
UN AÑO DE MUSICA EN LA ARGENTINA

p o r

Alberto Emilio Giménez

Al término de cada año y el paréntesis, por lo general breve, que el calendario impone a las actividades artísticas durante un lapso que se extiende desde algunos días antes de las festividades tradicionales hasta la iniciación, ya entrado el mes de enero, de las populares temporadas veraniegas, deparan la oportunidad de ensayar una visión retrospectiva capaz de traducirse en conclusiones positivamente útiles. De esa visión panorámica del quehacer musical en la Argentina, se desprende, en primer lugar, y una vez más, la certidumbre, alentadora en verdad, de una amplia curva evolutiva, trazada en sentido ascendente, en el transcurso de un período relativamente breve. Por encima de alternativas inciertas y de contingencias no siempre favorables, la música, o la vida musical si se prefiere, ha experimentado aquí, en los cinco o seis lustros pasados, progresos que entrañan un cambio sustancial, diríamos, casi revolucionario. Señal, entre tantas más, de que a pesar de cuantos escollos se oponen a su natural desenvolvimiento; de corrientes encontradas y de indecisiones, y no obstante apariencias en sentido contrario, el mundo marcha inexorablemente hacia adelante. Quienes, ya sea como participantes o como espectadores, hemos estado vinculados de veinte o veinticinco años a esta parte a ese quehacer musical, no podríamos albergar dudas a tal respecto. Circunscrita durante mucho tiempo a círculos muy minoritarios, un tanto ensanchados o complementados a través de núcleos de colectividades extranjeras —italianos con su indeclinable amor por el “bel canto” operístico; alemanes sensibles a la gran música instrumental y fieles a su vocación por el canto coral que les llevó a constituir conjuntos de fecunda y siempre recordada labor—, la música, en sus manifestaciones más empinadas, rompió con energía, en un momento dado, aquellos diques y se expandió rápidamente por amplios, amplísimos, sectores de población, para gran parte de los cuales tales manifestaciones del espíritu humano —del mejor espíritu humano— constituían cosa ignota o muy poco menos, pero que llegado el momento supieron presentar un poder de receptividad probablemente insospechado. Factores muy diversos, aparentemente encontrados a veces, pero coincidentes en sus consecuencias, intervinieron de

manera decisiva en este cambio sustancial; la popularización de medios que como la fonografía y la radiofonía asumieron función de invalorable aliados de la música, llevándola hasta todos los rincones del mundo civilizado, sin limitaciones de tiempo ni de distancia, deberá ser conceptuada como uno de los primeros —si no el primero de todos— entre ellos. Luego, o paralelamente, la labor intensa y sostenida de hombres e instituciones felizmente empeñados en lograr para las expresiones de la cultura el puesto que les corresponde en toda sociedad que aspire a levantar su nivel espiritual e intelectual; la prédica de algunos; el cinematógrafo recurriendo —no siempre muy artísticamente— a una temática vinculada con los grandes creadores e intérpretes de nuestro arte, y hasta ciertas corrientes político-demagógicas, al incluir como medio de lucimiento propio a viejas y nunca atendidas iniciativas que por ese conducto pudieron convertirse en realidades de bien común, se fueron sumando para afianzar y dar renovado impulso a ese desarrollo por el que todos debemos congratularnos, tratando, a la vez, de separar cuanto es realmente positivo, sólido y perdurable, de aquello otro que no es tal. Claro está que tal crecimiento, brusco y en cierto modo sorpresivo, se produjo un poco —o un mucho— a la buena de Dios; huérfano de orientación, de esa necesaria política musical, o cultural para decirlo con mayor amplitud, cuya falta se sigue sintiendo; con los inconvenientes que derivan de la improvisación y de la falta de continuidad; experimentando la influencia de elementos negativos al parecer, hasta ahora, inevitables; dependiendo en gran parte de un apoyo oficial insustituible, pero no siempre muy amplio ni encauzado de acuerdo con lo indicado por necesidades y circunstancias, y en lo demás de una acción privada altamente plausible y digna de estímulo —capaz, por otra parte, de mantener una continuidad que constantes cambios de elencos hacen imposible en el orden estatal—, más condicionada invariablemente a posibilidades económicas que distan de cubrir con holgura las exigencias financieras de una actividad realmente importante. Pero con todo, o a pesar de todo, el crecimiento se ha operado y tiende a afianzarse y seguir en movimiento ascendente. El país cuenta ya, en consecuencia, con un potencial musical que por sus dimensiones y sus proyecciones, excediendo lo estrictamente artístico para prolongarse hasta lo social y lo económico, impone atención y consideración, sin reservas ni indiferencias que no podrían hallar excusa valedera. Volver a constatarlo es el resultado más estimulante de esta visión retros-

pectiva, en la que, lógicamente, no todo ha debido presentarse como satisfactorio, oportuno y libre de objeciones, a veces muy serias.

