

LAS OBRAS DE CAMARA EN EL SEGUNDO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA

P O R

Nino Colli

DESPUES de dos años de haberse realizado el Primer Festival de Música Chilena, que dejó en el público un recuerdo altamente favorable, se efectuó el Segundo, en medio de la más auspiciosa de las expectativas.

La modalidad de realizar una justa de compositores es algo enteramente nuevo en los anales de la historia musical. Envuelto en las nieblas de la leyenda, se sabe que en Provenza, en los tiempos de la Edad Media, se estableció la costumbre de las competencias poéticas bajo la denominación de Juegos Florales; costumbre que ha persistido hasta nuestros días y que daban lugar a las más pintorescas escenas. En los *Maestros Cantores* de R. Wagner hallamos también una vívida pintura de lo que fueron las competencias poético-musicales en la época del artesanado alemán. Retrocediendo aún más en el tiempo, la historia nos suministra el antecedente de mayor valor en este tipo de competencias: los Juegos Olímpicos griegos, que eran todo un acontecimiento en la vida de ese pueblo y marcan una etapa importante en la evolución cultural de la humanidad.

La práctica de las justas artísticas, instauradas por la antigua Grecia y hecha tradición principalmente en los dominios de la literatura, llega hasta nosotros con una modalidad característica: la de un jurado de «élite», que en última instancia discierne y otorga el premio a la mejor obra. Las condiciones especiales en que se desenvuelve la vida artística de nuestro ajetreado siglo XX, han multiplicado el número de premios más o menos importantes que se conceden como estímulo al neófito, o como reconocimiento definitivo de la obra creada por un artista.

En el terreno del arte musical se ha seguido a este respecto los mismos procedimientos que en el de las otras actividades artísticas, salvo en el caso de tratarse de concursos de ejecutantes, en los que el público es admitido a escuchar, sin otorgárseles, no obstante, derecho a voto.

Sin embargo, por primera vez en la historia de la música, un país que vive, desde el punto de vista geográfico, un poco apartado

del resto del mundo, pero que sigue con el máximo interés todas las vicisitudes de los movimientos artísticos que se agitan más allá de sus fronteras, rompe con la tradición y establece como norma de un torneo de compositores, la del público oficiante de jurado. Esta iniciativa tomada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, que coloca a la música por primera vez en la delantera con respecto a las innovaciones en el terreno de las prácticas artísticas, revela en los músicos una mentalidad ágil y una flexibilidad de espíritu dignos del mayor encomio, y ponen de manifiesto varios aspectos que merecen reflexión de parte del que los juzga objetivamente.

En primer término, generalizando, puede decirse sin ambages que la organización de los Festivales de Música Chilena no hubiera sido posible sin la previa e inmensa labor cultural desarrollada durante largos años por el cuerpo dirigente de las actividades musicales de Chile, puesto que son la culminación y fruto de tal labor, y exteriorizan el grado de capacitación a que ha llegado el aficionado a la música en el país. Luego dichos Festivales coinciden con la madurez de un conjunto notable de compositores, lo que es índice muy sugestivo y revelador de la seriedad y prestigio de que goza este aspecto superior de la actividad creadora humana.

Por otra parte, si bien la concesión de derecho a voto otorgada al público puede dar lugar a injusticias—como ha ocurrido con alguna de las obras presentadas en la sección música de Cámara—, éste es un medio muy eficaz para acicatear el interés de las masas que asisten a los conciertos por la música moderna, estimulando su sentido crítico y lo que es más importante de todo, rompiendo la muralla de hielo que desde hace cincuenta años, aísla al compositor del hombre que busca en esta manifestación de arte su solaz espiritual.

Como es natural, el Jurado Público no descarta un Jurado de Selección, cuyo papel es el de examinar previamente las obras que se presentan y rechazar aquellas que no reúnen el requisito mínimo para ser ejecutadas, como es el de que el que escribe conozca su oficio. A este respecto, creemos que en los últimos festivales el Jurado de Selección ha observado una línea excesivamente liberal en la aceptación de obras cuyo lenguaje no está de acuerdo con la época en que vivimos. Nada se gana, en efecto, con escuchar obras que bien podrían haberse escrito en 1850, y aun habrían pasado por anticuadas. La observancia de tal criterio lleva implícito el peligro de que la formación excesivamente clasicista y románticista de gran parte del público, haga pesar la balanza en favor de la música

escrita en un lenguaje sencillo y directo, en detrimento de la compuesta por músicos que persiguen un ideal estético más elevado.

