

**REVISTA
MUSICAL
CHILENA**

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL
Universidad de Chile

3

J U L I O 1 9 4 5

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Presidente: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Artística de la Universidad.

MIEMBROS: Samuel Negrete, Director del Conservatorio Nacional; Enrique Soro, Delegado del Consejo Universitario; Alfonso Bulnes, Delegado del Consejo Universitario; Jorge Urrutia Blondel, Delegado de la Facultad de Bellas Artes. Próspero Bisquertt: Gerente.—Armando Carvajal: Director de la Sinfónica de Chile.—René Amengual: Director de Música de Cámara.

Ernesto Uthoff: Director de la Escuela de Danza.—**Secretario:** Alfonso Izzo P.



Todos los trabajos publicados en esta revista son originales e inéditos. Su publicación, sin citar la procedencia, se halla prohibida y será perseguida conforme a las disposiciones de la ley.

Instituto de Extensión Musical

**Orquesta Sinfónica
de Chile**

TEMPORADA DE INVIERNO

Julio - Agosto

Conciertos dirigidos por

FRITZ BUSCH

Sección Música de Cámara

Solistas del mes de Julio:

ERNESTO XANCO

GIOCASTA KUSSROW

BLANCA HAUSER

TAPIA CABALLERO

FREDY WANG

Solistas del mes de Agosto:

LYDIA KINDERMANN

HERMINIA RACCAGNI

GERMAN BERNER

**CORO DE LA ESCUELA MODERNA DE MU-
SICA Y DIVERSOS CONJUNTOS
INSTRUMENTALES**

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.

De todas las compras, la de los muebles es una de las que menos se repite en la vida.

No compre cualquier mueble, sino

Muebles Leosanvas

Mejores y más baratos

Fábrica: ARTURO PRAT 432

10% de descuento presentando
— el recorte de este aviso —

CONCHA Y TORO

en todas partes

Porque

en todas

partes reconocen

la alta calidad

de sus V I N O S

BARBARA LEE

LOS PRODUCTOS PARA MAYOR BELLEZA FEMENINA

**LABORATORIO
IMPORTACION**

**SALA DE VENTAS: Estado 3 8 3
Teléfono 32506**

Eduardo Briseño J.

SANTIAGO

FOTO GRANIER

**Agustinas 972 - 2.º piso
Teléfono 88824**

Escuela y Kindergarten Musical

‘‘MARTA GAYAN’’

NATANIEL 291

**Exámenes válidos rendidos en el
Conservatorio Nacional de Música**

La mejor música de todos los
 tiempos, grabada en discos
 Victor - Columbia - Odeón
 en casa de

Echeverría, Renard y Cía. Ltda.

AHUMADA 54

La casa especialista en música
 clásica, atendida por auténticos
 expertos que podrán guiarlo y
 orientarlo para la adquisición
 de sus discos.

Novedades sobre Música y Músicos

EN ALAS DE LA MUSICA. Franz Listz y sus satélites, por Ernesto de Wolzogen. Preciosa edición en formato grande, empastada en tela con sobrecubierta.....	\$ 125
VIDA Y MUSICA DE BEETHOVEN. Una presentación cronológica de la música del gran maestro, que bien pudiera llamarse un diccionario de las obras de Beethoven, por L. Schmidt	\$ 50
MIS RECUERDOS (1848-1912), por J. Massenet	\$ 35
CHOPIN. Canción inolvidable, por Guy de Pourtales.	\$ 50
MANUEL DE FALLA. Falla y el futuro de la música española, por Vicente Salas Viú	\$ 70
TCHAIKOVSKY. Una biografía concisa y sin novelorías, del joven crítico musical H. Weinstock.....	\$ 100
DEBUSSY, por Edward Lockspeiser. Traducción de Vicente Quintero	\$ 60
SINTESIS DE HISTORIA DE LA MUSICA, por Adolfo Salazar.....	\$ 80

GRAN EXPOSICION DE LIBROS SOBRE MUSICA Y ARTE EN
 BELLISIMAS EDICIONES, PARA REGALO

LIBRERIA DE LA EDITORIAL CULTURA

HUERFANOS 1165 - CASILLA 4130 - SANTIAGO DE CHILE

Pedro Humberto Allende
Premio Nacional de Música
en sus obras

“TONADA SIN GRACIA”
Y

“LA VOZ DE LAS CALLES”
POR LA

ORQUESTA SINFONICA DE CHILE

DIRECTOR: ARMANDO CARVAJAL

NOVEDADES Y DISCOS ESPECIALES PARA
NIÑOS, PIDA UD. JUNTO CON GRABA-
CIONES DE GRANDES AUTORES Y EJE-
CUTANTES EN

GASMAN Hnos. y VALDIVIESO

MONJITAS 837 - Frente a “LA BAHIA”

REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 1.

Santiago de Chile, 1.º de Julio de 1945

N.º 3.

SUMARIO

EDITORIAL

LA MÚSICA EN LA FUTURA ESTRUCTURACIÓN DE LA
EDUCACIÓN SECUNDARIA 3

EL PREMIO NACIONAL DE MÚSICA AL MAESTRO P. H.
ALLENDE 7

CARLOS ISAMITT.—*La música y el niño* 8

PEDRO NÚÑEZ NAVARRETE.—*Pedro Humberto Allende* . . . 15

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL FOLKLORE MUSICAL 19

CRONICA MUSICAL

NOTICIAS 28

MÚSICA Y MÚSICOS CHILENOS EN EL EX-
TRANJERO 32

CONCIERTOS 33

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO 41

CRONICA RETROSPECTIVA

RAVEL ANTE SÍ MISMO. 46

EL RINCON DE LA HISTORIA

LOS PRIMEROS PIANOS EN CHILE 48

DISCOS-RADIO 50

EDICIONES MUSICALES 52

LIBROS APARECIDOS 54

REVISTA DE REVISTAS 56

EDITORIAL

LA MUSICA EN LA FUTURA ESTRUCTURACION DE LA EDUCACION SECUNDARIA

Se ha publicado un pequeño folleto, editado por el Ministerio de Educación, que contiene el «Plan de renovación gradual de la Educación Secundaria», que tan inteligentemente propició y logró ver delineado el anterior Ministro don Enrique Marshall. Este proyecto ha sido elaborado por una comisión de expertos pedagógicos y enviado en consulta a entidades docentes, a organismos públicos y privados en forma de que éstos puedan aportar la colaboración de sus pareceres y sugerencias. Entre las instituciones informantes figura nuestra Universidad, que deberá hacer oír la opinión de cada una de sus facultades. La Facultad de Bellas Artes, en consecuencia, evacuará un informe precisando sus puntos de vista acerca del importante contenido de esta reforma y dirá cuál es su criterio especialmente en lo que mira a la educación artística que se imparte en los Liceos.