Tal como acontece en casi todas las ramas de la vida nacional, el movimiento de la música en la Argentina aparece centralizada en Buenos Aires. En la capital, cabeza gigantesca de un cuerpo insuficiente e irregularmente desarrollado, se agrupan en mayoría que no podría admitir paralelos ni comparaciones, las manifestaciones fundamentales del movimiento musical de la Argentina. Ya se trate de los conciertos, del teatro musical en sus distintas expresiones (ópera y ballet), de las visitas de destacadas personalidades o agrupaciones extranjeras, de la creación, de la enseñanza, de la musicografía; de todo, en suma, cuanto contribuye a formar y a mantener una actividad musical realmente densa, amplia y significativa, es la ciudad capital quien lo posee, encerrado en sus límites geográficos, en tanto la mayor parte de cuanto se realiza en el interior, y ello sea dicho sin desconocimiento ni menoscabo de empresas muy respetables dentro de sus proporciones restringidas, no pasa de ser reflejo de lo que acontece en ese centro al que desde hace tiempo se tiene entre los primeros del mundo de la música. Sucesivas tentativas de "descentralización", quizás no muy atinadas en sus formas, organicidad y sentido de la medida, no llegaron a concretarse en la forma deseada, y deseable. Quedan, empero, algunas realizaciones, que de verse unidas a la experiencia bien aprovechada, podrán convertirse en base de ulteriores desarrollos o reanudaciones, encarados con criterios más claros, medios más sólidos, objetivos mejor definidos y desenvolvimientos más orgánicos y armoniosos. Mendoza, Tucumán, Córdoba, Santa Fe, La Plata y Rosario cuentan ya con bases y con lo-gros que permitirán la necesaria tarea futura, o la facilitarán.

En consecuencia, serán las actividades cumplidas en Buenos Aires las que habrán proporcionado el material empleado en la presente reseña. Las mismas pueden ser divididas en dos partes: una formada por esas manifestaciones que podríamos definir como de carácter internacional, a cargo principalmente de los "virtuosos" instrumentales, o vocales, si bien éstos en menor número, que circulan por el mundo, presentando, con muy pocas variantes, programas hechos sobre las páginas más transitadas de sus respectivos repertorios; la otra, de carácter más definido, que sin aparecer, por supuesto, desconectada de la marcha actual del arte en el planeta, obedece a razones y circunstancias íntimamente vinculadas a nuestro medio. De aquélla, la de los solistas, poco cabría decir, salvo que como consecuencia de contingencias mone-

tarias tristemente notorias, hubo en 1959 una ausencia total, o casi, de nombres rutilantes, debiendo, por lo tanto, los devotos del teclado y del arco, conformarse con los representantes de una muy honorable segunda línea, a cuyo cargo estuvo la atención del rubro "virtuosismo": Sigi Weissenberg, en el curso de una inesperada y radical metamorfosis que transforma al ejecutante efectista, amanerado y artísticamente intrascendente de años no lejanos en un artista de fusta; Detlef Kraus, Abbey Simon, Byron Janis... y tratemos de olvidar a un José Iturbi en homenaje a lo que otrora fue. Mejor, mucho mejor, anduvieron las cosas en los dominios de la música de cámara (Cuarteto Janacek, de Praga; Cuarteto Paganini, de Nueva York; Orquesta de Cámara, de Praga —discutible a más de poco práctica su modalidad de actuar sin director— y la Orquesta de Cámara Helvética, dirigida por Richard Schumacher, y mejor aún en los de la música sinfónica, con la espléndida Orquesta Sinfónica Nacional de Washington y su distinguido y probo director, Howard Mitchell. En lo relativo a formaciones corales, recordaremos, con entusiasmo muy atenuado por la vertical caída artística registrada entre el comienzo y el final de su única audición, al conjunto estadounidense de Roger Wagner, de grandes posibilidades técnicas.

El dispositivo musical de Buenos Aires —perdónesenos el término castrense, de escasa afinidad con lo artístico— se compone en su primera línea, de un teatro lírico —el famoso Colón—, cuyas actividades suelen no ceñirse a aquella función específica, para extenderse por los dominios del "ballet" y de la música sinfónica, coral e instrumental; de tres orquestas sinfónicas —la Sinfónica Nacional, la Sinfónica de LRA Radio Nacional y la Filarmónica de Buenos Aires— y de un núcleo de instituciones particulares: la Asociación Wagneriana, la Asociación Amigos de la Música y la Asociación de Conciertos de Cámara, encabezando un conjunto considerablemente numeroso, cuyos restantes componentes contribuyen, aun cuando sin llegar a alcanzar el rango de las anteriores, a conferir densidad y variedad a la vida artística local.

