

ción del Sindicato de Folkloristas y guitarristas de Chile; Inés Sánchez, en representación del Instituto de Investigaciones Musicales de la Universidad de Chile; Juan Uribe Echavarría, por la Sociedad de Escritores de Chile; Fernando Barraza, por la Agrupación de Periodistas de Espectáculos; José Góles, por la Corporación de Autores y Compositores de Chile; Iván Fernández, por el Departamento de Cultura de la Universidad Técnica del Estado y René Largo Fariás, en representación de "Chile Ríe y Canta".

Las obras premiadas en el Festival Folklórico Nacional de Río Claro, fueron, en el *Género Tradicional*: *Cargué mi carreta Chancha*, tonada, de Claudio Gutiérrez, con el Primer Premio; *Río Claro*, tonada, de Marina Lara, con el Segundo Premio y *Leyenda Lobera*, Sirilla, de Richard Rojas, con el Tercer Premio.

Dentro del *Género Nueva Canción Folklórica*, el Primer Premio lo obtuvo: *Cantor de la Madrugada*, de Richard Rojas; el Segundo Premio, *Juegos de Niño*, de Kibo Álvarez y el Tercer Premio se le otorgó a: *Canta Guitarra Canta*, de Pedro Bórquez.

*Camerata de la Universidad Técnica del Estado.*

El 22 de enero, la Camerata de la Universidad Técnica del Estado, ofreció su primer concierto bajo la dirección del oboista de la Sinfónica de Chile, Osvaldo Molina.

La Camerata está integrada por once miembros: un quinteto de cuerdas y un quinteto de vientos y piano. El repertorio de este conjunto incluye obras clásicas, románticas y contemporáneas y durante 1970 se abocarán a la difusión de la música a lo largo del país.

## FESTIVAL DE MUSICA DE HANNOVER

Con un frío glacial, por momentos densos chubascos de nieve cubrían la ciudad en pocos minutos con un espeso manto blanco, luego, el sol hacía una tímida aparición en algún lugar del cielo bastante alejado del cenit, Hannover presenta un aspecto típico de ciudad reconstruida hace pocos años. Un modernismo discreto, sin mucho brillo, se alarga en grandes avenidas, con pasos a distinto nivel, bordeadas por comercios atrayentes y ricos. Alrededor del teatro de la Opera se centra el núcleo de la ciudad, donde se ha conservado por lo menos el trazado de las antiguas calles. La música tiene una antigua tradición en la Baja Sajonia (Niedersachsen), donde Händel llegó a ser Maestro de Capilla en 1710. La nobleza de Hannover, gran conocedora de las obras de arte e internacionalizada por múltiples viajes y relaciones con el extranjero, llevó al trono de Inglaterra a Georg I, hijo de la desafortunada princesa Sofía Carlota de Celle, quién, como se recuerda, pasó varios años de su vida recluida como consecuencia de sus desgraciados amores con Keyserling, enviado del protector de las artes, Federico de Prusia.

Es en esta ciudad donde se acaba de celebrar el Festival General de la Música Alemana (Allgemeines deutsches Musikfest) organizada por profesores y artistas y por las Juventudes Musicales Alemanas. Se ha escuchado a músicos venidos de todos los puntos de Alemania, con obras conmuevas en los últimos tres años, composiciones de los más variados estilos y tendencias. Así se podía escuchar música "a lo" Reger, Hindemith o Schoenberg y también "ver" conciertos montados por Mauricio Kagel y otros, que lindaban con un espectáculo cir-

cense. Con sesiones inaugurales en que se posaron problemas tan interesantes como "El compositor en nuestro tiempo" y "Problemática de la composición actual", se dio por inaugurado el festival.

A lo primero que asistimos fue a dos óperas: "Der Aufsichrat" (El inspector Municipal), de Diether de la Motte y "Das Ende einer Welt" (El fin de una época), de Hans Werner Henze. Sería imposible en un artículo detallar cada una de las obras y a sus compositores, pues ocuparíamos varias decenas de páginas. Noventa y cinco compositores y otras tantas obras dan una idea del volumen de música audicionada en esta ocasión. Sin embargo, estas dos óperas merecen algunas palabras. La primera de ellas, se asemeja más a un "sketch" teatral con acompañamiento musical. Un humor macabro, pero de débil concepción dramática distrae la atención del público en tres frentes: el teatro, la escenografía (con proyecciones de film y de diapositivas en tamaño gigante) y la música. La música pasa a un cuasi tercer plano, que incluso en ciertos momentos estorba la acción en la escena. Presentado esto como un ensayo de música teatro o de teatro-música, la experiencia adquiere algún relieve. Como ópera, no convence. La segunda obra, de ambientación francamente humorística —la acción se desarrolla en un Palazzo veneciano, a punto de hundirse a causa de sus cimientos corroídos por el agua en el que su dueña, una "Contessa" nacida en alguna pequeña ciudad norteamericana de Kansas, coleccionaba artefactos sanitarios de todas las épocas, colores y formas— llega, a primera vista, más lejos. Una espectacular escenografía y un colorido estrambótico, conforman situa-

ciones de las que la música deriva algunos trozos interesantes.

