

Los autores tienen plena libertad con respecto al motivo de su inspiración y medios de expresión técnica. Las obras deberán ajustarse a la orquesta tradicional sinfónica; sin embargo, puede reducirse el número de instrumentos sin llegar a las limitaciones de la orquesta de cámara. Las obras deberán tener una duración mínima de 10 minutos y máxima de 20 minutos; y las obras sinfónicas con solistas, una mínima de 15 y una máxima de 30 minutos. Las obras con solistas quedan circunscritas a las siguientes alternativas: a) Voz y orquesta; b) Viola o cello y orquesta; c) Cualquier instrumento de las maderas y orquesta.

Las obras deberán entregarse impostórrablemente en *Sous Publicidad* (Bandera 52, Piso 7) entre el 15 y el 31 de Julio, inclusive, de 1967. También podrán hacerse llevar por correo a Casilla 13862, Santiago).

Las partituras deberán ser firmadas con pseudónimo, acompañadas de un sobre cerrado con el pseudónimo escrito fuera y, dentro, los siguientes datos: Nombre y dos apellidos; nacionalidad, dirección clara y completa, incluyendo el teléfono.

Cada autor podrá concursar con una o varias composiciones en cualquiera de los dos tipos de obras.

Se otorgarán cuatro Premios: Un Primer Premio de E° 3.000 y un Segundo Premio de E° 1.000 para el grupo de obras sínfo-

nicas, y un Primer Premio de E° 4.000 y un Segundo Premio de E° 2.000 para el grupo de obras sinfónicas con solistas. Los premios no podrán ser declarados desiertos.

El fallo del Jurado se dará a conocer en la segunda quincena de Agosto de 1967, y será inapelable.

Intercambio entre la Agencia Artística de la República Democrática Alemana y Chile.

A raíz de la visita a Santiago del señor Ernst Zielke, Director General de la Agencia Artística Alemana, con sede en Berlín Oriental, en 1967 visitará Santiago el Cuarteto de la Gewandhaus de Leipzig, el que ofrecerá, en principio, el ciclo completo de los Cuartetos de Beethoven.

Actuará entre nosotros, además, el director de orquesta, organista de fama y director de coros Sr. Helmuth Koch, director de la Orquesta de la Radio de Berlín Oriental y director artístico de los Festivales Händel, en Halle. Ha sido incluido entre la lista de visitantes, también, el director Herbert Kegel, Director titular de la Orquesta Sinfónica de Leipzig.

Visitará Alemania Oriental en este plan de intercambio, el Coro de la Universidad de Chile que realizará una gira por Europa en marzo próximo.

JACQUES CHAILLEY PIENSA EN VOZ ALTA

Como informamos en la sección "Noticias" de la Crónica de este número, el distinguido compositor y musicólogo francés, Charles Chailley, visitó nuestro país a fines de 1966, especialmente invitado por el Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile, don Domingo Santa Cruz.

Acabamos de leer en "Le Courier Musical de France", N° 14, del segundo semestre de 1966, algunas trascendentales opiniones del Sr. Chailley sobre problemas musicales de candente actualidad. Aunque la "Revista Musical Chilena", por lo general, no traduce artículos de otras publicaciones, en esta ocasión haremos una excepción, por estimar de enorme interés los puntos de vista del gran músico francés.

En su página editorial, "Le Courier Musical de France", presenta al Sr. Chailley en los siguientes términos: "... en nuestro país es uno de los hombres que conoce más profundamente la sociedad musical de esta época, sus riquezas y sus deficiencias y los por qué. Es compositor, pero también es profesor; es musicólogo, pero también es administrador de los grandes establecimientos de

enseñanza superior; creó un grupo teatral y dirigió un coro famoso. En su calidad de Presidente del Comité Nacional de la Música, realiza una labor determinante en la organización de la música en Francia y en la definición de una "política" musical..."