También tenemos que formular reparos por la aceptación de obras de música de cámara con textos literarios en ediciones extranjeras. Estamos seguros que tanto en Alemania como en Francia, se hallaría totalmente absurdo en un concurso, la presentación de obras musicales cantadas en castellano u otro idioma que no sea el propio. ¿Por qué razón ha de ser diferente en los países de habla hispánica? Esta es la condición mínima para que una obra con texto literario pueda ser justipreciada con equidad. Todos sabemos por lo demás, una de las cualidades de la poesía castellana es su extraordinaria facilidad para adaptarse al canto; y lo dicho es desde luego, sin incidir mucho en el hecho de que actualmente pasa por un período tal de esplendor, que honraría las letras de cualquier otro idioma.

La tarea del crítico, en justas de esta naturaleza, es harto difícil. Por más ecuánime y ecléctica que pretenda ser la opinión del que escribe sobre música recién estrenada, jamás podrá desprenderse de los conceptos estéticos que forman su propia personalidad, a lo que debe sumarse las diferentes tendencias de cada uno de los compositores, y el grado de madurez alcanzado por algunos de ellos con respecto a otros más jóvenes. Por último, la calidad de la ejecución no deja de tener trascendencia en la correcta y justa apreciación de una obra nueva, ya que una excelente interpretación, realizada en el convencimiento profundo de que la obra es buena, puede contribuir en gran parte a realizar el interés de la misma, y viceversa, una obra mal ejecutada o vertida sin la convicción indispensable de que es música que vale, puede ser la causa de una opinión desfavorable e injusta.

La función del crítico no descarta, pues, del todo, ciertas consideraciones. En efecto, entre los que presentaron obras al concurso de música de cámara existe un grupo que aún realiza sus estudios de composición, y que podemos personificar en Sylvia Soublette, Leni Alexander y Carlos Botto.

Sylvia Soublette se presentó con una *Suite Pastoril*, escrita hace dos años con otros propósitos que los de ser ejecutada en concierto, y que no dan en verdad la medida del talento y capacidad de la compositora. Leni Alexander nos hizo escuchar *Tres Lieder*, también trabajo de hace algún tiempo, y que si bien revela condiciones interesantes para la creación musical, no podría calificárselo como obra plenamente lograda. Carlos Botto es, sin duda, el que dió la nota más alta de los tres con unas *Variaciones para piano*,

la mejor y más valiosa de las obras para ese instrumento presentadas en el concurso de música de cámara.

Otro grupo podría establecerse con Gustavo Becerra y Alfonso Montecino, compositores de la misma edad, dueños ya de su oficio. Gustavo Becerra cultiva con inteligencia, sensibilidad y profundo saber la composición, sin haber logrado todavía crearse un lenguaje propio. Sin duda no está lejano el día en que su producción significará un verdadero aporte musical para Chile. Alfonso Montecino, en cambio, se nos parece con una personalidad definitivamente formada en su *Dúo para violín y piano*, obra que bajo todo punto de vista es sencillamente admirable.

René Amengual, Hans Helfritz y Alfonso Letelier pertenecen a la categoría de los compositores que poseen una técnica definitivamente formada, y una larga experiencia en el manejo de los recursos de la composición. René Amengual se presentó con un *Cuarteto y Diez Preludios para piano* en los que muestra aún una personalidad oscilante entre diversos estilos. Después de varias incursiones por diferentes campos de la música moderna, cabe constatar que tanto en su Cuarteto como en los Preludios para piano, vuelve a un tipo de escritura derivada del impresionismo musical francés, que cultiva con buen gusto.

De Hans Helfritz escuchamos un interesante grupo de canciones que llevan por título «*China Klagt*», en los que revela, como siempre, su talento y sólida formación de compositor.

Alfonso Letelier dió a conocer *Tres Canciones Antiguas para voz y piano*, obra que si bien posee sus méritos, no pertenece a lo más valioso de la producción de este compositor. Recordamos a este respecto las *Variaciones para piano en fa* con que se presentó en el Primer Festival de Música de Cámara realizado en 1948, que es una de las más notables contribuciones hechas a la composición pianística en Chile.

