

REVISTA
MUSICAL
CHILENA

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

1

M A Y O 1 9 4 5

LIBROS SOBRE MUSICA

Obras que deben conocer todos los aficionados
a la buena música

| | |
|--|----------|
| Kurt Pahlen: HISTORIA GRÁFICA UNIVERSAL DE LA MÚSICA. Obra completamente original, ya que se basa tanto en el texto como en las ilustraciones, complementándose ambos para ofrecer una visión amplia que abarca cinco mil años de historia musical. Edición en gran formato, empastada e ilustrada con 554 grabados en color y negro; además, 19 láminas en colores fuera de texto | \$ 380.— |
| Curt Sachs: HISTORIA UNIVERSAL DE LA DANZA. La mejor historia de este arte que se ha escrito hasta la fecha. Edición en gran formato, empastada e ilustrada con 50 grabados en negro y en color | 270.— |
| A. Einstein: HISTORIA DE LA MÚSICA. La mejor historia sucinta de la música | 20.— |
| M. E. Cardeza: HISTORIA DE LA MÚSICA DE ORIENTE, GRECIA Y ROMA. | 30.— |
| Lavoix: LA HISTORIA DE LA MÚSICA. Ilustrada. | 70.— |
| M. A. Barrenechea: HISTORIA ESTÉTICA DE LA MÚSICA. | 50.— |
| E. Schuré: HISTORIA DEL DRAMA MUSICAL. | 60.— |
| S. Spaeth: EL ARTE DE GOZAR LA MÚSICA. | 70.— |
| G. Saldivar: HISTORIA DE LA MÚSICA EN MÉXICO. | 50.— |
| S. R. de Barbaro: CURSO DE ESTÉTICA Y FORMAS MUSICALES. | 30.— |
| C. Vega: PANORAMA DE LA MÚSICA POPULAR ARGENTINA. | 100.— |
| Edouard Herriot: BEETHOVEN. | 60.— |
| R. Specht: LA VIDA TORMENTOSA Y ROMÁNTICA DE BEETHOVEN. | 50.— |
| Emil Ludwig: BEETHOVEN. | 80.— |
| J. Ríos Sarmiento: EL LIBRO DE LA OPERA. | 50.— |
| Gilbert Chase: LA MÚSICA DE ESPAÑA. | 120.— |
| H. Berlioz: LOS GROTESCOS DE LA MÚSICA. | 35.— |
| M. Davalillo: MÚSICOS CÉLEBRES. 99 biografías cortas. | 35.— |
| A. Giordano: LOS GENIOS DE LA MÚSICA. | 45.— |
| H. Whelbourn: DICCIONARIO BIOGRÁFICO DE MÚSICOS CÉLEBRES DEL PASADO Y DEL PRESENTE. | 80.— |
| C. Maclair: LA RELIGIÓN DE LA MÚSICA. | 35.— |
| LA PEQUEÑA CRÓNICA DE ANA MAGDALENA BACH. | 55.— |
| Rimsky-Korssakow: MI VIDA Y MI OBRA. | 60.— |
| Boris Pilniak: BORODIN, SU VIDA, SU ARTE. Ilustrado y empastado. | 60.— |
| P. Korchaguin: MUSSORGSKY. Ilustrado y empastado. | 60.— |
| G. Falk: LISZT, SU VIDA, SU MÚSICA, SUS AMORES. | 120.— |
| E. Schuré: WAGNER, EL GENIO CREADOR A TRAVÉS DE SUS OBRAS. | 50.— |
| Guy de Pourtalés: CHOPIN. | 40.— |
| S. S. Stratton: MENDELSSOHN, SU VIDA Y SU OBRA. | 60.— |
| S. Hensel: FÉLIX MENDELSSOHN BARTHOLDY, LA HISTORIA DE SU VIDA Y SU FAMILIA. Empastado. | 125.— |
| Eugenia Schumann: SCHUMANN, VIDA ROMÁNTICA, ANSIEDADES ARTÍSTICAS, DIARIO ÍNTIMO. | 50.— |
| E. Duncan: SCHUBERT, SU VIDA Y SU OBRA. | 60.— |
| R. H. Bartsch: ¡OH! TÚ, MI VIENA (FRANZ SCHUBERT Y SU ÉPOCA). | 100.— |
| Paul Landormy: LA VIDA DE SCHUBERT. | 80.— |
| Karl Kobald: FRANZ SCHUBERT Y SU TIEMPO. | 60.— |
| Paul Landormy: SCHUBERT. | 30.— |
| Adolfo Boschot: HÉCTOR BERLIOZ, UNA VIDA ROMÁNTICA. | 120.— |
| A. Monlau Gisber: VERDI, SU VIDA, SU ARTE. Ilustrado. | 60.— |

(Solicite nuestro boletín mensual de novedades, VOX LIBRI. Se reparte gratis)

LIBRERIA SENECA

Huérfanos 836 — Casilla 13171 — Teléfono 33698

DESPACHOS A PROVINCIAS CONTRA REEMBOLSO

Escuela y Kindergarten Musical

“MARTA GAYAN”

NATANIEL 291

Exámenes válidos rendidos en el
Conservatorio Nacional de Música

Instituto de Extensión Musical - Temporada de

MUSICA DE CAMARA

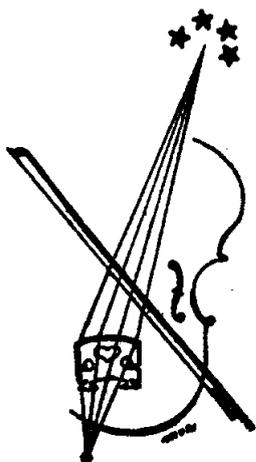
ABONO A (16 conciertos) ABONO B (6 conciertos)

ABONO ESPECIAL PARA ESTUDIANTES

Principales solistas:

Paco Aguilar, laudista. Hugo Fernández.—Blanca Hauser.—Frederick Fuller, tenor.—Rudy Lehmann.—Herminia Raccagni.—Lydia Kindermann.—Elena Waiss.

CORO DE LA ESCUELA MODERNA
DE MUSICA Y DIVERSOS CONJUN-
TOS INSTRUMENTALES



Abonos en Agustinas 620.- De 4 a 6 p. m.

PIANOS

CASA BEETHOVEN CESAR RAU

FUNDADA EL AÑO 1909

ALAMEDA 275- SANTIAGO-TELEFONO 31425

PIANOS, AFINACIONES Y COMPOSTURAS

RADIO - FONOGRAFIA DEL PASAJE

PASAJE MATTE 25

FUNDADA EN 1916



Todas las obras de los grandes maestros de la música las encontrará siempre Ud. en esta casa, que desde hace más de 25 años se ha especializado en el ramo.



Música y toda clase de instrumentos los encontrará en

CASA AMARILLA

SAN DIEGO 128 -:- TELEFONO 83483

Orquesta Sinfónica de Chile

del

Instituto de Extensión Musical-Universidad de Chile

TEMPORADA DE INVIERNO 1945

**ABONO A 12 CONCIERTOS
MESES DE MAYO A AGOSTO**

Directores:

**FRITZ BUSCH
JASCHA HORENSTEIN
DAVID VAN VACTOR
ARMANDO CARVAJAL
JUAN CASANOVA V.
VICTOR TEVAH**

**Con la participación de los mejores solistas
chilenos y de algunos extranjeros que visiten el país
SELECTOS PROGRAMAS CON NUMEROSAS PRIMERAS
AUDICIONES**

Abono abierto en la boletería del Teatro Municipal

MUSICA Y MUSICOS

Los más grandes músicos y sus mejores Biografías

- LA VIDA ROMANTICA DE FEDERICO CHOPIN,
por Miguel Raux Deledicque. Con un índice
fonográfico preparado por J. M. Puente..... \$ 55
- LA VIDA TORMENTOSA Y ROMANTICA DE
BEETHOVEN, por R. Specht ” 50
- WAGNER. El genio creador a través de sus obras,
por Eduardo Schuré ” 50
- SCHUMANN. Su vida romántica; Ansiedades ar-
tísticas y su Diario Intimo, por Eugenia
Schumann..... ” 50
- LA VIDA DE SCHUBERT, por Paul Landormy.
Traducción de Ricardo Baeza..... ” 80
- LA VIDA DE FEDERICO CHOPIN. (Sinfonía en
Si-menor), por J. Van Delbrugge..... ” 90
- LISZT. Su vida, su música, sus amores, por Geza
Falk ” 120
- LA MUSICA DE ESPAÑA. Una completísima his-
toria de la música española, desde los cánti-
cos litúrgicos de Sevilla, Toledo y Zaragoza
a través de los cantos seculares del Renaci-
miento y los primitivos maestros de la guita-
rra, por G. Chase..... ” 120
- LOS GROTESCOS DE LA MUSICA, por Héctor
Berlioz ” 35
- HISTORIA GRAFICA UNIVERSAL DE LA MUSI-
CA, por Kurt Pahlen. Volumen en gran for-
mato, profusamente ilustrado en negro y en
color ” 420
- PANORAMA DE LA MUSICA AFROAMERICANA,
por N. Ortiz Oderigo..... ” 50

**ADEMAS EN NUESTRA LIBRERIA, LA COLECCION MAS COM-
PLETA DE LIBROS DE ARTE CON MAGNIFICAS REPRODUCCIONES
EN NEGRO Y EN COLOR, ESPECIALES PARA REGALO**

LIBRERIA DE LA EDITORIAL CULTURA

Huérfanos 1165, entre Bandera y Morandé, frente a la
Galería Alessandri

Casilla 4130

Teléfono 81291

Música

Marg Friedemann

Ofrece el más selecto surtido
de obras clásicas y modernas.
Enorme surtido de Partituras
de Bolsillo de la Editorial
Bossey and Hawkes, London.
International Music Company
New York. Schirmer y Fischer

Moneda 1027 - Casilla 3937 - Teléfono 88360

SANTIAGO

REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 1. *Santiago de Chile, 1.º de Mayo de 1945* N.º 1.

SUMARIO

| | |
|---|----|
| NUESTRO PROPOSITO | 1 |
| E. PEREIRA SALAS.— <i>Los estudios folklóricos y el folklore musical de Chile</i> | 4 |
| R. ALMEIDA.— <i>La Música del Brasil</i> | 13 |
| D. SANTA CRUZ.— <i>La música contemporánea en los conciertos</i> | 17 |
| V. SALAS VIU.— <i>Viejos y nuevos laúdes</i> | 22 |

CRONICA MUSICAL

| | |
|---|----|
| NOTICIAS | 26 |
| MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS EN EL EX- TRANJERO | 27 |
| CONCIERTOS | 28 |
| ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO | 33 |

CRONICA RETROSPECTIVA

| | |
|-------------------------------|----|
| DEBUSSY, EL CRÍTICO | 36 |
|-------------------------------|----|

EL RINCON DE LA HISTORIA

| | |
|------------------------------------|----|
| LA PRIMERA DANZA CHILENA | 38 |
|------------------------------------|----|

| | |
|-------------------------------|----|
| DISCOS-RADIO | 40 |
| EDICIONES MUSICALES | 42 |
| LIBROS APARECIDOS | 43 |
| REVISTA DE REVISTAS | 44 |

NUESTRO PROPOSITO

En más de una oportunidad se ha hecho notar la anomalía que encierra el hecho de que mientras hemos ido progresando y desarrollándonos como medio artístico, no se haya logrado estabilizar en Chile ninguna publicación especializada referente a música. Desde que la Revista de Arte cesó de aparecer, con motivo de las dificultades económicas que trajo la guerra, no hay constancia alguna, fuera de los párrafos de prensa, acerca de lo mucho que se ha creado y hecho entre nosotros en el campo musical durante los últimos años. Y no está mal decir, ya que tratamos de las crónicas que llevaba la mencionada publicación de la Facultad de Bellas Artes, que la Revista de Arte tampoco pudo ser el medio de expresión que nuestro ambiente requiere. Aparecía pocas veces al año y su carácter común a todas las manifestaciones artísticas la obligaban a dedicarse de preferencia a los estudios generales y a tocar en un plano elevado, casi de anales históricos, al suceder de cada día.

Puede decirse así que desde hace más de diez años carecemos de una revista musical, factor tan indispensable en un país que tiene por otra parte en actividad todas las fuentes de una vida artística nacional. Perseguimos el propósito de subsanar esta falta con una publicación periódica consagrada a la música, en la que se pueda discurrir acerca de sus destinos sin la limitación de las columnas de prensa y sin la premura del cronista que escribe para el día siguiente.

En Chile, por razones que otros estudiarán, hemos dado precedencia a la organización de una vida musical activa sobre las investigaciones y los estudios críticos. Sin embargo, es hora ya de que esta labor, complementaria de la que llevamos realizada y para

la que nuestra cultura musical está madura, comience a cumplirse de una manera regular y continua. Chile dispone hoy del suficiente número de estudiosos de la música que puedan llevarla a cabo con altura. Nuestra revista pretende como uno de sus fines, servirles de medio de expresión, así como a los críticos y estudiosos americanos y europeos con residencia en este Continente, que tanto habrán de ilustrar con sus contribuciones al desarrollo de nuestra propia cultura. Al mismo tiempo que la Revista Musical chilena cumple con los propósitos dichos, queremos también ofrecer a nuestros lectores en sus páginas la información más completa y sucinta sobre las actividades musicales de nuestro país y de aquellos del extranjero que las actuales circunstancias de la guerra lo permitan. Junto al ensayo extenso, tendrán cabida artículos más breves, comentarios y noticias en los que se procurará reflejar cuantos hechos animan el discurrir de las principales corrientes de la música al día.

Hay, en el momento, factores que nos aconsejan no dilatar un día más la aparición de la revista que el Instituto de Extensión Musical pensó fundar desde el día mismo de su creación. Queremos referirnos a las circunstancias que la crisis actual del mundo traen para la vida artística y muy especialmente para la vida musical americana.

América sufre una evolución doblemente grave en sus destinos: por un lado nuestras relaciones y nuestra comunicación con el viejo mundo pasan por el mayor eclipse que conocemos desde que existimos como naciones independientes; por otra parte, la ausencia de Europa, el dolor de su cultura despedazada, nos han hecho reflexionar, nos han obligado a mirarnos a nosotros mismos y a nuestros hermanos y encontrar que en esta aproximación y en el mutuo conocimiento existe un imperativo del momento histórico. Los americanos nos hemos sentido con fisonomía propia, hemos visto que nuestros vecinos tenían mucho más de lo que pensábamos, nos hemos buscado y en ambos continentes se ha repartido una corriente de simpatía que no es obra artificial de propaganda, como algunos querían, sino tal vez uno de los resultados positivos que suelen acarrear las grandes amarguras humanas.

La fisonomía de América parece haber sufrido una segunda crisis de independencia y el avance de las comunicaciones ha hecho que para nosotros todos, las repúblicas americanas hayan dejado

de ser simples nombres geográficos y que los hombres que trabajan en el arte no puedan ya ni tengan por qué seguir en la obscura figuración de epígonos que se citan por condescendencia en las anotaciones marginales de la historia cultural de Occidente.

El acercamiento se ha precipitado, nos ha hecho entrever nuevos pueblos y nos hará ser aún más conscientes de nuestro destino el día que brille la paz. Esto hace que nuestra revista tome, sin desconocer el valor de lo universal y de lo europeo, una fisonomía ante todo americanista y que reforcemos por todos los medios posibles las relaciones musicales de esta parte del mundo que nos cupo por destino.

El Instituto de Extensión Musical inicia la publicación de su revista con plena conciencia de los problemas y de las responsabilidades que asume: no sólo es delicado para una institución universitaria el dirigir semejante órgano de publicidad, sino que ello envuelve una obligación difícil para la entidad que rige la mayor parte de los conciertos y actividades musicales del país.

