

EDITORIAL

PREMIOS Y FESTIVALES

EN dos oportunidades anteriores, en Septiembre de 1946 y en el mismo mes de 1947, esta Revista se ocupó editorialmente del problema que envuelve el fomento de la creación musical del país. Los artículos editoriales aparecidos en dichos meses, números 14 y 24 de nuestra publicación, tuvieron por fin: el primero de ellos echar de menos lo que podía hacerse, y el segundo, celebrar la creación de un amparo sistemático de la composición musical chilena. Hoy nos corresponde volver sobre el mismo tema, y no ya para discurrir sobre aspiraciones ni para celebrar proyectos, sino para constatar realidades y cosas hechas: hemos creado un mecanismo de estímulo de la producción musical, lo hemos hecho funcionar en todos sus rodajes y, sobre resultados concretos, nos es posible entrar a verificar los primeros efectos que pueden aquilatarse. Los Premios por Obras se han estado concediendo desde Septiembre de 1947, constantemente y sin mayor publicidad, como un fenómeno natural y sencillo en que el compositor ve normalmente recompensado su trabajo; los primeros Festivales de Música Chilena, en cambio, acaban de conmover la opinión pública con una competencia amplia y democrática, en que los compositores, por vez primera en nuestra historia, han salido a la palestra a competir entre sí, y lo han hecho también sencillamente, sin tomar las victorias como pedestales del cielo ni las derrotas como símbolos de persecución. Vamos a ver qué han sido nuestros sistemas de fomento de la creación y a formular comentarios; vamos a confrontar la práctica de estos sistemas con los propósitos que se tuvieron en vista para crearlos.

El Jurado de Premios por Obras empezó a recibir composiciones casi inmediatamente después de haber sido creado. Tomó plena conciencia de la dificultad que significaban las tareas de primer tribunal que hayamos destinado a sopesar cualidades y defectos

en nuestra composición y a considerar orientaciones estéticas diferentes, sin ignorar la circunstancia personal de quienes fueran los autores de las obras presentadas, ya que se eliminó, con muy buen acuerdo y para evitar una inútil comedia, el acostumbrado pseudónimo de la mayoría de los concursos musicales.

¿Cuál debía ser la norma de este Jurado? Sobre sus resoluciones pesaban dos criterios: el de la música en abstracto, el que pudiéramos llamar universal, y el de estimular la creación pensando en dónde estamos y quiénes somos; es decir, midiendo la música chilena en forma inseparable de la geografía y del momento histórico en que nos hallamos.

El Jurado que, justo es reconocer, se impuso una cuidadosa tarea y entró desde el primer momento a situarse en un terreno de total independencia frente al Instituto de Extensión Musical que le había encomendado su delicada misión, se inclinó más bien hacia el criterio de tomar en cuenta la realidad musical chilena, por considerar que, en una primera ocasión en que se llamaba a todos los compositores y en que se abrían puertas que siempre estuvieron cerradas, era menester alentar la confianza y dar estímulo a los creadores, pensando en lo que cada uno ha hecho y hace y en el valor relativo que estas obras tienen comparadas entre sí. El criterio de amplitud tuvo pronto que estrellarse con disposiciones mismas del Reglamento y, en primer lugar, con la escala de premios y sus categorías. Estimular la música era premiar las obras, pero no todos los premios significaban lo mismo ni podían tener iguales consecuencias. De ahí vino que el propio Jurado de Premios propusiera modificaciones al Reglamento y se aceptara su criterio de eliminar por completo las categorías, muy altas a veces y muy bajas en otras ocasiones. Se dejó, sin embargo, un tipo de categoría que significaba el que las obras agraciadas con un determinado mínimo de dinero en los premios, quedaran de oficio seleccionadas para los Festivales siguientes y pasaran a ellos fuera de Jurado de Admisión.

Esta reforma del Reglamento realizada en la mitad de la labor del primer Jurado de Premios por Obras, creó una modalidad especial: el de los premios de estímulo y el de los premios propiamente tales, es decir, los que envolvían ya un reconocimiento de categoría. Se ha cumplido así con una de las finalidades capitales del establecimiento de los Premios por Obras, que fué, como decíamos en uno de los editoriales aludidos más arriba, el haber «creado un poder consumidor en una actividad desarrollada hasta hoy sin

ningún aliciente». Dieciséis compositores han sido premiados: Acevedo, Bisquertt, Candiani, Casanova, Helfritz, Isamitt, Letelier, Montecino, Orrego, Ortiz, Puelma, Riesco, Santa Cruz, Sepúlveda, Soro y Urrutia. La sola lectura de esta lista es un panorama de todos los estilos, desde los más conservadores hasta los más avanzados, y es prueba de la confianza que el sistema despertó y de la enorme y difícil amplitud de criterio que el Jurado tuvo que adoptar como manera de entender su procedimiento.