Aparte y solo, se destaca la figura de Domingo Santa Cruz entre los creadores que han pasado de media centuria. En el apogeo de sus facultades creadoras, todo lo que brota de su pluma lleva el sello de una personalidad inconfundible. A nuestro juicio, sus *Canciones de Primavera* fueron las mejores composiciones corales que se escucharon en los últimos Festivales.

Hasta ahora, sin embargo, los Festivales de Música Chilena, con todo el interés que ofrecen como panorama documental del estado de la composición musical en el país, no han logrado todavía reunir a todas las figuras destacadas en este aspecto de su vida artística. Hay compositores conocidos que no se han presentado nunca

como Alfonso Leng y Humberto Allende. Otros como Urrutia Blondel y Carlos Riesco se presentaron en el primero y no en el segundo. Por último, hubo quienes prefirieron medirse en el terreno sinfónico y no en el de cámara, como es el caso de Juan Orrego Salas, que posee un talento especial para este último género musical.

En los Festivales de 1948, en lo que a su música de cámara se refiere, tuvimos la oportunidad de escuchar algunas obras que podrían considerarse capitales dentro de la producción musical chilena. A este respecto acuden a nuestra memoria las *Canciones Castellanas* y la *Sonata para violín y piano* de Orrego Salas; el *Cuarteto N.º 2 para cuerdas* de Domingo Santa Cruz y las *Variaciones para piano* de Alfonso Letelier.

En la sección música de Cámara de los Festivales de 1950, no hubo más que dos obras excepcionales: el *Dúo para violín y piano* de Alfonso Montecino y las *Canciones de Primavera* de Domingo Santa Cruz. En cuanto a las *Variaciones para piano* de Carlos Botto, a las *Tres Canciones Corales* de Gustavo Becerra y a «*China Klagt*» de Hans Helfritz, puede y debe considerárselas como obras excelentes bajo todo punto de vista, pero de ningún modo fundamentales en la creación musical del país.

El primer concierto de selección de música de Cámara se realizó el lunes 20 de Noviembre, en el Teatro Municipal.

Entre otras obras se escuchó en éste, una *Sonata para cello y piano*, de Gustavo Becerra, que consta de tres movimientos: Mosso, Lento, Rubato y Veloz Festivo.

El primer movimiento es el mejor estructurado en cuanto a su aspecto formal. El segundo movimiento se inicia con un tema en acordes que da lugar a cinco variaciones de carácter ornamental, conservando siempre la misma armonía. Este tipo de variación que se utilizó con profusión durante el siglo XVII, hoy resulta de escaso interés si no se las contrasta con otro tipo. El tema posee toda la sugestión necesaria para variarlo de las demás diferentes maneras. El tercer movimiento es el de menos contenido musical de los tres. Creemos que está destinada a rematar con un trozo brillante y movido una obra escrita en tres movimientos.

La escritura instrumental tanto del piano como del cello, es excelente. Predomina en toda la obra un tono romántico y en general, el lenguaje empleado revela la influencia de los compositores franceses de la primera época impresionista, tales como Duparc, Fauré y otros. También hay rastros de Humberto Allende en la manera de manejar la armonía, camino por donde puede haber llegado la influencia mencionada anteriormente.

Cabe agregar, sin embargo, que esta Sonata constituye uno de los trabajos serios y de envergadura, oídos en los recientes Festivales.

La versión ofrecida por Arnaldo Fuentes en el violoncello y Lola Odiaga en el piano, fué deficiente.

La *Suite Pastoril* de Sylvia Soublette, para soprano, tenor, flauta, viola y arpa, consta de una pequeña Obertura y seis Canciones. Fué compuesta hace dos años como música incidental para una comedia de Molière. Tanto la estructura de la obra como el lenguaje musical empleado, se resienten de los propósitos para lo que fué escrita, que no son los de una obra de concierto. Numerosos ejemplos podríamos citar de música incidental de grandes autores, que al ser transformada en Suite de concierto, pierden su verdadero significado e interés.

Está escrita en el estilo de las Bergeretes y Pasteurelles francesas del siglo XVIII, con ciertos toques de armonía modernista. Podrían señalarse como defectos notorios de composición, las repeticiones «da capo» sin ninguna variación, y la poca fantasía desplegada por la compositora en la utilización del conjunto instrumental escogido. Este defecto debe ser menos evidente, sin duda, cuando la obra se ejecuta como música incidental.

En términos generales, podría decirse de esta obra, «C'est de la musique charmante, mais pas non plus».

