

CONCIERTOS

TEMPORADA OFICIAL DE CONCIERTOS SINFÓNICOS

LA Temporada Oficial patrocinada por el Instituto de Extensión Musical, comprendió dieciséis conciertos sinfónicos, cuatro dirigidos por Sir Malcolm Sargent, cuatro por Sergiu Celibidache y ocho por el director titular de la Orquesta Sinfónica de Chile, maestro Víctor Tevah. A la mencionada serie se agregó un concierto extraordinario bajo la dirección del compositor español Gustavo Pittaluga, seis conciertos matinales a precios rebajados, un concierto de beneficio y un programa de música chilena ofrecido en honor de los delegados extranjeros que asistieron a las fiestas conmemorativas del centenario del nacimiento de don José Toribio Medina.

El balance general de estos conciertos arroja los siguientes resultados:

En un total de cincuenta y seis obras diferentes ejecutadas en esta temporada, dieciocho fueron estrenos en Chile, treinta y una fueron composiciones contemporáneas, es decir, creaciones posteriores a Debussy, sin contar las de este autor y nueve, exigieron la participación de solistas o coros, entre las que se cuenta la interpretación del salmo sinfónico «Le Roi David» de Honegger, con que se clausuró la Temporada Oficial. Entre los solistas hubo tres pianistas, tres violinistas, cuatro cantantes y un arpista, y siete de éstos se presentaron en estrenos de obras modernas.

De las cifras anteriores se desprende que un 55% de las obras interpretadas, corresponde a composiciones de esta época y que un 32% de estas mismas, fueron estrenos.

Es interesante también el mencionar, que la temporada de este año contó con el abono y la asistencia media más alta que se haya registrado durante los once años de vida del Instituto de Extensión Musical.

Víctor Tevah, a quien le tocó inaugurar la serie de conciertos, dirigiendo los seis primeros de éstos, puso en evidencia una vez más su notable intuición musical, la seriedad y esfuerzo con que prepara sus actuaciones y la indiscutible disciplina y colaboración que obtiene del conjunto, sobre todo en aquellas obras que requieren cierta cuadratura, y dentro de éstas, en las que son esencialmente animadas por una pulsación rítmica de cierta regularidad. Lo que este director no consigue en profundidad de estilo y aporte de conceptos personales, lo suple con la precisión y claridad con que vierte la materia artística, logrando así, y en muchas oportunidades, un impulso digno de la batuta más destacada y un equilibrio que sólo se destruye en algunos instantes, debido a este mismo impulso, que lo arrastra a ciertas acentuaciones que muchas veces tienden a la desintegración de la frase misma. Esto, de ningún modo sucede con una frecuencia que pueda llegar a ser perturbadora, y si de las obras incluidas en sus programas fué la *Sinfonía N.º 41*, «*Júpiter*» de Mozart, la que sufrió un mayor perjuicio al respecto, otras, como la *Cuarta Sinfonía* de Beethoven, la *Sinfonía*

en do menor de Schubert, o la N.º 92 «Oxford» de Haydn, fueron vertidas con tanta precisión y dinamismo, que no hay factores que impidan recordarlas como interpretaciones de la más alta calidad.

Junto a las obras ya mencionadas como ejemplos de acertadas ejecuciones, el maestro Tevah obtuvo un máximo rendimiento de la orquesta en su excelente versión del poema sinfónico *Muerte y Transfiguración*, de Strauss, donde si no se llegó a la introspección dramática, a que nos han habituado ciertos maestros alemanes que enfocan la obra con un sentido de mensaje filosófico, se obtuvo en ella todo el arranque necesario a sus prescripciones puramente musicales y el equilibrio sonoro-orquestal que la composición exige, llegando al través de ello a llenar los requisitos descriptivistas que se desprenden de su programa literario. Otro tanto se obtuvo en la *Introducción y Danza de los Aprendices* de «Los Maestros Cantores» de Wagner, de donde podría desprenderse que Tevah se desempeña con gran acierto en el tipo de creación orquestal wagneriana o de esta procedencia.

Menos acertada, aunque igualmente sincera, fué su versión de la «*Rapsodia Española*» de Ravel, donde el brillo y luminosidad sonora obtenida, se mantuvo en un marco puramente exterior, perdiéndose aquella atmósfera esbozada con maravilloso tacto por el compositor y destinada a rodear todo ese fondo de españolismo algo cotidiano que se emplea con un sentido irónico, pero de ninguna manera caricaturesco. Si el mayor cuidado no se pone, al interpretar esta composición, en el factor ambiental impresionista, y por el contrario se acentúan exageradamente los elementos de procedencia local, quedan éstos en descubierto, sin el espíritu que los amarra y que a la vez evita la caricatura, factor totalmente extraño a la obra.

En aquellas obras donde el elemento pintoresco de tipo folklórico prima sobre los valores poético-ambientales de raíz impresionista, y se resuelve en el uso rudimentario de modelos rítmicos o melódicos desprendidos de la canción o de la danza popular, Tevah parece estar más cómodo, más aún cuando todo ello aparece musicalmente exteriorizado con procedimientos de tipo formalista clásico, donde se requiere prestar mayor atención al orden material que al contenido estético, factor de importancia secundaria en ellas. Por esto es que lo encontramos en su propio elemento en obras como la hermosa *Suite Provenzal* de Milhaud, la *Sexta Sinfonía* de Schostakovich, o las *Escenas Campesinas* del compositor chileno Pedro Humberto Allende, obra en que lo impresionista se manifiesta más en la forma de la orquestación y procedimientos armónicos, que en la posición estética de su autor.

Estas tres composiciones alcanzaron tal vez el grado de mayor perfección, entre las presentadas por Víctor Tevah durante la temporada que comentamos y pueden situarse sin titubeos junto a las mejores que puedan seleccionarse entre las interpretadas en esta misma, por los directores invitados. La riqueza y variedad con que Milhaud maneja la orquesta en la *Suite Provenzal*, los valores de un estilo marcadamente nacionalista y expresado con maestría de

las Escenas Campesinas de Allende, o la brillante superficialidad y no menos esplendorosa realización material de la Sexta Sinfonía de Schostakowich, fueron, como ya lo dijimos, traducidas con precisión y excelencia por el director chileno, encontrando en la orquesta un rendimiento superior a cuanto podría haberse esperado, donde especialmente llamaron la atención tres factores: afinación, disciplina de conjunto y seguridad individual. Por parte del conjunto no pecaríamos de exagerados al señalar estas actuaciones como las más completas de la temporada.

En forma correcta, profesionalmente adecuada y sin alternativas que permitan comentarlas en detalle, el maestro Tevah completó sus actuaciones presentando la *Obertura Egmont* de Beethoven, el *Concierto Grosso en si menor* de Haendel, el *Retrato de Lincoln* de Aarón Copland, donde actuó en la parte de narrador Roberto Parada, la *Sinfonía N.º 1* de Orrego Salas, y aquellas en que actuó como acompañante de los diferentes solistas que participaron.

La *Sexta Sinfonía*, «Pastoral» de Beethoven, que también se incluyó en los programas de Tevah, significó un descenso en cuanto a los resultados obtenidos en esta misma obra en temporadas anteriores, donde el fragmentarismo y opacidad de matices que fueron las principales características de esta ejecución, no se hizo presente debido a una concepción más elástica de la frase, a una mayor ductilidad en la traducción de su discurso y mejor valorización en perspectiva de los diversos planos sonoros. Nada ni nadie puede evitar estos momentos de relajación mental y emotiva, sobre todo en aquellos artistas sobre cuyos hombros pesa la enorme responsabilidad de estar siempre al pie del cañón, para cumplir los requisitos que demanda la dirección titular de una orquesta que actúa en conciertos sinfónicos, en la temporada de ballet y en la de óperas y que en los primeros debe llenar con sus programas un cincuenta por ciento de su actividad.

Pasamos enseguida a comentar en líneas generales aquellas obras que exigieron la participación de solistas o coro, todas ellas dirigidas por Tevah, y que por orden de ejecución se iniciaron con el estreno del *Concierto en re menor para violín y orquesta* de Sibelius, donde actuó Enrique Iniesta, concertino de la Orquesta Sinfónica de Chile.

La muy seria y madura interpretación realizada por Iniesta y la equilibrada forma en que apareció acondicionada la parte orquestal, no lograron extraer de la obra un interés mayor que el que encierra, donde si no puede exigirse profundidad, por lo menos la falta de ello podría verse suplida por una relativa expansión lírica, por algún toque de sentimentalismo, por la eficiencia de su tratamiento instrumental o por el brillo de su orquestación, factores que también faltan en general en esta creación. El ocasional lirismo que encontramos en el segundo de sus movimientos, no alcanza a levantarnos de la impresión de monotonía que produce una orquestación siempre cargada a la oscuridad del registro grave, donde se abusa de armonías siempre muy densas o de recursos muy repetidos y estáticos como son los pedales, donde la abundancia de ex-

plosiones en «tutti», no han sido orientadas hacia un «climax» dramático, y donde la parte solista, ausente de todo discurso intrínsecamente musical, divagadora y muchas veces desequilibrada con respecto al conjunto, no logra atraer por sí sola.

Sobreponiéndose a la ingratitud de su parte, Enrique Iniesta nos mostró una vez más la capacidad profesional que le es característica, y la calidad de una técnica propia al más destacado virtuoso.

La *Rapsodia opus 53*, para contralto, coro masculino y orquesta de Brahms, fué ejecutada en primera audición en el segundo programa de la temporada, contando con la participación de la cantante Marta Rose y del Coro de la Universidad de Chile, que preparó su director Mario Baeza. Todos los elementos participantes actuaron dentro de un conjunto que no logró dar a la obra el relieve dramático y calidad necesarios; el coro por la aspereza de su timbre, Marta Rose, aunque con un excelente material, por la falta de fluidez lírica y penetración emotiva con que vertió su parte y la orquesta por el escaso relieve y calor que le imprimió al comentario sinfónico.