Pasamos a traducir las palabras del Sr. Chailley:

"Le Courier Musical de France me pide pensar en voz alta sobre los problemas que en la actualidad más me preocupan: la dificultad reside en la selección.

"Si se tratara de establecer prioridad, diría que uno de los problemas más importantes de la actualidad no es, según mi opinión, formar gente para actuar en un escenario (esta es una de las cosas que mejor hacemos), es hacerles decir cosas que interesen a los que se encuentran frente a ellos y preocuparnos de que allí, en frente, se encuentren personas que se las hagan decir. Porque la sociedad cambia muy rápidamente, porque seguimos viviendo de estructuras musicales que datan del siglo pasado y porque todavía no se ha encontrado la adaptación definitiva a nuestra época.

"No obstante, ante todo, debe definirse cual es el papel de la música: ¿qué es lo que le pedimos, qué esperamos de ella, de qué manera la integramos a la vida diaria, a la vida social, individual, psicológica? Seguimos todavía pidiéndole que se dirija, como lo ha hecho siempre, a la sensibilidad o bien debemos pretender menospreciar lo que ha sido su razón de ser para no confiarle, de ahora en adelante, en términos incomprensibles, sino que problemas "gratuitos" destinados a la satisfacción esotérica exclusiva de los especialistas? O bien, ¿le pedimos sencillamente procurarle a las conversaciones familiares un ronroneo de fondo, como antaño lo deseaba Satie? Cuando éste hablaba de su "música de fondo" no imaginaba hasta qué punto sería obedecido por las radios de los automovilistas o el acompañamiento beethoveniano durante el lavado de cacerolas. O bien, ¿la música deberá ser considerada como un excitante físico exterior, análogo a lo que era y es todavía en las sociedades salvajes. En la selva eso se llama magia o brujería, entre nosotros jazz o canción ye-ye: para algunos esto es una decadencia inconfesable, no obstante, es el único alimento musical de un número de personas muy superior a aquellos que se interesan por lo que nosotros llamamos música. ¿Hasta qué punto todas estas definiciones de una misma palabra deben seguir siendo incompatibles, deben ignorarse o despreciarse mutuamente? Esto involucra cientos de problemas, impulsados por incalculables consecuencias —inclusive económicas o sociales— que nuestra época debiera obligarnos a meditar y que, hay que confesarlo, jamás lo han sido seriamente.

Resolver este problema es tan difícil debido al número alarmante de gente para quienes la música prácticamente no existe y que ni siquiera se da cuenta del lugar que la música ocupa en la cultura. Nuestro país, por desgracia, está excepcionalmente subdesarrollado en este sentido y los directores de la educación escolar no tienen conciencia alguna de la responsabilidad que les cabe en esta carencia que está tomando proporciones desastrosas.

Es por eso que el punto culminante, el que debe atraer los esfuerzos de todos los músicos franceses de hoy, me parece ser el *problema escolar*. Dejemos provisoriamente al nivel del sexo de los ángeles el grave problema de saber si la música será serial, tonal o periparatonal. Es muchísimo más urgente saber si habrá dentro de poco música en Francia a más de veinte metros de la puerta exterior del Conservatorio o del Odeón¹. No hay seguridad alguna si se con-

tinúa considerándola en el liceo o el colegio como vía paralela, facultativa y extraña a las preocupaciones primordiales de "las materias de examen", las únicas que cuentan, como todos los saben, en la formación del futuro ciudadano. El único problema de la música en nuestro país, dentro de una perspectiva de cincuenta años, era saber si la música se convertirá o no en una *disciplina de horario completo en la enseñanza, desde el Kindergarten hasta la Universidad*. De lo contrario, la música entre nosotros no será sino que una disciplina para especialistas, sin utilidad social, y que sólo interesará a algunos maníacos y extranjeros. Tanto yo como muchos otros, nos negamos a hablar de la cultura musical francesa del pasado dejando fuera la del presente. Para eso tenemos demasiadas tradiciones prestigiosas y para defenderlas y hacerlas fructificar, muchos maravillosos artistas. Los extranjeros no se equivocan: difieren de nosotros porque saben que existe una música francesa y que esta música francesa representa, al lado de las demás, un valor irremplazable.