La lectura del proyecto en la forma en que ha sido publicado deja la convicción de que nuestro Gobierno ha resuelto revisar desde su base toda la estructura docente de la educación secundaria. Los considerandos del decreto que designó la comisión redactora comienzan por declarar, con las firmas autorizadas del Presidente de la República y del Ministro de Educación, que nuestra segunda enseñanza ha hecho crisis y que no satisface a nadie; que el Liceo, tal como aun está organizado, por su rigidez, por su carácter más instructivo que educativo, no corresponde a las necesidades de nuestro presente estado social y cultural. Debe ser reestructurado. Y lo que parece más lógico, no por una de esas medidas drásticas y espectaculares que conocimos hace años, ni por una ley imperativa, sino por un proceso experimental que permita ir progresivamente ensayando los métodos y viendo con la realidad misma, qué es lo que se puede, qué es lo que resulta y cómo debe hacerse.

Si esta reforma es realmente llevada adelante, será la primera en que podamos tener fe. No se translucen en ella propósitos ajenos a la enseñanza misma y si los que la apliquen proceden con discreción, no se estrellarán tan violentamente con la inercia, la comodidad y la rutina, que esterilizaron más de un plan bien intencionado de reforma.

Para los músicos, esta oportunidad es un horizonte que se abre. Pocas cosas ha habido más desgraciadas y de un destino más abandonado que la llamada clase de «música y canto» en los Liceos. Jamás se ha tenido la concepción justa y el respeto que una clase de música merece y si el Liceo peca por haberse estagnado en una tradición ya vieja, la ninguna importancia que se asigna a la educación musical está presentando un síntoma de verdadera senilidad cultural. En los años que vivimos, después de haberse dicho en todo el mundo que las artes no son un añadido postizo a la cultura, que no se puede seguir con las ideas absurdamente jerarquizadas de la educación intelectualista y suficiente del siglo XIX, nuestro Liceo continúa creyendo que pierde el tiempo cuando consagra algunas horas semanales a la educación y al refinamiento del espíritu por el arte. No lo pierde, en cambio, cuando se atiborra a los alumnos con inútiles detalles científicos, con clasificaciones y menudencias que el estudiante olvida al día siguiente del examen y que no le añaden ni conceptos ni mayor respeto por la ciencia. La clase de música, con *menos de una hora semanal*, sin programas serios, sin otro valor que el que algún profesor heroico pueda comunicarle por su propia iniciativa, es más bien una rémora que una ayuda para el desarrollo de la cultura musical de Chile. El alumno de nuestros colegios secundarios sale, en la inmensa mayoría de los casos, profundamente convencido de que la música es un pasatiempo fútil, vacío y sin importancia y que no vale la pena gastar energía en apoyarla.

Esta desmedrada situación de la clase de música debe ser reparada y su reparación forma parte de los postulados por los que hemos venido luchando desde hace largos veinte años. Lo que en Chile se ha hecho en cuanto a cultura musical, ha tenido como norma no sólo el desarrollo de las actividades musicales mismas, sino, ante todo, la integración del concepto humanístico de cultura con el arte y en este caso, con la música. Por eso, artistas plásticos y músicos han estado unidos en su campaña, porque los ideales iban más allá de los problemas particulares de cada especialidad. ¿De qué valdría que impulsáramos la creación artística y las manifestaciones que la complementan, si la masa de la ciudadanía permanece ajena y hostil al arte; si en la música, por decirlo así, cuidamos de refinar lo que va en el escenario, sin que nos preocupe el progreso de los que la escuchan? No es por otra razón, que en varias ocasiones hemos alzado la voz de los músicos para pedir, para urgir, una reforma substancial de la educación artística que se imparte en las escuelas y colegios. La reacción del profesorado secundario ha sido, en general, de hostilidad; han creído que al atacarse desde afuera un estado de cosas, se les envolvía a ellos en el ataque como responsables y se ponían en peligro los cargos que desempeñan. Nada hay más equi-

vocado. Ninguna reforma violenta podría dar frutos y nada sacaríamos con disponer un plan y un horario lógicos si, primero, no se experimenta y si, por un acercamiento gradual, no se aunan los esfuerzos de los músicos especializados con la experiencia y el conocimiento del medio que aportan los profesores de música escolar.

Lo primero que tendrá que estudiarse en la renovación gradual del Liceo es lo que podríamos llamar la doctrina de la educación artística en las escuelas y colegios. ¿Para qué se enseñan fundamentos de arte; qué significa el arte para nuestra educación? Nos alarma un tanto el texto del ante-proyecto de reforma cuando incluye las actividades artísticas en un área que llama de «educación estética y recreativa», cuando vemos que esta área se destina a encauzar el «aprovechamiento del tiempo libre». Lo recreativo filosóficamente explicado puede admitirse como algo valioso y necesario; en el lenguaje diario, lo recreativo es lo superfluo, es lo que puede suprimirse; para la mayoría, es lo ocioso, lo inútil. Creemos que el arte es un todo con la cultura humanística, que su historia y los elementos de su apreciación deben ir englobados en la historia de la cultura humana. Que el alumno, en horas especiales, practique algo del arte está bien. Pero si ambos aspectos, el conceptual y el práctico, no están claramente precisados, la parte básica y fundamental de nuestro deseo de reforma cae por tierra: el alumno creerá que la música es *ese poco* de práctica, forzosamente elemental y recreativa, que distrae algunos momentos de su estudio, con agrado o fastidio, según sean las aptitudes naturales del estudiante.

Aclarado este primer punto, que la música debe ser enseñada por lo que representa espiritualmente en sí misma y no como medio para otros fines, desaparecerá ese sambenito de los «ramos técnicos» que tanto mal ha hecho a la cultura artística. Realmente uno se ha preguntado quién inventó este rótulo; en nombre de qué «técnica» pudo pensarse, ya que nada hay menos *técnico* que la enseñanza musical de los colegios, evidentemente empírica, sin base de un sistema práctico que permita desarrollar una técnica. Tal vez confundieron ese poco de práctica que se hace, con un repertorio que incluye lo más vulgar y ordinario de la música, con la adquisición de una técnica artística.

Junto a esta revisión de los fundamentos de la enseñanza musical escolar, vendrá otro estudio: el de los planes, programas y métodos. No podemos, ni es éste su lugar, hacer un análisis de los actuales programas; solo hay que decir que difícilmente existe un conjunto de aberraciones semejantes. Ellos demuestran una total incuria. Y no se crea que esta condenación, así tan radical, obedece a algún apasionamiento de nuestra parte; hemos conversado muchas veces con profesores de educación secundaria acerca de sus programas y, felizmente, hemos podido constatar que casi no se cumplen, que cada cual hace lo mejor que puede y aquello de que es capaz, y que sienten como nosotros el fastidio por un programa que incluye «el potpourri» (sic) entre las formas musicales y que, por un «pequeño olvido», se ha omitido en sus nociones de historia a todos los mú-

sicos de la escuela sinfónica vienesa, incluyendo a Haydn, Mozart y Beethoven (1).

Cuando la Facultad de Bellas Artes evacue su informe, lo incluiremos en esta revista y abriremos un amplio debate acerca de las cuestiones que suscite. Queremos, sin embargo, señalar un último aspecto en el proyecto que ha publicado el Ministerio de Educación y es el voto que la Comisión formula (pág. 14) en el sentido de que el Liceo sea considerado no como una rama especial y distinta de la educación, «sino como la continuación natural de la escuela primaria». Para la educación artística escolar esto es capital. Nada se puede hacer si no se empieza por la base y la base está en la educación primaria. Felizmente en esta rama de la enseñanza ya se ha abierto camino un espíritu de renovación y se ha deslindado bien lo que el profesor hace y ha hecho, de aquello que debe hacer en el futuro.

