

samente montadas –escénica y musicalmente–, y que fueron incentivo para revelar la hermosura de muchas voces jóvenes, recuerdo haber observado el progresivo levantarse del Teatro Municipal –que celebró sus cien años de existencia (1857-1957)–, para recuperar el pasado prestigio de sus temporadas líricas.

Imposible sería borrar de mis recuerdos los Premios Nacionales de esa década, Domingo Santa Cruz (1951), Próspero Bisquertt (1954) y Alfonso Leng (1957), como también, olvidar las pérdidas para la música chilena que significaron, primero, el fallecimiento inesperado de René Amengual (1954) y luego de Enrique Soro (1954), Pedro H. Allende (1959) y Próspero Bisquertt (1959).

Y junto al legado de mis colegas que habían cumplido su misión en este mundo, guardo en mi memoria la experiencia de las primeras obras de los que entonces ingresaban al caudal de desarrollo de la música chilena; Leni Alexander, José Vicente Asuar, Juan Adolfo Allende, Carlos Botto, Roberto Falabella, Celso Garrido, Eduardo Maturana, Carlos Riesco, León Schidlowsky y las de quienes eran mis discípulos y se abrían su camino en esos años.

Se me hacen presentes los esfuerzos realizados en esta década por la Asociación de Educación Musical en favor de levantar el nivel de la enseñanza de la música en las escuelas públicas, como también, los diversos reajustes administrativos que entonces comenzaron a producirse desde las alturas del decanato de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, hasta la dirección de los institutos dependientes de ésta, incluyendo la Sinfónica, el Coro Universitario, el Conservatorio Nacional de Música, y aun, la Revista Musical Chilena.

¿Se buscaban nuevos rumbos y soluciones? ¿Se requería el ingreso de nueva sangre orientadora de la actividad musical universitaria? ¿Respondía todo esto al cambio que en muchos aspectos se vislumbraba en el país?

Éstas son todas preguntas que requieren respuesta, pero no dentro de los límites que ahora se me ha solicitado respetar. Sin embargo, ninguna de ellas podría contestarse acertadamente sin observar hacia dónde evolucionaba el patrocinio universitario de las artes y cómo éste iba a ser afectado por la evolución socio-política de las siguientes décadas.

*Juan Orrego-Salas*

### *Los años cincuenta en la música de vanguardia en Chile Impresiones de un compositor, cuarenta años después, como homenaje tardío a Esteban Eitler*

En esa época había en Chile una gran actividad musical. El Instituto de Extensión Musical con sus grupos orquestales, de cámara y su conexión con el Coro Universitario, sustento de los inolvidables Festivales de Música Chilena; el Teatro Municipal de Santiago y la Orquesta Filarmónica; los institutos de intercambio cultural alemán y británico; las asociaciones de educadores musicales, de canto coral, de compositores afiliados a la SIMC; las actividades musicales de la Universidad Católica. En este ambiente bullente había, sin embargo, algunas deficiencias en la presentación de la música contemporánea posterior al expresionismo, aunque sin faltar precursores, entre los cuales me acuerdo de dos, para mí especialmente importantes. El primero de ellos, Carlos Isamitt, y el último, el insobornable compositor y violista Eduardo Maturana, de quien conocí obras seriales antes de la llegada de Fré Focke. Este vacío de presencia, principalmente de música contemporánea europea, lo trataron de llenar, en un esfuerzo enorme, los integrantes del grupo TONUS, impulsado desde su origen por esa personalidad generosa, desprejuiciada e impetuosa, de gran calidad artística, que fuera el compositor argentino, de origen tirolés, Esteban Eitler. Integraron este grupo en forma bastante estable Fré Focke, Hans Löwe, Eduardo Maturana y, en menor grado, Rodrigo Martínez. Muy distinto es el ambiente que enfrenta el grupo Anacrusa, durante la dictadura militar en Chile. Este último grupo es necesario tematizarlo también y verlo comparativamente en relación a la transición que vive Chile en estos momentos.

Debo destacar que tanto Esteban Eitler como Rodrigo Martínez me hicieron la mayor impresión social y humana. No sólo eran músicos excelentes, sino que unían en sus personas las músicas popular y seria, para mí, una meta político cultural que no ha perdido su valor hasta ahora. Ése era el profesionalismo que aspiraba a ver en el futuro de la música, especialmente la chilena. Había en el mundo en el que yo aprendí a ser músico una idea social excluyente respecto de la música seria. Ella era para la "gente decente". La música popular y la folclórica eran "para los rotos". Bueno, esto era de alguna manera Temuco, al principio, pero después en Santiago me tocó ver que, sin declaraciones divisorias, operaba esta idea en la conducta de las personas que oían una música que llamaban "clásica".

