haya sido intencionalmente. A poco que recorramos sus escritos, los polémicos especialmente, su correspondencia, las anotaciones que escribía en libros y programas, encontraremos una gran coincidencia entre el poema del célebre madrileño y lo que hoy podemos reconstruir de este músico que tanto hizo, con recto criterio, por la música en Cuba".

En la edición que comentamos se deja la posibilidad de duplicar los cellos con los contrabajos.

"NACHAMU AMI" (partitura): Emanuel Amiran (Israel Music Institut, Tel Aviv, Israel).

Emanuel Amiran-Pougatchov nació en Varsovia en 1909, y en 1914 se estableció con su familia en Rusia, donde músicos tales como Yoel Engel y el profesor David Short influenciaron sus primeros pasos en la música. En 1924 se trasladó a Israel donde estudió con el profesor S. Rosowsky, posteriormente, en 1934, viajó a Londres para estudiar pedagogía musical y composición en el Trinity College of Music bajo los maestros Sir Granville Bantock y Alec Rowley. A su vuelta a Israel enseñó música en los colegios e hizo seminarios para profesores. Junto con Leo Kestenberg fundó el Seminario de Música para Maestros en Tel Aviv. En 1948, fue el encargado de las actividades musicales de las Fuerzas Armadas de Israel. Desde 1949 ha dirigido la sección de Educación Musical del Ministerio de Educación y Cultura del Estado de Israel.

Su obra como compositor incluye música sinfónica para orquesta y coros, música para teatro y para films como, asimismo, cientos de canciones.

Nachamu Ami es una cantata para coro mixto y orquesta basada en textos del Libro de Isaías. Fue originalmente escrita para voz y piano dedicada a la cantante y actriz israelí, Leah Deganit, en 1940. La obra es básicamente

polifónica y su tema principal pasa de una voz a otra por lo que los valores dinámicos adquieren especial importancia. Domina lo modal con frecuentes usos de *ostinati*. Desde el narrativo comienzo hay un constante y gradual aceleramiento del tiempo hasta llegar a un heroico y jubiloso clímax.

La versión orquestal de esta obra fue estrenada por el coro Kol Yisrael y orquesta dirigida por Heinz Freudenthal en el Festival de Música Israelí de Jerusalén, en 1953.

MINIATURA para piano: Luis Felipe Arias López (Dirección General de Bellas Artes y de Extensión Cultural, Guatemala).

En la cercana población de Mixco, Guatemala, nació el 23 de agosto de 1870 Luis Felipe Arias López. Su singular disposición artística hizo que el señor Angel Muttini llevara al futuro músico al Conservatorio Real de Nápoles, en donde hizo sus estudios para regresar diplomado en composición y piano a Guatemala en 1895. Habían sido sus maestros Fulgencio Platania, Benjamino Cesi, Esteban Palumbo y otros.

Llegado al Conservatorio Nacional como Director, impuso teorías recientes sobre el arte; quiso inyectar a los alumnos el dinamismo que traía, con muy pocos frutos, por lo que se dedicó a preparar a los pocos alumnos que verdaderamente descollaban. Se rodeó de un magnífico cuerpo de profesores y se dedicó a dar a conocer el avance y la orientación de la música moderna. "Pero en lo que fue verdaderamente feliz —dice Rafael Vázquez— y constituye una gloria inmarcesible, es en haber difundido ampliamente la música de Chopin y Grieg, esta última para orquesta, que, antes de Luis Felipe, era un secreto para el musicalismo de Guatemala, un enigma que reservaba su apoteosis de luz al músico más instruido y sentimental que ha dado Centroamérica".