No sabemos si esta idea de acercar y de unir ambas ramas de la educación prosperará o no, pero, ciertamente, de la segregación administrativa se ha pasado casi a un estado de desconocimiento y de hostilidad, que perjudica todo nuestro sistema docente. Para el arte esta división ha sido ruinosa ya que no es posible hacer en las humanidades nada serio si no llegan los niños con el fundamento de lo que han practicado desde su más temprana edad. Muchas, muchísimas disposiciones seguramente excepcionales para la música, se ahogan en esta desconexión educacional. Primaria y Secundaria son, sin duda, dos pisos de un edificio, pero que descansan en un sentido de unidad cultural que va más allá de las conveniencias administrativas y que halla sus raíces en las necesidades sociales y culturales de toda la juventud chilena sin distinción. Si la escuela primaria y las preparatorias de los Liceos, para comenzar, se acercaran en la educación artística, veríamos dentro de muy pocos años un florecimiento que no vamos a producir con las iniciativas musicales especializadas. Hay que ir a la integración de la música dentro de la cultura, a borrar fronteras antojadizas, a hacer desaparecer prejuicios seculares que, en el campo intelectual, obstaculizan el futuro de nuestro país.

(1) Véase el volumen publicado por el Ministerio de Educación Pública «Programas de Educación Secundaria» (1.º y 2.º ciclo de Humanidades. Impreso por Dirección General de Prisiones, año 1935. Decreto del 31 de Mayo de 1935).

Asimismo puede consultarse, como un documento muy curioso, la obra titulada «Lecciones de Cultura Musical» de que es autor el Pbro. D. Pedro Valencia Courbis (1939. Imp. San Francisco Padre Las Casas), en ella el autor ha debido ajustarse al programa de los liceos e inserta, seguramente a su pesar, porque es un hombre que ha hecho estudios serios, las enumeraciones originalísimas de «formas musicales» y como no hay donde poner a Haydn, Mozart ni Beethoven, ha tenido que referirse a ellos, de paso, en los párrafos de la sinfonía, pero fuera de la Historia Musical que, de acuerdo con el programa, los ignora y desconoce totalmente.

EL PREMIO NACIONAL DE MUSICA AL MAESTRO PEDRO HUMBERTO ALLENDE

Hallándose ya en la imprenta el presente número de nuestra revista, el 13 de Junio, el Jurado nombrado para discernir el Premio Nacional de Arte correspondiente a 1945, acordó por unanimidad proponer al Sr. Ministro de Educación Pública al maestro Pedro Humberto Allende, como el músico que es acreedor a esta distinción.

Sin perjuicio de comentar en el número próximo con la extensión que merece el fallo del Jurado, queremos hacer constar ya ahora nuestra entusiasta y calurosa felicitación al prestigioso músico, nuestro querido colaborador en estas páginas, Sr. Allende Saron. Incluimos asimismo un estudio biográfico sobre esta personalidad, que el lector podrá encontrar en otro lugar de nuestra presente edición.

LA MUSICA Y EL NIÑO

P O R

Carlos Tsamitt

Iremos a tientas por este sendero delicadísimo, inexplorado y maravilloso, por el que podremos acercarnos a vislumbrar tal vez algo del acontecer musical primero en el niño.

¿Cuándo comienza a generarse la música en el niño? He aquí uno de los objetivos de este ensayo, en que hemos de considerar observaciones recogidas directamente de niños, durante los dos primeros años de vida.

La Psicología objetiva se ha aventurado en los últimos años, a establecer algunas observaciones relacionadas con la capacidad musical a partir de dos y tres años de edad. Se ha reconocido que las actividades artísticas: música y dibujo (las más tempranas en manifestarse) no son en manera alguna demostraciones de talento específico en el niño; sino, por lo general, expresiones de agudeza mental despierta que, para llegar a expresarse, se encauza por estos medios, que son los más adecuados a esa etapa del desarrollo.

Sabemos, por lo demás, que la formación del oído comienza desde las primeras semanas de la vida, antecediendo a la sonrisa; que suele aparecer en el niño, cuando se le habla, entre el segundo y tercer mes, como primera reacción específica de carácter social.

El niño no produce música aún, en este período; pero penetra en él con los fenómenos sonoros que le llegan del exterior, con las variadísimas inflexiones alegres, dulcemente tiernas que profiere la madre cuando lo mantiene entre sus brazos.

Aunque las frases cariñosas de la madre no sean a veces propiamente cantos determinados, son, en realidad, música, sonidos diferentes y también de timbre diferencial.

Alrededor de los cinco meses, el niño sano ya ha alcanzado un desarrollo considerable de reacciones positivas a estímulos externos (actividad dirigida hacia los demás), ha aumentado también el caudal de movimientos libres de su cuerpo, los que desde el nacer se generan como reacciones a estímulos internos (actividad orgánica), evolucionando a verdadero goce funcional.

Ambas actividades: la estimulada y la espontánea, suelen acompañarse en este período de balbuceos vocales, más claramente emitidos que los que aparecen en el segundo o tercer mes. En ellos encontramos las primeras manifestaciones musicales propias del niño. Son inflexiones cortas de la voz, que surgen asociadas a los

movimientos laterales del cuerpo, de los brazos y piernas, precursoras del gatear.

Estos primeros sonidos espontáneos insinúan las vocales: (a), (e) a veces la (u), combinaciones silábicas, como: (ai), (ei), (ie) y también con la primera consonante: (ta), (tai), (eta).

Es posible escucharlas casi siempre después que el niño ha tomado su alimento y se encuentra de nuevo en su cuna moviéndose, tornando de un lado a otro, entregado a reacciones emocionales placenteras, a sus movimientos de exploración; persiguiendo, a veces, los dedos de uno de sus propios pies, con aire de contentamiento y también, en ocasiones, cuando no ejercita ninguna otra actividad.

He aquí algunos de los motivos musicales anotados del niño D, de cinco meses, cuyos padres no son extraños al cultivo de la música:

1. 2. 3. 4.

5.

Como una frase suspirada:

6.

Observando estas inflexiones musicales, sorprendemos que la mayor parte tienden a descender, muestran una acentuación que coincide con la mayor altura; lo que nos induce a relacionarlas con una de las características del canto folklórico más primitivo; que empieza generalmente en una nota alta, acentuada con el impulso de la emisión de la voz y va descendiendo hasta el reposo de una nota más baja. Puede constatarse, además, que el niño crea, a veces, diptongos, sílabas; que realiza a intervalos de 2.^a, 3.^a, 5.^a. Y también marchas cromáticas, en una gama comprendida entre el Re bemol y el Si bemol medios.

¿Qué ha impulsado al niño a esta primera reacción de actividad musical? ¿Ha sido el contentamiento o situación interna de bienestar, al encontrarse de nuevo entre las ropas tibias de su cuna?

En todo caso, estas manifestaciones, reflejos auditivos, ya que son espontáneas y en las cuales no ha podido darse intervención consciente, demuestran el buen estado orgánico del niño.

Comúnmente los familiares suelen interrumpir o no estimular esta actividad, sobre todo, cuando llega a ser más frecuente con el avance de la edad, sin imaginar que se hace con ello un mal inmediato y de consecuencias futuras, ya que ella es necesaria al desarrollo psíquico infantil.

