

OCTAVO FESTIVAL DE MUSICA CHILENA



p o r

Carlos Riesco

En los anales de la vida musical chilena correspondientes a los tres últimos lustros, constituyen un principal evento los festivales bienales dedicados a la composición nacional, que organiza la Facultad de Ciencias y Artes Musicales de la Universidad de Chile por intermedio del Instituto de Extensión Musical. Ellos son, en verdad, los viveros del pensamiento y de inquietudes de las nuevas generaciones de compositores que se incorporan a nuestro ambiente y, por ende, la fuente de mayor importancia para el conocimiento y estimación de la creación chilena en el arte de la música. En verdad, vienen a constituir el equivalente de los Salones Oficiales en que participan anualmente los artistas plásticos y por esta razón, sería conveniente hacer ya un estudio retrospectivo, cuidadoso y exhaustivo, como manera de llegar con el testimonio de dieciséis años a una evaluación histórica en profundidad, de la trayectoria técnica y estética sufrida por esta forma de expresión artística de nuestro país.

El creador y promotor de los Festivales de Música Chilena, fue el compositor y Decano de la Facultad de Ciencias y Artes Musicales, Domingo Santa Cruz, verdadero adalid de prácticamente cuanta iniciativa musical se haya llevado a efecto en Chile en las últimas décadas. Consciente de las dificultades que tenían los compositores para dar a conocer sus obras, ideó este sistema que, según nuestros antecedentes, no tiene parangón en parte alguna. En efecto, cada vez que hemos tenido la oportunidad de explicar el funcionamiento de los Festivales en el extranjero, ha causado éste gran asombro, tanto por su originalidad, como por los alcances que involucra, ya que se ha logrado interesar por igual a los intérpretes y al público en general, que siempre se habían mostrado reacios a valorar y aún podríamos decir a aceptar, la posibilidad de una manifestación interesante en el orden musical por parte de los compositores chilenos. Esto no es de extrañar. Algo parecido ocurre en la mayoría de los países que nos ha tocado visitar; aun en los más avanzados, donde siempre existe un divorcio constante entre el público consumidor y el creador de arte.

Ahora bien, en nuestro caso particular chileno, los fines que se

tuvieron como meta han sido alcanzados con pleno éxito, lo que no es poco decir. La asistencia del público se ha visto notablemente incrementada y, como lo veremos más adelante, participa con un estado anímico muy diverso del que se conocía antaño.

Consideramos prudente dar una corta reseña de la forma en que funcionan los Festivales de Música Chilena, para beneficio de nuestros lectores extranjeros: en primer término, diremos que tienen derecho a presentar obras a estos concursos los compositores chilenos y aún los extranjeros con residencia de más de cinco años en el país. Las obras pasan por un Jurado de Admisión, compuesto de cinco miembros que seleccionan las que han de ser ejecutadas y confeccionan los programas de los conciertos. Las personas que se interesan por asistir a los Festivales lo hacen gratuitamente y deben inscribirse previamente en un registro, lo que les permite participar activamente en un Jurado Público. Acorde con una estricta justicia, estas personas inscritas se dividen en tres categorías: A. Compositores, directores de orquesta y profesores del Conservatorio; B. Profesores de educación musical en los liceos y escuelas públicas y de conservatorios o academias particulares, críticos musicales, ejecutantes de orquesta y alumnos de los cursos superiores de Composición, y C. El público aficionado en general.

A los votos de cada categoría se aplican coeficientes determinados y calificados de acuerdo con el grado de preparación musical del participante. Al voto de categoría A corresponde un coeficiente 5; al de categoría B un coeficiente 3; y finalmente, un coeficiente 2 para los votos de la categoría C.

Como se puede colegir, los compositores deben rendir una prueba a la manera de los exámenes escolásticos, ya que quedan a merced de la evaluación de que en cada caso, los examinadores (entiéndase el público) consideren justo emitir. Sin embargo, el concurso tiene una particularidad muy especial que lo hace diferir radicalmente de los certámenes artísticos acostumbrados: los premios se otorgan de acuerdo al cómputo que obtiene cada composición en particular. Para un primer premio se necesita un porcentaje mínimo de 52 puntos; para un segundo premio un porcentaje de 45 puntos y, finalmente, para una mención honrosa la suma de 36 puntos. La obra que recibe el mayor puntaje en el Festival se adjudica, además, el Premio de Honor.

No se trata, pues, de un Festival competitivo a la usanza corriente, es decir, de una obra contra otra, sino de una justa de valores, cuyos resultados deben estribar en la calidad intrínseca (a juicio de los votan-

tes) de cada composición individualizada y sin considerar las restantes. Así, puede llegar a darse el caso excepcional, hipotético, de que todas las obras de un Festival resulten premiadas.

Naturalmente, no pretendemos insinuar que todo marcha de acuerdo al criterio amplio y extraordinariamente positivo que tuvo Santa Cruz al proponer los reglamentos; de hecho algunos factores inevitables de índole humana, han deformado algo la intención fundamental que había de primar por sobre toda otra actitud. Apasionamientos se han dejado sentir y en determinados casos algunas obras reciben puntajes exagerados por parte de sus admiradores, dando en cambio notas mínimas a otras, lo que no conduce a los efectos perseguidos.

Para finalizar esta exposición recordando el manejo de los concursos, debemos hacer mención de un hecho relevante que dice relación con la importancia que se quiso dar a estos Festivales: las obras que resultan premiadas son incluidas de derecho en la Temporada Oficial de Conciertos que organiza el Instituto de Extensión Musical, con lo cual, se cumple la noble tarea de dar a conocer en la mejor forma posible la música chilena.

Como lo hemos dicho en otras oportunidades, no basta que se incluya una partitura de un compositor nacional sólo de vez en cuando en algún concierto, como para satisfacer la conciencia de los que manejan la vida musical del país. Es absolutamente necesario presentar las obras con la debida frecuencia para que el público se familiarice con ellas y además se acostumbre a verlas incluidas en los programas corrientes de conciertos. De esta manera, también queda justificada la función social que debe desempeñar el compositor como expositor de la idiosincrasia e inquietudes que caracterizan a su pueblo.

El Octavo Festival de Música Chilena se llevó a efecto entre el 22 de noviembre y el 13 de diciembre de 1962, y se caracterizó por ciertos factores que lo hacen destacar como uno de los concursos mejor realizados en Chile y de mayor trascendencia. Bajo algunos aspectos, podríamos agregar que fue francamente sobresaliente y significó, para nuestro ambiente, un decidido aporte en el orden cultural. En tres acápites principales queremos fundar nuestras afirmaciones.

Para comenzar, sorprendió considerablemente el número de concursantes que participó y, sobre todo, la cantidad de nuevos nombres que aparecen ya como una segunda generación de compositores desde que funcionan los Festivales: Bogeholz, Miguel Letelier, Ortega, Rivera y Serendero, se suman al grupo de artistas conocidos por el público. En

ellos se evidencia una voluntad de superación, un entusiasmo, que ha de brindar frutos de categoría en el futuro, siempre que persistan en sus afanes con la integridad que requieren las manifestaciones artísticas. Estos jóvenes ventilan sus expresiones musicales a merced de las más diversas técnicas y tendencias estéticas, lo que de suyo enriquece el panorama actual. Algunos son alumnos de aquellos compositores que hasta hace pocos años eran considerados como los más jóvenes, característica muy propia en un país tan nuevo como el nuestro. En general, podríamos afirmar que poseen un dominio técnico bastante maduro, lo cual habla muy alto de los niveles de enseñanza que ha alcanzado el Conservatorio Nacional de Música.

