

CONCIERTOS

VARIACIONES SOBRE EL TEMA DE LA CRITICA

La música rusa y los Cosacos del Don

ES un hecho por demás sintomático que haya recaído en un coro y dos pianistas el privilegio y la responsabilidad de romper el fuego en las actividades musicales de 1951 en Chile, que se halla en pleno proceso de desarrollo coral y posee una de las más honrosas tradiciones de Sud América en el arte pianístico.

El Coro de los Cosacos del Don se hizo escuchar en dos conciertos, y es muy poco lo que nuestra pluma puede añadir a las consideraciones hechas por los críticos de la prensa santiaguina sobre la dudosa calidad de este conjunto: cualquier comentario que se escriba no puede sino reincidir en la confirmación del juicio general ya emitido.

Existen, no obstante, dos aspectos que no pueden dejar de llamar nuestra atención. Por un lado es un espectáculo artístico que llega precedido de gran cartel, cimentado en más de 20 años de actuación, y en críticas elogiosas de la prensa de todo el mundo. Por otro, tenemos los aplausos que sin reservas le prodigara el numeroso público que los escuchó. Ahora bien, frente a lo que acabamos de puntualizar, se nos ocurre formularnos dos preguntas: ¿poseen los críticos chilenos la solvencia necesaria como para poder desmentir los juicios emitidos sobre la actuación de un artista o un conjunto artístico en otras partes del mundo? ¿Qué papel desempeña o debe desempeñar la crítica musical en nuestro medio? Las respuestas a estas dos preguntas irán apareciendo insensiblemente a lo largo del presente artículo.

Muchas veces se ha comentado que en Chile la crítica, especialmente la crítica musical, es sistemáticamente inconformista. En ciertos casos y en una etapa muy particular de la vida musical del país, tal acerto tuvo su justificativo en la reacción que produjo el paso de una crítica de carácter anodino, a una más exigente y por lo tanto, en consonancia con el grado de cultura del país.

Sin embargo, no podemos dejar de señalar que un cambio tan radical en la orientación de la crítica, si produjo un gran bien en algunos aspectos porque contribuyó a desarrollar una más exacta justipreciación de los valores en el terreno artístico, no dejó de causar un mal irreparable en quienes erradamente entendieron que la función de criticar a «outrance» se justificaba cuando el objeto de crítica no estaba de acuerdo con la propia posición estética del comentarista y que en última instancia, a falta de posición estética, denotaba inteligencia alerta y alto grado de refinamiento y cultura.

Para mayor mal de los males, el cambio de orientación coincidió con la llegada al país de un crítico que se destacó por la virulencia de sus juicios en una profesión en la que la serenidad, la sensatez, la ecuanimidad, el eclecticismo y el espíritu de justicia fundamentados sobre un conocimiento amplio, profundo y seguro del

arte deben ser las cualidades indispensables para ejercerla con seriedad y autoridad.

No existe nada más difícil para el ser humano que desprenderse de las propias creencias en materia de arte para adentrarse en la posición estética sustentada por el artista que actúa, compone, pinta, o escribe. Por otro lado, si se parte de la premisa de que no existen dos sensibilidades iguales, ni dos inteligencias idénticamente conformadas, forzoso será admitir que una misma cosa puede ser contemplada, sentida y expresada de mil maneras sutilmente diferentes. Pensar lo contrario es creer que cada uno de nosotros se halla en posesión de la verdad absoluta, lo cual es evidentemente falso, por lo menos en lo que al arte se refiere. Ahora bien, la tarea del crítico consiste en adentrarse en el mundo de los demás, hecho en apariencia de contradicciones, porque no coincide con el nuestro; discernir qué es lo que existe de positivo y negativo en él, y realizar el balance final.

El crítico desempeña varios papeles a la vez, de los que el más importante es el de orientar el gusto artístico del público con su discernimiento sobre los valores estéticos, papel que por su carácter tiene ciertos ribetes de pedagógico y reviste enorme responsabilidad. Otro es el de emitir un juicio sobre el intérprete con el propósito de ayudarlo a depurar los defectos observados objetivamente en sus interpretaciones. Raras veces la crítica musical alcanza este objetivo; ya que sólo si el juicio vertido es elogioso, pasará a formar parte de la documentación personal del elogiado. Por último, el que generalmente suele considerarse como el más importante, que es el de juzgar las obras de los compositores contemporáneos, resulta también de un valor siempre relativo. Baste recordar a este respecto la opinión emitida por los críticos de su tiempo sobre la obra de Beethoven, Schubert, Schumann, Wagner y tantos otros compositores. ¿Qué queda de los ríos de tinta derramados...? Sólo la obra del creador cuando ella posee los valores indispensables para resistir la acción destructora del tiempo.

No obstante el carácter transitorio de la crítica, ella puede prestar el más valioso servicio cuando quien la ejerce posee sano y equilibrado criterio y sabe asignarle las proyecciones de una labor útil. Citemos un ejemplo que viene al caso: Chile, país algo apartado por su ubicación geográfica, posee algunos compositores que ocuparían lugar destacado en muchos centros de larga tradición musical. Sin embargo, fuera del ambiente nacional, sus nombres son apenas conocidos y sus obras son sólo ocasionalmente ejecutadas más allá de sus límites, a no ser que un director de orquesta culto o un ejecutante más curioso que la mayoría de los divos, se interese por ella y se lleve una partitura consigo.

El aficionado a la música en Chile no contribuye a valorizar la música de sus propios compositores, salvo un grupo reducido de personas que verdaderamente les interesa la música y que forman una curiosa amalgama difícil de comprender y de satisfacer en sus gustos. Tenemos, por ejemplo, un grupo relativamente numeroso de «habitué» de los conciertos, con estudios de música y que asis-

ten no con el propósito de escuchar las obras presentadas, sino con el ánimo deportivo de saber si Fulano ejecutó mejor la música que toca Zutano. La música, según ellos, se escribió en función de los dedos y conforme a esto defienden posiciones clasicistas o romanticistas. Otro grupo, entre los que hay muchos del anterior, podría establecerse con los que critican acerbamente, por una razón u otra, todo lo que es expresión artística acuñada en el país. Finalmente, un último grupo, integrado en parte por los dos ya señalados que rechaza sistemáticamente todo lo que es música moderna, que olvida el perpetuo fluir del tiempo, que las etapas de la historia del arte no pueden repetirse y que tal como lo fué en el pasado, el arte no es sino sublimación de cada uno de los instantes vividos por la humanidad.

Este problema que es similar en sus líneas generales en todos los países, se agudiza al máximo en América Latina, de más reciente formación cultural. La crítica, sin necesidad de caer en «chauvinismos» absurdos, puede jugar un papel importante ayudando a mitigarlo y el crítico justificar su existencia valorizando y difundiendo por medio de la palabra escrita, de más fácil circulación, la obra de los compositores, con lo que su labor tendrá un sentido constructivo muy necesario en los países jóvenes como el nuestro.

Afortunadamente en Chile la época de la crítica virulenta ha pasado y se observa en quienes la ejercen, una ponderación digna de encomio. Tanto por su forma como por su contenido, no hace sino día a día ganarse el respeto de público y artista. Es natural que haya veces en que el crítico no puede eludir decir la verdad, porque es deber suyo ser honrado consigo mismo y con los demás, lo que produce situaciones enojosas. Sin embargo tales situaciones no son más que las inevitables piedras del camino con que deberá tropezar el que ejerza esta especialidad.

Ahora, para saber si los críticos chilenos tuvieron razón al censurar la calidad artística de los conciertos ofrecidos en Santiago por los Cosacos del Don, hagamos un poco de historia.