El teatro Colón, dependiente de la Municipalidad de Buenos Aires, ha cumplido hace un año su primer medio siglo de existencia. En esos cinco decenios ha trazado una trayectoria irregular, pero incuestionablemente importante. Desde el 25 de mayo de 1908, en que, con una al parecer memorable edición de la "Aída" verdiana, abrió sus puertas, el Colón se erigió, por gravitación propia, en depositario de las mejores tradiciones operísticas de la ciudad, que casi un siglo antes, en 1826,

había vivido sus primeras experiencias en la materia, mantenidas e intensificadas luego en constante línea ascendente. Años sucesivos registraron una marcha ininterrumpida y por lo general bien orientada, que condujo al coliseo bonaerense hasta un primer plano indiscutible de la lírica mundial. Los "divos" más cotizados, batutas eminentes, brillantes elencos y agrupaciones ilustres, fueron sucediéndose temporada tras otra, animando una gran parte de las más caracterizadas expresiones del teatro cantado. Circunstancias diversas, derivadas las más del proceso político-social sufrido por el país durante la bien llamada segunda tiranía, fueron la causa de que se iniciara un período de confusión y decadencia. Contrariamente a cuanto era dado esperar y a cuanto anticiparon las primeras providencias adoptadas inmediatamente después de la Revolución de 1955, con el resultado, en 1956, de una temporada brillante, las cosas tendieron luego a agravarse. Ciertas aspiraciones de hegemonía musical, que si en un principio pudieron parecer simplemente ridículas, demostraron muy pronto su peligrosidad al verse afirmadas en tolerancias penosas y en protecciones increíbles, se concretaron en auténticas calamidades, cuyas consecuencias siguen sintiéndose. Por causa de ellas el año 1957 deberá ser recordado como el más triste en toda la historia del teatro Colón. Con posterioridad a esta lamentable aventura —en la que se pretende, parece, reincidir—, las cosas no han logrado ser reencauzadas en el Colón, que marcha más o menos a la deriva, ante el asombro consternado de una opinión pública que, lógicamente, no acepta, no podría aceptar, esa leyenda del "insoluble problema del Colón", que ni es insoluble ni es tal "problema", sino la cortina de humo o la envoltura con que se pretende cubrir una suma pavorosa de intereses creados, ambiciones, impericia, desconocimiento e indiferencia.

Mas, a pesar de todo, y como si en ello obrara el impulso de un historial casi sin paralelos, y en algunos aspectos único en todo el continente, el Colón ha proseguido, bien que con dificultades y altibajos, su marcha, deparando a nuestro medio, junto con no pocas experiencias infortunadas, algunas realizaciones ponderables. Sin un régimen de gobierno definido y con un presupuesto exiguo que no permitía la contratación de grandes figuras extranjeras —absolutamente irremplazables—, el teatro desarrolló este año una temporada lírica dividida en dos partes: una de ellas consagrada a la lírica tradicional, la otra a la contemporánea. Aquélla —"Norma", de Bellini; "Lucía de Lammermoor", de Donizetti; "Rigoletto", de Verdi; "Manon", de Massenet; "Tos-

ca", de Puccini— resultó por demás modesta, y no merece ser recordada, salvo como ejemplo de lo que no debe hacerse en materia de ópera. En cambio, el ciclo de teatro lírico contemporáneo debe, reparos a un lado, ser conceptuado como un acierto. Lo era, de por sí, la iniciativa de reunir en una temporada alrededor de media docena de expresiones destacadas del género, todas ellas con carácter de estreno; cosa que, fuera de los festivales, no es común, ni muchos menos, encontrar en los programas de las grandes salas operísticas del mundo, y si su realización no alcanzó en todos los casos el relieve deseable —cosa que resultó previsible ante el solo anuncio de los nombres de ciertos directores, o pretendidos tales, y algún "regisseur" equivocadamente incluidos en el elenco—, no podría negarse que en determinados aspectos tuvo calidad y en alguno de ellos, verdadero brillo. El programa anunciado incluía los estrenos de "Erwartung", de Schönberg; "Volo di notte", de Dallapiccola; "The Rake's progress", de Stravinsky; "Dialogues des Carmelites", de Poulenc y "El amor de las tres naranjas", de Prokofief. Inconvenientes que no llegaron a ser superados, obligaron a dejar de lado la obra de Poulenc. No se puede culpar de ello a la dirección del teatro, pero sí puede reprochársele haber sustituido en el cartel a la obra, presuntamente interesante, de un músico responsable y respetable —gústese o no de su obra—, por uno de esos burdos folletines con fondo sonoro, mediante los que, apoyado en una óptima organización de publicidad y difusión, ha logrado el señor Gian-Carlo Menotti, que en algunos medios más confiados que informados se le haya acordado una personería musical absolutamente innecesaria.