Obras de cámara se presentaron en otros puntos de la ciudad. Algunas de ellas, terminaron en verdaderos escándalos. Pifias, palomitas de papel, chiflidos, insultos entre los espectadores culminaron a veces con la suspensión momentánea de la ejecución de la obra. El compositor Dieter Schnebel presentó "Anschläge-Ausschläge" (algo así como ir y venir) en que los tres solistas se hacían cosquillas, se intercambiaban los instrumentos, conversaban con los fotógrafos de la prensa mientras los otros bailaban, etc. Otras obras fueron abucheadas por los asistentes y los ejecutantes debieron esperar pacientemente alguna calma para recomenzar. Uno de estos conciertos comenzó a las ocho y terminó cerca de la medianoche. "Ensayo para todos" de Ehrard Karkoschka (1923) trata de hacer participar al público, con partituras simples proyectadas en grandes pantallas; Hans Otte fue en cierto modo la vedette del Festival con su extrañísima obra "Nature Morte", que en el programa aparece como "teatro". Esta especie de sinopsis del Génesis está constituida por secciones aisladas y absurdas, en las cuales cuatro muchachas vestidas (;desvestidas?) con minifaldas se pasean cantando o gritando fantasías vocales sobre la naturaleza muerta en varias lenguas simultáneamente, acompañadas por una nota al unísono mantenida por dos órganos electrónicos. Estas danzarinas cósmicas, por momentos actúan en silencio, creando un cuasi ballet. Otras obras explican su significado por medio de complicadas fórmulas algebraicas. Música electrónica no faltó: citamos de paso la obra de Jos Anton Riedl, para ruidos o chirridos electrónicos asociados a proyecciones fragmentarias de films, en siete pantallas, ubicadas en dos salas contiguas; éstas y muchísimas otras demostraciones (algunas francamente lamentables) de "audacia" llenaron varias sesiones del festival.

Mauricio Kagel y Stockhausen no estuvieron ausentes. Del primero, "vimos" "Tremens", concebido, según el autor, como una experiencia clínica bajo el efecto de drogas como la Mezcalina y el LSD, y ejecutado por dos actores —a los cuales se les aplica un test—, instrumentos eléctricos (tocadiscos, radios, moduladores de alta frecuencia), percusión, magnetófono y proyectores de cine. El estado de "viaje" producido por las drogas, en un ambiente acústico determinado, sirve de base al autor para dar una larguísima explicación sobre el sentido estético de sus alucinaciones y experiencias, las que él aproxima al género de la ópera.

De Stockhausen escuchamos "Klavierstück IV", obra que data de 1954 y por lo

tanto no aportó realmente nada nuevo en el campo de sus creaciones.

Fuera de estas obras que he señalado a vuelo de pájaro y que corresponden a la moda actual en todas partes, se escuchó también instrumentos tocados donde y como se debe y textos interesantes. De sólido talento musical, sin aspavientos de "Avant Garde" sonó la obra de Christoph Redel, de sólo 27 años, para voz de soprano y varios instrumentos. Obras de este tipo hubo muchas, lo que demuestra que un número no despreciable de compositores avanza lentamente pero sin "quemar etapas". Esto produce una sensación de confianza y una cierta tranquilidad frente al maremagnum de caminos entrecruzados y sin salida en que se debate la música hoy día. El ambiente un tanto snob de algunos sectores de la concurrencia impidió que obras de contenido musical de valor se situaran en un plano más relevante, opacadas por otras externamente más espectaculares. Nada especialmente interesante hubo en la sección de "Música de Iglesia", aunque en algunos conciertos se pudo apreciar el uso del órgano sólo y también asociado con otros instrumentos en una amplia gama de posibilidades. Numerosas obras corales también tuvieron densos programas, sin llegar a destacar especialmente ninguna de ellas, aunque muchas composiciones para este género evidenciaron el uso bastante común de recursos no sólo vocales, en el sentido convencional, sino también de orígenes "bucales" y "laríngeas".

Remanentes de la sólida escuela de Hindemith aparecían por doquier, así como también otros más antiguos utilizan series dodecafonías en forma académica, como el caso de Karl Marx (67). Con este Festival es posible formarse una opinión bastante clara de lo que está ocurriendo en Alemania en estos momentos en materia musical. Se evidencia de inmediato dos corrientes principales de compositores; los que mantienen no una tradición proliamente tal, pero que utilizando algunos elementos nuevos ven con recelo el experimento que llega a desvirtuar la música; y los que desesperadamente buscan una salida (honestamente o no) al precio y por el camino que sea. En el ambiente se hace notar un cierto descorazonamiento y confusión. ¿Hacia donde ir? ¿Kagel, Cage, Messiaen, Penderecki, caminos hoy aparentemente sin salida o una atalaya vigilante pero con una evolución nula o demasiado lenta? Las largas disertaciones de Kagel, por ejemplo, ¿pueden convencer realmente? ¿se puede dislocar a la música de su existencia intrínseca para llevarla a constituir un semi-teatro, una semi-ópera o un semi-espectáculo?

