

con cinta electrónica de William Dawes y "Santa Claus" con sonidos de "collage".

Los Angelitos de Corea

Con el auspicio de la Embajada de Seúl en Chile se presentaron en el Teatro Municipal y el Teatro Esmeralda "Los Angelitos de Corea", ballet de la Fundación Coreana de Cultura y Libertad, integrado por treinta pequeñas cuyas edades fluctúan entre los 7 y 15 años. El repertorio incluye leyendas que datan desde hace dos mil años y canciones y danzas provenientes de los campos y villorrios rurales.

Las presentaciones de "Los Angelitos de Corea" en Chile se ofrecieron a beneficio del Consejo Nacional de la Ancianidad, que dirige la Sra. Gabriela de Leigh.

El conjunto, creado en 1965, ha participado en trece giras internacionales en que ha visitado treinta países. Acompaña a las muchachitas una orquesta con instrumentos tradicionales tocados por miembros adultos del Colegio Nacional de Música Coreana, expertos en el "a-ak", u orquesta coreana. El director del conjunto de "Los Angelitos" es el maestro Kim Sung Kyun.

COROS: CONJUNTOS EXTRANJEROS

Musical Americans

Con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, actuó en el Teatro IEM el conjunto "Musical Americans" integrado por 165 estudiantes del colegio Rio Hondo de Whittier, de la

Universidad de California del Sur. Dirige al dinámico conjunto su fundador K. Gene Simmonds.

El espectáculo que ofrece "Musical Americans" combina la música, el canto y la danza. Su repertorio es vastísimo y abarca desde los clásicos hasta la música popular y rock.

JAZZ: CONJUNTOS EXTRANJEROS

Goodwin Jazz Quintet

Con el auspicio de la Embajada de los Estados Unidos y de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales y de la Representación de la Universidad de Chile, Sede Norte, se presentó el Goodwin Jazz Quintet en el Teatro IEM el 15 de junio, en un concierto a beneficio de las obras sociales de LAN Chile.

El Conjunto está integrado por su director, Dick Goodwin, trompetista y pianista; Jim Mongs, guitarrista; David Sloan, contrabajo; Jim Halls, batería y Frank Thornton, saxo y flauta, todos ellos músicos de connotada trayectoria.

Presentaron un programa de gran variedad de estilos jazzísticos, desde "blues" al "swing" y jazz contemporáneo de raíz latinoamericana, así como música popular y rock en arreglos con ritmo de jazz.

INFORMES

El Mesías, de G. F. Haendel

Dos presentaciones de "El Mesías" se incluyeron en la semana musical comprendida entre el 4 y el 9 de agosto de este año 1975.

Pareciera que fechas indicadas de este modo quisieran encuadrar algún acontecimiento en el ámbito de lo memorable.

Excusamos de alguna manera esa sospecha, pero la verdad es que al margen de las sutilezas o muestrarios de erudición que pueda presentar la crítica habitual de los conciertos, un consenso de público y entendidos ha calificado las dos presentaciones de la magna creación haendeliana como excelentes.

El nivel técnico y artístico de la presentación de "El Mesías" en el Teatro Oriente por el Instituto de Música de la Universidad Católica invita, además de analizarla en sí misma, a hacer algunas consideraciones generales sobre la crítica, la actual política musical del país, el público y otras circunstancias.

La crítica musical entre nosotros —salvo honrosas excepciones, de todos conocidas— no está en manos responsables que posean una formación técnica acabada. Una superficial erudición suele aparentar conocimientos y experiencias profundas. Es en tales casos cuando mayormente esa actividad necesaria y con deber orientador muestra su dramática dependencia, olvidando el hecho de que sin la existencia previa de la música no hay crítica posible.