Sin entrar en extensas consideraciones críticas con respecto a cada una de las óperas estrenadas, que no resultarían quizá ociosas, pero nos harían exceder las posibilidades materiales de espacio, diremos que "Erwartung", con su clima netamente expresionista, de angustia y de frustración, se evidenció como legítimo exponente del talento creador de Schönberg, en una línea que el singular "Wozzeck", de Alban Berg, su descendiente más directo —del que resultaría imposible una ubicación cabal desconocedora de aquel origen—, se encargaría luego de hacer más notoria; que con "Volo di notte", el músico, recio y personal, de "Il Prigioniero" y de "Marsya", afirma la densidad de su pensamiento, la auténtica, y perenne modernidad de su arte y la solidez de un oficio, en el que medios y sistemas se ven aplicados en función de necesidades expresivas, con libertad que no sabría tolerar ataduras ni imposiciones de técnicas erigidas en dogmas; que "The Rake's progress",

por cuya revelación "integral" —algo, bastante, nos había adelantado el disco— no podríamos dejar de estar agradecidos, se nos presentó, ya decididamente, como un "pasticcio" híbrido y secamente estéril, muy habilidosamente elaborado —¿qué menos podía esperarse de uno de los mayores músicos del siglo?—, sobre un material musical de escasísima consistencia, que parecería querer dar razón a quienes afirman, y nos sentimos cada día más inclinados a contarnos entre ellos, que desde el día siguiente a la "Sinfonía de los Salmos", han sido muy pocas, casi ninguna, las veces en que Igor Stravinsky, obsesionado siempre en sorprender con alguna novedad refirmatoria de su afán por andar más de prisa que el común de las gentes, haya dicho realmente "algo"; y que "El amor de las tres naranjas", digno producto del mejor Prokofief, de su imaginación, de su lúcido ingenio, de su rica inventiva, de su incisivo sentido del humor, de su maestría, se impuso ante quienes le desconocíamos en su integridad, y confirmándonos en la admiración despertada desde tiempo atrás por sus difundidos trozos orquestales, en la forma rotunda en que invariablemente lo hacen aciertos de esa magnitud. Por otra parte, fue, de lejos, la mejor servida de todas las óperas llevadas en el correr del año al escenario municipal. La presencia en el atril directorial del maestro Ferruccio Calusio —valor sobresaliente de la música argentina, cuya legítima nombradía internacional nos exime de extendernos con referencia a su personalidad artística—, incidió de manera decisiva sobre los resultados que deben ser celebrados. Bajo su batuta, resultante de sensibilidad y de sabiduría jugosas, quedó asegurada una realización prácticamente ejemplar, por su carácter, por su brillo y por su cohesión, en la que cada uno de los componentes del numeroso elenco que la obra requiere —en particular una orquesta que pareció haberse transfigurado— rindió el máximo de su posibilidades. En las restantes óperas, no menos pródigas en problemas de solución compleja, las cosas no marcharon con la misma, ni parecida fortuna, si bien pudo observarse un nivel ponderable de dignidad y empeño. Pero en estas lides, como en tantas más, la voluntad no lo puede todo. En "Erwartung", se apreció una labor, por todos conceptos, sobresaliente de la soprano Sofía Bandín, y una concepción escénica harto discutible del "regisseur" Otto Erhardt —que tampoco acertó en "Volo di notte"—, constatándose, a la vez, la distancia que media entre un buen maestro preparador —Roberto Kinsky— y un verdadero director de orquesta, elemento básico e insustituible. En la ópera de Dallapiccola se pudo ver un eficaz trabajo de equipo y la grata realidad de un director de or-

questa novel —Antonio Tauriello—, cuyas aptitudes naturales y preparación profesional le permitieron salir airoso de una empresa de tanto compromiso. Cabe esperar que, mediante la necesaria afirmación de sus medios, tengamos pronto en él a uno de esos auténticos directores de orquesta que nuestro ambiente reclama. En “The Rake’s progress”, cuya dirección ejerció Juan Emilio Martini con autoridad y celo, se tuvo a un cuadro de cantantes vocalmente correctos y escénicamente más empeñosos que convincentes, desplazándose según la concepción de Tito Capobianco, cuyas notorias limitaciones en cuanto a imaginación, experiencia y buen gusto, reafirmaron la necesidad imperiosa de que el Colón recurra a Europa en procura de esos elementos de los que aún carecemos. La traducción de todas estas partituras, hasta ese momento desconocidas y sumamente difíciles, representó para los conjuntos estables del teatro —orquesta y coro— una experiencia severa, cuya superación dio nueva evidencia de las brillantes aptitudes de ambos organismos, que tan sólo necesitan, para un buen rendimiento artístico, planes de trabajo orgánicos, sana disciplina, retribuciones correctas y directores realmente capacitados.

