

CONCIERTOS

CONCIERTOS DE MUSICA DE CAMARA

EN la programación de la temporada del presente año, el Instituto de Extensión Musical ha incluido seis conciertos dedicados a música de cámara, propendiendo así a la difusión de un género musical que aún no tiene profundo arraigo en el espíritu del público profano que gusta de la buena música. En efecto, es fácil constatar después de las primeras audiciones, la asistencia de un reducido número de personas que pertenecen a la «élite» vinculada a las actividades musicales de nuestro ambiente.

Es indudable que el escaso favor que dispensan las masas de aficionados a este género de música, obedece a un sinnúmero de causas, entre las que mencionamos por su importancia las siguientes: escritura compleja y con poca diferenciación timbrística que hace de la música de cámara el más alto exponente de la música pura, lo que exige para escucharla un alto poder de concentración mental y un entrenamiento auditivo superior al término medio corriente; desaparición de las condiciones sociales que en Europa, en el período clásico y romántico, propiciaron su nacimiento y desarrollo; auge, en nuestro siglo, del sintonismo orquestal y de todas las manifestaciones musicales de carácter masivo; y menor difusión de ella entre amplias capas de público. A pesar de las constataciones de carácter general que acabamos de hacer, suprimir los conciertos de música de cámara significaría elegir el peor de los caminos... Recordemos a este respecto que en la época en que no existía Orquesta Sinfónica, tampoco había público capacitado para escuchar sinfonías de Mozart y Beethoven; que la creación de las primeras agrupaciones orquestales se hizo a costa de inmensos sacrificios y contra la opinión de una mayoría de personas que calificaba tales esfuerzos de inútiles y destinados a fracasar. Hoy los resultados están a la vista y han otorgado a Chile el prestigio de ser uno de los países más musicales del continente.

Lo mismo puede ocurrir con la música de cámara, persistiendo en su difusión. No debemos olvidar que Chile es un país joven y que como tal, carece de la tradición musical secular de los países europeos. La cultura, en todas sus múltiples manifestaciones, sólo logrará penetrar con la labor asidua y constante, y cuando ella sea no sólo una realidad en extensión, sino también en profundidad.

Referente a este aspecto, no queremos pasar por alto mencionar la creación del Comité de Orientación Artística de la Universidad de Chile, que puede llegar a ser un factor de decisiva importancia para subsanar las fallas anotadas, puesto que su objetivo más importante es la formación del futuro público capaz de apreciar la música en sus múltiples facetas. Dicho Comité prepara conciertos especiales para los estudiantes, conglomerado que es, por el momento, el material humano de mayor plasticidad espiritual. Por las proyecciones de esta iniciativa, sus consecuencias en beneficio de la cultura se harán sentir a muy breve plazo, por lo que no cabe sino estimularla y aplaudirla.

El primer programa de conciertos de cámara fué confeccionado en base al conocido *Noneto* de Beethoven, del que un conjunto de instrumentistas de la Orquesta Sinfónica de Chile ofreció una excelente versión. Asimismo, el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical hizo su primera presentación de este año con el *Cuarteto en re menor* de F. Schubert.

Con respecto al *Noneto* de Beethoven, no obstante ser una obra muy agradable de oír, pertenece a la primera época del mencionado compositor, y en ella se observan las características propias del Divertimento clásico, continuador de la suite, caída en desuso por aquella época.

El cuarteto en re menor de Schubert es de mucha mayor significación, tanto dentro de la obra de este compositor, como por su importancia en la literatura de este género en los albores del Romanticismo. Estamos acostumbrados a apreciar en Schubert al autor de los «lieder», en los que es sin duda figura señera entre los compositores de su época; su obra pianística, «Momentos Musicales», «Impromptus», etc. figuran como repertorio obligado en el estudio del piano en los Conservatorios; el cine y la radio han difundido intensamente su *Sinfonía Inconclusa*, y en los programas de los conciertos sinfónicos se suelen incluir algunas otras sinfonías, muy inferiores a sus cuartetos en cuanto a su realización y logro de los propósitos perseguidos por el compositor. Es un hecho conocido que así como la escritura fugada fué la manera natural de expresarse de Bach, la forma Sonata la de Haydn, Mozart y Beethoven, el «lied» constituyó para Schubert la forma ideal en la que volcó lo mejor de su personalidad de creador. Al tratar este compositor de injertar en la forma Sonata los procedimientos de escritura típicamente armónicos y carentes de desarrollo del «lied» romántico, se hizo evidente la limitación de sus recursos, principalmente en los desarrollos. La imitación constante, en sus sinfonías, de modelos de maestros anteriores es una prueba de su esfuerzo por conseguir el dominio de los procedimientos propios de dicha forma. En sus cuartetos le fué más fácil soslayar tales limitaciones técnicas, porque la estructura de este conjunto se presta mejor al carácter de confianza intimista de su música. Es así que después de los primeros cuartetos escritos entre los años 1812 y 1813, en los que es evidente la influencia de Haydn y Mozart, compone en 1817 los Cuartetos en mi bemol y mi mayor, op. 125, que ya poseen el sello de su personalidad. Sin embargo, no es hasta 1826, es decir, hasta dos años antes de su muerte, que escribe los más importantes: el Cuarteto en re menor y el en sol mayor.

A pesar de que en sus cuartetos prevalece la característica de una escritura armónica, y por lo tanto diferente de la de los Cuartetos de Beethoven, que es contrapuntístico-armónica, ellos poseen cualidades que los hacen muy estimables. Resalta en primer término, el profundo dominio de los recursos de los instrumentos de cuerdas, lo que le permite recabar del conjunto la máxima eficacia sonora. A esto se suma, en el Cuarteto en re menor, por ejemplo el interés que le confiere el juego y la oposición de colores tonales lúgubres

a tonalidades más claras y luminosas, y el acertado contraste que en el primer movimiento tiene el primer tema, de carácter enérgico, con el segundo, tierno y acariciador, lo que da a Schubert un amplio margen de posibilidades de explotación, con los recursos que le son peculiares. De más está hablar del andante con variaciones sobre la melodía de su lied «la muerte y la doncella», que dió origen al título de este cuarteto, y que mereció las innumerables loas prodigadas por cuanto comentarista se ha ocupado de él; del Scherzo, cuyo ritmo entusiasmó tanto a Wagner, que de él extrajo el tema de Sigfrido forjando su espada; o del brío arrollador de su final.

Existen dos criterios para enfocar la crítica de una obra: o relacionarla con su tiempo y con el artista que la creó, o contemplarla con la mentalidad de nuestro siglo, que ha realizado un balance crítico de la historia y trata de sacar alguna experiencia y establecer algunas conclusiones que sirvan de norma para el futuro. Observados los cuartetos de Schubert con el primero de los mencionados criterios, ellos significan un aporte positivo del Romanticismo al arte musical, tanto por su riqueza expresiva, como porque representan el experimento realizado por un compositor de fusionar los procedimientos del «lied» con la forma sonata, lo que es una novedad para su época. Si tal experimento fué impuesto por una deficiente formación técnica o por el imperativo de su instinto musical, ello es una cuestión distinta y de exclusiva competencia de un estudio crítico más amplio.

Ahora bien, si los juzgamos desde el punto de vista del concepto que el compositor moderno tiene de la escritura que debe emplearse en este género de cámara, la opinión es sin duda desfavorable. Hoy, como consecuencia del estudio de las obras maestras del pasado, se ha llegado a la conclusión de que la escritura más favorable para este conjunto, es la contrapuntística, que coloca a los cuatro instrumentos en un mismo pie de importancia. Ello no excluye, como es natural, la oposición de secciones armónicas contrastantes. En este sentido adquieren los últimos cuartetos de Beethoven una importancia trascendental. En Schubert ocurre todo lo contrario: el primer violín lleva casi siempre la voz cantante, con lo que los demás instrumentos desempeñan el papel de simples realizadores de la armonía o el de acompañantes. Lo cual es la negación de la escritura contrapuntística, que establece como norma primordial el diálogo individualizado de las partes.

A distancia de más de cien años de su muerte, aun se justifica lamentar que una malhadada fiebre tifoidea le haya llevado de esta tierra cuando apenas trasponía el umbral de su juventud, y en el preciso momento en que proyectaba realizar una revisión total de su técnica de compositor. Quien sabe qué frutos habría dado su genio algunos años más tarde... De todas maneras, sobrevive aún hoy su obra por exclusivo milagro de la emoción humana que trasciende.

En la parte central del concierto figuró la *Sonata para violín y piano* del compositor Enrique Soro, cuya ejecución estuvo a cargo de Enrique Iniesta y Giocasta Corma.

Por la importancia que reviste esta Sonata en la producción del maestro E. Soro, creemos que merece un comentario especial.

Se ha dicho que con la aparición de la personalidad de Soro en la vida musical del país, comienza la verdadera historia de este arte en Chile. En efecto, durante todo el siglo XIX, la ópera, y especialmente la italiana, constituía el eje y la máxima aspiración de las temporadas musicales de Santiago. Era la época en que en Italia se formaban compañías que viajaban por América del Sur con todo su equipo, desde «prime donne» hasta utileros, maestro concertador y orquesta casi completa. Era la Edad de Oro de la burguesía sentimental y de las compañías de ópera, y muy pocos se rebelaban contra el mal gusto musical imperante. No obstante, el ambiente tan poco propicio para las manifestaciones de la música pura, Soro, de regreso a su patria, comienza su múltiple labor de compositor, pianista, profesor y director de orquesta. Traía como bagaje algunas composiciones suyas, un Primer Premio de Composición otorgado por el Conservatorio de Milán, algunos éxitos de ejecutante obtenidos en Europa, y sólidos conocimientos técnicos de composición. Desde que ocupa su primer cargo de Inspector de Música de las Escuelas Primarias, luego el de Sub-Director del Conservatorio Nacional y profesor de Armonía y Contrapunto, y por último, el de Director de este establecimiento, hasta la aparición pública de la Sociedad Bach, su figura es el eje, directa o indirectamente, de todas las manifestaciones de cultura musical por aquellos años.

Como compositor, observado objetivamente a través de la perspectiva que da la lejanía en el tiempo, se nos aparece como el primero que posee la preparación técnica necesaria para enfrentarse con los problemas que plantea la composición. Con su obra, Chile salta del romanticismo musical decadente de la ópera italiana, a la música romántica pura, lo que significó un inmenso progreso por aquellos tiempos. Y decimos un progreso inmenso, aunque en Europa ya estuviesen actuando figuras como Ricardo Strauss, Strawinsky, Debussy y otros. Chile no podía eludir las leyes de la evolución histórica, y la música romántica pura representaba la única posibilidad de crear una obra musical seria en un ambiente sobrecargado de ópera romántica, ya que entre ésta y aquélla existían por lo menos lejanas conexiones estéticas. En este sentido, el ambiente del país se parecía, en pequeña escala, al que existía en mayores proporciones en Italia, pocos años antes del novecientos, donde la obra de los compositores y pianistas Martucci, Sgambatti y otros, trajeron como consecuencia el Renacimiento de la música pura. Soro vino a ser en estas tierras como una prolongación de tales tendencias.

Hemos efectuado esta larga digresión con el único fin de ubicar y justificar el romanticismo que trasunta la obra del compositor que nos ocupa. No podía ser de otra manera. En cuanto al significado de su obra es similar y de las mismas proyecciones, tanto para Chile como para América, a la que tienen, con otras tendencias estéticas, la obra de Williams y Aguirre en la Argentina, Fabini en el Uruguay, Ponce en Méjico y unos pocos compositores más de Latino-

américa; o sea, la de ser los iniciadores de una actividad creadora sería en sus respectivos países.

La *Sonata para violín y piano en la menor*, posee en su obra de compositor un significado comparable al de su *Sinfonía Romántica* y el *Concierto para piano y orquesta*. Tanto sus giros melódicos como sus procedimientos armónicos evocan los utilizados por César Frank en su *Sonata para violín y piano*. No obstante ello, se ve en la ordenación juiciosa de sus elementos, el oficio de un verdadero maestro.