Allá por los años 1921, Europa se entregaba feliz y despreocupada al goce de una paz lograda al cabo de cuatro años de cruenta guerra, con la ilusión de que ésta perduraría.

En el torrente europeo arreciaba la tormenta revolucionaria, pero no era cosa de preocuparse: allí estaba el aparato estatal de los países victoriosos ocupado en crear un cordón sanitario protector.

Mientras tanto, se abatía sobre occidente una inmensa ola de refugiados: Era una abigarrada caterva, compuesta por aristócratas, comerciantes, aventureros, profesionales, hombres de ciencia, artistas, etc. Europa occidental, tan orgullosa de los derechos del hombre, sin parar mientes en que la mayoría de ellos había sido el soporte de uno de los estados más autocráticos y atrasados del mundo, se apiadó de todos por igual, considerándolos víctimas de un bárbaro fanatismo político.

De las diversas actividades a que se dedicó esta masa de refugiados, quizás ninguna prestigió tanto al régimen que acababa de

extinguirse como la desarrollada por los intelectuales y los artistas; y entre la labor de estos últimos, fué sin duda la de los músicos la que se destacó con más brillo por el relieve especial que confiere la actuación en público, ya sea personal, ya a través de la obra del compositor. Igor Strawinsky, Sergio Koussewitzky, Sergio Rachmaninoff, Fedor Chaliapin, para citar sólo algunos de los más conocidos, no hicieron sino confirmar la opinión desfavorable que el occidente tenía del nuevo régimen. De esta misma época son también las iniciativas destinadas a dar vida a la Opera Rusa de París, los espectáculos del Ballet Ruso de París, cuyos componentes habían emigrado antes de la Revolución Rusa, y que después nunca más regresaron a su país de origen; la organización de los coros Ucranianos, de los Cosacos del Ural, de los Cosacos del Don y otros más, que adquirieron rápidamente fama porque en muchos casos ofrecían espectáculos de real solvencia artística y porque en otros, llevaban por el mundo ansioso de novedad, modos de ser, expresiones de un arte que por su exotismo tenía que llamar la atención. El mundo entero respondió llenando las aposentaduras de los teatros para gozar con fruición del arte ruso en sus más variadas manifestaciones.

En lo que a los coros se refiere, que es lo que nos interesa, una parte del repertorio de música religiosa y considerable número de melodías folklóricas, fueron difundidas a través de las armonizaciones de Balakirew, Rimsky-Korsakoff, Liadow y otros. Los públicos de todo el mundo, conmovidos, aplaudieron un poco por simpatía y otro poco porque lo que se cantaba era realmente bello. La crítica, que poseía un elevadísimo concepto de la musicalidad del pueblo ruso, hizo lo demás para despejar la carrera de coros integrados por refugiados políticos.

En realidad, en el comienzo de sus respectivas carreras, los coros aludidos cuidaron la forma de cantar, con lo que las versiones, si no eran de primera calidad, fueron por lo menos agradables; hoy, después de más de 20 años de actuación, conquistada la fama, desaparecidos muchos de los primeros integrantes, familiarizado el público con muchas de las melodías por la difusión que les ha dado el disco y la radio y desmejorada la forma de cantar debido al ingreso de coristas nuevos, coros como Los Cosacos del Don no resultan un espectáculo ni nuevo, ni atrayente. Por otra parte, el factor simpatía por estos refugiados políticos ha decrecido y por lo tanto la crítica ya no puede dejar de ser objetiva y señalar los defectos que este conjunto artístico posee y que no son pocos.

No debemos olvidar también que los últimos 30 años han sido pródigos en conocimientos y que los conceptos de valorización tanto en el arte como en las más diversas actividades humanas ha variado. Basta recordar que en una época muy próxima a la nuestra los demonios fueron considerados ángeles; y que viceversa, hoy presenciamos la inversión de esta tabla de valores que habíase considerado definitiva en cierto momento, y los ángeles han vuelto a transformarse en demonios. Sin embargo, la versatilidad humana a veces no deja de proporcionar positivos beneficios. En la época angélica de los bolcheviques rusos (1940 a 1946, más o menos), los

que hoy a sí mismos se denominan ángeles y pretenden demostrar-nos que el demonio está haciendo de las suyas en oriente, nos dieron a conocer algunos de los múltiples aspectos de la vida artística rusa, entre los que el musical no era el menos interesante. Aunque muchos sospechábamos tal cosa, se dijo por primera vez a los cuatro vientos que dicho país poseía una pléyade de compositores, cuyas obras podían figurar en el primer plano de la actividad creadora del mundo y cuidadosas grabaciones, así como mucha música impresa de Prokofieff, Shostakovich, Kachaturian y otros, dignas de ser estudiadas como ejemplos de buena música moderna, llegaron hasta nosotros. Datos, suministrados por oficinas estadísticas occidentales, nos hicieron saber que hasta 1939, es decir, hasta un año antes de comenzar al segunda guerra mundial, existían en la Ucrania soviética 9.000 conjuntos corales que desarrollaban intensa labor musical. Pero dicha región, aunque muy poblada, no representaba sino una mínima parte del territorio y población de Rusia, de lo que se desprende que la difusión coral debía ser inmensa y el número de conjuntos en actividad alcanzaba, sin duda, a cifras impresionantes.

Ahora se nos ocurre plantear una pregunta de gran interés: ¿Por qué en Rusia ha adquirido tan amplio desarrollo este tipo de actividad musical, cuando la experiencia nos dice que es labor ímproba, raras veces coronada por el éxito, la organización de un conjunto coral? La respuesta a esta pregunta creemos hallarla en dos causas, una de origen histórico musical y otra de orden social y político difícil de ser comprendida por una mente occidental.

El hombre de occidente ha tenido una trayectoria histórica y ha vivido bajo los estímulos de un medio muy distinto de la historia, los estímulos y el medio que determinaron la formación del ruso actual. En efecto, el proceso de desarrollo de la individualidad del hombre occidental, que confiere características especiales y ha creado el tipo de civilización individualista, comienza a gestarse lentamente después del primer milenio de nuestra era en los dominios del intelecto, se acelera durante el Renacimiento y se concreta y afirma con la Revolución Francesa, saturando hoy todos los recovecos de su personalidad e invadiendo todos los campos de la actividad humana. Al mismo tiempo la música, que es una de las varias manifestaciones del arte, sublima con los recursos estéticos que le son propios a cada uno de los estadios de la historia del hombre occidental, correspondiéndole a la Edad Media, impersonal y gregaria, colectivista en cierto modo y en alguna de sus realizaciones, el Canto Gregoriano y la polifonía, que son formas de expresión musical de colectividades. Pero ya en los primeros siglos después del año mil, contemporáneo a los primeros síntomas de individualismo intelectual, surge el arte trovadoresco como incipiente afirmación de la personalidad humana en la música, en su doble exteriorización de canto solista y de expresión de ciertos estados psicológicos subjetivos. Y desde ese momento el canto solista no hará sino crecer en importancia, hasta desplazar, con el advenimiento de la música armónica, en las postrimerías del Renacimiento,

al canto a varias voces simultáneas e igualmente importantes, hasta adquirir la más absoluta predominancia durante el siglo XIX, —el de apogeo del individualismo— no sólo en la música vocal, sino también en la música instrumental con el desarrollo del virtuosismo solista y con el cultivo de formas en las que siempre la melodía desempeña el papel principal.

En Rusia la historia musical transcurrió de otro modo, y por lo que sabemos, se han formulado tres hipótesis a raíz de que la primera época de su música sacra yace en la oscuridad.