En esta oportunidad se ha hecho causal sobre "las versiones" existentes de "El Mesías". En verdad existen varias, diríase muchas, y ello se explicaría en gran medida por ser El Mesías una obra estructurada como una sucesión de textos escriturísticos separados —proféticos casi todos— relativos al Mesías. De esta manera, en la sucesión alternada de piezas corales, las más numerosas, de recitados, ariosos y arias, las supresiones no alteran ni el cuadro bíblico-evangélico que se expone ni la estructura musical general.

Además, no pocos de los trozos corales y de las arias ingresaron a "El Mesías" como invitados, ya que Haendel los tomó de otras obras suyas o de anónimos existentes, transformándolos genialmente y calzándoles los textos en cada caso.

Un preciosismo muy de nuestra época, y desde luego inconfirmable, ha especulado sobre cómo y con qué medios instrumentales y vocales deben ser ejecutadas las superlativas creaciones religiosas dramático-musicales del siglo XVIII. Sólo tenemos referencias escritas de cómo se hicieron entonces. De esas referencias inferimos que: 1. No se disponía fácilmente de elementos numerosos, ni instrumentales ni corales. 2. Que ello no prueba en absoluto que, ya fueran Haendel o Bach, por ejemplo, no hubiesen soñado con conjuntos más abundantes, más de acuerdo con las proporciones que ofrecen obras como "El Mesías" o Las Pasiones. 3. Que no existía director según el concepto actual.

Así, dentro de límites racionales de corrección en las ejecuciones, las consideraciones y circunstancias antes aludidas han de formularse en función al estilo, lenguaje, forma y excelsitud de la obra. "El Mesías",

aunque típica creación del barroco y por lo tanto condicionante de ejecuciones que revelen su identidad, dispone de un espectro interpretativo bastante amplio, sin que aquélla sea afectada. Es cierto que el problema se plantea con mayor dificultad cuando se trata de obras dramáticas, en las que intervienen música y texto, circunstancia que autoriza a manejar el concepto de "expresión" con excesiva familiaridad.

Con ligereza suelen aplicarse a alguna ejecución conceptos y términos sólo reveladores de una impresión personal, muchas veces carente de fundamentación técnica; se juzga sin conocer a fondo los determinantes técnicos de un estilo, de un lenguaje y cómo han de verse.

Por ejemplo, es corriente jugar con lo que se llama "expresión" en música. Y aunque sea lícito usar términos analógicos para explicar esa cualidad musical, se les ve aplicados indiferentemente, de la misma manera y medida, a música de distinta naturaleza. Se recurre al empleo de vocablos técnicos para significar lo que en música no es en realidad otra cosa que variables dinámicas o agógicas, es decir, modificaciones de amplitud de ondas o de la velocidad de la sucesión de sonidos o formas de ataque. Se dice, si hay poca o ninguna modificación de estas cualidades del sonido, que se ha tocado o cantado con frialdad o con calor.

Pero como antes se indicó, si estas analogías son admisibles, y de hecho se emplean con bastante acierto en la música romántica o contemporánea, no lo son cuando se echa de menos calor o se tacha de frialdad, por ejemplo, en la ejecución de música barroca.

No es indiferente al espíritu que dio origen a ese estilo y a ese lenguaje musical el que allí germinaran el Concerto Grosso, la Suite, el Aria y el Recitativo, procedimientos y formas en los que las variables dinámicas se enfocan como contrastes netos y no como alteraciones graduales. Tampoco es indiferente a este tipo de expresión el hecho de que los instrumentos preferidos fuesen el órgano y el clavecín, instrumentos en los que las variaciones dinámicas se producen por acoplamiento o desacoplamiento de registros y no por mayor o menor presión de los dedos al tocar o de aire insuflado a los tubos. El violín y sus afines, tanto como la voz humana, pilares también del estilo barroco, con su enorme gama de posibilidades "expresivas", debieron someterse al espíritu y estructura de aquella música.

Tampoco la música barroca admite modificaciones agógicas sino en limitadísima medida, so pena de desvirtuarse por completo; no cabe allí adecuadamente ni acelerando ni ralentando, ni tempi rubati ni nada que se le parezca.

