

LOS FESTIVALES DE MÚSICA CHILENA, ¿UNA BELLA INICIATIVA EN DERROTA?

P O R

Vicente Salas Viú

I

Desde el Primer Festival de Música Chilena, celebrado en noviembre de 1948, al Sexto, a fines de 1958, han transcurrido diez años, toda una década que permite y que aconseja una revisión de lo alcanzado por ellos. Ante todo, porque parece a primera vista que tan importante iniciativa una de las más hermosas acometidas por el Instituto de Extensión Musical, se encuentra en franca decadencia. Si ello así ocurre, escudriñar las causas que han producido, ajenas o no al mecanismo de los propios Festivales, tal proceso de decaimiento será el tema principal que nos ocupe en este ensayo. El tema principal y sus derivados. Hablando musicalmente, el núcleo temático de estas líneas.

Por otra parte, es posible que la sensación de postración dejada por el desarrollo del último Festival, que ahonda las muy semejantes recibidas en los dos precedentes, sea tan sólo una impresión sin reales fundamentos. No hay que decir hasta qué punto así lo deseo, con cuánta satisfacción lo haría constar. Dicho de otra forma, qué legítimo sería mi entusiasmo al poder declarar al lector: partí de una impresión pesimista que, en el correr de la pluma, se ha demostrado injustificada; felicitémonos de este examen que lo ha hecho evidente.

Ya he dicho que tengo a los Festivales de Música Chilena por una de las más bellas iniciativas del Instituto en que trabajé los mejores dieciocho años de mi vida, desde su fundación, y al que tuve el honor de dirigir en los sin duda seis años más azarosos de su siempre agitada historia. El mantenimiento de los Festivales, forma suprema con los Premios por Obra de estímulo a la creación musical en Chile, contó entre mis preocupaciones primordiales de ese tiempo.

Festivales y Premios por Obra

Las dos palancas de que dispone nuestra organización musical para el fomento de la composición —los Premios por Obra y los Festivales—

fueron concebidas, desarrolladas y puestas en marcha casi en absoluto por la mente de Domingo Santa Cruz, fecunda en iniciativas para el progreso de la música chilena. Las imaginó y las hizo entrar en funciones a los ocho años de creado el Instituto. Aunque desde un comienzo se dispusieron diversos medios para impulsar la creación musical, nada hay parecido a esos dos, en lo sistemáticos y en lo poderosos, durante el lapso transcurrido desde 1940 a 1948; demasiado largo tal vez cuando se considera que un estímulo vigoroso a la composición musical era uno de los fines esenciales que la ley de su fundación imponía al nuevo organismo.

Los Premios por Obras Musicales son un simple traslado, notablemente enriquecido, al terreno de este arte del sistema con que la Universidad cuenta para el fomento de la creación literaria y científica. Es, por tanto, mucho mayor la originalidad (la audacia inventiva, podríamos decir), que se muestra en los Festivales-Concursos de Música Chilena. No importa repetir que constituyen la más personal iniciativa de Domingo Santa Cruz, entre las muchas con que ha contribuido al alto nivel alcanzado por la música en el país.

Explicar con detalles a los músicos y a los aficionados chilenos o, simplemente, a los lectores de esta revista, en qué consisten los Festivales, después de que hace diez años participan en su realización, conocen su reglamento, si no de memoria, en su desarrollo práctico, sería insigne pedantería. No hay por qué hacerlo. Bastará aludir a sus principales características. Tampoco es necesario ponderar el efecto que han producido en los demás países americanos —incluidos los Estados Unidos, donde la música cuenta con tantas posibilidades—, ni reiterar los muchos elogios recibidos por las competencias musicales nuestras, cuya naturaleza se aparta tanto del estímulo directo por encargo de obras, frecuente en la gran nación americana, como de los procedimientos de música dirigida, caros al sistema soviético. En este doble apartamiento de una y otra forma de estímulo a la composición radica su principal bondad, lo distintivo de su espíritu.