* * *

Como estamos hablando de la educación musical dentro de la enseñanza general, hoy nos enfrentamos a las grandes opciones que deben tomarse, entre las cuales todavía no se ha elegido. En el siglo pasado el músico se formaba *haciendo* música y accesoriamen- te escuchando. Actualmente los valores tienden a invertirse, hay mucho más gente que escucha música que la que hace música. Se cree que eso los hace músicos. Yo no lo creo. Durante mucho tiempo he meditado este problema. Fui uno de los primeros, creo, que preconizó la formación auditiva específica cuando el disco comenzaba a tener la importancia que ahora ha adquirido. Inclusive escribí, hace veinticinco años, el "Arte de escuchar música en discos", obra que, desde entonces, ha sido copiosamente sacudeada. Creo que cometí un error. Cada día me doy más cuenta de que una formación ramente pasiva no puede sobrepasar cierto nivel de asimilación. Es necesario haber manipulado uno mismo la materia musical, aunque sea torpemente, para poder poseerla a fondo. Pueden escucharse todos los discos, toda la música de la radio que se quiera, leer todos los libros que dictan aquellas frases de buen tono que se repiten en un salón, inclusive puede conocerse de memoria, a través del disco, todo Bach, Mozart o Bartók; pero de esta manera no se sobrepasa el nivel de asimilación relativamente superficial. Siempre se reconoce —rara vez con provecho para ellos— a las personas que hablan de música sin que ellos mismos la hagan. Lo importante es estar con las ma-

¹ El Odeón: teatro en el que se realizan los conciertos seriales del "Domaine Musical".

nos en la masa. En Estados Unidos me llamó mucho la atención, al visitar una escuela en la que se le deja al alumno la elección, —durante la hora de música obligatoria— entre tres fórmulas: canto coral, práctica orquestal, o lo que allá se llama "apreciación musical", y que corresponde a la educación musical que se da en nuestros liceos (se escuchan discos comentados, se reconocen timbres orquestales, etc.). El día en que asistí a la clase, presentaron una excelente película sonora sobre los timbres orquestales. Los niños bostezaban, miraban el techo y hacían dibujos. Durante ese tiempo, al otro lado del corredor, 80 de sus compañeros, entre los 12 y 16 años con ojos brillantes, se empeñaban con evidente placer en leer una danza de Dvorak en el clarinete o el trombón. Resultado de la opción: en la escuela la orquesta es considerada aristocrática: los niños estudian su instrumento en casa y hacen cola ante la puerta: "Señor, ¿cuándo lograré tocar lo suficientemente bien como para ingresar a la orquesta? Es una recompensa. Es así como logran formar un conjunto escolar de nivel muy honorable, del que cada año saldrán 20 ó 30 ciudadanos listos para ir a los conciertos, comprar discos de buena música y lograr de la música todas las satisfacciones que ella únicamente puede dar. No podría jurar que algo similar le ocurra a los auditores de la película de la sala del frente...