En el extremo opuesto, el público asistente al Octavo Festival se demostró mucho más amplio y entusiasta que en años anteriores; supo premiar con aplausos y ovaciones las obras que apreció y ser estridente para rechazar otras. La asistencia fue numerosa y constante en casi todos los conciertos, motivo que nos alegra enormemente. Sin embargo, y como ya lo dijéramos, hubo un factor desconcertante que nos parece peligroso, por cuanto puede derivar en que se malogre el sistema mismo sobre el cual descansa el funcionamiento de los festivales aludidos. Nos referimos al criterio a veces parcial y como regimentado con que se emitieron los votos, muy especialmente en el grupo de la categoría B.

Estas manifestaciones, contrarias al espíritu original del reglamento, nos inducen a sugerir se estudie una modificación del mismo con la finalidad de perfeccionar la acción del Jurado Público, sin que por ello se elimine el "modus operandi" que rige en la actualidad. Más bien se trata de combinar el voto del público, dándole un coeficiente global no superior a 4, con el de tres miembros profesionales, que contarían con un voto cada uno, al cual se le aplicaría un coeficiente 2 en cada caso. Estos tres miembros profesionales aún podrían ser compositores extranjeros de prestigio internacional para obviar cualquiera desconfianza que este nuevo procedimiento pudiera acarrear. Debemos recordar que estos festivales se inventaron con el fin expreso de estimular la tarea a los compositores, no para crear aureolas artificiales que a la larga pueden dañar el prestigio de toda la producción musical en Chile.

Finalmente, debemos mencionar la descollante actuación de los intérpretes, gracias a lo cual, el Octavo Festival de Música Chilena sobresalió por la calidad de los conciertos. En más de una ocasión en el seno de la Asociación Nacional de Compositores, se habían elevado voces protestando por el descuido con que se trataba a las obras nacionales y

más grave tornábase el problema, cuando se comparaban estas ejecuciones con las del repertorio corriente. Felizmente este reclamo ha quedado borrado, en el festival que comentamos, de una plumada. El esfuerzo desplegado por los instrumentistas en esta oportunidad fue notablemente loable; dieron muestras de un actuar eficiente y verdaderamente profesional; cada uno, salvo raras excepciones, dio lo mejor de sí. La actitud referida deberá acarrear consigo un sentimiento de profunda gratitud por parte de los compositores, ya que es conveniente, en toda justicia, que las obras contemporáneas y, muy en especial, si lo son chilenas, sean vertidas con exactitud y dignidad, para así poder apreciarlas en su justo valor.

Sobre los miembros de la Orquesta Sinfónica recayó la mayor responsabilidad del Festival; debieron ellos participar en continuas y agotadoras jornadas. Bien se sabe, lo que significa montar un programa constituido exclusivamente en base a obras de estreno. Si a esto sumamos la cantidad de obras de cámara escritas para pequeños conjuntos formados por integrantes de la Orquesta, podremos comprender hasta qué punto resultó digna la contribución de los componentes de nuestro primer conjunto instrumental.

Tenemos que destacar también la labor cumplida por el Director de Orquesta, maestro Víctor Tevah; en el corto espacio de algunas semanas debió preparar y dirigir tres Conciertos Sinfónicos, además de cumplir igual tarea con varias obras que integraron los Conciertos de Cámara. Demostró verdadera comprensión e inteligente cuidado, en especial para con los compositores que entraron en juego por primera vez.

Recordamos con emoción sus sinceras palabras de aliento, entregadas a los compositores laureados, luego del último concierto. No creemos pecar de exagerados al afirmar que su sola presencia constituyó el elemento motor, el alma misma del Festival. Así lo comprendió la Directiva de la Asociación Nacional de Compositores, que asumió la responsabilidad de felicitar a Víctor Tevah a nombre de todos los compositores.

Antes de proseguir a una relación analítica de las obras, creemos conveniente consignar la composición del Jurado y el resultado de su labor. El Jurado de Selección estuvo constituido por Carlos Botto, representante de la H. Junta Directiva del Instituto de Extensión Musical; Víctor Tevah, Director de la Orquesta Sinfónica de Chile; Agustín Cullel, representante de la Comisión de Estímulo a la Creación Musical;

Carlos Riesco, miembro elegido por los concursantes de Festivales anteriores; Juan Pablo Izquierdo, miembro elegido por los concursantes.

Las obras seleccionadas, ordenadas por conciertos e indicando para cada una los cómputos que obtuvieron, fueron las siguientes:

Primer Concierto de Cámara

A. BOGEHOLZ	Sonata para Flauta y Piano	(35,61 puntos)
L. SCHIDLOWSKY	Dos Salmos (Contralto y Conj.)	(35,49 puntos)
F. HEINLEIN	"Amaryllis" (Coro mixto a capella)	(29,29 puntos)
E. RIVERA	Suite para Piano, "Sine Nomine"	(41,99 puntos)
G. BECERRA	Cuarteto para Cuerdas, N° 5	(60,39 puntos)

Segundo Concierto de Cámara

D. SERENDERO	Rapsodia para Piano	(32,81 puntos)
S. ORTEGA	"Primeras Noticias de mi Muerte" (Recitante y conjunto)	(42,84 puntos)
J. LEMANN	Dúo para Violín y Cello	(35,39 puntos)
L. SCHIDLOWSKY	Zwei Lieder (Tenor y Conjunto)	(43,04 puntos)
D. VARGAS	Tres Coros (retirados del Concurso por el autor)	

Tercer Concierto de Cámara

M. LETELIER	Preludios para Guitarra	(35,19 puntos)
J. LEMANN	Variaciones para Piano	(39,19 puntos)
G. BECERRA	Segunda Partita para Cello	(54,65 puntos)
J. PEÑA HEN	Cuarteto de Cuerdas	(44,83 puntos)
E. RIVERA	"La Ausencia" (Tenor y Conjunto)	(52,11 puntos)

Primer Concierto Sinfónico

S. CANDIANI	Sinfonía N° 3, en Mi	(30,56 puntos)
D. VARGAS	RAPSODIA para Guitarra y Orq.	(40,08 puntos)
E. MATURANA	"Gamma I", Música para Ballet	(37,86 puntos)

Segundo Concierto Sinfónico

C. ISAMITT	Cuatro Movimientos Sinfónicos	(30,15 puntos)
A. QUINTEROS	"Invocalización"	(36,98 puntos)
F. GARCÍA	"América Insurrecta" (Coro y Orquesta)	(43,58 puntos)
A. LETELIER	Concierto para Guitarra y Orquesta (retirado del Concurso por el autor)	

CONCIERTOS DE CAMARA

Ha de resultar necesariamente incompleta nuestra relación de las obras presentadas en los conciertos dedicados a la música de cámara, debido a la abundancia de éstas y al espacio que ello requeriría; sin embargo, es posible entrar en una reseña de lo que nos pareció más significativo y que no se aparta demasiado del resultado final de los premios.