La intolerancia a aquel tipo de modificaciones dinámicas y agógicas que presenta en general la música barroca se explica, sobre todo, por su estructura melódico-rítmica. Esta se basa en la repetición (textual o variada) y en la agregación de cortos motivos melódico-rítmicos cuyo encadenamiento crea una necesaria regularidad rítmica y métrica imperturbable; la sencillez de los motivos, que facilita la coincidencia entre los acentos rítmicos y los métricos; la reminiscencia danzable de mucha música del barroco tendiente a alteraciones estróficas; la presencia explícita o implícita del contrapunto puesto a raya por la invasión armónica; la cuadratura de la frase y del período; la repetición, todo esto conforma una música de inalterable continuidad en la que cualquiera modificación, como por ejemplo la ornamentación, provoca contrastes apreciables. Es música cuyo mensaje se centra ante todo en su propia justificación musical.

La versión de "El Mesías" que presentó el Instituto de Música de la Universidad Católica cumplió cabalmente con las exigencias técnicas requeridas. En primer término, el conjunto coral reunido para este evento, bajo la preparación de Guido Minoletti, alcanzó un nivel técnico casi desconocido, diríase. Por ejemplo, no es fácil escuchar las figuraciones de semicorcheas que Haendel escribe al coro en numerosos pasajes de su Mesías, con la claridad de articulación y velocidad que alcanzaron; tampoco lo es el obtener "staccatos" agradables con la voz humana, como los que se dejaron escuchar, y la fonética inglesa fue inobjetable. Para esto se destacó a uno de los integrantes del coro, de habla inglesa, que corrigió en detalle la pronunciación. Afinación justa en todo momento, muy buena sonoridad vocal y concentración que permitió una instantánea respuesta a cada indicación del director, fueron otros tantos factores que hacen de este conjunto coral quizás el mejor del país en este momento.

Los solistas Fernando Lara y Carmen Luisa Letelier no sólo actuaron en el alto nivel técnico y artístico que ya les es habitual, deleitando con sus voces frescas y hermosas, sino subrayando el justo y verdadero acento a cada una de sus partes. En tal sentido, muy acertadas y enteramente dentro

del estilo estuvieron las ornamentaciones de algunas de las arias, especialmente en aquella —punto clave de la obra— "He was despeised", de la contralto.

Dos de los solistas, Marisa Lena y Santiago Villablanca, ambos de hermoso material y sólida técnica, hacían sus primeras armas en el género del Oratorio; sin embargo, sus actuaciones, correctas en las primeras presentaciones, mejoraron notablemente en las últimas, al compenetrarse más a fondo de los delicados problemas estilísticos que el género plantea. El país adquiere con ellos a dos nuevos cantantes de Oratorio.

Frida Conn, al clavecín, logró esa convergencia musical tan "sui generis" que la participación de ese instrumento demanda en tales obras. Su timbre, aunque a veces no lo suficientemente sonoro, traspasa sin embargo el conjunto para constituirse en un factor decisivo de la regularidad rítmica y métrica del discurso musical.

La Orquesta de Cámara de la Universidad Católica, es cierto que muy habituada a la música barroca, mostró una vez más su "cancha" en esta partitura, no tan difícil técnicamente, pero llena de exigencias estilísticas que su director, Fernando Rosas, cumplió acabadamente. Entrando ya al terreno de apreciaciones subjetivas cabría observar que algunos "tempi" fueron demasiado rápidos, lo cual no afectó en ninguna forma la concertación general que Fernando Rosas realizó con gran acierto.