Publicamos sus páginas sin prejuicios ni banderías; las ofrecemos al progreso de la música. El camino que lleve esta Revista y el destino que tenga, dependerán en su aspecto principal de la acogida que los medios musicales le deparen. La Revista Musical queda abierta a toda expresión sana y bien intencionada de las ideas; si ella perdura y presta los servicios que esperamos en bien de la cultura, habremos reparado una omisión que en la vida musical chilena no tenía ya explicación ni justificativo.

LOS ESTUDIOS FOLKLORICOS Y EL FOLKLORE MUSICAL EN CHILE

P O R

Eugenio Pereira Salas

Antes que el folklore se organizara en Chile como una disciplina científica, empezaron las tentativas para captar aspectos sociológicos que pudieran definir la idiosincrasia nacional conforme al principio romántico del *Volksgeist*, el alma del pueblo.

Este material disperso puede encontrarse en los géneros literarios que a partir del romanticismo fueron cultivados, con especial deleite por nuestros escritores. Son ellos, en primer lugar, el *costumbrismo* que tiene una genealogía brillante; arranca de la producción de Jotabeche y se continúa, hasta nuestros días, a través de Daniel Riquelme, Ruiz Aldea y Joaquín Díaz Garcés. Al género pueden incorporarse los novelistas que como Alberto Blest Gana y Daniel Barros Grez, han descrito tipos y costumbres tradicionales, y algunos autores teatrales, entre otros Román Vial y Juan Rafael Allende.

En segundo lugar, vienen (no intentamos ni una valorización ni una clasificación) los *memorialistas*: Vicente Pérez Rosales y José Zapiola son los más representativos. Por último, los cultivadores del género *tradición* a que diera vida americana Ricardo Palma. Como ejemplos apuntaremos los nombres de Manuel Concha y Justo Abel Rosales.

Un segundo paso hacia adelante observamos en la obra de los filólogos e historiadores. En la filología, la tarea de recoger el cuerpo folklórico gramatical, da un valor incomparable al «Diccionario de Chilenismos» de Zorobabel Rodríguez (1875), y al «Diccionario de Chilenismos», de Pbo. Manuel Antonio Román, empresa de aliento realizada entre 1909 y 1918.

En la historia literaria, el Dr. Adolfo Valderrama incluyó en su «Bosquejo histórico de la poesía chilena» (1865), interesantes datos sobre la poesía popular, recogidos unos y recreados los otros, por el ignorado cultor de ese género, Aníbal Aranís. Mención especial debe hacerse de don Benjamín Vicuña Mackenna. A la vigorosa personalidad del autor de la «Historia de Santiago» pueden aplicarse las palabras de un crítico francés, escritas en homenaje a Michelet: «no creo que haya antes de él un historiador a propósito de quien pueda pronunciarse la palabra folklore». Abundan los materiales en la fecunda labor de Vicuña Mackenna, y tienen relación más estrecha con esta disciplina sus artículos. «Algunos proverbios, refranes, motes y dichos nacionales» (1878-1879) que reu-

niera en utilísimo volumen el Director de la Biblioteca Severín de Valparaíso, señor Roberto Hernández (1).

Mucho hay de valor en los autores y libros citados para el estudio del folklore, pero falta todavía la intención de hacerlo y la seguridad de trabajar en un terreno delimitado y preciso. Esta etapa se cumple alrededor de 1894, en que advertimos en Chile la voz folklore con su connotación precisa en la pluma de Lenz y de Hanssen. La palabra había sido acuñada por el arqueólogo inglés William J. Thoms, y principió a circular el 22 de Agosto de 1846, en las páginas de la revista «The Atheneum». El grupo inicial de la empresa Gomme, Lang y Tyler dió vida en 1878 a la «London Folklore Society». En 1889 se celebró en París el primer Congreso Internacional de Folklore. La ciencia quedó así constituida, aunque todavía se seguían empleando las voces literatura popular, tradiciones populares, Volkskunde para designar el campo de las investigaciones. En España triunfó la voz folklore tanto en las agrupaciones catalanas de 1876 como en el Folklore Riojano, de 1884, el Folklore Andaluz, y Folklore Castellano, de 1883 (2).

Precursor de estos estudios en Chile fué don Eduardo de la Barra. Desde Argentina, en las horas amargas del destierro a raíz de la caída de Balmaceda, escribió, a propósito de los señeros estudios de «Introducción al estudio del lenguaje vulgar de Chile», del eminente filólogo don Rodolfo Lenz, una carta editada en Rosario en 1894, en que hace algunas proféticas consideraciones sobre el asunto.

«¡Por qué—escribía—en vez de perdernos en pequeños esfuerzos aislados como el estudio de la lengua huasa, no fundamos desde luego el *Folklore Chileno*? No tardarían en seguirnos sociedades análogas nacidas en toda América, y al alborear el siglo nuevo podría celebrarse un *Congreso Folklorista Americano*, sumamente interesante para el conocimiento de lo que es nuestro pueblo».

Proponía, además, un programa de trabajos que abarcaba: 1. Conocimiento de la lengua primitiva y acopio de documentos a ella relativos. 2. Lengua actual del pueblo, señalando sus vicios y el origen de sus neologismos. 3. Colección de modismos, refranes y adivinanzas del pueblo. 4. Cuentos populares, consejas, corridos, canciones y cantares. 5. Tonadas populares, música y baile. 6. Diversiones populares. 7. Trajes peculiares que se han usado; hábitos y costumbres especiales. 8. Estudios sobre la raza indígena del lugar.

Por último, insinuaba la idea de realizar una especie de mapa folklórico de Chile cuyos centros principales debían ser: «El de Atacama y Coquimbo, con datos especiales sobre los Changos de

(1) Interesantes indicaciones generales sobre el problema en Chile se encuentran en la monografía de Guillermo Rojas Carrasco: «Filología Chilena». Guía Bibliográfica y Crítica. Ed. de la Universidad de Chile. Stgo. 1940; sobre la literatura en general consúltese Raúl Silva Castro: «Fuentes Bibliográficas para el estudio de la literatura chilena». Prensas de la Universidad de Chile. 1933.

(2) *Ralph S. Boggs* «Latin American Folklore awaits conquistadores» (University of Miami). *Hispanic American Studies*. Nov. 1939. Trae una sucinta historia del folklore. pp. 152-165 con utilísimas indicaciones.

la costa de Paposo. El de Chile Central, sobre todo en su parte campesina, sin descuidar la urbana, ni la montaña ni la marina. Entre el Maipo y el Maule está el corazón de la huasería. De Chillán a Concepción se extendería el tercer centro, siendo de advertir que en aquella comarca, netamente araucana, se pronuncia mejor y con más finura que en la región huasa de Santiago a Cauquenes. En Concepción se radicaría el estudio del araucano, sin perjuicio de constituir el centro de ultra Bío-Bío. Valdivia y Llanquihue tienen caracteres dignos de estudio, y sobre todo Chiloé, de raza indígena diferente, donde debe establecerse un centro especial folklorista.

El primer centro de estudios que haya tenido actividad científica destacada, fué el Instituto Pedagógico de la Universidad de Chile.

La cátedra del Dr. Rodolfo Lenz pasó a ser el núcleo de inspiración. Los trabajos del maestro, sus profundos conocimientos en el ramo y la dedicación que a ellos prestó, hizo surgir una generación de folkloristas que forman la base de los estudios posteriores.

La extensión que habían adquirido estas investigaciones llevaron al Dr. Lenz a fundar, en 1909, la «Sociedad de Folklore Chileno de Santiago de Chile», la primera—según mi entender—creada en Hispano-América.

Se reunió por primera vez el 18 de Julio de ese año en una de las salas del Instituto Pedagógico, bajo el patrocinio del Director del establecimiento, don Domingo Amunátegui Solar y concurren a la sesión el doctor Lenz y los señores Julio Vicuña Cifuentes, Ramón Laval, Agustín Cannobio, Eliodoro Flores, Ricardo E. Latcham, Enrique Blanchard-Chessi, Antonio Orrego Barros, Maximiano Flores y Francisco Zapata Lillo.

El 1.º de Agosto, fué presentado el proyecto de estatutos que recibió la aprobación de los socios el 15 del mismo mes. Más o menos un año y medio después de la fundación, se daban a la imprenta los primeros trabajos, todos los cuales habían sido leídos en las sesiones celebradas entre el 1.º de Agosto de 1909 y el 20 de Marzo de 1910. El órgano de la Sociedad se intituló «Revista de Folklore Chileno».

El programa de trabajos que se había fijado la Sociedad, y que redactó el profesor Lenz, comprende las siguientes secciones:

1.—*Literatura* a) Poesía (Romances, corridos, décimas, cuecas, tonadas, cantos de ocasión, teoría y práctica de los cantores populares).

b) Prosa (Cuento de hadas, casos de brujería, cuentos y tradiciones míticas, cuentos jocosos, adivinanzas, proverbios).

2.—*Música y coreografía: Artes Plásticas y Ornamentales.* (Música y descripción coreográfica, instrumentos populares, formas artísticas en los utensilios de fabricación casera).

3.—*Costumbres y creencias: a)* (Fiestas y diversiones religiosas y profanas. Juegos de niños. Juegos de apuestas).

b) *Costumbres y creencias relacionadas con la vida del individuo* (Amor, pololeo, casamiento, entierros, conjuros, medicina popular, nociones sobre astronomía).

c) *La vida material del individuo en general* (Cocina popular, bebidas, construcciones, utensilios de casa).

d) *Las ocupaciones sociales y los artesanos* (Vida del labrador, vaquero, huaso, vendedores ambulantes, oficio).

4.—*El Lenguaje vulgar* (teoría del idioma, material del idioma)

(3). Alrededor de la Sociedad se agruparon los valores más significativos. Abre el camino el Dr. Rodolfo Lenz con sus «Chilenische Studien» (1891-1892), los endereza más diligentemente hacia el folklore en sus «Estudios sobre la poesía popular impresa en Santiago» (primera versión alemana de 1895), que marca el primer esfuerzo y realización de una idea fecunda. Viene después su larga bibliografía en que apuntaremos tan sólo sus «Tradiciones e ideas de los araucanos acerca de los terremotos», y sus compilaciones de «Consejas Chilenas y Cuentos de Adivinanzas Corrientes», en que ofreció modelos para futuras monografías, por el valor científico de la investigación (4).

Ya desde 1900, don Julio Vicuña, finísimo poeta, conocedor profundo de la literatura popular española, venía desentrañando los romances que la tradición oral chilena había conservado desde los tiempos de la conquista y colonización. Interesado en la búsqueda por una estragadísima versión del romance *El reconocimiento del marido*, que un alumno le llevara a su cátedra en el Pedagógico, se dió a buscar ejemplos claros, y en 1905, con ocasión de la llegada a Chile del insigne filólogo don Ramón Menéndez y Pidal, pudo ofrecerle una pequeña colección de 15 casos bien estudiados. El mismo año, para ayudar la labor de los alumnos, publicó sus «Instrucciones para recoger de la tradición oral romances populares». Fruto de su labor son sus «Mitos y supersticiones recogidos de la tradición oral» (1910), su «Coa, jerga de los delincuentes chilenos», y por último «Romances populares y vulgares recogidos de la tradición oral chilena», libros todos que marcan una época en la investigación folklórica de Chile, por su depurado método y la riqueza del contenido (5).

El cuento popular tuvo en don Ramón Laval su más fiel intérprete. Los «Cuentos de Pedro Urdemales» son, tal vez, la versión más completa que corre por América de las aventuras de este personaje alimentado por la imaginación del pueblo. El relato de las incidencias ha sido hecha con prolija minuciosidad, conservando todo el sabor vernáculo.

(3) Hacemos un extracto del «Ensayo de programa para estudios del folklore chileno» presentado a los miembros actuales y futuros por el Dr. Rodolfo Lenz; fué impreso junto con los estatutos en: *Programa de la Sociedad de Folklore Chileno*, Santiago. 1909. (En 1905 se había publicado una primera versión, entregada a la Facultad de Humanidades).

(4) Véase: *Bibliografía de las publicaciones científicas y pedagógicas* del Dr. Rodolfo Lenz, compilada por Roberto Vilches. *Homenaje a la memoria del Dr. R. Lenz*, Anales de la Facultad de Filosofía y Educación. Tomo II. 1938.

(5) Véase: *Don Julio Vicuña Cifuentes* (1865-1936). (Homenaje de la Biblioteca Nacional). Stgo. 1937. Apéndice: Breves apuntaciones sobre la bibliografía de don J. V. C. recogidas por Raúl Silva Castro.

Su discurso sobre «Paremiología Chilena», su «Contribución al folklore de Carahue» y «Cuentos Populares recogidos de la tradición oral», completan esta simple indicación de su aporte fundamental (6).

En las sesiones de la Sociedad leyeron trabajos un escogido grupo de intelectuales, todos ellos de figuración prominente en las letras y en el magisterio nacional. El sabio arqueólogo y etnógrafo don Ricardo E. Latcham, describió las tradicionales ceremonias de «El Santuario de Andacollo»; el Pbo. Francisco J. Cavada leyó la primera versión de su importante contribución «Chiloé y los Chilotes»; Agustín Cannobio presentó una colección de refranes chilenos; Eulogio Robles Rodríguez describió las más típicas de las costumbres y creencias araucanas; el profesor Raúl Ramírez relató algunos cuentos de la tradición colchaguina; el vibrante historiador de la cueca, Clemente Barahona Vega, presentó su ensayo sobre la Rosa y la Zamacueca en el folklore chileno; Enrique Blanchard-Chessi, evocó la pascua de antaño; Ismael Parraguez hizo oír trozos de su cancionero chileno; Maximiano Flores explicó a los socios el juego de las bolitas y otros entretenimientos infantiles; Desiderio Lizana disertó sobre la técnica de los cantores populares; Jorge Atria, Elio-doro Flores, Ramón Laval, recopilaron cuentos de adivinanzas; F. Ulloa describió el papel del corvo en el bandido nacional; León Tournier expuso los orígenes de la medicina del pueblo; Manuel Manquilef, la Sra. S. de Saunière y el misionero Félix de Augusta enviaron sendas contribuciones para el estudio del folklore araucano.

El trabajo realizado por la Sociedad fué extraordinario por su calidad e interés. Los más de ellos corren impresos en los volúmenes de la «Revista de Folklore Chileno», en los «Anales de la Universidad de Chile» y en la «Revista Chilena de Historia y Geografía» (7).

A la misma generación pertenece don Manuel Guzmán Matu-rana, el animador de Pancho Garuya, que recogió en sus «Cuentos Tradicionales de Chile» un rico material folklórico.

Esta primera generación de folkloristas dió vida a una segunda salida en su mayor parte de las aulas del Instituto Pedagógico, principalmente de las cátedras de Lenz y Vicuña Cifuentes. Entre ellos pueden citarse a la Srta. Rebeca Roman Guerrero, autora de la monografía sobre «El Folklore de la Antigua Provincia de Colchagua»; Julia Hernández Lagos, que publicó su «Contribución al Folklore de San Carlos»; Señora Ester Rivadeneira, que ha rebuscado el «Folklore de la Provincia de Bio-Bío», y las memorias publi-

(6) Véase Samuel Ossa Borne: «Don Ramón A. Laval» (1862-1929). Stgo.