Cuarteto de Cuerdas Nº 5, de Gustavo Becerra. En primer término, queremos referirnos a Gustavo Becerra, compositor ampliamente conocido en nuestro ambiente y que en esta oportunidad se presentó con dos obras muy bien realizadas que no sólo le valieron obtener dos Primeros Premios, sino también adjudicarse el Premio de Honor del Festival.

La primera de estas composiciones, el Cuarteto de Cuerdas Nº 5, recibió una unánime aprobación que le significó obtener el puntaje más alto del Festival. Sorprenden en el autor, la extraordinaria facilidad de expresión y el dominio intelectual que posee en la técnica de los instrumentos. En la primera página de la partitura, Becerra da una ilustración en que él anota cómo debe llevarse el "Control de Ataque y Color" y que citamos en la página siguiente (ej. Nº 1) para una mejor comprensión de los lectores.

La partitura está estructurada según los cánones de la música serial dodecafónica (de acuerdo a una técnica de policordios complementarios desarrollada por el autor), sistema que ha imperado en las últimas producciones del compositor aludido. Los dos movimientos extremos (la obra sólo consta de tres), demuestran una vitalidad rítmica, no extraña a la música de Bela Bartok, que se desenvuelve con todo virtuosismo. En cambio, el segundo, el movimiento lento, decanta un clima de fran-

co lirismo, cuyo aspecto más curioso radica en su afinidad melódica con la música de Oriente (de donde, según el compositor, procede directamente su técnica policordal) y en especial de la hebraica. En él se logra el gran clímax, la mayor intensidad expresiva.

Ej. Nº1

Pauta convencional corriente.

Pauta de Control.

sord. sord. arco arco con legno sul tasto normal s. pont. pizz M.D. non vibr. vibr. vibratissimo vibr. medido.

“Este tipo de anotación añade una sistematización sinóptica y analítica de las posibilidades sonoras de los instrumentos de cuerdas y requiere, además, del uso de “sordinas de correderas”. A estas últimas, se les puede añadir un control de pedal, como el de los “obturadores de tripa”, de las máquinas fotográficas o simplemente acoplando un sistema más eficaz”.

Al estudiar la partitura con detenimiento, resalta de inmediato la preocupación fundamental del autor por dar forma unitaria, global, a los tres movimientos de que consta la obra. La construcción arquitectónica crece de una misma raíz celular que se modifica levemente entre los dos primeros movimientos; en cambio, entre el segundo y el tercer movimientos, se mantiene idéntica la serie en su organización interválica; para volver a adquirir la fisonomía original en la coda final que cierra la composición.

Como se desprende de la observación de las series, que aparentemente resultan, el material se distribuye de manera que los distintos aspectos del discurso musical no tengan sonidos en común, y siempre totalizando el repertorio completo de los doce sonidos. En cuanto al tratamiento de los grupos o policordios, éste oscila entre el método secuencial libre, regido por el factorial del número de sonidos del grupo, hasta el tratamiento serial estricto. La libertad más arriba enunciada se desprende del hecho de que los bloques armónicos no obligan a sucesiones determinadas para arpeggiarlos y, por eso se puede disponer de todas las posibilidades. Otro factor de importancia, deriva del empleo permanente de terceras menores en el curso de la partitura. En realidad,

este intervalo de tercera menor, se constituye en elemento fundamental y común denominador de los tres movimientos (ver ejemplo N° 2).

CUARTETO DE CUERDAS N° 5

Ej. N° 2 G. BECERRA

ALLEGRO MOLTO

The musical score consists of four staves: Violín 1º, Violín 2º, Viola, and Cello. Each instrument has a corresponding 'Pauta de Control' (control line) below it. The Violín 1º part starts with a melodic line in the treble clef. The Violín 2º, Viola, and Cello parts feature a rhythmic triplet pattern. The control lines show the harmonic structure and dynamics for each instrument.

Allegro Molto. Primeros tres compases del Cuarteto de Cuerdas N° 5, de Gustavo Becerra.

Sobresale en la estructura de la obra, esta vez en su aspecto rítmico, la insistencia del empleo del “tresillo”, especialmente en los dos primeros movimientos. Llegamos a pensar, que el compositor deliberadamente decidió prolongar el impacto violento del “Allegro Molto”, en el “Andante” que constituye el segundo movimiento; la misma modificación del “tempo” contribuye, a nuestro juicio, a dar relieve a la curiosa melodía de tipo hebraico que mencionamos con anterioridad y a lograr un aumento de tensión emocional. En el “Furioso” final, el ritmo es persistente dentro de una fórmula variante; consiste ésta, en compases de 3, 4, 5 y 7 cuartos, que se repiten sin modificación (salvo en el compás 80, donde se suprime el 7 cuartos) hasta el compás 108; aquí se

invierte la figura numérica hasta llegar al compás 145, para adoptar, a partir de ahí, el orden original.

Nuestro examen comprueba que Gustavo Becerra actúa con efectivo rigor intelectual. La unidad de estilo observada en todos los aspectos técnicos del lenguaje nos obliga a considerar al "Cuarteto de Cuerdas Nº 5" como un aporte real a la producción musical chilena que ha de ejercer influencias en las nuevas generaciones.

Tenemos que hacer especial mención de la excelencia interpretativa de que hizo gala el "Cuarteto Santiago", sin lugar a dudas el mejor conjunto en su género con que cuenta el país. No trepidamos en colocarlo a la altura de similares agrupaciones instrumentales del extranjero que gozan de gran fama internacional en la actualidad.

Becerra presentó al Festival, como segunda obra, una "Partita para Violoncello solo", que está estructurada en condiciones similares a la del Cuarteto para Cuerdas, recién comentado, razón por la cual no estimamos necesario referirnos a ella, sino en términos muy generales. Esta partitura nos parece más seca, menos atrayente que la anterior. Sin embargo, demuestra la variedad de conocimientos alcanzados por el autor; el profundo dominio de los recursos instrumentales que posee quedan de manifiesto nuevamente, en especial en lo que atañe al empleo del dedaje; las figuraciones melódicas y aún las dobles notas o acordes están dispuestos de manera que la mano del ejecutante queda en posición cerrada y cómoda.

La "Partita" tuvo una interpretación impecable, del joven violoncellista Jorge Román, a quien está dedicada.

Pero prosigamos el análisis de las obras de otros compositores.

Dos Salmos y Dos Canciones, de León Schidlowsky:

León Schidlowsky, ha logrado afianzar un bien cimentado prestigio en nuestro medio musical durante el último tiempo (obtuvo el Premio Pení correspondiente al año 1962), es un compositor de temperamento esotérico, con mayor fantasía sonora que la habitual en los compositores chilenos; se enmarca dentro de una vena de corte romántico y con ello nos referimos a un estado espiritual, no a una escuela determinada.