Según la primera de dichas hipótesis, la religión cristiana se introduce en Rusia en el año 988 de nuestra era, por obra de la Iglesia Bizantina y con los primeros sacerdotes griegos llega el sistema musical de los ocho modos, que será la base del canto religioso de la Iglesia Rusa. Hasta el siglo XVII la música eclesiástica no conoce otra manera de expresión que el canto al unísono. A mediados del siglo XVII adopta una polifonía armónica muy sencilla, quizás como un esfuerzo destinado a contrarrestar la influencia del catolicismo romano que, a través de la secta de los Griegos Unidos, del clero polaco y de una capilla que existía en Moscú, ejercía su influencia en el canto litúrgico. También data de esta época la adopción del semitono.

Bajo el influjo de la música polaca, más desarrollada y avanzada y que conoce el uso de la armonía, surgen los primeros compositores cuya música se puso de moda en la sociedad rusa de ese tiempo: T. Redrikow, B. Tritow, N. Bowikine, B. Winogradow, etc. A la muerte de Pedro el Grande, en 1725, cesa la influencia de la música polaca para ocupar el mismo lugar la italiana, que llega primero con Dall'Aia, y se acentúa con B. Galuppi, que fué director de orquesta en San Petersburgo, iniciándose así los compositores rusos en el conocimiento y la técnica de las formas contrapuntísticas de occidente. Son numerosos los artistas que se trasladan a Italia para estudiar con el P. Martini, Zoppis, Sarti y otros. De esta época, anterior a Glinka, son las figuras de Berezowski, Wedel Detchteroff y Bortniansky, quienes escriben música profana y religiosa. La etapa que se sigue es historia reconocida en occidente.

Esta breve sinopsis histórica nos permite sacar algunas conclusiones, mientras en Europa Occidental la música polifónica había cumplido su ciclo de vida y los compositores se aplicaban a la creación de formas vocales e instrumentales propias del período armónico, empieza en la música rusa el cultivo de la polifonía. Dos siglos más tarde, después de la adopción y asimilación de los modelos extranjeros, Mussorgsky crea el drama musical ruso con argumento histórico y Rimsky-Korsakoff, basándose en el modelo de Glinka, la ópera inspirada en leyendas y tradiciones de su propio pueblo. Con el drama musical, la ópera y el sinfonismo instrumental del último lustro del siglo XIX, cuyo representante más ilustre es Tchaikowsky, más como proyección de la estética musical de occidente en el medio artístico ruso que como necesidad nacida de la evolución de un proceso musical propio, Rusia se pone a tono con el movimiento musical europeo.

De lo anterior se desprende que la música rusa realizó en sólo tres siglos, etapas que tardaron un lapso de tiempo mucho mayor en occidente, debido principalmente al hecho de que todo fué creado paso a paso por la experimentación constante. En el siglo XX podemos señalar hondas diferencias entre Rusia y el este de Europa, no ya en cuanto a los procedimientos de expresión artística, que son los mismos salvando las diferencias de orden estético emanadas de características nacionales, sino en cuanto a ambiente cultural. En efecto, mientras en Europa occidental asistimos al proceso de democratización musical con el acceso de grandes masas en público de todas las clases sociales a los conciertos, en Rusia toda su evolución musical habíase mantenido dentro de los estrictos límites de una «élite» aristocrática y burguesa. No podía esperarse otra cosa de un país que en 1914 contaba con 93% de analfabetos.

La segunda hipótesis formulada tiende a explicar la formación y las inclinaciones musicales del pueblo ruso. Un investigador de esa nacionalidad, Sakkarow, afirmó hace tiempo que la polifonía fué conocida y practicada desde épocas lejanas por la Iglesia Rusa. Tal afirmación adquiere todos los visos de verdad cuando se piensa que la Iglesia Bizantina conoció algunas de las formas de la polifonía primitiva, el Isón, por ejemplo; lo que explicaría los largos pedales armónicos de la música religiosa rusa posterior y el mismo procedimiento utilizado por el más ruso de los compositores: Musorgsky; formas que debieron ser sin duda transmitidas con todo el aparato del culto a la Iglesia Rusa. Pero, a raíz de los cambios que sufrieron su música sacra primitiva, o cayó en el olvido, o se prohibió su ejecución por considerársela impía, corriendo en ese sentido la misma suerte que la música instrumental. Por otra parte, según lo que sabemos hasta ahora, ha sido imposible descifrar los numerosos documentos existentes de la música sacra rusa de ese tiempo, porque se ha perdido la clave de su notación musical. Ahora bien, el pueblo ruso, que abrazó con fervor el cristianismo, debió adoptar y hacer suyos las formas de canto oídas en los oficios divinos, fundiéndolas con sus antiquísimas tradiciones musicales y creando una nueva: la del canto coral popular, que se refuerza después, a mediados del siglo XVII, cuando la Iglesia Rusa acepta la polifonía en sus ceremonias religiosas.

La tercera hipótesis es similar a la que, según han demostrado las investigaciones más recientes, dió origen a la polifonía occidental.

Adolfo Salazar nos dice, al hablar de las primeras manifestaciones de la polifonía primitiva: «son movimientos de armonías consonantes paralelas que se encuentran espontáneamente dentro del área europea, en cantos populares de Georgia y del Sur de Gales, es decir, en toda su extensión de este a oeste». Es posible, pues, que antiguos cantos, doblados a la octava y después a la quinta o cuarta, ya sea propios o tomados de otras razas que estuvieron de paso—los normandos o los germanos,—hayan originado por evolución natural el canto popular a varias voces. En todo caso esta hipótesis no incluiría la influencia religiosa, que como es sabido, penetraba en todas las facetas de la vida rusa.

Pero lo que sí es un hecho evidente, cualquiera que haya sido su origen, es que el canto coral prendió poderosamente en el alma de ese pueblo, lo que presupone una tendencia psicológica colectiva por esta manera de exteriorizar su musicalidad. Y sólo después del examen de su historia, en la que la violencia y la tragedia son su nota dominante; en la que las condiciones de existencia del pueblo ruso, sumido en la esclavitud, en la miseria, en la ignorancia y la superstición, cuyos sufrimientos no tienen parangón sino con los de los esclavos de la antigüedad—regidos por un poder centralizador despiadado, por una aristocracia brutal y por un clero ignorante y libertino, es que hallamos la clave de tal tendencia. Reducidos a la condición de subhombres, el canto en común representaba una manera de encontrarse a sí mismos, de solidarizar con la tragedia de los demás y evadirse de la realidad circundante.

Naturalmente, no pretendemos afirmar con lo dicho que el canto solista no existió en Rusia. Todo lo contrario: muchas y muy bellas melodías se cantaron principalmente en el sur de dicho país. Sin embargo las melodías para ser cantadas a una voz pertenecen a géneros de canciones en las que el coro no podría desempeñar ningún papel, como la nana o canción de cuna, y las canciones de amor, etc., reservándose para el canto coral las canciones épicas, las canciones de trabajo colectivo, las de bodas, las de estaciones, etc.

Viceversa, en el occidente de Europa y sobre todo en los pueblos Meridionales, que fueron la cuna del individualismo, el canto coral casi no existe, o es excepcional en la música folklórica.

Tampoco queremos afirmar que el individualismo no exista o no ha existido en Rusia, porque ello sería falso; pero las condiciones en que vivió el pueblo hizo muy difícil su exteriorización. Prueba de ello es que sólo en las clases superiores de la sociedad de ese país, que gozaban de ciertas prerrogativas negadas al pueblo, se dieron casos de un individualismo exaltado como el de Tolstoi, Andreiev, o el de Bakunine, para citar un caso de profesión de fe individualista llevado a su más alto grado de extremismo.