(7) Para un recuento bibliográfico de la producción folklórica, consúltese a Ricardo E. Latcham: «Bibliografía Chilena de las Ciencias Antropológicas». Santiago 1915; Ralph Steele Boggs. «Bibliography of Latin American Folklore». New York, 1940. Merecen especial interés las bibliografías anuales que publica este meritorio profesor de la Universidad de North Carolina en: *Latin American Folklore* en *Handbook of Latin American Studies* y *Folklore Bibliography* (Southern Folklore Society), forman el guía más seguro de la producción intelectual en dicho campo.

cadadas recientemente por la Facultad de Filosofía y Ciencias de la Educación, bajo la dirección del doctor Yolando Pino Saavedra; Srta. Cremilda Manríquez, «Contribución al Estudio del Folklore de Cautín»; Lucila Muñoz, «Estudio del Folklore de San Carlos»; Celestina Villablanca, «Folklore de Chillán»; Lucila Dufourcq, «Noticias relacionadas con el Folklore de Lebu».

Dentro del programa de trabajos presentado por el profesor Lenz, se dió mayor desarrollo a las investigaciones folklóricas -literarias: costumbres y creencias tanto en lo relacionado con la vida de la ciudad, con las ocupaciones sociales y el lenguaje vulgar.

Estos géneros se prestaron a cierto confusionismo—las líneas literaria, artística y musical llegaron a mezclarse—y por falta de metodología se produjo una desarticulación en el campo del folklore que hizo perderse muchos trabajos útiles y desanimó a muchos investigadores bien intencionados.

Por circunstancias especiales, el panorama que se perfila en la actualidad es alentador. El Dr. Yolando Pino Saavedra ha venido ofreciendo, en los Cursos de Verano de la Universidad de Chile, un curso especial de introducción a la ciencia folklórica. Sería de extraordinario interés que este curso se transformara en una sección permanente del Instituto de Filología de la Facultad de Filosofía, porque la versación científica del señor Pino Saavedra contribuía a depurar los métodos de investigación no siempre conformes a las severas reglas y técnicas de esta ciencia. Dentro del campo de la filología, el Dr. Rodolfo Oroz desempeña una labor de investigación folklórica de carácter erudito que presagia en sus alumnos una visión certera y científica de los problemas que abarca esta disciplina. Su labor en el Departamento de Filología y sus monografías sobre temas folklóricos son la pauta que nos guía a destacar su brillante actuación dentro de esta disciplina.

La depuración de los métodos y el entusiasmo de diversos escritores y profesores, entre ellos, Antonio Acevedo Hernández, que representa una tradición popular; Oreste Plath, el apasionado recolector de las formas verbales características de nuestro pueblo, y estudioso de las artes ornamentales de Chile Benedicto Chuaqui, que cultiva una de las líneas más curiosas de la paremiología, el aporte árabe; Juan Uribe Echeverría, que como Plath, ha hecho de Valparaíso campo de sus cuidadosas investigaciones y Ambrosio Rabanales, que une a este apasionamiento, la didáctica bebida en las clases del Dr. Rodolfo Oroz, y otros que la penuria del espacio nos obliga a descuidar, nos alienta a pensar que se está volviendo a Chile a reanimar con mayor experiencia la tradición de estos estudios.

El folklore de las artes plásticas y ornamentales tiene también en nuestros días un campo propicio de investigación en la rica colección de objetos nacionales, recogido por el profesor don Carlos E. Reed, y que forman parte del fondo folklórico del Museo de Etnología y Antropología que dirige el Dr. don Aureliano Oyarzún (8).

(8) Ver: Carlos S. Reed: «Catálogo de objetos del Folklore Chileno». Stgo. 1926.

Esta finalidad de estudio informa los estatutos del Instituto de Arte Popular de la Cooperación Intelectual. La dirección de José Perotti y las exposiciones que ha organizado el escritor Tomás Lagos, actual Director del Museo de Arte Popular del Cerro Santa Lucía, han demostrado la riqueza de esta rama del arte nacional. Un selecto número de artistas se ha reunido alrededor de este Instituto, con el fin de activar estos estudios (9). El estudio de la música folklórica ha ofrecido, en realidad, mayores dificultades y tan sólo en nuestros días su investigación ha tomado la importancia debida. La evolución metodológica ha seguido tres rutas paralelas: la recolección sobre el terreno, la investigación histórica y la investigación musicológica.

La recolección de los temas musicales populares y folklóricos tiene una relativa antigüedad. Frezier, en 1713; Aranaz, en 1793; Poeppig, en 1828; W. Frick, en 1840; Deichert, en 1860; Maud White, en 1880; Rebagliati, en 1879; Friedenthal, en 1896; Antonio Alba, en los comienzos del siglo recogieron variados fragmentos (10). Este material está a menudo desformado por armonizaciones pianísticas o instrumentales, en forma que obedecen más bien a las modalidades de la época en que fueron recogidas, que al tiempo histórico en que fueron compuestas o circularon estas canciones o bailes. Sin embargo, sirven como pauta para fijar períodos o cotejar las actuales versiones conservadas por el pueblo.

En la «Sociedad de Folklore Chileno», que dirigió el Dr. Rodolfo Lenz, se hicieron esfuerzos en este sentido. Lenz estudió la técnica de construcción de los instrumentos populares; don Ramón Laval transcribió diversos temas musicales en su «Folklore de Carahue»; don Julio Vicuña Cifuentes quizo realizar una experiencia metódica con los romances tradicionales: «cinco o seis he oído cantar—escribe—y en vano he procurado recogerlos en cilindros de fonógrafo, pues la mentecatez de las cantoras, disfrazada de vergüenza y encogimiento, nunca me permitió tomar más de dos versos: siempre un olvido disimulado, una carcajada, una excusa majadera, echaron a perder el cilindro... y vuelta a recomenzar, con idéntico resultado». Ismael Parraguez preparó un «Cancionero Chileno», premiado en un concurso de 1913, pero que todavía no conocemos, sino en contados fragmentos. Desiderio Lizana estudió las formas de actuación de los cantores tradicionales. Esta tarea la han proseguido Jorge Balmaceda, Luis Sandoval y Camila Bari de Zañartu, que no escatimaron esfuerzos para difundir en una tarea personal artística estas formas casi perdidas de la música popular.

El trabajo de los musicólogos ha sido fecundo en hallazgos. Dos movimientos podemos distinguir: el nacionalismo musical asociado a la extraordinaria figura del maestro Pedro Humberto Allen-

(9) Ver nómina de socios en: *Boletín de Cooperación Intelectual* (Año V. Abril-Septiembre, 1942); Catálogos: *Arte Popular* (1938). *Exposición Americana de Artes Populares* (1943); El escritor Sr. Tomás Lago prepara una monografía histórico-artística sobre el asunto.

(10) Ver nuestro *Inventario de la Producción Musical Chilena*, en *Los Orígenes del Arte Musical en Chile* (Publicaciones de la Universidad de Chile, 1941).

de y el indianismo o araucanismo que alcanza en la obra de Carlos Isamitt un relieve singular.

Pedro Humberto Allende fué el primero en reaccionar contra el verismo que se había entronizado en la música chilena. La renovación intentada fué hecha a base de una severa recopilación de temas nacionales que corren impresos en sus diversos artículos, entre otros, su interesante presentación al Congreso de Artes Populares de Praga, celebrado en 1931.

Entre los compositores contemporáneos—a quienes nos referiremos únicamente en su aporte metodológico al problema folklórico—merecen especial mención por su constante dedicación a estos estudios, y por la señera labor realizada, Jorge Urrutia Blondel, autor de numerosas monografías al respecto y compilador de una vasta colección de canciones vernáculas recogidas desde su infancia; Alfonso Letelier Llona, acucioso anotador del folklore de Aculeo y animador infatigable de conjuntos folklóricos campesinos; María Luisa Sepúlveda, autora del «Cancionero Chileno»; Adolfo Allende, que ha estudiado las formas tradicionales de la música del Santuario de Andacollo y la región del sur, recreando los temas o difundiénolos activamente en su labor de organizador de conjuntos corales de estudiantes; Pablo Garrido, que en sus jiras a través del país, viene juntando, desde hace tiempo, un valioso material, en especial sobre los santuarios del norte, y Australia Acuña que ha recogido antiguas danzas.

Los estudios sobre aspectos de la música y del folklore indígena son también de extraordinario interés. Las canciones fueguinas de la colección Von Hornbostel (1917); las araucanas del Padre Felix de Augusta (1917), entre los extranjeros, las magníficas contribuciones de Carlos Lavín en la «Revue Musicale» y la «Gaceta Musical» y la dilatada y constante labor de Carlos Isamitt, que ha puesto todos sus conocimientos, y su sensibilidad musical, al servicio de esta causa científica que ha cristalizado en renovadores estudios, tales como sus «Apuntes sobre el Folklore Musical». Sus monografías de instrumentos, de danzas y canciones han transformado este campo casi desconocido en un venero de riqueza incomparable para el estudio y la inspiración (11).

La labor histórica ha contribuído a su vez a clarificar conceptos. Escribe el eminente musicólogo español Adolfo Salazar, «que la canción folklórica pervive con un lento ritmo vital, o mejor dicho, que *se conserva vivo*, lo cual deja comprender que no es susceptible de procrear. La canción folklórica no engendra tipos nuevos; puede sucederse por copia más o menos exacta de un modelo, por repetición, pero no por generación» (12).

La labor del historiador es, por lo tanto, investigar en el curso del tiempo las formas dominantes de cada época para llegar, tal

(11) Breves indicaciones bibliográficas en Gilbert: Chase, *Bibliography of Latin American Folk Music* (Washington, 1942) y bibliografías anuales de Ralph S. Boggs ya citadas.

(12) Adolfo Salazar: «Las Grandes estructuras de la Música. El templo, la escena y el Pueblo», México 1940.

vez, a los tipos primitivos o al menos definir su trayectoria y antigüedad.

Si aceptamos la clasificación del nombrado musicólogo y damos como esfera de estudios de esta ciencia, el material de antigüedad arqueológico actualmente vivo; el material creado y aprendido (transmitido) fuera de una sistematización de conocimientos; el material procedente de la invención colectiva y colaboración plural, la tarea de la historia será amplia lo mismo que la ayuda preciosa que deberá prestarle la antropología, la arqueología y la etnología.

Intentos en la línea histórica son el sabroso ensayo de Clemente Barahona Vega, «La Zamacueca y La Rosa en el Folklore Chileno» (1910), los «Estudios sobre la cueca», de Roberto Hernández (1926); la «Biografía de la Cueca», de Pablo Garrido, (1943), y nuestro libro «Los Orígenes del Arte Musical en Chile» (1941).

Merece especial atención la labor desarrollada por el musicólogo argentino Carlos Vega, que ha publicado una valiosísima monografía «Danzas y Canciones Argentinas» (B. A. 1939) y una serie de artículos complementarios en que se valorizan musical e históricamente los problemas de las formas folklóricas tradicionales. Las grandes compilaciones argentinas, entre ellas los «Cancioneros» de Juan Alfonso Carrizo, Oreste di Lulio, Draghi Lucero, ofrecen materiales incomparables que demuestran la riqueza y variedad del folklore. La colección de melodías que ha recogido tanto en Chile, Perú y la Argentina el Sr. Carlos Vega, y su discípula Sra. Isabel Aretz-Thiele, permitirán establecer el área de difusión de los diversos cancioneros (13). Pareja labor ha realizado en México, el Prof. Vicente T. Mendoza.

El trabajo que hemos venido describiendo en sus líneas generales, es un enfocamiento del problema desde ángulos diferentes. La Facultad de Bellas Artes, en especial el Decano Sr. Domingo Santa Cruz, ha trabajado activamente en la creación del Instituto de Folklore Musical que hoy centraliza los esfuerzos en este campo especializado.

Ahora, gracias a los equipos técnicos que han llegado de los Estados Unidos, el Instituto podrá desarrollar un vasto programa de investigaciones. El esfuerzo recaerá sobre la naturaleza misma del folklore musical, depurando los métodos, discriminando formas y malentendidos; organización científica de encuestas regionales para integrar el mapa folklórico, clasificación de los materiales recogidos etc.

Como puede advertirse en las líneas precedentes, existe ya una tradición bien cimentada en los estudios y el panorama que se divisa es alentador, obra de urgencia, pues el rápido tránsito hacia un tipo de vida industrial y urbano amenaza la integridad del cancionero tradicional aún sin recoger.

(13) Ver el recuento de la producción argentina realizada por el infatigable erudito Sr. Juan Alfonso Carrizo, en *Historia de la Nación Argentina*.

LA MUSICA DEL BRASIL

P O R

Renato Almeida

La música en el Brasil es ya, en la actualidad, una expresión característicamente nacional. Después de larga porfía encontramos, en el canto de la tierra, en nuestras voces autóctonas o importadas, mestizas, tornándose al fin brasileras, en la tradición que hicimos nuestra, en nuestros modos peculiares de sentir y de expresar, en el lirismo con que animamos y transfiguramos las cosas, la materia en que plasmar nuestra obra. De esas fuentes de brotar incesante emana la esencia de la música brasilerá que se universaliza por la cultura.

Brasil es un país musical. Desde sus orígenes se manifiesta esa inclinación por la música. Los indios, con formas artísticas muy rudimentarias, los portugueses, cantadores y tocadores de vihuela, los negros que para sus danzas matizaron nuestra música con ritmos cálidos y variados. Acontece, sin embargo, que al mismo tiempo que la música popular se iba formando, al influjo de todas las influencias reinantes, la cultura musical era objeto de una cuidadosa atención por los jesuitas y otros padres, en forma de mantener siempre, en las relatividades de nuestra modesta vida colonial, un celo especial por la música. Eso permitió que a fines del siglo XVIII y comienzos del XIX, surgiese la figura impresionante del padre José Mauricio, músico puro y admirable que, sin haber salido jamás de Río de Janeiro, fué discípulo de Haydn y de Mozart.

Entre la música popular, que brotaba exuberante en nuestras diversiones—en las danzas de los trabajadores y en las calles—y la erudita, debe ser considerada otra especie, muy por encima de aquella nítidamente folklórica, porque, o era una deformación de la canción erudita o era una canción popular que subía a los salones. Era la música urbana de la que nacieron las *modinhas* (cantares o coplas), los *lundús* (danzas de los negros) y, en general, la música de baile. Si no tiene la fuerza expresiva del verdadero *Folksong*, es, sin embargo, una modalidad muy característica, y hoy en día, a despecho de las influencias internacionales que contaminan todas las músicas urbanas, ofrece una gran riqueza en nuestras zambas, nuestras marchas, nuestros *frevos*. Es de advertir que, en el género, hemos tenido compositores de alto mérito cuya lección ha sido muy provechosa para la música erudita.

La música erudita en el Brasil se formó al calor de la música europea, dominando desde luego la ópera italiana, ya porque fuese la única manifestación musical que recibíamos, ya por tendencias de nuestro temperamento lírico, como se observará por la influencia del *bel canto* sobre la canción más popular del Brasil en el siglo pasado: la *modinha*. Tan cierto es, que la propia figura de Carlos Gomes, el gran compositor brasileró, en cuya obra se sienten los primeros indicios de las voces ardientes de nuestra tierra, circunscribe su ópera a los moldes italianos en boga. Al final del siglo comenzaron a aparecer las influencias alemana y francesa, en el momento en

que se tornó más fácil el conocimiento de la música de esos países y en que Italia dejó de ser el destino fatal de todos los compositores brasileños que buscaban la lección europea.