Como último comentario, nos permitimos añadir, siguiendo la manera de pensar del ser que vive a mediados del siglo XX, y que profesa una posición progresista y dialéctica con respecto al arte, a la vida y a la sociedad, que si como punto de partida se justifica en Soro la tendencia que ya hemos suficientemente señalado, nos merece muchos reparos su posterior persistencia en ella. Chile, como casi toda Latinoamérica, ha evolucionado en forma increíble desde el punto de vista artístico, económico, social, político y humano. Ha dejado de existir la calma un tanto provinciana que regía su existencia, y ahora se producen los mismos conflictos, la misma desgarradora crisis moral y material que al parecer trastocará todos los fundamentos de nuestra civilización y hará cambiar el destino del hombre. El lenguaje artístico y sus ideas tienen que ser la expresión sublimada del momento que se vive. Y la vida que perpetuamente fluye y cambia es algo en eterno movimiento. El estatismo de la posición musical de Soro nos hace pensar cuán difícil es para un artista abandonar las creencias que nutrieron su juventud, vivir en forma honda y humana el presente y expresarlo por medio del arte.

En el segundo concierto escuchamos el *Cuarteto en si bemol K. V. 458* (de la caza), de W. A. Mozart en una excelente versión del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical. Perteneció al grupo de seis cuartetos dedicados a Haydn y escritos entre 1782 y 1825 y es una muestra de la evolución de la escritura contrapuntística que Mozart utilizó en ellos. No obstante la indiscutible belleza y elegancia que exterioriza en él en si bemol y en los otros cinco cuartetos de este grupo, fluye de ellos el carácter de Divertimento destinado a la clase social que era la consumidora artística de aquella época. Esto nos hace pensar en cuál habría sido el destino de este género musical si no hubiera mediado la personalidad transcendental de Beethoven...

Como segunda obra del programa, el violista Zoltan Fischer y la joven pianista Edith Fischer Weiss, ofrecieron una *Sonata para viola y piano* de Gustavo Becerra en primera audición.

Gustavo Becerra, con Alfonso Montecino y Carlos Riesco, forman el trío de compositores jóvenes cuya técnica ha alcanzado un importante grado de madurez, siendo el último de los nombrados el de mayor edad de los tres. Montecino y Riesco han permanecido varios años en el extranjero; Becerra aun no ha tenido esa oportunidad. Quizás sea por ello que su estilo de compositor aparece como menos evolucionado que el de sus colegas, a pesar del brillante ta-

lento y de los vastos conocimientos técnicos que posee. Todas sus cualidades y defectos se hacen evidentes en la Sonata que vamos a comentar y analizar, ya que ella es una síntesis muy interesante de su personalidad actual y refleja los difíciles y complejos planteamientos, sobre todo formales, a que se abocó el compositor al escribirla.

La obra tuvo como núcleo de gestación el Andante, y de ahí derivó primero el Allegro Giusto, o sea el primer movimiento y después el tercero, o sea el Molto Allegro. Del material temático del segundo movimiento (N.º 3) y de algunas ideas que fluyen en su trascurso (N.º 4) extrajo la segunda idea del primer movimiento (N.º 2), que es la que se desarrolla con mayor amplitud. Asimismo, en el tercer movimiento varios tresillos que sirven de nexo entre el

N.º 1.
Allegro giusto.

The image shows a musical score for the first movement, 'Allegro giusto'. It consists of two systems of staves. The first system has two staves: the top one is for Viola and the bottom one is for Piano. The Viola part starts with a half note G4, followed by a quarter note A4, a quarter note B4, and a quarter note C5. The Piano part starts with a half note G3, followed by a quarter note A3, a quarter note B3, and a quarter note C4. The second system continues the Viola part with a half note D5, a quarter note E5, a quarter note F5, and a quarter note G5. The Piano part continues with a half note D4, a quarter note E4, a quarter note F4, and a quarter note G4. The score is in 3/4 time and features a complex rhythmic pattern with eighth and sixteenth notes, and rests.

segundo y tercer movimiento, ceden lugar a la primera idea (N.º 5), cuya figuración rítmica tiene origen en el primero y los siguientes incisos rítmicos de la segunda idea del primer movimiento. Tal parentesco puede ser puramente casual, como sin duda lo es el de la segunda idea del tercer movimiento (N.º 6) con un fragmento melódico que existe en el segundo movimiento. Hemos hecho esta detallada exposición de los elementos temáticos de que se ha servido el compositor para establecer en primer término la profunda trabazón que existe entre todos ellos. Omitimos citar otros elementos que no revisten tanta importancia, no obstante su frecuente utilización en el trascurso de la obra. Del análisis de los temas se desprende que algunos de ellos, los más importantes, poseen un marcado carácter secuencial rítmico y melódico, lo que contribuye

a subrayar aún más su identidad. El Allegro Giusto es un claro movimiento de sonata con una primera idea (N.º 1) en menor y la segunda en su relativo mayor (N.º 2), seguida por un desarrollo escrito principalmente a base de la idea N.º 2 con tresillos que se escuchan después en el transcurso de toda la Sonata y eventualmente utilizando el acompañamiento de la primera idea (N.º 1). La reexposición se presenta en el mismo orden que la exposición, con algunas variantes, como son, por ejemplo, la inversión instrumental de la primera idea N.º 1 (la viola ejecuta el pedal y el piano el tema); variaciones en el puente que lleva de la primera idea a la segunda, etc. La segunda idea se presenta esta vez en tonalidad mayor de

N.º 2. *Meno mosso comodo*

The image shows a musical score for the second movement, 'Meno mosso comodo'. It consists of two systems of staves. The first system shows the beginning of the piece with a treble clef and a key signature of one sharp (F#). The piano part features a 'legato' section followed by a 'cantabile' section. The second system continues the piano part with a 'p.' (piano) dynamic marking.

acuerdo con las leyes de la sonata clásica. Termina con una coda, que reaparece textualmente en el último tiempo, con sentido de recapitulación final, colocando a la obra en la categoría de sonata global.

El segundo movimiento tiene el carácter de una canción variada con una idea principal (N.º 3) y otra subsidiaria, que es una metamorfosis de la primera. En el centro de este movimiento, sobre dos largos pedales que se suceden sin solución de continuidad—el segundo a la quinta inferior del primero—, se superpone a la primera idea (N.º 3) la que el compositor había utilizado como segunda idea del primer movimiento (N.º 4). Al final se observa una reexposición de la idea principal.

En el Allegro con brío aparecen varios tresillos que conectan el segundo movimiento con el tercero y luego expone la primera idea (N.º 5) seguida de un puente de dos compases basado en la primera idea del segundo movimiento (N.º 3), trabajada ahora en disminu-

ción, por razones de velocidad. A continuación de un desarrollo de la primera idea, se expone la segunda (N.ºs. 6). En seguida se hacen algunos desarrollos con la primera y segunda idea (N.ºs 5 y 6), en secciones que se suceden una tras de otra, en las que reaparece el trisillo como elemento de movimiento, y otros elementos conocidos que se superponen unos a otros. Una cadencia escrita a base de la idea N.º 4 y N.º 3 interrumpe el movimiento, a la que siguen otros desarrollos, con los mismos elementos anteriores. Existe una sección de cánones estrechos con la segunda idea (N.º 5) de un curioso efecto de polifonía lineal, y por último aparece la citada recapitulación final con la coda del primer movimiento.

N.º 3.
Andante

The musical score for N.º 3, Andante, is presented in two systems. The first system features a vocal line with a long note and a piano accompaniment with a trisillo. The second system features a vocal line with a 'p express.' marking and a piano accompaniment with a trisillo.

En el análisis de los temas, hemos observado en primer lugar su carácter secuencial y luego su tratamiento en constantes yuxtaposiciones. Los desarrollos secuenciales son los que priman en la Sonata, lo mismo que las superposiciones de un tema con otro, ya sea en su forma natural como invertidos.

La armonía utilizada tiene parentesco con la de los compositores del post-impresionismo francés; es de sonoridad agradable y empleada con habilidad.

Recalcamos el carácter global de la sonata. La ceñida trabazón de todos sus elementos le confieren notable unidad y un tinte de obra poética trabajada en tres movimientos.

Aunque la ejecución fué excelente en cuanto a afinación y buen sentido expresivo, el último movimiento adoleció de cierta lentitud, lo que fué en desmedro de su brío rítmico. Los últimos movimientos de las obras de Becerra son siempre muy veloces y livianos.

A continuación se escuchó en la tercera parte el *Quinteto op. 44 en mi bemol*, para piano y cuerdas, de Roberto Schumann, que es la obra maestra de este compositor en música de cámara. La ejecución estuvo a cargo del Cuarteto del Instituto y Herminia Racagnini en el piano. La pianista fué la que evidenció sin duda el mayor dominio y comprensión de la obra y dió la medida una vez más de la madurez musical que ha alcanzado estos últimos tiempos.

En el tercer concierto de Música de Cámara escuchamos el *Concierto Brandemburgués N.º 4, en sol mayor* de Juan Sebastián Bach y la *Suite «Del tiempo de Holberg»* de Grieg, ejecutadas bajo la dirección de Víctor Tevah. En ambas obras—más en la primera que en la segunda—fué evidente la falta de preparación con que fueron presentadas por la Orquesta de Cámara formada con los

N.º 4.
agitato

The image shows a musical score for a piece labeled 'N.º 4. agitato'. It is written for piano and strings. The score is in a key signature of one flat (B-flat) and has a treble clef. The tempo is marked 'agitato'. The score includes dynamic markings such as 'ff tenuto sempre' and 'f'. The music consists of several measures with complex rhythmic patterns and articulation.

elementos de la Orquesta Sinfónica de Chile. Por el contrario, Enrique Iniasta y Giocasta Corma nos brindaron una excepcional interpretación de la *Sonata en fa mayor*, de Beethoven, para violín y piano. De esta versión emergió un Beethoven fino, íntimo y emotivo, según el concepto que de él tiene Iniasta. Por otra parte, la fusión entre pianista y violinista fué absoluta, de manera que los más leves cambios de tiempo, los matices más insignificantes eran presentados por cada uno de los ejecutantes e incluidos por el otro. Esta vez fué un verdadero placer estético escucharlos.

En el cuarto concierto se ofrecieron versiones del *Cuarteto en fa mayor* op. 59 N.º 1 y el *Septimino* de Beethoven. En parte central del programa, el Cuarteto del Instituto interpretó el *Cuarteto N.º 1* de Domingo Santa Cruz, obra que merece un comentario especial.

El crítico que escribe estas líneas oyó el *Cuarteto N.º 1* en pri-

mera audición. Emitir un juicio profundo de una obra moderna especialmente de la tendencia en que está escrita esta obra, no es tarea fácil. Domingo Santa Cruz no es un compositor que se contenta con giros musicales comunes; su música es siempre de una excepcional complejidad, por lo que son necesarias varias audiciones para penetrar a fondo en ella. En este sentido le encontramos cierta similitud con el hermetismo poético de la segunda etapa de la obra de Pablo Neruda, la que precede a su actual poesía social.

Indisponerse con ella porque no se nos entrega por entero y en forma directa desde el primer momento, es sin duda pereza intelectual.

Nº 5.
Allegro con brio.

Nº 6. *Meno mosso*

En una primera audición, de lo esotérico de su música no se capta más que la superficie, sus caracteres exteriores, porque además de exigir sensibilidad y esfuerzo intelectual para comprenderla, hay que familiarizarse con ella. Es así que lo que nosotros hemos podido aprehender después de escucharla son algunos rasgos generales. Por de pronto, la libre utilización del contrapunto lineal que da como resultado sonoridades nuevas, de plenitud orquestal y densamente dramáticas, una escritura fugada con el máximo aprovechamiento de las posibilidades emanadas del material temático empleado, tanto desde el punto de vista rítmico como melódico.

Para nuestra sensibilidad, o quizás porque lo conocemos mejor, el *Cuarteto N.º 2* nos resulta más ampliamente satisfactorio. El Tiento que figura en éste es sin duda una de las obras maestras de música pura escritas en Chile.