La joven pianista Edith Fischer se presentó enseguida, interpretando en forma difícil de igualar por su precisión, calidad y conocimiento, la parte solista de una de las obras más discutidas de la presente temporada; el *Concierto opus 38, para piano y orquesta*, de Ernst Toch, ejecutado en primera audición y que provocó las naturales polémicas típicas a aquella década, en esencia experimentalista, que siguió a la primera guerra mundial. Con un cierto retraso, natural a un país cuya actividad organizada de conciertos se inició no hace más de veinte años, el público chileno se enfrentó a esta creación, escrita en aquella época en que la disonancia desempeñaba un papel de agresiva conquista, destinado a demostrar que la triada perfecta, o el tonalismo clásico y romántico, ya no eran necesarios a la música. Desquiciada en extremo les pareció a quienes les tomaba por sorpresa la existencia de la mencionada composición y que más sorprendidos aún se verían si supieran la enorme cantidad de obras que se escribieron dentro de los mismos conceptos, y pasada de moda puede haber sido para aquellos que desde entonces han visto pasar toda el agua que ha corrido bajo los puentes. En todo caso, la experiencia fué de gran interés entre nosotros, y a ella contribuyeron en forma maestra tanto la talentosa solista, quien con sorprendente técnica y libre del anquilosamiento del virtuoso corriente tradujo con maestría su parte, como el director y la orquesta, que salvaron con un éxito digno del más elevado profesionalismo, las considerables dificultades de esta partitura.

Dos pianistas, que ya han conquistado un justo prestigio en Chile y en el extranjero, actuaron en el cuarto y quinto concierto de la temporada respectivamente; Mario Miranda, en el *Concierto en si bemol, opus 83* de Brahms y Alfonso Montecino en el *Concierto N.º 5 en mi bemol, opus 73* «Imperial» de Beethoven. El primero de éstos, con una técnica de gran precisión y limpieza y con una

madurez conceptual que aún no está a la altura de los exigidos por la obra, ejecutó su parte con verdadera corrección mecánica y sin la suficiente penetración en su contenido. Alfonso Montecino en cambio, aunque víctima de errores circunstanciales que enturbiaron su ya probada técnica en otras oportunidades, demostró ser poseedor de una madurez mental, que le permitió llegar mucho más adentro en el dominio estético de la creación escogida. A ambos la orquesta los acompañó con corrección, pero sin el relieve que habría dado un estudio más acucioso de los valores orquestales explotables en las dos composiciones mencionadas.

Como solista en el *Concierto en sol menor* de Prokofieff, presentó luego el violinista Fredy Wang, quien nos brindó una versión dinámicamente clara y cuidadosamente estudiada, aunque modesta en cuanto al volumen de sonido que la obra requiere en sus pasajes de más densa orquestación, a pesar de que éstos no llegan nunca a la plenitud de grandes «tuttis» sinfónicos, por su instrumentación más bien concebida dentro de la esfera íntima de la música de cámara. En la parte orquestal faltó brillo, es decir la luminosidad que puede obtenerse con precisión en los ataques y seguro manejo de cada parte, más que con la intensidad del sonido.

El último de los solistas participantes en los programas ofrecidos por el maestro Tevah, antes del estreno de «Le Roi David» de Honegger, fué el destacado violinista británico John Pennington, conocido por nuestro público al través de sus anteriores presentaciones como primer violín del Cuarteto Londres. El mencionado artista actuó en el *Concierto en la mayor*, K. 219, para violín y orquesta de Mozart, demostrando ser un intérprete de gran desplante, amplio sonido y de mucha calidad en el registro medio y grave. Su ejecución de esta obra fué correcta y equilibrada, sin que ello lograra suplir totalmente, una sobriedad expresiva muchas veces colindante con la más absoluta indiferencia emotiva.

La coronación de los serios esfuerzos realizados por el maestro Tevah, durante la temporada que comentamos, lo constituyó el estreno del salmo sinfónico «*El Rey David*» de Arthur Honegger, en el cual colaboraron con el director los solistas Clara Oyuela (soprano), Ilse Hagenann (mezzo), Hernan Würth (tenor), los recitantes Fanny Fischer y Roberto Parada, y el Coro Mixto de la Universidad de Chile, que en esta oportunidad superó de manera indiscutible el nivel alcanzado en su anterior presentación en la Rapsodia de Brahms.

La eficiente y sincera forma en que el maestro Tevah concertó todas las fuerzas requeridas por la mencionada obra y la colaboración prestada por ellas, son motivos para aplaudir con entusiasmo el acontecimiento de este estreno, el que si no puede considerarse de una máxima importancia por lo que la creación vale en sí misma, lo es trascendental por el hecho de haberla dado a conocer ante el público chileno. La habilidad orquestal con que está realizada esta partitura y la forma relativamente eficiente con que llena los requisitos dramáticos exigidos por el texto de Morax, no alcanzan a constituir motivos que la defiendan de esa heterogeneidad de

estilos encerrados en ella, de la pobreza con que están tratados muchos coros, de la atomización en pequeños trozos y de la ausencia de un desarrollo intrínsecamente musical. Hay en ella abundantes elementos que la ponen en muy estrecho contacto con cierta tradición francesa procedente de Massenet y su escuela, y por lo tanto la dejan al margen de lo que podría exigirse de un drama bíblico escrito con posterioridad a 1920. Esto justifica el que «El Rey David» pueda impresionar a muchos como algo ya caduco en el arte, sin que por ello dejen de reconocer en su autor, a un artífice de primera categoría y a un artista que a pesar de ello se ha impuesto en la música contemporánea con muchas otras de sus obras.

Los méritos en la preparación del Coro participante y de la traducción al español del texto francés de la obra, recaen sobre el director titular del conjunto universitario, Mario Baeza, quien en esta ocasión demostró una vez más su competencia como «leader» de masas corales. A él, a sus colaboradores, a los solistas, a la orquesta y al maestro Víctor Tevah, que clausuró con este estreno la Temporada Sinfónica y completó también sus actuaciones dentro de ésta, debemos expresar nuestro agradecimiento y transmitir nuestras felicitaciones.

A los programas comentados anteriormente, se agregaron, los interpretados por los directores huéspedes extranjeros, Sir Malcolm Sargent y Sergiu Celibidache, quienes con sus actuaciones dentro de esta temporada, completaron su segunda visita a Chile.

Sargent se destaca entre los directores británicos no sólo por la evidencia de sus dotes artísticas, sino que además por constituir un fenómeno muy típico de su país natal. Prima en él antes que nada la corrección en sus interpretaciones, en lo cual aparece en perfecta concordancia con el buen corte de sus vestimentas y equilibrado trato social, lo que durante las dos actuaciones cumplidas en Chile, ha sido primordialmente apreciado.

Los programas con que se presentó durante la reciente temporada, integrados en un sesenta por ciento por música inglesa, sirvieron para aquilatar tales características y captar en toda su integridad la presencia de un temperamento esencialmente objetivo, de gran claridad mental, es decir ausente de todo neurotismo y alambicamiento psicológico, donde reina el orden de las cosas como principio fundamental y el equilibrio, como meta única de sus interpretaciones.

Como tal, bajo sus manos se destacaron todas aquellas obras animadas por una esencia formalista, donde la objetividad primaba por encima de todo impulso revelador de conflictos internos ajenos a la música misma, o en aquellas cuya complejidad hacían necesaria una visión ordenada de sus elementos, que permitieran, aun-

que sin llegar al fondo de su contenido, juzgarla dentro de las exigencias propias a su orden material.

Dentro de esta especie de composiciones, sobresalieron sin duda sus interpretaciones de obras clásicas como la *Sinfonía N.º 40, en sol menor* de Mozart o la *Sinfonía N.º 88, en sol mayor* de Haydn, como también en las obras británicas de Walton, *Sinfonía y Obertura Scapino*, de Elgar, *Obertura Cockaigne*, de Britten, *Interludios y Passacaglia* de la ópera «Peter Grimes», de Vaughan Williams, *Sinfonía Londres* y el genial *Concierto para Orquesta* de Bela Bartok. Todas ellas aunque dejándonos muy diferentes impresiones como creación, fueron motivo de un alto rendimiento y perfección por parte del insigne huésped y de la Orquesta, de la cual éste supo extraer una calidad de sonido que nunca han alcanzado otros directores, donde en ningún momento se forzó a un instrumento para lograr la intensidad requerida, y a pesar de ello se consiguieron los «tutti» de mayor plenitud y la más variada gama de matices.

Entre las composiciones contemporáneas mencionadas debemos destacar antes que otras el Concierto para Orquesta de Bartok, obra que reúne en sí toda la excelencia de una creación maestramente realizada, de un profundo contenido espiritual y riqueza de ideas, producto de un músico que con toda justicia ocupa un lugar junto a Strawinsky dentro de la producción de nuestros días.

A nuestra manera de apreciar el fenómeno creativo, deben mencionarse enseguida, la Sinfonía Londres de Vaughan Williams, como el más auténtico producto de un músico de grandes conocimientos y de una mente sana, de una inspiración directa que fluye sin tropezos de orden intelectual, y los Interludios y Passacaglia de la ópera «Peter Grimes» de Britten, obra hábil, de gran vitalidad y fuerza expresiva, claramente orientada y de maestra orquestación, que por mucho que se resintiera de su separación de la creación dramática para la cual fué concebida, no impidió apreciar a fondo la rica personalidad de este músico británico.

Mal representado estuvo en los programas de Sargent, el distinguido compositor William Walton. Su Sinfonía, sucumbe ante los deseos de conseguir una monumentalidad y brillo, que se pierde por falta de contrastes agógicos, por la desproporción de cada uno de sus movimientos, por la presencia de una trama armónica de gran complejidad y de motivos temáticos demasiado comprimidos y escasamente caracterizados. Su Obertura Scapino, aunque más ágil y liviana de inspiración, no significa un aporte de importancia a los procedimientos orquestales ya conocidos en Strauss y Dukas, puestos aquí al servicio de un humor de corto alcance y de ideas ciertamente superficiales.

La Obertura «Cockaigne» de Elgar, se mueve dentro de ese rancio y trasnochado romanticismo inglés, tan pronto ingenuo como altisonante, que no ha absorbido de la tradición británica, sino la pompa vacía de todo contenido interno y ausente de toda originalidad que pueda proyectarla a la esfera de los valores universales del arte.

En un nivel de perfección semejante a las interpretaciones de

las obras comentadas anteriormente, Sargent nos ofreció una versión de la «*Fireworks Suite*» de Haendel, aunque en ella no contó con una verdadera concentración por parte de la orquesta. También se destacó el maestro británico en la ejecución de una de las obras más pobres y de menor atractivo presentadas en esta serie de conciertos; la *Sinfonía N.º 4 en sol mayor* de Dvorak, de escasa imaginación y técnicamente limitadísima. El encanto y gracia de algunos temas folklóricos de Bohemia, no suplen aquí la pobreza de desarrollos y el estatismo del discurso armónico, absolutamente dominado por la tonalidad principal y la insistencia de sus repeticiones.