Resolvió Santa Cruz con singular acierto el problema capital que tuvo que plantearse al concebir esta iniciativa. Nuestros Festivales-Concursos que, en un principio, quiso se celebrasen año por año (fue la realidad quien los redujo a bianuales), no han pecado de la limitación que representa encargar una obra determinada a un determinado compositor, ni del vicio contrario: preestablecer condiciones sin las cuales una obra musical no es tomada en cuenta. El compositor chileno queda en entera libertad creadora. Compone lo que necesite componer, sinfonía, cuarteto,

canciones; en la forma que igualmente quiera, tradicional o de ultra vanguardia, según sus apetitos personales. Ni en sus propósitos, ni en la técnica o en los postulados estéticos que estime más afines a su carácter, interviene para nada la entidad que discernirá el premio a que aspira. No existe la menor traba; ninguna intromisión se permite el Instituto en las relaciones entre el creador y su obra. ¡Qué elogios pueden ser suficientes para esto en el mundo que vivimos!

Resuelto este problema, surgía el otro, no menos arduo, de cómo calificar la bondad, o los grados de ésta, entre las obras aspirantes a los premios, que implican, a su vez, una distinción artística y una remuneración al trabajo del músico. En este aspecto, la solución hallada por Santa Cruz fue asimismo excelente. Cada Festival consulta todos los posibles géneros de composición, los tradicionalmente establecidos y cuantos puedan surgir. Se fija una remuneración comparativa entre unos y otros géneros; porque no sería justo que una sinfonía excelente fuese distinguida lo mismo que dos o tres canciones, por excelentes que fueran también. Hasta donde es humanamente hacedero, se dispone una especie de jerarquía —sólo en cuanto al producto en dinero, no a la distinción artística—, entre lo que significa mayor esfuerzo, más número de horas de trabajo.

Para que lo mejor no sea enemigo de lo casi tan bueno, los Festivales, por último, disponen que hayan tantos primeros premios, segundos, etc., como obras sean acreedoras a ellos. No se determina un límite para unos y otros. Si en un Festival todas las obras presentadas fueran de semejante excelencia, el resultado sería una suma de primeros premios igual a la de obras concursantes. Hasta en este caso se puso la imaginación del creador de los Festivales en su amplitud de miras.

¿Quién adjudicaría los premios? Un jurado constituido por todos los que, con asistencia controlada, escuchasen las obras interpretadas en los conciertos. Porque este jurado resuelve sobre la audición de las obras y, todavía más, sobre la audición repetida. Las obras se interpretan primero en los conciertos de simple selección; las seleccionadas, van a la audición definitiva donde se otorgan los premios. El público-jurado emite su opinión en votos secretos sobre cada una de las obras escuchadas, al final de los conciertos. La votación se realiza aplicando una cifra, de 1 a 7, a cada obra. Para que estos votos no pequen de injustos, el público-jurado se estratifica en compositores, profesores de música, simples aficionados, con distinta capacidad de voto. El voto de un *entendido*, un compositor, por ejemplo, supone tantos puntos más que el del simple aficionado. Así se determinan las tres o cuatro categorías de votantes, no recuerdo con exac-

titud su número, que han existido desde el primero al reciente Festival.

En lo expuesto se recogen las ideas directrices de los Festivales de Música Chilena. Examinemos a continuación sus resultados.

Lo aportado por los Festivales

Si, para no fatigar al lector, nombramos tan sólo las obras que, con un criterio objetivo, pueden considerarse como reales aportaciones de los Festivales al acervo de la música chilena, estableceríamos el balance siguiente:

Obras Sinfónicas. Primer Festival: Letelier, Tercer Soneto de la Muerte. Helfritz, Concierto para Saxofón. Bisquertt, Poema Sinfónico "1945". Puelma, Concierto para Violín. Total: cuatro obras.

Segundo Festival: Cotapos, Preludio de "El Pájaro Burlón". Amengual, Concierto para Arpa. Orrego, Concierto para Piano. Santa Cruz, Egloga. Total: cuatro obras.

Tercer Festival: Focke, Sinfonía de la ópera "Deidre". Becerra, Concierto para violín. Orrego, Concierto de Cámara. Total: tres obras.