CUATRO CONCIERTOS DE SERGIU CELIBIDACHE

Nuestra época vive bajo el sino del arte de masas. De todas las diferentes formas en que este arte puede manifestarse, ninguna tan noble, elevada, profunda y trascendente como la de la música sinfónica. Y su prestigio no ha hecho sino crecer en relación directa del progreso de las formas democráticas, políticas, económicas y culturales de la sociedad humana. Asimismo, la orquesta como instrumento, ha progresado tanto en cantidad como en calidad, desde la época en que el concierto era un espectáculo destinado a distraer el ocio de una clase social. Desde ese entonces a hoy, los conciertos sinfónicos son cada vez más numerosos y lo serán sin duda en una proporción mayor, cuanto mayor sea el avance dentro de los conceptos democráticos de vida. En este sentido, a la orquesta le está reservado un gran papel en el futuro.

Aún cuando Chile tuviera varios solistas de la talla de Claudio Arrau, sería difícil realizar temporadas de 18 o más conciertos por espacio de varios años seguidos y contar con el público que asiste a nuestros conciertos sinfónicos. Al cabo de cierto tiempo se produciría el hastío, derivado de la limitación de los recursos del instrumento solista y de la limitación de las posibilidades de la naturaleza del hombre, considerado en su aspecto individual. En cambio, la sugestión que emana de una orquesta, con sus amalgamas timbrísticas y su intensidad sonora; el espectáculo de un conglomerado humano dando vida a la obra de arte, es por sí sólo cautivante aún si lo consideramos desde un punto de vista extramusical. Ahora bien, juzgados ambos espectáculos con un criterio estrictamente musical, no cabe la menor duda que el concierto sinfónico se adapta mejor al principio de verter la obra de arte en función de ella misma. No existe, como en el concierto del solista, arbitrio a los que recurre el intérprete por razones de lucimiento personal o de índole comercial. El director de orquesta, que también es intérprete, sabe que está frente a un instrumento humano compuesto de artistas que también tienen un criterio propio en materia de arte y que por lo tanto, de su probidad y honradez, de su saber y de su sensibilidad dependerá el éxito en la obtención de sus propósitos y de su ulterior autoridad sobre ellos.

Para el que elige, entre las diversas actividades que puede desarrollar un músico, la carrera de intérprete, no puede haber nada más apasionante que el arte de director de orquesta. Arte difícil de dominar, no en cuanto a su aspecto técnico, el de saber cómo empuñar la batuta, sino en lo que respecta a las dotes naturales y a la suma de conocimientos que se requirieren para poseerlo acabadamente. Pero todas las condiciones musicales y todo el saber serían inoperantes sin esa facultad que raramente se da en los hombres, que es propia de los grandes conductores de pueblos que hemos conocido a través de la historia: la facultad de sugestión, la voluntad de dominio que subyuga a la masa orquestal y la hace obedecer al pensamiento, a la emoción y la acción del director.

Sergiu Celibidache es un director que está dotado de todas las condiciones que acabamos de mencionar y es ciertamente uno de los más grandes que ha subido al podio de la Orquesta Sinfónica de Chile en estos últimos años. Sus interpretaciones demostraron que posee una extraordinaria imaginación sonora, un ímpetu rítmico y pasional sin límites y al mismo tiempo una visión constructiva clara como pocos la tienen. Es imposible no dejarse traspasar por la emoción que trasciende de sus climas, tan admirablemente preparados y logrados.

El primer concierto, cuyo programa se hizo a base de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, *Don Juan* de Strauss y «*La Mer*» de Debussy, no fué el más afortunado, sin duda por tratarse del primer contacto con una orquesta que le era desconocida. Salimos un tanto desconcertados. Evidentemente no existía relación entre la euforia que el director manifestaba en el momento de realizar la interpretación de cada una de las obras con los resultados obtenidos. Cómo recordábamos de memoria algunos detalles de la partitura de la *Séptima Sinfonía* de Beethoven, quedamos con la impresión de que no era un intérprete muy fiel de la música escrita.

Pensamos prepararnos mejor para el segundo concierto. El deber de crítico nos lo imponía. Bien nutridos con la observación cuidadosa de las Partituras de la *Sinfonía Praga* de Mozart y de la *Primera Sinfonía* de Brahms, que eran las que teníamos a mano, nos fuimos al concierto. Figuraba también como primera obra del programa, la *Suite N.º 2* de Strawinsky. Escuchamos y miramos con atención, como queriendo confirmar las dudas del primer concierto. Pero he aquí el milagro: esta vez la Orquesta reaccionaba correctamente a los menores gestos del director. Claro está, existían fallas de afinación, etc. Pero esta vez cobraba forma viva y clara la intención caricaturesca de las danzas de Strawinsky y había ritmo, equilibrio y finura en la interpretación. Pero todavía nos dijimos: «Puede ser que en estas obritas de Strawinsky...». Siguió la interpretación de la *Sinfonía* de Mozart. En este punto no pudimos sino convencernos de que estábamos frente a un director que entendía y sabía qué hacer con Mozart. La clara delimitación de las secciones, de los períodos, de los que se extraía hasta el fondo, toda la intención expresiva, dramática, amable o tierna, era complementada por un exacto sentido objetivo de la construcción, del equilibrio que existe en todas las obras de Mozart, aun en aquellas en que se presiente el Romanticismo. A la versión de la *Sinfonía* de Mozart siguió una de las conmociones más grandes que hayamos sufrido en nuestra vida. Al escuchar la *Primera Sinfonía* de Brahms, se nos despejó la duda y se hicieron inútiles los recuerdos de la partitura. Pocas veces hemos perdido por obra del subyugador poder de la música la noción de tiempo y espacio como ahora. Mirábamos sin ver al director y a la orquesta, penetrados por ese fluído mágico. No sabríamos qué decir, ni qué pasó en el transcurso de la ejecución. Desde luego, la interpretación tiene que haber sido muy perfecta para lograr tal efecto y creemos que todo comentario ulterior está de más.

Algo similar experimentamos al escuchar en el cuarto concierto la *Tercera Sinfonía* de Beethoven y «*Dafnis y Cloe*» de Ravel. Especialmente en la Marcha Fúnebre de la «Heroica», volvimos a sentir otra vez la misma sensación que en Brahms. A propósito de Beethoven y de la diferencia que existe en el enfoque de su interpretación, queremos recordar un episodio memorable en nuestra vida. Ocurrió en 1932, en el Teatro Scala de Milán. Nosotros éramos apenas unos de esos muchachos que de una ciudad provinciana de Sud América se había trasladado a esa ciudad de Italia a estudiar música. Casi se puede decir que no habíamos escuchado nunca música sinfónica, por lo que nuestra facultad de apreciación en ese aspecto se concretaba a ver, oír y admirar. Hacía no más de 15 días que habíamos escuchado a Arturo Toscanini dirigir la *Quinta Sinfonía* de Beethoven con la Orquesta de la Scala, cuando se anunciaron dos Conciertos Sinfónicos de la Orquesta Filarmónica de Berlín. Con motivo de cumplir cien años de su fundación, realizaba una jira por las principales capitales de Europa, bajo la dirección de Furtwaengler. Incluía en su programa la *Quinta Sinfonía*. La versión de Furtwaengler dió origen a las más acaloradas discusiones en los pasillos. Había quienes se inclinaban por la versión de Toscanini; quienes por la del director alemán. Imposible que se pusieran de acuerdo aun cuando ambas eran de gran calidad, ya que cada director partía de puntos de vista diferentes. Por de pronto, existía una notable disparidad en la manera de enfocar el «tempo» de cada movimiento. En Toscanini revestían el carácter de una gran vitalidad rítmica, especialmente en el primero, el tercero y el último y dejaba una imborrable impresión su sentido constructivo y el contenido patético, humano de su interpretación. En Furtwaengler toda la sinfonía adquirió un sentido de gravedad, de trascendentalidad metafísica, que están muy de acuerdo con la sensibilidad germánica. Especialmente el movimiento lento dejó una huella imprecadera en quienes lo escucharon, por su poesía meditativa e infinita. Es probable que todo esto no sea sino la consecuencia de factores ancestrales y culturales que conforman la mente y la sensibilidad de los artistas a través de los siglos y determinan posiciones estéticas diferentes. Toscanini es italiano; Furtwaengler, alemán: ambos resumen como artistas máximos pertenecientes a dos nacionalidades de origen diferente, sus cualidades y defectos. Por otra parte, es sabido que la obra de Beethoven está conectada con el clasicismo vienés, que históricamente representa la fusión de dos corrientes musicales: la alemana proveniente de los Sinfonistas de Mannheim, que también contaba con algunos ingredientes italianizantes, y la del sur, la italiana aclimatada en Viena. De ahí que ambos directores, en el momento de escucharlos tengan razón y ambas versiones puedan ser aceptadas sin reservas, cuando media la fuerza de sugestión que es propia de los grandes intérpretes.

Sergiu Celibidache es un rumano cuya formación musical definitiva se efectuó en Alemania. De ahí que puedan observarse en él algunos caracteres que son propios del latino, y otros del alemán. El tomar los tiempos un poco más lentos de lo que nos pide nuestra

sensibilidad es muy propio de los directores alemanes; y pasión que fluye arrolladora de su dirección, ese sentido dionisiaco de sus interpretaciones que ha hecho calificársele de temperamental, es muy propio de los latinos. Asimismo su facilidad de adaptación a ciertos estilos, como es, por ejemplo, el de Ravel. La versión de «Dafnis y Cloe» no la hubiera podido hacer mejor un director francés. Hacía tiempo que no escuchábamos un Ravel ejecutado con tanta transparencia, tanto equilibrio sonoro, sensualidad timbrística y exacto relieve de los elementos del continuo discurso musical que tiene la obra. En el concierto también se ejecutó la *Obertura Festiva* de Juan Orrego Salas. Se trata de la primera obra sinfónica compuesta por este talentoso compositor, y en el orden de su producción precede a la Primera Sinfonía y al Concierto para piano y orquesta, obras de más aliento y envergadura. El trabajo formal, la sonoridad resultante de una escritura hecha a base de líneas finas y definidas, la armonía utilizada, colocan a esta obra dentro de la tendencia neoclásica, de la que este compositor es un destacado representante en Chile.

Para situarla mejor, la *Obertura Festiva*, así como las obras que la preceden y le siguen, por los rasgos hispanizantes que evidencian, ubican a Juan Orrego Salas, más que en la corriente neoclásicista norteamericana o francesa, en la de la escuela española que tiene su comienzo en la última etapa de Manuel de Falla y cuyos representantes más destacados son Ernesto Halffter, Gustavo Pitaluga y otros, conservando el mencionado compositor chileno una personalidad que le es propia. La obra que nos ocupa aparece como muy bien elaborada en todos sus elementos e interesante por la vivacidad rítmica y la sinceridad del lirismo melódico de los movimientos más tranquilos.

Como director que se halla en plena batalla para conquistar renombre, Sergiu Celibidache basó su actuación en obras clásicas, románticas y modernas muy conocidas. Es por ello que no le hemos oído más que una sola primera audición en Chile, la de la *Segunda Sinfonía* de Piston. Esta demuestra estar profundamente vinculada con la tendencia neoclásica actual que posee evidentes caracteres de internacionalismo. Habría que ir muy al fondo para darse cuenta qué es lo que existe de norteamericano, y por lo demás, esto sería un trabajo totalmente inútil para alguien que escucha en Chile su ejecución. Lo primero que salta a la vista es que su trabajo formal está realizado con mano de maestro. La concepción temática del primer tiempo está destinada a permitir desarrollos contrapuntísticos, técnica de la que tiene un dominio absoluto. Lo mismo puede decirse del tercero. En el segundo existe mayor lirismo y quizás en sus giros melódicos se encuentre algo de norteamericano. En los climas de la obra el compositor opera en términos de tensión y relajación armónica. La sinfonía da, en su totalidad, un poco la sensación de trabajo de laboratorio frío y seco. La *Suite Francesa* de Milhaud, oída en este concierto, impresiona por la salud de su lirismo y lo vigoroso de sus ritmos, factores derivados sin duda del folklore francés en el que se inspiró el autor para componerla. Re-

vela, además, a un orquestador brillante que no ignora ninguno de los buenos recursos de la orquesta. Por último escuchamos la *Cuarta Sinfonía* de Tchaikowsky, obra por la que no poseemos ningún entusiasmo. El concierto, en cuanto a resultados, no estuvo a la altura de lo que es capaz Celibidache, por razones ajenas a él mismo: la Orquesta no rindió lo que ha rendido en otras oportunidades.