Al meditar sobre la posición estética de este autor, tan distinta a las corrientes que hasta el momento ha vertido el caudal creativo de la composición nacional, nos sentimos inclinados a pensar que Schidlowsky siente una afinidad con el concepto expresionista de los pintores

abstractos, aunque es en su contenido dramático donde el autor revela su verdadero estado anímico. Se enfrenta al mundo como hombre solitario, con un concepto casi apocalíptico sobre la humanidad que lo rodea.

Desde un comienzo el compositor ha definido su expresión musical a través de un contacto directo con la técnica dodecafónica, la que maneja con entera soltura, adaptándola a sus propias necesidades idiomáticas. En los "Dos Salmos", una de las obras presentadas al Festival, escritos en 1954, durante la permanencia del compositor en Alemania, se revela el músico muy influenciado por las tendencias dodecafónicas, a la manera de Albán Berg; el romanticismo fluye sin trabas, y finalmente elaborado hasta en sus menores detalles. No deja de ser curioso el hecho de que en un lapso tan corto haya evolucionado hacia una forma preñada de esoterismo y afin a la música de Bali.

En las "Dos Canciones", la otra composición presentada en esta ocasión, aparece claramente delineada esta nueva tendencia. Aquí Schidlowsky se presenta en toda su madurez intelectual y creadora. Busca las sonoridades delicadas de contornos puros, casi misteriosos, similares al de otras de sus obras de reciente producción. También su ritmo es exótico y lo liga, por lo general, a la ordenación de series, cuidándose de toda imprevisión provocada por el azar. En relación con la sonoridad nos hace pensar en Olivier Messaien, de quien parece ser gran admirador. Nos sorprende, no obstante, el frecuente uso que hace el compositor de la lengua germana, en circunstancias de que consideramos más apropiada la fonética del idioma castellano a las lucubraciones sonoras de que hace gala. Al margen de lo dicho, existe un punto que nos preocupa.

En todas sus últimas obras, el compositor ha seleccionado conjuntos instrumentales bastante semejantes entre sí, circunstancia que acarrea peligros, porque las partituras comienzan a reflejar una misma sonoridad tipo; no queríamos verle correr el peligro de una autoimitación que puede dañar su fantasía. Es por eso que pensamos en el inevitable advenimiento de un cambio en la elección del medio instrumental —por ejemplo, el cuarteto de cuerdas— para que así amplíe el campo de las características sonoras, dando libre curso a toda la fantasía imaginativa a su alcance. El talento de León Schidlowsky es inobjetable y merece desarrollarse en toda la gama de sus posibilidades.

La interpretación de ambas composiciones estuvo ajustada a los requerimientos exigidos por las obras. Debemos mencionar muy especial-

mente a los solistas vocales, Ivonne Herbos, contralto, y Hernán Würth, tenor.

ZWEI LIEDER
I
NACHTLIED **LEON SCHIDLOWSKY**

Ej. N^o 3 12 13 14 15

Tenor

Celeste

Vibrafon

Arpa

2 p.s.

Gong

Partitura en Do.

Cuarteto de Cuerdas de Jorge Peña. En el amplio ámbito de los conciertos de música de cámara, hubo la oportunidad de escuchar otro Cuarteto de Cuerdas, el de Jorge Peña Hen, de perfiles muy diferentes al anteriormente comentado. Debido a los nuevos y diversos centros musicales que comienzan a plasmarse a lo largo del país, no habíamos tenido la oportunidad de aquilatar la trayectoria creadora de este compositor. Desde hace algún tiempo se encuentra radicado en la Zona Norte, desde donde llegan noticias acerca de la labor encomiástica que desempeña en el Conservatorio de la ciudad de La Serena.

El lenguaje utilizado en esta obra dista mucho, tanto por su concepto estético como por su técnica de las partituras consultadas hasta

ahora. Efectivamente, huella por surcos de estilo neo-clásico. La fibra es tensa y dinámica, aunque su consistencia no siempre es consecuente.

Desgraciadamente, no hemos podido estudiar la partitura para hacer un análisis en profundidad; de la simple experiencia en el orden auditivo, destaca en especial el segundo movimiento, donde el autor revela su potencial vena melódica, cosa rara en nuestros días, adosada de bellas sonoridades de gran expresividad. Recordamos en especial, un pasaje en el cual emplea con gran acierto el efecto de los sonidos armónicos en el violín.

En cambio, en los movimientos rápidos, Jorge Peña Hen, cae con demasiada frecuencia en procedimientos de construcción orgánica, ajenos a la lógica que se hacía esperar y que restan fluidez a la marcha del discurso musical. Más aún, en el tercer movimiento, se detiene a menudo la pulsación rítmica; se corta el hilo de la urdiembre arquitectónica; por lo menos, bajo un aspecto dinámico. El ritmo persistente y vital que inicia esta parte del Cuarteto, es interrumpido con pertinacia para permitir la intercalación de cortas secciones, de "tempi" más lentos y que tienden a desajustar el elemento motor.

Nos inclinamos a pensar que todavía falta algo de experiencia en la acción coordinadora, como elemento consubstancial, a toda elaboración intelectual en el plano formal de la construcción de una manifestación artística, especialmente, si se trata de música, por ser un arte que se desarrolla en el tiempo, en lo abstracto.

La partitura revela buena disposición creadora; son fáciles de captar los elementos melódicos, cualidad característica del compositor que denota una musicalidad innata, plena de posibilidades.

Podemos agregar a su favor, la excelente versión ofrecida por el "Cuarteto Santiago".

Variaciones para piano y Dúo para Violín y Violoncello, de Juan Lemann.

Para terminar con nuestra disertación, en su parte correspondiente a los artistas que, aunque jóvenes, han tenido la oportunidad de darse a conocer en el ambiente musical, con prioridad al Festival, nos referiremos a Juan Lemann, músico que ha adquirido gran prestigio como pianista y que de un tiempo a esta parte, ha propendido a dividir su atención entre la composición y las actuaciones como instrumentista.

No ha de extrañar entonces, que una de las obras presentadas por el compositor en esta oportunidad, esté concebida para su instrumento, y nos alegramos que así sea, por ser muy escasa en Chile la producción de obras para piano. En las "Variaciones para Piano", Juan Lemann nos parece algo ecléctico en los recursos técnicos que emplea. Organiza los elementos temáticos de acuerdo a una forma más o menos serial, para luego tratarlos conforme a los procedimientos tonales, que son los que realmente sirven para la expresión de los propósitos intelectuales del autor y que están más de acuerdo con su propia sensibilidad. Este hecho, nos parece palpable, especialmente en la primera variación lenta que, por lo demás, es muy atrayente en su resultado sonoro. La obra está bien escrita para el instrumento y lo luce con brillo.

En "Dúo para Violín y Violoncello" ocurre algo semejante, aunque con una fisonomía diferente que obliga a seguir reflexionando sobre el modo de proceder del autor. En esta segunda composición, los tiempos rápidos están plasmados con intensa vitalidad rítmica; son entrecortados, espamódicos, pero notoriamente cuajados de un manierismo "strawinskiano" que limita las posibilidades de resolver una problemática consciente, según los visos de su propia personalidad.