A pesar de que otros músicos, además de Carlos Gomes, llegaron a inspirarse una que otra vez en la música popular (como Brasilio Itibere y Alexandre Levy) lo cual significaba una anticipación de la tendencia creadora de nuestra música, esas manifestaciones tienen poco más que un valor histórico. Fué Alberto Nepomuceno, ya entonces de una manera intencional, aunque no constante, quien buscó en nuestro lirismo el elemento creador y se valió de motivos populares, procediendo, no obstante, dentro de las formas europeas consagradas. Realizó en ese sentido algunas composiciones definitivas como la *Serie Brasileira* y el preludio de *Garatuja*, amén de canciones de un delicioso sabor brasileiro.

La obra de Nepomuceno marcó en el Brasil el primer esfuerzo nacionalizador de la música por el folklore, que los rusos habían despertado, sorprendiendo al mundo. Y la lección fué fecunda, no sólo entre los músicos, sino sobre todo porque desvió el gusto musical en esa dirección, apartándolo de los caminos trillados del internacionalismo dominante, ahora ya incapaz de satisfacer las expresiones nacionales de cada pueblo. Otros compositores siguieron a Nepomuceno en páginas dispersas pero ya características de una tendencia que acabaría por triunfar.

Hacia 1920, manifestóse en todo Brasil un intenso movimiento de renovación espiritual, en las letras y en las artes, liberándose de todos los obstáculos del pasado que, en rutina académica y escolar, impedían la libre floración del alma brasileira. Reclamóse aún más: que la obra brasileira fuese inspirada en la tierra y a ella se volviese en imperiosa determinación. Y con alegría—ya lo han dicho—iniciamos un nuevo descubrimiento del Brasil. Los excesos y los tumultos, propios de tales horas, no fueron desdeñables. Contribuyeron a una fecunda agitación que debería tener los más saludables efectos, aparte del beneficio de airear el ambiente. Rompiéronse los vidrios y la corriente artística pasó impetuosa y purificadora.

Nuestro movimiento se ligaba, en cierto modo, con el modernismo de la post-guerra y quisimos hacer, también, osadas experiencias. Y las hicimos. Surgió no sólo un arte brasileiro diferente, sino que se despertó el entusiasmo por los estudios brasileiros, lo que ha dado como resultado una obra considerable de historia, de sociología, de antropología y de folklore nacionales.

En la música, el movimiento moderno marcó decisivamente su paso y lo que en otro tiempo era esfuerzo y tendencia, se tornó imperativo. Ya ahora no era el aprovechamiento de temas folklóricos lo que interesaba, sino la creación de un clima musical brasileiro que tradujese el canto de la tierra en sus expresiones más profundas, en su verdadera densidad lírica.

El grande artista de esa renovación es Heitor Villa-Lobos, hombre ya conocido en todo el mundo y cuya obra es una de las más altas expresiones de la música contemporánea. Con una personalidad extraordinaria, una amplia y ardiente inspiración y una infatigable

ansia creadora, Villa-Lobos ha sido un trazador de caminos y un constructor seguro. No se puede hablar de una escuela, ni siquiera de una manera de Villa-Lobos, a pesar de la marca inconfundible de su arte. Pero él no persiste en determinadas direcciones y, realizado el vuelo creador, no se repite, insaciable de originalidad. En su obra, ya vastísima, vibran todas las voces del Brasil, desde los asuntos elocuentes y exaltados, hasta los cantos sentimentales y dolientes, desde las ingentes construcciones sonoras que son como fuerzas de la propia naturaleza, hasta las cantigas de los bailes infantiles. El sentido de su música es esencialmente brasilero, no sólo en el aprovechamiento de motivos populares o de células rítmico-melódicas del pueblo, sino en la estructura y en el lirismo, creando ambientes musicales en los que resuenan las inexplicables características de nuestra gente y sus maneras de ser. En sus grandes obras como *Amazonas*, *Choros N.º 8*, *Rude Poema* o en las pequeñas *Girandas* y principalmente en esa serie genial *Bachianas do Brasil*, Villa-Lobos se revela al mundo como uno de los grandes compositores modernos, con el mensaje nuevo de la música brasilera.

Por más grande que fuese la afirmación de un artista, no podría ser la suya toda la expresión de arte de un país. Si fuese un caso único, su obra representaría la fantasía personal y no una revelación nacional. Villa-Lobos es un exponente de la música brasilera porque ésta significa una realidad que alienta en varios músicos, y no sólo anima a todos los compositores nuevos del Brasil, sino que atrae a aquellos que ya se habían formado en otras tendencias y ahora descubren la verdadera expresión de su arte.

Una pléyade de compositores de mérito, realizando una obra del mayor interés, trabaja infatigablemente en el Brasil. Son artistas osados y libres que buscan la inspiración en la tierra y a quienes ya ahora no satisface lo pintoresco popular, sino que intentan la interpretación del alma brasilera por medio de la música: Lorenzo Fernández, artista del más alto mérito, que hace poco tiempo llevó la música brasilera a varios países de América, compositor de vastas perspectivas y cuya obra es digna de la más viva admiración; Francisco Mignone, compositor de gran brillo y energía, autor de una obra: *Maracatu de Chico-Rei*, de vigoroso sentido brasilero; Camargo Guarnieri, Radames Gnatalli, Souza Lima, Luis Cosme, Itiberé da Cunha, Claudio Santoro, para citar tan sólo algunos nombres de relieve, constituyen el equipo de compositores de envergadura, que afirma de modo admirable la fuerza y la belleza de nuestra música. No quiero dejar de mencionar los nombres de Francisco Braga, Barroso Neto y el del admirable maestro Enrique Oswald, fallecido en 1931, compositor que, aunque sin ningún carácter nacional, dejó una obra maravillosa de gracia, de finura y de encanto.

Será necesario ahora dar al lector extranjero una impresión de la música brasilera. Ha de ser muy difícil, naturalmente, porque el elemento nacionalizante en arte es el modo de expresar el sentimiento y no el sentimiento mismo. Y la tristeza no es un rasgo que pueda identificar a una arte, ya que se manifiesta por modos peculiares en todos los pueblos.

Diré, sin embargo, que la música brasilera tienen mucho de melancolía, muy natural por las herencias de los elementos que la forman, tanto que un gran poeta la llamó «flor amorosa de tres razas tristes»; natural por ser el Brasil un país de grandes dimensiones; natural por las propias condiciones del clima en varias de sus zonas, amén de otras razones sociales e históricas que explican la tristeza brasilera. Empero, al mismo tiempo, nuestra música ofrece una gran vivacidad venida del ritmo al que los africanos dieron una prodigiosa riqueza en la variedad de una numerosa polirritmia y en los recursos de la sincopación. Por otro lado, los timbres de los instrumentos de percusión negros e indoamericanos, aunque groseros, contribuyen para prestarle coloridos cálidos y vibrantes. Los músicos brasileiros modernos han sacado de esos elementos los mejores efectos y con ellos han multiplicado su fantasía. Se han valido, de preferencia, de ese aspecto brillante de nuestra música.

La música del brasilero ya no es una trasplatación más del arte europeo, sino dentro de la lección universal, es el canto original del hombre joven que lleva al mundo acentos desconocidos y le hace una revelación sorprendente.

LA MUSICA CONTEMPORANEA EN LOS CONCIERTOS.

P O R

Domingo Santa Cruz

Si se mira el anuncio de cualquier temporada, llena de las obras famosas que integran el repertorio musical desde Bach en adelante, hay una pregunta que acude a la mente de cualquier persona que se interesa por los destinos de nuestro arte: ¿dónde están las obras de hoy? ¿qué parte les cabe en la vida de los conciertos? Porque la corriente de creación musical no se ha agotado en el mundo y parece lógico que vayamos a buscarla en las audiciones públicas donde debería encontrar su «lugar natural».

Sin embargo, las cosas suceden de diferente manera. No exageraríamos si afirmáramos que apenas un diez por ciento, (si es que esto ocurre), está destinado al trabajo de obras contemporáneas en la actividad de los conciertos. En los medios musicales desarrollados, este defecto es menos notable porque sociedades especializadas, grupos y cenáculos, presentan, en forma más o menos íntima, las obras recién concebidas; a estas audiciones concurren los músicos, los iniciados, pero de ordinario, ellas no van más allá del terreno de la música de cámara. Las obras para conjuntos más grandes y en especial la música sinfónica, deben en todo el mundo salir a campo abierto en espera de un momento propicio, de la buena voluntad de un director que disponga de cierta libertad para injertar la creación de un autor vivo y todavía no universalmente célebre, en el formulario estereotipado de los conciertos corrientes.

La falta de un campo normal para la presentación de las obras contemporáneas y para su comunicación indispensable con los auditores, constituye una preocupación amarga para el compositor de hoy día. Basta conversar con cualquiera de ellos, en cualquier país, para medir la inquietud con que ven crecer de día en día la distancia que separa al público de los creadores actuales de música, con que ven aumentar la resistencia tácita que asfixia a la música contemporánea. Los conciertos, encerrados en una función preferentemente histórica, con un público que se ha hecho especialista en ella, se mueven en un radio limitadísimo de posibilidades, están condicionados por factores económicos y empujados en su objeto hasta por el elemento humano, que necesita lucir aptitudes, dentro del marco de las obras que los ejecutantes y directores saben que tienen mayor cosecha de aplausos y ovaciones.

Este estado de cosas, más agudo en casos como el de Chile, merece un examen y es digno de ser esclarecido, con el fin de saber si el mal reside en los compositores o en la organización de los conciertos, o si tenemos que buscarle la raíz en otros factores de índole social, económica o estética.



El punto de vista de los compositores es profundamente respetable: ellos representan la vida, en ellos se resume la potencia creadora de nuestra época y, en el futuro, es acerca de ellos y de sus obras que tratará principalmente la historia musical. Es decir, constituyen, en términos evangélicos, la «sal del mundo» musical.

Los compositores de hoy, como los de todos los tiempos, crean obras excelentes, buenas, regulares y malas; no hay razón, como no la hubo en ninguna época del pasado, para creer que las obras de hoy día son peores que las de antes, que representan menos a su época o que sus autores viven (como creen algunos críticos, en el fondo reaccionarios), metidos en una torre de marfil ultraindividualista que los hace inaccesibles al ser humano.

Lo más grave que tiene el compositor actual frente a su actividad, y como enemigo de ella, es el que no encuentra sitio propio ni estímulo preciso para su labor. Esto no ocurre tanto porque la gente no se interese o no pudiera interesarse por la música nueva, sino porque existe toda una madeja de inconvenientes opuestos a su manifestación normal. El pasado llena en demasía la actividad musical y la preocupación de las sociedades y organismos de conciertos; ningún pasado artístico, sea plástico o literario, está haciéndose recordar en todo instante con la fuerza y con la vitalidad que el de la música; ningún artista, fuera del músico, se ve obligado a producir frente a frente y en competencia activa con los grandes genios que él mismo venera.

Como un contrasentido a este peso tremendo del pasado, reforzado por la actitud erudita e inteligente que nuestra época tiene para con los músicos de otros tiempos, la composición musical se ha extendido en este siglo prácticamente al mundo entero. Si nos apartamos de la posición cómoda de resumir el arte de hoy día en tres o cuatro nombres famosos, ¿podemos decir algo acerca de la música contemporánea?, ¿podemos hablar de cultura actual, como hablan los aficionados a la literatura o a las artes plásticas, cuando la casi totalidad de la música de hoy permanece desconocida, inédita y rara vez ejecutada?, ¿podrá el público interesarse por lo que no conoce y por lo que se le da casi como un veneno peligroso? Mientras la producción musical se universaliza y crece en número, (no queremos tocar aquí el problema calidad), menores son las posibilidades que, por otra parte, encuentra en la vida artística.

Causa importante de la posición ingrata del compositor es, también, el que éste ve que su obra representa cada día un trabajo de más larga experiencia y de mayor responsabilidad. Se le exige una dosis de originalidad y una perfección técnica realmente extraordinarias, de modo que la obra nueva encierra muy a menudo el trabajo de largos meses y aún de años. Frente a esto, advierte que el auditor pretende liberarse de toda preocupación por el arte de hoy, en una superficial apreciación, sin mayores antecedentes, que pasa con la rapidez con que vuela el tiempo de una ejecución mu-

sical. No hay ocasión ni forma en que el público de los conciertos pueda llegar a penetrarse de lo que no le es evidente desde el primer momento. En una palabra, la música nueva no goza del privilegio de una penetración lenta y reiterada como la tienen las obras literarias o las creaciones plásticas.

Esta necesaria familiarización del auditor con la obra actual es más imprescindible por cuanto en ninguna época de la historia musical han coexistido géneros más diversos y estilos orientados en caminos más aparentemente antagónicos de expresión que en la nuestra. ¡Cuántas veces hemos escuchado a la salida de un concierto, en boca de algún auditor inteligente, la consabida observación: «la obra de fulano de tal parece muy interesante, creo que me gustaría, pero querría oírla de nuevo»! Y ése «de nuevo» suele llegar varios años después y a veces nunca.

Los compositores están, pues, justamente alarmados; notan que mientras la composición se hace técnicamente más rica y se ensancha en el mundo, los conciertos se cierran alrededor de un formulismo que no sale del repertorio conocido, del que se ha tocado cien y mil veces desde hace un siglo.

* * *

Si pasamos ahora al concierto y procuramos descubrir las causas de este estado de cosas, tenemos que reconocer que la culpa no es tanto de una deliberada mala voluntad hacia la música nueva como de un fenómeno social y por ende económico que produce el bloqueo del arte contemporáneo.

Los conciertos, tal como los conocemos hoy, no son cosa muy antigua. Aunque ellos hayan comenzado a fines del siglo XVII y se mencionen varias entidades que los crearon como oportunidades públicas desde esa época, es sólo después de las guerras napoleónicas que se multiplican, que las sociedades sinfónicas y de música de cámara proliferan en Europa y en América. Aunque los programas de hace cien años nos parezcan raros y sin mucho criterio estético, ellos tienen un mérito frente al tema de este artículo y es que la mayoría de la música ejecutada era música contemporánea; aún no constituía escándalo el que un compositor anunciara la ejecución o dirección de sus propias obras, como lo hicieron todos los compositores románticos. Desde fines del siglo XIX, sin embargo, el concierto tiende a hacerse formulista y en diverso grado según se trate de audiciones solísticas, conciertos de cámara o festividades sinfónicas; el virtuosismo descentra muy luego el carácter de los conciertos a base de un ejecutante y los vuelve palestras de lucimiento, acerca de las cuales Debussy escribió observaciones tan ingeniosas como justas. Los conciertos de cámara, por lo general, severos y más impersonales, se mantuvieron los más puros en el terreno musical; las audiciones sinfónicas, poco a poco, adoptaron un ceremonial que no permitió distinguir el programa ejecutado en Nueva York del que se tocaba en París o en Sidney.

Muchos factores intervienen en este proceso de acartonamiento

Señor

Don Vicente Salas Vía

Mi querido amigo: con vivo interés
les son notorias sobre esta Revista Musical
que, dirigida por usted, va a publicar
el Instituto de Extensión Musical de
la Universidad de Chile. Bien quisiera
poder atender la invitación con que ustedes
me honran, mandándoles un trabajo para
su primer número, pero ya que una
absoluta falta de tiempo me obliga
a aplazarlo, quiero desde ahora enviar mi
efusivo saludo a la Revista y a sus ani-
madores, felicitándoles por anticipado de
los frutos que de su publicación pueda
obtener la Música, que tanto amamos
y que, además, es uno de los pocos refugios
del espíritu ante el honor y la fealdad de
estos malos años que está invadiendo el mundo.

A este saludo que de corazón
les envío va unido otro, también muy
cordial, para todos mis colegas de Chile
en espera del feliz momento en que pueda
hallarme entre ustedes.

Su afectísimo

Manuel de Falla

Atta Graia, 31 de marzo 1945.