¿Cuándo aparece actividad musical más cercana a experiencia consciente, en un niño que no haya sido estorbado o perturbado en su desarrollo natural?

Si no es del todo posible una precisión absoluta, podemos, sin embargo, basándonos en observaciones directas y continuadas, asegurar que esta evolución tan importante principia a efectuarse durante los últimos meses del primer año.

Con la salida de los dientes, coincidiendo con los cambios que caracterizan esta etapa; sobrevienen también manifestaciones circunscritas al uso de la voz. El niño empieza a imitar sonidos que escucha, a entretenerse con mayor frecuencia con el juego de su propia voz, a articular algunas palabras en que dominan las vocales ya usadas. Con ellas acompaña nuevas frases musicales que suele repetir y aún variar un tanto y que son de su invención espontánea.

Alrededor de los ocho a diez meses, el niño recoge un caudal más extenso y vario de sensaciones promovidas por estímulos externos. Su actividad psíquica ha ido experimentando también cambios notorios en el sentido de la atención y de las reacciones más conscientes.

Muchas veces, en viajes en tren, es posible ver niños de esta edad que al sentir el estímulo inesperado del pitazo de la locomotora, exteriorizan en la actitud y el gesto la emoción despertada y luego imitan el sonido.

La enorme diversidad de los estímulos que provocan sus reacciones son, ahora también, los agentes inestimables del desarrollo de su oído, tanto en el sentido del sonido como en el del ritmo.

Sones de campanas, cantos de pájaros, bramidos de animales, tic-tac de reloj, movimientos de ramajes por el viento, toques de instrumentos, cantos o gritos de las gentes, etc. mueven su interés, van enriqueciendo sus capacidades de reacción original y promoviendo satisfacciones de orden intelectual. ¡Qué enorme complejidad de sensaciones auditivas y de otras especies van entrando en el pequeño cerebro infantil!

Durante los dos últimos meses del primer año, el niño ya ha encontrado la manera de realizar música como tal vez lo hizo el hombre primitivo: imitando fenómenos de la naturaleza. Pero no sólo se limita a esta creación, en que participa el impulso imitativo, se abandona también en las más variadas circunstancias, con ardimiento gozoso a las posibilidades de su propia invención.

Algunos ejemplos, anotados directamente del niño M., desde la edad de diez meses, podrían sugerirnos algo de esta trayectoria musical infantil.



Estos ejemplos algo emparentados, fueron sorprendidos en varias ocasiones, a veces al concluir sus comidas o mientras el niño se entretenía solo, jugando con algunos objetos pequeños. Estos verdaderos periodos musicales (ej. 8, 9) fueron empleados en la misma forma, de ritmos, acentos y sílabas, durante algún tiempo.

Examinando las expresiones usadas, se advierte que el niño al realizarlas se encontraba en la etapa onomatopéyica y la nominativa del lenguaje, en la cual la palabra viene a sustituir a la acción y que sucede, mezclándose a menudo, a la que se denomina mímico-emocional. «Ototoyó», parece reemplazar «a cayó» o «se cayó», fué usada durante bastante tiempo, tanto en su música como para significar la caída de alguna cosa.

Comparando estos ejemplos con los anteriores, pueden comprenderse también otros aspectos del desarrollo íntimo del niño. Los motivos son ahora ascendentes, se repiten y forman verdaderas frases, el acento tónico ha tomado también un sitio diferente, la gama ha ganado en extensión y altura; alcanzando hasta el Re, en el agudo y han aparecido además las posibilidades de algunas figuraciones rítmicas combinadas.

En el campo imitativo, ha aumentado la habilidad y la aptitud receptiva, surgiendo algunas expresiones onomatopéyicas, aplicadas

como reemplazantes de las acciones que las provocaron y no como nombres para representar las cosas. Así los sonidos: *ohc... ohc...* sirvieron a este niño para sustituir e imitar el gruñido habitual del cerdo, «cococo» para el cantar del gallo, «uumaaa» para el bramido de las vacas.

Los ejemplos que analizaremos ahora, tomados del mismo niño M., entre el final del primer año de edad y la mitad del segundo, en que dominan los irresistibles impulsos de traslación que vienen a ayudar la ejercitación de las funciones sensoriales, permitiendo impresiones nuevas de un universo cada vez más extenso, vendrán a servirnos para intuir mejor la evolución progresiva de la actividad musical.

Una mañana, mientras se le vestía, repitió muchas veces:



«Eto» es la palabra esto y «ñodriño», tal vez, noche; «ni chachi», no consiente presumir su significación.

Otro día antes de recibir un dulce ofrecido, el júbilo manifiesto en su semblante y en sus movimientos corporales fué acompañado de esta música:



«Mamaíta», es el nombre que dió primero a las manzanas, luego lo aplicó a toda fruta y a veces también a otras cosas apetitosas, cuyo nombre no formaba aún parte de su vocabulario.

Al despertar otro día (el niño dormía solo en su pieza), se le escuchó repetidas veces esta frase curiosa, en cierto modo bastante emparentada con la 9.^a



«Cocó» es la expresión onomatopéyica empleada para el canto del gallo. Algunas veces varió algo los elementos finales, cantando:

12) 

e - to no es Ca - lli cu - có , ma - ma , ma - ma , ma - ma , ma - ma .

El entusiasmo despertado por la invitación a salir de paseo, le hizo prorrumpir en esta frase:

13) 

ya, ya, ya . la, la, la, ya, ya

Otra mañana, al levantarlo, repitió todo el tiempo:

14) 

e la ya, ya, e la mu - na

Con la expresión «muna», designaba la luna.

Si consideramos las palabras unidas a la música de estos ejemplos, tendremos evidencias del proceso evolutivo del lenguaje.

A los balbuceos onomatopéyicos de los ejemplos 7, 8, y 9, han seguido algunas expresiones que no alcanzan la forma definitiva ni el carácter representativo (ej. 10), una que otra que tiene este carácter, (ej. 11), en el ejemplo 12, la palabra «mamá» y «muna», en el ejemplo 14; algunas combinaciones con vocablos onomatopéyicos, ej. 12, y también sílabas puramente eufónicas; ej. 13 y 14.

En la sucesión de las expresiones articuladas no se advierte aún conexión lógica, aunque se manifiestan algunos indicios de esta posibilidad futura, (ej. 12 «esto no es calli coco»).

Musicalmente no es menos interesante el proceso evolutivo. Los ejemplos 10, 11, 12, 13 y 14 son frases binarias, en que los dos elementos que las constituyen, a pesar del contraste rítmico y de impulso ascendente y descendente que presentan, tienen, sin embargo, el sentido de pensamientos perfectamente lógicos. Esto nos inclina a pensar que tal vez el contenido del lenguaje musical se organiza espontáneamente en el niño, más pronto que el del lenguaje hablado.

El hecho de anotar las circunstancias diversas en que este niño producía su música, nos consiente precisar los estímulos que en este

momento de su desarrollo, han provocado su actividad creativa jubilosa. Casi siempre, ha sido reacción inmediata a motivos externos, a insinuaciones de otra persona (ej. 10, 11, 13 y 14), pero también ha surgido de estados internos, como recreación acústica, memorizante y siempre previa una situación placentera.