Aunque sin el arranque lírico-sentimental a que nos han acostumbrado, la versión que Sargent ofreció de la *Sinfonía N.º 5* de Tchaikowsky, nos presentó a su autor en un terreno en que difícilmente se deja apreciar, es decir acentuando sus propósitos constructivos, destacando su frase sin dejarla llegar a los extremos de banalidad propios a ella, y organizando todo el proceso de su discurso expresivo, con un cierto pudor, que lo apartó de todo peligro de empalagosidad.

De las interpretaciones ofrecidas por el director británico, la más discutida fué la que hiciera de la *Sinfonía N.º 8, en fa mayor* de Beethoven, puesto que en esencia ella se apartó de lo que tradicionalmente han establecido los maestros alemanes. La dramaticidad impuesta por éstos, con el ánimo tal vez de desenterrar de su música algunos mensajes ocultos, de profunda y complicada filosofía, fueron reemplazados por la elegancia y finura de una concepción dieciochesca, si no frívola, por lo menos de una aristocracia muy exterior, aunque no por ello indiferente. Debe pensarse que si existe entre las sinfonías de Beethoven una que resiste ser enfocada con un espíritu de mayor liviandad, lo es sin duda la Octava, a cuya creación se asociaron propósitos de sátira, como lo revela el segundo movimiento con su comentario humorístico de las pulsaciones del metrónomo de Maelzel, el reemplazo del tradicional «adagio» o «andante» por un «allegretto» de carácter jocoso, muy diferente al de la Séptima Sinfonía y la presencia del Minuetto como tercer tiempo.

Todo ello podría esgrimirse en defensa de la versión presentada por Sargent, pero como conclusión general desprendemos que no constituyen las Sinfonías de Beethoven, el fuerte de este director, puesto que éstas exigen además del equilibrio y corrección que él pueda darles, un impulso emocional de una categoría que le es ajena a su temperamento.

Sin duda el acontecimiento de más alta categoría artística y de mayor arranque, lo constituyeron los cuatro conciertos dirigidos por Sergiu Celibidache, dentro de esta temporada. En cada uno de sus programas se interpretó una de las Sinfonías de Brahms, hasta completar el ciclo completo de éstas, agregándose a ellas,

otras obras del repertorio clásico, romántico y contemporáneo y el estreno de las *Variaciones sobre un tema de Paganini*, del compositor ruso-alemán Boris Blacher.

Pocos directores tan dotados como Celibidache han actuado frente a nuestra orquesta, y tal vez sea el único caso de un músico de su especialidad en que todo el impulso de sus interpretaciones, proceda de una sensibilidad tan abierta a todos los géneros y estilos de la música. Y esto no es, como podría creerse, el producto de una garra inconsciente; en las interpretaciones de Celibidache hay una gran dosis de razonamiento, hábilmente encauzado y siempre al servicio de una emotividad, que trasmite sin tropiezos de orden intelectual y sin los excentricismos que por otro lado son peligrosos en el caso de una sensibilidad incontrolada. En su caso, lo personal o impersonal no resultan motivos de preocupación, ni para él, ni para el público capaz de apreciar sus interpretaciones. Su actitud frente a la música no responde en lo más mínimo a un deseo de reconstituir aquellas versiones que puedan tenerse como las más autorizadas, como tampoco de marcar diferencia con estas mismas introduciendo efectismos que puedan impresionar al público, desfigurando las ideas originales de la creación artística. Por el contrario, sus interpretaciones responden a un adentramiento espontáneo en el espíritu de cada obra y a la exteriorización de sus valores esenciales por medio de un impulso interior que nace de la creación misma, es decir, de los elementos que actúan como modeladores de la idea. De allí es que el director requiera entregarse por completo a la obra, identificarse con ella, apropiarse de la integridad de sus elementos, en tal forma que surjan de sus interpretaciones como si él mismo los tuviera creando por primera vez.

El fuego interno de Celibidache, lo arrastra a veces a una mímica altamente expresiva, pero poco clara en el batimiento convencional de la batuta. La confusión que podría surgir de esto en la orquesta es suplida no sólo por la intensidad de concentración que el director exige, sino que también por la seguridad y preparación conseguida durante los ensayos, con lo cual puede alcanzar ese alto nivel de perfección, nunca sobrepasado en nuestros conciertos, que logró en versiones como la de «*El Pájaro de Fuego*» de Stravinsky, la *Sinfonía en sol menor* de Roussel, las *Variaciones Sinfónicas sobre un tema de Paganini* de Boris Blacher, o la *Primera Sinfonía* de Brahms.

Todas estas obras alcanzaron un grado tal de excelencia, que hasta los defectos habituales y naturales de nuestra orquesta, desaparecieron ante el impulso y convicción a que la indujo Celibidache, subsistiendo sólo en el caso de Brahms, lo que se percibió en las cuatro Sinfonías de este autor, una cierta debilidad en las cuerdas, o más bien un sonido forzado en los «*fortissimi*». El grado de intensidad que corrientemente exige este director, acentúa este defecto, lo que se corregiría de inmediato agregando más ejecutantes y en el futuro, mejorando el elemento aún muy deficiente de algunos atriles.

Debe mencionarse, entre las interpretaciones de mayor inte-

rés realizadas por Celibidache durante la presente temporada, la que hiciera de la *Sinfonía N.º 29 en la mayor* de Mozart, donde con empleo de un vibrato propio de la época y de un arco reducido, logró una atmósfera de intimidad y finura pocas veces escuchada, sin perder de vista, la esencia dramática característica de este autor. Sin pretender reconstituir la sonoridad del conjunto instrumental clásico, con los instrumentos de la orquesta moderna, Celibidache consiguió que se apreciara esta música dentro del marco propio a ella, en la integridad de sus planos, en la rica variedad de perspectivas y transparencia, que por lo general se pierde en aquellas versiones en que predomina un enfático elemento cantante sobre un ecrán sonoro de fondo y se confunden en caprichosa sucesión, muchos elementos que musicalmente deben destacarse.

En un plano de similar perfección en cuanto a los propósitos planteados por el director, aunque con una respuesta menos calificada por parte de la orquesta, se nos hizo escuchar «*Ma Mère l'Oye*» de Ravel. El refinamiento a que se aspiró y el cuidado puesto en la acentuación de todo ese lujo sonoro que Ravel proyectó para su obra, sucumbió muchas veces ante una afinación poco precisa o ante los errores parciales de algunos instrumentistas, lo que atribuimos a razones temporales que también se hicieron sentir en la interpretación de la *Suite Iberia* de Debussy y en cambio desaparecieron para conseguir el más alto rendimiento en otras obras, ya nombradas en párrafo anterior.

En la interpretación de las cuatro Sinfonías de Brahms, todas ellas traducidas con un arranque e intensidad poco comunes, la *Primera Sinfonía en do menor*, fué la de mayor impulso, la *Segunda Sinfonía en re mayor*, la más equilibrada, la *Tercera Sinfonía en fa mayor*, la más perfecta en cuanto a ejecución y la *Cuarta Sinfonía en mi menor*, aunque con el beneficio de las cualidades de las tres primeras, empalideció ante la vecindad de *El Pájaro de Fuego* de Strawinsky, que como ya dijimos alcanzó un grado de perfección jamás logrado por director alguno ante nuestra orquesta.

En el tercer programa a cargo de Celibidache, figuró el *Segundo Soneto de la Muerte* del compositor chileno Alfonso Letelier, interpretado en su parte solista por la soprano Clara Oyuela. Esta obra, que no titubeamos en colocar entre las mejores creaciones chilenas de su género, es el producto de un músico altamente dotado, cuyo lenguaje muy directamente entroncado en una escuela de procedencia germana, se expide con soltura y elocuencia, sirviéndose de una técnica muy completa, sobre todo en el terreno de la orquestación. La solista, aunque con un timbre poco apto para las exigencias de la obra, se desempeñó con musicalidad y hábil manejo de su voz, penetrando muy a fondo en la esencia lírico-dramática de esta composición y llenando todas sus necesidades expresivas con un refinamiento que le es muy propio.

Como ya lo mencionamos, el único estreno ofrecido por Celibidache, fueron las *Variaciones opus 26, sobre un tema de Paganini*, de Boris Blacher, compositor ruso-alemán, que con esta obra agregó una nota de atrayente humor a la temporada sinfónica. Parte

esta creación por traicionar a su título, puesto que de todo tiene menos de «variaciones». Son más bien «comentarios» alrededor de un tema muy conocido, y que a veces aparece esbozado con tanta sutileza, que difícilmente puede apreciársele como base del discurso musical. Sin embargo hay en todas ellas un hábil manejo de la orquesta, riqueza rítmica y precisión, todo ello al servicio de una sátira intrascendental, sin asomo de vulgaridad y bien condimentada, mejor que lo que dentro del mismo espíritu nos han ofrecido con insistencia algunos franceses como Poulenc, Ibert u Auric.

En un concierto extraordinario, que se agregó al fin de la Temporada Oficial, presentóse el director y compositor hispano, Gustavo Pittaluga, quien confeccionó su programa a base de obras españolas. Incluyó éste dos *Diferencias* de Antonio Cabezón, orquestadas por Rodolfo Halffter y por el propio Pittaluga respectivamente, el Divertimento Coreográfico «*Don Lindo de Almería*» de Rodolfo Halffter, dos composiciones propias, «*El Maestro de Danzar*» (suite de ballet) y «*La Subida al Cielo*» (Suite Sinfónica), para terminar con la segunda suite de «*El Sombrero de tres picos*» de Manuel de Falla.

Pittaluga posee modestas condiciones de director, una batuta poco clara y conceptos interpretativos muy ambiguos. De ello se resintió la totalidad de su programa, subsistiendo de éste el interés de las obras estrenadas, entre las cuales, y dejando de lado la de Manuel de Falla por ser muy conocida, destacamos en primer lugar la de Rodolfo Halffter.

Halffter es un músico de muy buen oficio, así lo reveló su divertimento «Don Lindo de Almería». Aparte de ello, es un artista refinado e imaginativo, cuyo estilo funde en un total bien equilibrado, rico de matices y novedoso, elementos de procedencia strawinskiana con los que surgen en forma espontánea del folklore español. Posee una personalidad bien definida, una mano escrupulosa y un perfecto sentido de las proporciones musicales, características que luce con esplendor la partitura escuchada y que colocan a su autor en una posición de gran importancia dentro de la música contemporánea.