De todas maneras, Celibidache es un gran director. Algunas de sus versiones han dejado un recuerdo imperecedero en quienes lo oyeron. Esperamos pronto una nueva visita suya.

CUATRO CONCIERTOS DE VICTOR TEVAH

A la semana siguiente se reanudó la actividad sinfónica bajo la batuta del director nacional Víctor Tevah.

Es conocida la competencia de Tevah en sus versiones de los clásicos. Esta vez le correspondió interpretar la *Sinfonía N.º 34, en Do Mayor, K. 333* de Mozart, de la que ofreció una excelente ejecución. Menos acertada fué la del *Idilio de Sigfrido*, de Wagner, que figuraba como segunda obra del programa. La obra que cerró el programa fué la *Egloga* op. 26 del Domingo Santa Cruz, cantata para coros, soprano solista y orquesta.

Esta obra representa una nueva faceta en el estilo de Santa Cruz. Sin abandonar ninguno de sus atributos de contrapuntista, esta vez ha encarado la composición de una obra dramática dándole un carácter menos trascendental y más humano.

Es conocida su posición estética como compositor, repudia los caminos trillados, concentrándose en la exploración de las rutas más difíciles, sin temer los complejos problemas técnicos que pudieran presentársele. Ello ha dado como consecuencia la posesión de una maestría técnica difícil de alcanzar, y para la que ya no existe ningún secreto no revelado. Este dominio de los medios, llegado en la hora de la madurez, dan sus frutos en la «Egloga» en la que el compositor ha dejado fluir su inspiración sin mayores compromisos formales o de otra índole que no sean los del discurso expresivo. Y es así que la última obra de Santa Cruz ha surgido fresca y nueva como una de las de mayor jerarquía escritas en su género en América Latina.

Cierta vez se dijo que en la «Egloga», la música supera el contenido del texto. No es cosa nueva en la historia de este género. Bastaría remitirnos al maestro de los maestros de la cantata, que es J. S. Bach. De su monumental producción podrían sacarse muchos ejemplos de una misma música con textos diferentes, y muchos más aun de música que supera a los textos. ¿Qué quiere decir esto? Que fundamentalmente la música será para un músico el factor principal de la composición y que en función de ella deberá juzgársela. Todas las secciones finales de la «Egloga» son muy superiores a las palabras en cuanto a poder emocional, a patética belleza; la música da el contenido expresivo que las palabras no son capaces de expresar. Así lo ha sentido y lo ha interpretado el compositor y

así lo ha sentido el público, lo que significa que ha logrado plenamente su intención.

Olinfa Parada tuvo a su cargo la parte de soprano, venciendo con facilidad las dificultades vocales y de afinación que existen en la partitura. Con bella voz, con sensibilidad musical y emotividad, supo expresar certeramente toda la gama lírica o dramática de las diferentes secciones de la cantata.

El Coro de la Universidad de Chile, que dirige Mario Baeza, hizo gala una vez más del excelente estado de entrenamiento en que se encuentra. Con buena calidad vocal y excelente afinación, sorteó con éxito las dificultades de una escritura coral de exigencias superiores.

Víctor Tevah como concertador del conjunto, tuvo una excelente actuación.

El segundo concierto de esta serie, o sea el undécimo de esta temporada sinfónica, fué uno de los más interesantes por cuanto en éste se presentaron obras de opuestas tendencias en la música moderna.

Realizar un concierto sinfónico a base de tres obras modernas es exigirle mucho al público de estos conciertos, al que si se le hiciera escuchar 366 veces en el año la misma sinfonía de Beethoven o Brahms, la aceptaría sin protestar. Naturalmente, no todos están en esta misma posición y algunos prefieren mirar hacia adelante o hacia su alrededor y no hacia atrás. Por otra parte, ésta es la única manera de imponer obras de una época, que dentro de un siglo será mirada y admirada como un Renacimiento Musical sin precedentes en la historia.

La primera obra que escuchamos fué la *Sinfonía de Requiem* de Britten, uno de los más destacados compositores británicos de la actualidad. La fama de este compositor se ha difundido por el mundo a raíz de los éxitos obtenidos por sus óperas «Peter Grimes» y «El Rapto de Lucrecia». Indudablemente es un temperamento musical con dotes musicales especiales para este género. Es posible que la práctica constante de la música dramática u otros tipos de música con texto, a los que parece haber dedicado todo su entusiasmo de compositor y en los que realmente sobresale, pueden haber dado lugar, por su menor experiencia en este otro terreno, a las fallas que se observan en su *Sinfonía de Requiem*. Una sinfonía se sustenta en elementos constructivos y formales que le son propios e ineludibles. Soslayarlos es poner en grave riesgo materiales tan nobles como los que se encuentran en la obra oída en este concierto, los que enumerados en orden de importancia son: una habilidad notable en el manejo de la orquesta; un material temático de mucho poder emocional, fluidez y espontaneidad en la línea melódica, y un sentido armónico personal y bastante novedoso.

Igor Strawinsky ha sido uno de los compositores más versátiles de nuestro siglo. Su inquietud permanente le ha llevado a cultivar todos los estilos, a los que siempre ha impreso el sello de su personalidad inconfundible. En la historia musical existe sólo una figura similar en este sentido, que es la de Rolland de Lassus, el famoso

músico flamenco. En la actualidad, su obra, para lo que llevamos corrido del siglo, tiene la misma importancia que en la pintura, por ejemplo, la obra de Picasso, aunque ésta difiera en muchos aspectos de contenido con la del ilustre compositor ruso. Parafraseando lo que dijera una vez un destacado crítico de arte con respecto al gran pintor español, nosotros creemos que se podrá estar o no de acuerdo con las tendencias sustentadas por Strawinsky, en las diferentes épocas de su vida, pero negar en bloque su obra, sería negar en bloque todo el arte musical de los últimos cincuenta años.

El *Concierto para piano y orquesta de vientos, timbal y contrabajo* de Strawinsky es una consecuencia de la nueva orientación que dió a su música con la composición del Octeto para instrumentos de viento en 1923 y que fué factor determinante de la tendencia neoclasicista de estas últimas dos décadas. Como en todas las obras de este compositor, en ésta se ponen en evidencia los rasgos característicos de su personalidad, que son, por ejemplo, el interés rítmico que la anima; la solución con mano maestra de problemas formales; la falta de sensualidad en el colorido orquestal y la ausencia de sentimentalidad en la expresión musical que ha hecho merecer a su música el calificativo de «objetivista». La utilización de la armonía es siempre interesante y desenvuelta, aunque no tan audaz como en épocas anteriores. Prima en ella cierta sequedad y falta de calor humano que no logran reemplazar sus más geniales cualidades.

La versión ofrecida fué sin duda de calidad inferior, sobre todo en lo que se refiere a la parte de la orquesta, que se mostró siempre vacilante en el ritmo y desafinada. La complejidad rítmica de la obra, sus dificultades de técnica instrumental y el mecanismo de relojería de su orquestación exigían mayor número de ensayos para su maduración completa.

El pianista Hugo Fernández que actuó en esta obra es, sin duda, un pianista de muy buen ritmo y técnica de alto vuelo, pero su interpretación fué trabada por la inestabilidad de la orquesta.

A todos estos inconvenientes se debió el hecho de que la obra no pudiera ser apreciada como corresponde.

Hemos dejado para el final la obra de Acario Cotapos, Sinfonía Preliminar de *El Pájaro Burlón*. Este compositor es un fenómeno muy original en la música chilena, y encara todos los problemas de la composición musical desde un ángulo personalísimo. No conocemos nada parecido a su individualismo musical, ni en Chile, ni en América Latina. Es evidente que no se rige por ninguno de los principios reconocidos por la estética actual, ni por los procedimientos de composición corrientes en los creadores modernos. De ahí que su música sea un perpetuo devenir sin saber de dónde viene, ni a dónde va. Existen en medio de ese caos sonoro rasgos geniales. Anotamos, por ejemplo, una humorística frase asignada al fagot, personificando probablemente a «El Pájaro Burlón», que logra todo su efecto en el oyente. Pero trazos así no son suficientes para dar la sensación de unidad total a una obra. Quizás un examen más minucioso de la partitura nos dé la clave de cómo atar los cabos con alguna lógica. Es lo que nos prometemos hacer en un futuro próximo.

En el concierto siguiente, escuchamos una excelente interpretación de la Obertura «Idomeneo» de Mozart. Del mismo autor se ejecutó el *Concierto en la Mayor K. 488*, con la colaboración del conocido pianista Arnaldo Tapia Caballero.

En la segunda parte se ofreció una versión de la Suite N.º 3 *Música para un cuento de antaño* de Jorge Urrutia Blondel. A la interpretación deficiente, que no pasó de ser algo más que una lectura de las notas, nosotros achacamos el hecho de no haberla podido apreciar en la forma debida. En primer término, la fragmentación de la escritura orquestal, de evidente procedencia impresionista francesa, es una de las dificultades que director y orquesta debían haber vencido para poder establecer la hilación de las ideas musicales. Al no haber conseguido este propósito Víctor Tevah y la Orquesta, la obra naufragó en una nebulosa sonora que impidió su correcta justipreciación.

La Suite N.º 3 de Urrutia Blondel, no posee un lenguaje excesivamente novedoso, ya que tanto procedimientos utilizados como armonía nos remiten al lenguaje de los compositores post-impresionistas franceses. Sin embargo, hay trozos en ella, como la Zarabanda, que no pueden dejar de interesarnos. Existen también algunos aciertos de orquestación bien logrados. De todas maneras si bien no es una obra fundamental de la música chilena, ni la expresión de una personalidad muy definida, sería falsear la verdad si dijéramos que no experimentamos complacencia al escucharla.

A continuación se oyó *Encantamiento del Viernes Santo* de «Parsifal», y la Obertura de *Los Maestros Cantores* de Wagner. Ambos trozos sinfónicos fueron vertidos con verdadera maestría por Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica, lo que certifica una vez más que este director es un excelente conocedor e intérprete de Wagner.

En el siguiente concierto, último de los cuatro dirigidos por el maestro Tevah en esta parte de la temporada, se nos hizo escuchar el *Concierto para doble orquesta de cuerdas, piano y timbal* del compositor checoslovaco Bohuslav Martinu.

La música de nuestra época tiene una característica sobresaliente, que es la de la explotación, en su aspecto rítmico, de todos los instrumentos de percusión de la orquesta. Aun el mismo piano, cuando se lo amalgama a un conjunto, suele ser utilizado en la esencia primaria que le da su carácter de instrumento de cuerda percutida. En la obra de Martinu, lo primero que incide sobre nuestra sensibilidad musical es el elemento ritmo, que hace entrever en él un compositor de vastos recursos en este aspecto. El timbal es el que tiene sobre sí la responsabilidad de todo el despliegue rítmico, y el piano, con su sonoridad seca, apoya con poderosos acordes la notable inventiva armónica del compositor. El trabajo formal es excelente, como corresponde a un maestro de la técnica de Martinu. Su posición estética no tiene ya ninguna conexión con su patria y podría resumirse en la del formalismo internacionalista muy en boga en los Estados Unidos, y por ende, distante de la sustentada por la joven generación de la nueva Checoslovaquia, en la que se están desta-

cando valores como Vaclav Dobias, Jaromir Podesva, Jan Kapr y otros.

Acto seguido, se ofreció en primera audición un *Concierto para violín y orquesta* del joven compositor chileno Carlos Riesco, que ha sido toda una revelación y un éxito. Desde hacía tiempo seguíamos la actividad de este compositor, pero en ninguna obra, hasta ahora, había dado un tono de tan alta calidad como en el concierto que comentaremos brevemente ahora, para dedicarle un estudio detenido en el próximo número de esta Revista.