Se expidieron discretamente la soprano Carmen Barros, el tenor Hernán Würth y Juan Bravo, Nachman Gorodecki y Teresa Hoefter en flauta, viola y arpa respectivamente.

Los *Tres Lieder* para mezzo-soprano y conjunto instrumental, de Leni Alexander resultaron en el primer momento, sorprendentes por el tipo de sonoridad que los ubica dentro de la escuela dodecafónica, sin estar por ello enmarcados en las normas que rigen la mencionada tendencia.

Un recitativo poco expresivo, si se toma en cuenta la apasionada dramaticidad de texto del poeta Tagore y una orquestación de color gris, son sus principales características. Sin embargo la compositora revela tener talento, el que no cabe duda habrá de ponerse en evidencia en un futuro próximo.

La mezzo-soprano Margarita Valdés, y un conjunto instrumental bajo la dirección de Víctor Tevah, vertieron la obra en buena forma.

La Muerte de Mozart para piano y conjunto de cuerdas, de José Quintano, representa una repetición de lo que genial y originalmente han escrito otros compositores de fama internacional, entre

los que es fácil reconocer a R. Strauss. Peca de un excesivo lirismo sentimental, que entre 1870 y 1900 habría entusiasmado a la burguesía, y que hoy está totalmente fuera de lugar. Las constantes progresiones empleadas en los desarrollos, la hacen difícilmente aceptables a oídos que reclaman procedimientos más variados.

Elma Miranda al piano, y la orquesta de cuerdas dirigida por Víctor Tevah, hicieron cuanto pudieron por realzar el interés de la obra.

El Segundo Concierto se efectuó el Jueves 23 de Noviembre, en el Salón Auditorium.

En el programa figuró un *Cuarteto para Cuerdas*, de Roberto Puelma, que consta de un Allegro giusto, un Andante patético y una Introducción, Scherzo y Final.

Desde los primeros compases se advierte que el compositor sigue en su posición conocida, la de un neo-romanticismo muy escaso de originalidad. La obra está escrita con todos los recursos y prescripciones que dan los tratados de armonía y contrapunto, lo que es insuficiente para escribir buena música. Es un ejemplo de las consecuencias nefastas que produce un absurdo academismo.

Para el autor de este Cuarteto, todo lo que los compositores crearon antes de la época romántica, y después de ella, parece no existir, puesto que en su música no hay huella de otras influencias, ni de la preocupación por el estudio de obras que no sean las que se escribieron entre Schubert y Tchaikowsky

Veamos, por ejemplo algunos de los procedimientos utilizados por Roberto Puelma en su Cuarteto:

Nº 1.

Nº 2.

The image displays a musical score for a piece titled 'Nº 2'. It consists of two systems of music, each with four staves. The first system includes tempo markings: 'p a tempo' on the first staff, and 'a tempo' on the second and third staves. The music is written in a key signature of one sharp (F#) and a 2/4 time signature. The notation includes various rhythmic values, slurs, and dynamic markings. The second system continues the musical piece with similar notation and dynamics.

La progresión armónica, como medio de modular y procedimiento de desarrollo, ha sido descartada casi totalmente por los compositores de la actualidad. Esto no quiere decir que no pueda echarse mano de ella y en algunas ocasiones los compositores modernos no la hayan utilizado eficazmente. Como recurso, puede adquirir vitalidad siempre y cuando no se la utiliza como procedimiento mecánico, lo que significa variar cada una de sus repeticiones.

Sorprende, además, la ausencia casi absoluta de acordes secundarios, tal como si no existieran en la música, y no tuvieran hoy tanta y más importancia que los principales. Es lógico pues, que una composición escrita en base a los acordes principales, usados generalmente en su estado fundamental, con el acorde de séptima de dominante y la progresión armónica como sistema de modulación y desarrollo, tiene que resultar de una monotonía abrumadora, aún cuando momentáneamente aparezca el acorde de novena u otros.

Nº 3.

a tempo sostenendo un poco
 arco a tempo sostenendo un poco Pizz arco
 a tempo arco

O el romanticismo cursi del Lied del Andante Patético:

Nº 4.

a tempo pp PP aspas.
 a tempo pp simila
 a tempo PP Pizz simila

Desde el punto de vista formal, el Cuarteto está bien escrito, y los problemas emanados de las proporciones de la obra, así como los de equilibrio instrumental, han sido bien resueltos.