SALUTACION DE MANUEL DE FALLA

Manuel de Falla, el primero de los músicos españoles de esta hora, uno de los más grandes maestros de la música contemporánea, ha honrado a nuestra «Revista Musical Chilena» con la carta de salutación que transcribimos, dirigida a nuestro director.

El texto de la carta de Manuel de Falla, dice:

«Señor
Don Vicente Salas Viu.

Mi querido amigo:

Con vivo interés leo sus noticias sobre esa Revista Musical que, dirigida por usted, va a publicar el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile. Bien quisiera atender la invitación con que ustedes me honran mandándoles un trabajo para su primer número; pero ya que una absoluta falta de tiempo me obliga a aplazarlo, quiero desde ahora enviar mi efusivo saludo a la Revista y a sus animadores, felicitándoles por anticipado de los frutos que de su publicación puede obtener la Música, que tanto amamos y que, además, es uno de los pocos refugios del espíritu ante el horror y la fealdad de estos duros años que está viviendo el mundo.

A este saludo que de corazón les envío, va unido otro, también muy cordial, para todos mis colegas de Chile en espera del feliz momento en que pueda hallarme entre ustedes.

Su afectísimo

Manuel de Falla.

Alta Gracia, 31 de Marzo de 1945.»

de los conciertos sinfónicos: el descubrimiento y la boga muy justificada de un enorme repertorio clásico; la obra que van amontonando los numerosos músicos que se suman a la tradición clásica y romántica; la aparición de un tipo de público de masa que se hace especialista en la música conocida y para el cual lo mejor es siempre lo que ha oído más, como, por añadidura, costea económicamente los conciertos y la vida de los artistas, hay que tolerar su tiranía bajo pena de desaparición de las actividades musicales.

Otra circunstancia que debemos anotar también como factor adverso a la variedad de los conciertos es, sin lugar a duda, la obligación de que los artistas ejecuten de memoria. Esta exigencia, que parece tan natural y que ya se ha incorporado a la práctica necesaria de los conciertos solísticos, ha influido positivamente en limitar su campo. La aparición cada vez más frecuente del director de orquesta que gira por el mundo con un cierto número de programas que conoce hasta el punto de no necesitar partitura para ellos contribuye al mismo daño. Es evidente que estos directores se dejarán de interesar por obras nuevas que les supondrán, sobre nuevo trabajo y nuevo esfuerzo, menor brillo en la destreza con que ya se han acostumbrado a actuar. La música contemporánea es la primera víctima de este requisito mental de la memoria a toda prueba que, tendrá sus ventajas, pero que no es condición indispensable para una buena ejecución musical.

La fisonomía de museos sonoros que adoptan los conciertos, destinados a conservar el pasado y a mantenerlo al alcance de las exigencias del auditor corriente, tiene, sin embargo, una diferencia dramática y sustancial con el museo de artes plásticas o con la biblioteca histórica de obras famosas. Las obras musicales «suceden» y «transcurren» en un tiempo determinado, no están pasando como las rotativas del cine durante largas horas; de este modo, la actividad se concentra y todo tiene que caber en el pequeño espacio que dura un concierto. Pensemos en una audición sinfónica: se trabaja asiduamente una semana, se pule un programa y este programa culmina una determinada tarde en una hora y media de música a lo más. En ese mismo tiempo es necesario acumular todos los fines que la vida musical querría alcanzar con los conciertos. Deseamos oír música del pasado, oír obras modernas y estar al día con la producción. Al concierto sinfónico, ya que hemos enfocado su caso, concurren todas las capas del público a un tiempo, la gente rutinaria, el auditor cultivado, el músico capaz de interesarse por lo nuevo. Los programas no hallan como situar todos estos planos mentales en un solo acto y optan por hacer audiciones eclécticas que no son del todo satisfactorias o separan las épocas con el inevitable riesgo de que la música, mientras más moderna es, tenga menos público y por lo tanto, sea menos posible de sostenerse. Es casi un callejón sin salida, un círculo vicioso que, en alguna forma, habremos de romper ya que está indicando, de parte del público, una verdadera dificultad para escuchar.

La música, por su naturaleza misma, tiene un aspecto de agrado, de sensualidad, que se ha hecho cada día más notorio en los afi-

ccionados corrientes de nuestros conciertos. Ellos se mueven a gusto en el terreno conocido, se sumergen en el placer de escuchar una sinfonía de Beethoven que, ojalá, tampoco variara demasiado (las sinfonías con números pares son, fuera de la Pastoral, las menos requeridas) y pierden, en beneficio del refinamiento de la ejecución misma, la curiosidad y la afición musical inteligente que lleva a la necesidad de renovar y ensanchar los límites de la expresión artística. Es como si los aficionados a la literatura no quisieran leer sino determinados libros, siempre los mismos, y refinaran el gusto por las ediciones, los papeles y las pastas, hasta dejar en segundo término el contenido de las obras que ya de puro conocido no preocupa. En este régimen de nuestros conciertos las grandes figuras, aquellas que el vulgo llama «titanes de la música», han venido a ser mucho más titanes que los de cualquier otro arte, porque están en todas partes, porque aparecen en todos los conciertos del mundo y resultan incompatibles para el músico contemporáneo.

* * *

De todo lo anterior uno puede concluir que no es tanto que el compositor actual se haya alejado del común de los mortales, como el hecho de que el auditorio de los conciertos, multiplicado igual en todo el mundo, se ha separado de la época en que vive y de la expresión musical que la representa. Falto de un canal natural en que fluya la composición contemporánea y en que encuentre sus auditores propios, el compositor se ha puesto en lucha por los conciertos y pretende muy a menudo, también, una acogida favorable de la masa, que en ningún arte deja de ser conservadora. Pero el público en verdad no desea ser sacado de su rutina y en gran parte ha perdido la curiosidad musical y la capacidad de escuchar música, con sensibilidad e inteligencia a la vez.

VIEJOS Y NUEVOS LAUDES

P O R

Vicente Salas Vizu

La temporada de conciertos de música de cámara se ha inaugurado con dos recitales del laudista español Paco Aguilar. Este músico que une, en la riqueza de un temperamento de artista privilegiado, al ardor de las provincias del sur la contención y la gracia castellanas, era ya de largo tiempo conocido del público de Santiago. Visitó el país en los años en que el Cuarteto de laúdes Aguilar extendía por el mundo la gloria renacida de estos viejos instrumentos. Disuelto el Cuarteto, Paco Aguilar ha vuelto, como solista, a recorrer los caminos del arte. La buena fortuna que le viene acompañando permite afirmar que se ha abierto un nuevo capítulo en la larga vida del laúd. Y nadie con más títulos que Aguilar para animarlo, con toda la responsabilidad y la enorme trascendencia que supone una empresa como a la que el músico español se ha consagrado.

De los cuatro laúdes que compusieron aquel famoso Cuarteto, Paco Aguilar tañe el de registro más grave, el laudón, acompañado por el piano. El propio artista nos ha referido sus desvelos hasta encontrar el timbre instrumental más adecuado para acompañar a su laudón. La mayor riqueza expresiva y amplitud de sonoridad de este instrumento, establecían una desigualdad de equilibrio sonoro con los de teclado que son afines, como los clavicordios y clavecines o los de cuerdas punteadas. Además de que desaparecería el necesario contraste entre los timbres del instrumento solista y el acompañante. Como ocurre siempre, la fórmula más feliz en este caso era la que, por hallarse más a mano, fué en un principio rechazada. Ningún instrumento podía ofrecer al laudón como el piano la base armónica o el juego contrapuntístico apto para entretenerse a sus antiguas voces. El oído actual acepta también con mayor naturalidad al piano en su acostumbrado oficio de servir a las cuerdas en su canto. Iniciadas las transcripciones y los ensayos de las obras para laudón y piano, la práctica ofrecía una realidad con fuerza de vencer a todas las posibles especulaciones. No había sino que marchar, vivo el paso, por la senda que tan rica de posibilidades se ofrecía y ya hemos aludido al éxito con que el laudón vuelve por su prestigio en manos de su recreador de esta hora.

El laudón, según el nombre con que Aguilar lo bautizó, nació o renació de la necesidad de encontrar una firme base a los otros laúdes del Cuarteto Aguilar. Strawinsky elogió con entusiasmo la admirable proporción obtenida por los instrumentistas españoles en la organización de aquel cuarteto y fué también uno de los primeros en destacar cómo el equilibrio así logrado superaba con mucho la ilógica distribución de las tesituras en el cuarteto de arcos. Desaparecía en el Cuarteto Aguilar la absurda parte de un segundo violín que compromete la armoniosa distribución de las voces en los de arcos. El laúd agudo, laudín, desempeñaba por su extensión y cualidades

expresivas la función correspondiente al violín primero; el laudete, la de la viola; el laúd corriente, quedaba así a una octava baja de laúdín, como tercera parte, en más exacta correspondencia con la voz del tenor respecto de la soprano. El laudón se construyó a la octava baja del laudete, en un registro comparable en extensión y en riqueza de matices al del violoncello. Para la invención de las tres nuevas especies de laúdes que figuraban en el Cuarteto, se tomó como instrumento tipo uno de los ejemplares más puros del laúd clásico: aquel, de indudable origen hispánico, que sirvió a Isabel de Inglaterra, conservado hoy en el Museo Alberto y Victoria de Londres. Es un laúd de seis cuerdas dobles, para tañer con péñola o plectro, conforme a la tradición de sus orígenes orientales, conservada casi exclusivamente por el pueblo español entre los europeos. Sabido es que el laúd, el más noble y amplio de recursos de los instrumentos de música en los estadios de cultura que se suceden desde la Baja Edad Media hasta el declinar del Renacimiento, invadió Europa en dos corrientes principales, ajenas la una de la otra. Por el mediodía, se hace presente en España en el siglo VIII con la invasión árabe (1). Al Centro y Norte de Europa viene con los cruzados en el siglo X, para animar el florecimiento de la música trovadoresca con sus cortes de amor y sus endechas de caballería.

Cuando los árabes consolidaban sus conquistas de España, hasta el punto de establecer en Córdoba un Califato independiente del de Damasco, sus laúdes constaban de cuatro cuerdas pulsadas con plectro, a las que añadió Ziryab, músico predilecto de Abderraman II, una quinta. Ziryab fué también el que sustituyó el antiguo plectro de madera por otro de pluma de águila, que extraía más dulce y mejor modulado sonido. La péñola de los vihuelistas españoles del siglo XVI era así mismo de pluma de águila, como la de Ziryab. Mientras que los laudistas europeos en los comienzos de la Edad Moderna hacía ya largo tiempo que habían olvidado el plectro para tañer sus instrumentos con arco, práctica que del todo se impone con el Renacimiento, o punteados con los dedos, a la manera de los trovadores.

Estos simples hechos que, de pasada, acabo de enumerar, demuestran que el laúd no sólo había venido a España desde el Oriente por otros y más directos caminos que al resto de Europa, sino que en España se mantiene más cercano a la tradición de sus orígenes. Ahora bien, España, por los tiempos en que logra su madurez, de los Reyes Católicos al imperio de Carlos V, es rompiente abierto

(1) Conocido ya por las culturas de Babilonia y Egipto,—su origen se remonta al pueblo asirio hacia el año 2.000 antes de Jesucristo,—los árabes descubrieron el laúd al conquistar Persia, y aún se afirma que antes, en el siglo VI de nuestra Era, fué traído a La Meca por un músico oriental, oriundo de Mesopotamia. Eran estos laúdes de tres cuerdas y mástil más corto que el de los babilonios y egipcios estos últimos de mayor semejanza con los tipos de laúd que aún hoy se conservan en India y China, fieles al modelo del «trichordion» o «pandora» de los griegos, que se extendió por el Lejano Oriente después de las expediciones de Alejandro a la India. Entre los árabes, el laúd fué en seguida objeto de un apasionado cultivo por las posibilidades armónicas y melódicas que ofrecía a su música tan cromática.

a todos los mares y reflujos de las más encontradas influencias espirituales. Si por una parte mantiene su originalidad de caso extraño entre las naciones europeas, por otra, la magnitud de sus tendencias universales, que en lo político la hacen ser el primer Estado centralista de nuevo cuño, la permiten recoger con toda su fuerza las más audaces tendencias vivas en el Continente. Sobre la historia íntima del laúd se refleja con suficiente claridad esta complejidad de hechos. Ya en el siglo XV, las guitarras latinas y moriscas, conforme a la enumeración del Arcipreste en su «Libro de Buen Amor», disputan al antiguo laúd su hegemonía entre los instrumentos populares. Entre los cultos, la vihuela cobra cada vez mayor importancia y significación a medida que esta época avanza hacia la de esplendor de la polifonía. Y esa vihuela, que es como la guitarra hija más o menos espúrea del laúd, acaba por resumir en su cuerpo y en la música que para ella se crea la síntesis de las múltiples influencias de dentro afuera y de fuera adentro que prestan un color inconfundible al arte español renacentista. Al tiempo que el laúd primitivo cobra presencia de ente legendario, retrocede a las capas más íntimas del vivir de los españoles,—su dulce música nunca cesó de ser pulsada,—la vihuela funde a lo esencial español, a los cantos, danzas, giros modales y ritmos del pueblo, cuanto recoge de lo más avanzado de la técnica en los instrumentos similares europeos. Los vihuelistas españoles del siglo XVI crean un arte que tan empapado como se halla en las viejas tradiciones de nuestra música, se desarrolla con pareja maestría al de sus colegas europeos en el tratamiento de las voces tejidas en sabios contrapuntos.

El laúd europeo, tañido con los dedos o con arco, rara vez con plectro, alcanza su apogeo en el alba del siglo XVI. El número de sus cuerdas había aumentado de cuatro a siete. En 1500 existe ya un gran número de laúdes con once cuerdas, de las cuales diez eran dobles, considerado como el modelo clásico. Se construyen en distintos tamaños y afinaciones, para hacerlos aptos como parte de los crecientes conjuntos instrumentales. Las vihuelas de péñola, de mano o de arco, entre los españoles cumplían funciones semejantes. Y sin duda se construyeron en los tipos de la Mandora (laúd chico de cuatro o cinco cuerdas dobles y mástil corto) la Teorba (acompañante grave del laúd solista, de doble clavijero conseguido por una torcedura del mástil, ocho cuerdas dobles y nueve simples para los bajos), y el Chitarrón o Archilaúd, verdadero laúd contrabajo, de doble clavijero, que durante largo tiempo ocupó en las orquestas de cuerdas renacentistas el puesto reservado para el contrabajo de la viola de arco.

El florecimiento de los instrumentos de arco y el perfeccionamiento de los de teclado, acabó por desterrar definitivamente de los dominios de la música concertada el uso de los laúdes de diferentes tipos y tesituras. En España el olvido de estos instrumentos fué precipitado por la decadencia que experimenta su cultura en la segunda mitad del siglo XVII y en todo el XVIII. Aunque en el transcurso de este último se inicia en Alemania un cierto resurgi-

miento del laúd solista (2), precursor de la atención que le prestarían, por razones sentimentales, los románticos, el laúd había quedado casi por completo al margen de la música viva hasta que los Aguilar lo redescubrieron en la forma a que aludimos al comienzo de este artículo. De la misma manera que Wanda Landowska ha limpiado del polvo de los siglos a ese delicioso instrumento que es el clavecín y lo ha hecho vincularse por completo a tendencias de avanzadas de nuestra música, así como Sor y Tárrega en la centuria pasada y Llobet y Segovia en la nuestra han dado nuevo impulso a la guitarra de arte, a los Aguilar se debe la importancia ganada por el laúd de que nos ocupamos. Interrumpida de momento la obra del cuarteto de laúdes animada por estos músicos, Paco Aguilar hace muy bien en volver por los fueros de su laudón, (3) de este laúd grave, tan rico de expresión, que no deriva de las transformaciones europeas del laúd renacentista,—apenas tiene puntos de contacto con la Teorba en desuso,—sino del laúd con péñola que desde los Omeyas andaluces hasta los días que vivimos ha acompañado el rumor de tantos sueños.