*

Desde hace aproximadamente diez años, la radiofónica del Estado —LRA Radio Nacional— viene efectuando, de manera que por muchos motivos puede ser presentada como modelo, una bella, inteligente y constructiva acción de cultura musical, cuya expresión máxima reside en los ciclos de conciertos públicos de su orquesta sinfónica. Durante este tiempo y hasta la temporada de 1958 inclusive, esas audiciones, efectuadas en la amplia sala de la Facultad de Derecho, en la espera hasta ahora infructuosa del gran “auditorium” que LRA y su numerosísimo público reclaman y necesita, se realizaron a razón de un programa semanal —los jueves por la noche con repetición de algunos en sábados por la tarde—, en períodos de aproximadamente 35 semanas. Para dirigirlas, LRA contrataba en cada ciclo a cuatro, cinco y hasta seis directores extranjeros de prestigio internacional, con los cuales alternaban los más autorizados elementos del país. Programas de calidad invariable, en los que, contrariamente a cuanto acontece en organismos similares, la música argentina no ha dejado nunca de tener el lugar que le corresponde, fueron presentados así a través de versiones cuya jerarquía incuestionable surge de la simple enunciación de sus intérpretes, a los

cuales pudo, por intermedio de estos conciertos, conocer el público argentino: Willem van Otterloo, Jean Fournet, Walter Süsskind, Ataulfo Argenta, Anatole Fistoulari, Rudolf Moralt, Nikolai Malko, Pierre Dervaux, Fabien Sevitzy, Leopold Ludwig, André Vandernoot, Hans von Benda, Heinz Unger, Antal Dorati, Ernest Bour, Sir Eugene Goossens, Laszlo Somogyi, Nils Grevillius, Dean Dixon, Carlos Chávez y Heinrich Hollreiser, entre otros. Implacables disposiciones de economía, que nadie dejó de juzgar excesivas, impusieron el año pasado una reducción dolorosa: más del 50% de la temporada, con el agregado de la disolución del Coro Polifónico, que hacía posible dar adecuada atención al repertorio sinfónico coral y de la Orquesta Sinfónica Juvenil que, bajo la inteligente guía de Teodoro Fuchs, constituía el complemento del principal organismo sinfónico. No obstante tan terminante resolución (en alguna otra parte hemos escrito que "medidas tan drásticas no han sido tomadas en otras partes ni bajo el asedio de las bombas enemigas"), LRA pudo montar y llevar a buen término una temporada de alta significación, por medio de la cual se afirmó en el lugar de vanguardia que, legítimamente, había sabido ganarse. Contó para ello con la cooperación de otras dos batutas de fuste, la del polaco Stanislaw Skrowaczewski y la del suizo Robert F. Denzler, a quienes se sumaron en menor número de presentaciones, Fabien Sevitzy y los argentinos Bruno Bandini, Juan Emilio Martini, Washington Castro y José Rodríguez Fauré.

En plena juventud —36 años— Skrowaczewski puso de manifiesto, en medida y en grado de madurez sencillamente impresionantes, la posesión de dones que imponen considerarle como un gran director de orquesta, destinado a situarse en futuro muy próximo entre los máximos exponentes mundiales de su arte. Lo señalan para ello un gran talento, una formación de primer orden, una vasta cultura, la imaginación, la inteligencia y una musicalidad sin mácula que lo ha impulsado con naturalidad y sin vacilaciones por el camino más recto; aquél en donde no podrían hallar cabida los efectismos más o menos sensacionalistas, las arbitrariedades disfrazadas de personalidad, los arrestos "divísticos" con que a menudo se trata de encubrir la incapacidad, el comercialismo o la vulgaridad. Un gran artista en suma, provisto de una técnica completa. En sus seis conciertos supo transitar con idéntica soltura, con invariable seguridad, con límpida dignidad —prueba de infrecuente eclecticismo—, por un repertorio que abarcó varios siglos de literatura sinfónica en sus más variadas tendencias. Dos presentaciones con la Sin-