Las condiciones más relevantes que ha demostrado en él, son: un material temático de muy noble calidad; una vena melódica que fluye espontánea y generosa; una gran riqueza rítmica y un tratamiento técnico muy interesante tanto del violín solista, como del equilibrio sonoro entre la orquesta y dicho instrumento solista. En él existe una escritura del mismo tipo fino y liviano que se asemeja en cierto modo a la de Orrego Salas, otro destacado compositor de este país. Desde luego los tiempos mejor logrados son el lento y especialmente el último en el que hace gala de todas sus mejores cualidades.

Sin duda esta obra, además de haber sido la revelación del estado evolutivo de un joven compositor, es un valioso aporte a la música chilena.

La ejecución de la parte solista estuvo a cargo del violinista Enrique Iniesta, a quien fué dedicado el Concierto. Ofreció una versión óptima, en la que puso en juego sus mejores cualidades técnicas y expresivas.

Víctor Tevah puso un broche de oro a este concierto con una magnífica interpretación de la *Cuarta Sinfonía* de Brahms.

CUATRO CONCIERTOS DE ERICH KLEIBER

Cada visita de Kleiber a Santiago reviste la categoría de un acontecimiento musical. Sus enseñanzas, su actuación de director, sus estrenos, significan siempre un aporte valioso para la cultura musical del país.

Como director, sus interpretaciones poseen la jerarquía que les asignan su extraordinario talento musical, su larga experiencia y su seguro conocimiento y discernimiento de los estilos. En efecto, cada obra, cada autor está situado en el plano que le corresponde, ya se trate de la *Suite Lírica* de Alban Berg, de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven, de una *Obertura* de Wagner o Verdi. Todas las obras encuentran un eco en su sensibilidad y se animan con la vida auténtica que habría deseado para ellas el compositor en el momento de su creación.

Como para afirmar una vez más su categoría de intérprete, que hemos glosado brevemente, en su primer concierto incluyó como primera obra la *Suite Lírica* de Alban Berg, el más talentoso de los representantes de la discutida escuela dodecafónica creada por Schoenberg. En dicha obra, la posición intelectualizante de la tendencia expresionista en música está paliada por una sensibilidad

creadora, si no sana, por lo menos humana. La interpretación fué todo lo buena que podía ser, tomando en cuenta las dificultades de la obra y los pocos ensayos de que pudo disponer Kleiber para montarla.

La Suite *Música de Mesa* de Telemann siguió a la obra anterior, partitura sin gran imaginación, pero sana, por oposición a la Suite Lírica. La interpretación fué muy ajustada al estilo y de una gran calidad en sus diferentes planos sonoros.

El concierto terminó con una excelente versión de la *Sexta Sinfonía* de Beethoven.

En el segundo concierto de esta serie de cuatro, escuchamos la obertura de la ópera «*I Vespri Siciliani*» de Verdi y a continuación la *Segunda Sinfonía* de Borodin. En esta obra el compositor ruso injerta materiales folklóricos al trabajo formal que exige una sinfonía. Casi siempre tales intentos han resultado estériles, sobre todo cuando provienen de compositores que manifiestan una acusada vena dramática, como es Borodin. Lo mejor de su obra es «*El Príncipe Igor*» y sus canciones. Toda su sinfonía revela incapacidad técnica en los desarrollos, así como una excelente imaginación de orquestador, que adquieren verdadero relieve en la ópera mencionada.

A pesar de ser Chile un país donde el interés por el estudio instrumental se ha concentrado principalmente en el piano, en el terreno de la composición ha contribuído con un número relativamente modesto a la literatura de este instrumento, comparado con lo que se ha escrito para orquesta, para voz, coro o diferentes conjuntos instrumentales. En lo que se refiere al concierto de piano y orquesta, uno de los más sugestivos y brillantes que se le puedan brindar al compositor por las posibilidades de lucimiento que brinda a su imaginación, la contribución del país a este género no sobrepasa del número de los dedos de una mano. En orden histórico se reducen, poco más o menos, al Concierto de Soro, a las Variaciones de Santa Cruz, al Concierto de Amengual y por último al *Concierto para piano y orquesta op. 28* de Juan Orrego Salas, que fué ejecutado por segunda vez bajo la dirección del maestro Kleiber y Herminia Raccagni al piano. A pesar de no ser pianista, Orrego Salas denota ser un profundo conocedor de la técnica y los recursos de este instrumento, asignándole un papel muy atrayente para el ejecutante. Sin recurrir a complejidades mecánicas insuperables, un pianista bien dotado tiene en él un motivo suficiente para lucir sus mejores cualidades y así lo hizo Herminia Raccagni, con la musicalidad, el brillo de su juego mecánico y la conciencia profesional que le conocemos. Pero no es ésta sola, la cualidad principal de este concierto. El pie forzado que significa el problema del equilibrio sonoro entre el instrumento solista y la orquesta ha sido solucionado con todo éxito. Ahora bien, si sumamos a lo dicho, ideas sencillas y desarrolladas con habilidad y espontaneidad y la brillante utilización de los recursos de la orquesta, tendremos un cuadro aproximado de la jerarquía de la obra. Estamos convencidos que ejecutado en cualquier parte, pondría muy en alto el prestigio del compositor y del país.

El maestro Kleiber ofreció una versión muy cuidadosa del Con-

cierto de Orrego Salas. Quizás el segundo movimiento por haberse ejecutado con excesiva lentitud, adoleció de cierta fragmentación, no obstante la intensidad expresiva de su fraseo.

Buena parte del prestigio que hoy tiene la batuta de este maestro, se debe sin duda a sus interpretaciones de la obra de Mozart, donde la claridad de su concepto objetivista del clasicismo luce sus mejores atributos. Famosa en todo el mundo se ha hecho la versión grabada de la *Serenata Nocturna*. De no menos calidad fué la de la *Sinfonía en si bemol K. 319*, que nos ofreció como primera obra de su tercer concierto. En ella pudimos admirar un Mozart en toda la pureza de su clasicismo vienés.

Del compositor suizo Frank Martin escuchamos en primera audición, el *Concerto Grosso, para siete instrumentos de viento, cuerdas y percusión*. Figura este compositor entre los demás destacados de su patria, junto a su compatriota Arthur Honegger. Toda la obra transcurre dentro de un ambiente de ideas profundas y sonoridades macizas, cuyo estilo concertante evidencia cierto parentesco con el de Strawinsky. Son sorprendentes y de la mejor calidad los efectos rítmicos del último movimiento, en el que el timbal adquiere gran relieve y en cuya ejecución tuvo una actuación muy acertada Jorge Canelo. Se destacaron en la ejecución de sus respectivas partes Julio Vaca, flautista, Carlos Romero, oboe, Julio Toro, clarinete, Fritz Bergmann, fagot, Benjamín Silva, corno, David Jandorf, trompeta y Abraham Rojas, trombón.

Con brillantes interpretaciones de *Murmullos de la Selva* de «*El Ocaso de los Dioses*» y la Obertura de «*Tanhauser*» de Wagner se puso término a este concierto.

La última actuación de Erich Kleiber se realizó con un programa en que figuraba como primera obra la obertura *Preciosa* de Weber. Este es un buen ejemplo de lo que se llama españolada en música, y que con justa razón podría provocar la indignación de los españoles. Sólo la batuta de un maestro como Kleiber puede otorgarle la jerarquía musical que no posee por sí misma.

¿Si los conciertos para piano y orquesta son escasos en la producción musical chilena, qué decir de los conciertos para arpa y orquesta, no obstante ser éste un instrumento de la más noble y antigua prosapia? Aun en la misma tradición musical de Chile, este instrumento ha tenido un lugar destacado y su popularidad ha corrido pareja a la de la guitarra. Quizás sea esto y el primitivismo musical del arpa, que le impide moverse fuera de los moldes del sistema diatónico, lo que ha inhibido a los compositores modernos a utilizarla fuera del papel que desempeña en la orquesta. René Amengual, sin temer los difíciles problemas que tenían que plantearse por tal razón, se abocó a escribir un *Concierto* cuyos dos primeros tiempos pueden figurar entre las mejores páginas escritas por los compositores de este país. En ellas hay momentos de la más pura y auténtica belleza musical, especialmente en el segundo, que puede contarse entre las composiciones de más hondo sentimiento poético surgidas de la pluma de este compositor. En cuanto al tercer movimiento, suscribimos enteramente el juicio emitido por otros críticos. Creemos

que una nueva redacción de éste hecha a base de nuevos materiales musicales y recursos distintos de los empleados en él, colocaría a esta obra en un plano de primera importancia entre la producción musical latinoamericana.

Clara Pasini, vertió su parte de solista con una musicalidad y una técnica admirable y Kleiber, al frente de la orquesta, probó hallarse absolutamente identificado con el pensamiento del autor, logrando así una interpretación de superior calidad.

Como obra de despedida figuró la *Sinfonía Patética* de Tchaikowsky. Ya hemos expresado que no sentimos ninguna admiración por la obra de este compositor; sin embargo, no puede dejar de reconocerse que la interpretación de Kleiber fué una de las mejores que hayamos escuchado en nuestra vida, demostrando así, una vez más, la perfecta ubicación de gran director de todos los estilos. Pero lo falso del arte de Tchaikowsky pudo comprobarlo el crítico una vez más, observando a los auditores en el momento que llegaba al máximo la desesperación de la música del desgraciado compositor ruso. Un destacado compositor nacional, quizás por haber oído demasiadas veces esta obra, fué sorprendido en el inequívoco trance de reposar en los dulces brazos de Morfeo... ¡No es para menos...!

CLAUSURA DE LA TEMPORADA SINFONICA

«Israel en Egipto» de Haendel

Tal como en el año 1950, en que la clausura de la temporada sinfónica se realizó con el oratorio «El Mesías» de Haendel, el Viernes 31 de Agosto del presente año se dió término, con «Israel en Egipto», a los dieciocho conciertos de la temporada oficial del Instituto de Extensión Musical. En ambas ocasiones, la ejecución de estos oratorios constituyeron un esfuerzo de gran envergadura, por los múltiples elementos llamados a cooperar en la interpretación de obras tan complejas como éstas, y contribuyeron a dejar en la memoria del oyente un recuerdo inolvidable.

El oratorio participa en gran escala de las mismas dificultades de ejecución que el drama musical y la ópera, sin las halagadoras compensaciones de espectáculo atrayente que ofrecen éstos sobre el primero. En cuanto a sus atributos de género musical, podría situárselo como el punto de intersección entre la música pura y el drama musical, que es el género menos puro, o lo que es lo mismo, aquel en que se funden en mayor o menor dosis todas las manifestaciones de arte conocidas. En efecto, en el oratorio, acción y escenarios son reemplazados por el carácter narrativo del texto y por la descripción musical psicológica, dramática o ambiental. El poder de la sugestión sonora es de gran importancia y contribuye a iluminar con toques de realismo a los personajes y los hechos del argumento. Mantiene sus conexiones con la música pura a través del severo marco de concierto en que el oratorio se desarrolla, y en la utilización reiterada de ciertos procedimientos de escritura, la fuga, por ejemplo, que eran privativas de la música instrumental.

Naturalmente esta rápida enumeración de las características más importantes del oratorio, corresponden principalmente a los creados por el genio de Haendel, que es el que lo lleva a su más alto grado de perfección. En él se sintetizan todos los aportes técnicos y expresivos logrados en más de un siglo de creación, tanto en los dominios del drama musical, como en el oratorio y en los géneros con los que guarda gran afinidad, como son la cantata y la pasión.