(2) En 1740 se publican en Nuremberg las «Seis sonatas para laúd» de Falkenhagen y en 1760 unas composiciones para este instrumento de Beyer sobre odas de Gellert. J. S. Bach había compuesto ya antes obras para laúd e incluso le asigna un lugar en la orquesta de su Pasión según San Juan. En la orquesta de Haendel mantiene un papel de cierto relieve hasta bien avanzado el siglo XVIII, sin duda por la influencia de sus modelos italianos, Scarlatti y Corelli.

(3) El laudón de Paco Aguilar consta de siete cuerdas: la primera y la séptima simples, las demás dobles, afinadas por cuartas, con una extensión desde el Do debajo de la clave de Fa hasta el Do sobre la clave de Sol.

C R O N I C A M U S I C A L

ALFONSO LENG

Por disposición del H. Consejo Universitario, Alfonso Leng ha sido nombrado Decano de la recientemente creada Facultad de Odontología. Conocido internacionalmente por la alta posición que ocupa entre los investigadores de la dentística, Alfonso Leng es asimismo, uno de los valores consagrados de la composición musical en Chile. En su personalidad se alían las más raras dotes del hombre de ciencia y del artista nacido. Una sensibilidad extremada y un estudio constante han permitido a Alfonso Leng figurar desde los primeros años de su juventud en el primer rango de los compositores de música chilenos. Obras suyas, como el poema sinfónico «La Muerte de Alsino» o la «Fantasía para piano y orquesta», sus «Cantos de Invierno» para piano o sus lieder «Deja correr mis lágrimas» y «Cima», pertenecen ya al que bien pudiera llamarse repertorio clásico de la música chilena de nuestro tiempo.

La «Revista Musical» se asocia con legítimo orgullo al homenaje que el H. Consejo Universitario y el señor Rector de la Universidad de Chile rindieron a Alfonso Leng con ocasión de su nombramiento de Decano de la Facultad de Odontología.

DAVID VAN VACTOR

Invitado por el Instituto de Extensión Musical, se encuentra en Chile David Van Vactor, como compositor e intérprete uno de los primeros valores de la joven música de los Estados Unidos. Van Vactor se formó en la Northwestern University, donde se graduó en 1928 para partir, en viaje de ampliación de estudios, a Viena. Estudio allí hasta 1931. En ese año, Van Vactor se hizo conocer en París como sobresaliente ejecutante en la flauta, a la vez que ofrecía las primeras audiciones de las obras por él compuestas. De regreso a los Estados Unidos, en 1932, entró a formar parte de la Orquesta Sinfónica de Chicago como solista. En 1934, al frente de la orquesta que acabamos de nombrar, apareció por primera vez en público como director, ejecutando su composición «Pasacalle y Fuga». Desde este momento, en repetidas ocasiones ha vuelto a actuar como director, alcanzando en este aspecto un prestigio semejante al que ya disfrutaba como intérprete.

Como compositor, David Van Vactor es autor de un considerable número de obras, entre las que ocupan un puesto de relieve sus «Cinco Piezas Breves para Gran Orquesta» (1929), «La Máscara de la Muerte Roja», poema sinfónico que mereció el primer premio en los Concursos Swift de 1934, «Pasacalle y Fuga en Re menor» (1933), «Concerto Grosso para tres flautas, arpa y orquesta» (1935), «Sinfonía en Re» (1937) que obtuvo el premio de \$ 1.000 en el con-

curso abierto por la Filarmónica de Nueva York en 1938, «Divertimento para pequeña orquesta» (1939), «Concierto para viola y orquesta» (1940), «Credo para coros y orquesta» (1941) y otras. Entre sus composiciones para instrumentos solistas o para conjuntos de cámara, merecen destacarse su «Quinteto para dos violines, viola y cello», su «Nachtlied» para soprano y cuarteto de cuerdas, su «Cuarteto en Do» y sus «Preludios» para flauta sola.

David Van Vactor, como solista en la flauta, como director de orquesta y como compositor, tendrá una actuación destacada en los conciertos organizados por el Instituto de Extensión Musical.

HA REGRESADO A CHILE EL PIANISTA TAPIA CABALLERO.

En el presente mes, ha regresado a Chile, después de una extensa jira de conciertos por el extranjero, el pianista Arnaldo Tapia Caballero, consagrado por la crítica como uno de los primeros intérpretes de las Américas. En Estados Unidos, México, Argentina y otros países del Continente, Tapia Caballero ha conquistado los más altos elogios de la crítica y del público.

LUIS HERNANDEZ

El 22 de Marzo dejó de existir en Santiago el profesor de Clarinete del Conservatorio Nacional de Música y ejecutante de la Orquesta Sinfónica de Chile, don Luis Hernández. Una prolongada labor en el doble aspecto de su actividad artística hará por mucho tiempo imborrable su recuerdo en nuestros medios musicales.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

En los meses de Febrero y Marzo, la B. B. C. de Londres transmitió cuatro composiciones de músicos chilenos: el «Cuarteto para cuerdas» de Domingo Santa Cruz y las obras sinfónicas «Meditación» y «Suite N.º 2» de Enrique Soro y «Canto de Invierno» de Alfonso Leng. Las cuatro obras chilenas fueron interpretadas a la perfección por los conjuntos de cámara y sinfónico de la radio emisora y de ellas se han impreso discos que habrán de servir para su difusión en los círculos musicales ingleses.

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea transmitió en los primeros días de Abril la «Sonata para violín y piano»,

última obra del compositor chileno Juan Orrego Salas, que perfecciona sus estudios en la Universidad de Columbia, bajo la dirección del renombrado compositor y profesor, Paul Hindemith.

Claudio Arrau ha sido aclamado nuevamente en Washington. Entre siete conciertos organizados por la Oficina Dorsey, el que más público atrajo fué el del pianista chileno, que en su programa dedicado a Mozart, Beethoven, Schumann, Granados, Albéniz, Debussy, Ravel y Poulenc, conquistó a su auditorio por la forma excelente en que se presentó, haciendo gala del estilo y virtuosismo ya reconocidos en él.

CONCIERTOS

TEMPORADA SINFONICA DE VERANO

La Temporada Sinfónica de Verano fué organizada el presente año directamente por el Instituto de Extensión Musical. Se desarrolló durante el mes de Febrero en las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar. El Instituto tuvo especial interés en organizar sus conciertos de forma que Valparaíso se beneficiase de esta campaña artística en el mismo grado que la ciudad veraniega, prodigando los conciertos populares. Los Domingos por la mañana en el Teatro Victoria de Valparaíso y los Sábados por la tarde en los Jardines del Palacio de Bellas Artes de Viña del Mar, se ejecutaron series completas de esta clase de conciertos a precios reducidos. La masa de empleados y obreros de ambas ciudades pudo así estar en contacto con las grandes obras de la música, ejecutadas por el primer conjunto sinfónico del país, bajo la dirección de los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah y con la colaboración de prestigiosos solistas. Entre estos últimos, el Instituto de Extensión Musical seleccionó, junto a intérpretes como la clavecinista Julieta Goldschwartz, la recitadora Berta Singerman y los distinguidos pianistas chilenos Herminia Raccagni y Armando Palacios, a valores nuevos como el violinista Tito Ledermann y el pianista Oscar Gacitúa, dignos de todos los estímulos por el grado de eficiencia técnica que ya han conseguido y por la refinada sensibilidad de que ofrecieron muestras en sus actuaciones con la Orquesta Sinfónica de Chile.

En los programas se incluyeron obras del repertorio clásico y romántico como la «Quinta Sinfonía» de Beethoven, el «Concierto en Re mayor para clavecín y orquesta» de Haydn, las «Variaciones Sinfónicas» de César Franck, el «Concierto para piano y orquesta» de Grieg y la «Sinfonía del Nuevo Mundo» de Dvorak, al lado de composiciones modernas del alto significado de los «Nocturnos para orquesta» de Debussy, el «Passacaglia» de la suite «Nobilissima Visione» de Hindemith, la «Introducción y Danza» de «La Vida

Breve» de Falla o el cuento sinfónico «Pedrito y el Lobo» de Prokofieff. Como obras de autores chilenos figuraron las «Escenas Campesinas Chilenas» de Pedro Humberto Allende, la suite «Aires Chilenos» de Enrique Soro, «Ocho Piezas para Niños» de Armando Carvajal, «Juguetería» de Próspero Bisquertt y la «Danza Triunfal del Diablo» del ballet «La Guitarra del Diablo» de Urrutia Blondel. La mayor parte de estas composiciones se ejecutaron en primera audición para Valparaíso y Viña del Mar. También se ofrecieron como estrenos, entre las obras de compositores extranjeros, el cuento sinfónico antes citado de Prokofieff, la suite «Del Tiempo de Holberg» de Grieg, la obertura de «La Novia Vendida» de Smétana y la «Introducción y Polonesa» del «Boris Godunoff» de Mussorgsky.

El éxito artístico obtenido por la Temporada Sinfónica de Verano de 1945 ha sido muy grande. La crítica elogió el esfuerzo realizado por el Instituto de Extensión Musical para mantener una temporada que representa tan cuantiosos gastos por mejor servir los altos fines de cultura para que fué creado este organismo.

SEGUNDO CONCIERTO EN LA PENITENCIARIA DE SANTIAGO

El Domingo 25 de Marzo, a las 10.30, horas se llevó a efecto en la Penitenciaría de Santiago, el segundo concierto allí ejecutado por la Orquesta Sinfónica de Chile, esta vez bajo la dirección de Víctor Tevah, en el que se ejecutaron obras de Rossini, Soro, Wagner, Casanova Vicuña y Tschaiowsky.

Prosiguiendo con el programa educativo en que se ha empeñado el Instituto de Extensión Musical, el Prof. Sr. Isamitt hizo los comentarios explicativos correspondientes a cada trozo, que fueron seguidos con interés por varios cientos de penados que se reunieron en el patio de la Penitenciaría.

Así mismo disfrutaron también de este concierto los hijos de los reclusos que fueron traídos especialmente para esta ocasión.

Terminó el concierto entre los aplausos entusiastas de los penados, dando así la pauta del interés que les produjo la presentación de la Orquesta Sinfónica de Chile.

TERCERA JIRA AL SUR DE LA SINFONICA DE CHILE

En los primeros días de Abril ha partido hacia el sur del país en su tercera jira a esas provincias, la Orquesta Sinfónica de Chile. Ejecutará conciertos en las ciudades de Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, Chillán, Los Angeles, La Unión, Talca, Linares, Traiguén y Puerto Montt. La Orquesta será dirigida durante la jira por los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah, actuando como solistas la soprano Blanca Hauser, la arpista Clara Passini, el violinista Tito Ledermann y el flautista Julio Vaca. Entre las obras elegidas para los programas figuran como de autores extran-

jeros la «Sinfonía N.º 4 en Mi menor» de Brahms, el «Concierto en Do mayor para arpa, flauta y orquesta» de Mozart y la «Pequeña Serenata Nocturna» de este mismo autor, la «Sinfonía del Nuevo Mundo» de Dvorak, el «Concierto en Sol menor para violín y orquesta» de Max Bruch, el poema sinfónico «Una Noche sobre el Monte Calvo» de Mussorgsky, la suite de «El Zar Saltán» de Rimsky Korsakoff y otras de Beethoven, Wagner, Debussy, Novacek, etc. De músicos chilenos se incluyen: «Piezas para Niños» de Armando Carvajal, «Danza Triunfal del Diablo» de Urrutia Blondel, «Machitún, Danza Araucana» y «Así es mi tierra». Danza Criolla de Casanova Vicuña y «La Voz de las Calles» de P. H. Allende. Todas las composiciones chilenas constituyen primeras audiciones para las ciudades del sur, salvo el poema sinfónico de Allende.

La Sinfónica de Chile ejecutará tres conciertos en las principales ciudad mencionadas, dos o uno en las de menor importancia. Además de los conciertos programados para la jira, en todas las capitales que visite la Orquesta se interpretará un concierto educacional gratuito para los profesores y alumnos de los Liceos y Escuelas Públicas. Los conciertos educacionales en esta jira, como en las anteriores, han sido organizados conforme al plan de colaboración establecido para estos fines por el Instituto de Extensión Musical y la Sección Cultura y Publicaciones del Ministerio de Educación.

TEMPORADA SINFONICA DE INVIERNO

Al regreso de la Orquesta Sinfónica de Chile de su jira al sur, darán comienzo los ensayos para la Temporada Oficial de Invierno, cuya inauguración está fijada para el Viernes 4 de Mayo en el Teatro Municipal de Santiago. La temporada de Invierno comprenderá una serie de quince conciertos en Santiago, dirigidos por los maestros Jascha Horenstein, Fritz Busch, David Van Vactor, Armando Carvajal, Víctor Tevah y Juan Casanova. Los tres primeros han sido especialmente contratados por el Instituto para la dirección de estos conciertos. Jascha Horenstein actuará en esta temporada por primera vez en Chile.

La Temporada Sinfónica de Invierno se desarrollará al mismo tiempo que en Santiago en el Teatro Municipal de Viña del Mar, donde se ejecutarán conciertos, repeticiones de los de la capital, bajo la dirección de los maestros antes citados.

PRIMERA PRESENTACION DEL BALLE DE LA ESCUELA DE DANZA EN ESTA TEMPORADA

Dentro de los espectáculos de la Temporada de Invierno, en el Teatro Municipal de Santiago será estrenado el ballet, música de Leo Delibes, coreografía de Ernst Uthoff, «Coppelia». Este es el primer

ballet completo que interpretará el Cuerpo de Alumnos de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical, que dirige Ernst Uthoff y en cuyo profesorado se cuentan los también acreditados bailarines y profesores de danza Lola Botka, Rudolph Pescht y Andrée Haas. El Ballet de la Escuela de Danza, en las temporadas de ópera de 1942, 43 y 44, en la representación de «El Sueño de una Noche de Verano» de Shakespeare por el Teatro Experimental de la Universidad de Chile y en los espectáculos de «divertissements» y cortos ballets por él ofrecidos, se ha acreditado como uno de los más sobresalientes conjuntos de su clase en la América del Sur. En la actualidad alcanza su plena madurez en el montaje del ballet que será estrenado el próximo Invierno y otros sobre música de Gluck, Mozart y Bisquertt que se encuentran en estudio.

PRIMER CONCIERTO DE MUSICA DE CAMARA

La temporada 1945 de la Sección Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, se inauguró el pasado Viernes, 13 de Abril, en el Teatro Municipal con un recital del laudista español Paco Aguilar. Este músico que, como miembro del famoso Cuarteto de Laúdes Aguilar había ya alcanzado una merecida fama, al reaparecer como solista en el laúd grave,—laudón— ha conseguido plenamente renovar sus anteriores trufos. El público aplaudió entusiasmado las interpretaciones de Paco Aguilar, llenas de sutileza en la expresión, de refinamiento e imponderable destreza en la técnica. Sus versiones de las «Tres Piezas para Virginal» de Purcell o de las composiciones de Lully, Couperin, Bach y Gluck que llenaban la primera parte, consagrada a los precursores del clasicismo del XVIII, caen fuera de los límites de todo posible elogio. Igual puede decirse de las obras de Johnson, Ravel, Mompau y Falla que, en versiones para laúd y piano del propio Aguilar, interpretó como parte moderna de su programa. Pero, con ser tanta la maestría del ejecutante, donde quizás pudo revelarse más plena fué en la «Casación en Do mayor» para laúd, violín y violoncello de Haydn. La delicada constitución de esta obra de cámara, el justo equilibrio y ponderación de los timbres instrumentales fueron ofrecidos en una interpretación perfecta. Aguilar hizo muy bien en seleccionar esta primicia de su repertorio, que es, por otra parte, una de las obras más curiosas y raras de la producción del clásico vienés, para el público de Santiago que, justo es agregarlo, supo apreciar en la exacta medida la importancia de esta contribución a su cultura.