Interesante sería investigar para llegar a saber cuáles fueron las realizaciones de "Don Esteban" (Eitler) y "Don Roy" (Martínez) en el campo de sus actividades radiales y en boites y cabarets del Santiago de los cincuenta. Ambos eran eximios arregladores de música popular y de la "otra". Así, por ejemplo, Martínez arregló en forma incomparable mi "lancero" para la pieza de teatro *Como en Santiago*, de Barros Grez, para un programa de radio. Y vaya a saber uno dónde quedaron las partituras y las partes de esas fértiles actividades de estos músicos. No hubo entonces de nuestras filas un "exégeta", cronista o historiador que se ocupara de estas cuestiones en esa época. Sólo se conservan, y esto en forma escasa para sus realizaciones, algunos testimonios de sus actividades en la *Revista Musical Chilena*, publicación que ojalá resútya ahora algo de lo perdido en su ocasión.

En la *Revista Musical Chilena* se comenta, entre las "Actividades chilenas", la creación de la Corporación Musical de la Radio Chilena con la intervención de "ejecutantes, musicólogos y poetas"<sup>3</sup>. Esta corporación recibe trabajos de Fré Focke, Leni Alexander y Esteban Eitler. Aquí vuelve a mostrarse cómo este último músico va extendiendo sus actividades al ámbito profesional de las radios, cosa que venía haciendo a su paso por todos los países en que trabajara. Hablaba con todo el mundo que tenía acceso a salas utilizables para presentaciones públicas de música, especialmente de aquella, entonces todavía de vanguardia, en doce tonos. Sin embargo tampoco aquí eran sus puntos de vista estrechos. Creo que sería útil tratar de reconstruir lo que logró realizar como promotor de conciertos o en todo lo que participó, como ejecutante. De algunas presentaciones habrá anuncios, comentarios o críticas y de sus actuaciones cabaretísticas y radiales se podrían consultar las informaciones (tal vez las planillas de ejecución) del Pequeño Derecho de Autor. Cosa parecida ocurre con Rodrigo Martínez, a quien se le recuerda en el mundo "serio" como el excelente ejecutante de los *Contrastes* de Bartók o del *Quinteto* con clarinete de Mozart. Pocos querrán acordarse de ambos tocando el saxofón en algún club nocturno de Santiago. En la parte no "seria" pertenecía también a este tipo de músicos el tenor Hanns Stein, a quien tanto debe una porción de músicos chilenos que han bien en acordarse de él. Lo curioso de todo esto es que muchos de los músicos que hicieron música moderna en los cincuenta provenían de la música popular o, por lo menos, de la música de café. El pasado de los músicos sinfónicos de entonces era de las áreas de baile o café, o de los orfeones del ejército o de la policía. Por lo visto, fueron pocos los que hicieron conciencia de estas circunstancias y se portaron en forma consecuente. Entre ellos el incomparable percusionista Jorge Canelo, quien para fortuna del país hiciera escuela de eficiencia, desprejuicio y generosidad profesional. Aquí conviene decir que estos músicos, que con frecuencia dormían poco, hicieron por la música "seria", "de conciertos", "docta" o como se la llame, mucho más que muchos sesudos músicos serios, cuya mente dividida seguía ignorando la unidad de la música, ignorando con ello incluso a las personas que practicaban ambos géneros y a sí mismos, en la medida en que oían, entendían y apreciaban la música que excluían.

Como decía más arriba, Esteban Eitler y el grupo TONUS no eran unilaterales en su presentación de la música desconocida. Así, por ejemplo, se ocuparon de divulgar todo aquello que a su juicio lo merecía, sin limitaciones históricas. Lo único, eso sí, es que en cuanto a grupo, TONUS hacía música y seria, especialmente aquella que consideraban de vanguardia. Esteban Eitler no sólo fue el promotor principal del grupo, sino que fue un ejemplo de profesionalismo en todo sentido. Daba clases de flauta, copiaba sus propias partes, con o sin la ayuda, muy eficiente por cierto, de su mujer, y organizaba exposiciones de sus dibujos y pinturas, que eran de un constructivismo cercano a Klee o Kandinsky. Eitler era capaz de escribir a una velocidad que pocos han alcanzado y poseía, además, una

<sup>3</sup> *RMCh*, IX/46 (julio, 1954), p. 57.

capacidad muy grande de improvisar, tanto musicalmente como en cuestiones organizativas. Una vez, en el Instituto Chileno Británico de Cultura, en la Calle de Teatinos, al faltar el clarinetista en una obra de Schidlowky para este instrumento y cuarteto de cuerdas, tomó sencillamente su flauta y tocó la parte a primera vista, dando las explicaciones del caso. La versión fue excelente, lo cual reveló que entendía en grado sumo la música que estaba interpretando.