Fué bien interpretada por el Cuarteto del Instituto de Extensión Musical integrado por Alberto Dourthé, Ernesto Ledermann, Zoltan Fischer y Angel Ceruti.

El *Dúo para violín y piano* de Montecino consta de cinco movimientos: Allegro, Andante, con moto, Scherzando, Con libertad, misterioso Andantino y Allegro enérgico y jocoso. Es la obra instrumental de mayor interés e importancia que escuchamos en los Festivales de Música de Cámara.

Por primera vez nos enfrentamos a una composición escrita con gran seguridad técnica, extraordinaria, lógica en el desarrollo de las ideas, y notable variedad de los recursos sabia y prudentemente dosificados, expuestos en un lenguaje expresivo y de actualidad. La personalidad del compositor se halla libre de influencias externas, y si a alguien pudiera asemejarse, es más bien por la similitud de tendencias y de orientación impresa a su voluntad creadora. En efecto, se observa en Alfonso Montecino, marcada predilección por una escritura contrapuntística afín a la de Hindemith; por otro lado los interesantes elementos rítmicos y temáticos que afloran en el Dúo, delatan cierta proximidad con Béla Bartók; su lenguaje armónico lo emparentaría con una multitud de compositores centro-europeos.

Comprendemos perfectamente bien la actitud del público con respecto a esta obra y la baja votación que le otorgó; no está acostumbrado al lenguaje un tanto agrio, pero siempre altamente expresivo y dramático, utilizado por Montecino.

Desde el primer momento el compositor plantea su posición estética en el breve preludio con que comienza el Allegro. Mientras la mano derecha ejecuta cuartinas de semicorcheas con arpeggios cortos, que son una reminiscencia remota de la manera de preludiar de Bach, la izquierda apoya con un bajo de novena menor.

Nº 5.

Allegro



Las segundas mayores y menores, los acordes de octavas aumentadas o novenas disminuídas, los formados por cuartas superpuestas, etc., son elementos constitutivos básicos de su personalidad armónica. Véanse algunos ejemplos entresacados al azar:

N.º 6.

N.º 7.

Poco a poco avivando

N.º 8.

Allegro enérgico e giocoso (M.º)

El ejemplo N.º 7 de acordes de paso, es altamente ilustrativo en lo que se refiere a las preferencias armónicas del compositor. Asimismo en una sección del primer movimiento, de una expresiva y bella efusión lírica, la línea melódica ejecutada por el violín se apoya sobre la siguiente armonía:

Nº 9.

The musical score for piece Nº 9 consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, and C5, with a slur over the last two notes. The piano accompaniment is in the right hand with notes G4, A4, Bb4, C5 and in the left hand with notes G3, A3, Bb3, C4. The second system continues the melodic line with notes D5, E5, F5, G5, and piano accompaniment with notes G4, A4, Bb4, C5 in the right hand and G3, A3, Bb3, C4 in the left hand. The word "Perdendo" is written above the first staff and below the second staff. The instruction "sempre legato" is written below the piano accompaniment in the second system.

Tanto en el aspecto melódico general, como en la organización de los temas, se observan las mismas características de todos los compositores de tendencia expresionista: son modulantes y en el caso de Montecino hay un marcado gusto por los intervalos de séptima mayor y menor, de octava aumentada o novena disminuída, como puede verse en estos ejemplos:

Nº 10.

The musical score for piece Nº 10 consists of two systems of staves. The first system has a treble clef staff with a melodic line starting on a half rest, followed by notes G4, A4, Bb4, C5, D5, E5, F5, G5, with a slur over the last four notes. The piano accompaniment is in the right hand with notes G4, A4, Bb4, C5 and in the left hand with notes G3, A3, Bb3, C4. The second system continues the melodic line with notes A5, Bb5, C6, D6, E6, F6, G6, with a slur over the last four notes. The piano accompaniment is in the right hand with notes G4, A4, Bb4, C5 and in the left hand with notes G3, A3, Bb3, C4. The instruction "p. p. sempre" is written above the melodic line in the second system. The word "ten." is written below the piano accompaniment in the second system.

N.º 11.

Al tempo

p *poco a poco cresce.*

En el transcurso de la obra no existe ningún momento que pudiera tacharse de superficial o efectista: todos los recursos empleados están destinados a lograr la máxima eficacia expresiva en la sensibilidad del oyente.