No podrían omitirse dos últimas observaciones en este comentario. La primera dice relación con cierta desconfianza, o mejor cierto "snobismo" que flota en nuestro ambiente. Se dijo —y públicamente— que para esta "versión" de "El Mesías" no había solistas en Chile y dilatadamente se gestionó la traída al país de cantantes ingleses. Afortunadamente aquello no prosperó, y por razones obvias. Como suele ser habitual en nuestro medio, a poco tiempo del estreno se recurrió a cantantes chilenos para que asumieran la responsabilidad de cantar, la que generosamente ellos tomaron a pesar del poco plazo en que debían prepararse. La segunda, casi un corolario de la primera, es que sólo se requiere de una correcta elección de los solistas y de una buena preparación para demostrar a las autoridades y al público chileno, y santiaguino en especial, que no es una abundante importación de conjuntos o de solistas extranjeros lo que hace las temporadas.

Una programación novedosa que salga de lo rutinario, con elementos nacionales

preparados con tiempo, puede reemplazar, y ventajosamente, al cartel internacional, muchas veces sólo proclamado por la prensa. ¿Qué novedad nos trajo el conjunto francés tan bullado de "L'œcuric du roi"? En cambio, ¿en cuál escenario internacional no se habría aplaudido a Mary Ann Fones y Elvira Savi en su concierto en homenaje a Ravel? Ambos realizados en el teatro Oriente; aquél lleno de público, el segundo casi desierto. Pero el primero era una presentación de un conjunto extranjero y el segundo sólo de ejecutantes chilenos. Esto da mucho que pensar. "El Mesías" ha constituido un éxito rotundo, como lo confirman sus numerosas repeticiones.

Alfonso Letelier Llona

Institute in Jazz Criticism

Coincidiendo con el XXII Festival Anual de Jazz de Newport (que conserva el nombre del otrora lujoso balneario situado entre Boston y Nueva York, a pesar de efectuarse en esta última metrópoli desde 1972), la Asociación Norteamericana de Críticos Musicales y de la Smithsonian Institution organizaron en 1975 un Instituto en Crítica de Jazz.

Fue éste un curso de tres horas diarias que tuvo lugar en el edificio de ASCAP (American Society of Composers, Authors and Publishers) en Nueva York entre el 27 de junio y el 6 de julio del presente año. Asistieron diez críticos que escriben sobre jazz en diarios de otras tantas ciudades norteamericanas, y unos pocos oyentes. Los cursos fueron dirigidos por tres extraordinarias personalidades: Martin Williams, autor, crítico y jefe del programa de Jazz del Smithsonian; Dan Morgenstern, crítico, productor y ex director de la revista especializada "Down Beat", y Albert Murray, sociólogo, autor y etnomusicólogo. Los temas tocados fueron los perennes problemas de la crítica de arte: su función en relación con los artistas, con el público, con los medios de comunicación.

El papel del crítico es mediar entre el artista y el público, evaluar valores artísticos y señalar para la posteridad las obras que deben ser preservadas. Para conseguir estos tan elevados fines, el verdadero crítico debe conocer profundamente el pasado y el presente del arte, los elementos usados por los artistas y las implicaciones culturales que están más allá de lo aparente. Debe ser capaz de expresarse con claridad, destacando lo esencial por encima de lo accidental y accesorio, ubicando

sus juicios dentro de un contexto histórico y cultural. Finalmente, debe conseguir que lo que escribió se publique.

Estas condiciones tan de perogrullo son muy raras de encontrar todas juntas en la crítica de arte contemporánea. Son aún más raras de encontrar en jazz, que apenas cuenta con unos setenta años de vida, donde los balbuceos de una evaluación crítica aparecen recién hace unos cuarenta años. La crítica de jazz ha estado, por lo general, en manos de personas bien intencionadas, con gran amor y quizás —en el mejor de los casos— con talento, pero insuficientemente equipadas en cuanto a conocimiento de los elementos usados por los artistas. Ya es hora de que esa generación de pioneros sea reemplazada por profesionales debidamente entrenados.