fónica Nacional corroboraron el juicio; coincidente, por lo demás, con cuanto habían anticipado sus éxitos en Europa y los Estados Unidos y anticipo lógico de los triunfos de que, precisamente en estos días, nos dan cuenta las informaciones relativas a sus presentaciones con las sinfónicas de Cleveland y de Pittsburgh. En cuanto a Robert F. Denzler, se acreditó como músico sólido, sensible, muy experto, de inobjetable seriedad, oficio sin debilidades e intérprete en quien coinciden el vuelo y la comprensión. Sus traducciones de la "Cuarta Sinfonía", de Brahms; de la "Sinfonía en Do" (La Grande), de Schubert; de la "Quinta", de Beethoven; de una serie de fragmentos wagnerianos y, en particular, de un programa dedicado a Strauss, con "Don Juan", la danza de "Salomé", la "Burlesca para piano y orquesta" y "Una vida de héroe", no serán fácilmente olvidadas. Como es de práctica, varios solistas argentinos elegidos al efecto tomaron parte en este ciclo. Esta vez fueron los pianistas Rodolfo Caracciolo, muy brillante y seguro, cual corresponde a su posición de primera línea en el teclado argentino; Manuel Rego, un joven destinado, según parece, a llegar alto; Haydée Helguera, Raúl Spivak y Haydée Giordano; la arpista María Esther Moro; el violinista Humberto Carfi y la contralto Noemí Souza.

La Orquesta Sinfónica Nacional es, sin lugar a dudas, la mejor orquesta argentina. Lo fue desde su constitución, en 1949, y se ha mantenido en esa relevante colocación, no obstante ciertos factores adversos a los que últimamente ha venido a sumarse el alejamiento de varios de sus elementos más capacitados, por ende, difícilmente reemplazables. Tiene un director estable, cuya presentación y elogio profesional entrarían vana redundancia, Juan José Castro, y cuenta, desde hace varios años, con la posibilidad de efectuar sus conciertos en la mejor sala del país, la del teatro Colón. Mas, a pesar de tales factores favorables, la acción de otros, negativos, ha hecho que su desenvolvimiento no siguiera el curso más propicio. Defectos de organización, limitaciones presupuestarias, rémoras burocráticas y cierta falta de claridad o de visión con respecto a la existencia que organismos de esta índole y de tan elevada jerarquía deben llevar, han coincidido para arribar a tales resultados, nada estimulantes. El año que finaliza no ha representado para la Orquesta Sinfónica Nacional el paso adelante, con las consiguientes rectificaciones, que era de desear. Por el contrario, el balance objetivo indica, al margen de plausibles aciertos, un retroceso poco alentador. Como viene siendo ya tradición —y muy plausible— la primera etapa de su labor consistió en una serie de audiciones dedicadas a la creación

contemporánea. Tres fueron dirigidas por el maestro Castro y una por su colega Teodoro Fuchs. El interés de esas sesiones resultó innegable y el saldo que dejaron, netamente positivo, si bien pudieron formularse ciertas objeciones con respecto al repertorio, que sin salirse de lo contemporáneo pudo ser más amplio, variado y atrayente. Pero, más allá de esos reparos, hubo cosas muy buenas; pudimos conocer el "Concierto Nº 1", de Bartok, estupendamente tocado por Rodolfo Caracciolo, con Fuchs al frente de la orquesta; la "Sinfonía en Do", de Stravinsky; las "Danzas Sinfónicas", de Hindemith y volver a admirar la "Suite Lírica", de Berg; la "Cuarta sinfonía", de Roussel; la "Música para cuerdas, celesta y percusión", de Bartok y los "Tre laudi", de Dallapiccola.

El ciclo de abono, 20 sesiones nocturnas, satisfizo menos. Hubo demasiada gente —tanto en cuanto a directores como a solistas— y, lo que es peor, demasiado heterogéneo; los programas no siempre resultaron muy atractivos; debieron sufrirse cambios demasiado bruscos —en lugar de Rafael Kubelik, un mediocre, superficial e inexperto aprendiz de director, Thomas Baldner— y los altibajos, muy previsibles algunos, resultaron por demás marcados. De esos veinte conciertos, seis fueron dirigidos por su titular, y con esa autoridad poderosa que le caracteriza y que halla su ámbito más propicio en la música de nuestro siglo. Dos, en los que probablemente haya alcanzado la temporada su punto culminante, fueron encomendados al eminente Jean Fournet y otros tantos, también espléndidamente realizados, a Stanisław Skrowaczewski. En otro par de programas, Antonio Janigro, bien conocido y aplaudido como violoncelista, se manifestó como director de muy interesantes condiciones. Mucho menos convenció el mexicano Luis Herrera de la Fuente, discreto y empeñoso; sus programas no revelaron mayor imaginación, ni sus versiones excedieron el margen de la estricta corrección, sin mucho vuelo ni mucho refinamiento. Para peor, su "debut" se vio parcialmente arruinado por la presencia y actuación, inconcebibles, de un pianista, Erwin Laszlo, cuya inclusión en el ciclo, entraña, lisa y llanamente, falta de seriedad. Del joven Thomas Baldner sólo diremos que su lugar está por ahora en modestas orquestas de provincia, y no creemos que nunca dé para mucho más. Otra inclusión injustificable. Ferruccio Calusio dirigió un solo concierto; debieron asignársele varios más, en beneficio del ciclo, y evitársele el desagrado de tener que colaborar con un intérprete artísticamente tan venido a menos, como José Iturbi; otra inclusión que no se explica. Calusio hizo lo suyo magníficamente y nos reveló una espléndida "Sinfonía en La", de Pizzetti. Otro músico muy respetable,