Sin embargo, no cabe sino lamentar que una composición tan hábilmente estructurada en el aspecto formal, y de tan admirable cohesión estilística, contenga en el último movimiento un aire chileno que está en abierta pugna con las premisas estéticas que le sirven de sustento.

Tanto el violinista César Araya como la pianista Edith Fischer, ejecutaron correcta y comprensivamente la obra.

El *Trío para piano, violín y violoncello* de Ramón Campbell, consta de los movimientos *Allegro moderato*, *Andante-variaciones*, y *Rondó-Vivace assai*. Revela la mano inexperta de un compositor que no domina el conjunto instrumental para el que se propuso escribir música. Es notorio el desequilibrio sonoro entre el piano,— que ejerce casi todo el tiempo el papel de solista,— y el violín y el violoncello. Es pobre en contenido musical y revela toda una gama de influencias, que van desde la música romántica hasta el folklorismo impresionista de Allende.

El *Trío*, integrado por Elvira Savi al piano, el violinista César Araya y el violoncellista Adolfo Simek, vertió con corrección la obra.

El *Cuarteto N.º 2 para cuerdas* de Amengual, consta de tres movimientos: *Allegro moderato*, *Lento* y *Tema con variaciones*. Posee aspectos positivos y negativos. Entre los primeros tenemos que mencionar el primer movimiento, *Allegro moderato*, de una escritura contrapuntístico-armónica interesante por su sonoridad emanada de la utilización de una armonía de tipo impresionista francés, de muy buen gusto. Es el movimiento construído y logrado. Un breve intermedio también muy interesante en su despliegue de imi-

taciones y en su trama armónica, conecta el segundo movimiento (Lento) con la exposición del tema con variaciones.

Entre los aspectos negativos cabe señalar la sensación de desequilibrio y desarticulación, originada probablemente por la desproporción que existe entre un primer movimiento muy largo, y los siguientes que son breves.

El Lento (2.º movimiento) es un aire de tonada chilena estilizada. Siempre se ha dicho, y es a nuestro juicio una gran verdad, que el folklorismo por su carácter predominantemente armónico y colorista, es incompatible con el cuarteto. Todo el nacionalismo musical europeo no ha logrado producir sino unos pocos cuartetos que se cuentan como excepciones dentro de este género; y aún así, no sin los correspondientes reparos. Sin embargo, cualquier fuga de Bach suena bien en dicho conjunto instrumental; y es porque la estructura del Cuarteto se aviene mejor con la música pura, de escritura contrapuntística.

Por lo demás, la tonada estilizada ha sido tan explotada por los compositores chilenos, desde que Allende le dió color y forma definitiva, que se hace muy difícil ahora obtener alguna novedad con ella, a menos que se intenten otros caminos. Quizás lo realizado por Béla Bartók en los dominios del folklore húngaro pudiera servir de experiencia para los que se interesan por la utilización de ese recurso como material de composición.

Finaliza el Cuarteto con un Tema con variaciones, bien escritas, sin lograr por ello la perfección e interés del Allegro.

En resumen es una composición que no logra satisfacer plenamente al oyente, e inferior en todo caso al Cuarteto N.º 1 de Amengual, que es un buen exponente de la capacidad creadora de su autor en este género musical.

La versión de la obra fué correcta y estuvo a cargo de los componentes del Cuarteto del Instituto de Extensión Musical.

El Tercer Concierto se realizó el Jueves 30 de Noviembre, en la Sala Auditorium.

El programa se inició con *Pequeños Preludios para piano* de Amengual, que son una serie de piezas breves, escritas en estilo impresionista, con fines pedagógicos, en los que el talento del compositor y la experiencia del profesor instrumental, se complementan para obtener un excelente resultado.

Fueron bien ejecutados al piano por Edith Fischer.

Las *Canciones Antiguas* para voz y piano de Alfonso Letelier

no son, como lo hemos expresado anteriormente, lo mejor vertido de la pluma de este compositor, que es uno de los más destacados músicos de Chile. Sin embargo nunca deja de hacerse presente la calidad de este creador, aún en sus obras menos logradas. En efecto, la segunda de las Canciones, que es la mejor del grupo, evidenció ser de una exquisita finura armónica y de una gran sinceridad de expresión.

Fueron bien interpretadas por la contralto Margarita Valdés y Free Focke al piano, que ha revelado ser un magnífico acompañante de música moderna.