No pretendemos ser destructivos; muy por el contrario, puesto que nos interesa el caso. El compositor por momentos deja de lado los manierismos para presentarse con toda la frescura de sus dotes. Es nuevamente en el movimiento lento donde aflora toda la sensibilidad connatural a la personalidad del músico: es sencillo, directo y espontáneo. Domina la situación. En cambio, en los otros movimientos ocurre lo contrario.

La ejecución de ambas obras fue de alta jerarquía profesional. La responsabilidad recayó en Oscar Gacitúa, pianista, y en el dúo integrado por Francisco Quezada, violinista, y Jorge Román, violoncellista, respectivamente.

Suite para Piano "Sine Nomine" y "La Ausencia", de Enrique Rivera.

Al enfocar nuestra atención en los compositores más noveles, destaca un nombre, un talento nato que ha de adquirir importancia con el tiempo. Nos referimos a Enrique Rivera. El joven músico se presentó, también, con dos obras que señalan un aprendizaje bien asimilado y complementado con una imaginación de ricas proyecciones.

Es alumno de Gustavo Becerra. De ahí, que haya elaborado un len-

guaje técnico-musical emparentado con el de su maestro. Las personalidades son distintas, sin embargo; Rivera ha sabido plasmar las enseñanzas a sus propias necesidades y gustos, aspecto fundamental que denota una personalidad firme, no fácilmente influenciable.

En la Suite para Piano "Sine Nomine", cuya correcta interpretación estuvo a cargo de Carla Hübner, se delinean las aptitudes intelectuales con claridad; la estructura está bien pensada y llevada a cabo con estrictez insobornable. Pero, en verdad, es en la segunda de las composiciones, "La Ausencia", concebida para voz de tenor y orquesta de cámara, donde tenemos la oportunidad de apreciar el talento del autor. La obra está basada en los poemas de Miguel Hernández del "Cancionero y Romancero de Ausencias"; recoge doce poemas que constituyen un "ciclo de síntesis", representativo de cada estado emocional del Cancionero (integrado por sesenta y cinco poemas) para constituir un todo orgánico en lo formal y en lo dramático.

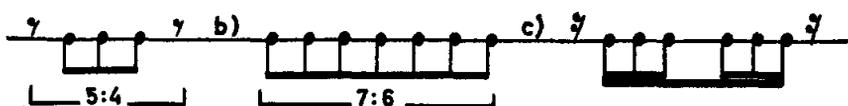
El compositor, respondiendo a nuestra solicitud, nos ilustra: "Los mismos poemas tienen algunas particularidades que necesariamente influyen en la obra. Son pequeños mundos dialécticos; de simétrica estructura, que implican tratamientos bastante rigurosos del discurso musical, como son las formas retrogradables en torno a un eje vertical, o invertibles en torno a uno horizontal. Sin embargo, el criterio general estriba en un tratamiento independiente de la parte instrumental con respecto a la vocal, eminentemente lineal en la trayectoria de las voces y la textura formal, pero dependiente (voz e instrumentos) en lo que respecta al contenido dramático. Este es el que fija las posibilidades de organización de las partes y, separadamente, éstas buscan sus formas de expresión, según sus posibilidades (voz cantada, recitativo inflexivo o no-inflexivo, como posibilidades vocales para una canción; composición instrumental; determinada a partir de colores homogéneos o heterogéneos, compuestos o simples, de diferenciación según la línea dramática, etc.)".

Agrega más adelante: "No comparto el criterio de hegemonía de uno de los elementos, ni tampoco el equilibrio de ellos. Cada una de las partes debe tener una lógica propia, una estructura formal independiente, que le permita desarrollarse en el espacio sin entablar relaciones de subordinación sintáctica con la otra. Puede lograrse la "complementación sintáctica" que, sin diluir la fisonomía de cada uno de los elementos en juego (en este caso voz y conjunto instrumental), mantiene el criterio de "Superposición de trayectorias". Las dependencias que, tal como

las complementaciones, pueden lograrse por relaciones de contrastación, de identidad, de semejanza, etc., están determinadas por el discurso dramático, que va a fijar los elementos y establecer las normas a usar en el plano general, que después serán organizados conforme al criterio independiente arriba señalado”.

La economía de los medios empleados redundará en beneficio de la audición: los ritmos de preferencia están configurados de acuerdo a formas asimétricas, v. gr., ejemplo N° 4.

Ej. N° 4



y los climas están controlados según las estructuras dramáticas de los textos poéticos, que se desplazan, en el orden dinámico, por simples trayectorias, generalmente hacia puntos de máxima intensidad. Otro aspecto positivo, en función del color instrumental, deriva de la amplia gama de recursos que brinda la variedad tan bien escogida de instrumentos que integran la pequeña orquesta.

Las enormes dificultades que entraña la partitura, tanto para el solista como para el conjunto orquestal, se justifican por el idioma y la expresión misma. La orquestación es fina y rica en conceptos novedosos. Tendremos que esperar nuevas composiciones de Rivera para poder aquilatarlo en su justo valor, pero desde ya nos atrevemos a pronosticarle un promisorio futuro.

Ej. N° 5
Fl. de Amor (fl. en sol)

La Ausencia
(frase inicial)

E. Rivera.

* Pausas de duración indeterminadas. (Partitura en Do.)

"Primeras noticias de mi Muerte", de Sergio Ortega.

Otro alumno de Gustavo Becerra, participó igualmente por primera vez en el Octavo Festival de Música Chilena; aludimos a Sergio Ortega. La tónica del enfoque musical lo diferencia de Rivera, sin embargo, y no tanto en el aspecto técnico como en la intención de sus propósitos.

Proseguimos con el método de entrevistar a los jóvenes compositores, llevados del anhelo por conocer, de boca de los propios interesados, las inquietudes que los mueven a actuar de una u otra manera; nos hemos acercado a ellos para investigar con absoluta imparcialidad los móviles que les impulsan. Estos jóvenes actúan como elemento catalizador, en relación a las generaciones que les preceden y obligan, por ende, a una reconsideración de posiciones. Como lo dice Stravinsky¹: "I have all around me the spectacle of composers who, after their generation has had its decade of influence and fashion, seal themselves off development and from the next generation".

Con respecto a las "Primeras Noticias de mi Muerte" para tenor y orquesta de cuerdas, basadas en un poema de Marino Muñoz Lagos, el autor sintetiza su posición de orden estético en los siguientes términos: "Esta obra está escrita en un lenguaje dodecafónico bastante libre y de sonoridad intencionalmente fácil. Me interesa que el espectador participe del drama, comprenda y sienta el hecho dramático, amén que haya para ésto que sacrificar la tendencia al hermetismo, típica de nuestra posición individualista. Busco, además, para el servicio de situaciones latinoamericanas, experiencias técnicas como la dodecafónica y el serialismo en general. La obra en cuestión es mi primer paso en la búsqueda de un lenguaje dramático-musical que no solamente respete nuestra problemática humana, social, política, sino que se nutra de ella". Hasta aquí el compositor.