En la *Revista Musical Chilena* se reconoce la labor del grupo TONUS en la vida de conciertos de Chile, especialmente su rol en la difusión de la música contemporánea<sup>4</sup>. Las salas frecuentadas por el grupo son las de los institutos Chileno-Alemán y Chileno-Británico de Cultura. Se destacan entonces los estrenos de el *Tombeau de van Gogh* de Fré Focke y el *Divertimento 1953*, para flautín, viola, clarinete y piano, de Esteban Eitler<sup>5</sup>. En 1955 el grupo TONUS ya se ha ganado un puesto en la crónica de conciertos de la *Revista Musical Chilena*, considerándosele incluso uno de los conjuntos más prestigiosos del país<sup>6</sup>. Durante el año 1957 crece la actividad del grupo, que concentra sus actividades en el Instituto Chileno-Británico de Cultura, donde se da cabida a compositores chilenos, argentinos, brasileños, norteamericanos y europeos. Pero no sólo esto ocurre: también llega a enriquecer el grupo la distinguida flautista alemana Clara Fries. En 1957 aparece una relación muy importante que reseña la *Revista Musical Chilena*, aquella entre el grupo TONUS y el Cuarteto Santiago, conjunto de una labor sostenida a lo largo de lustros en el panorama de conciertos chilenos e iberoamericanos<sup>7</sup>. En este breve recuerdo, más "a salto de mata" que en forma hilvanada, me vuelve la alegría de haber notado, en su ocasión, el asentamiento del grupo TONUS ya admitido, por decirlo así, en cualquier salón. Pero, como decía más arriba, se puede buscar mucho todavía sobre la labor del grupo que nos ocupa, especialmente de su mayor y mejor promotor, Esteban Eitler.

De natural inquieto, Esteban Eitler decidió volver a Brasil, donde había iniciado una labor parecida a la que realizó en Chile. Allí, en el país donde al llegar por primera vez y pasara el examen médico obligatorio para emigrar, le dijera el médico, admirado de su buen estado, "você cuida muito a sua saúde". Allí, contradicciones del destino, enfermó para no volver a recuperarse.

Ahora se presenta el problema de cómo recordarlo mejor y yo pienso: a un realizador incansable sólo se le puede recordar adecuadamente haciendo cosas. No creo que un panorama de los cincuenta se pueda quedar en una serie de relatos como éste, de manera que pongámonos a las órdenes de quienes quieran recordar lo que hicieran los ejecutantes que, en parte, ya hemos mencionado y los compositores, que sería lato enumerar aquí y que bien pueden merecer una retrospectiva y, para los que todavía están activos, unos encargos conmemorativos. Cristián Morales Cossio que se encuentra en Barcelona estudiando con Gabriel Brncic, entre otros, contándome su experiencia en un curso en Zaragoza en que tuvo la suerte de trabajar con León Schidlowky, quien junto a Leni Alexander y Abelardo Quinteros tuvieron la fortuna de estudiar con Fré Focke y de oír sus obras estrenadas por el grupo TONUS, me dice en uno de sus párrafos:

"Recuerdo que iba a clases con Hernán [Ramírez Ávila] y me hablaba de ustedes (Schidlowky, García, Falabella, Ortega, Merino, Leni Alexander, Becerra, etc.) y todo eso era para mí como un cuento, incluso casi como una leyenda. Además, se agrega otro hecho importante, es la generación post-golpe militar 1973 (los Guarello, los Alcalde, los Cáceres, etc.), que tampoco tuvo gran contacto con nosotros. Creo que nuestra generación se formó bastante solitaria y hubiese sido de gran importancia el habernos encontrado en algún punto de nuestra historia"<sup>8</sup>.

Tal vez por ahí pueda ir alguna actividad que, recordando la labor del grupo TONUS, dé el impulso inicial a un encuentro generacional. Esta idea, que parece tan difícil de realizar, no lo es tanto, pues estas generaciones tienen mucho que decirse y que aprender los unos de los otros. ¡Todavía es tiempo!

<sup>4</sup> *RMCh*, IX/47 (octubre, 1954), p. 60.

<sup>5</sup> *RMCh*, X/48 (enero, 1955), pp. 72, 73.