Es indudable que hoy asistimos en el mundo occidental a un resurgimiento de la música coral, como un medio de practicar y difundir la música en las formas más cultas del género citado. Pero además de los propósitos estéticos perseguidos, el canto coral propende al desarrollo de ciertos aspectos de la personalidad humana, que podrían denominarse objetivos éticos. Por lo menos, así lo entiende la pedagogía moderna, y los esfuerzos desplegados por difundirlo a través de los organismos escolares, revela en el fondo ser uno de los tantos medios de que ha echado mano la sociedad moderna para corregir algunos de sus defectos, y su consecuencia, la alienación del hombre en el seno de nuestra civilización individualista.

Quizás en ningún país latinoamericano ha sido tan intensa la labor de difusión coral llevada a cabo como en Chile; y tal labor ha sido coronada por el más halagüeño de los éxitos, si atendemos a la proliferación siempre creciente de organismos destinados a cultivar dicha especialidad musical, y al grado superior de eficiencia

artística alcanzado por coros como el de la Universidad de Chile o el Polifónico de Concepción. De ahí que la crítica, habituada al rendimiento artístico de los coros del país, no haya podido menos que censurar la actuación de los Cosacos del Don, cuya fama no guarda, en los momentos actuales, ninguna relación con la deficiente calidad de sus interpretaciones.

Cuenta Héctor Berlioz, después de un viaje a Rusia, lo siguiente: «El coro de la capilla del Zar, compuesto de cien coristas, hombres y niños, ejecutaban trozos a cuatro, seis y ocho partes reales, ya sea de movimiento muy vivo complicado con todos los artificios del estilo, fugado, ya sea de una expresión tranquila y seráfica, de un movimiento extremadamente lento, exigiendo en consecuencia una colocación de la voz y un arte de respirar muy difícil de hallar. Todo esto me parece, superior a lo que existe en ese género en Europa...». Más adelante, al relatar la impresión que le causara el coro particular de una dama de la aristocracia rusa, se expresa así: «Todos inmóviles, con los ojos bajos, esperaban en el más profundo silencio el momento de comenzar a cantar, y a su signo hecho sin duda por uno de los directores—signo imperceptible para el espectador—y sin que nadie hubiera dado el tono ni determinado el movimiento, entonaron uno de los más vastos conciertos a ocho voces de Bortniansky. Había en el tejido de la armonía, entrelazamientos de partes que parecían imposibles, suspiros, vagos murmullos como se oyen tal vez en los sueños, y de tiempo en tiempo, acentos que, por su intensidad, semejaba gritos inesperados que traspasaban el corazón, oprimían el pecho y suspendían la respiración. Después todo se extinguía en un decrescendo inconmensurable, vaporoso, celeste: hubiérase dicho un coro de ángeles partiendo de la tierra y perdiéndose poco a poco en el Empíreo».

Dejando de lado todo lo que pueda existir de exageración romántica en esta descripción, no cabe la menor duda de que Berlioz debió quedar sorprendido y admirado de lo que oyó. Sin embargo, nosotros no hemos podido apreciar nada de lo que nos dicen las dos citas anteriores en los Cosacos del Don. Todo lo contrario; en la música religiosa ejecutada en la primera parte de los dos conciertos realizados en Santiago, no hicimos sino advertir multiplicados los defectos que en un coro folklórico de segunda categoría, y hubieran sido difícilmente tolerables. Por otra parte, la dirección de Serge Jaroff, tal como lo ha señalado la crítica, sería excelente para un coro militar que canta marchas, pero es la menos adecuada para realizar interpretaciones de calidad artística.

La música folklórica que ejecutaran los Cosacos del Don, captó la sensibilidad del oyente más por la belleza que esos cantos encierran, que por la perfección de las interpretaciones. Afinación deficiente, respiraciones hechas en el momento menos oportuno con las consiguientes rupturas del fraseo natural, abuso de efectismos, y una indisciplina general. Ello nos hace pensar que los viejos y aguerridos cosacos del ejército zarista se hallan en lamentable estado de decadencia. Creemos que sería consejo de sabia estrategia mili-

tar lanzar una cortina de humo y realizar una prudente retirada a cuarteles de invierno.

Los dos bailarines que ejecutaron las danzas al final del espectáculo,—profesionales sin duda—dieron la nota sobresaliente en los dos conciertos.

N. C.

CUATRO PIANISTAS CHILENOS

La actuación de los solistas nacionales empezó a fines del mes de Abril bajo los mejores auspicios: Luis Landea, joven pianista, se presentó con un programa confeccionado en base a cuatro Sonatas de Beethoven.

Presentarse hoy en un concierto con un programa como el que tuvimos la oportunidad de escucharle a Landea, es asumir una inmensa responsabilidad, no sólo por la suma de dificultades de orden mecánico y expresivo que el ejecutante debe vencer, sino también porque la obra beethoveniana ha sido difundida de tal manera, que hoy se nos hace imposible escucharla en versiones que no tengan un índice muy alto de calidad. Si pensamos que la formación pianística de cada alumno incluye la obligación de estudiar y conocer las Sonatas de Beethoven y que la comercialización de la radio, el disco y el concierto ha hecho de ellas, como en general de la obra Beethoven, su principal comodín para la caza de público, tendremos una idea aproximada de las exigencias que se le plantean al artista cuya presentación, después de una ausencia de varios años, se hace con un programa como el que nos ofreció Landea.

A lo dicho debemos agregar que en torno a la interpretación de la obra beethoveniana, se ha suscitado desde hace mucho tiempo una discusión cuyos puntos de vista contrarios siguen siendo irreconciliables. En efecto, existen muchas respetables autoridades artísticas que sostienen que dicho compositor es un romántico, que el contenido expresivo rebasa siempre los límites de la forma y se impone a ella, aspecto que se acentúa en la segunda etapa de su vida, para adquirir un carácter definitivamente poemático en la tercera de ellas. Consecuentes con esta manera de pensar, la música de Beethoven es ejecutada con la libertad inherente a un romántico en la que la valorización subjetiva y personal del contenido expresivo y estético pasa a jugar un papel de gran importancia para el intérprete.

Otros sustentan que dicho autor partiendo del formalismo clasicista heredado de sus precursores, llega al equilibrio de forma y contenido expresivo en la segunda etapa de su vida, para otorgar preeminencia al último de estos dos factores en la tercera, sin que desaparezcan del todo las principales articulaciones formales. En consecuencia, la interpretación deberá ceñirse a la valoración exacta de tales atributos, reduciendo lo subjetivo a su más mínima expresión.

Por último existe la posición objetiva y formalista, conforme a la cual la interpretación tiende a reducirse nada más que a la exac-

ta versión del texto, cuyo aspecto expresivo y dramático aparece implícito en él, si se enfoca con un bien entendido equilibrio de las partes y una exacta valoración de los contrastes.

La primera de las tendencias expuestas está representada por intérpretes como von Karajan, conocido por nuestro público, y Wilhem Kempf, pianista. La segunda por casi la mayor parte de los intérpretes conocidos, como Furtwaengler, Backhaus, etc. La tercera, principalmente por Arturo Toscanini.

Luis Landea se movió entre la primera y la segunda de las tres tendencias enunciadas. *Sonatas* como, por ejemplo, la *op. 26, en la bemol mayor*, y *op. 28 en Re Mayor* fueron vertidas como obras de un compositor romántico, con frecuentes cambios de tiempo, «rubbato», «acelerandos» y «rallentandos» y con una matización muy acuciosa. Hubo, en general, olvido de las grandes líneas que rigen en todo momento la composición beethoveniana. Excepción de lo dicho fueron el Allegro de la *Sonata en la bemol* y el Presto de la *Sonata en Fa mayor op. 10, N.º 2*, en los que Landea se ciñó al texto, y hubo por lo tanto, un menor grado de subjetivación. Sin embargo, gracias a un buen gusto natural, Luis Landea se salvó en todo momento de caer en lo «curso», de lo que se desprende que si bien a nuestro criterio las interpretaciones de las obras mencionadas pueden merecer algunas objeciones, estamos muy lejos de reprobarlas.