probo y responsable, Lamberto Baldi, refirmó sus aptitudes en un programa que tuvo como solista a un violoncelista nada memorable, Bernardo Altmann y Teodoro Fuchs se reafirmó como uno de los mejores valores locales en una sesión que tuvo como solista a Alberto Lysy. La restante tuvo como director a Pedro Ignacio Calderón, joven y meritorio elemento compatriota. Los demás solistas que participaron en este ciclo fueron Abbey Simon, Antonio de Raco, Raúl Spivak, Byron Janis (pianistas); Héctor Zeoli (organista), y Eduardo Acedo (violinista, "concertino" de la O. S. N.). Cuatro audiciones de primavera, completaron esa temporada. De ellas sólo merecen ser tomadas en consideración las que dirigió Juan José Castro, una de las cuales comprendió el estreno de la interesante "Sinfonía Concertante", del compositor uruguayo Héctor Tosar, con el autor en el piano.

* * *

La Orquesta Filarmónica de Buenos Aires, lleva desde su fundación, en 1946, una existencia entre azarosa e incierta. Al cabo de increíbles alternativas, pareció, en 1958, que su vida tomaba un curso normal, precursor de un porvenir auspicioso. Se puso a su frente a un profesional idóneo y muy trabajador, Jacques Singer, quien, a falta de grandes condiciones de intérprete, reveló poseer aquellas otras que en la emergencia resultaban primordiales. En algunos meses, Singer infundió a la Filarmónica cohesión, equilibrio, entusiasmo y bastante disciplina; realizó audiciones muy aceptables y, lo que es todavía más importante, puso al conjunto en condiciones de servir como instrumento eficaz a artistas del volumen de un Sir Malcolm Sargent, un Ferdinand Leitner o un Sir Thomas Beecham, bajo cuyas órdenes realizó, hacia fines de aquel año, algunos conciertos destinados a constituir quizá el capítulo más importante de su historial. Pero con la llegada de 1959, el risueño panorama se disolvió sumiéndonos nuevamente en el desconcierto. Volvió Jacques Singer, pero se le asignaron cometidos que si bien cumplió con dignidad —el ciclo completo de las sinfonías de Beethoven—, debieron ser reservados para artistas de otra enjundia; se prosiguió con un "Festival Tchaikovsky", en el que la labor de Fabien Sevitzy marcó una curva extrañamente descendente y, antes y después, se asignaron a la orquesta tareas que no contribuyeron a mejorar su calidad ni su eficiencia. Resultado: se desandó lo andado y se vuelve a correr el riesgo de malograr definitivamente un conjunto, cuyas posibilidades volvieron a vislumbrar-

se, hacia fines del ciclo, en la hermosa reedición del oratorio "La Creación", de Haydn, que Teodoro Fuchs aseguró con el admirable Coro Lagun Onak, que dirige el R. P. Luis de Mallea.

Para dejar completado este cuadro de la actividad sinfónica oficial, recordaremos unos pocos conciertos dados por la Orquesta Estable del Teatro Colón, de óptimos antecedentes en la materia, en tiempos en los que única organización orquestal de la ciudad debía atender todos los géneros. A tres conciertos se redujo su labor del año: uno, muy bueno, con Ferruccio Calusio en el atril (obras de Schubert, Caamaño y Scho-stakovitch); otro, correcto, en el que con la colaboración del coro del teatro, Enrique Sivieri presentó la "Misa de Réquiem", de Verdi, y un tercero, con Fabien Sevitzy en el podio y Byron Janis, espléndido frente al teclado, con un programa de música estadounidense, mediocre en cuanto a calidad —excepción hecha de Gershwin— y débil en lo tocante a realización.