Las combinaciones de figuras rítmicas se han enriquecido, siendo empleadas con tan espontánea propiedad que al no haber escuchado directamente estas frases musicales y sometido su anotación a estricto control, tal vez dudaríamos que ellas fueran creación de un niño de su edad.

A esta forma de música creada por el niño, en este período, deben agregarse sus creaciones imitativas que han devenido más frecuentes, las reacciones rítmicas a música o sonidos escuchados, la atención concentrada en ejecuciones musicales ocasionales, y los intentos propios de producir sonidos en objetos diversos: en platos, cucharas, copas; en piano, violín; en alambres o cuerdas estiradas, campanillas, etc.

El niño, que permanece ajeno a toda enseñanza sistematizada, ha llegado, sin embargo, a poseer: hábito musical, consumo, producción original y cierta sed de música.

Toda esta riqueza íntima de experiencias, que se ha ido construyendo paralelamente a las demás adquisiciones vitales, seguirá agrandándose siempre, mientras no intervengan obstáculos o factores que se opongan a su desenvolvimiento natural.

Esta evolución ulterior y los diversos factores ambientales que suelen actuar junto a ella, han de ser motivos de un próximo intento.

Los datos que suministra el proceso evolutivo materia de este ensayo, no permiten aseveraciones generalizadoras, ya que faltaría para ello estudio semejante de un buen número de niños. No obstante, tienen validez de documentación auténtica infantil y, como tal, nos ayuda a penetrar, con cierta prudencia, en la iniciación del maravilloso acontecer musical humano.

PEDRO HUMBERTO ALLENDE

APUNTES PARA UNA SEMBLANZA

P O R

Pedro Niñez N.

Tarea fácil y agradable es la de escribir sobre una personalidad como la de Pedro Humberto Allende. Fácil, porque siempre lo es hablar de artistas consagrados: no hay temor a equivocarse. Hace ya muchos años que consagraron su gloria, críticos de la talla de Felipe Pedrell, Adolfo Salazar, Florent Schmitt y Debussy. Agradable, porque se nos da la oportunidad de pagar una deuda de gratitud con el sabio maestro, al divulgar algunos aspectos desconocidos de su labor.

Su múltiple actividad de compositor, profesor, publicista, folklorista e investigador, da tema para llenar muchas páginas de la historia de la música chilena. Sus cuarenta años de actividad artística y docente en Chile, han dejado una huella que el tiempo no logrará borrar.

Sus composiciones han dado la vuelta al mundo. Es el formador de la escuela musical chilena, que ha nacido con caracteres propios, conquistando un sitio honroso entre las naciones creadoras de música. Una parte considerable de los compositores chilenos han recibido sus enseñanzas o han sido influidos por él. Rendir homenaje a su talento, es hacer justicia a una gloria americana.

Hijo del distinguido escritor chileno, don Juan Rafael Allende, nació en Santiago en 1885. Durante la revolución de 1891, que derrocó al Presidente Balmaceda, su casa fué saqueada y su padre, apresado y sentenciado a muerte. Obtenida la libertad del padre, la familia Allende emigró al Perú, donde permaneció durante tres meses. Poco después pudieron regresar a Chile, donde la vida familiar transcurrió ya tranquila.

En su casa se realizaban continuas reuniones musicales. Los amigos de su padre se reunían con el objeto de ejecutar música de cámara. Todos creían que el niño no tenía oído musical y, en tales ocasiones, lo hacían salir fuera para que no molestara.

En 1894, ingresó al Conservatorio Nacional de Música de Santiago, obteniendo su título de profesor de Violín y de Armonía y Composición en 1905 y en 1908, respectivamente.

El maestro Allende fué retraído y pensador desde niño. Fué tan metódico y moderado que, según cuenta su madre, tenía clavada en una muralla del comedor una lista con el número de horas que se demoran los alimentos en ser digeridos. Si alguno de ellos necesitaba una digestión larga en exceso, no lo probaba, aunque fuera el manjar más delicioso.

Su amor por la música folklórica lo adquirió a temprana edad.

Su casa quedaba cerca de la Avenida Matta de Santiago, sitio en que se instalaban en aquellos años las fondas y ramadas con que la gente del pueblo celebra la Pascua de Navidad, el Año Nuevo y el Aniversario de la Independencia Nacional, en el 18 de Septiembre. Allí, alegres cantores atronaban el aire con las cuecas y tonadas que el futuro músico elevaría más tarde a la categoría de música de arte.

A la muerte de su padre, en 1909, cayó sobre sus hombros la responsabilidad de jefe del hogar. Empezó para él el esfuerzo de una dura lucha por la vida. Tocó el violín en orquestas de teatros y cines y luego, en la orquesta de la ópera. Enseñó en diversos establecimientos: Conservatorio Nacional de Música, Escuela Normal de Preceptoras N.º 1, Liceo «José Victorino Lastarria», Liceo de Aplicación y Escuela Normal «José Abelardo Núñez», como los principales.

Comienza por estos años asimismo su más activa labor de compositor en plena madurez. En diversos viajes por Europa y América pudo tomar contacto con algunos de los primeros valores de la música contemporánea; las apreciaciones de estos maestros sobre sus obras sirvieron de estímulo al músico chileno y corroboraron los juicios de quienes ya en Chile comenzaban a comprender el alto significado de su producción. Se acercaban los días de su consagración definitiva.

En 1928, se realizó en Praga un Congreso de Artes Populares, bajo los auspicios de la Liga de las Naciones. Allende, que representaba a Chile, fué honrado con la Vice-Presidencia de la Asamblea. Allí dió a conocer grabaciones de música araucana sobre interesantes ejemplos recogidos por él en viajes de investigación al sur del país.

Apasionado de la ciencia, formuló leyes acústicas, investigó la música griega antigua e ideó un sistema de iniciación musical, que ha ofrecido considerables resultados en su práctica.

Entre sus obras para piano se destacan sus «Tonadas», sus «Estudios», y sus «Miniaturas Griegas».

Sus obras orquestales «Escenas campesinas chilenas», «La voz de las calles», «Concierto para violoncello y orquesta», «Concierto para violín y orquesta», son clásicas en la producción musical chilena.

La producción musical de este autor comprende los siguientes géneros: orquestal, instrumental y vocal. Se puede dividir en dos épocas. La primera abarca desde sus años escolares hasta más o menos 1908, fecha en que cambia de estilo. La segunda, desde 1908 hasta la época actual. Las obras de la primera época se caracterizan por su simplicidad armónica. Sigue en ellas las huellas de los grandes clásicos: Beethoven y Mozart. Como forma, están admirablemente tratadas. Durante su época de estudio, ha tenido una rara habilidad para imitar los procedimientos de formas musicales hasta llegar a dominarlos por completo. Esto le dió una experiencia extraordinaria.

También ya en esta primera época, se advierte en las obras de

P. H. Allende un profundo conocimiento de la técnica contrapuntística. A cada paso se advierten imitaciones, movimientos de las partes en sentido contrario y otros procedimientos contrapuntísticos que dan a su obra una indudable solidez.