El Viernes 20, Paco Aguilar ofrecerá un nuevo concierto en la Sección Música de Cámara. Ejecutará la parte para laúd de la «Invitación a un viaje sonoro», cantata para verso y el citado instrumento, escrita por el extraordinario poeta que es Rafael Alberti. La temporada de Música de Cámara ofrecerá en su desarrollo la presentación de otros destacados artistas como la soprano Blanca Hauser, la contralto Lydia Kindermann, el tenor Frederick Fuller, el flautista y director de orquesta norteamericano David Van Vac-

tor, el pianista Tapia Caballero, etc. Constará la serie de conciertos organizada para el presente año por esta sección del Instituto de Extensión Musical de dieciséis conciertos de abono, que se interpretarán entre los meses de Abril a Agosto, en el Teatro Municipal, Sala de Audiciones del Conservatorio Nacional de Música y en otras salas de conciertos de Santiago.

CONCIERTOS DE LA SOCIEDAD «PRO-ARTE» DE VIÑA DEL MAR

Durante los meses de Verano, la Sociedad «Pro-Arte» de Viña del Mar ha continuado su labor, muy meritoria, de organización de conciertos de alta categoría artística. De Enero a Marzo, en el salón en que suele celebrar sus reuniones musicales «Pro-Arte», en el Palacio de Bellas Artes de aquella ciudad, han actuado artistas como el laudista Aguilar, en tres conciertos, y Jeanne Bathori, la eximia intérprete del lied moderno francés, la ejecutante más calificada de Debussy y la que prefirió siempre este músico para hacer conocer sus nuevas creaciones dentro de estos géneros. Jeanne Bathori, con esa musicalidad que la distingue y ese acierto en las interpretaciones fruto de una larga y singular experiencia, cantó lieder de Eric Satie, Max Jacob, Claude Debussy, Maurice Ravel, Darius Milhaud, Arthur Honegger, Georges Auric y Louis Durey.

OTROS CONCIERTOS EN VIÑA DEL MAR

El Departamento de Cultura de la Municipalidad de Viña, cuyo Director Artístico es el destacado pianista Armando Palacios, ofreció en la reciente temporada de Verano, una serie de conciertos solísticos que se celebraron en la Sala de Conciertos del Casino de Viña, en la que actuaron además de los artistas antes reseñados, la pianista Rosita Renard, la recitadora Berta Singerman, la clavecinista Julieta Goldschwartz, el pianista Oscar Gacitúa y el violinista Tito Ledermann.

En colaboración con el Instituto de Extensión Musical, la Municipalidad de Viña organizó cuatro conciertos de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se celebraron en el Teatro Municipal, y al aire libre, en los Jardines del Palacio de Bellas Artes.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

ESTADOS UNIDOS

SONATA PARA VIOLIN SOLO DE BELA BARTOK

En su último concierto en Nueva York, Yehudi Menuhin presentó la Sonata para Violín solo de Bela Bartok, compuesta a petición del violinista.

Menuhin, que siente una gran admiración por el compositor, considera esta sonata como la más grandiosa composición para violín solo que se haya escrito desde las sonatas de Bach.

AARON COPLAND SE DIRIGE A PARIS

El compositor norteamericano Aarón Copland partió recientemente a París, donde ejecutará obras de músicos modernos norteamericanos y reestablecerá el contacto artístico con los compositores franceses.

INGLATERRA

HOMENAJE A SIR HENRY WOOD

Uno de los acontecimientos musicales más importantes que se haya llevado a efecto hasta la fecha en Gran Bretaña, fué el concierto en homenaje a la memoria de Sir Henry Wood.

El programa fué ejecutado por la Senior Orchestra, bajo la dirección de Sir Adrian Boult, Basil Cameron y Ernest Read. El programa comprendía obras de Bach, Beethoven, Franck, Elgar y Sibelius.

Parte significativa de este homenaje fué la ejecución de un trozo de las Variaciones «Enigma» de Elgar, durante el cual el público observó de pie un respetuoso recogimiento.

SIR THOMAS BEECHAM REAPARECE EN LONDRES

Una gran concurrencia se dió cita en el Albert Hall para dar la bienvenida a sir Thomas Beecham, con motivo de su reaparición en Londres, donde no dirigía desde 1940.

Bajo su dirección, la Orquesta Filarmónica de Londres revivió sus antiguos éxitos en un programa que contempló obras de Berlioz, Delius, Mozart, Sibelius, Chabrier y Elgar.

BALLET INGLES MODERNO

Desde comienzos de este año, la BBC de Londres ha estado ofreciendo a sus auditores de América Latina una serie de programas en los cuales figuran obras escogidas del repertorio del «Sadlers Wells» Ballet.

Este Ballet constituye, hoy por hoy, uno de los conjuntos coreográficos más apreciados en Europa. Basta recordar que cuando la compañía rusa de De Basil se presentó en Londres, en 1933, el «Sadlers Wells» Ballet ya estaba firmemente establecido y contaba con su propio público, pudiendo hacer frente a la competencia artística de un conjunto de tanta fama como el ruso.

Entre los bailarines destacan los nombres de Mary Honer, June Brae, Fonteyn, May, Helpman y Michael Somes.

FRANCIA

MOVIMIENTO DE RESISTENCIA ENTRE LOS COMPOSITORES FRANCESES

Con la liberación de París el público francés dejó de usar la música como un mero pasatiempo que le servía para olvidar los rigores de una cruel ocupación y se dedicó a disfrutar de los numerosos conciertos con un criterio que siempre ha caracterizado a la seriedad artística francesa.

En los días de la ocupación, contra la imposición forzosa de la propaganda alemana, los compositores franceses se organizaron en verdaderos grupos de resistencia artística, efectuando conciertos «clandestinos», en los cuales las obras prohibidas figuraban con otros nombres. Véase el ejemplo del «Scaramouche» de Darius Milhaud, que se presentó con el título de «Mous-Arachec» del compositor Hamid-ul-Hasarid.

Toda la música de cámara prohibida era ejecutada en privado. Así es como los círculos parisienses escucharon música de Prokofiev, Schoenberg, Weber, Hindemith y otros, hasta que Yehudi Menuhin, después de la liberación, tocó, al cabo de cuatro años, el concierto para violín de Mendelssohn, que como es lógico estaba en la «lista negra» de los nazis.

Esta labor clandestina de los compositores se tradujo en un gran incremento de la producción musical francesa, que durante la ocupación no dejó de aumentar constantemente.

Con este ritmo febril fué como los músicos franceses recibieron el 20 de Agosto, el día de la liberación de París.

UNIÓN SOVIÉTICA

MUSICA UCRANIANA DURANTE LA GUERRA

La música ucraniana, que en el siglo XIX se basaba casi exclusivamente en el arte coral, en el siglo XX comenzó a incrementarse con todas las posibilidades que se le presentan a un compositor. Es así como aparecen numerosas óperas, sinfonías, música de cámara y composiciones de todos los géneros basadas en el folklore ucraniano.

La belleza melódica que encierra la canción ucraniana, y que ya fué explotada por compositores como Tchaikowsky, Rimsky, Korsakoff y Mussorgsky, ha adquirido un mayor auge por el empleo que de ella han hecho los músicos ucranianos actuales, especialmente los que han trabajado durante la guerra.

Tanto la enseñanza musical ucraniana como la presentación de conciertos, se han desplazado a regiones no invadidas de la URSS, pero el espíritu ucraniano campea en todas estas actividades y es así como apenas liberadas las ciudades (Kiev, Kharkov y Odessa, por ejemplo) se han abierto los conservatorios y los conciertos han comenzado a tener un público siempre entusiasta, que en toda ocasión llena completamente los teatros.

Paralelamente a estas actividades, los compositores han proseguido su labor. Cabe destacar entre ellos las figuras de Boris Lyatoshinsky, Leo Revutzky, Verikovsky y Gozenpud, que expresan la grandeza espiritual de su pueblo a través de las bellas melodías ucranianas.

CRONICA RETROSPECTIVA

Debussy, el crítico

La música debe humildemente tratar de agradar; es posible alcanzar una gran belleza dentro de estos límites. La extrema complicación es lo contrario del arte. Es preciso que la belleza sea *sensible*, que nos procure una satisfacción inmediata, que se imponga o se insinúe en nosotros sin que tengamos que realizar esfuerzo alguno por alcanzarla. Pensad en Leonardo da Vinci, pensad en Mozart. ¡He aquí los artistas!

LA CRITICA

La crítica se asemeja con demasiada frecuencia a unas variaciones brillantes sobre el tema: «Os habéis equivocado porque no hacéis lo que yo», o mejor aún: «Tenéis más talento que yo; esto no puede permitirse por más tiempo».

La crítica es un poco el asesinato considerado como una de las bellas artes, de que habla Thomas de Quincey, el célebre intoxicado.

WATTEAU, COUPERIN Y RAMEAU

Couperin es el más poeta de nuestros clavecinistas. Su tierna melancolía recuerda el adorable eco que nos llega del fondo misterioso de los paisajes donde se entristecen los personajes de Watteau.

Rameau ha recorrido el mismo derrotero que Watteau. Este murió; los años pasaron; se hizo el silencio... organizado por colegas que sabían muy bien lo que se hacían. Hoy el sol de la gloria ilumina el nombre de Watteau y ninguna orgullosa época de la pintura puede hacer olvidar al más grande, al más sobrecogedor genio del siglo XVIII.

En Rameau nos encontramos con el doble perfecto de Watteau. ¿No ha llegado con creces el tiempo de asignarle un lugar al que él sólo tiene derecho, en vez de obligar a la música francesa a vincularse con tradiciones agobiadoramente cosmopolitas que entorpecen a su genio natural desarrollarse libremente?

MUSSORGSKY

El «Cuarto de los Niños» de Mussorgsky es una suite de siete melodías, cada una de las cuales reproduce una escena infantil y es una obra maestra. Nadie ha hablado a lo que hay de mejor en nosotros con un acento más tierno y más profundo; es único y lo seguirá siendo por su arte sin procedimientos, sin fórmulas desecadoras. Jamás una sensibilidad más refinada se ha servido de medios más simples.

BERLIOZ Y EL TEATRO LIRICO

Se puede decir sin ironía que Berlioz fué siempre el músico preferido de aquellos que no conocen muy bien la música... las gentes del oficio se asustan todavía de sus libertades armónicas (dicen incluso, de sus «errores») y del «mándate cambiar» de su forma. ¿Son éstas las razones que hacen casi nula su influencia sobre la música moderna y por las que permanece, en cierto modo, como único?

Berlioz no fué jamás, a decir verdad, un músico de teatro. A pesar de las reales bellezas que contienen «Los Troyanos», sus defectos de proporción hacen la representación difícil y el efecto casi uniforme, por no decir aburrido...

Por otra parte, Berlioz no añade nada nuevo. Se recuerda de Gluck, al que amó apasionadamente y de Meyerbeer, que detestaba religiosamente. No, no es ahí donde hay que buscar a Berlioz, sino en la música puramente sinfónica o mejor aún en esa «Infancia de Cristo» que es tal vez su obra maestra, sin olvidar la «Sinfonía Fantástica» y la música para «Romeo y Julieta».

MASSENET Y EL ALMA FEMENINA.

La música no fué jamás para Massenet la «voz universal» que escucharon Bach y Beethoven, fué más bien una encantadora especialidad.

Que se consulte la larga lista de sus obras y se descubrirá una preocupación constante que dirige, podría decirse fatídicamente, su marcha. Ella le hará encontrar en «Grisélidis», su última ópera, un poco de las aventuras de «Eva», una de sus primeras obras. ¿No existe una especie de destino misterioso y tiránico que explica la infatigable curiosidad de Massenet por hallar en la música documentos con que servir a la historia del alma femenina? ¡Allí están, casi todos, esos rostros de mujer que sirvieron para tantos sueños! La sonrisa de Manón en miriñaque renace sobre la boca de la moderna Safo para hacer igualmente llorar a los hombres! El puñal de la Navarra se une a la pistola de la inconsciente Carlota del «Werther».

Por otra parte, es sabido cómo esta música se halla estremecida de suspiros, de arrebatos, de abrazos que querrían eternizarse. Las armonías se parecen a brazos, las melodías a nuca; uno se inclina sobre la frente de las mujeres para saber a cualquier precio lo que pasa tras de ellas. . .

LA ORQUESTA DE BEETHOVEN Y LA DE WAGNER.

La orquesta de Beethoven es como una fórmula en blanco y negro, que da por consecuencia la exquisita gama del gris. La de Wagner, una especie de amasijo multicolor, extendido casi uniformemente y en el cual no se puede distinguir el sonido de un violín del de un trombón.

LA TETRALOGIA WAGNERIANA.

El genio de Wagner es indiscutible. Wagner ha realizado sobre todo un arte que le es personal y del que aquellos que han experimentado su influencia no han asimilado más que lo externo ¡Lo que para nosotros, franceses, es sobre todo falso es su teatro! ¡Cuatro funciones para un solo drama! ¿Es que esto puede ser admisible? Y tened en cuenta que en estas cuatro funciones siempre habéis de oír lo mismo. Los personajes y la orquesta se pasan sucesivamente los mismos motivos hasta llegar a un «Crepúsculo de los Dioses», que es además un resumen de todo lo que acabáis de escuchar. Repito, todo esto es inadmisibile para aquellos que aman la claridad y la concisión.

Parsifal es un admirable documento sobre la inutilidad de las fórmulas. . . un desmentido genial a la Tetralogía.

El arte de Wagner es como un monumento cuyas líneas arquitectónicas se pierden en el infinito. Su excesiva y solemne grandeza reduce a la impotencia al legítimo deseo de abarcar las líneas de su forma.

(Del libro «Mr. Croche, antidilettante» y de varios artículos de Debussy).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LA PRIMERA DANZA CHILENA

Es una historia del siglo XVII. El Capitán General don Francisco de Meneses comenzaba a gobernar en el Reino de Chile «con ese ruidoso estrépito que apuntan los cronistas, con espirituosa vanidad en sus grandes prendas, lisonjeándose de este delirio como Pígalión en su estatua, y Narciso en su sombra».

La prosperidad material lo tenía trastornado y como la bondad del vino convida a beber más de lo que la sed pide, la dulzura de su situación lo embriagaba y llevaba donde no quisiera haber ido. Sus extravagancias fueron proverbiales y su vida, tal como la relata su impugnador Fray Juan de Jesús María, parece un nuevo capítulo de los Doce Césares de Suetonio.

El campo de las artes fué propicio a sus excentricidades. Los gremios santiaguinos se hicieron escasos para labrar las cujas barrocas en plata, las suntuosas camas de oro recamado que exigía su munificencia. Ocupó a muchos plateros en tallar diferentes preseas de oro y plata y muchos pintores se ocuparon de su retrato, que iban poniendo en buen pincel en los edificios que hacía construir.