Donde las condiciones de Luis Landea se pusieron en evidencia y la que consideramos la más lograda de sus versiones, fué la que ofreció de la *Sonata Op. 31 N.º 3 en mi bemol mayor*. Forma y contenido expresivo aparecieron perfectamente equilibrados; desapareció el puntillismo expresivo y hubo a lo largo de toda la obra un calor humano contenido que le confirió un auténtico carácter dentro de su propio estilo.

Las condiciones más relevantes de este joven pianista son: un buen mecanismo puesto al servicio de una alta dosis de sensibilidad, que se esfuerza constantemente por ofrecer versiones muy expresivas; una sonoridad agradable y robusta en el caso necesario; y una excelente utilización del pedal, que desde Beethoven en adelante empieza a adquirir tanta importancia y que generalmente es usado con sobriedad por Landea.

En esta oportunidad escuchamos al pianista mencionado en un programa de obras de un solo autor. Sería interesante en otra ocasión el volverlo a oír en un concierto que incluyera obras de diversos autores para poder formular una opinión más completa de su talento de ejecutante.

Una semana después se presentó la pianista Flora Guerra.

La primera cualidad que pone en evidencia e impresiona al que la escucha, es su absoluto dominio del mecanismo pianístico. Posee una ejecución limpia, brillante y una articulación nítida que mejor se adapta a las obras de la época clavecinista, que a las que han sido escritas en función o para el piano. De ahí que sus versiones de Bach o de Mozart resultan extraordinariamente claras, en lo que al aspecto mecánico se refiere. Desde el punto de vista musi-

cal, sus intérpretes satisfacen tanto, aunque hubo momentos en que la pianista supo identificarse con el contenido expresivo de la obra ejecutada.

Quizás el dominio mecánico anteriormente señalado sea el factor determinante de que la pianista, conscientemente o no, se vea compelida a lucirlo, en detrimento, a veces, del oficio de dar vida musical a una obra, que es la principal misión del intérprete. Es por ello que la versión de Mozart adoleció de un exceso de velocidad en el «tempo», que no hizo sino perjudicar su intelección expresiva a pesar de la perfecta nitidez del juego mecánico, con una ejecución un poco menos rápida, se habría obtenido un Mozart rococó, lo que parece coincidir con el concepto de la intérprete, y por lo tanto más claro e interesante.

Fué sin duda en Brahms donde la sensibilidad de Flora Guerra estuvo más lejos de penetrar en la estructura interna y en el contenido expresivo de la obra. Pero por el contrario, fuimos sorprendidos agradablemente con la versión que dió de algunos de los trozos que componen la colección «*Ma mère l'Oye*» en los que su sonido apareció con la necesaria intención y plasticidad expresiva que requiere la música esencialmente colorista de Ravel.

Como conclusión de este concierto podríamos establecer lo siguiente: sus mejores versiones fueron la de Bach en la primera parte y las de Ravel y Alfonso Leng en la última; la pianista no posee sensibilidad romántica ni gran sentido constructivo; pero, en cambio, está dotada de un mecanismo que, con un examen más profundo de las obras le permitiría ofrecer excelentes interpretaciones de la música clavecinista. Tiene, además, bastante desarrollado el sentido colorista, lo que también la favorece para realizar buenas ejecuciones, de música impresionista. Comparado su último concierto con anteriores presentaciones, es evidente que ha realizado un progreso tanto en lo que a calidad de sonido se refiere, como en el propósito de penetrar más hondo en el contenido de la obra musical.

En el tercer concierto de la temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se realiza bajo el auspicio del Instituto de Extensión Musical, escuchamos a la joven pianista Edith Fischer en el *Concierto en do mayor op. 15 N.º 1 para piano y orquesta* de Beethoven.

¿Qué podríamos añadir a los elogios prodigados con toda justicia por los críticos y por el público en anteriores presentaciones, y después de la última con la Orquesta Sinfónica? No cabe sino sumarnos sin reservas a ellos, y volver a repetir que es un caso asombroso de madurez, dada su juventud y que su penetración musical, el amplio desarrollo de su mecanismo, su perfecta adaptación a las exigencias estilísticas de la obra que interpreta, su honrada posición frente a la música, le auguran un futuro brillante.

A esa meta sólo se llega cuando existen las excepcionales condiciones que ella tiene, puestas en un medio propicio y con los excelentes guías que se le han ofrecido para su desarrollo.

Sin embargo, se nos ocurre formular un par de observaciones que en ningún caso deben ser entendidas como deseo de disminuir

ninguna de las condiciones que conforman el magnífico arte pianístico de Edith Fischer. Concretamente nos referimos al hecho de que su sonoridad no satisface plenamente en los fortísimos y a veces el sonido de sus cantábiles no resulta lo lleno y redondo que debería ser.

Es claro que por un lado está la explicación de que su contextura física de adolescente aun no le permite recabar del instrumento la sonoridad que su imaginación le exige. Esto es evidente y sin duda tendrá su solución con el correr de los años, cuando su organismo sea el de una persona adulta. Pero por otra parte pudiera ser que nuestras observaciones tuvieran su origen en un errado juego muscular en el momento de realizar un «fortísimo» o el ataque de un acorde.

Volvemos a repetir lo dicho; no debe concedérsele más importancia de lo que realmente tiene y no es más que una anotación hecha al margen de interpretaciones que poseen siempre un alto nivel de calidad. Sin embargo, este aspecto debe cuidarlo la pianista, si no desea que lo que hoy aparece simplemente como la consecuencia del equilibrio que existe entre su edad y las exigencias que se autoimpone, se transforme con el tiempo en un hábito difícil de desarraigar.

Excelentes bajo todos los aspectos, el manejo de los pedales, especialmente las oportunas colocaciones de la sordina, que contribuyeron a enriquecer con cambios de color en el sonido algunos de los pasajes del Concierto de Beethoven. Por lo demás esta obra que plantea los más difíciles problemas al artista, desde el formal hasta el de un perfecto equilibrio y fusión con la orquesta, fueron resueltos con la habilidad y excelencia que sólo hallamos en pianistas excepcionales.

El ejecutante que completa la serie de cuatro pianistas nacionales que se hicieron escuchar en el comienzo de esta temporada, fué Rudy Lehman, profesor del Conservatorio Nacional de Música.

El crítico que forma estos comentarios lamenta no haber podido asistir a su concierto. Dado el prestigio de que goza en nuestro medio Rudy Lehmann, prestigio cimentado en exitosas actuaciones anteriores, hemos creído oportuno hacer un extracto de algunos de los juicios críticos emitidos por la prensa de Santiago.

«Es necesario insistir en la seriedad y honradez de Lehmann. ¿Y en qué se traduce ésta? En la indiscutible meditación y culta maduración de cada una de las obras que interpreta. Hay en ellas conceptos claros de estilo; equivocados podrán afirmar algunos, pero seguros, bien delineados, firmes en su exteriorización y convincentes en su realización».—(«El Mercurio»).

«En primer lugar ha mejorado mucho la calidad del sonido, que ahora es más dúctil, menos percutido, más rico en inflexiones de intensidad; luego, las versiones ofrecidas han demostrado un trabajo cuidadoso, resultado de una concepción estilística seria».—(«La Nación»).