No obstante, cabe discutir los resultados de sus primeras experiencias: si bien la obra no ofrece una gran dificultad de comprensión para los auditores, no ocurre lo mismo con respecto a los ejecutantes que han de entregarla al público. Es excesivamente complicada en su escritura. Podemos subrayar que esta afirmación nos fue confirmada por algunos de los instrumentistas que integraron la orquesta de cámara que ejecutó

¹"Conversations with Stravinsky" by Igor Stravinsky & Robert Craft; Edit. Faber & Faber.

esta composición. Sostuvimos conversaciones con el maestro del autor, quien tuvo la amabilidad de explicarnos los trabajos exhaustivos realizados en su curso, para estudiar a fondo los recursos de los instrumentos. Esta circunstancia puede haber influido en el ánimo del compositor: exige de la orquesta recursos nuevos, que en un comienzo resultan complicados de realizar, precisamente por su misma novedad.

En lo que respecta al resultado sonoro, nuevamente encontramos influencias evidentes de Strawinsky (muy buena influencia, por lo demás), lo que nos parece perfectamente lógico en un músico tan joven.

Quisiéramos hacer resaltar que nos resulta muy atrayente la intención de Ortega de buscar una idiomática propia y afín con nuestro continente. Y entiéndase bien, estamos muy lejos de referirnos a recursos baratos que incidan en un nacionalismo mal comprendido y peor aplicado.

Sergio Ortega ganará considerablemente al simplificar su elemento gráfico, evitando así entorpecer su trabajo.

Rapsodia para Piano, de David Serendero.

En líneas anteriores mencionamos que la composición chilena exhibe una menguada producción de obras dedicadas al piano. David Serendero, tal vez consciente de este problema, se presentó con una "Rapsodia" para dicho instrumento, pero desgraciadamente de proporciones ciclópeas. A no dudarlo, esta partitura ganaría muchísimo con un severo recorte general. Escrita en lenguaje neoclásico cercano a Hindemith, se alarga sistemáticamente en todo su desarrollo sin justificación alguna. Además, el compositor cae en un franco e incomprensible arranque de "coquetería", única forma de definir los golpes de nudillos, en la tapa del teclado, que pide en un determinado momento.

Nos imaginamos la reacción del público asistente a un concierto cualquiera, en el que se incluya una de las Sonatas para Piano de Hindemith y en la que el intérprete interrumpiese la ejecución sorpresivamente para dar pábulo a semejante extravagancia. En realidad, hay que ser consecuente consigo mismo y no pretender "épater le bourgeois".

Es de lamentar que este joven músico no aproveche el buen aprendizaje que ha tenido la oportunidad de asimilar y lo desperdicie en trabajos ajenos a un intelecto serio.

Una vez más, y cumpliendo en estricta justicia, tenemos que destacar al pianista chileno Oscar Gacitúa, quien no solamente interpretó la

Rapsodia para Piano de Serendero y las Variaciones de Juan Lemann, sino que también integró, en los casos requeridos, los variados grupos orquestales que participaron en el Festival.

Sonata para Flauta y Piano de A. Bogeholz y Preludios para Guitarra de M. Letelier.

Aún nos queda por mencionar a dos compositores de la nueva generación: A. Bogeholz y M. Letelier.

El primero debutó con una "Sonata para Flauta y Piano". Desde un comienzo se deja entrever el talento lírico del autor; la obra se destaca por la factura de sus claras líneas melódicas, que deja fluir sin trabas, sin tropiezos, dentro de un marco poético bastante sugestivo. No vislumbramos ningún aspecto de choque; no se crean problemáticas intelectuales de orden ideológico en lo estético. El temperamento del músico se presenta al desnudo, con autenticidad y espontaneidad, sin que por ello pretendamos insinuar una facilidad particular en el elemento temático.

También denota el compositor una cierta disposición hacia el juego de elementos sonoros. Conoce la flauta y la maneja con soltura y habilidad. El último movimiento es claramente gracioso y sutil en sus gráciles saltos interválicos. En cambio, el don poético a que hacíamos alusión, se aclara con profundidad en el movimiento lento, sin lugar a dudas, lo mejor de la Sonata.

La interpretación estuvo a cargo de Adalberto Almarza, en flauta, y Josefina Almarza, en piano. Estos artistas actuaron con seriedad e hicieron justicia a la composición.

Para finalizar nuestros comentarios del Festival en la rama correspondiente a los conciertos de Cámara, hablaremos sobre el más joven de los compositores participantes. Nos referimos a Miguel Letelier. Este joven músico desgraciadamente tuvo que sufrir las consecuencias de una pésima interpretación que no se justifica. Sus "Preludios para Guitarra" fueron apenas leídos y difícilmente el público asistente pudo apreciarlos en lo que valen. Hacemos hincapié en este hecho, ya que resulta injusto expresar opinión crítica alguna, en base a una mera improvisación. El compositor debió haber retirado la obra del concurso y hubiera salido ampliamente beneficiado.

CONCIERTOS SINFONICOS

El Octavo Festival de Música Chilena estuvo menos socorrido en su parte Sinfónica. Hubo solamente seis obras ejecutadas, de las cuales una quedó eliminada en los conciertos de selección. Las tendencias estéticas no se manifestaron tan variadas y contrapuestas como en los conciertos de cámara, los que, a decir verdad, constituyeron lo medular de esta contienda musical.

En términos generales, debemos confirmar la cooperación prestada por los solistas y los músicos que integran la Orquesta Sinfónica, quienes facilitaron la tarea del director Víctor Tevah.

Aquellas anomalías anotadas en el segundo capítulo de nuestro artículo y que versan sobre la forma de votar del público asistente, se hicieron sentir con extremo rigor en esta parte del Festival. A tal punto es cierto lo afirmado, que no resultó premiada obra alguna, hecho que constituye una anomalía que difiere en forma abierta con la realidad. Por lo menos dos obras merecían recompensa, o tal vez tres.

A nuestro juicio, hubo dos partituras que se destacaron y nos referimos a "América Insurrecta", de Fernando García, y "Gamma I", de Eduardo Maturana.

"América Insurrecta", de Fernando García.

Aquí nos enfrentamos a un problema de interés: "la posición del músico frente a la sociedad". El compositor Fernando García, en lo político, es un activo partidario de la extrema izquierda, actitud sincera que respetamos. ¿Pero qué tiene que ver esto con la música? El propio autor se encarga de explicárnoslo:

"Desde el punto de vista de la posición del músico ante la sociedad, la obra responde a lo llamado "realismo socialista", esto es, a una actitud ética frente al arte, de lo que se deduce que hay que ser absolutamente consecuente con la época en que se vive. El lenguaje musical usado debe ser directo, que llegue a quienes la obra está dedicada. Hay que terminar con el distanciamiento entre creadores y público, que ayuda a transformar la música en lujo para unos pocos. La técnica de composición empleada debe de estar de acuerdo con los avances experimentados por la música. En ese sentido, el uso del tonalismo está fuera de lugar y debe ser reemplazado por el serialismo, en este caso dodecafónico (un tanto libre)".