* * *

El otro problema clave, según mi opinión, es el de la *música contemporánea*. Este problema ya lo abordamos indirectamente al preguntarnos lo que la música debiera aportar a la vida. Creo que esa es la clave. Se me tilda a veces de no amar la música contemporánea, insinuando que pretendo retenerla en el pasado. Pero eso no es cierto, es más bien todo lo contrario. A veces me he opuesto a ciertos aspectos de esta música contemporánea, pero no a la música contemporánea misma, porque, según mi opinión, esos aspectos no aportan a la sociedad actual el alimento espiritual que ésta tiene el deber de exigir. Cuando escucho razonar a sus teóricos, puedo detectar un error o un sofismo en cada frase. Cuando escucho su resultado sonoro, espero desesperadamente algo nuevo que no llega. Se hace uso de las mismas fórmulas, por las cuales, hace treinta y cinco años, yo luchaba con los jóvenes de mi tiempo. En aquel entonces sí que eran nuevas. Ahora, ya no lo son, aunque se las vista de disertaciones pretenciosas que, traducidas a un lenguaje claro, resultan absolutamente prudenescas... Espero el impacto musical nuevo que se reclama y que debe estar en la música que se escucha y

no en el papel impreso. Estoy tan aburrido de las fórmulas sin originalidad del post-webernismo como de la antigua cuarta y sexta. En este sentido me parece a mucha gente, reconozco a la música el derecho de disgustarme, inclusive de chocarme, pero no el de robarme mi tiempo y hacerme perder aburriéndome de manera desagradable, cargando los dados para desacreditar de ante mano toda tentativa para decir otra cosa, con la injuria como principal argumento de discusión.

En otras palabras, pienso que la música contemporánea tiene el deber de expresar a su época, pero es ésta, o sea los auditores, y no los voceros, que se instituyen en jueces y partidarios, quienes deben afirmar si lo logra o no. Si es nó, entonces algo anda mal. No me refiero, naturalmente, a los pequeños grupos de choque formados y alimentados artificialmente. Hablo del conjunto del mundo musical, incluyendo al hombre de la calle si tiene buena voluntad, y la tiene más de lo que se cree. Lo que es grave es si ésta música, tildada de su época, sigue no dándole lo que espera. entonces no logrará la renovación necesaria y se sentirá impulsado a volverse cada día más hacia las obras del pasado, lo que es un peligro a la larga. La música tiene que renovarse. La búsqueda es imprescindible, pero no como meta, es un prólogo que debe realizarse a puertas cerradas: a la galería se le llama cuando ya se ha encontrado, pero es imprescindible saber si hay algo que encontrar allí donde se busca. A menudo pienso en la historia del niño que llora la moneda que perdió en el riachuelo de la calle. Se forma una aglomeración: "¿Dónde está tu moneda? ¿Fue aquí donde la perdiste?" — "No es allá, pero aquí es más fácil buscarla". Me pregunto si este no es el drama de la música contemporánea.

Es necesario mencionar también que el término "música contemporánea" ha sido acaparado por una fracción que pretende representar a la totalidad y que niega a todas las demás el derecho de usarla. Pero las otras también existen. No veo por qué los músicos que están vivos como Milhaud, Auric, Jolivet, Britten o Frank Martin no tienen el derecho de llamarse contemporáneos al igual que los muertos ilustres tales como Berg o Webern. Con mayor razón los jóvenes con talento como P. M. Dubois, A. Petitgirard, A. Tisné, Roizenblat y tantos otros que me niego a catalogar de "inútiles" porque no han seguido los cursos de catecismo de Darmstadt o no se pliegan a las fórmulas de la serie, de lo aleatorio o del arco tocado detrás del puente, allí donde el violín, ideal supremo, rechina en vez de cantar.

Además, como decía Eric Satie, ¿es culpa mía si amo más la música que amo, que la que no amo?

* * *

El tercer punto que quería evocar es el de la *musicología*. Llegué a la musicología después de la música, o sea que mis investigaciones de carácter histórico o científico siguen siendo para mí elemento secundario, la música invariablemente sigue en primer plano. Todo lo que he aprendido por este camino ha enriquecido tanto mis conocimientos y mi comprensión de la música que he terminado, ya lo saben, por olvidar casi que en un comienzo quería ante todo ser compositor.