N. C.

TRES CONCIERTOS SINFONICOS BAJO LA DIRECCION DE VICTOR TEVAH

El 4 de Mayo pasado se dió comienzo a la temporada oficial de conciertos que todos los años realiza la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la égida del Instituto de Extensión Musical.

En realidad, podríamos decir que nuestro medio se pone en movimiento en el momento preciso en que Víctor Tevah, batuta en mano, da la señal de ataque a los profesores de nuestra máxima organización orquestal. Todo lo que se realiza antes de este momento no constituye sino un prelude en «pianissimo» y todo lo que sigue después de la temporada sinfónica toma el significado de un paulatino «decrecendo» hasta su total extinción en Diciembre. Suele ocurrir de vez en vez, que este paulatino «decrecendo» se interrumpe bruscamente para adquirir el carácter de una afirmación final de vitalidad musical intensa, como ocurrió el año pasado con los Festivales de Música Chilena; pero éstos son acontecimientos que no pueden repetirse todos los años.

Fué con un programa confeccionado a base de la «*Obertura Trágica*» op. 81 de Brahms, el *Concierto en Re Mayor*, para violín y orquesta, op. 61 de Beethoven y la *Rapsodia Española* de Ravel que la Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, dió comienzo a su temporada de conciertos.

Este programa, preparado bastante tiempo antes de la fecha de su audición, fué en cuanto a ejecución el mejor de los tres que dirigió Tevah. Afinación, unidad, compenetración musical, relieve de planos sonoros, etc., se mantuvieron en un buen nivel durante todo el concierto. El director manifestó una vez más en la versión de las obras programadas, avenirse mejor con las de la época clásica y romántica, predilectas de su sensibilidad, que con las obras de otras épocas. Sin embargo su interpretación de la *Rapsodia Española* de Ravel, reveló un acucioso estudio del detalle y fué en general una de las mejores que le hemos escuchado de música impresionista.

La ejecución de la parte solista del concierto de Beethoven correspondió al concertino de la Orquesta Sinfónica, Enrique Iniesta, excelente violinista español. No obstante las relevantes cualidades de este violinista, la más destacada de las cuales es su bello sonido, buen mecanismo violinístico y gran temperamento musical, creemos que su versión un tanto preciosista no corresponde exactamente a las características de estilo de Beethoven, así como tampoco a las propiedades de su mecanismo, su sonido y su sensibilidad, que lo predisponen mucho mejor para obras de otras tendencias estéticas. Fuera de estas consideraciones, la obra resultó todo lo correcta que se podía esperar de un violinista capaz y musical que sale de la órbita de sus posibilidades artísticas.

En cuanto a obra, el *Concierto en re mayor*, a riesgo de decir una herejía y a pesar de que posee momentos muy atractivos desde el punto de vista musical, no es ni con mucho comparable a los con-

ciertos para piano y orquesta del mismo autor, y mucho menos, desde luego, a sus sinfonías. En primer término, es un concierto con una cabeza grande y un cuerpo muy pequeño, o lo que es lo mismo, un primer movimiento inmensamente desarrollado, que ocupa la mitad o más de la mitad del concierto y dos movimientos muy breves comparados con el primero, lo que da de inmediato la idea de desequilibrio y desproporción al considerar la obra en su conjunto. Por otra parte, quizás por ser fruto primerizo de un compositor que prueba sus fuerzas con las grandes formas, existe una marcada influencia de modelos y métodos de composición de autores anteriores, en medio de los cuales de vez en cuando asoma la garra beethoveniana. Sus momentos de mayor vuelo no lo salvan de caer constantemente de una intrascendencia que es desconocida en la obra posterior de este autor. Por último sus cadencias,—interminable una de ellas,—contribuyen a asignarle el carácter de esa música que es pretexto para lucir el virtuosismo del solista.

Si comparamos la *Rapsodia Española*, también obra primeriza, con el concierto comentado, salta a la vista la madurez con que el gran compositor francés se abocó a componer para orquesta. No es nuestra intención demostrar con esta afirmación, ni disminuir en un ápice la importancia de Beethoven en la música. Pero es de todo punto evidente que la *Rapsodia Española* es fruto de un arte acabado y que si bien en ella existen rastros que permiten establecer la influencia de maestros anteriores o contemporáneos de Ravel, especialmente Debussy, no es menos cierto que en esta partitura hacen eclosión todos los rasgos de la personalidad de Ravel; los mismos que el maestro francés llevaría al más alto grado de perfección artística en obras como «*L'Heure Espagnole*», por ejemplo. En efecto, en ella ya está presente ese sentido de lo trágico-cómico, de lo irónico, grotesco, sentimental, de lo hispánico que conforma una parte del arte pictórico de Goya, y que por fenómeno de rara transmutación espiritual operada a través de un siglo de distancia, aparecería después como una característica del arte de Ravel.

Analizada desde el punto específicamente musical, la *Rapsodia Española* aparece como una trilogía cíclica de piezas a la que sirve de nexo el tema fa, mi, re, do sostenido y a la que posteriormente se intercaló la Habanera. Además del material musical empleado, que es de primera calidad siempre, lo que más sorprende en ella es el dominio de la orquestación. Hay páginas que podrían figurar como una muestra de equilibrio y eficacia en la técnica moderna de orquestar. Citamos solamente al caso las cadencias «ad libitum» del *Preludio de la Noche* y especialmente la última página de la FERIA en la que el propósito de «crescendo» y «diminuendo» fué logrado por medio de una novedosa amalgama armónica y timbrística.

Si en el primer programa el clasicismo estuvo representado por Beethoven, el romanticismo por Brahms y la música moderna por Ravel, en el segundo las mismas épocas estuvieron representadas por Mendelssohn, el más clasicista de los románticos, con la ópera *La Gruta de Fingal*, el romanticismo por Anton Bruckner con su *Novena Sinfonía* y la música moderna con el *Concierto en re me-*

nor para dos pianos y orquesta de Francis Poulenc. Este concierto, esperado con curiosidad e impaciencia, porque ofrecía el estreno de dos obras, la *Novena Sinfonía* de Bruckner y el *Concierto* de Poulenc, reveló poseer importancia desde el punto de vista documental histórico, ya que la cualidad principal de una de las obras mencionadas es la de ilustrar las características principales de una personalidad musical poco conocida fuera de Austria y Alemania como es Bruckner, y la de ser un resultado de la época de experimentación musical por la que pasó Francia entre las dos guerras, el *Concierto* Poulenc.

La *Obertura* de Mendelssohn ejecutada en este concierto, confirma una vez más que los valores estéticos permanentes de la obra de este compositor se hallan principalmente en su producción sinfónica, más que en su obra pianística o de cámara, por importante que ella pueda ser. Su hermoso *Trío en re menor*, sus *Romanzas sin palabras*, etc. son obras de menor cuantía comparadas con sus *Sinfonías*, *Oratorios*, *Oberturas*, y *Scherzos* y no le hubieran granjeado el lugar preponderante que ocupa entre los románticos de su tiempo. A la riqueza del contenido musical de sus obras de gran envergadura, debe añadirse el talento genial, innato y espontáneo de orquestador; talento del que carecieron la mayoría de los románticos contemporáneos suyos. El cuadro se completa cuando se piensa que Mendelssohn fué el único compositor de ese tiempo que logró dar solución armoniosa a los problemas de forma y fondo, que fué una de las preocupaciones permanentes del romanticismo musical.