Naturalmente y, como lo han de suponer los lectores, no deja de sorprender la naturaleza de la técnica-musical que emplea el autor. Hasta donde llegan nuestros conocimientos, el "dodecafonismo" ha sido proscrito desde el primer momento en los "países socialistas" y por ello no se compadece la actitud de García con los requerimientos que se suponen afines a las normas que rigen la creación musical (y demás artes) en esos lugares. Sea cual fuera la contestación, nos sentimos muy a gusto con la posición adoptada por Fernando García.

Tiene un talento evidente que brota con espontaneidad y oficio; la música que escribe es simple en su estructura y muy fácil de ejecutar.

La obra en discusión, se basa en dos poemas de Pablo Neruda: "América Insurrecta" y "Después de la Ira", ambos pertenecientes al "Canto General". La partitura exige un Recitante, Coro y Orquesta. El compositor consciente de la importancia del texto poético, quiso presentarlo de la manera más comprensible, de ahí que la composición adquiera un carácter de gran recitativo, con predominio de lo vertical en lo que atañe a la orquestación.

El Coro, por lo general, está apoyado por la Orquesta (según Fernando García, con el decidido propósito de facilitar la participación de un coro que no sea profesional) y afecto a un tratamiento homorrítmico persistente, salvo en la corta sección imitativa que va desde el compás 57 al 60.

El recitativo trata de respetar al máximo el ritmo y la melódica de la palabra.

La orquestación está finamente elaborada y con efectos sorprendidos y a ratos curiosos, muy bien logrados. El compositor ha dado un vuelco a su favor que hace esperar novedades de importancia para el futuro. La forma es bien controlada debido, seguramente, al estudio analítico del texto literario. No podemos menos que desear una continuidad creadora por esta ruta, que puede significar un aporte de sólido contenido cultural para el bagaje de la música nacional.

Antes de terminar con nuestro decir en relación a García, queremos puntualizar aquellos aspectos que nos han parecido un tanto negativos en el autor, por parecernos de fácil corrección y que, por lo demás, no alcanzan a opacar las cualidades a que hemos hecho mención: en la temática otorgada al coro, suponemos que, motivado por un interés de facilitar las cosas, decae a ratos la calidad melódica, por bajo el nivel general y adquiere características simplistas que contradicen la búsqueda solícita de bellos efectos orquestales. También consideramos posible

AMERICA INSURRECTA
Cantata
para Recitante Coro y Orquesta.

Texto: P. Neruda.
Música: F. García.

LENTO

1 2 3 4 5 6 7 8 9

Flautín
Fl. 1-2

Ob 1-2

C.I.

Cl 1-2

Cl. bajo

Fgt 1-2

C.fgt.

Corno
1.2.3.4.

Trp.
1.2.3.

Trb
1.2.3.

Tuba

(Timb)

Perc. 1.
P. 31. (bateria blanda)

Perc. 2.

Perc. 3.

Xyl.
Xyl. P. 2.3

Piano

Arpa

Recit.
Coro
S.A.T.B.

Vn. 1.

Vn. 2.

V.C.

C.B.

The musical score is a full orchestral score for a cantata. It features 25 staves for various instruments and voices. The instruments listed are Flautín, Fl. 1-2, Ob 1-2, C.I., Cl 1-2, Cl. bajo, Fgt 1-2, C.fgt., Corno 1.2.3.4., Trp. 1.2.3., Trb 1.2.3., Tuba, (Timb), Perc. 1., Perc. 2., Perc. 3., Xyl., Piano, Arpa, Recit. Coro S.A.T.B., Vn. 1., Vn. 2., V.C., and C.B. The score is marked 'LENTO' and is divided into nine measures. The notation includes various dynamics such as *ppp*, *mf*, *ff*, and *sfz*, as well as articulation marks like accents and slurs. There are also performance instructions like 'P. 31. (bateria blanda)' and 'Xyl. P. 2.3'. The vocal part (Recit. Coro S.A.T.B.) is shown as a series of empty staves, indicating that the lyrics are to be provided by the performer.

un mejor trabajo contrapuntístico, sin que con ello se contradiga la intención original del compositor de escribir una obra, cuyas posibilidades de realización estén al alcance de conjuntos corales no profesionales.

Tercera Sinfonía de Salvador Candiani.

Por razones que se han de comprender por lógica, a continuación de García, dedicaremos nuestros comentarios a la "Tercera Sinfonía", de Salvador Candiani. Un caso muy curioso es el que constituye Candiani. Este compositor posee una soltura envidiable en lo que a tratamiento orquestal se refiere. Sus obras son de una claridad meridiana, fáciles de seguir, y el discurso está vertido sin tapujos ni enredos de ninguna especie. Lo extraño radica en la idiomática estética en que se desenvuelven sus partituras. Su lenguaje musical pertenece claramente al siglo pasado. Es romántico en lo medular, en la forma, en la concepción toda. Más aún, diríamos que Candiani es un caso particularísimo en nuestro ambiente y que su "Tercera Sinfonía" refleja plenamente estos antecedentes; está estructurada a la manera clásica y nos hace recordar las sinfonías de Dvorak, aun las de Mendelssohn. De haber sido escrita algunas décadas atrás, no nos cabe la menor duda que en la actualidad la presentaríamos como un ejemplo notable de un pasado musical ilustre, el que por cierto no tenemos (el desarrollo cultural de la creación musical en Chile, pertenece netamente al presente siglo).

A nuestro juicio, Candiani (y no por razones de índole política) está mucho más cerca del mencionado concepto de "realismo socialista" que Fernando García. En efecto, nos recuerda las obras de los compositores jóvenes rusos Moisés Vainberg y Alexi Nicolaieff, que nos hizo conocer el director de orquesta Kirill Kondrashin, durante la última temporada, cuando actuó frente a la Orquesta Filarmónica de Chile.

El problema que comentamos es candente de por sí, y adquiere cada día mayor trascendencia. De un lado están los compositores del área occidental, muchos de los cuales han adoptado posiciones de vanguardia, ajenas a las posibilidades de una comprensión inmediata por parte del público melómano en general. Se encierran en torres de marfil. Del otro lado, y como posición encontrada, la existente en los países socialistas. Allí el arte queda encuadrado dentro de normas rígidas dictadas por el Estado. Se trata de poner el arte al alcance de las masas más o menos cultas, por no decir más o menos ignorantes. La situación

SINFONIA Nº 3
en mi

S CANDIANI
op. 13

Allegro vivace

2 Flautas
2 Oboes
2 Clar. si b
2 Fagotes
1 - 2
4 Cor. en Fa
3 - 4
2 Tptas. en Do
Timbales
Violines I
Violines II
Violas
V.C. y C.B.

This musical score page contains 12 staves for various instruments. The woodwind section includes Flute (Fl.), Oboe (Ob.), Clarinet (Cl.), Bassoon (Fg.), and Cor Anglais (Cor.). The string section includes Violin I (Vln. I), Violin II (Vln. II), Viola (Vla.), and Violoncello/Double Bass (Vc. yCb.). The percussion section includes Trumpet (Trp.), Timpani (Timp.), and a group of three instruments (likely Trombones, Basses, and Drums) represented by three staves. The score is written in a standard musical notation with various dynamics such as *f*, *mf*, and *ff*, and includes articulation marks like accents and slurs. The woodwinds and strings play complex rhythmic patterns, while the percussion provides a steady accompaniment.