Cuarto Festival: Letelier, Fragmentos del Oratorio "Tobías y Sara". Focke, Segunda Sinfonía. Cotapos, "Imaginación de mi país", poema sinfónico. Total: tres obras.

Quinto Festival: Becerra, Divertimento para Orquesta. Una obra.

Sexto Festival: Becerra, Segunda Sinfonía. Una obra.

Música de Cámara. Primer Festival: Soro, Sonata para violoncello. Orrego, Canciones Castellanas y Sonata para violín. Letelier, Variaciones para piano. Santa Cruz, Segundo Cuarteto y Sinfonía N° 2 para Cuerdas. Total: seis obras.

Segundo Festival: Amengual, Preludio para Piano. Botto, Variaciones para Piano. Santa Cruz, Cantares de la Pascua y Canciones de Primavera, para coros. Total: cuatro obras (en este Festival se ofrecieron cuatro conciertos, el doble que en el primer Festival).

Tercer Festival: Botto, Preludios para Piano. Montecino, Tres piezas para la mano izquierda (piano). Amengual, Sexteto. Letelier, Canciones para Coro. Total: cuatro obras.

Cuarto Festival: Botto, Cuarteto N° 1. Una obra.

Quinto Festival: Botto, Cantos al amor y la muerte, para tenor y cuarteto. Una obra.

Sexto Festival: Becerra, Concierto para flauta y orquesta de cuerdas. Falabella, Adivinanzas para coro. Dos obras.

Por supuesto, hemos prescindido al nombrar estas composiciones de la selección que representan los premios adjudicados en cada Festival, selección un tanto caprichosa, por las razones que diremos después.

Por si existiera alguna suspicacia respecto a las obras que consideramos aportaciones reales al compararlas con las que creemos no lo son, y que no hemos citado, reproducimos ahora los programas íntegros de la sección sinfónica en los dos primeros Festivales y en los dos últimos. Que el lector juzgue hasta qué punto no es manifiesta una decadencia en el número y en la calidad de las obras:

Primer Festival: Puelma, Concierto para Violín. Letelier, Soneto de la Muerte N^o 3. Candiani, Segunda Sinfonía. Helfritz, Concierto para saxofón. Urrutia, Suite N^o 3. Bisquertt, Poema Sinfónico (la Sinfonía para Cuerdas, de Santa Cruz, se incluyó en la parte sinfónica de este Festival, sin duda por comodidad en la disposición de los programas. La he situado entre las obras de cámara de aquel año, como se habrá advertido).

Segundo Festival: Cotapos, Preludio de "El pájaro burlón". Isamitt, Mito araucano. Amengual, Concierto para arpa. Puelma, Sinfonía. Montecino, Obertura concertante. Helfritz, Divertimento para orquesta. Orrego, Concierto para piano. Santa Cruz, Egloga.

Quinto Festival: Becerra, Divertimento para orquesta. Spies, Música para Ballet. Falabella, Sinfonía en un movimiento. Heinlein, Sinfonietta. Alexander, Divertimento. Stefaniai, "En las pampas de Hungría".

Sexto Festival: Vargas, Obertura. Schidlowsky, "Caupolicán". Falabella, Estudios emocionales. Becerra, Segunda Sinfonía.

Lo mismo en la música sinfónica que en la de cámara, los Festivales se mantienen en un nivel inicial, en número de obras y en calidad de la mayoría de ellas, hasta el Tercero. En éste, se insinúa ya el declive que en los últimos es tan flagrante. No deja de ser significativo que en los dos últimos desaparecen casi por completo los nombres de los compositores, incluso los jóvenes, que disfrutaban de una personalidad reconocida, de un oficio logrado, salvo en el caso de Gustavo Becerra, mientras proliferan los autores y obras de una tendencia experimental... en todos los sentidos.