La *Novena Sinfonía* de Bruckner está muy lejos de despertar hoy el entusiasmo que produjo en su época en Austria. Creemos que en este sentido la opinión es casi unánime al reconocer que si bien en dicha obra existen momentos de verdadero interés musical, como en el *Scherzo* tan bien estructurado; considerada en conjunto ésta, deja en el oyente una sensación de fatiga cuyas causas principales debemos hallarla en la repetición de frases sin ninguna variación, ni armónica ni melódica, en la utilización casi mecánica de la progresión y en sus desarrollos de proporciones descomunales. Estamos, por otra parte, muy lejos del clima musical wagneriano que predominaba en todos los países de raza germana en aquella época y aunque es imposible dejar de reconocer la influencia que dicha música ejerció sobre compositores como Ricardo Strauss, hoy nuestro objetivismo no puede dejar de calificar a Bruckner como el momento en que hace crisis el proceso de inflación musical iniciado con la obra de Wagner. La Orquesta Sinfónica de Chile hizo todo cuanto estuvo a su alcance por vencer las dificultades de una obra que, de todas maneras, un músico debe escuchar por lo menos una vez en su vida, para saber de lo que se trata.

El *Concierto de Poulenc* no nos dejó un recuerdo muy optimista. Esta obra es consecuencia como muchas del mismo compositor y del grupo de los seis a los que él pertenece, del esfuerzo realizado entre las últimas dos guerras por la generación de compositores jóvenes de ese tiempo, para desprenderse del impresionismo musical y tentar nuevos caminos, esfuerzo que tuvo su precursor genial en Erik Satie.

Su tara principal consiste en el empleo de un material de muy baja ley, saturado de los lugares comunes de la música de nuestro siglo. Ritmos de jazz, giros melódicos de café concierto y sentimentalismo musical a lo Rachmaninoff, se entremezclan con efectos de gamelán, dando como consecuencia una música superficial y sin originalidad. Es hasta cierto punto reflejo de la mentalidad que reinaba por aquel entonces en París, y que encuentra su exteriorización esquemática en el «Je m'en fous» del argot parisiense. En cuanto a forma la obra está bien lograda y el tratamiento virtuosístico de los dos pianos precede a obras de categoría muy superior, como es, por ejemplo, el Concertino de Jean Françaix.

La ejecución en los dos pianos estuvo bajo la responsabilidad de Juan Lemann y Galvarino Mendoza, pianistas ambos de brillante técnica, ritmo seguro y buen sonido, para los que no significó esfuerzo alguno el vencer las dificultades de la obra.

El Tercer Concierto dió lugar también a constatar una curiosa comprobación histórica: la influencia que ha ejercido la música de Mozart en los últimos 200 años. En efecto el programa podía haber llevado el siguiente subtítulo: «de cómo la música de Mozart influenció a Beethoven en el *Concierto en Do Mayor, Op. 15 N.º 2* para piano y orquesta; a un Romántico, Franz Schubert, en la *Quinta Sinfonía en si bemol* y a Sergio Prokofieff, moderno en la *Sinfonía Clásica*».

Al *Concierto en Do mayor* de Beethoven podríamos aplicar algunos de los conceptos vertidos respecto del Concierto en re mayor para violín del mismo autor. Sin embargo, en el *Concierto para piano* obra también de su juventud, la calidad musical, el equilibrio general, supera por mucho al Concierto para violín. La obra referida constituye en realidad un preludio a esas admirables sinfonías para piano y orquesta que serían después los Conciertos en do menor, en sol y en mi bemol mayor. En cuanto a la ejecución de la parte solista, que estuvo a cargo de Edith Fischer, ya nos hemos referido a ella en capítulos anteriores.

La *Sinfonía en si bemol* de Schubert, también obra de juventud, pone una vez más en evidencia cómo este compositor, tan genial en lo que al «lied» se refiere, se mantuvo fiel al modelo de sinfonía mozartiana, fidelidad que se acerca a la imitación en el Minuetto, que hace recordar su homónimo de la *Sinfonía en sol menor* del citado compositor clásico. Sus aportes innovadores son más bien nulos en esta gran forma, los que se reducen a cierto lirismo general que proviene del cultivo del «lied». La orquestación es clara y ordenada; aciertos en este aspecto los encontramos en Sinfonías posteriores, especialmente en la en si menor y en do mayor.

Es extraordinario observar cómo el racionalismo del S. XVIII y su versión moderna, después de Marx, el materialismo dialéctico, han conformado la mente y la sensibilidad de Prokofieff. En efecto, raras veces hemos oído a este compositor explayarse en la vena sentimental y romántica, o sumergirse en el subjetivismo de su *Concierto en sol menor* para violín, sus *Visiones Fugitivas* o su *Sugestión Diabólica*, que constituyen casos excepcionales en su música. La

posición objetiva de su personalidad que es la que lo emparenta con los clásicos del siglo XVIII, se traduce en una música de carácter voluntario y enérgico, sin ninguna explosión pasional, pero tensa de esfuerzo sistemático, mecánico, continuo que aflora a su lenguaje con la regularidad de un motor. Ninguna sombra, ningún claro oscuro, nada de dudoso, sino líneas nítidas, claras, bien trazadas, formando ángulos agudos, cortantes y planos claramente delimitados. Esta posición está apenas amortiguada en su *Sinfonía Clásica* por la sonata de un hombre que contempla un pasado que es provechoso en sus lecciones, pero que sabe que no puede ni debe volver.

La Orquesta Sinfónica de Chile ofreció una versión brillante de esta obra, bajo la dirección de Víctor Tevah.

N. C.

DOS CONCIERTOS SINFONICOS BAJO LA DIRECCION DE ARMANDO CARVAJAL

Con Debussy, como con los perfumes finos y caros, se debe proceder con cuidado. Todo lo contrario de lo que podría suponerse, un frasco de exquisito perfume vaciado sobre la cabellera de una mujer encantadora no conseguiría sino alejarnos de ella. Y recurrimos a la comparación de perfume y mujer, porque mucho de cada cual nos sugiere la música de Debussy y el primer concierto que dirigió Armando Carvajal después de haber permanecido varios años alejado de las actividades de director.

Su reaparición en público se llevó a cabo con un «Festival Debussy», y confeccionado a base de «*Tres Nocturnos para orquesta*», *Preludio a la Siesta de un Fauno*, *Tres baladas de François Villon*, *La Demoiselle Elue e Iberia*, *Imágenes para orquesta*. Como puede observarse, programa excesivamente largo y monótono por su gran apego al mismo estilo. Creemos que, por ejemplo, las Tres Baladas, La Demoiselle Elue e Iberia, o una programación similar incluyendo cualquiera de las otras obras del mismo programa, hubiera sido suficiente.

La capacidad de concentración mental y auditiva de los públicos de nuestra época es limitada y la constante tensión a que está sometido el ser humano por la vida actual, no hace sino reducirla. Sobrepassar por lo tanto el término medio de una hora de música significa restar proporcionalmente interés a la totalidad de un programa, cuando éste incluye obras de una sola tendencia estética, como lo fué este Festival Debussy.

Esta música es, sin duda, bella como ninguna; escucharla produce una doble recreación intelectual y sensorial. Sin embargo, la prolongada audición de ésta, si se considera escrita a base de los recursos utilizados por el compositor francés, por más variados que ellos sean, no pueden sino producir el agotamiento de nuestras facultades receptoras. Sería lo mismo que encerrarnos en una habitación sobresaturada de las más exquisitas esencias; después de dos horas saldríamos de ella totalmente insensibles o anestesiados.

La reaparición de Armando Carvajal en las actividades musicales de Santiago al frente de la Orquesta Sinfónica, defraudó en relación con el interés con que él la esperaba y no contribuyó precisamente a mejorar el concepto y prestigio que se granjeara con la inmensa labor desarrollada por este músico en el país. Si a Chile se le otorga hoy una elevada cultura musical, es en parte fruto de la actividad artística realizada en el pasado por este músico; si los resultados del Festival Debussy no rindieron todo lo que se esperaba de un artista de la experiencia de Carvajal, ello puede explicarse, por un lado, por el hecho de que éste ha permanecido demasiado tiempo alejado de la dirección de orquesta y del público. Esto es evidente, si hacemos un balance entre el primero y el segundo concierto, en el que Carvajal mejoró considerablemente la calidad de sus interpretaciones.