Un comentarista de la obra de Luis Felipe Arias escribe de "Miniatura", lo siguiente: "...pequeña gran obra que ostenta el sello de la personalidad, en música, como las muchas composiciones que hiciera. Miniatura tiene estructuración revolucionaria, que se manifiesta sobria, extraña y audaz; armoniza índices melódicos sobre una inventiva de serpentina armónica, que sólida en notables modificaciones, acusa y se amolda en inquietudes de nuevas tendencias que señala el arte moderno, humanizado con fluidez rítmica, indiscutiblemente de carácter particular, el equilibrio y elasticidad que requiere la justa expansión de todos los rasgos de unidad que debe guardarse en la interpretación de esta miniatura, como la inquietud derivada de este ilustre músico

guatemalteco".

Luis Felipe Arias López murió el 23 de marzo de 1908.

El Archivo del Instituto de Extensión Musical ha recibido, también en intercambio, los siguientes materiales:

PARTITURAS Y MATERIALES

Para piano:

Cuaderno de danzas venezolanas del siglo XIX, versión para piano de E. Sojo (Publicaciones de la Presidencia de la República, Venezuela).

A prole do Bêbé, H. Villa-Lobos, Brasil.

Toada, para piano, M. Camargo Guarnieri, Brasil.

Bachianas Brasileiras Nº 4, H. Villa-Lobos, Brasil.

Paulistanas Nº 1, Claudio Santoro, Brasil.

Danza exótica, Salvador Ley, USA.

Sonata para piano, Rodolfo Halffter, Ediciones Mexicanas, México.

Para canto y piano:

Cancao da fonte, Lorenzo Fernández, Brasil.

As Tuas maos, Lorenzo Fernández, Brasil.

O you whom I often and Silently Come, Ned Rorem, USA.

Sally's smile, Ned Rorem, USA.

Memory, Ned Rorem, USA.

Innisfallen, Alan Hovhaness, USA.

Raven River, Alan Hovhaness, USA.

Three songs, Alan Hovhaness, USA.

Black Poll of Cat, Alan Hovhaness, USA.

Lullaby of the lake, Alan Hovhaness, USA.

Canción de amor, / Miguel A. Paniagua, Guatemala.

Himno al árbol, Fabián Rodríguez, Guatemala.

Coqueta, Fabián Rodríguez, Guatemala.

The Falcon, Ramiro Cortés, USA.

Vocalise, soprano, flauta y piano, Henry Cowell, USA.

Para cuerdas y otros:

Octeto, Georges Enesco, para 4 violines, 2 violas y 2 cellos, Rumania (Part. y partes).

Ricercar, Mordecai Seter, para cuarteto de cuerdas, Israel.

Suite para orquesta de cuerdas, Op. 9, Roberto Caamaño, Argentina.

Sonata para violín solo, Mordecai Seter, Israel.

Solitude, Guillermo M. Tomás, para conjun-

to de cuerdas, La Habana, Cuba (partitura y materiales) .
 Romance, violín y piano, Oscar L. Fernández, USA.
 Andante, Fuga y Coral, Healey Willan, para órgano, USA.
 Agada, Oedon Partos, para viola, piano y percusión, Tel Aviv, Israel.
 Toccata, para arpa sola, Ami Maayani, Tel Aviv, Israel.
 Due movimenti, violín, violoncello y piano, Kalman Dobos, Hungría.

Para orquesta:

Segunda Sinfonía, A. Khachaturian (partitura), Unión Soviética.
 Petrouchka, I. Stravinsky (partitura), Unión Soviética.

Cuadros de una exposición, Mussorgsky (partitura), Unión Soviética.
 The sweet psalmist of Israel, P. Ben-Haim (partitura), Israel.
 Blessings, voz y 9 instrumentos, R. Haubensstock Ramati (part.), Israel.
 Summer strings, cuarteto de cuerdas, Tzvi Avni (part.), Israel.
 Interpolations variees, cuarteto cuerdas y clavicén, Yizhak Sadai, Israel.
 Sinfonía Nº 1, Josef Tal (partitura), Israel.
 Divertimento para orquesta, André Spirea (partitura), Israel.

El material antes mencionado se encuentra en el Archivo Musical del Instituto de Extensión Musical a disposición de los interesados.

Fernando García A.
 Jefe Archivo Musical