El jazz, una expresión musical proveniente de raíces diferentes de la gran tradición europea, ha llegado a ser música culta y universal. Ha alcanzado tal grado de madurez que se le están presentando los mismos grandes problemas culturales que afectan al mundo occidental. El "Institute in Jazz Criticism" es una búsqueda de respuestas honestas y directas. Al mismo tiempo, es una prueba más de la vigencia de este nuevo arte musical dentro de la cultura contemporánea.

José Hosiasson

La "Sociedad Bach" y el cincuentenario del estreno en Chile del "Oratorio de Navidad" de J. S. Bach

El 12 de diciembre de 1925, la Sociedad Bach presentó en el Teatro Municipal de Santiago el "Oratorio de Navidad", acontecimiento que según las palabras del propio Domingo Santa Cruz, fundador del movimiento, ha quedado "como legendaria victoria de la gran música". Este año conmemoramos el cincuentenario de este estreno, la obra de mayor envergadura de Bach presentada en Chile hasta esa fecha.

Es importante reseñar primero, aunque someramente, lo que fue la Sociedad Bach. Tiene dos etapas bien definidas, la primera transcurre entre 1917 y 1920, años en los que un grupo de jóvenes amigos entre los 18 y 21 años, encabezados por Domingo Santa Cruz, unidos por la amistad y una gran afinidad espiritual, se reunían para cantar coros de Palestrina. La lectura de un artículo que reseñaba la actividad de la "Société Bach" que en París dirigía Gustave Bret les produjo tal entusiasmo que decidieron denominarse "Sociedad

Bach". En esa etapa rara vez actuaron en público y tampoco presintieron la importantísima labor que les reservaba el futuro en beneficio de la cultura musical chilena. Sus reuniones privadas tomaron poco a poco el aspecto de los antiguos coros de madrigalistas y el repertorio se amplió. Sus sesiones se celebraban alrededor de una mesa en casa del fundador del conjunto.

Santa Cruz se tituló de abogado en 1921 e ingresó al servicio diplomático chileno asignándosele para un cargo en España. Durante su ausencia la "Sociedad Bach" siguió reuniéndose bajo la dirección del compositor Alfonso Leng, pero menos regularmente que en los años iniciales.

La segunda etapa de la Sociedad Bach, la de su actuación pública, se inicia el 25 de diciembre de 1923, cuando bajo la presidencia del Dr. Leng se reunió en Asamblea General. Por encontrarse Santa Cruz en Chile, lo vuelven a nombrar oficialmente director. El 2 de abril de 1924, en una solemne asamblea pública, celebrada en la antigua Biblioteca Nacional, se inauguraron las actividades públicas proyectadas en su reorganización. Santa Cruz, como director, leyó un largo discurso-programa en el que precisó que la organización constituía "un movimiento, una corriente renovadora de nuestro ambiente musical" y se establecen como fines inmediatos "contribuir al desarrollo y velar por el correcto desenvolvimiento de la cultura musical de Chile" e iniciar "una campaña depuradora, encauzadora y organizadora de nuestro ambiente musical". Agrega el documento, con no poca euforia juvenil, que "en la vida de la Sociedad Bach se advierte la línea creciente que caracteriza las grandes obras" y con respecto a las personas que la integran afirma que "son simples rodajes de un grande y complejo organismo". Así queda claramente establecida la posición polémica y abnegada que mantendrá la Sociedad Bach.

Largo sería reseñar todos los logros obtenidos por la Sociedad Bach entre esa fecha y el 7 de julio de 1932 en que se acordó su receso por haber obtenido y con creces las metas fijadas ocho años antes¹. La década 1930-1940 inicia el ingreso de las actividades e instituciones musicales a la Universidad de Chile.

El concierto inaugural de la Sociedad Bach se realizó en el Teatro Imperio el 11 de julio de 1924 y se anunció como el primer Festival de obras de Bach. Posteriormente, los días 18, 21, 25 y 29 de julio, Claudio Arrau ejecutó el "Clavecín Bien Temperado" íntegro para la Sociedad Bach, obra que el artista acababa de presentar con éxito en la Meistersaal de Berlín. Otro concierto importante fue el del 12 de noviembre de ese año, en el que la Sociedad Bach ofreció, en el Teatro Comedia, su primer concierto coral a voces solas con obras del Renacimiento. Durante el curso de 1924 dieron en Santiago siete conciertos con obras de Juan Sebastián Bach.