La prepotencia administrativa del Gobernador Meneses indignó a las autoridades subalternas y el Obispo Fray Diego de Umanzoro acumuló en los estrados españoles prolijas cartas de acusación en que se detallan los extraordinarios rasgos de su carácter.

Entre estos papeles, copias de los cuales hiciera sacar del Archivo de Indias el ilustre polígrafo don José Toribio Medina, aparece por primera vez anotado el nombre de una danza criolla.

El 9 de Agosto de 1664, Umanzoro escribe al Rey: «que no hay desposorios de personas principales y de mediana suerte a que no asista el Gobernador y baile la *panana*, que es un baile lascivo de esta tierra y con tanta frecuencia que viene ya a ser la risa del pueblo».

Y por si el Soberano hubiera olvidado los reclamos que de esta lejana colonia, de este Flandes Indiano, se le hicieran, Lorendo de Arixabala repetía, con fecha de 27 de Marzo de 1688, los mismos cargos al Consejo de Indias:

«Sin ir a la guerra, estuvo aprendiendo a bailar un baile infame

que llaman allá *pananas* y pasó tan adelante en liviandad que enseñó a bailar este son a un caballo suyo».

Y aquí termina la breve historia de la primera danza que el Barrabás Meneses—así lo apellidaron sus contemporáneos—enseñó cual nuevo Calígula a su caballo. Tal vez algún día la suerte nos depare un feliz encuentro que nos permita agregar las particularidades líricas y musicales de esta danza que queda por el momento con el sambenito de «lasciva e infame».

E. P. S.

DISCOS - RADIO

EL ALBUM DE AIRES TRADICIONALES Y FOLKLORICOS DE CHILE

El Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales de la Facultad de Bellas Artes, ha editado una magnífica colección de 10 discos dobles (Sello R. C. A. Victor) de Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile. Esta iniciativa cobró cuerpo con la imperiosa necesidad de dar a conocer nuestros auténticos valores populares chilenos y es así como el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, dirigido por el conocido historiador y musicólogo, profesor Eugenio Pereira Salas, llevó a buen término su propósito al dar a conocer al público la admirable selección folklórica que fué presentada en grabaciones hechas con sumo cuidado, y a base de estudios detenidos y de interpretaciones auténticas. Colaboraron con el profesor Pereira, el señor Carlos Lavín, renombrado investigador del folklore chileno; los profesores, señores Carlos Isamitt y Jorge Urrutia Blondell, actuando como secretaria la señora Filomena Salas y como ayudante técnico para la notación y grabaciones el señor Miguel Barros.

Esta comisión, con el objeto de dar a conocer lo más fielmente posible los valores tradicionales de nuestra música, se preocupó esencialmente de seleccionar entre los numerosos intérpretes a los más auténticos cultivadores de la música popular.

El público chileno ha sabido apreciar los esfuerzos del Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, ya que el mencionado álbum ha tenido una extensa difusión y gran número de suscriptores.

En el extranjero se ha valorado este magnífico Album, al ser utilizadas sus grabaciones para fines de difusión cultural y para numerosas discotecas de instituciones artísticas y de enseñanza. Las grabaciones fueron escuchadas con verdadero interés en una audición que tuvo lugar bajo los auspicios del Instituto Cultural Argentino-Chileno de Buenos Aires, que fué transmitida por Radio del Estado, y en la cual se leyó un comentario del literato chileno Orestes Plath, acerca de «Interpretación propia y ajena de la cueca». Por otra parte fué transmitida una charla de la escritora Marta Brunet sobre «Pascua Popular Chilena», ilustrada con las grabaciones mencionadas.

Igualmente este álbum ha despertado un gran interés en México y Estados Unidos, países en los cuales ha sido elogiosamente comentado.

Como se puede ver, el Album Folklórico ha venido a llenar un vacío que existía largo tiempo, debido a que no se había hecho aún un estudio minucioso de nuestros aires tradicionales. La seriedad con que fueron hechas estas grabaciones se deduce de las palabras de Carlos Lavín, que expresan lo que sigue: «Este Album ha sido

seleccionado por el Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales, buscando las versiones más castizas y las interpretaciones más genuinamente chilenas, que se han ido descubriendo en los más diversos medios».

La trascendencia de estas grabaciones también ha sido comprendida por la prensa de nuestro país, de la cual destacamos la opinión de «El Mercurio»: «El Instituto de Investigaciones Folklórico-Musicales acaba de editar un álbum que, con el tiempo, señalará una fecha en la cultura nacional». Otros diarios abundaron en expresiones semejantes.

A PARTIR DE NUESTRO PRÓXIMO NÚMERO, LA REVISTA MUSICAL INICIARÁ UNA CRÍTICA DETALLADA DE LAS TRANSMISIONES DE MÚSICA DE ARTE QUE SE LLEVAN A CABO POR LAS DIFERENTES EMISORAS DE LA CAPITAL Y DE PROVINCIAS. ESTAS CRÍTICAS SE HALLARÁN A CARGO DE UN REDACTOR ESPECIALIZADO.

EDICIONES MUSICALES

«CUATRO CANCIONES DE CUNA» (*Voz de Mujer y orquesta de cámara*), de Alfonso Letelier Llona.

En una cuidadísima y pulcra edición ha sido publicada por la Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, Montevideo, Uruguay, y bajo los auspicios del Instituto Interamericano de Musicología, la obra del compositor chileno, Alfonso Letelier Llona, «Cuatro Canciones de Cuna».

Bastante conocida es en nuestro ambiente musical, la personalidad artística de Letelier. Nacido en Santiago, en 1912, desde sus primeros años reveló condiciones extraordinarias para la música. Alumno aventajado del maestro Allende en el Conservatorio Nacional de Música, en la cátedra de Composición, su espíritu refinado lo llevó a participar en los coros que allá por el año 1934 dirigía este mismo maestro, labor que ha continuado Letelier desde la Dirección de los Coros de la Escuela Moderna de Música, fundada en Santiago, hace algunos años.

A pesar de su juventud, la obra de Letelier es vasta. En ella se cuentan trozos para piano; para canto y piano; para orquesta; para coro; de cámara, para canto y orquesta, entre los que figuran las «Cuatro Canciones», motivo de esta nota; y aun un Preludio y un Acto de Opera. Varias de estas obras, se encuentran publicadas y han sido ejecutadas varias veces en nuestro país, por los mejores conjuntos y solistas. La propia Editorial Cooperativa Interamericana de Compositores, señala en su registro de ediciones otra composición de Letelier: sus «Ocho canciones corales chilenas».

Como lo indica su autor, la obra que comentamos, está constituida por cuatro canciones de cuna, escrita para voz de mujer y orquesta de cámara, compuesta esta última de flauta, clarinete, violín primero, segundo, viola, cello y arpa.

La primera, denominada «Luna de Plata», está basada en un texto de Amado Nervo; se trata de una canción simple, muy expresiva, y de cortísima duración; la segunda, «Suavidades», con versos de Gabriela Mistral, revela una exquisita paleta orquestal; la tercera, «La Noche», también con versos de la Mistral, es a nuestro juicio, la más hermosa y mejor lograda, por su perfecto equilibrio entre la voz y la orquesta y porque se advierte una compenetración profunda del sentido literario y rítmico de la poesía; y, la cuarta, «Canción», con texto del poeta Manuel Arellano, diáfano en su sonoridad, completa y cierra la obra.

Las tres primeras de estas canciones, se encuentran grabadas en discos.

Mucho nos congratulamos de que Letelier haya sido escogido para integrar la interesante colección de obras publicadas por la

institución que dirige el reputado y entusiasta músico, don Francisco Curt Lange. Creemos que el autor de «Soneto a la Muerte» tiene los méritos suficientes para ello.

Sólo nos resta, después de conocer la cuidada impresión de la obra que nos ocupa, hacer votos para que en un futuro próximo, podamos contar con una editorial en nuestro país, que emule a la del Instituto Interamericano, y que sirva al mejor desarrollo del arte musical en Chile y a la producción chilena, que cuenta ya un número considerable de representantes conocidos y respetados dentro y fuera del país.

MARIO BAEZA.

LIBROS APARECIDOS

MUSICA

- CANCIONERO DE UPSALA, Villancicos, a dos, tres, cuatro y cinco voces de diversos músicos españoles del Siglo XVI. Introducción, notas y comentarios de Rafael Mitjana. Transcripción musical en notación moderna de Jesús Bal y Gay. Con un estudio sobre «El Villancico Polifónico», de Isabel Pope. Ediciones del Colegio de México, Fondo de Cultura Económica, Pánuco 63, Ciudad de México, 1944.
- SESINI, UGO, Le Melodie trobadoriche nel canzoniere provenzale della Biblioteca Ambrosiana, Parte I. Estratto da «Studi Medievali», anno XII. Torino, 1939.
- CASIMIRI, RAFAELE, La polifonia vocale nel secolo XVI e la sua trascrizione in figurazione musicale moderna. Ediz. Psalterium. Roma, 1942.
- FRANKEL, D., (Editor). Arabesque. Oxford University Ballet Club. Oxf. 1944.
- LABASTILLE, IRMA, Canciones Típicas, Silver Burdett Compañía (Editores). New York.
- LUCE, ALENA, Canciones Populares, Silver Burdett Compañía (Edit.) New York.
- BALDWIN, LILLIAN, A repertory of Chamber Music, mimeografiado por la autora. Cleveland, 1944.
- ABRAHAM, GERALD, Eight Soviet Composers, Oxford University Press, London, 1943.
- VALCAREL, LUIS EDUARDO, Músicos. (Cuadernos de arte antiguo del Perú). Imprenta del Museo Nacional. Lima, 1938.

ESTUDIOS SOBRE MUSICA

- BIRON, ABBE FERNAND, Le Chant Grégorien dans l'enseignement et les œuvres musicales de Vincent d'Indy. Edit. de l'Université. Ottawa, 1941.
- HALEVY, DANIEL, Initiation à la Musique. Beauchemin. Montreal, 1943.
- MARTEL, JULES, O. M. L., La Polyphonie classique, tiré à part de la Revue de l'Université d'Ottawa. Ottawa, 1942.
- SAKHAROFF, A., Réflexions sur la Danse et la Musique. Viau. Buenos Aires, 1943.
- VALOIS, MARCEL, Figures de danse. Varietés. Montreal, 1943.
- APEL, WILLI, Harvard Dictionary of Music. Harvard University Press. Cambridge, Mass., 1944.

- CALVOCORESSI, Michel D., Debussy, Novello and Co. Ltd. New York.
- GRAY, CECIL, Sibelius, segunda edición, Oxford University Press. London, 1938.
- JACHMANN, HANS, Wagner and his first Elisabeth. Novello and Co. Ltd., New York.
- SAFRANEK, MILOS, Bohuslav Martinu, the man and his music. Alfred A. Knopf, 1944.
- GREGOR, JOSEPH, Kulturgeschichte der Oper. Galus Verlag. Wien, 1941.
- LIESS, ANDREAS, Beethoven und Wagner im Pariser Musikleben. Hoffmann & Campe. Hamburg, 1939.
- ORTNER, EUGEN, Georg Friedrich Händel. Ein Roman des Barock. R. Piper & Co. München, 1942.
- WAGNER, COSIMA, Die Briefe Cosima Wagners an Friedrich Nietzsche. Teil II (1871 - 1877). Weimar: Nietzsche - Archiv, 1940.
- BORREN, CHARLES VAN DEN, Études sur le XVe. siècle musical. 1941.
- SAMSON, J., Palestrina ou la poésie de l'exactitude. Henn. Genève, 1940.

REVISTA DE REVISTAS

The Musical Quarterly, Enero, 1945, Vol. XXXI, N.º 1, New York

Christmas Carols and Crèches in Provence
 The Music of Willim Schuman
 Beethoven's Tribute to Mozart in Fidelio
 Non-Quartal Harmony in the Renaissance
 John Christopher Pepusch
 Music and Musicians of the Dominican Republic: A Survey - Part I
 Hugo Wolf's «Four Operas»
 American Literature in American Music

Violet Alford
 Nathan Border
 Mark Brunswick
 Charles Warren Fox
 Charles W. Hughes

Jacob Maurice Coopersmith
 Robert Henried
 Claire McGlinchee

The Musician, Enero, 1945, Vol 50, N.º 1, New York

The Wagnerian Thesis as seen in Lohengrin
 From Carmen to William Penn - and back again
 A few the Highlights of a crowded season
 Kathryn Faring
 Forty-Seventh Street Gossip
 Parent's Clinic

Nicholas de Vore

de Profundis
 B. March

Ben van Zwolle
 Sidney J. Lawrence

Modern Music, Nov. - Dic., 1944, Vol XXII, N.º 1, New York

A Dangerous Game
 Music and Politics
 The appeal to Conscience
 No Judgment by Proxy

Arnold Schönberg
 Darius Milhaud
 Ernest Krenek
 Vittorio Rieti

- Artists are Citizens
 Music as a liberal Art
 Panslavism - A Rebirth in Music
 Form is Line
 American Composers, XXII, Willim Schuman
 First-Time Fashions, New York, Fall 1944
 Summer Music : The Stadium
 Summer Music : The Parks
 Décors for Ballets by Ballanchine
 Mrs. Coolidge Birthday Party
 Boston Opens an exciting season
 Fifteen New Works in Rochester Debut
 Modern Chamber Music in Philadelphia
 Fine Arts in the Rocky Mountains
 Los Angeles to hear Resident Composers
 California's Vital Music Congress
 G. I. Letter from London
 Scores and Records
 With the Dancers
 On the Hollywood Front
 Over the Air
 The Torrid Zone
 Enthusiasm but no Criteria
 Encyclopedia Still-Born
 WILLIAM SCHUMAN - a drawing
 (Revista publicada por la Liga de Compositores, New York)

- Bohuslav Martinu
 Elliott Carter
 Paul Nettle
 Theodore Chanler
 A. Frankenstein
 Lou Harrison
 Donald Fuller
 John Cage
 Eugene Berman
 S. L. M. Barlow
 Irving Gifford Fine
 Bernard Rogers
 Vincent Persichetti
 Robert Evett
 Lawrence Morton
 Ingolf Dahl
 Jacob Avshalomoff
 Colin McPhee
 Minna Ledermann
 Lawrence Morton
 Charles Mills
 Mercure
 Donald Fuller
 Frani Muser
 Alice Blake

The Musical Times, Enero, 1945, N.º 1223, London

- Prokofiev's Piano Sonatas 1 to 5
 Arrangements have been made
 Gramophone Notes
 The Alexandra Choir and its Conductor
 Round about Radio
 Sulpemento Musical: «O Gladsome Light»,
 Anthem by H. C. L. Stocks

- Franck Merrick
 Guy Warrack
 W. McNaught
 W. R. Anderson

The Music Review, Noviembre, 1944, Vol. V,
 N.º 4, London.

- The Lesson of Mean-Tone Tuning
 The Functions of the Critic
 Contingencies
 Henry Franklin Belknap Gilbert
 Concerts
 Bartók's Violin Concerto
 Henry Wood : 1869 - 1944

- LL. S. Lloyd
 John Boulton
 Cecil Gray
 H. G. Sear

Resenha Musical, Set.-Oct., 1944, N.º 73-74, Año
VII, Sao Paulo

Lorenzo Fernandez

Musica moderna e outras questoes

Musicos Gregos Contemporaneos

Henry Jolles, pianista realizador Os Stradivarius (Capítulo de un libro en preparación)

Nomenclatura Musical das Ruas de Sao Paulo

Contrastes Ritmicos na Musica Pianistica

Luis H. Correa de Azevedo

Edoardo Guarnieri

Alberto Giordano

Emirto de Lima (Colombia)

Clovis de Oliveira

Rodolfo Barbacci (Perú)