Forzoso es caer en el lugar común de citar a Bach junto a Haendel, a pesar de las profundas diferencias de contenido que existen en la obra de ambos músicos. Aunque de muy similar formación musical hasta los veinte años, ya que nacen en el norte de Alemania, cultivan con preferencia el órgano y estudian sobre los mismos modelos de composición contrapuntística, Bach se nos aparece en sus obras de madurez como el arquetipo del artista creado por la Reforma, mientras Haendel viene a ser como una proyección de Barroco Italiano, con no pocas reminiscencias del espíritu pagano que animó al arte renacentista. A esto no es ajeno las opuestas trayectorias de la vida de ambos músicos: la de Bach, «kapelmeister» de varias feligresías, continuador de una tradición familiar y común a todos los músicos de Alemania, y la de Haendel, empresario de ópera y músico de corte, con todas las prerrogativas del hombre mundano. Tradiciones, ambiente, estímulos y vidas tan divergentes no podían sino traducirse en obra de arte de contenido y lenguaje distinto. Es por ello que Bach ha sido calificado como músico instrumental, aunque haya escrito música vocal y Haendel como músico vocal, aunque haya escrito música instrumental. En Bach predomina la escritura contrapuntística, aunque haya realizado los más notables hallazgos de armonía, mientras Haendel es un armonista con un acusado sentido de verticalidad, aunque escriba en contrapunto. Por último, Bach es un músico abstracto en tanto que Haendel gusta de la sensualidad de color, de la pompa sonora, de las combinaciones timbrísticas y del descriptivismo musical. La obra artística de ambos músicos tiene, sin embargo, algo en común: fijan en la historia el momento en que el cetro de la hegemonía musical pasa de Italia a Alemania; hegemonía que será ejercida hasta Wagner y terminará con la aparición de Debussy en el escenario musical de Occidente.

Entre los oratorios de Haendel, *Israel en Egipto* y *El Mesías* son, sin duda, los más importantes. Existen, no obstante, algunas diferencias entre uno y otro en cuanto a equilibrio estético de composición y significado de sus respectivos argumentos. Si bien la estructuración definitiva de obras como sus oratorios dependía muchas veces de circunstancias tan fortuitas como eran las de tener a su disposición mayor o menor número de buenos cantantes solistas, un coro más o menos numeroso, una orquesta eficiente o viceversa, *El Mesías* se nos presentó como una obra en que el equilibrio de las secciones (arias, recitativos y coros) ha sido logrado, obteniendo una mayor variedad dentro de la unidad. Dicho oratorio es uno de los exponentes más acabados de la estética de contrastes que caracteriza al Barroco. *Israel en Egipto*, en cambio, está construido en forma de concierto coral, interrumpiéndose raras veces la actuación del

coro con arias o recitativos. Esta falta de contraste resultante de la carencia de secciones a cargo de solistas, fué reemplazada por una escritura coral sumamente variada, según el papel impuesto al coro por el argumento, y que va desde el coro al unísono hasta los dobles coros, y desde la monodia coral acompañada hasta los coros homófono-armónicos, las fugas y las dobles fugas corales. Tales sutilezas de escritura asignan a este oratorio el carácter de una verdadera epopeya coral en su aspecto artístico, y el de un compendio de todos los tipos de escritura coral utilizada hasta la época de Haendel en su aspecto técnico.

En lo que respecta al argumento, *Israel en Egipto* adquiere un extraordinario sentido de modernidad en cuanto a que el protagonista principal es la comunidad, o sea el pueblo, ante cuyo destino, creencias y vicisitudes, desaparece el individuo como factor preponderante y decisivo.

El Coro de la Universidad de Chile, disciplinado por Mario Baeza, tuvo la principal responsabilidad en la interpretación de esta obra. Más de veinte coros fueron ejecutados, lo que equivale a todo un concierto coral. Y a través de las dos horas que dura la audición de esta obra, hemos tenido una vez más la oportunidad de apreciar el alto grado de eficiencia a que ha llegado esta entidad artística. Los defectos observados significan muy poco en relación a la magnitud de las dificultades vencidas y el nivel de calidad general alcanzado, tanto en el aspecto vocal como en el expresivo y estilístico, lo que revela en el director a un músico de la mejor ley, una penetración profunda de la obra estudiada, así como un conocimiento experto de las posibilidades de la masa coral que dirige.

Áida Saavedra se comportó en forma eficiente, si consideramos que es la primera vez que le toca actuar en un plano de tanta responsabilidad. Posee una hermosa voz de soprano, aunque revela algunas deficiencias técnicas; mas si a su buena dosis de musicalidad sabe aunar la preocupación y estudio a fondo del género que le tocó esta vez interpretar, no cabe la menor duda que es una de las cantantes a la que está destinado un futuro promisorio. Margot Strauss fué sin discusión, la que más se destacó en el grupo de solistas. A juzgar por los resultados, evidencia tener pleno conocimiento del estilo de canto del oratorio barroco, lo que en el caso de *Israel en Egipto* se tradujo en una interpretación de una gran justeza musical. Marta Rose posee una bella voz y una musicalidad instintiva, lo que no es suficiente para lograr acabadas interpretaciones de Haendel, que exige del cantante una mayor profundización cultural.

Frente al grupo femenino de solistas, no demostró ser tan eficiente el grupo masculino. Hubo fallas de afinación en algunos casos y de ritmo en otros. Actuaron el tenor Raúl Fabres y los barítonos Miguel Concha y Gabriel de los Ríos.

En la repetición dominical de esta obra, actuó Margarita Valdés con su conocida musicalidad y el tenor José Menich. La calidad general mejoró con las versiones más cuidadas que ofrecieron los solistas masculinos.

Víctor Tevah, al frente de la Orquesta Sinfónica de Chile y como concertador de todo el conjunto de cantantes y coros, que colaboró en la interpretación de esta obra, tuvo una actuación brillante. Con *Israel en Egipto*, Director y orquesta se han despedido dejando la impresión de los firmes progresos que realizan de año en año. Junto a versiones excelentes de composiciones de todas las épocas, hemos escuchado también algunas deficientes. Sin embargo, comprendemos lo que significa preparar semanalmente un programa de concierto con obras a veces muy difíciles y encontramos justificable, por lo menos desde el punto de vista profesional si no artístico, que algunas de ellas adolecieran de fallas. En realidad, se dispone de una sola orquesta y las necesidades culturales del país son grandes y exigen todos los años conocer siquiera una parte mínima de la producción musical contemporánea, tanto nacional como internacional, y algo también del acervo musical del pasado. Tales exigencias no son compatibles siempre con un alto grado de perfección, ya que ella llegará cuando Chile disponga de varias orquestas, lo que presupone mayor número de habitantes de los que actualmente posee, y por ende, mayores recursos financieros.

Por el momento la Orquesta Sinfónica de Chile ha cumplido amplia y satisfactoriamente su labor durante la temporada recién pasada.

N. C.

CINCO CONCIERTOS DE MUSICA CONTEMPORANEA DE LA ASOCIACION NACIONAL DE COMPOSITORES

El año pasado, la Asociación Nacional de Compositores tomó la iniciativa de organizar un ciclo integral de conciertos dedicado a la difusión de la música contemporánea. Como puede suponerse en una institución de esta naturaleza, su actividad no podía revestir otro carácter que el de quebrar lanzas en pro de la música viva. Tanto éxito tuvo en la liza de sus actuaciones públicas, que este año ha vuelto a aparecer auspiciando seis conciertos más de música contemporánea y agregando a su labor una variada lista de primeras audiciones en Chile.

Todos sus programas han sido confeccionados a base de composiciones de las más destacadas figuras musicales de la actualidad, sin limitaciones de tendencia ni de nacionalidades, como corresponde a una entidad de esta naturaleza. Existen en sus programas, junto a los nombres de compositores que son un hito de referencia en los cincuenta años transcurridos, algunos otros que pertenecen a la joven generación surgida durante o después de la última guerra. Asimismo figuran algunos de los más destacados entre los de latinoamérica y como es natural, también compositores chilenos. Salvo raras excepciones, casi la totalidad de las obras fueron estrenos. Salta, pues, a la vista, la excepcional importancia que revisten estos conciertos en nuestro ambiente musical.

Además de los aspectos de programación ya considerados, no podemos dejar de aludir al significado que tiene la asistencia de un público numeroso a estos conciertos. Existe un sector importante de oyentes, bien dispuestos a recibir lo nuevo y que manifiesta extraordinario interés por la música contemporánea, lo que es índice revelador de una nueva conciencia en el diletante musical.

En realidad, las grandes masas de aficionados a la música en todo el mundo están aún dominadas por las tendencias románticas del siglo XX. Una gran proporción de música que se escucha en los conciertos, pertenece a esa centuria y procede en su mayor parte de compositores nacidos en países de habla germana. El grado de sedimentación que han alcanzado tales tendencias, sumado a la comercialización del concierto que en ellas ha encontrado su más fértil terreno, han hecho muy difícil la evolución del diletante y su asimilación de las nuevas corrientes estéticas. Como es lógico, el compositor que deja una huella en la historia, por reacción a las tendencias anteriores, o por superación de las mismas, actúa ya sea porque racionalmente comprende que las normas de existencia humana están cambiando, o porque intuitivamente las presiente. Pero en el momento en que el artista cambia de lenguaje, de posición frente a la creación artística y dota de otro contenido expresivo a su obra, se produce una desconexión entre público y obra, mucho mayor, desde luego, si lenguaje, posición y contenido se proyectan hacia el futuro. De ahí que haya sido necesario medio siglo para que el lenguaje en que empezaron a expresarse los compositores que rompieron con la tradición subjetivista del romanticismo, trascendiera del estrecho círculo de los iniciados para llegar a un público, que si bien sigue siendo una minoría, rebasa de todas maneras el límite de la «élite». Esto no puede acaecer sino cuando las articulaciones del lenguaje y contenido de la obra de arte, responden al «modus vivendi» del hombre y de su época, de manera que él pueda identificar en ella algo de su inquietud psíquica o de su vivencia humana superior.

Se toma, por lo general, como punto de partida de la música moderna, el cambio de posición que significa en la música la obra de algunos compositores rusos, especialmente Mussorgsky, a fines del siglo pasado, los que mediante la utilización del folklore ruso llegaron a resultados totalmente diferentes de la música basada en la tradición subjetivista del arte musical alemán. Sin embargo, las consecuencias que se derivan de la creación musical realista de los compositores rusos no fueron explotadas en todas sus posibilidades sino muchas décadas más tarde, ya que en el mismo Debussy observamos ingredientes estéticos de procedencia romántica. Y no es sino con la aparición de Ravel y especialmente de Strawinsky que la nueva estética toma forma: en aquél, como precursor del neo-clasicismo, por el lastre impresionista que lleva sobre sí, y en éste como total realizador de la misma, por ser el heredero de la tradición realista rusa.

Junto a esta tendencia, que se transformaría en el llamado neo-clasicismo objetivista, subsisten en el mundo occidental otras que son como una última consecuencia del neo-romanticismo alemán de Wagner. Aludimos al expresionismo de Schoenberg y su escuela.

En ella la posición subjetivista ha sido llevada a sus últimas posibilidades y es en cuanto a técnica y medios expresivos, un resultado muy sugestivo de los estados psíquicos y mentales de una civilización que periclitita.

A las ya mencionadas tendencias que tienen características de escuela, se agregan las de personalidades poderosas que han partido del punto de vista de una interpretación individual del objetivismo. Tales son Paul Hindemith, Darius Milhaud, Manuel de Falla y otros, que tienen su reflejos en compositores sudamericanos como Santa Cruz, Ginastera, Silvestre Revueltas, Tosar, etc., quienes con personalidad propia, se asimilan a una u otra tendencia. En Hindemith, el sentido contrapuntista lineal de los compositores medioevales se alía a los artificios de la composición utilizados por Bach y a los recursos de la técnica moderna, de manera que conservando cada línea melódica toda su individualidad modulante, produce estados de tensión y relajación armónica. En Milhaud, en cambio, la superposición de líneas tonalmente bien definidas, determinan la politonalidad. Manuel de Falla parte del substrato realista y humano que le suministra el folklore y la música española del siglo XVIII.

Naturalmente, en el párrafo anterior no hemos hecho otra cosa que poner en evidencia las características de estilo más sobresalientes de cada uno de los autores comentados; características que no se reconocen en algunas de las obras estrenadas por la Asociación Nacional de Compositores, ya porque son obras pertenecientes a la primera época del compositor o por no ser las obras más representativas del mismo.