Las dos obras de Pittaluga, nos parecieron algo flojas en su realización técnica y contenido. En el total de éstas, el abuso de una orquestación siempre repetida, con predominio de ciertos timbres, como el de la trompeta, contribuye a esa sensación de poco relieve de que ellas adolecen. El discurso mismo en Pittaluga, es poco claro, se hace notar un marcado desorden en la trama interna de su música, siempre elaborada a base de dibujos lineales sobrecargados de sonidos y ausentes de toda orientación precisa. Los elementos de procedencia scarlattiana, empleados en «El Maestro de Danzar», con aquellos que surgen del De Falla del «Retablo», o del Strawinsky de «L'Histoire», no logran fusionarse dentro de un total individualizado; se mantienen, por el contrario, apareciendo

como verdaderas citas, desnudas de todo cauce estilístico que las amarre y unifique y que se sirva de ellas para dar impulso a la constitución de un estilo personal.

Ninguna de estas dos obras de Pittaluga, pueden ponerse junto a otras vertidas de su pluma, como el «Canto a la muerte de García Lorca», cuya partitura revela una personalidad mucho más definida y un impulso emocional de mayor arranque y consistencia.

Con el comentado Concierto, la Orquesta Sinfónica de Chile, que en esta temporada alcanzó un alto grado de rendimiento artístico, cerró la primera etapa de sus actuaciones del año, para luego colaborar en la Temporada Lírica, que comentamos más adelante, y en los *Terceros Festivales de Música Chilena*, que se celebraron en Noviembre.

* * *

TEMPORADA DE MÚSICA DE CÁMARA

Uno de los síntomas más evidentes del progreso cultural de nuestro país, es el interés creciente que nuestro público ha ido evidenciando con el correr del tiempo, por los diversos géneros de música de cámara. En Chile, tras algunos años de esfuerzo e insistencia, se ha conseguido reunir un grupo de auditores, aunque todavía no todo lo numeroso que se requiere, que por primera vez en esta temporada agotó las localidades de la Sala Auditorium, donde el Instituto de Extensión Musical, habitualmente realiza sus conciertos de este género.

La Temporada que comentamos, comprendió cuatro conciertos del Cuarteto de Cuerdas y tres recitales de violín y piano a cargo de Enrique Iniesta y Giocasta Corma, donde se interpretó el ciclo completo de las Sonatas escritas por Beethoven para estos instrumentos.

No bastaría el progreso evidenciado por el público y el interés profesado por éste hacia el mencionado tipo de conciertos. Igualmente importante es el proceso de madurez artística que han ido adquiriendo nuestros conjuntos, y entre éstos el Cuarteto de Cuerdas que forman los profesores Enrique Iniesta, Ernesto Ledermann (violines), Zoltan Fischer (viola) y Angel Cerutti (violoncello). Ellos, al cabo de tres o cuatro años de práctica en conjunto, han logrado vencer muchos defectos conquistando un prestigio que ahora los coloca en un grado de competencia muy elevado, aunque lejos todavía de ser perfecto. La realidad es que en sus actuaciones de la presente temporada, con todas las altas y bajas de éstas, han puesto en evidencia una marcada disciplina de conjunto, una estrecha unión de conceptos estéticos, una afinación considerablemente más precisa que en años anteriores, y la unidad de vibrato que un grupo de esta especie requiere.

Aún subsisten en este Cuarteto, diferencias en el grado de preparación de las obras que presentan en público; mientras algunas alcanzan un elevado nivel de preparación, otras se resienten

de manifiesta falta de ensayos, lo que probablemente pueda atribuirse a la doble responsabilidad de sus componentes, que además deben cumplir con sus obligaciones de primeras partes de la Orquesta Sinfónica de Chile. El ideal en este sentido, sería que los profesores del Cuarteto, no tuvieran más cargo que éste, para poder dedicarse de lleno a la constante práctica que ello exige. Es posible suponer, que muchos de los defectos que aún subsisten en este conjunto, podrían corregirse en menor tiempo, si éste fuera el caso; sin embargo las conquistas realizadas hasta el momento, son dignas de ser subrayadas, especialmente considerando las circunstancias en que éstas se han conseguido.

En el concierto inaugural de la temporada, el conjunto mencionado presentó un programa integrado por el *Cuarteto opus 18 N.º 1* de Beethoven, el *Cuarteto opus 24 N.º 2* de Santa Cruz, y el *Cuarteto en sol menor* de Debussy. De todas estas obras, fué sin duda alguna la de Beethoven, la mejor interpretada. En ella el conjunto evidenció mayor seguridad, mejor afinación y más ajustamiento estilístico que en las otras dos. De estas últimas les hemos escuchado mejores versiones, sobre todo del Cuarteto de Debussy, que en esta oportunidad resultó algo fragmentado, muy rudo de sonoridad y falto de equilibrio entre las partes. El de Santa Cruz, aunque vertido con una mejor orientación de estilo, se resintió de algunos errores parciales y excesiva velocidad del movimiento final.

La calidad de este concierto fué considerablemente mejorada en la segunda de las actuaciones del conjunto, donde se nos hizo escuchar en una correctísima versión el *Cuarteto en re mayor opus 35* de Haydn, el *Cuarteto en la mayor* de Schubert y el *Cuarteto N.º 7* de Darius Milhaud.

La última de estas obras fué presentada en una versión precisa y bien ajustada a sus exigencias de estilo, de modo que su interpretación nos permitió gozar de la calidad que no pudimos reconocer en la creación misma, que es de un escaso contenido y muy discutible en su realización instrumental y constructiva. Mas parecen cuatro piezas escritas para cuarteto de cuerdas, que un «cuarteto» en el estricto sentido de la palabra, es decir que cumpla con las exigencias formales que este género implica.

En el tercer concierto, se nos hizo escuchar el *Cuarteto en re mayor, K. 421* de Mozart, el único *Cuarteto* escrito por el compositor chileno Pedro Humberto Allende, y el *Cuarteto en do menor, opus 51* de Brahms, donde algunas fallas de afinación rebajaron un tanto el nivel alcanzado por el conjunto en las dos primeras obras del programa.

La obra chilena mencionada, no dice relación, ni por su contenido, ni por su realización con otras creaciones de su autor. Se resiente ésta, de la excesiva repetición de sus ideas y ausencia de un verdadero sentido de desarrollo de éstas. Todos sus movimientos transcurren dentro de una atmósfera similar, sin grandes alternativas rítmicas ni contrapuntísticas, lo que agregado a la eviden-

cia de su estatismo armónico, sume a la creación dentro de un total de gran monotonía.

En la última actuación del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical, presentóse un programa de alta responsabilidad, que se inició con el *Cuarteto en la mayor* de Enrique Soro, uno de los exponentes más valiosos dentro de la creación de su autor, junto al cual, y en el panorama general de la música de cámara chilena, sólo podríamos colocar los dos Cuartetos de Santa Cruz. En la segunda y tercera parte de este programa se escucharon respectivamente el *Cuarteto N.º 4* de Bela Bartok y el *Cuarteto en la menor, opus 132* de Beethoven, obras que fueron interpretadas con acuciosidad y precisión dentro de sus enormes dificultades. El rendimiento obtenido en el Cuarteto de Bartok, aunque muy lejos de llenar las necesidades de la obra, fué sorprendente si se considera la corta experiencia del conjunto que lo interpretó. Este tipo de creación requiere, para conseguir una interpretación perfecta, de largos meses de estudio, que permitan a los ejecutantes adentrarse en el contenido temático y formal de la composición y dominar plenamente su compleja elaboración técnica, realizada con exigencias del más alto virtuosismo. Si tales necesidades no fueron llenadas en su totalidad, en parte como ya lo dijimos, por falta de los necesarios ensayos y también por fallas mecánicas de algunos ejecutantes, por lo menos en la versión comentada, se captó el espíritu de la creación y se consiguió con honestidad, dar una audición lo más clara posible de su intrincado tejido instrumental, como también una impresión general de su recia arquitectura, concepción de un intelecto superiormente dotado y de una sensibilidad en constante eferescencia.

Las semanas que el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical dedicó al estudio de la obra de Bartok, le servirán de valiosa experiencia futura.

Los tres programas dedicados a la audición integral de las *Sonatas para violín y piano* de Beethoven, que estuvieron a cargo de Giocasta Corma (piano) y Enrique Iniesta (violín), completaron la Temporada de Cámara que este año nos ofreció el Instituto de Extensión Musical en la Sala Auditorium de Santiago.

El primero de estos recitales comprendió las *Sonatas en re mayor, opus 12 N.º 1, en la menor, opus 23* y la «Primavera» *opus 24*. Ambos artistas se compenetraron a fondo del espíritu de cada una de estas obras, desterrando todo ánimo exhibicionista, entregándose con sana emoción, gran equilibrio mental y ponderación expresiva a extraer de ellas, todo el significado de su impercedero valor.

En el segundo programa se incluyeron las *Sonatas opus 12 N.º 2 y N.º 3*, y las *Sonatas opus 30 N.º 1 y N.º 2*. En todas ellas se mantuvo el mismo nivel de musicalidad, equilibrio y finura, evidenciados en el primer concierto, logrando una vez más una acabada realización artística en que nunca se rebasaron los límites re-

queridos por la música de cámara, desterrando todo espíritu mezquino de lucimiento personal para entregarse de lleno a las obras y extraer de ellas hasta lo más hondo de sus significados.

En el tercero, y último de estos conciertos, se presentaron dos de las más ambiciosas obras de este género escritas por Beethoven, la *Sonata «Kreutzer» en la mayor, opus 47* y la *Sonata en sol mayor, opus 96*, junto a la *Sonata opus 30 N.º 3*, también en sol mayor. La mejor de las tres interpretaciones, correspondió a la opus 96, puesto que los ejecutantes captaron aquí con meridiana claridad toda la audacia y fantasía de una obra que se desborda de su propia época para aventurarse en la más evidente incursión en el corazón mismo del romanticismo, adelantando muchos elementos que más tarde iban a ser característicos de Schumann, Liszt y César Frank.

Tal vez debido a la monumentalidad, que al igual que las Sonatas para piano de Beethoven, muchas veces tocan la esfera de una concepción casi sinfónica, tanto la opus 47 como la «Kreutzer», requieren de una amplitud de sonido, de un énfasis expresivo y de un vuelo lírico, que solo pudieron dar en parte los ejecutantes, faltándoles para conseguir expresar en su integridad la incontentada ambición de estas obras, el abandonar por unos instantes, la ponderación y mesurada matización, que por otro lado beneficiaron en forma tan efectiva al resto de las creaciones presentadas durante este ciclo.

Con todo ello, Giocasta Corma y Enrique Iniesta, con esa característica honradez artística que les es propia y con el acopio de sus maduras técnicas, completaron sus actuaciones dentro de esta temporada, corroborando ampliamente el justo prestigio de que gozan en nuestro país.