<sup>6</sup> *RMCh*, X/50 (julio, 1955), p. 44.

<sup>7</sup> *RMCh*, XI/54 (agosto-septiembre, 1957), p. 99.

<sup>8</sup> Mail de Cristián Morales Cossio a Gustavo Becerra-Schmidt (25.09.1996).

Un encuentro que no debe ser como una cicatriz que oculte una herida, ni como un *mea culpa*, sino como una posibilidad real de revivir y revisar lo que se ha hecho, para así adecuar mejor este rico fondo, a fin que sirva de base a la creación musical del futuro y su ejecución pronta y eficiente frente a un público que la haga suya como cultura contemporánea.

Gustavo Becerra Schmidt

### Veinte años en mis recuerdos

Tengo razones poderosas para pensar que la década de los 40 posee una importancia histórica en los acontecimientos musicales de Chile. Pienso, además que estos hechos influyeron en el desarrollo cultural de una generación de músicos que entregaron lo mejor de sus actividades artísticas y humanas.

Veamos cómo estos lapsos de tiempo hirieron lo suyo: el 7 de enero de 1941 se inicia a la vida oficial del país la Orquesta Sinfónica de Chile bajo la dirección del maestro Armando Carvajal. El Instituto de Extensión Musical cumplía así su más importante postulado al mismo tiempo que terminaba con la inseguridad laboral de un gremio que, a las puertas del Teatro Municipal, se congregaba en espera de actuaciones y conciertos esporádicos.

Ese mismo año soy aceptado como alumno regular en el Conservatorio Nacional de Música. Asisto a clases de instrumento con el profesor Werner Fischer, donde me encuentro con Agustín Culléll, alumno destacado pese a su corta edad. Tengo oportunidad de conocer a Gustavo Becerra, a Pedro D'Andurain entre otros, menores en edad. Al cabo de un par de años estamos empeñados en arduos ensayos: la *Sinfonía concertante* de Mozart interpretada por Culléll, Becerra y yo en la viola. Por esos lados de la Plaza Nuñoa Gustavo nos hace cantar motetes. Escuchamos *Vida de un héroe* de Strauss en una sesión memorable con Daniel Quiroga, Becerra, un servidor y otros músicos jóvenes.

El Conservatorio es un hervidero. La sala en que don Samuel Negrete —mi profesor de armonía y director del plantel educacional— admite discusiones acaloradas sobre estética y tendencias musicales, al mismo tiempo que ensayan las pequeñas orquestas del Conjunto Instrumental que dirige el maestro Carvajal y la Orquesta del Centro de Alumnos. Yes que el Centro de Alumnos ha programado un concierto en uno de los teatros más importantes de la capital. Dirigirá Mario Baeza Marambio, actuando en cello Juan Matteucci.

Pero no se detienen los proyectos del Centro. Decidimos irradiar cultura, encontrarnos con el público. Edita, por lo tanto, la revista musical *Pauta*, en cuyo primer número publico un artículo sobre el músico Edgar Varèse. Este escrito me proporciona la amistad y camaradería de un músico consagrado: Pablo Garrido.

No termina aún la década de los 40 cuando ocurren dos hechos importantes: aparece *Euphonia*, que coincide con la llegada de un músico holandés, el maestro Fré Focke. Es el año 1947.

Tengo ante mis ojos un programa de *Euphonia*, de su primer concierto, efectuado en la Sala del Ministerio de Educación, lugar de cultura que se encontraba en la Alameda, entre las calles de Estado y Ahumada. Viejos tiempos que no respetaron el comercio o el llamado progreso. Ése y otros lugares fueron usados por *Euphonia*.

Del maestro Focke tengo en el recuerdo una muy vivida reunión en casa de Pablo Garrido. Interpreta algunos de sus trabajos pianísticos; acompaña a D'Andurain en obras de Garrido y mías, un ensayo de sonata para violín que se quedó a mitad de camino. Conversamos largo, departimos agradables momentos de amistad y camaradería profesional.

En el intertanto las actuaciones de *Euphonia* cobran inusitado interés. Sus programas y publicidad la anuncian como Sociedad Internacional de Música, dadas sus conexiones con grupos de vanguardia continentales y algunas relaciones con Europa y América del Norte. Tenemos críticas encomiásticas de nuestros conciertos, como asimismo por actuaciones radiofónicas. ¡Música moderna, atonal, difundida por radio!

Pero la década toca a su fin. *Euphonia* muere por inanición, quizá por incuria. El maestro Focke se ha relacionado con lo que dio por llamarse pomposamente oficialismo, aunque él sabrá conservar