«*China Klagt*» para voz y piano de Hans Helfritz, es una colección de tres Canciones, compuestas con una inspiración de la mejor ley. Predomina en ellas un ambiente poético y expresivo derivado del impresionismo alemán. Están finamente trabajadas, tanto desde el punto de vista melódico como armónico, terreno en el que el compositor se mueve con gran libertad, y en el que se observa su predilección por la politonalidad. Texto y música se funden armoniosamente para conseguir su máxima eficacia expresiva y cada una de estas breves canciones es un modelo de obra bien terminada.

La interpretación, a cargo de la contralto Ría Focke y del pianista Free Focke, fué de excelente calidad.

Con las *Seis Canciones para voz y piano* de Abelardo Quinteros, nos encontramos nuevamente frente a una obra en la que hay evidentes reminiscencias de la música romántica, entre las que podríamos destacar la influencia ejercida por la ópera pucciniana. Es indiscutible que dicha influencia tiene un aspecto favorable, que se refleja en el buen tratamiento de la voz humana; pero esta tendencia, además del significado negativo que tiene como regresión a un pasado caduco y agotado, se compagina muy mal con los textos de Juan Ramón Jiménez, poeta de íntimo y refinado romanticismo, y de exquisito lenguaje preciosista.

Es francamente sorprendente que un joven compositor escriba con una armonía y giros melódicos que fueron superados por el mismo Puccini en su última etapa de compositor. Tales preferencias musicales denotan una falla importantísima en la formación de su personalidad, pues comprueban poco conocimiento y escaso contacto con la música creada después del siglo XIX.

Estas Canciones fueron bien interpretadas por la soprano Laura Krahn y el pianista Free Focke.

Escuchando los *Tres Preludios Elegíacos* de Soro, no sabríamos decir a ciencia cierta si fueron escritos o improvisados en el momento, tal es la vacuidad de su contenido musical. Preferimos creer lo último, y pensar en todo caso que es música que pertenece a un pasado muerto e imposible de resucitar. Por lo demás estas composiciones están muy lejos de lo que a calidad musical se refiere, del *Andante Apassionato* y otras creaciones del mismo autor, que tienen plena justificación en la etapa de la evolución musical de Chile en que fueron escritas.

El autor ejecutó al piano con la fogosidad que le es característica.

Dos Estampas Chilenas para piano de Héctor Melo, constituyen música de pretensiones modestas e intrascendente, en la que se hace presente el motivo folklórico, y la influencia impresionista. Estas fueron ejecutadas por la pianista Edith Fischer.

El Cuarto Concierto fué el que dió la nota más elevada y seria de estos Festivales. Se efectuó el Jueves 7 de Diciembre en la Sala Auditorium, iniciándose éste con *Estudios Breves* para piano de Guillermo Campos, los que si no hubieran sido tantos, habrían agradado más. La repetición de ciertas fórmulas pianísticas conocidas y utilizadas genialmente por los compositores románticos, así como un lenguaje armónico en el que existen rastros tanto de la música del siglo pasado, como del presente, restaron interés al conjunto de la obra. Algunos de ellos, escuchados por separado, o reunidos en un pequeño grupo de tres o cuatro a lo sumo, lograrían posiblemente interesar. Estos fueron ejecutados al piano con gran musicalidad por la pianista Elvira Savi.

Las *Variaciones para piano* de Carlos Botto, fueron sin duda, la mejor obra escrita para este instrumento, que tuvimos oportunidad de escuchar en los conciertos de selección de música de cámara.

El autor revela una notable imaginación en el uso de los recursos más variados de la composición; y saca extraordinario partido de las posibilidades sonoras del piano. La composición no está exenta de influencias externas, como fruto primerizo nacido de la pluma de un novel compositor; pero apunta, no obstante, a través de ella, una interesante y sugestiva personalidad musical.

Obsérvese el nobilísimo empaque del tema, sustentado por una armonización escueta e interesante:

Nº 12

Tema

Lento $\text{♩} = 88$

siempre ligado

un poco expresivo

Este tema, metamorfoseándose de las más diversas maneras, da origen a once complejas variaciones de diferentes caracteres y sentido expresivo, en las que han sido estudiadas cuidadosamente y muy bien logrados los efectos de contraste.

Las variaciones para piano de Carlos Botto, pueden figurar honrosamente entre las buenas composiciones pianísticas escritas en este país.

Estas fueron vertidas por la pianista Elvira Savi, con el dominio y musicalidad que le son característicos.