A esta primera época pertenecen algunos trozos de piano, sonatas para piano, trozos para violín y piano, suites orquestales, oberturas, sinfonías, lieder y coros a cuatro voces.

El maestro siente una marcada desestimación por estas obras juveniles y ha llegado a negarlas. Desea que muchas de ellas sean destruídas después de su muerte, al igual que hizo Chopin con aquellas de sus producciones que, a juicio del genio polaco, no tenían valor artístico.

En la época en que alcanza su absoluta madurez como compositor, cuando P. H. Allende se muestra ya en obras que descubren en todos sus aspectos la originalidad de una figura musical de primer rango en la música americana, ven la luz sus más importantes obras sinfónicas como las «Escenas Campesinas Chilenas» (1913-1914), y el poema sobre pregones santiaguinos «La Voz de las Calles» (1920). El «Concierto para violoncello y orquesta» (1915), las «Sonatas» para piano (1909), la serie de doce «Tonadas de carácter popular chileno» (1921-1922) y el «Cuarteto para cuerdas» (1925), se sitúan también por estas fechas. Un «Concierto para violín y orquesta», estrenado hace dos años por la Orquesta Sinfónica de Chile, y con Fredy Wang como solista, completa, en las obras esenciales, aquella parte de mayor relieve en las obras de este compositor.

Allende goza de la fama de ser uno de los músicos americanos que más ha contribuído al progreso de la armonía en sus obras del período de madurez. Su prestigio proviene del acertado empleo de las disonancias que dan a sus obras un extraño encanto. Para obtener estos resultados se vale de triples y cuádruples apoyaturas que hace oír conjuntamente con notas reales del acorde. Estas apoyaturas las mantiene largo rato, haciéndolas saltar en forma independiente, como si se tratara de notas armónicas y aún las rodea de nuevas apoyaturas, dando el carácter de politonalidad.

Emplea también otros recursos de armonía avanzada: sextas y novenas agregadas, novenas sobre la dominante y sobre la tónica, oncenas, etc.

Las notas extrañas al acorde, las hace oír, generalmente, en tiempo fuerte, lo cual produce choques que despiertan la curiosidad del auditor. Sus experiencias en el empleo de los modos griegos, como en el primer tiempo de su Cuarteto, revisten un destacado interés.

Aplicando esta técnica, obtiene enlaces armónicos desusados. La modulación constante es otro de las recursos que ha explotado este autor. A veces empieza sus obras con una sucesión de acordes lejanos a la tonalidad principal a la cual llega en el momento menos esperado. La manera de formar sus cadencias finales llaman la atención por no encuadrarse en los consabidos enlaces armónicos de las obras clásicas. Todo en su música está perfectamente equili-

brado. Las líneas melódicas son siempre de un gran refinamiento. Evita las repeticiones de notas en la línea melódica, rodeando el tono con apoyaturas superiores e inferiores, procedimiento que tanto le alabó Florent Schmitt.

Los ritmos de Allende han sido suficientemente comentados por la crítica europea. Es la rica y variada cosecha de su estudio de la música folklórica y de los ritmos griegos.

En cuanto a la forma, evita la cuadratura mecánica, tradicional. No se preocupa del número de compases, sino de que la idea musical no sea mutilada para encuadrarla en un molde rígido. Tampoco procura que su música se encuadre en una sola cifra indicadora del compás. Los tipos de compás cambian a cada paso, según las necesidades del discurso musical y de su conveniente acentuación. Las reexposiciones de incisos, frases y períodos van casi siempre con alteraciones, ya sea en la melodía o en la armonización.

La orquesta de Allende es siempre rica y delicadamente sonora. Tiene horror por los instrumentos de percusión ruidosos, a los cuales rara vez da empleo en su orquesta. Combina y dosifica con maestría los instrumentos, observando una conveniente distribución de los matices dinámicos y agógicos.

EL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL FOLKLORE MUSICAL

La labor de este organismo se inició en 1943, como iniciativa privada a cargo de una Comisión integrada por Eugenio Pereira Salas, Jorge Urrutia Blondel, Alfonso Letelier, Carlos Lavín, Carlos Isamitt, Vicente Salas Viu y Filomena Salas en carácter de Secretaría, contando con la colaboración entusiasta de otras personas y de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

Como primeros frutos de este trabajo inicial pueden señalarse los *Conciertos Folklóricos* realizados en el Teatro Cervantes y en el Teatro Municipal de Santiago, donde se divulgó ante un público numeroso, auténticos aires nacionales recogidos de la tradición oral y de la historia.

La edición del Folleto «Chile» como programa de estos conciertos, tuvo por objeto facilitar la difusión folklórica a grupos más numerosos del país. Se dió a conocer en este folleto el programa con diferentes comentarios y los versos y textos musicales del repertorio que se hizo oír, en tres conciertos, el último con ocasión del Congreso Nacional de Maestros. El folleto «Chile» ha sido ampliamente difundido, con especial atención en el ambiente educacional. Se distribuyó también en los países extranjeros de América, obteniendo el más franco éxito.

CREACIÓN DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES DEL FOLKLORE MUSICAL

Observada la necesidad de un organismo dedicado a la materia y recogida la experiencia necesaria, el H. Consejo Universitario y el señor Rector de la Universidad de Chile, a petición del Decano de la Facultad de Bellas Artes, por Decreto Universitario N.º 295, de fecha 28 de Abril de 1944, crearon el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, dependiente de la Facultad de Bellas Artes. De acuerdo con las disposiciones de este Decreto y del Reglamento aprobado para el Instituto, se procedió al nombramiento de las personas que constituirían su Dirección. Quedó organizado en la forma siguiente: Profesor-Jefe, señor Eugenio Pereira Salas; Adolfo Allende y Carlos Isamitt, como Técnicos del Folklore Aborígen y Criollo; Carlos Lavín, Asesor Técnico; Jorge Urrutia Blondel, representante del Instituto de Extensión Musical y Filomena Salas, Secretaria. Cargos todos servidos ad-honorem, a excepción del de Asesor Técnico. Se contrataron posteriormente los servicios técnicos del señor Miguel Barros, en reemplazo del Sr. Carlos Lavín, como experto en el manejo de las máquinas grabadoras y otros detalles de su especialidad.

EXPLORACIONES FOLKLÓRICAS

Con el fin de estudiar en el terreno mismo las posibilidades de un estudio metódico de la distribución geográfica de nuestro Folklore Musical, se aprovechó la segunda jira de la Orquesta Sinfónica de Chile a las provincias del Sur, para que una Comisión inte-

grada por el señor Carlos Isamitt y su ayudante Miguel Barros, exploraran el país. En el mes de Abril de 1944, esta Comisión visitó las ciudades de Linares, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, La Unión y Puerto Montt. Previamente se preparó la jira con Oficios al Ministerio del Interior, Dirección de Correos y Telégrafos, Ministerio de Educación Pública, Asociación de Automovilistas y Asociación de Broadcastings, gracias a lo cual se pudo obtener la eficiente y desinteresada cooperación de los gremios y de los maestros y profesores de las escuelas y liceos de las ciudades visitadas, emisoras de radio y Cuerpo de Carabineros de Chile, entidades éstas que fueron movidas conjuntamente para el anuncio de la actividad folklórica y sinfónica de la Universidad de Chile.