La actividad de conciertos corales, y de orquesta dirigidos por el maestro Armando Carvajal, durante 1925, fueron numerosos. No obstante, la Sociedad Bach concentró todos sus esfuerzos principalmente en la preparación del "Oratorio de Navidad".

En una reciente investigación realizada por el Dr. Luis Merino, titulada "Música y Sociedad en el Valparaíso Decimonónico", el autor comprueba que gracias a los ingentes esfuerzos de grupos de aficionados y de las instituciones musicales creadas en el país, "Valparaíso rivalizaba en importancia con Santiago en la significativa ampliación del repertorio de conciertos". "Esta actividad de difusión musical se vigoriza todavía más —apunta el profesor Merino— gracias a la gestión de Hans Harthan, quien en 1889 se trasladara a Valparaíso después de desempeñarse como el director del Conservatorio Nacional de Música y Declamación en Santiago. Las "Academias Musicales" organizadas por Harthan dieron a conocer entre el público porteño obras muy importantes de Bach, Beethoven y de otros compositores. El 29 de mayo de 1900 se ejecutaron el Trío en sol menor para piano, violín y cello de Frederick Smetana, y el Quinto Concierto de Brandenburgo de Johann Sebastian Bach. El 30 de agosto de 1900, del mismo autor, la famosa Chaconne en re menor para violín solo, y la Fantasía Cromática para teclado".

La labor de Harthan en 1901 es intensa y la programación de los conciertos incluye la audición de: Beethoven: Concierto en do menor Op. 37 para piano y orquesta, actuando como solista Harthan y del Trío en re mayor, Op. 70, N° 1 para piano, violín y cello; Franz Schubert: Salmó 23, Op. 132, para coro femenino con acompañamiento de piano; Beethoven: Concierto

¹ Véase: Domingo Santa Cruz, "Mis recuerdos sobre la Sociedad Bach", en *Revista Musical Chilena*, N° 40, verano 1950-1951, pp. 8-62.

en re mayor, Op. 61, para violín y orquesta, actuando como solista Enrique Brüning; Edvard Grieg: Concierto en la menor, Op. 16 para piano y orquesta, tocado por Carlos Hucke, y como cumbre de esta temporada, la Sinfonía Eroica en mi bemol mayor, Op. 55, dirigida por Harthan y el Cuarteto en mi bemol mayor, Op. 16, para piano, violín, viola y cello, de Beethoven.

No nos referiremos a la actividad musical en Santiago desde fines del siglo XIX, dada la amplia información existente. No obstante, el estreno del "Oratorio de Navidad", en 1925, constituye una cumbre en la vida musical del país.

En la prensa de la época se habló mucho del significado del "Oratorio de Navidad", aunque en forma un tanto retórica. Querriamos referirnos a esta obra citando el libro en un volumen del Dr. Karl Geiringer, "Johann Sebastian Bach, The Culmination of an Era", considerado entre los más importantes sobre el gran compositor en casi una generación porque incorpora gran cantidad de material nuevo. El autor investigó tanto el material reciente como el recopilado hasta 1950, fecha del bicentenario de la muerte de Bach, y a la luz de esta investigación ha revaluado la música de Bach, basándose en sus descubrimientos. Citamos al Dr. Geiringer:

"Las obras sacras del período de Leipzig, destinadas a las principales festividades, fueron designados por Bach como 'oratorios'. Todos ellos se basan en composiciones seculares anteriores. El más antiguo es el 'Oratorio de Pascua' (BWV 249), estrenado el 1º de abril de 1725. Como lo comprueba Smend, éste es una 'parodia' de la cantata pastoral N° 249 a, *Enfliehet, verschwindet* (Huye, desaparece), con texto de Picander escrito sólo cinco semanas antes para el cumpleaños del Duque Cristiano de Saxe-Weissenfels, el 23 de febrero de 1725. Al año siguiente Picander transformó su poema y Bach usó la música por tercera vez, como cantata de cumpleaños en honor del Conde Fleming (agosto 25, 1726) titulada *Verjaget, zerstreut* (Expulsa, desaparece; BWV 249 b).