Los *Cantares de Pascua* op. 27 para voces iguales, de Santa Cruz, pertenecen a una colección de diez coros de pascua «posibles de ser utilizados en escuelas y colegios» según reza la indicación del autor. De ésta se seleccionaron cuatro. Son obras sencillas si se tiene en cuenta el estilo complejo que es propio de este autor, escrita sobre textos populares y otros creados por él mismo. Santa Cruz adopta aquí un lenguaje en el que predomina el diatonismo y la homofonía armónica. Sin embargo no se descarta la búsqueda de armonías interesantes y novedosas, así como los artificios propios de la composición contrapuntística. La obra será, sin duda, muy bien recibida por todos aquellos directores de coro que rehuyen la rutina de un corto y vulgar repertorio escolar, repetido hasta el cansancio.

Ejecutó con notables deficiencias en materia de afinación y calidad sonora, el coro Ana Magdalena Bach, bajo la dirección de Marta Canale

Las *Cuatro Canciones Corales y Quodlibet* de Gustavo Becerra, llevan cada una de ellas por título, Paisaje; Secreto; Baile y Madri-

gal. Están bien concebidas para coro y el compositor hace gala de una gran sinceridad de expresión y una notable fantasía en el tratamiento de las voces. Estas fueron bien ejecutadas por el Coro de Madrigalistas Haendel, bajo la eficaz dirección del propio autor.

De las *Seis Canciones de Primavera para coro mixto*, op. 28 de Santa Cruz, sólo se ejecutaron tres; «De las montañas baja la nieve» (Canción), «En la tierra arada del invierno» (Madrigal) y «En medio de las pajas suaves» (Villancico para el Pesebre de la Novena del Niño). En estas obras volvemos a encontrar al Domingo Santa Cruz de siempre, personalísimo en su perpetua búsqueda de novedad armónica y de sonoridades que rehuyen los caminos ya explotados. A cada paso podrían citarse ejemplos de hallazgos dentro de este campo, como los transcritos más abajo, y en los que el lector puede observar el grado de depuración y variedad alcanzado en la escritura armónica de este compositor.

N.º 13.

"De las montañas baja la nieve" (canción)

Movido, con sencillez. M. J. 260.

Soprano

pp De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Altos

pp De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Tenores

pp De las mon-ta-ñas ba-ja la nie-ve

Bajos

a cau-ces yer-tos

rre-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

rre-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

rre-dan sus co-pos a cau-ces yer-tos

Tanto en el Madrigal como en el Villancico, se advierte que las preferencias del compositor están por una libre escritura de sinuoso cromatismo contrapuntístico. Sencillamente admirable la honda emoción que fluye del madrigal. «En la tierra arada del invierno», de tinte marcadamente expresionista.

N.º 14.

«En la tierra arada del invierno.» (Madrigal)

Lento y triste M. J.: 56.

The musical score is for a madrigal in G major and 4/4 time, marked 'Lento y triste M. J.: 56'. It features four vocal parts: Soprano, Alto, Tenor, and Bass. The lyrics are: 'pp En la tie-rraa-ra-da del in - vier - no ya - ce -'. The score shows a complex contrapuntal texture with overlapping lines and various rhythmic values.

A nuestro modo de ver, las Tres Canciones de Primavera escuchadas en los festivales de Música de Cámara, por lo original y personal de su escritura contrapuntística y armónica, por la potente emoción que se desprende de ellas, constituyen la obra coral más interesante escuchada en los Festivales de Música de Cámara de 1950.

El Coro de Madrigalistas, bajo la dirección de Sylvia Soubllette ejecutó excepcionalmente bien esta composición.

El Quinto Concierto se realizó con las obras que recibieron el más alto puntaje en las etapas de selección. En el programa figuraron los *Cantares de Pascua*, op. 27 para coro a voces iguales, de Domingo Santa Cruz, *Cuatro Canciones* para coro a voces mixtas, de Gustavo Becerra, *Seis Canciones de Primavera* op. 28, para coro a voces mixtas de Domingo Santa Cruz, *Variaciones para piano* de Carlos Botto, «*China Klagt*» para voz y piano, de Hans Helfritz y *Cuarteto N.º 2* para cuerdas de René Amengual.

El Jurado Público adjudicó un solo segundo premio a las *Cuatro Canciones para coro a voces mixtas*, de Gustavo Becerra.