

NOTAS DEL EXTRANJERO

Venecia y la Música Joven

por Irma Godoy Tapia

Los vientos polémicos que infaliblemente agitan las aguas de un festival de música contemporánea no podían, ciertamente, faltar en una reseña como la veneciana que en su xxvª edición consultaba 34 novedades. En efecto, el fuerte oleaje que rompió la plácida calma a través de la cual se estaban deslizado las manifestaciones del Festival Internacional de Música Contemporánea, como consecuencia de su inauguración, destinada a celebrar el centenario del nacimiento de Debussy (como se sabe, las manifestaciones del Festival de Venecia 1962 se iniciaron con la representación de *Pelléas et Mélisande*), comenzó a insinuarse tan pronto como el barco de la música contemporánea dejaba en la playa —una vez efectuada la segunda representación de *Pelléas*—, su debussiana carga (anodina en la versión de Pierre Dervaux, ya que no fue precisamente de aquellas que querriamos conservar entre nuestros recuerdos de grandes ejecuciones) y proseguía su viaje llevando en sus estivas un explosivo material consistente en no menos de 24 estrenos mundiales absolutos, constituidos por obras sinfónicas, sinfónico-corales y de cámara, las cuales, sumadas a otras 10 partituras que se presentaban en primera ejecución en Italia, formaban el total de las 34 novedades que figuraban entre las 65 composiciones que habían de ser escuchadas en el curso de los 16 conciertos del festival. Fueron, por lo tanto, las novedades aportadas por jóvenes exponentes de la última vanguardia como, también, por ilustres maestros en la plenitud de su madurez creadora —pero dinámicos autores *à la page*, cuyas edades fluctúan entre los sesenta y los ochenta años (Petra-

sky, por ejemplo) —, las que provocaron las tempestades que cambiaron la bonanza algo monótona del comienzo del viaje, haciendo que la nave de los estrenos musicales entrara en una fase más movida de su trayecto y que en algunos puntos de su ruta se agitara con su diabólica carga de vanguardia como un "*bateau ivre*" sobre el cual se desencadenaban los relámpagos y los truenos de cierta crítica conformista y nostálgica que, posiblemente, en sueños ve realizados sus deseos de eliminar de los festivales y de las temporadas de conciertos las obras de los activistas *up to date* de la música, es decir, de aquellos elementos que le dan vida e interés a manifestaciones como ésta, ya que son ellos los que con su producción marcan la hora en el reloj de la música actual, música que por su "vacuidad" y "locura" (según tal crítica), no debería encontrar buena acogida en ninguna reseña musical seria. Tales juicios se refieren, en general, a toda la nueva música —cuando ésta no proviene de la vena de los autores ya reconocidos y consagrados— sin discriminación de aquellas expresiones que, aunque encuadradas dentro de la última vanguardia, son de indudable sustancia y valor musical. Podemos, por lo tanto, imaginar cuál podría llegar a ser el destino de la producción de las jóvenes fuerzas de la música si toda la crítica y todas las instituciones musicales asumieran esa actitud alérgica ante las obras de nuevo cuño de los compositores noveles. La realidad, por suerte, es diversa. Lo anterior no significa, lógicamente, que estas nuevas voces traduzcan todas un empuje realmente musical y artístico de forma y contenido. Porque sabido es que en-

tre ellas se erigen también las expresiones de la antimúsica, haciendo alarde gratuitamente de los más anticonformistas léxicos, expresiones que, aunque no pueden ser ignoradas, puesto que constituyen un documento de la historia de la música del momento actual, no pasan más allá de representar un movimiento cuyos militantes a fuerza de querer liberarse totalmente del pasado musical con gestos y lenguajes de un inconformismo a *outrance*, han terminado por caer en el conformismo del inconformismo. Pero no son éstas las voces que ahora nos interesan, sino aquéllas que corresponden a una buena parte de las novedades presentadas en Venecia y que merecen atención e interés no sólo porque representan una realidad musical en acto, sino también porque la mayoría de ellas —lejana del “vacío” y de la “inutilidad”—, revela un meditado empeño de composición y emana un conmovedor calor de sinceridad, que encierra no pocas esperanzas y ansias y, a veces, valientes mensajes que sus autores exponen en tonos dramáticos o de sutil humorismo —según sus intenciones— como en los casos de Roland Kayn y Mauricio Kagel (menciono solamente estos dos nombres, ya que de sus trabajos me ocuparé en estas notas), huéspedes ambos del Festival de Venecia por la segunda vez consecutiva. Humanizadas estas partituras por la febril ansiedad —muy frecuente en la música de hoy— que recorre su pulso rítmico, el juego del equilibrio, la densidad o el diluirse de la linfa de la expresión, la evasividad de sus discursos sonoros o las nerviosas figuraciones de sus grafías, estos mensajes en música —difícilmente penetrables si uno no se acerca a ellos con alerta interés— constituyen un significativo documento de la inquietud que agita la poética de la actual creación musical. Esta realidad que es evidente en una buena parte de la producción de los mayores exponentes de la última vanguar-