RECITALES DE SOLISTAS EXTRANJEROS Y CHILENOS

La actividad de recitales de solistas, aunque con menor abundancia que otros años, se agregó a la presente temporada complementándola con la presentación de seis pianistas: Sigi Weisenberg, Pia Sebastiani, Mario Miranda, Flora Guerra, Alfred Cortot y Walter Giesecking, tres recitales de violín y piano; John Pennington y Rudi Lehmann, Enrique Iniesta y Giocasta Corma, Fredy Wang y Ellen Tanner, dos cantantes, Hilde Schenk y Rayen Quitral, y un bandoneonista, Alejandro Barletta.

Sigi Weisenberg, cumpliendo su segunda actuación en Chile, presentóse con un programa de gran responsabilidad que incluyó la *Sonata en sol mayor, K. 283* de Mozart, la *Sonata opus 58 en si menor* de Chopin y «*Cuadros de una Exposición*» de Moussorsky. Bien probaron estas obras, que se trataba de un pianista muy dotado y de un impulso tan grande como su desorientación artística. Todas sus versiones que momentáneamente nos permitieron gozar de los más sorprendentes aciertos, fueron también los ejemplos más perfectos de desfiguración y desequilibrio, de arbitrariedades cometidas con el solo propósito de lucir su destreza virtuosística.

Pia Sebastiani, la joven pianista argentina, nos impresionó en cambio por su madura técnica, combinada con un profundo sentido de penetración en los estilos que interpreta, conceptos que si aún no han alcanzado su máxima perfección, constituyen fuerzas potenciales, para hacer de ella en el futuro una artista de renombre internacional. Actualmente se destaca en forma especial en sus interpretaciones de los impresionistas franceses y de Scarlatti, donde exhibe con esplendorosa luminosidad su clara articulación digital.

Mario Miranda es un pianista de conceptos claros y personales, equipado de una madura técnica y que por sobre otras características ha llegado a ocupar un lugar espectacular entre los jóvenes intérpretes chilenos, debido a la seriedad de su posición profesional.

La honestidad profesional de Flora Guerra y su técnica en constante perfeccionamiento, no han logrado aún suplir la frialdad predominante en sus interpretaciones, que sin llegar a acusarlas de ser puramente mecánicas, se resienten por lo menos de una manifiesta falta de elasticidad emotiva, menos aparente en aquellas obras de cierta intimidad, que en las de mayor ambición sonora y contenido dramático.

Por encima de los setenta y cinco años que pesan sobre los hombros de Alfred Cortot, descúbrese la personalidad de quien fué un gran pianista y se aprecia un último vestigio de las interpretaciones que en otro tiempo llegaron a cautivar a sus auditorios, pese a la adversidad de muchos que las condenaron en atención a las arbitrariedades de estilo de que se le acusó y que se adujeron como base de sus comentarios. Sólo el espíritu viviente de su pasado esplendor, nos permitió sobreponernos a los abundantes defectos de su técnica actual, síntoma cruel de la desfiguración que el correr de los años impone a la materia.

Walter Giesecking, lució con similar luminosidad que en la primera de sus temporadas en Santiago, la magnificencia de su técnica y el poder de penetración estilística de que es capaz, sobre todo en Debussy y Ravel, cuya perfección sobrepasa por mucho el ya elevado nivel artístico que obtiene en otras creaciones. Los conciertos ofrecidos en Chile, constituyeron uno de los más altos acontecimientos artísticos del año. Escuchar a Giesecking es rodearse de una atmósfera de poesía y perfección que raras veces se consigue en muchos virtuosos para quienes las conquistas mecánicas son atributos más importantes que el penetrar en la esencia del arte.

En un recital de sonatas se presentó en el Teatro Municipal acompañado al piano por Rudi Lehmann, el violinista John Pennington, que hasta hace dos años desempeñara las funciones de primer violín del famoso Cuarteto Londres. Su programa incluyó la *Sonata en mi mayor* de Bach, la *Sonata N.º 2 en la mayor* de Brahms, la *Sonata opus 9* del compositor chileno Juan Orrego-Salas y la *Sonata en la mayor* de César Franck. En Pennington sobresalen por encima de sus dotes de intérprete, la pastosidad y amplitud de su timbre, la segura afinación en el registro medio y grave y una técnica de la más completa madurez. Sus versiones se caracterizan por la corrección y sobriedad que pone al servicio de la creación,

evitando en lo posible cualquier arranque que pueda reflejar conceptos muy personales en la interpretación, o que hagan peligrar la fiel traducción del texto musical. La impersonalidad de sus interpretaciones, aparece contrapesada por la más exacta visualización de los elementos materiales y por una apreciación muy cuidada de la misión que cada uno de ellos desempeñan dentro de la integridad constructiva de cada composición. La objetividad es por lo tanto la meta única en su arte y en la defensa de los conceptos que de ella se desprenden, consigue versiones de un gran equilibrio y precisión.

Rudi Lehmann, como acompañante de este insigne violinista, se expidió con honradez y competencia artística.

Con los auspicios de una nueva Sociedad fundada en Santiago con propósitos de difusión artística y bajo el nombre de Richard Strauss, presentáronse Enrique Iniesta y Giocasta Corma, en un programa a base de sonatas pre-clásicas. Tanto el interés del programa, que en esta oportunidad fué escuchado por un numeroso auditorio en el Club de la Unión, como la elevada competencia profesional de ambos intérpretes, comentada ya en otras páginas, hicieron de este recital un acontecimiento de gran calidad, prestigiando de inmediato el nombre de la institución patrocinadora que con esta velada inició sus labores públicas.

Un programa de marcadas exigencias y atrayente en su ordenación, fué el escogido por el violinista Fredy Wang, para el recital que ofreció acompañado por Ellen Tanner en el Teatro Municipal de Santiago. Incluyó éste la *Sonata en si bemol mayor*, K. 454 de Mozart, la *Sonata en sol menor* para violín solo de Bach, una *Sonata* del compositor chileno René Amengual y la *Sonata «Kreutzer»* de Beethoven. En todas éstas, ambos artistas pusieron de manifiesto un eficiente trabajo de equipo, orientado conforme a todos los conceptos que deben tenerse en cuenta en la práctica de la música de cámara.

Si la generalidad de las obras incluidas en el programa mencionado, no requirieron de mayores comentarios por ser bien conocidas, la obra chilena de Amengual merece en cambio destacarse, como uno de los mejores ejemplos en su género, que se han producido en nuestro país, y tal vez, entre las creaciones de mayor interés vertidas de su pluma. Se destaca ella, por la agilidad de su discurso, su excelente escritura, atrayente y fresco estilo, que combina la agresividad de sus armonías con el suave lirismo de la línea cantante.

En la Sala Cervantes, actuó por primera vez en público la joven cantante chilena Hilde Schenk, acompañada al piano por Eliana Valle. Considerando la escasa experiencia de esta artista y la musicalidad natural de que es poseedora, es posible pronosticarle un futuro halagador, si consigue vencer los defectos que en este momento evidencia; oscilación en el registro medio y grave, agregado a un cierto velo en este último, y relativa falta de elasticidad de fraseo en ciertos estilos. No obstante, su afinación es buena y la orientación general que demostró frente a las diferentes

obras de su programa, nos pareció acertada, aunque no siempre completa.

La extraordinaria soprano chilena Rayen Quitral, dotada de uno de los instrumentos vocales más portentosos, se presentó en el Teatro Municipal de Santiago, demostrando mayor concentración, responsabilidad artística y seriedad, que la evidenciada en sus recitales de años anteriores. La actitud que ésta adoptó frente a cada una de las obras incluídas en su reciente programa, reveló un sincero esfuerzo, estudio y dedicación, factores cuya ausencia nos han hecho lamentar muchas veces el que sus dotes naturales no puedan ser aprovechadas en mejor forma. Su voz premiada con una extraordinaria amplitud de registro y de una potencia también excepcional, se adapta especialmente a los géneros operísticos y conforme a ello las mejores interpretaciones logradas fueron las de los trozos de «*La Sonámbula*» de Bellini y de «*Dinohra*» de Meyerbeer. No obstante dos de las *Siete Canciones* de Manuel de Falla y algunos «*lieder*» de Schubert, Strauss, en conjunto con «*La Tarde*» de Emma Ortiz, fueron objeto de calificadas versiones, siempre engalanadas por los inagotables recursos de su voz.

Colaboraron con eficiencia y seriedad en este recital de canto, el pianista Free Focke, el clarinetista Juan García y el violoncellista Hans Loewe.

Un complemento poco habitual a la presente temporada de recitales solistas, fué el que hizo el prestigiado bandoneonista argentino Alejandro Barletta, quien se presentó en la Sala Auditorium, en un concierto auspiciado por el Instituto de Extensión Musical. Hace cuatro años, escuchamos a este artista durante su primera visita a Chile; tuvimos entonces la impresión de estar presenciando los albores de una carrera tan lucida y única como las de Wanda Landowska, Andrés Segovia o Nicanor Zabaleta. Este artista ha vuelto a nosotros, portando las glorias de sus recientes triunfos en Gran Bretaña y Francia y dotado de una madurez técnica e interpretativa, digna de un profesional en el esplendor de su carrera.

Aparte de haber escogido un instrumento de una modesta tradición y arraigo en la historia y haberse consagrado a su estudio con las miras más elevadas, lo que ya es un mérito, y grande, Barletta no ha descuidado su formación de músico completo, conocedor de la historia y por lo tanto capaz de penetrar a fondo en el significado específico de cada uno de los estilos que interpreta, con un amplio dominio de todos los aspectos técnicos de la creación, lo que le permite realizar con acuciosidad, las transcripciones que ha realizado de obras pre-clásicas, clásicas, románticas y contemporáneas. Pero aparte de esto, posee también una sensibilidad abierta a los lenguajes más avanzados de la música y conforme a ello interpreta ese número cada vez mayor de obras especialmente escritas para él, como lo son la *Sonatina Campestre* de Juan José Castro o un *Preludio y Fuga* de Julián Bautista, que estrenó en su concierto en Santiago. Tanto en estas composiciones, ambas realizadas con verdadero dominio de las exigencias técnicas del ban-

doneón, como las *Variaciones Canónicas* de Bach, dos *Sonatas* de Cimarosa y *Seis Trozos* del «Microcosmos» de Bartok, fueron objeto de las más acabadas interpretaciones por parte de Barletta, poniendo en evidencia no sólo una técnica perfecta, sino que a la vez una musicalidad sin tacha.