Podrá discutirse y podremos no estar totalmente de acuerdo con esta manera de pensar, pero en esta primera ocasión, y tratándose de crear una ayuda, fué el Jurado, más que un severo tribunal calificador, un bondadoso y paternal mecenas que hasta en algunas oportunidades se puso en contacto con los compositores y les formuló opiniones de sana y constructiva crítica.

Los compositores, como era el propósito inicial, dispusieron enteramente de su libertad para presentar obras, lo hicieron de frente y sin subterfugios y recibieron recompensas que en un total alcanzó la suma de \$ 238.300; es decir, sobrepasó en muchísimo al Premio Nacional de Arte establecido con tanta pompa para cada tres años por una ley de la República. Si estos estímulos siguen dispensándose, tendremos dentro de pocos años una efectiva y notable medida para acelerar y enriquecer la composición musical. Algunos han observado que estas medidas de fomento pueden conducir a una cierta producción industrializada, que los músicos escriban para los premios y por los premios. ¿Qué otra cosa fueron los encargos de todos los mecenas de antaño y qué cosa más noble habría, que lograr que los compositores, como forma normal de su vida, compusieran canciones, poemas sinfónicos y cuartetos en vez de hacer antecelas en las gerencias de los Bancos o cálculos complicados en la Caja de Empleados Públicos? Es menester salir del terreno romántico que supone que el músico sólo puede escribir cuando sufre una desgracia o cuando está solicitado por alguna fuerza misteriosa. El músico es, además de artista, un artífice, debe componer constantemente y cuando quiere; otra cosa es que lo que componga sea siempre de igual calidad. De ese componer constante y un tanto sistemático nacieron las grandes obras en todos los tiempos. A veces, lo compuesto se echa a la basura, pero también, en el momento menos pensado, viene la obra maestra. Por algo los latinos dijeron ya aquello de «nullo die sine linea», «ningún día sin una línea».

Si con el sistema de Premios por Obras se logra hacer que los

compositores escriban siempre, (y ya hemos visto preocupados a muchos que no lo hacen), vamos a provocar una primera forma de higienización del ambiente, «desempachando», como podría decirse, a los compositores de todo aquello que no se termina nunca ni sale fuera, porque no hay ninguna causa que obligue o que ponga acicate. No hay que olvidar que, en una inmensa proporción, las grandes obras musicales han sido obras de circunstancias, producto de oportunidades que determinaron en los compositores la necesidad de producir una obra. ¿Cuántas fueron las cantatas que Bach escribió impulsado por la obligación en que estaba de presentar una cada día de fiesta? ¿Qué habría sido de la obra de Beethoven si él no hubiese sabido que Rasumowsky, el archiduque Rodolfo o, más a menudo, el editor Artaria estaban siempre listos para hacerle llegar los «tahler» correspondientes para ir en ayuda de su incorregible sobrino, o simplemente para poder subsistir? Sabemos que Verdi no empezó siquiera ninguna de sus grandes obras sin haber antes discutido, lira por lira, el contrato con que, generalmente Ricordi, le aseguraba la retribución de su trabajo. El sistema que hemos puesto en práctica es el más blando de todos los que se pueden inventar: el compositor crea su oportunidad cuando la desea y el Instituto de Extensión Musical está siempre junto a él, exigiéndole solamente una cosa, que la obra valga, y no sólo que valga en abstracto, sino que valga como resultado del camino que el mismo compositor ha escogido. No podemos sino estar satisfechos de esta primera experiencia: los compositores han sacado lo que tenían y algunos habrán registrado el concho del baúl; luego, en adelante, tendrán que componer más, y a medida que lo vayan haciendo, será más y más interesante y esencial la labor del Jurado, ya sea para dar ánimo o para categorizar obras superiores.