A pesar del despliegue técnico y del nivel de los ejecutantes —algunos grupos eran de los Conservatorios— este Festival de Hannover confirma y delinea más aún el

gran signo de interrogación que ya se estaba planteando hace unos diez años.

Hannover, febrero 1970.

*Miguel Letelier Valdés*

## “EL ARTE DE UNA FUGA” EN UP DE WORTH

¿Up de Worth... en qué punto de Inglaterra está? No sólo no está en las islas Británicas sino en un hermoso barrio de la muy alemana ciudad de Hamburgo. Es el nombre —que se pierde probablemente en la historia del alemán antiguo— de una calle sombreada de hermosos castaños, hayas y olmos en un barrio residencial de la floreciente ciudad hanseática del norte de Alemania. La Iglesia Luterana de Wellingsbuettel es escenario de un interesante concierto de órgano a cargo del organista Gerd Zacher. “El Arte de una Fuga” titula él a un “festival” sobre el “Contrapuntus 1” de Bach, el cual se desarrolla en 10 interpretaciones o creaciones del propio ejecutante. Basando su trabajo en el hecho de la absoluta desnudez en cuanto a indicaciones dinámicas que presenta la obra de Bach, incluso el no haber indicado instrumento alguno, el organista se lanza en una aventura audaz y a la vez atrayente al hacer acopio de informaciones para su ejecución extraídas de los silencios, líneas melódicas, ritmos, duraciones de las notas, equivalencias altura-color, etc. Naturalmente todas estas especulaciones son posibles gracias a las posibilidades sorprendentes del órgano de Wellingsbuettel, obra del organero berlinés Karl Schuke. Demás está hablar de la habilidad técnica de Zacher. Un concierto de órgano adquiere siempre una atmósfera muy especial. El hecho de no ver al ejecutante, el no estar sentado en un teatro, el sonido que viene de atrás, conforman un ambiente de extraña seriedad y cierta mística solemnidad. El órgano en cuestión es de sonido muy seco y casi duro, en comparación a los órganos franceses e italianos, sin embargo en esta oportunidad, tal vez elegido a propósito, estas características acentúan favorablemente el carácter de música de cámara que tiene “El Arte de la Fuga”.

El primer número presenta el “Contrapuntus 1” en forma convencional en cuanto al transcurso de las voces. Sin embargo, las “partes” o líneas melódicas están tipificadas por diferentes registros, lo que las hace fácilmente identificables individualmente. Se usa aquí dos manuales y pedal. Sólo el alto es usado en forma un tanto sobresaliente, con un registro más diferenciado, dando la oportunidad a los auditores de escuchar algo novedoso.

“Crescendo” se titula el segundo número. Cada vez que aparece la nota más larga

del tema, su duración es equivalente a una intensidad determinada. Estas intensidades se suman poco a poco a medida naturalmente que van apareciendo los valores largos en el desarrollo. Así se va desde un sonido redondo y lejano a un brillante tutti.

“Antigua Rapsodia”. Para llegar a esta concepción de la obra, Zacher extrae la voz del alto y la caracteriza con un registro muy diferenciado con trémolo, con lo que queda al descubierto las “peripeccias” de esta voz; las demás se mueven más abajo, en una registración homogénea. El tema es expuesto por el Alto, luego es voz acompañante, pequeño divertimento, se entrecruza con las otras, se calla, etc. “Con esto se ve como una voz sube, cae, cuán libre es y cuánta vida tiene” explica Zacher. “Así la fuga llega a ser una Rapsodia”.

La idea de “Harmonies” se basa en el mantenimiento de varias notas hasta formar un acorde, siempre siguiendo el tiempo exacto, con lo cual se superponen grupos de notas. Se oyen entonces bloques sonoros irregulares donde el tema es por momentos difícil de reconocer.

Atendiendo a Messiaen, en el quinto número “Timbres-Durées”, se hace un análisis espectral de la fuga. Cada duración contiene un color característico: corcheas y semicorcheas con el etéreo Zymbel; negras y blancas con los redondos principales; los valores más largos con los nasales Cromornos y Sesquialtera. Nuevamente el tiempo está íntimamente relacionado con otro parámetro, en este caso el color.

Curioso para el oído resulta la traslación de octavas de las diferentes voces. “Interferenser”, por medio de los registros de diferentes octavaciones traslada el soprano a una octava baja, el alto permanece en su octava original, el tenor una octava alta y el bajo dos octavas altas.

En “Improvisation Ajoutée”, se escuchan trozos y giros característicos de la obra, sobre todo los pasajes cromáticos, y se sitúan a diferente altura y con registros diferentes. Este trozo está dedicado a Mauricio Kagel. Incluso se usó la voz humana en una sucesión determinada de notas.

“Density 1, 2, 3, 4” se refiere evidentemente a un nombre usado por Edgard Varèse para una composición para flauta. (Density 3, 5; para Flauta, refiriéndose a la densidad de la aleación metálica usada para la construcción del instrumento). Según