CONCIERTOS DE CÁMARA EN PRO ARTE

Alrededor del ya prestigiado semanario Pro Arte, publicado en Chile por un grupo de artistas independientes, se ha formado un club, que a su múltiple actividad de exposiciones de pintura y conferencias, ha agregado recientemente una breve temporada de Conciertos de Cámara, que han sorprendido al público santiaguino por la participación en ellos de un grupo de excelentes intérpretes y por la preparación bien cuidada de sus programas.

En el primero de éstos, el flautista argentino Esteban Eitler y el pianista y compositor holandés Free Focke, nos hicieron escuchar siete sonatas pre-clásicas para flauta y clave; *Sonata en sol mayor* de Benedetto Marcello, *Sonatas en fa mayor y en sol menor* de Jean Baptiste Loeillet, *Sonatas en sol mayor y en re menor*, de Godfrey Finger, *Sonata en si menor* de Johannes Mattheson y *Sonata en do mayor* de Carlos Felipe Emanuel Bach. En todas ellas, los artistas nombrados se desempeñaron con gran equilibrio y precisión, con la ponderación expresiva que este tipo de composiciones requiere y con la exacta sonoridad que exigían tanto las proporciones de la sala como la intimidad emotiva de estas creaciones.

En el segundo concierto de Pro Arte, volvióse a escuchar a Esteban Eitler, interpretando un grupo de composiciones para flauta sola, entre las que destacamos *La danza de la cabra* de Honegger, *Dos Monocromías* de Richard Goldman y *Andante y Giga* del flautista y compositor chileno Luis Clavero. A la actuación de éste, se agregó la que por primera vez en Chile hiciera la joven arpista belga Arlette Bezdechi, que a pesar de su programa de tan escaso interés compuesto por transcripciones de Bach y Haendel y por un trozo original para arpa y muy pobre como creación de Marcel Tournier, nos fué posible apreciar en ella una evolucionada técnica y natural musicalidad.

El tercer concierto fué dedicado integralmente a estrenos en Chile de obras contemporáneas escritas para conjuntos de instrumentos de viento y cuerdas. Actuaron aquí un grupo de intérpretes de primera categoría, como Hans Loewe (oboe), Esteban Eitler (flauta y saxofón alto), Rodrigo Martínez (clarinete y saxofón tenor) y dos ejecutantes de cuerda de seria preparación, Agustín Culler (violín) y Eduardo Maturana (viola). A éstos se agregó el pianista Free Focke, quien acompañó en forma maestra una *Sonata para flauta y piano* de Marius Flothuis, ejecutada en la parte de flauta por Eitler, además de sus propias piezas para piano tituladas «*Le Tombeau de Van Gogh*», obra excesivamente comprimida y ausente de desarrollo, a pesar de sus interesantes hallazgos sonoros.

Junto a las mencionadas creaciones se nos hizo escuchar un hermoso y ágil *Trío 1945*, para flauta, oboe y saxofón alto de Eitler, *Tres Piezas para flauta, corno inglés y clarinete* de Karl Wiener, que fué lo más atrayente del programa, un discreto *Dúo para flauta y oboe* de Wallingfor Rieger y una aburrida *Pieza Lenta*, para violín y viola del norteamericano George Perle, además de dos composiciones para flauta sola, *Tres Piezas* de Halsey Stevens y *Dos Piezas* del brasileño Lorenzo Barbosa, mejores las últimas que las primeras, dentro de su modesto lirismo y poca consistencia musical.

LA TEMPORADA DE BALLET

Diecinueve funciones en Santiago y tres en Viña del Mar, ofreció el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, durante las Temporadas de Otoño e Invierno. En el curso de éstas se estrenaron tres nuevos ballets; *Petruschka*, con música de Strawinsky, coreografía de Ernst Uthoff, escenografía y vestuario de Hedy Krasa; *Redes*, con música de Scarlatti orquestada por Urrutia Blondel, coreografía de Octavio Cintolessi, decorados y vestuario de Emilio Hermanssen; y *Orfeo*, con música de Strawinsky, coreografía de Heinz Poll, escenografía y vestuario de Guenther Rausch. De *Petruschka* se ofrecieron diecisiete representaciones, de *Redes*, nueve y de *Orfeo* cinco, agregándose ocho de *Don Juan* (Gluck-Uthoff-Krasa), tres de *La Mesa Verde* (Cohen-Jooss), seis de *Czardas en la Noche* (Kodaly-Uthoff-Krasa), dos de *Juventud* (Haendel-Jooss-Venturelli), dos de *Coppelia* (Delibes-Uthoff-Krasa) y una de *Gran Ciudad* (Tansman-Jooss-Heckroth).

El estreno de *Petruschka*, constituyó uno de los acontecimientos de mayor importancia de la temporada, no sólo por la magnitud de la obra, sino que también por la forma en que se resolvieron los problemas más difíciles dentro del arte coreográfico, sirviéndose de un grupo de danzarines de experiencia relativamente escasa, comparados con los que por costumbre han actuado en otros países del mundo, como intérpretes de la compleja partitura de Strawinsky. A pesar de ello, en la función de estreno y en las que siguieron, pudimos presenciar un conjunto de primeras figuras excelentemente preparadas, dentro de una penetración muy profunda del espíritu y significado dramático de la obra y combinando hábilmente las técnicas del ballet clásico y moderno. Nos referimos a Virginia Roncal y Malucha Solari, en el papel de BAILARINA, a Octavio Cintolessi y Joachim Frowin en el de MORO, y a Willi Maurer y Heinz Poll en el de PETRUSCHKA y a Jean Cebron en el de TITIRITERO. Junto a ellos un crecido grupo de solistas y alumnos del Departamento de Danza del Conservatorio Nacional de Música, subrayaron con acierto y precisión, la vivacidad y profundo significado poético de este excepcional ballet.

La coreografía de Ernst Uthoff, puede considerarse como el triunfo máximo de su brillante y fructífera carrera artística, la que en pocos años ha permitido establecer en nuestro país un Cuerpo

de Ballet, que nos honra, formado por elementos jóvenes, pero serios y entusiastas, a quienes ha educado en forma de suplir en un corto espacio de tiempo la falta de tradición y experiencia que en lo que se refiere a danza existía en Chile. El estudio cuidadoso y detallado de cada uno de los personajes, logrando en los principales, el más ajustado retrato psicológico y en el conjunto una composición de gran riqueza y variedad, es tal vez la característica más sobresaliente de la mencionada coreografía. Sin embargo, es preciso mencionar también, la indestructible unidad obtenida por Uthoff, dentro de esa caótica dispersión de elementos que caracterizan a las escenas primera y última de este ballet y la profunda expresión dramática obtenida en los cuadros centrales.

Entre sus colaboradores es preciso nombrar antes que a otros a Hedy Krasa, quien como responsable del vestuario y escenografía, volvió a dar pruebas de su gran talento, sentido del color y poder de captación del espíritu de la obra, lo que ha logrado plasmar especialmente bien, en aquellos ballet donde interviene el elemento popular, como en el caso presente lo es el ruso, o en el de *Czardas en la Noche*, el húngaro, también realizado por ella prodigiosamente.

El maestro Víctor Tevah y la Orquesta Sinfónica de Chile, colaboraron con gran eficiencia en la función de estreno, rebajando considerablemente el nivel alcanzado en ésta, en casi todas las funciones siguientes, lo que es lamentable si se considera la enorme importancia que la música tiene en este ballet.

El segundo estreno del año ofrecido por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, fué el que bajo el título de *Redes* realizara el joven coreógrafo y danzarín Octavio Cintolessi, basándose en música de Doménico Scarlatti, que fué orquestada por el compositor chileno Jorge Urrutia Blondel. Este poético ballet, breve en su duración y modesto en sus proporciones, resultó una feliz prueba del talento, seriedad profesional y justa apreciación de sus posibilidades, por parte del coreógrafo mencionado, quien debido a sus dotes y al hecho de haber ambicionado lo preciso, le fué posible coronar de éxito su empresa. En el terreno positivo se observó en él, claridad de ideas, sana orientación, sentido plástico y honestidad. En el aspecto negativo, falta aún caracterizar con mayor nitidez sus personajes, ordenar en forma más teatral sus elementos y definir más claramente el levantamiento del comienzo y el sentido conclusivo del final.

La orquestación de Urrutia Blondel reveló, penetración en el espíritu y significado del argumento e inteligente adaptación de una música escrita para clavecín a la sonoridad y posibilidades técnicas del conjunto instrumental empleado. Vivacidad, sentido del color, refinamiento y respeto por el original, son las características principales de su partitura.

El escenario de Emilio Hermanssen nos pareció excesivamente comprimido, o más bien rígido y encajonado, No captó por lo tan-

to, el sentido espacial que requiere la atmósfera marina planteada por el argumento; en resumen, faltó perspectiva.

A continuación del estreno de *Redes*, se nos ofreció la primera realización coreográfica de la partitura del *Orfeo* de Strawinsky hecha en Sudamérica, obra de otro joven componente del Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical; Heinz Poll, quien a diferencia del anterior, por ambicionar demasiado, no logró llenar totalmente los requisitos exigidos por la difícil partitura escogida. Aparte de los errores provenientes de su todavía escasa experiencia para poder realizar una obra como *Orfeo*, el coreógrafo incurrió en una errada interpretación del espíritu de este ballet, tan claramente planteado por la música, hasta el punto de resultar ser una imposición categórica a la coreografía.

La objetividad strawinskyana, la posición marcadamente apolínea que este compositor ha defendido en la casi totalidad de sus obras, se acentúa en *Orfeo* hasta el límite de lo imperativo, es decir, hasta el punto donde todos los elementos de la música responden a los más puros y escuetos procedimientos de elaboración clasicista, procedentes algunos de la fuga y otros de los desarrollos de sonata. Por otro lado la clara atmósfera buscada con la orquestación de esta obra, no es sino el producto de la necesidad de evocar la luminosidad del clasicismo griego, el reposado esplendor de una estética que rinde un constante homenaje a Apolo, como símbolo de la pureza formal en el arte.

Lo mencionado descarta, por lo tanto, toda concepción expresionista de la obra, lo que si en la realización de Heinz Poll no apareció dominándola completamente, por lo menos le sirvió de base ideológica. Esto, acentuado por la oscuridad de los escenarios de Guenther Rausch y por la aparente morbosidad en las vestimentas de algunos personajes, fueron motivos suficientes para apartar a la obra del marco que le correspondía y encauzarla por un camino que falseaba absolutamente su propio contenido estético.