Todo lo dicho anteriormente respecto del funcionamiento del sistema de Premios por Obras, tiene estrecha conexión con lo realizado en los primeros Festivales de Música Chilena. El Jurado de Premios por Obras estudió la manera de realizarlos y propuso normas que determinaron reformas tendientes a establecer mayor conexión entre sus trabajos y los Festivales mismos. Es en este sentido en el que se prohibió que las obras premiadas por él y ejecutadas en público, fuesen admitidas a los concursos de los Festivales, en los cuales habrían llevado una ventaja considerable por muchos capítulos.

Veamos ahora cómo funcionaron los primeros Festivales y qué conclusiones podemos sacar de ellos.

Las dudas formuladas acerca de su organización y viabilidad se dirigieron hacia dos aspectos básicos: el interés y la actitud que iba a demostrar el público, llamado no sólo a ser simple auditor, sino que también juez, y la respuesta que tendría la iniciativa por parte de los compositores, que nunca antes se habían presentado en competencia pública entre sí. El mecanismo de los conciertos y sus votaciones se veía complicado y no nos imaginábamos bien la manera como un torneo de esta especie podría desarrollarse en forma ordenada, normal y pacífica.

Debemos confesar que todas las anteriores dudas tuvieron un franco desmentido y, como la propia voz del H. Consejo Universitario lo ha reconocido, los primeros Festivales de Música Chilena han significado una prueba de cultura y un avance considerable en nuestras prácticas artísticas. Comenzando por el terreno de los compositores, cabe en primer lugar destacar que la afluencia de obras fué superior a las expectativas y hubo necesidad de eliminar algunas por razones de cabida. Del mismo modo tampoco cupieron ejecuciones de música nacional no escuchada desde hace tiempo. Es decir, los Festivales de 1948 se integraron en su totalidad por música nueva, o por lo menos por obras inejecutadas.

Si examinamos el contenido de los programas, los Festivales representaron un corte, si se puede decir, de la presente actividad creadora nacional, abarcando desde las tendencias menos novedosas y tradicionales, hasta producciones de avanzada, situadas enteramente en la música de hoy. Todos los compositores, sea cual fuere su estilo, recibieron igual trato y cuidado en la preparación de los conciertos y cabe afirmar que éstos se movieron en un nivel de excelente presentación. Los resultados, como era natural en un concurso, favorecieron a unos y no a otros y todos los autores, sin excepción, acataron el veredicto del jurado público y reconocieron la corrección y honestidad con que se tomaron las votaciones. Anotamos este hecho porque, no habiendo existido el hábito de estas competencias, muchos temían la ocurrencia de desaciertos. Lo que fué curioso de observar, examinando el cómputo de los votos, fué el criterio con que muchos compositores apreciaron la obra de sus colegas, criterio muchas veces apasionado y bastante extraño en algunas oportunidades. Como el voto de los compositores era el de más alto valor proporcional, se ha pensado en alguna reforma en este sentido y una de ellas sería el no reservar únicamente a los compositores el voto de primera clase, sino que incluir en esta misma categoría a algunas personas de cultura musical superior

o de actividades esenciales en la vida musical. La casi totalidad de las obras de los compositores presentados en los Festivales pudo ser grabada, de modo que hemos vuelto a escucharlas y a reanimar nuestro interés por la música chilena. Lo que es de esperar es que la actividad en 1949 no decaiga, y podamos disponer de un conjunto tan importante de composiciones como se tuvo el año último.

El segundo aspecto de los Festivales, el del público, se desarrolló con extraordinario éxito: gran afluencia de inscritos, asistencia considerable e interés muy serio por la realización de los Festivales. La inscripción de público no pudo hacerse, como fué la primitiva idea, durante el mes de Septiembre; en cualquier país latino, probablemente, es difícil despertar interés en los auditores con demasiada anticipación. No obstante los reiterados avisos y la propaganda que se desarrolló en torno de las inscripciones, el grueso de éstas se verificó después del 1.º de Noviembre y casi después del 15 de este mes. Esto impidió, como fué la idea original, realizar las inscripciones con mucha acuciosidad y hubo que rectificar algunas que no estaban bien hechas en sus respectivas categorías. La proporción de las inscripciones mismas coincidió con los totales que se esperaban: en 981 personas inscritas, 25 fueron compositores, 224 técnicos y 732 aficionados. Esto permitió que el sistema de calificación numérica y de coeficientes funcionara nivelando el término medio de cada grupo.

