

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 “Contrapunctus I” 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 extralíneas 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 “Contrapunctus I” 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

se toque en diferentes instrumentos, cada uno puede dar acentos diferentes. Varios acentos juntos o simultáneos llegarán a formar un acorde. A su vez, los diferentes acentos generan nuevos ritmos. Combinando ritmos, acentos y acordes, ayudado por dobles y hasta triples notas en el pedal se forma un total bastante abigarrado y confuso.

"Sons Brisés" encara una audacia temeraria, desde todo punto de vista. Proporcionalmente a la longitud de los divertimentos (Zwischenspiele) de la fuga se interrumpe la alimentación de aire a los tubos del órgano. Mientras más largo el divertimento, menos aire tiene el órgano. La sensación de desfallecimiento del instrumento, por esta causa, hace bajar lógicamente la afinación y la intensidad, hasta llegar al final a un sonido agudísimo y casi imperceptible. Al entrar el tema en alguna voz, nuevamente se pone en marcha el motor y el órgano retoma su afinación inicial.

El último número se titula "No (—) Music" y toma su nombre del "No Thea-

ter" japonés, donde las sílabas indican "jo", lento; "ha", tranquilo, estado de meditación, espera; y "kiu", rápido. Según esta idea teatral, Zacher interpreta la fuga de Bach. Esta comienza (jo) con cinco notas lentas, luego viene la nota más larga (ha) y finalmente las notas rápidas (kiu). Esta interpretación, semejante a un ballet oriental con "smocking", fue realizado por el organista en el altar de la iglesia, de frente al público. Como su nombre lo indica No Music, no hubo sonido alguno.

Las especulaciones musicales pueden llegar a los extremos más increíbles. Uno de ellos ha sido este, más sorprendente aún cuanto que se trata de una obra de Bach. Técnicamente no hay nada objetable, al contrario, constituye esto una proeza, comparable a la que realizaron los "Swingle Singers", pero musicalmente el aporte es nulo.

Hamburgo, noviembre de 1969.

Miguel Letelier Valdés

NOTAS DEL EXTRANJERO

Nueva Misa del compositor chileno Juan Orrego-Salas.

La partitura de una nueva obra titulada Misa "in tempore discordiae" ha sido recién terminada por Juan Orrego-Salas, actual Director del Centro de Música Latinoamericana de la Universidad de Indiana en Estados Unidos.

Esta obra, escrita para coro mixto, tenor solista y cinco grupos instrumentales (4 flautas, 4 clarinetes, 4 trombones, percusiones y orquesta de cuerdas), está basada en el texto litúrgico de la Misa, alternado con poemas del chileno Vicente Huidobro (1893-1948).

El coro canta las partes correspondientes al Ordinario, en latín, recalcando las ideas de paz, amor, igualdad y justicia entre los hombres, mientras el tenor en base a versos en español seleccionados del "Canto de Altazor" de Huidobro, urge el cumplimiento de estos compromisos, levanta una voz de protesta ante la indiferencia de los hombres que durante siglos han reiterado su adhesión a los principios de un cristianismo que nunca han llegado a cumplir. La obra está tratada como una gran antifona entre la masa coral y la voz del solista, sustentada por un orquestal conjunto en que alternan, como unidades en sí mismas, coros de instrumentos, que a su vez describen el contenido de los textos latino y español.

Estilísticamente esta nueva composición de Orrego-Salas combina episodios de notación muy precisa con otros en que se con-

fieren libertades rítmicas y métricas. Hace uso también del canto y de la recitación tanto en las partes del solista como del coro, y de un lenguaje de gran libertad armónica.

Sobre esta partitura Leonard Bernstein dijo: "Me impresionó a fondo, es una obra profundamente sentida y muy seria".

Edición completa de las obras de Hindemith.

La *Fundación Hindemith* ha dispuesto como un primer paso para la edición completa de las obras musicales y teóricas de Paul Hindemith, que se haga un catálogo de todos los documentos existentes del compositor, tanto impresos como manuscritos. La edición completa de las obras de Hindemith comprenderá no sólo todas las composiciones impresas hasta la fecha, con sus primeras versiones y refundiciones, todas las cuales serán comparadas con los manuscritos correspondientes, sino que incluirá también por vez primera aquella parte de la obra de Hindemith que sólo existe manuscrita, y que, por consiguiente, es desconocida hasta el momento.

La mayor parte de los manuscritos que se necesitan para la edición pasaron a ser propiedad de la *Fundación* junto con el legado del compositor. A ellos se han ido agregando desde entonces autógrafos sueltos. Se ruega a todos los amigos de Hindemith que hayan recibido como regalo del compositor un manuscrito, si es que se los