En el comentario concierto por concierto que se sigue, no haremos sino vertir un juicio general sobre las composiciones que más nos han interesado.

En el primer concierto escuchamos el *Cuarteto N.º 1* del compositor argentino Alberto Ginastera, en una excelente interpretación del cuarteto del Instituto de Extensión Musical. De esta obra, que parece estar en la tendencia de los cuartetos de Béla Bártok, nos impresionó el primer movimiento y especialmente el último, con su poderosa vitalidad rítmica. En el calmo y poético, si bien existen momentos de gran interés expresivo, no se sustenta en un material de gran interés musical, por lo que el compositor cae rápidamente en efectos armónicos y colorísticos que, por otra parte, predominan también en el primero y segundo movimiento.

La cantata «*Frau Musica*» de Hindemith, es una obra fresca e inspirada, en la que se ponen en evidencia, en forma sencilla, las mejores cualidades estilísticas que hemos señalado anteriormente en este autor. En ella sigue el plan de la cantata barroca con coros, solos y dúos, oponiendo unos a otros y obteniendo un total equilibrado de gran eficacia sobre el oyente. La excelente versión estuvo a cargo del Coro de Madrigalistas de Sylvia Soubllette y la Orquesta de Cuerdas bajo la dirección de Zoltan Fischer.

También se escucharon *Diez Preludios* del compositor chileno René Amengual. Son trozos muy breves, escritos con fines didácti-

cos, que denotan una exquisita musicalidad y pleno conocimiento del piano, instrumento para el que fueron escritos.

Una *Sonata Fantasia* de Acario Cotapos, que como todo lo que sale de su pluma es paradójal en cuanto a forma y aprovechamiento de las originales ideas musicales que emplea, y una *Sonata para piano* de Rodolfo Halffter, completaron el programa. Todas estas interpretaciones estuvieron a cargo de la talentosa pianista Edith Fischer.

En el segundo concierto escuchamos una *Sonata para piano* del compositor chileno Alfonso Leng. Pertenece a la categoría de las obras excelentes escritas para este instrumento en el país. Una material musical de la mejor ley, sustenta un claro concepto formal y un excelente trabajo pianístico que no decae en interés en ningún momento.

El Cuarteto del Instituto de Extensión Musical estrenó el *Cuarteto N.º 2* de Michael Tippett, compositor británico. Es una obra escrita en una línea contrapuntística severa y noble. No existen concesiones a efectismos más o menos llamativos. La fuga que figura en ella es un trabajo de primer orden, tanto desde el punto de vista expresivo como de la técnica empleada.

Del compositor Arthur Honegger se hizo escuchar *Rapsodia para dos flautas, clarinete y piano* con un conjunto formado por los flautistas Heriberto Bustamante y Juan Bravo, el clarinetista Julio Toro y la pianista Elvira Savi, y *Tres Salmos* para soprano y piano, interpretados por Inés Pinto y Elvira Savi. Dichas obras no pertenecen a lo más representativo de este compositor, que es una de las figuras cumbres de la música contemporánea y ha contribuido al arte musical con obras de la magnitud del oratorio «El Rey David», «Juana de Arco en la hoguera» y la Sinfonía Litúrgica.

También la soprano Inés Pinto cantó con la musicalidad que le es característica, *Dos Canciones sobre textos de García Lorca*, de Silvestre Revueltas, en las que existe un excesivo sometimiento al estilo de Manuel de Falla, y tres encantadoras canciones de Charles Ives: *Incantation*, *The White gulls* y *Canon*.

El tercer concierto fué dedicado a Arnold Schoenberg y compositores colindantes de su escuela.

Se oyó en primer término, *Le tombeaux de Van Gogh* de Free Focke, compositor holandés residente en Chile. Se trata de una serie de impresiones musicales recabadas por el autor de la contemplación de una serie de cuadros del gran pintor flamenco. Son, en general, células musicales, que podrían ser excelente punto de partida para obras de mayor desarrollo musical. La música es un arte del tiempo y como tal exige discurso, desarrollo y extensión de las ideas temáticas. En realidad no sabríamos cómo juzgar obras en las que la música ha sido reducida a su más mínima expresión. En las raras páginas en que la célula se prolonga algo más, el compositor evidencia cultivar un impresionismo de tipo muy evolucionado. El compositor interpretó al piano.

Las obras más musicales que se escucharon fueron la *Sonata para piano* de Alban Berg, interpretada con acierto por Herminia

Raccagni, y *Due liriche d'Anacreonti* de Luigi Dallapiccola, vertida por la contralto Margarita Valdés, el flautista Juan Bravo, el clarinetista Juan García, Zoltan Fischer en la viola y Free Focke en el piano. En esta última obra el compositor italiano ha logrado fundir recursos estéticos que no pertenecen a la escuela dodecafónica, con algunas de las características de la misma. Con ello logra una bella efusión lírica. Esto fué conseguido con un tejido contrapuntístico muy claro y flexible, al mismo tiempo que la línea melódica encomendada a la cantante resulta muy expresiva.

Al final escuchamos varias canciones de «*El Libro de los Jardines Suspendidos*», de Arnold Schoenberg, en las que el texto contribuye a dar realce al contenido desolado y atormentado de la música. En estas obras se confirman los juicios emitidos en otra parte de este artículo.

Hans Jelinek, compositor austríaco, estuvo representado por «*Zwoelftonwerk*» obra para piano en cuatro movimientos, ejecutada por Free Focke.

Con el *Cuarteto de Cuerdas N.º 1*, del compositor alemán Kurt Weil, se dió comienzo al cuarto concierto.

Sylvia Soublette con su Coro de Madrigalistas nos hizo escuchar *Dos Canciones Corales* compuestas por ella. Se trata de dos obras en las que la compositora muestra su buen gusto armónico y dominio de la escritura coral. También nos hizo escuchar cuatro de las *Seis Canciones de Primavera* de Domingo Santa Cruz, sobre textos del compositor. Estas obras de muy difícil ejecución y que ya hemos tenido oportunidad de comentar con motivos de los pasados Festivales de Música Chilena, (1950), muestran una vez más al compositor en el pleno dominio de la escritura contrapuntística. Alternan páginas de gran belleza y expresión dramática como, por ejemplo, «En la tierra arada del invierno», con otras de una emoción más diáfana, menos tensa y atormentada como «De las montañas baja la nieve». En todas ellas subsiste la profundidad musical que es característica de este compositor.

El mismo conjunto, que es uno de los mejores que existen en Chile, hizo escuchar también la Cantata «*Les deux Citées*» de Darius Milhaud, que nos es de las más reveladoras del estilo de este compositor.

Como última obra, un conjunto de instrumentistas integrado por la pianista Flora Guerra, el violinista Enrique Iniesta, el violista Zoltan Fischer y el cellista Angel Ceruti, ejecutaron la *Seconda Sonata Concertata* del compositor argentino Julián Bautista. De esta composición, con más o menos evidentes reminiscencias folklóricas, interesan sobre todo los dos primeros tiempos: el Allegro deciso, de un arrollador dinamismo rítmico y el segundo, expresivo y poético.

Tres Madrigales para violín y viola del compositor checoslovaco Bohuslav Martinu, interpretados por Enrique Iniesta y Zoltan Fischer en violín y viola, fueron las primeras obras escuchadas en el quinto concierto. El primero y último tiempo, ambos en movimiento rápido, son los de mayor interés. Existen en todos ellos lejanas reminiscencias de procedencia folklórica. Los dos tiempos mencionados

son de factura contrapuntística. Especialmente en el último, hallamos que junto a una influencia indirecta de Bach, el compositor hace gala de recursos contrapuntísticos como la imitación y el cánon. Los instrumentos están utilizados en forma brillante y explotando todas sus posibilidades.

El compositor chileno Hans Helfritz figuró en este programa con una *Sonata para violín y piano* en cuatro movimientos, ejecutada por Enrique Iniesta en el violín y Giocasta Corma en el piano. Esta obra, no obstante su interés, es muy inferior en calidad a obras tan excelentes como su *Concierto para piano*, *Concierto para saxofón*, *China Klagt* y sus notables canciones corales.

En la última parte de este programa se escuchó *«El Retablo de Maese Pedro»*, una de las obras maestras del compositor español Manuel de Falla. El destacado escritor y musicólogo Vicente Salas Viu hizo el comentario de ella, relatando el argumento y explicando al público los diversos orígenes de los materiales musicales utilizados por Manuel de Falla. Pertenece a la última etapa de este gran compositor, en la que el folklore y la tradición son empleados en su sentido más trascendental y humano.

Hasta aquí cinco de los seis conciertos programados por la Asociación Nacional de Compositores, destinados a quienes aman el arte musical y lo han convertido en alimento de su espíritu; mejor dicho, para quienes constituye un motivo de verdadero regocijo escuchar música nueva, vivir y vibrar con la emoción estética de nuestro tiempo.

N. C.

ESTRENO DE «EL RETABLO DE MAESE PEDRO»

En el quinto concierto de los consagrados a la música contemporánea por la Asociación Nacional de Compositores, se ofreció la primera audición para Chile de *«El Retablo de Maese Pedro»*, de Manuel de Falla, obra fundamental de la música moderna, que difícilmente se explica el que aún no hubiera sido ofrecida entre nosotros.

El Retablo no es solamente la obra maestra, sino una de las más significativas de toda la producción de nuestro tiempo. Lo acabado de su realización, lo medular de su contenido, expresado además con una economía de medios insuperable, hacen de El Retablo una quintesencia de lo mejor y tan excelente creado por su autor en el período de culminación de su estilo. Falla ha seguido en esta forma con fidelidad suma, en la letra y en el espíritu, el texto de Cervantes. Cada uno de los personajes, desde Don Quijote al Trujamán, y de Carlotomagno a la tiernísima figura de Meisendra, cobra por la música vida intensa. No se sabe qué admirar más en esta creación de Falla, si la extraordinaria capacidad creadora del músico o la penetración psicológica,—sin psicologismo a la romántica—con que anima a la doble serie de las figuras que en El Retablo intervienen: los hombres reales, de carne y hueso, que asisten a la representación y las almas de una pieza, símbolos casi, que actúan en el teatrillo de

Maese Pedro. La superposición de ambos mundo, el paso del uno al otro, no eran problemas menores entre los de la obra. El genio de Falla los supo vencer, como todo está logrado en *El Retablo*, reduciendo a la más armoniosa belleza la suma de los elementos que lo integran.

La Asociación Nacional de Compositores puede sentirse ufana del aporte a la cultura musical chilena que constituye este estreno. El público premió con abundantes aplausos y con su entusiasmo los felices resultados de tan alta iniciativa. El conjunto de profesores de la Orquesta Sinfónica de Chile que actuó en la parte instrumental, bajo la batuta de Víctor Tevah, se desempeñó de excelente manera. La interpretación de Tevah fué de extraordinaria justeza, bien secundada por sus músicos. Clara Oyuela, el Trujamán; Mariano de la Maza, Don Quijote; Juan Charles, Maese Pedro, cumplieron como mejor no era posible sus papeles. El recitativo del Trujamán fué expresado con un inteligente cuidado del más leve matiz, con absoluta precisión rítmica y la entonación exacta, que es tan difícil de lograr. Mariano de la Maza acreditó una vez más su hermosa voz de barítono y su capacidad de intérprete. Menos dotado en recursos vocales, Juan Charles logró por la comprensión y musicalidad demostradas en su interpretación del Maese Pedro no desmerecer de sus compañeros. Si en algo se vió deslucida la actuación de los cantantes fué por no haberse presentado «*El Retablo*» en un teatro, con la orquesta en el foso. Demasiado encima la orquesta de los cantantes, la justa proporción entre las voces solistas y el conjunto instrumental pensada por Falla, se alteró en los pasajes en fuerte. Esperamos volver a escuchar pronto *El Retablo* en el marco adecuado y con la presentación que es esencial para gozar por entero sus bellezas.