Un aspecto, que también se esperaba, es la selección, que se hizo por sí sola, de aquellas personas que se inscribieron y no siguieron todos los Festivales (un buen número de inscritos no se presentó nunca a los conciertos), y luego la selección de grupos que se interesaron por toda la serie de audiciones, otros sólo por las sinfónicas, marcando de este modo la proporción de público que se nota entre los conciertos de orquesta y los de cámara. Es lástima que no se haya pensado en dejar en alguna forma constancia de la asistencia de muchos inscritos que perdieron su derecho a voto por haber interrumpido la concurrencia a los Festivales y que, sin embargo, continuaron viniendo a los conciertos.

A nuestro juicio, todo el sistema de la inscripción debe ser revisado, no porque haya habido un mal procedimiento, sino porque es menester arbitrar alguna forma de dar categorías superiores a mucha gente que no es profesional de la música y que tiene manifiestamente una capacidad superior de juicio; por otra parte, el solo hecho de una actividad musical no significa por desgracia todavía un índice parejo de cultura. ¿Cómo hacer estas diferencias?

He ahí un problema muy delicado que la Junta Directiva del Instituto deberá estudiar y resolver de algún modo.

Los Festivales, en su totalidad, revelaron un resultado como juicio crítico que no puede ser sino digno de aplauso: la música contemporánea tuvo su justo merecido y las obras que estuvieron en un puntaje cercano a los premios y quedaron eliminadas, fueron precisamente las composiciones más serias dentro de las composiciones no premiadas. Sin embargo, hay algunas cosas que perfeccionar en el mecanismo de los Festivales. Primeramente, la clasificación de las composiciones que compiten entre sí; la experiencia demostró que todos los auditores reaccionan de una manera especial frente a una obra con solistas y no entienden compararlas, aun cuando se trate de formas análogas, con las composiciones para conjunto de cámara u orquesta sola. Luego tampoco resultó fácil la comparación, por ejemplo, de piezas para piano solo con piezas para trío u obras para violín y piano. La apreciación comparativa de los conciertos en conjunto, se vió dificultada por la no advertencia al público, en los programas mismos, de las categorías en que las composiciones estaban clasificadas. Este defecto se salvó en parte con avisos verbales pero estimamos que eso no es suficiente. Creemos también que es indispensable, cuando haya dos conciertos que compiten entre sí, que el público no entre a calificar sino después de haber escuchado por lo menos una vez la totalidad de las obras de ambos programas y muy claramente explicadas en cuanto a grupos; quien sabe si, sacrificando la idea de un concierto, debieran ejecutarse seguidas todas las obras que están en competencia. Es menester que el público entienda, y se le repita lo que dijo Víctor Tevah en su discurso inicial: que no se trata de conciertos corrientes, sino de torneos y de concursos en que los auditores deben juzgar. De todos modos, como hemos dicho antes, el interés del público y cómo éste se apasionó por la música chilena, suplió los defectos que pudo haber y permitió obtener un resultado magnífico.

Para terminar, es necesario insistir sobre el hecho, para nosotros fundamental, que se ha puesto en evidencia en estos primeros Festivales: que existe en Santiago un público, diferente de aquel que en su mayoría llena las temporadas oficiales de conciertos, interesado por la música y que ha podido sobreponerse a los prejuicios que hacían difícil la comunicación entre los compositores chilenos y el público de este país; ellos pueden ahora escribir, con la seguridad de ser escuchados y no por favor ni como condescendencia. La crítica ha sido en general entusiasta para los Festivales, los comenta-

rios que se han hecho en torno de ellos han revelado que la iniciativa mereció un aprecio unánime.

En resumen, todo el procedimiento creado hace más de un año y reclamado hace más de dos, está en pleno desarrollo; podemos ya hablar de resultados; podemos sugerir mejoras y pensar que, si esta política se mantiene, los compositores de Chile podrán presentar la acción que el Estado ejerce en su favor como un ejemplo; no les quita la libertad, no excluye a nadie y todo el sistema funciona con una gran independencia de cualquiera especie de factores que sean ajenos a la técnica misma de la composición y a la apreciación estética de las obras. Mucho más se verá cuando exista la experiencia de varios años consecutivos. Lo ya hecho y constatado permite tener fe y sentir satisfacción por la inteligente y paternal acción de la Universidad de Chile.

D. S. C.