dia, se hace sentir también en algunos trabajos de nuevos autores que operan bajo el signo de las más recientes modalidades de expresión, entre los cuales figuran jóvenes compositores italianos, alemanes, franceses, polacos, checoslovacos, norteamericanos, búlgaros y japoneses, cuyos nombres han comenzado —también gracias al festival veneciano— a derribar la muralla de las reticencias del público y a atraer la atención de la crítica vigilante. Estas nuevas fuerzas de la música, además de los autores jóvenes ya consagrados, de los ya famosos maestros y de los clásicos de la música contemporánea tales como Schoenberg, Webern, etc., han marcado —conservando las debidas distancias, se entiende— los momentos más altos en casi todos los 16 conciertos del festival.

Ahora bien, si queremos hablar de las músicas que provocaron las más airadas reacciones, tendremos que referirnos en primer lugar a las obras de dos autores extranjeros: Roland Kayn, alemán, y Mauricio Kagel, alemán-argentino.

Roland Kayn (28 años; ha estudiado composición con Boris Blacher en la “Staatliche Hochschule für Musik” de Berlín y ha obtenido importantes premios: Premio de Composición de la ciudad de Hamburgo, 1957; Premio Japonés de Música del Festival de Tokio, 1958; Premio Roma “Villa Massimo”, 1960. Autor de obras de música sinfónica, de cámara y electrónica, presentadas en primeras ejecuciones en Europa, USA, Canadá y Japón), es uno de los más originales compositores de la nueva generación. Presente este año en el festival con *Phasen-Obelisk dla Oswiecim* (1ª ejecución mundial absoluta), desencadenó las iras de aquellos críticos que aún ahora continúan —como diría Roland-Manuel— escuchando la música de hoy con los oídos de sus antepasados.

Escrita para 4 grupos de percusiones (integrados por 90 diversos elementos en-

tre los que se cuentan todos los instrumentos tradicionales occidentales de este tipo, toda la variedad de las percusiones orientales y otra infinidad de utensilios empleados con el objeto de obtener la mayor diversidad de alturas del sonido y múltiples efectos tímbricos y colorísticos), esta música —en cuya ejecución los 90 instrumentos de este imponente orgánico se mantienen activísimos durante todo el desarrollo de la obra, a fin de crear la atmósfera de pesadilla de los campos de exterminio— rompe el silencio de la sala con una torrencial sucesión de deslumbrantes sonidos, en *glissando*, que conduce al *tutti* del acorde inicial, de efecto escalofriante. Y a través del dantesco infierno de esta espesa selva sonora, se elevan los resplandores de esperanza de una voz de llanto, que tiente en vano a iluminar —sobrepasándolo— el denso muro de las percusiones desencadenadas (que simbolizan, obviamente, los horrores de los campos de concentración), gritando desesperadamente sólo medias palabras, sílabas, sonidos sin sentido, en tantas lenguas como diversas eran las nacionalidades de los hebreos sacrificados en los centros de exterminio. Pero los fugaces haces de luz que proyecta sobre la masa instrumental la esperanzada invocación de piedad son pronto extinguidos y la voz, dominada por la implacable agresividad de las múltiples percusiones. Ya lo había dicho el autor: "*Obelisco para Auschwitz... el texto?... comienza allí donde termina la lengua...*" De gran eficacia dramática y de agudos zarpazos sobre las emociones del auditor es esta alucinante música que Roland Kayn dedica a los muertos que el Obelisco de Auschwitz conmemora, homenaje que es también una protesta plena de coraje y que en el concierto que comento resultó estupendamente traducida en música por la expresiva voz de la contralto francesa Marie Thérèse Cahn y por la siempre alerta batuta de Daniele

Paris, quien con paciente devoción se sumerge en las partituras de las novísimas músicas para poder bucear en ellas sus más recónditos pasajes e intenciones, hasta que descubre todos los secretos trazos de sus complejas fisonomías interiores.