*

Varias instituciones privadas, de hondo arraigo, han desplegado acción de amplias proyecciones, que merece verse destacada. La Asociación Wagneriana ofreció, además de recitales vocales e instrumentales y de un ciclo sobre el cuarteto de cuerdas a cargo de su propio, y excelente, conjunto: una reedición de "Carmina Burana", de Carl Orff, confiada a Lamberto Baldi; un memorable homenaje a Haydn, en el que Jean Fournet hizo escuchar la "Sinfonía N° 88 en Sol mayor" y una serie de números de "La Creación". Paralelamente, Amigos de la Música dio a sus oyentes ocho sesiones de orquesta de cámara: una óptima, a cargo de Fournet; cuatro, muy buenas, con Antonio Janigro; una, de menor relieve, con Herrera de la Fuente, y otras dos, absolutamente insignificantes, con Thomas Baldner y Carl Bamberger. Reunidas ambas entidades, el coro de la wagneriana, la orquesta de Amigos de la Música y con el Colón concretando un auspicio muy oportuno y comprensivo mediante la cesión de su sala en tres días consecutivos, rindieron homenaje a Händel con una extraordinaria versión de "El Mesías". Jean Fournet, indudablemente el director del año, fue su animador insuperable y bajo su privilegiada batuta todos rindieron en medida que hizo de este concierto uno de esos acontecimientos artísticos que permanecen imborrables en el recuerdo de cuantos hayan tenido el privilegio de apreciarlos, de saberlos apreciar.

Siempre en la órbita de las entidades particulares, recordaremos por sus notables alcances la temporada de la Asociación de Conciertos de Cámara, con sesiones instrumentales, vocales, de cámara y de conjuntos vocales y orquestales, en cuyos programas, abiertos con una relevante versión de concierto del "Julio César", de Händel, se dio preferencia a la música contemporánea; y, en plano algo elevado, pero respetable, al Mozarteum Argentino, a la Agrupación Nueva Música y a la Sociedad Beethoveniana, entre otras agrupaciones de parecidos méritos.

*

Decididamente favorable para la música argentina ha sido el año 1959. En su transcurso la literatura sonora del país recibió una serie de contribuciones positivamente valiosas, que quedarán incorporadas a los repertorios por imposición de muy altos méritos. Ha correspondido a Roberto García Morillo, uno de los creadores más importantes con que cuenta la Argentina, y muy probablemente el continente, ser el autor de varios de esos trabajos: las espléndidas "Variaciones Olímpicas Op. 24", para orquesta (escritas por encargo de Radio Nacional y estrenadas por su orquesta); las importantes, originales y consistentes "Variaciones Apolíneas Op. 25", para piano; la "Cuarta Sonata para piano", densa y aguda, en el pensamiento y en la forma, y la sobriamente intensa "Elegía" (homenaje a Tchaikovsky). Con su "Concierto para piano y orquesta", compuesto para el Primer Festival de Música Interamericana, de Washington, y estrenado allí un año antes, logró Roberto Caamaño, otra personalidad de jerarquía por encima de lo común, un éxito amplio y legítimo. Completando esta parte de nuestra reseña, relacionada con el quehacer de nuestros compositores, recordaremos a Valdo Sciammarella, por su "Salmo I"; a José María Castro, por sus "Diez Improvisaciones breves"; a Floro M. Ugarte, por su "Andante lúgubre" (en memoria de Tchaikovsky); a Pedro Sáenz, por su "Divertimento para oboe y clarinete" y un romántico "Vals brillante", y a Virtú Maragno, por sus "Canciones de Ofelia".

*

En cuanto a la danza, campo en el que, a pesar de sus notables recursos nada muy digno de recordación hizo el cuerpo de baile del teatro Colón, en la espera siempre de directores y coreógrafos realmente signi-

ficativos, fue el admirable Ballet Nacional chileno —conjunto ya familiar para el público argentino— quien, una vez más, se llevó la palma, con todos los honores. Por la calidad de su repertorio, por los valores de sus componentes y, sobre todo, por los principios y objetivos artísticos que fundamentan su existencia e impulsan su desenvolvimiento, la agrupación que tiene a Ernst Uthoff por director y animador punto menos que irreemplazable, ganó la adhesión unánime de auditorios que en cada función agotaron la calidad del teatro Colón.

La presencia del Ballet Nacional chileno puso sobre el tapete de manera práctica el tema siempre vigente y rico en posibilidades del intercambio musical interamericano —chileno-argentino en este caso—, acerca del cual no es mucho cuanto se lleva hecho y sí lo es cuanto queda por hacerse. A la visita del Ballet se ha sumado este año la del Cuarteto “Santiago”, cuyo único concierto ha dejado un grato recuerdo y los estrenos de dos composiciones de Juan Orrego Salas, una “Suite” para piano, que ejecutó Rodolfo Caracciolo y el “Cuarteto N° 1”. Algunas otras manifestaciones, cruzando los Andes en uno u otro sentido, no llegaron, empero, a conferir a este movimiento la contextura y los alcances deseables, y que solamente el establecimiento, por ambos lados, de una bien estudiada política artístico-cultural, logrará conseguir. ¿Podría corresponder a 1960 la distinción de señalar su nacimiento?