"La más importante y al mismo tiempo la más extensa de estas tres obras es la segunda, el Oratorio de Navidad (BWV 248) terminado en 1734. El oratorio de Bach para la Ascensión, *Lobet Gott in seinen Reichen* (Alabad a Dios en Su Reino; BWV II) fue estrenado el 19 de mayo de 1735. Básicamente la obra es una serie de seis cantatas, ejecutadas durante los 3 días

de Navidad (diciembre 25, 26, 27, de 1734), el día de Año Nuevo, al domingo siguiente, y en la Epifanía de 1735, pero existe cierta unidad de construcción. Versículos del Nuevo Testamento (Lucas 2:1, 3-21; Mateo 2: 1-12) son narrados por un 'Evangelista', mientras que las intervenciones de personajes individuales son confiados a los solistas, y los de grupo al coro. El texto bíblico es reiteradamente interrumpido por corales y arias o recitativos de tipo arioso con acompañamiento orquestal. El resultado es una música realmente religiosa que edifica y eleva el espíritu de la comunidad. La secuencia de tonos y la orquestación, le dan un carácter de tipo rondó a la composición. Las Cantatas I, II, VI, están en do mayor y escritas para gran orquesta (con trompetas, timpani, maderas y cuerdas); las Cantatas II, IV y V se encuentran en los tonos relacionados de sol, fa y la mayor, en las que no hace uso de trompetas.

"La Cantata de Navidad da la oportunidad de estudiar la técnica usada por Bach en sus 'parodias' 2. Como ejemplo de lo aseverado, Bach usó para uno de los números un aria de la cantata 'Hércules en el cruce del camino', en la que el Sensualismo canta al joven Hércules (BWV, 213, N° 3). Se inicia con las palabras 'Duerme, amado, goza del reposo' y en concordancia el compositor usó una canción de cuna. Sin escrúpulos podía usarla en el Oratorio de Navidad, iniciándola con las palabras 'Duerme, amado, y descansa un momento' (N° 19)".

Más adelante Geiringer agrega: "... Es difícil individualizar cada número de esta obra maestra. Casi todas sus partes se inician con un coro introductorio brillante en un metro ternario del tipo de danza alegre. El primero comienza de manera poco ortodoxa, con un festivo solo de timpani. A pesar de que el instrumento fue usado porque también lo empleó en el coro inicial del BWV 214, *Tonet ihr Pauken* (Sonad timpanos) como base para la 'parodia', resulta totalmente apropiado para el luminoso coro del Oratorio de Navidad. En la segunda cantata, el coro introductorio es

2 "Como mencionamos anteriormente, la obra se basa en varias cantatas seculares. Los N° 4, 19, 29, 36, 39 y 41 están tomadas de BWV 213; los N° 1, 8, 15 y 24 de BWV 214; el N° 47 de BWV 215. La parte VI parece derivada de la cantata sacra 248a, que ya no existe".