Puede ser que sea un reflejo de profesor, pero ¿por qué, cuando hablo de musicología, jamás tengo los mismos interlocutores que cuando me presento como músico? Al punto que a veces tengo la impresión de una verdadera mutación y que a menudo tengo que hacer un esfuerzo para no juxtaponer estos dos aspectos en vez de reunirlos. Esfuerzo beneficioso por lo demás, pero de todas maneras esfuerzo anormal...

La musicología es un dominio inmenso. No sólo tiende a la explicación del pasado, sino que además al desempeño de las comprobaciones, que en la actualidad no son inútiles de conocer, aunque en el futuro se haga de esta información el uso que mejor convenga. No existe razón alguna para que no se proyecte también hacia la vida musical del presente, con la misma equidad, pero desconfiando por sobre todo de un historicis-

mo estrecho que redundaría en su propia condenación. No es porque algo no se ha hecho nunca que no debe hacerse jamás, pero se lo hará mejor si sabe *por qué* nunca se hizo antes. Por lo demás, dada la importancia que actualmente ha adquirido la música antigua en la vida musical moderna, ya sea que esto agrade o que se deplora, hay que aceptarla dentro de su modalidad. La investigación de la música antigua no consiste en copiar la notación del xvii en escritura del xx para interpretarla según el solfeo del xix.

Existe una *musicología interna* que hoy día se sobreañade a la musicología tradicional: lectura de partituras, búsqueda de fechas, investigación de archivos, ediciones, en fin, un sinnúmero de otras cosas. Todo eso es apasionante y necesario, pero es sólo una parte del papel de la musicología. La musicología interna, en su esencia, consiste en ponerse en el estado de alma de los creadores de antaño, en saber lo que ellos sabían, en comprender por qué y cómo hicieron lo que hicieron y en extraer de esa música lo que puede enriquecer nuestra personalidad del siglo xx. En la musicología hay un aspecto semántico que impulsa hacia una noción interpretativa de nuestra época con respecto al pasado y nos revele el provecho que debemos sacar. El aspecto arqueológico, si pudiésemos calificarlo así, provee los cimientos necesarios para la solidez, pero éstos no surgen de la tierra. Se trata de construir sobre esos cimientos. El musicólogo debe ser un sabio, pero también un artista. Es por eso que es una disciplina tan difícil...

LA MUSICA EN LAS COLONIAS ESPAÑOLAS

Desde que en Noviembre de 1964 se iniciaran las primeras conversaciones para establecer el actual Convenio de Cooperación entre las Universidades de Chile y de California (Ver *R. M. Ch.* N° 90, pág. 3), se han sucedido una serie de logros que inciden en la vida musical del país. Uno de los más importantes de ellos se refiere a la venida al país del eminente investigador norteamericano, especialista en música hispanoamericana, Dr. Robert Stevenson. El Dr. Stevenson estuvo en Chile entre los meses de Abril y Octubre de 1966, período de tiempo en el que realizó una serie de investigaciones, dictó conferencias y conquistó la admiración hacia su erudición y dotes personales, del ambiente musical chileno.

Entre las iniciativas del Dr. Stevenson se cuenta la de planificar una gira de investigación sobre la música colonial hispanoamericana, en compañía del que esto escribe,

gira en la que se unía a la rica experiencia personal del erudito norteamericano, la panorámica visión de abordar los archivos musicales existentes de la época colonial española a escala continental.

Es así como tuvimos la oportunidad de ver archivos del Uruguay, Argentina, Perú, Bolivia, Ecuador, Colombia y Guatemala. Posteriormente continuaremos esta investigación abarcando otros países del continente. Aprovecharemos de visitar, además, las magníficas bibliotecas de la Universidad de California.

La urgencia en dar a la prensa este número de la *Revista Musical Chilena* nos impide extendernos en una reseña completa de las investigaciones y contactos realizados. Espero hacerlo en un futuro próximo.

Queremos destacar, eso sí, la acogida cordial y comprensiva que obtuvimos en cada uno de los archivos. El reconocimiento hacia