Recordamos al respecto una anécdota atribuída a Busoni, de la que no nos es posible garantizar la autenticidad ni la versión correcta de la misma. Pero para el caso presente, «se non é vero é ben trovato». Se cuenta, que el famoso pianista y compositor italiano dijo una vez: «Cuando dejo de estudiar un día, yo me doy cuenta de que toco mal; si dejo dos días de estudiar, se da cuenta el público; si dejo tres, se dan cuenta los críticos...». Naturalmente, la ironía está destinada a ridiculizar a los que ejercemos esta vapuleada profesión de tener que enjuiciar a los artistas. Pero, en el fondo, existe otra verdad, que es la de que un artista que deja de actuar y por lo tanto de estudiar con la intensidad que exige la actuación en público, está destinado a perder el dominio de la actividad artística a que se dedica.

Tanto vale lo dicho, para un instrumentista como para un director de orquesta, o un compositor que deja de componer. Volver a ponerse en entrenamiento, en poco tiempo, significa realizar un esfuerzo ímprobo, no siempre recompensado por el éxito. Si el instrumentista pierde la agilidad de sus dedos y otras muchas condiciones más, el director pierde la facultad de galvanizar a los músicos de su orquesta, el sentido del equilibrio sonoro de los distintos grupos instrumentales, etc. Y esto es lo que ha ocurrido con Carvajal, con motivo de su alejamiento de la dirección orquestal. Todo el concierto dedicado a obras de Debussy adoleció de lentitud en el ritmo, de falta de relieve en los distintos planos sonoros, de contraste en la matización y de indisciplina general en la orquesta.

De los *Tres Nocturnos* de Debussy, el mejor interpretado fué *Fiestas*. Por el contrario, *Sirenas*, que contó con la cooperación del coro que dirige el propio Carvajal, fué el menos logrado. El coro, en la parte que le corresponde, comenzó cantando por lo menos un cuarto de tono más alto; mejorada la afinación, se mantuvo en una calidad sonora que mal podía satisfacer la intención de ser un llamado inmaterial y lejano de sirenas, lo que sin duda fué la sonoridad buscada por el autor al escribir la obra. En descargo del grupo Asociación Coral de Santiago, podemos decir que es imposible exigir más por tratarse de un conjunto de muy reciente formación.

La versión de *La Siesta de un Fauno* adoleció de la lentitud de

ritmo y la monotonía expresiva a que hemos hecho alusión en el comentario general que precede a éste.

Luisa Darios, mezzo-soprano, tuvo a su cargo la parte solista en las *Tres Baladas de Villon*. Si bien la voz de la citada cantante es de exiguuo volumen para poder destacarse sin esfuerzo sobre la orquesta y llenar un teatro como el Municipal, su interpretación, sin embargo, con todos sus defectos, fué la mejor del concierto. Luisa Darios cantó con buen sentido expresivo, ya que se movió en un género de música que conoce y le es familiar, lo que habría adquirido mayor relieve si el director hubiera adaptado la sonoridad de la orquesta al volumen de su voz. De más está decir que la obra posee los más puros y altos valores musicales y que el arte de Debussy logró en ella una de sus más geniales realizaciones.

La misma lentitud en el movimiento y falta de relieve en el colorido pudo observarse en *La Dama de Elue*, que por esas causas resultó fragmentaria, desarticulada y de una extensión inusitada. Contó como intérpretes con Nelly Suárez, cantante peruana de grandes dotes en el papel de Recitante y con Blanca Hauser, en la parte de la doncella.

El concierto concluyó con una versión de *Iberia*, tres imágenes para orquesta.

Si el primer concierto reveló un sinnúmero de fallas de todo orden, el segundo, en cambio, produjo la sensación de que el director se hallaba mucho más compenetrado y en posesión de las obras que interpretó.

En él escuchamos la obertura de la ópera *El Secreto de Susana* de Wolf-Ferrari, de la que ofreció una versión llena de vivacidad y colorido, aunque algunos de los pasajes en imitaciones no fueron destacados con la suficiente claridad. Se trata de una obrita escrita dentro de las mejores tradiciones italianas en este género musical y cuyo antecedente lejano lo encontramos en compositores como Cimarosa, Mozart y Rossini.

Lo más censurable, desde el punto de vista interpretativo, fué sin duda la versión del *Doble Concierto en la menor*, para violín, violoncello y orquesta, op. 102 de Brahms. Compleja, difícil bajo todos los aspectos, esta obra requiere prolongado y acucioso estudio para resolver los numerosos problemas que plantea su ejecución, entre los que no es el menor el enorme peso de toda la masa sonora que Brahms lanza continuamente sobre los solistas. El deseo de contrarrestar este defecto, que es inherente a la escritura de la obra, hizo al director apianar la orquesta a cada entrada de los solistas, lo que produjo un oscurecimiento de toda su trama polifónica. El único remedio que existe contra este defecto de la escritura orquestal, es contar con dos solistas cuya sonoridad sea lo suficiente poderosa como para sobresalir en el momento oportuno. Tal no es el caso de Arnaldo Fuentes y Enrique Iniesta, violoncellista y violinista que tuvieron a su cargo la parte de solistas, los que más bien se destacan por la buena calidad de sus timbres que por el volumen de su sonido.

En la segunda parte del programa figuraron *Ocho piezas para*

pequeña orquesta, de Armando Carvajal, obras conocidas a través de su versión pianística original. No es música trascendental, ni de grandes pretensiones y responde bien al propósito pedagógico con el que fueron concebidas, es decir para servir a los niños que realizan sus estudios de piano. Nuestras preferencias se inclinan más hacia la versión original para piano.

También tuvimos la oportunidad de escuchar *Impresioni del Vero* de Gian Francesco Malipiero, compositor que pertenece a la generación con que comienza el verdadero resurgimiento de la música sinfónica en Italia. Es una composición de juventud del ilustre maestro italiano, que después habría de evolucionar hacia otras tendencias estéticas. Como obra de la primera época de su vida, está saturada de un impresionismo italianizante, que si bien ayudó a toda una pléyade de compositores a liberar a Italia del yugo del verismo operístico que se aviene del todo con artistas de un país luminoso, de temperamento pasional y de un lenguaje en el que la retórica es un recurso imprescindible. Un lenguaje musical hecho de murmullos, de bruma sonora, de sugestión, era solamente concebible en la Francia de Verlaine, Albert Samain y Mallarmé y no en la Italia de Carducci o de D'Annunzio. El Impresionismo fué, por lo tanto, un momento de la historia musical moderna de dicho país, y un pretexto del que se echó mano para luchar contra la música del arroyo, que tantos estragos había hecho y por tanto tiempo había perdurado. Las composiciones creadas bajo el influjo de tal tendencia no tienen hoy la significación que tuvieron en su hora. La versión que se ofreció de la *Suite Impresioni dal Vero*, fué bastante discreta y superior en todo caso a la mejor de las versiones de las obras de Debussy del concierto anterior.

Armando Carvajal interpretó el Scherzo de *El Aprendiz de Brujo* de Paul Dukas, como en sus mejores tiempos. Puede elogiarse sin reservas su versión en esta obra donde la Orquesta Sinfónica adquiere bajo su dirección el brillo y la precisión que caracterizaron a algunas de sus interpretaciones de otros años.

N. C.