Aprovechando esta primera jira a través de las provincias, el Delegado Sr. Carlos Isamitt dictó a lo largo del país numerosas conferencias y charlas, destinadas a explicar, en forma sistemática, los fines científicos y culturales que persigue el Instituto de Folklore Musical. Los resultados de este viaje fueron altamente halagadores, pues permitieron ubicar elementos valiosos para futuras investigaciones y constatar formas perdidas del repertorio folklórico y tradicional.

PROYECCIÓN EDUCACIONAL DEL FOLKLORE

No ha podido desarrollarse en forma intensiva, como se hubiese deseado, este capítulo. Sin embargo, las audiciones organizadas por el Instituto de las alumnas de las profesoras Sra. Carmen Cuevas y Srta. Laura Reyes, en el Aula Magna de la Escuela de Leyes de la Universidad de Chile, con motivo del Congreso Nacional de Mujeres, permitieron dar a conocer diversos cantos y danzas tradicionales. En este aspecto, debemos anotar la fuerte ayuda que aportarán para los colegios las armonizaciones hechas por Jorge Urrutia y René Amengual de diversas melodías folklóricas, que fueron impresas en las máquinas del Instituto de Extensión Musical y repartidas a los maestros en Santiago y provincias y en los Cursos de Verano de la Escuela de Temporada de la Universidad de Chile. Las armonizaciones corales a que aludimos han venido a formar parte del repertorio de los conjuntos para voces de diferentes liceos y escuelas primarias del país.

MAPA FOLKLÓRICO DE CHILE

Durante los años 1943 y 1944 se han podido precisar los lugares, por provincias y departamentos, donde todavía se conservan con pureza, aires tradicionales. El material incluye una colección de «fichas» clasificadas de 1 a 200, como Índice Explicativo del Mapa. Fichas que contienen documentación técnica de sitios, ceremonias, fechas y melodías que allí se cantan, referencias que son cuidadosamente ordenadas y que sirven de pauta para futuras investigaciones.

CALENDARIO FOLKLÓRICO

El señor Carlos Lavín reunió, mientras perteneció a este Instituto, un estudio preliminar de 22 páginas en que, por orden alfabético del Santoral Católico de uso y devoción en Chile, clasifica las ceremonias santuarias y advocaciones que dicen relación con nuestro Folklore Musical. Ayudaron al Sr. Lavín en esta labor, Miguel Barros, el Padre Eugenio Rosso y la profesora María Aldunate.

ARCHIVO FOLKLÓRICO

El volumen de las versiones auténticas del Archivo Folklórico se ha incrementado considerablemente con el aporte de las jiras al Sur y los materiales recogidos por los diferentes musicólogos o simplemente por aficionados que continuamente aportan a este Instituto precioso material informativo sobre cantadores regionales, ceremonias y melodías de interés:

GRABACIONES R. C. A. VÍCTOR «AIRES TRADICIONALES Y FOLKLÓRICOS DE CHILE»

En el mes de Diciembre de 1944 se entregó al público en forma completa, la colección denominada «Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile», realizada por R. C. A. Víctor en sus estudios de Santiago, y que constituye un álbum de 10 discos dobles que contienen 27 ejemplos genéricos de música nacional. Incluye el álbum dos folletos explicativos, la melodía de las canciones en notación musical, y comentarios de Eugenio Pereira Salas y de Jorge Urrutía Blondel; la responsabilidad en la impresión estuvo a cargo de Filomena Salas. Las interpretaciones fueron realizadas por las hermanas Estela y Margot Loyola, el conjunto «Los Provincianos», el Dúo Molina-Garrido, Pepe Icarte, Rosalindo Allende, Amanda y Olga Acuña, Derlinda Araya e Ismael Navarrete. Los intérpretes se seleccionaron cuidadosamente en Santiago y provincias, después de un concurso por eliminación. Se prefirió a los citados, entre otros muchos, por considerar los miembros de la Comisión que eran los intérpretes que presentaron, en lo posible, la mejor forma auténtica del cantar tradicional y campesino, sin afectaciones teatrales. Sobresalen especialmente en este aspecto las hermanas Margot y Estela Loyola, que han colaborado con gran eficiencia, seriedad y entusiasmo en las labores del Instituto, contribuyendo sistemáticamente al conocimiento de las composiciones recogidas por medio de sus actuaciones radiales y jiras por las diversas regiones de Chile. El álbum «Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile» ha sido profusamente solicitado por el público, tanto de Santiago y provincias, como del extranjero. Obtuvo la más entusiasta acogida y las más encomiásticas críticas de grandes folkloristas como: Charles Seeger, de la «Unión Pan-Americana» de Washington; Steel Boggs, de la Universidad de North Caroline; John Beattie, de Northwestern University, de Evanston; del investigador y compositor español Gustavo Durán,

del argentino Manuel Vega, de la brasileña Oneida Alvarenga y del mexicano Vicente T. Mendoza.

EQUIPOS GRABADORES

Llegados los equipos grabadores obsequiados por el Gobierno de los Estados Unidos de Norteamérica, se estudió la posibilidad de grabar en discos, con las máquinas apropiadas para la grabación en el terreno mismo. Se han impreso, además, en el equipo estable del Instituto de Extensión Musical, melodías aborígenes interpretadas por araucanos de la delegación que acompañó en el mes de Octubre al Delegado Apostólico de la Araucanía; las danzas de Cauquenes, por Ismael Navarrete y canciones interpretadas por Eduardo Rojas Garrido. A fines del año se grabó las interpretaciones de trozos folklóricos preparados por la señorita Laura Reyes e interpretados por uno de sus coros de la Escuela Normal N.º 2.

BIBLIOTECA Y DISCOTECA FOLKLÓRICA

El Instituto de Investigaciones del Folklore Musical ha iniciado la organización de un archivo a base de recortes de prensa de todo Chile, que tengan relación con las actividades folklóricas. Asimismo se halla en organización una Biblioteca de revistas técnicas, obtenidas por canje con países americanos que tienen instituciones dedicadas a actividades similares.

Para la Discoteca se ha consultado la adquisición por obsequio, de la valiosa colección recién grabada en Washington por la «Smithsonian Institution» y William N. Fenton, del «Bureau of American Ethnology», titulada «Cantos Americanos Indígenas», colección que, por su contenido, ha pasado a ser de gran interés general en las labores del Instituto y que vienen a sumarse a la editada por John E. Lomax en Washington, titulada «Smoky Mountain Ballads»; a la de John Jacob Niles, «American Folklore», «Early American Carols and Folk-Songs» y «Early American Ballads»; a la colección Víctor «African Music» y «Rhythm in the Jungle» y a «The Belgian Congo» de Denis Roosevelt en su expedición al Africa; a los «Favorites Negro Spirituals» del «Hampton Institute Quartet Muscraft», y otras interesantes colecciones de este género que posee actualmente la institución.

Además cuenta la Biblioteca con obras documentales del folklore en general y con una colección de música folklórica y tradicional chilena.