En las antipodas de las intenciones de Kayn se encuentran aquellas que determinaron *Sonant*, para guitarra, arpa, contrabajo y percusiones de piel, la ingeniosa sátira del compositor alemán-argentino Mauricio Kagel (31 años; nacido en Argentina, estudió en Buenos Aires; ahora vive y trabaja en Alemania —Colonia—, desde 1957; dirige desde 1959 los conciertos de música contemporánea del *Kölner Ensemble für neue Musik*; entre sus principales obras se cuentan composiciones para orquesta, para acciones teatrales, para órgano, de cámara y de música electrónica).

A juicio de quien escribe estas líneas *Sonant* es una juguetona y fina sátira en la que el autor ironiza ciertos despliegues de fuerzas virtuosísticas y ciertas extravagantes formas de ejecución tendientes a *épater le bourgeois* y a distraer al auditor para que no se dé cuenta que en tales espectáculos de pirotecnia sonora la música brilla por su ausencia.

Capacidades para componer no comunes, combinadas con un docto *métier*; versatilidad de invención y refinadas sutilezas de sonido llaman inmediatamente la atención en este trabajo, como —también— los movidos recursos de ejecución que ponen en práctica los componentes del ya célebre *Kölner Ensemble für neue Musik*. Notable era la disciplina, la concentración y la seriedad con que los ejecutantes se descargaban contra los instrumentos, a los cuales arrancaban gemidos, aullidos, rugidos, pizzicando las cuerdas sin piedad, mientras el arpista alternaba este enérgico tratamiento con golpes propinados con el dorso de la mano directamente sobre las cuerdas de su romántico instru-

mento, el cual, tal vez hasta ese momento, no había tenido jamás que soportar una tal agresión para emitir el sonido. Por su parte, los dos grupos de percusiones a *pelle* (en uno de los cuales operaba el autor), alertas y activísimos también ellos, lanzaban sonoridades que atravesaban el espacio con voces secas, potentes o aterciopeladas, agregándose —así— a los silbantes tajos abiertos por el arpa, a los agudos de la guitarra, cuyas cuerdas, recorridas —según el caso— desde arriba hacia abajo entre los dedos índice y pulgar, lanzaban relampagueantes gemidos o aullidos. Sabiamente dosificado y conducido con mano segura dentro de un perfecto equilibrio matemático-musical, este ingenioso discurso entraba, de repente, en su fase final, cuando los instrumentistas iniciaban un fraseo hablado *ad*

libitum, de intenciones abiertamente bromistas. Y después de nuevos despliegues de fantasía, este sutil *divertissement*, desarrollado con un lenguaje por demás avanzado, llegaba a su fin con las palabras: "esta invitación al juego ha terminado", dejando —así— *bouche bée* (perdónese la poco elegante expresión) a todos aquellos auditores que no habían captado el sentido del humor del autor o a aquéllos que no habían seguido atentamente el desarrollo de la docta y sorprendente invención de Kagel. Excelente bajo todo punto de vista se demostró la actuación de los expertos instrumentalistas del *Kölner Ensemble für neue Musik*, que el compositor-director-intérprete dirigió desde su puesto de ejecutante.

Venecia, 1962.

El "Centro Latino Americano de Música" de la Universidad de Indiana

La Universidad de Indiana ha creado, bajo los auspicios combinados de la Fundación Rockefeller y de la Escuela de Música de la mencionada Universidad, el *Centro Latino Americano de Música*, cuyo objetivo primordial es la investigación y ejecución de la música latinoamericana tanto en el campo de la composición como del folklore. Este Centro, que fomentará el intercambio de música y de ejecuciones vivas, está dirigido por el compositor chileno y profesor de composición de la Escuela de Música de la Universidad de Indiana, Juan Orrego Salas.

El Centro ofrece un programa completo de cursos, conferencias y seminarios de nivel universitario y aquellos estudiantes que logren destacarse en estos cursos podrán optar a graduaciones avanzadas en musicología, teoría y otros ramos. Además, los alumnos podrán realizar estudios de investigación sobre etnomusicología la-

tinoamericana, composición o educación musical y también podrán prepararse para asumir cargos directivos de programas similares de estudio en otras instituciones.

El Centro impulsa a los investigadores a presentar trabajos sobre tópicos relacionados con la música de Latinoamérica, los que serán publicados una vez que hayan sido aceptados por el Comité de Selección correspondiente. Los colegios e instituciones que se interesan por obtener material impreso o que deseen conferencias especializadas sobre música latinoamericana pueden solicitarla al Centro. Es así como se establecerá una fuerte corriente de intercambio y de conocimiento real entre nuestros países y los Estados Unidos.

Becas y donaciones para investigadores.

Los graduados, profesores e investigadores podrán obtener becas y donaciones