Por otra parte, el número de obras seleccionadas para cada Festival disminuye aceleradamente y, en consecuencia, el de los conciertos que les dan cabida. Advirtiendo que esa disminución de obras seleccionadas no ha tenido por causa, en modo alguno, la mayor severidad de los Jurados

llamados de selección. Al contrario, éstos han sido en cada nuevo Festival más benévolos. Sencillamente, se han presentado cada vez menos obras a estos concursos y, conviene repetirlo, casi ninguna de compositores ya "probados" o con cierto crédito, como quiera decirse, en los dos últimos.

Repasemos las cifras de obras seleccionadas para cada Festival y de los correspondientes conciertos.

Música Sinfónica. Primer Festival, siete obras, dos conciertos.

Segundo: ocho obras, dos conciertos.

Tercero: siete obras, dos conciertos.

Cuarto: cuatro obras, un concierto.

Quinto: seis obras, un concierto.

Sexto: Cuatro obras, un concierto.

Música de Cámara. Primer Festival, once obras, dos conciertos.

Segundo: veintiuna obras, cuatro conciertos.

Tercero: doce obras, dos conciertos.

Cuarto: ocho obras, dos conciertos.

Quinto: cuatro obras, un concierto.

Sexto: siete obras, dos conciertos.

El valor de las estadísticas es muy relativo; sin embargo, la anterior, al corroborar lo antes dicho, no deja de ser interesante. Reitera cuando menos que, a partir del Cuarto Festival inclusive, o sea en la mitad de los que van ofrecidos, no se pudo organizar más de un concierto sinfónico, el titulado "de selección y premios". En música de cámara, después del excesivo Segundo Festival, con cuatro conciertos y veintinueve obras, en su mayoría piezas breves, se han interpretado dos conciertos, es verdad; lo mismo que en el primer concurso. Pero repásense los programas y se verá hasta dónde nos asiste la razón al señalar que, en la sección de cámara, desde el Cuarto Festival apenas hay una o dos obras que puedan ser consideradas, por su contenido y por su realización, obras musicales.

Llegados a este punto, es necesario que nos preguntemos, ante el decaimiento indudable de los Festivales de Música Chilena, cuáles son las causas, siquiera las fundamentales, de este hecho. ¿Es que los Festivales reflejan una decadencia asimismo pronunciada en la creación musical chilena de los últimos años? De ninguna manera. Ha habido voces de la generación mayor que se han silenciado o que se escuchan ya de tarde en tarde, fenómeno por completo normal en cualquier cultura; pero, la que hace diez años, al iniciarse los Festivales en 1948, era la generación joven ha logrado su madurez sin menoscabo. No hay otra pérdida que lamentar

que la, cada año que pasa más dolorosamente manifiesta, de René Amengual, fallecido en el pórtilo de su madurez. La joven generación actual, la de Orrego, Riesco, Botto, Becerra, se ha acreditado tan brillante y tan fecunda por lo menos como la que inmediatamente la precede. No se encuentra, por tanto, en este aspecto (desmedro de la creación musical), la explicación que buscamos.

¿Es la organización, las bases que rigen el sistema adoptado en los Festivales, lo que falla? Con toda honradez, debemos respondernos: al concepto básico que presidió esta iniciativa, que hizo de los Festivales el más amplio concurso, ni al número de los premios posibles, puede imputarse, con un mínimo de lógica, la paulatina decadencia de estos concursos. De su amplitud de miras, de la máxima libertad concedida al impulso creador en la música cabía esperar, siempre en rigurosa lógica, todo lo contrario.

¿A qué achacar entonces el fenómeno que nos ocupa? La explicación no puede residir sino en que el sistema ideado para la estimación de las obras y la concesión de los premios, por un jurado anónimo y multitudinario, constituya un error tan grande como para anular los otros valiosos principios en que se asientan los Festivales. La fórmula puesta en práctica sin apenas variante a lo largo de una década puede no ser la más adecuada. El juicio de la masa —más o menos estratificada en categorías—, expresado por simples acumulaciones de cifras, no parece el más acertado para dirimir competencias tan sutiles como las de la creación artística. Detengámonos sobre este problema. Volveremos sobre él en un próximo escrito.