El grupo de danzarines que actuaron en los diversos papeles de este ballet, se desempeñaron en forma competente, siguiendo disciplinadamente los discutibles conceptos del coreógrafo, conforme a los cuales lograron, especialmente en el caso de Oscar Escauriaza (APOLO) y Virginia Roncal (EURÍDICE), dar relieve a sus indicaciones. Aunque con menor vuelo, pero siempre de manera sobresaliente actuaron Jean Cebron en el papel de ANGEL DE LA MUERTE y Willi Maurer en el de FURIA. La actuación de Heinz Poll en el rol titular de la obra, se resintió de las preocupaciones inherentes a su doble misión de danzarín y coreógrafo, faltándole concentración en el primero de estos aspectos.

Juan Mateucci, como director de orquesta en este ballet, nos ofreció una lectura muy clara y bien ajustada a las exigencias dinámicas de la partitura de Strawinsky, resintiéndose sólo de una

cierta falta de relieve expresivo, motivada por ausencia de matización y fraseo.

A las funciones ofrecidas por el Cuerpo de Ballet del Instituto de Extensión Musical, se agregó el estreno de «*La Fuente de Bajchisaray*», realizado por el Ballet Clásico Sulima, basándose en la partitura escrita por el compositor ruso Boris Asafief.

El aparato escénico, que la obra exige, se resolvió en la coreografía de Vadim Sulima, en una aglomeración de elementos ingenuamente ordenados conforme a una pequeña variedad de combinaciones, pobremente caracterizados de acuerdo con el espíritu del argumento y muy comúnmente resueltos con absoluta carencia de sentido teatral. En cuanto al movimiento mismo de los solistas y de los grupos, llamó la atención no sólo la fría aplicación de recursos técnicos de la danza clásica, sino que también una persistente indiferencia por el ritmo y discurso expresivo de la música. Hubo escasos momentos en que pudiera observarse una lograda unidad entre plástica y música. Esta última desempeñó sólo la función de telón de fondo, a un cierto número de movimientos coreográficos muy académicos y a algunas acrobacias realizadas con un virtuosismo muy modesto, de lo que exceptuamos, aunque con reservas, a ciertos danzarines como Nina Sulima, Csenia Zarcova y Paco Mairena, cuyas técnicas superaban por mucho a las del resto del elenco.

La interpretación orquestal y los decorados, estuvieron en un nivel muy similar al resto de esta función, destacándose sólo algunas vestimentas como la de Girey en el segundo acto y los atavíos de los tártaros.

TEMPORADA LÍRICA OFICIAL

Como de costumbre, el Teatro Municipal sacudió ligeramente el polvo de los decorados, que esperan pacientemente a lo largo del año en el envejecedor reposo de sus bodegas, para que durante el mes de Septiembre, los aficionados a la ópera celebren las glorias de nuestra Independencia, escuchando la voz de uno que otro «divo» o «prima donna», frente a sus arrugas cada vez más acentuadas.

Aún considerando los excepcionales resultados obtenidos en algunas de las funciones de la presente Temporada Lírica, la «improvisación» ha seguido manteniéndose en pie como una de sus características fundamentales e ineludibles mientras la organización de éstas no se haga con un criterio diferente; es decir, mientras estas jornadas no se proyecten con la debida anticipación, mientras los coros no se preparen conforme a un plan de instrucción permanente, mientras no se seleccionen racionalmente las voces de los cantantes y mientras no se contrate a un «regisseur» o director

de escena, que permita dar al espectáculo la necesaria integridad que el género requiere.

La presencia de cantantes de renombre internacional, como los que nos honraron este año con sus actuaciones,—Delia Rigal, Ramón Vinay y Víctor Damiani,— de elementos de probado talento entre los artistas nacionales, —Marta Rose, Laura Didier, Marcela de la Cerda y Genaro Godoy,— o de un director de la categoría de Juan Emilio Martini, no basta, y menos cuando se los hace actuar junto a otros elementos de tan escasas condiciones y discutible calidad, como fueron en esta misma temporada, Judith Fuentes, Vidal Oltra, Raúl Fabres, Jorge Infanta, David Aguayo, Mario Paschetto o Gabriel Silva.

Aparte de las reposiciones de *Sansón y Dalila* de Saint Saens, de la ópera nacional titulada *La Florista de Lugano* de Eleodoro Ortiz de Zárate, o de la que como un paréntesis dentro de la Temporada hiciera de *Don Pasquale* de Donizetti el Curso de Opera del Conservatorio Nacional de Música, el repertorio no se apartó de lo convencional, o por lo menos de aquellas obras que hemos visto montar con insistencia durante los últimos años. Conforme a lo afirmado volvieron a presentarse, *Otelo*, *La Traviata* y *El Trovador* de Verdi, *Carmen* de Bizet, *Tosca* y *Madame Butterfly* de Puccini y *Cavalleria Rusticana* de Mascagni.

De todas éstas puede señalarse *Otelo*, como la mejor presentación, *Sansón y Dalila*, como un honrado esfuerzo y gran calidad en lo que se refiere a la actuación de Vinay, *Don Pasquale* como el producto de una labor de gloriosas proyecciones futuras, *Tosca* y *Cavalleria Rusticana*, como lo más vergonzoso y mediocre, y el resto, muy calificado en ciertos aspectos y modesto en otros.

Si en cuanto a las obras presentadas, los resultados pueden sintetizarse conforme a las expresiones del párrafo anterior, en lo que se refiere a la actuación individual de las primeras figuras, nos pronunciaremos al comentar por separado cada una de las funciones.

La Temporada Lírica Oficial del presente año, se inició con *Carmen* de Bizet, actuando en el rol titular, la joven y dotada mezzo soprano chilena Laura Didier, artista de considerables posibilidades, no sólo por ser poseedora de un material de voz de señalada calidad, sino que por el constante progreso que experimenta, el que puso en evidencia con esplendor durante su actuación en esta ópera. El esfuerzo y la perseverancia, le permitirán desarrollar una carrera de lucidas proyecciones y conseguir la elasticidad escénica que hoy sólo posee en proporción a su escasa experiencia y juventud.

En el papel de don José actuó el tenor chileno Ramón Vinay, cuyo prestigio internacional apareció plenamente justificado por la calidad de la presentación que nos hiciera, donde resaltaron antes que nada sus extraordinarias dotes de actor siempre complementadas por su apuesta figura, su gran musicalidad e inagotable variedad de recursos expresivos, tanto en el campo de la mímica como en el del fraseo y matización.

Víctor Damiani, en el papel de Escamillo, completó este cuadro de cantantes sobresalientes, impresionándonos una vez más por su seguridad escénica, dominio musical de su parte y calificada voz. Susana Bouquet, como Micaela, no estuvo a la altura de otras de sus actuaciones.

En los papeles comprimarios se destacaron Emma Brizio y Augusto Rescaglio.

El competente desempeño del director Juan Emilio Martini, contribuyó de manera muy importante al nivel alcanzado en esta presentación. La claridad de su batuta, el equilibrio con que condujo la parte orquestal y la penetración en las necesidades dramáticas de la obra interpretada, nos hicieron ver que se trataba de un artista de sólidos conocimientos, experiencia teatral y sinfónica y señalado dominio técnico de su especialidad profesional.

A las actuaciones de Ramón Vinay, en el papel titular y de Víctor Damiani en el de Yago, cuyas facultades ya hemos comentado a propósito de *Carmen*, se agregó en la presentación de *Otelo*, la de Delia Rigal en el rol de Desdémona. Respecto a los dos primeros podría decirse, que las exigencias de los papeles desempeñados en la ópera de Verdi, se prestan en mejor forma para lucir con más relieve sus personalidades.

Delia Rigal, nos impresionó especialmente por la dignidad y finura de su actuación escénica, que es sobria y contenida sin que por ello deje de acentuar en la medida necesaria y con una mímica muy expresiva, el contenido dramático del papel encarnado. A ello se agrega una voz grande y bien timbrada, la que maneja con un dominio técnico, del que aún debe esperarse mayor perfeccionamiento.

Mientras Emma Brizio (Emilia), Augusto Recaglio (Ludovico), Claudio Robles (Montano) y Juan Charles (Rodrigo), secundaron en forma acertada a las primeras partes, Raúl Fabres (Casio) agregó a sus modestas condiciones de voz, una escena pobre e inexpresiva y una seguridad musical muy relativa, que lo obligó a no apartar su vista del director, Juan Emilio Martini, que en esta oportunidad se desempeñó con igual competencia que la vez anterior, es decir con una calidad digna de una batuta de primera categoría.

La actuación del coro puede contarse como una de las mejores de la temporada, superando en todo sentido a la pobreza del montaje escénico, que a pesar de todo en *Otelo*, no llegó al grado de inferioridad de otras funciones.

Uno de los aportes de mayor novedad e interés a la Temporada Lírica, fué la presentación hecha por el Curso de Opera del Conservatorio Nacional de Música, de la hermosa ópera cómica de

Donizetti titulada *Don Pasquale*. Se nos ofreció aquí la oportunidad de escuchar a un grupo de cantantes jóvenes, casi todos ellos muy dotados, y de contemplar una función realizada con un sentido de integridad, que en general peca por su ausencia en las actuaciones profesionales de ópera en nuestro país.

Bajo la hábil y competente dirección de la maestra de este grupo, la distinguida soprano Clara Oyuela, se montó esta obra, presentando una atención similar, tanto a la preparación vocal de los cantantes, como a su actuación escénica, a la selección de los decorados, realizados aquí a base de cortinajes lisos adornados con ciertos detalles característicos, como también a la debida preparación del pequeño coro que actuó. Con ello se afirmó la única tesis posible en lo referente a los espectáculos de ópera, que cuando no se les concibe pesando en la misma balanza los aspectos musicales y los que pertenecen al puro dominio del teatro, la esencia de éstos se destruye.

A pesar de que ninguno de los cantantes que actuaron en ésta función, por su calidad de alumnos, han llegado a un total desarrollo de sus facultades artísticas, ni tampoco han alcanzado un cabal desenvolvimiento de sus técnicas vocales, la presentación de *Don Pasquale*, alcanzó un alto nivel de rendimiento y puso de manifiesto la existencia de una fuerza potencial de enormes proyecciones futuras.

Dentro del elenco merecen destacarse en primer lugar, Mariano de la Maza, que actuando en el rol titular de esta ópera, no sólo nos impresionara con su hermoso timbre de voz, sino que también con una prestancia escénica digna de un profesional de la mejor categoría, y Miguel Concha, quien en el papel de Dottore Malatesta, demostró un considerable progreso en lo referente a soltura escénica y seguridad musical, atributos que puestos junto a la hermosa calidad de su voz de barítono, lo colocan en un lugar muy señalado entre nuestros jóvenes cantantes y en un nivel muy superior al de casi la totalidad de nuestros profesionales.