reemplazado por una sinfonía, una siciliana de singular belleza, de carácter similar a la de la Sinfonía Pastoral de *El Mesías* de Haendel, pero que se desvía definitivamente de ella por su compleja textura y orquestación, en la que alternan grupos de maderas y cuerdas. El tratamiento de los corales es muy significativo. En tres oportunidades Bach usa la melodía *Vom Himmel hoch, da komm' ich her* (Desde el cielo en lo alto a la tierra vengo): al final de la primera cantata, en el medio, y al final de la sección. La última vez que el coro canta la dulce melodía, la orquesta termina cada línea con una cita de la tierna pastoral de la sinfonía, ligando así el comienzo y final de la cantata. Aunque el clima general del oratorio es de exultación, el sacrificio de Cristo también juega un papel importante. El himno de la Pasión *Hersich tut mich verlangen* (Mi corazón siempre anhela) figura tanto en el primero como en el último coral del oratorio, enfatizando así que sólo a través de la muerte de Jesús el nacimiento del niño celestial tiene por resultado la salvación de la humanidad".

Al cantar la obra en castellano la Sociedad Bach sentó la doctrina de que la música dramática debía darse en el idioma en que los auditores pudieran comprenderla.

La ejecución y la concertación del maestro Armando Carvajal, según el crítico de "El Mercurio" del 13 de diciembre de 1925, firmada por FOP (Fernando Orrego Puelma), señala: "una vez más sus dotes de director de orquesta que gracias al estudio severo y profundo de las partituras hace que domine ampliamente a los conjuntos y les imprima rumbos definitivos y valiosos a las obras".

Al referirse al coro, el mismo crítico escribe: "La masa coral de la Sociedad Bach, superior a ciento cincuenta voces, es simplemente extraordinaria. Compuesta de gente joven, culta y seleccionada con acierto, forman un conjunto fresco, homogéneo y sumamente dúctil a la batuta del director".

Luego agrega: "Debemos referirnos especialmente a cada solista, porque ellos son algo más que simples intérpretes de primera clase. En efecto, fuera del señor Jorge Balmaceda, cuya hermosa voz y dominio técnico son ya bien conocidos y apreciados, los demás solistas eran desconocidos. La soprano, señora Inés Santa Cruz de Pinto, la contralto Marta Petit de Huneus y el tenor señor Martínez, son cada uno de ellos un artista y un cantante de primera fila, con condiciones vocales y musicales extraordinarias".

Al revisar la prensa de diciembre de 1925, comprobamos que habían sido seleccionados para cantar el Oratorio de Navidad, la soprano Graciela Matte de Bell que se enfermó, el tenor Oscar Jiménez O. y la contralto y barítono que figuran en la crítica.

El Teatro Municipal, aquella noche del 12 de diciembre, estuvo de gala y tuvo lleno completo. La actividad publicitaria desplegada por la Sociedad Bach había sido intensa; toda la prensa publicó explicaciones y comentarios, inclusive artículos firmados en las páginas editoriales. Un dato pintoresco son las largas listas de los asistentes publicadas en las páginas sociales. Nunca antes, quizá, la música había atraído y entusiasmado a tantos.

M. V.

HOMENAJES

El Instituto de Chile rindió homenaje a Carlos Isamitt y Alfonso Leng

La Academia de Bellas Artes del Instituto de Chile, en el Departamento de Cultura del Ministerio de Educación, rindió homenaje a los académicos fallecidos, los grandes compositores chilenos Carlos Isamitt y Alfonso Leng, el 30 de julio.

El acto se inició con un discurso del miembro de número y compositor Jorge Urrutia Blondel, quien trazó una semblanza de ambos músicos. Luego el pianista Oscar Gacitúa ejecutó "Arabescos", de Carlos Isamitt y se escuchó en grabación trozos

del "Friso Araucano". En seguida el contralto Carmen Luisa Letelier, con Elma Miranda al piano, cantó tres "Lieder" de Alfonso Leng: "Cima", "Schluss-Stück", su última obra, dedicada a la cantante, y "Du Fragst". Terminó la sesión con la interpretación de Elma Miranda de algunas "Doloras" y "Preludios" de Leng.

La Asociación de Organistas y Clavecinistas conmemoró el centenario del natalicio de Albert Schweitzer

Por segunda vez este año, la Asociación de Organistas y Clavecinistas de Chile pro-