S. V.

CONCIERTOS DEL CICLO DEBUSSY

Si la palabra es un don precioso del ser humano, porque ella le permite expresar sus ideas, y comunicarlas a sus semejantes, la voz transformada en canto es indudablemente un don divino, porque por medio del instrumento más expresivo que se conoce trasmite las pasiones más nobles que puedan agitar su alma. Pero por si esto fuera poco, el canto, ese sublime medio de expresión humana vincula el arte puro y abstracto de la música a la ideología intelectual de la palabra; es expresión de ideas y de pasiones sublimadas.

Es un hecho reconocido que el primer instrumento musical que la humanidad utilizó desde los estadios más inferiores de su evolución fué la voz hecha canto y todos los instrumentos inventados después por su inteligencia y para su satisfacción estética tendieron a imitarlo y a reproducir sus características más genéricas.

Cuando el hombre, ya en un estadio elevado de su evolución, hizo de la música un arte, creó complicadísimas escuelas en su afán de perfeccionarlo. Al mismo tiempo lo enriqueció con los frutos de

su imaginación creadora. Hoy el repertorio musical del cantante es uno de los más suntuosos y más variados de este arte.

Posesionado el cantante de la importancia de este instrumento, hasta no hace más de pocas décadas, fiaba nada más que en la perfección de su aparato vocal, de su técnica y su sugestión emotiva todo el éxito de su carrera. Todo lo que significaba cultura era desechado como bagaje inútil, aún en el caso específico de cultura profesional, que era lo menos que podía exigírsele. Afortunadamente, este estado de cosas y esta mentalidad está desapareciendo poco a poco.

Clara Oyuela, promotora y actuante del «Ciclo Debussy» junto a un conocido número de discípulos suyos, pertenece a la generación de cantantes que poseen un concepto moderno de este arte; es decir, pertenece a la categoría de la cantante música compenetrada de la convicción de que ninguna disciplina debe ser ajena a su espíritu, puesto que ella determina un enriquecimiento que se traduce en una mayor perfección artística.

A su múltiple actividad de Directora de Curso de Opera del Conservatorio Nacional, de profesora de canto y de cantante que participa activamente en los conciertos de nuestra temporada musical, ella ha sumado este año la responsabilidad de hacer escuchar en un ciclo de diez conciertos toda la obra de canto y piano escrita por Debussy. Estos conciertos son el fruto de su capacidad profesional como profesora y se deben a su esfuerzo personal. Son también un exponente de lo que es capaz de realizar la iniciativa individual, cuando ella está respaldada por los conocimientos, por un gran espíritu de trabajo y por una honradez artística a toda prueba.

La obra de canto y piano de Debussy ha sido distribuída en los nueve conciertos de este ciclo, destinándose a este compositor una de las tres partes de que consta cada programa. La impresión que hemos recabado de éstos, corroboran el concepto que teníamos de Clara Oyuela como profesora; todos sus alumnos han evidenciado un alto grado de preparación vocal y musical.

El ciclo se inició con un concierto de Clara Oyuela. De la primera parte dedicada a Debussy, debemos destacar la interpretación de *Trois Poèmes* de Stéphane Mallarmé por la profundidad estilística, la seriedad y emoción con que fueron vertidos.

En la segunda parte escuchamos *Las horas de una estancia* de Alberto Ginastera. Consta este ciclo de cinco canciones, en las que un acompañamiento sumario de acordes sostiene el recitativo. Quizás la poca diferenciación de movimiento y recursos vocales empleados hace que su audición se torne un poco monótona.

Sin embargo, algunas de ellas son de extraordinario poder evocador. Citamos, por ejemplo, «El mediodía» y «La noche». Son frecuente en ellas, las recurrencias de orden folklórico ambiental.

En la tercera parte del programa oímos *El Alba del Alhelt*, colección de diez canciones del compositor Juan Orrego-Salas sobre poesías de Rafael Alberti. El compositor, con su estilo bien característico y conocido ha sabido fundir música y poesía logrando un total lleno de vivacidad, color y expresión. Son variadas en sus diferentes recursos de movimiento e intención dramática.

En resumen: un concierto extraordinariamente interesante por varios motivos. En primer lugar, interesante desde el punto de vista musical, porque a un programa de gran calidad se le sumaba la novedad de varias primeras audiciones: dos obras de Debussy, el ciclo de Ginastera y el de Orrego Salas. Interesante, porque las interpretaciones estuvieron siempre a una gran altura. Clara Oyuela es una cantante que posee una voz especial para concierto de cámara: agradable, bien timbrada y utilizada con buena técnica e inteligencia y lo que es muy importante, puesta siempre al servicio de la música.

A esta presentación han seguido ocho conciertos de sus alumnos. Podríamos dividirlos en dos grupos: el de aquellos que no han traspuesto la categoría de alumnos, no obstante la evolución experimentada y los inmensos progresos realizados; y el de aquellos que se aproximan más a la categoría de cantantes. En la primera incluímos a Emilio Chaigneau y Ana Iriarte; en la segunda, a Laura Krahn, Carmen Barros, Angélica Montes, Gabriel de los Ríos, Teresa Orrego y Olinfa Parada.

Emilio Chaigneau ha experimentado tales y tantos progresos, que es imposible reconocer en él al cantante de hace algunos años. Su voz ha mejorado notablemente en cuanto a timbre y de su tesón de estudioso puede esperarse aún una evolución mayor. Asimismo ha mejorado su adaptación a los diferentes estilos de los compositores que le tocó interpretar, en un programa de muy seria responsabilidad. En su concierto interpretó el *Dichterliebe* de Schumann, *Wehe mir* y *Cima* de Alfonso Leng y el ciclo *Trois Chansons de France*, de Debussy.

Ana Iriarte posee una extraordinaria facilidad vocal y una voz agradable y bien timbrada. La favorecen en sus interpretaciones sus conocimientos musicales, que son bastante amplios y profundos, de manera que las deficiencias que pudieron notarse en su concierto, serán sin duda subsanadas en el futuro, ya que es inteligente y posee condiciones musicales.

Algunas de sus interpretaciones, por ser obras que se adaptan mejor que otras al estado actual de su técnica de cantante, resultaron mucho más acertadas que otras. Citamos el aria de la *Reina de la Noche*, de «La Flauta Mágica» de Mozart, *Cuatro Melodías Inéditas* de Debussy y *Estríbillo* de Joaquín Rodrigo. Especialmente en las obras de Debussy logró verdadera identificación con la poesía que trasciende de la música.

En Laura Krahn es fácil advertir que los estudios han logrado óptimos resultados. Además de una técnica vocal a punto de ser dominada, advertimos en ella una buena utilización de los recursos de expresión musical. Posee seguridad en la afinación, comprensión inteligente y seriedad frente a la música. Destacamos como buenas interpretaciones las *Seis Canciones* de Brahms incluídas en su programa; *El Surtidor* de Humberto Allende y *Ariettes oubliées* de Debussy.

Carmen Barros es otra cantante muy bien dotada en cuanto a condiciones de voz y musicalidad. No obstante algunos portamentos, en los que es fácil advertir hábitos contraídos en una práctica radial

constante, sus versiones estuvieron animadas de gracia y vivacidad. En ciertas obras pudo observarse una mayor adecuación al estilo que en otras, como por ejemplo en algunas de las canciones del ciclo *Fêtes Galantes* de Debussy, en el *Tríptico* de Jesús García Leoz y en las *Cuatro Canciones* de Morla Lynch.

Angélica Montes ha sido sin duda una de las más notables cantantes del grupo femenino que ha actuado hasta ahora.

Sus interpretaciones dieron en todo momento la sensación del dominio más absoluto de las facultades vocales e interpretativas, de lo que resultó la identificación de cantante y obra, algo difícil de lograr cuando no se tiene la necesaria experiencia frente al público. Angélica Montes supo superar todos los obstáculos con lo que su concierto fué uno de los más atrayentes. Facultades vocales, sentido de fraseo, expresión y exteriorización de condiciones musicales, todo se mantuvo en un nivel muy alto. Dentro de lo excelente que fué el concierto, podemos señalar algunas interpretaciones como las más acertadas: las tres canciones de *Il filosofo di campagna*, de Galuppi; *Harmonie du soir* y *Recueillement* de Debussy e *I pastori*, *Oscuro é il ciel* y *San Basilio* de Ildebrando Pizzetti.

El barítono Gabriel de los Ríos es un cantante de emisión fácil, de voz potente y de gran temperamento musical. Es sin duda un cantante que hará carrera, porque tiene todas las condiciones necesarias para ello; más aún, su voz es, por su calidad y potencia, la de un buen cantante de ópera. Sin embargo, en el concierto ha sabido adecuarla al ambiente intimista de la canción de cámara. Señalamos como buenas interpretaciones suyas las canciones de Moussorgsky *Lieder und Taenze des Todes*, en que especialmente en la última «Der Feldherr» supo identificarse en absoluto con el estilo de la canción rusa; la de *Trois Ballades* de François Villon y de *Cuatro Canciones* de Strauss.

A Teresa Orrego le escuchamos un programa íntegramente consagrado a música moderna de la mejor calidad, lo que lo hizo doblemente atrayente y habla muy en favor de la cantante, cuya actividad como intérprete puede decirse que se ha constreñido en un alto porcentaje de sus actuaciones a la difusión de la música contemporánea. La música de nuestro tiempo requiere sobre todo dotes de inteligencia y sensibilidad para penetrar en los problemas complejos que ella plantea, además del abandono absoluto de todo propósito de lucimiento personal. Todas estas premisas concuerdan perfectamente con las condiciones musicales y personales de Teresa Orrego, quien ofreció serias versiones de los *Cantos de Advenimiento* de Juan Orrego Salas, de *A Charm of lullabies* de Benjamín Britten y de *Cerestias Brasileiras* de Villa-Lobos. Además interpretó de Debussy las *Proses lyriques* y *Chansons de Bilitis*. Sus condiciones más relevantes son un sentido natural del fraseo y de la construcción musical en las obras que interpreta, además de un timbre muy expresivo en su voz. Colaboró en la interpretación de los bellos *Cantos de Advenimiento* de Orrego Salas, el cellista Hans Loewe, quien posee un hermoso sonido y una acusada musicalidad.

El último concierto del Ciclo Debussy estuvo a cargo de la soprano Olinfa Parada, una de las más destacadas cantantes de Chile. En ella, voz potente, bello timbre, sensibilidad e inteligencia musical se aunaron para ofrecer sobresalientes versiones de *Fraunlieben und Leben* de Schumann, *Dos Canciones de Cuna* de Alfonso Letelier y *Rondeaux, Voici le Printemps, Le Jet d'eau, La mort des amants* y *Dos melodías de Verlaine* de Claude A. Debussy. Como puede observarse por el programa, la inmensa disparidad de estilos de canto y de posición estética que media entre Schumann, Letelier y Debussy plantea muy serios problemas, vocales, artísticos e intelectuales al intérprete. Sin embargo, Olinfa Parada supo vencerlos con facilidad, lo que revela una plasticidad espiritual de adaptación a las tendencias musicales más divergentes, cualidad que se da muy raramente entre los cantantes. Mas si a esto sumamos la seguridad técnica de que hace gala en todo momento, tendremos una idea acabada de las condiciones de intérprete superior que se dan en ella, corroborando en este concierto una vez más, la óptima opinión que nos habíamos formado en sus anteriores actuaciones.

Colaboraron en estos conciertos como acompañantes, el pianista Carlos Oxley, quien nunca y en ningún momento ha desmentido su bien ganada fama de acompañante musical y experimentado. Posee el raro don del verdadero acompañante que es el de adecuar su sonoridad y fundirla a la del artista que acompaña. Elvira Savi, que acompañó a Emilio Chaigneau, es como siempre una acompañante musical, expresiva y de muy buena técnica. También Free Focke une a sus dotes de compositor las de ser un buen acompañante.

Rudi Lehmann estuvo excelente en su acompañamiento de la cantante Carmen Barros y Teresa Orrego, en los que actuaron también en forma eficiente, el flautista Juan Bravo y el cellista Hans Loewe.

N. C.