Luego debe destacarse a Laura Krahn, el elemento de mayor madurez y experiencia con que cuenta este grupo, y que sin poseer una voz en extremo dotada, se desempeña con gran musicalidad y seguro dominio de los requisitos escénicos. El tenor Claudio Núñez (Ernesto), que hizo su debut en esta oportunidad, aunque con un grado de desarrollo vocal y escénico muy inferior al resto, es tal vez un elemento que con el transcurso del tiempo pueda llegar a rendir mucho más de lo que rindió en esta función.

Klein Hempel, en el breve papel de Notario y el pequeño coro, en sus dos aparecimientos en escena, revelaron por parejo una seria preparación y gran desplante en sus movimientos.

La dirección orquestal del mencionado espectáculo estuvo a cargo del joven maestro Héctor Carvajal, quien corroboró ahora las excelentes condiciones de director demostradas en su debut en *Suor Angélica* el año 1951, dotes que se revelan principalmente en la precisión y elasticidad de su batuta, en la posesión de un tempe-

ramento impulsivo y una sensibilidad abierta hacia la apreciación de los valores expresivos de la música.

En la presentación de *La Traviata*, debemos aislar a la soprano Delia Rigal (Violeta), Víctor Damiani (Jorge) y al maestro director Juan Emilio Martini, del resto del elenco y de la presentación general, del montaje escénico y de la actuación de los coros, que descendieron al más bajo nivel de competencia artística. Mientras Delia Rigal, nos ofreciera una de las más calificadas interpretaciones de este papel, que nos haya tocado presenciar y Víctor Damiani corroborara una vez más la seriedad profesional y competencia artística que le son propias, el tenor chileno Jorge Infantas, pese a sus honradas intenciones y relativas dotes vocales, encarnó el papel de Alfredo, en condiciones de manifiesta pobreza escénica y deficiente manejo de su voz.

Pero por encima de los defectos provenientes de la actuación de este tenor, resaltó la pésima preparación del coro y la improvisación, mal gusto e irresponsabilidad del montaje escénico, incluyendo el empleo de decorados que no son dignos sino de la hoguera y de un vestuario de la más absurda heterogeneidad, donde con trajes populares españoles y eslavos, atavíos de revolucionarios franceses y vestimentas que más correspondían a una fonda popular chilena, se ha pretendido crear la atmósfera de los salones románticos, en medio de lo cual la evidente elegancia de Delia Rigal, que era la única que correspondía al espíritu y requisitos costumbristas de la obra, resultaba totalmente fuera de ambiente.

En *El Trovador* se hace necesario una vez más, el destacar a Delia Rigal, Víctor Damiani y Juan Emilio Martini, sobre el resto, agregando en este caso a la contralto chilena Marta Rose, que en consideración al hecho de ser ésta su primera presentación escénica, encarnando el papel de Azucena, se desempeñó con una soltura excepcional, atributo que como complemento de una voz bien timbrada, de calidad muy a propósito para la ópera y de gran volumen, resultan ser facultades promisoras de un futuro de gran esplendor. El hablar de «futuro» en su caso, no significa el que no se valore en la debida forma su actuación en *El Trovador*, la que consideramos excelente, sino que aventurar un pensamiento, o más bien formular un deseo, dada la juventud, escasa experiencia y práctica que tiene esta artista, unido al talento de que goza, por que llegue a ocupar el sitio que le corresponde en nuestros escenarios líricos, y tal vez en los del extranjero.

No basta decir que Marta Rose superó al resto del elenco, exceptuando a Delia Rigal y Víctor Damiani; es justo reconocer que se situó junto a ellos haciendo un papel de gran dignidad y competencia, lo que no sucedió con el tenor Mario Pasquetto, quien con

probado mal gusto y manejos poco dignos de un actor serio, accedió a los irreflexivos aplausos de un grupo de auditores que tal vez previamente preparados para el efecto, le hicieron interrumpir la acción con «bises», que por su mala calidad de origen, ni siquiera debían haberse cantado una vez. Sus actitudes de «divo» de otros tiempos, no correspondieron al grado de preparación, condiciones vocales ni escénicas que posee, las que probablemente complementadas con una posición más modesta, si por lo menos no habrían sido perdonables, habríamos evitado acentuarlas en el grado que lo hacemos.

El desempeño de Augusto Rescaglio, Tosca Malinconci y Juan Charles en los papeles secundarios, fué digno y honrado, y el Coro, aunque con su característica falta de soltura escénica, demostró seguridad y conocimiento de sus partes.

En *Madame Butterfly*, se impuso a la actuación de Mario Pasquetto, que encarnó el papel de Pinckerton con las mismas deficiencias del de *Trovador*, la soprano chilena Marcela de la Cerda en el rol titular, demostrando una considerable evolución con respecto a sus anteriores presentaciones. La afinación, principal defecto de sus pasadas actuaciones, ha mejorado tanto como su mímica y penetración dramática, lo que unido al hermoso timbre de su voz, la sitúa en un buen punto de partida para el desarrollo profesional de su carrera de cantante.

En una categoría muy superior al resto, no sólo por su mayor experiencia y preparación, sino que por la probada calidad de su voz, se situó el barítono Genaro Godoy, haciendo el papel de Sharpless. Junto a él Emma Brizio (Suzuki) y Juan Charles (Goro), actuaron con verdadera convicción, llenando las necesidades dramáticas de sus papeles, sino con voces especialmente dotadas, manejándose con soltura y seguridad.

Dijimos anteriormente que el montaje de *Sansón y Dalila* de Saint Saens, había constituido un sincero esfuerzo, no sólo por parte de los organizadores de la actual Temporada Lírica, sino que también por el desempeño del tenor chileno Ramón Vinay, quien encarnó uno de los roles titulares e hizo el papel de director de escena, con resultados que lejos de haber sido sobresalientes, por lo menos demostraron de inmediato una preocupación honrada por este aspecto tan importante en el teatro lírico. El movimiento de masas, fundamental en esta obra, se orientó con cierto orden y conforme a una idea más o menos clara, la iluminación, aunque no con toda la eficiencia que podría haberse obtenido, se estudió con cuidado, y la selección de los decorados superó a otros espectáculos, a pesar de los elementos muy pobres con que se contó.

Aparte de esto, Vinay hizo una creación de primera categoría

del papel que encarnó, logrando transmitir con emoción y probada inteligencia el significado dramático de éste y lo rodeó de un contenido espiritual de extraordinaria fuerza, tanto en los aspectos escénicos como musicales.

Laura Didier, secundó al notable tenor chileno, con eficiencia proporcional al talento que demostró tanto en esta ópera como en el papel protagónico de *Carmen*. El rol de Dalila, encarnado por ella, implica exigencias que están muy lejos de las posibilidades de una joven principiante, tanto por los requisitos dramáticos como por los que se desprenden de su elaboración vocal. Sólo las dotes naturales de esta artista, le permitieron salvar con excepcional dignidad sus dificultades, dejándonos una grata impresión, donde dos elementos positivos sobresalieron; finura de actuación y serio estudio.

Genaro Godoy, en el rol de Gran Sacerdote, se expidió, tal vez con una excesiva sobriedad de movimientos, lo que no logró enturbiar los méritos de su generoso timbre vocal.

En los roles comprimarios, tanto Juan Charles, como Claudio Robles demostraron ser artistas aprovechables para estos papeles en nuestros escenarios. Junto a ellos, el Coro llamó la atención por la seguridad de conocimiento de sus partes, aunque no siempre por la calidad y homogeneidad de la emisión de conjunto.

El ballet Sulima, quien tuvo a su cargo las escenas coreográficas del primero y tercer actos, se desempeñó con relativa soltura dentro de una concepción muy formalista y de dudoso gusto, de las mencionadas partes.

Tanto la función en que se presentó *Tosca* de Puccini, como el programa doble dedicado a la interpretación de *Cavalleria Rusticana* de Mascagni, y la ópera chilena *La Florista de Lugano* de Ortiz de Zárate, llegaron a un nivel tan bajo de ejecución, en todo sentido, que no merecen más comentario que el que enseguida dedicamos a la obra nacional, como creación.

La Florista de Lugano fué estrenada en Santiago en 1895, con relativo éxito por parte de un público que en aquellos tiempos valorizaba predominantemente el esfuerzo de un compositor chileno que hacía sus primeras incursiones en el género lírico, que por el valor intrínseco de la obra. No obstante esto, la crítica de entonces, se adelantó a señalar sus defectos y en nuestros archivos históricos se conservan los juicios con que el eminente musicógrafo don Luis Arrieta Cañas comentó esta presentación.

Desde entonces hasta hoy no ha variado grandemente la opinión que pueda merecer esta ópera, y sin necesidad de transcribir las expresiones del mencionado crítico, que coinciden en líneas generales con la presente, podemos resumir la nuestra en los siguientes términos:

La Florista de Lugano, adolece de una gran pobreza en su libreto, falta de relieve en su instrumentación y en sus partes voca-

les, escasa unidad de estilo y carencia de todo sentido teatral. Hay en ella aglomeración de elementos en un espacio demasiado breve de desarrollo y agrupación de personajes malamente caracterizados. A lo largo de toda la partitura subsiste una oscuridad y ambigüedad armónica, dignas de un principiante o de un aficionado en la materia, al mismo tiempo que una falta de trabazón temática, propia de una improvisación sin siquiera un germen melódico que le sirva de base, o una integridad de pensamiento que evite las constantes detenciones del discurso y por lo tanto el fragmentarismo de la obra.

En resumen, y como ya se ha dicho, *es una creación a la cual sólo puede otorgársele el valor de ser una «pionera» del arte lírico en nuestro país.*

Antes de cerrar este comentario, es preciso rendir tributo a la Orquesta Sinfónica de Chile, que con probada eficiencia colaboró durante todo el desarrollo de la actual Temporada Lírica Oficial, logrando su mayor rendimiento en las funciones dirigidas por el maestro argentino Juan Emilio Martini. Junto al joven director Héctor Carvajal, cuya actuación comentamos anteriormente, se agregaron algunas funciones a cargo del maestro Enrique Giusti, quien se desempeñó con una competencia proporcional a su ya larga experiencia en el género operístico, la que si no logró destacarse en la forma que merece, se debió principalmente a los pobres elencos de cantantes que se pusieron a su disposición.

D. I.