Fl.

Ob.

Cl.

Fg.

Cor.

Trp.

Timp.

Vln. I

Vln. II

Vla.

Vc. yCb.

proyección, a medida que el registro musical se hace más agudo. En verdad, Quinteros pudo haber aprovechado, para mejor, otras partes del texto, con lo que hubiera ganado considerablemente en sus intenciones.

En lo propiamente musical, Abelardo Quinteros demuestra oficio y calidad. Conoce la Orquesta y la trata con cuidado y extrema claridad; es económico en el empleo de los recursos coloristas, que tan a menudo sólo tienden a confundir al auditor cuando no responden a situaciones específicamente requeridas por el lenguaje. Muy por el contrario, se proyecta con conocimiento de causa que trasluce refinamiento y musicalidad.

Desgraciadamente, la obra no alcanzó el grado de lirismo (en el buen sentido de la palabra) que se hacía esperar y, pensamos, que esto se debe a la incomprendibilidad del texto literario; éste aparece despegado del medio musical que le secunda, no complementa el todo.

Nuevamente hacemos resaltar la incongruencia en la actitud de los votantes, ya que "Invocalización", de seguro, merecía un puntaje más elevado que el obtenido.

Rapsodia para Guitarra y Orquesta, de Darwin Vargas.

En el Séptimo Festival de Música Chilena del año 1960, el Premio de Honor lo obtuvo Darwin Vargas; esta vez, el compositor se presentó con una "Rapsodia para Guitarra y Orquesta".

La obra distó mucho en corresponder a los antecedentes que ostentaba el autor. En efecto, bajo muchos aspectos defraudó la composición aludida y suponemos que motivado por un afán no disimulado de parte de Vargas, por cautivar al auditorio, actitud perfectamente respetable, siempre que se sume a dicha intención, una validez de auténtica posición estética con todas las virtualidades que deben regir la creación artística.

El diálogo entre la orquesta y el instrumento solista está mal llevado, no conduce a nada y falta dosificación. Estamos conscientes de todos aquellos problemas que dicen relación con la menguada sonoridad característica de la guitarra, condición que se acentúa si la comparamos con el volumen sonoro de una masa orquestal, por limitada que ésta sea; pero también nos resulta difícil olvidar los innumerables ejemplos que tenemos a nuestro alcance, en los que se ha logrado allanar el problema a entera satisfacción.

Dos aspectos principales merecen ser considerados, en beneficio del propio compositor: en primer término, la ordenación del elemento temático se concentra en un solo motivo, que se repite con verdadera majadería; a la postre resulta francamente cansador. Los tiempos han cambiado. No se logra una concentración en el orden intelectual si no es en base a un cambio frecuente en las maneras de presentar los elementos en juego. La larguísima "cadenza" final no hace sino agravar la situación de fatiga mencionada. En segundo término, la falta de unidad de estilo se evidencia en todo momento. El compositor ha de reflexionar profundamente, auscultar su fuero interno para perfeccionar la línea de conducta que se ha fijado.

"Gamma Uno", de Eduardo Maturana.

Ponemos término a nuestra relación analítica del Octavo Festival, con el comentario de "Gamma Uno", de Eduardo Maturana. La obra se destaca por su frescura, por su excelente fantasía dramática y por su bien lograda factura orquestal. El compositor maneja la orquesta con entera soltura y dominio sonoros. Atrae por su poder auditivo y estamos seguros que el esfuerzo desplegado en esta oportunidad, no ha sido el logro feliz de un momento fugaz, sino que el resultado de una meditada compaginación intelectual.

En relación a obras anteriores que le conocemos, Maturana da un paso adelante dentro de una definida postura, lo que se evidencia aún más a medida que hemos tenido la oportunidad de escuchar la grabación.

"Gamma Uno" está concebida como música para un ballet abstracto que pretende realizarse a través del movimiento puro —como lo expresa el autor—: "una escenografía —más bien un cuadro— de valores plásticos en sí; una danza aplicada a los diferentes planos sonoro-espaciales: color, sonoridad, igual movimiento. Podría resumirse como una vibración vital del material. Considérase, pues, imprescindible la síntesis absoluta".

La explicación nos resulta más bien la expresión de un ideal; no logramos captar realmente hasta qué punto el compositor penetra en la intención que expone. Desde el aspecto meramente musical, la obra se basta a sí misma. No necesita de ningún complemento de orden plástico; consideramos que aquél hasta llegaría a hacer perder la concentración que demanda la integral comprensión de la partitura. No es que pretendamos insinuar la existencia de una complejidad idiomática

excesiva, por el contrario, la obra se entrega con facilidad en una primera audición. Podría perder sí bajo otros aspectos.

En verdad, no nos parece que la música de Maturana, o por lo menos "Gamma Uno", se preste para la danza, como tampoco convence la explicación que al respecto entrega el compositor:

"Adviértase claramente en la partitura algunos episodios. Asimismo, un transcurrir temático. Sin embargo, no son necesarios. Se ha ideado un fluir que podríamos llamar tensional, trabajado en diferentes planos instrumentales. Vale también esta idea para el "tempo" como para su desarrollo en cuanto a obra teatral. Bloques rítmicos; relajados o tensos los juegos acordales (especulaciones armónicas); una melódica que en algunos momentos debe considerarse por fuerza y para obtenerla, como muy lírica, romántica si fuere necesario. Ella producirá el equilibrio".

Este último acápite de la declaración nos parece un tanto especulativo. El compositor llega a pedir "por fuerza" lo que la música debe entregar naturalmente (con mayor razón la obra pensada para el teatro). Pero, como decíamos anteriormente, estos aspectos no opacan en absoluto la calidad musical de Maturana. Ella existe y eso basta. Cuando agrega, en sus declaraciones: "si se obtiene, aunque parcialmente, lo vislumbrado en este intento, se puede entonces aspirar a una "Gamma Dos", debemos pedirle sinceramente que nos siga brindando los números Dos y Tres... de sus obras denominadas "Gamma".



Al revisar nuestras notas que se han referido exclusivamente a las obras que alcanzaron a los Conciertos de Premio, caemos en la cuenta de cuán ingrata resulta la tarea crítica, especialmente cuando habemos de hacerla a conciencia y con el firme propósito de aclarar conceptos en beneficio y utilidad del músico creador. También participamos en cuanto a compositor y sabemos, por experiencia, cuán hirientes resultan ciertas expresiones lanzadas al azar. Esto ha estado muy lejos de nuestro ánimo; confiamos haber realizado nuestro análisis con la debida objetividad y amplitud de criterio, para así servir los fines de la música chilena.

Audiciones escogidas:



Obra: Cuatro Movimientos Sinfónicos

Intérpretes: Orquesta Sinfónica de Chile, Victor Tevah (dir)

Lugar/fecha: Teatro Astor, 1962

Ocasión: VIII FMCH

Compositor: Carlos Isamitt Alarcón

[Volver](#)