ACTIVIDAD ACTUAL

Como investigación y exploración propiamente folklórica, está la labor del Instituto parcialmente concluida en Santiago entre los cantadores, por estar la región casi en su totalidad influenciada por modalidades ajenas, difundidas por la actividad radial. Sin embargo, a partir del mes de Marzo se han emprendido otras pesquisas folk-

lógicas de interesantes antecedentes. Corresponderá, por lo tanto, en este año el extender especialmente las expediciones a diversos puntos de provincias, ya clasificados en el Mapa Folklórico, por medio de jiras escalonadas. De acuerdo con estas disposiciones, acaban de regresar: de La Serena, donde fuera especialmente invitado a sus Festividades Centenarias, el señor Jorge Urrutia Blondel y René Amengual, quien visitó catorce ciudades del sur del país. Uno y otro fueron encargados por el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical, para dar a conocer la labor del año por medio de charlas radiales ilustradas con música grabada y publicaciones, etc. Entraron además ambos en relación directa con las personas de provincias interesadas en este tipo de actividad. En su jira por las provincias del Sur, el corresponsal señor Ruperto Tapia Caballero logró, además, establecer conexiones con los delegados regionales radicados en provincias, personas éstas encargadas de representar a la institución en los lugares designados y cuya labor es de importancia para la prosecución de esta empresa, no sólo por su carácter de investigación, sino también por su papel correlacionador con las funciones centrales. Dichos delegados trabajan para dar a conocer en su localidad, por medio de charlas radiales o simples conversaciones, los trabajos que comprende esta actividad, estampada en las grabaciones y folletos que se les dejaron. Se establecieron, en consecuencia, agencias permanentes en provincias de venta de impresos y discos folklóricos.

Por el capítulo de grabaciones se seguirá incrementando este año el material de documentación, completando y clasificando la serie de formas musicales que vendrán a constituir el «Archivo Sonoro del Instituto». Al mismo tiempo, cada vez que una melodía documental se juzgue de interés para la divulgación artística y enseñanza, se harán en lo posible ediciones para el mejor conocimiento del público y establecimientos educacionales.

La prosecución del *Mapa Folklórico* significará, en una fecha próxima, llegar a obtener un verdadero punto de vista de conjunto sobre la labor abordable en todo sentido en la extensión completa del territorio nacional.

Con el estudio del «Calendario Santoral Católico» que clasifica las ceremonias en relación con nuestro folklore religioso en las diversas regiones de Chile, se proseguirá en el presente año, a la vez que a su enriquecimiento, a la confirmación de lo ya anotado.

Como órgano de publicidad y en vista de la gran demanda habida, tanto en el país como en el extranjero de material informativo y música folklórica, se resolvió la reimpresión del folleto de «Aires Tradicionales y Folklóricos de Chile», que contiene 27 melodías, que representan diversas formas del folklore, como tonadas, villancicos, décimas, cantos de velorio, canciones y catorce danzas tradicionales. Dicho folleto incluye, además, un análisis musical de cada trozo, hecho por el profesor señor Jorge Urrutia Blondel y las noticias históricas, que son un comentario documental del profesor jefe Eugenio Pereira Salas. Como impresos se han iniciado, además, interesantes bibliografías y nuevos archivos.

Para la inscripción de las informaciones del público, cuenta además el Instituto con impresos de una nueva serie de *Fichas Tipos*, en forma de cuestionarios de fácil comprensión, que los informantes suscriben y que se facilitan a los personas interesadas en recibirlas.

Con respecto a conciertos, el Instituto mantendrá esta actividad, de preferencia con el carácter de divulgación y educación folklórica, presentando, como ya lo hizo anteriormente, en teatros, centros culturales y gremios, diferentes cantadores con cuanto se considere de mayor interés como interpretación folklórica, del repertorio recogido y del que los cantadores posean. Se han realizado ya este año conciertos en el Centro Cultural «Pedro Aguirre Cerda», de la Población Fermín Vivaceta y otros, así como veladas en la Penitenciaría de Santiago. Para estos conciertos se contó con el aporte desinteresado de intérpretes que colaboraron entusiastamente, entre ellos, la señora Amanda Acuña, las hermanas Loyola y el dúo Molina-Garrido.

Complementa en la actualidad la divulgación folklórica una interesante actividad radiofónica que, por medio de conciertos dominicales, irradia, en un espacio cedido gentilmente por Radio Sociedad Nacional de Agricultura, de 14.30 a 15.30 horas, audiciones dedicadas especialmente a provincias y en las cuales se da a conocer música folklórica universal, audiciones ilustradas con la lectura de comentarios especiales del profesor jefe, Sr. Eugenio Pereira Salas, lo que va constituyendo el más interesante panorama del Folklore Universal.

Se inició esta serie de conciertos con una audición dedicada a la *Música Eslava*. Se hicieron oír obras tradicionales y folklóricas de Rusia, Cantos populares, Cantos Circasianos, Danzas y Cantos Folklóricos, Cantos de Navidad, Música de Vaudeville ruso, interpretado todo por conjuntos y voces del país. El segundo programa estuvo formado por *Música Popular de Oriente* (Bali, India, Persia, Egipto y Java). Se empezó después a dar a conocer el folklore de Norteamérica, con programas hechos por el investigador JOHN JACOB NILES, típico cantador ambulante. Luego un programa de *Música Negra de Africa*, grabada por Laura C. Boulton en la Expedición del Oeste de Africa, realizada por el Field Museum de Historia Natural de Chicago; y *Música Negra, (afro-americana), en Norte América*, interpretada por el «Cuarteto Hampton» y los «Wings over Jordan», dirigidos por el cantor negro Worth Kramer. Siguió un *Concierto de Música Indígena* del S. O. de Norte América, en grabaciones hecha por Laura C. Boulton en la Expedición del Field Museum de Historia Natural de Chicago; *Audición de Música Folklórica del S. E. de Estados Unidos y México*, en la colección grabada por JOHN ALLAN e ISABEL LOMAX. Audición de *Baladas Tradicionales y Cantos Folklóricos de Estados Unidos* (cantos de montañeses, cantos de marineros, cantos de leñadores, cantos de mineros), colección de la Biblioteca del Congreso en Washington. *Concierto de Canto negro en las plantaciones del Sur de Estados Unidos*: juegos infantiles, cantos negros de los campos algodonereros, canciones religiosas, recogidos en los estados de Carolina, Tennessee y Missisipi.

Como expansión radial debemos agregar la transmisión especial para Estados Unidos que el Instituto irradia por medio de Radio Sociedad Nacional de Agricultura los primeros Jueves de cada mes, a las 6.15 de la tarde, en onda conducida que es captada por Columbia Broadcasting System y 127 estaciones en cadena de Estados Unidos y retransmitidas a nosotros el Miércoles segundo del mes en onda corta, a las 11.30 P. M., por Radio Sociedad Nacional de Agricultura. Los comentarios y selección de estos programas, llamados «Calling Pan-America», están a cargo del profesor jefe del Instituto. En lo ya irradiado este año, se comenzó por una exposición musical y verbal de las Diferentes formas musicales del Folklore: Canción, Tonada, Cueca, vinculando con la tonada el Villancico y el Esquinazo. Otro programa fué dedicado a «Diferentes danzas tradicionales y antiguas» (el Aire, el Cuándo, la Sajuriana, la Secudiana, el Costillar, la Pequenada, la Resbalosa, la Zamacueca y la Cueca). En cada uno de estos programas se incluyeron también cantos populares de hoy día. Actuaron como intérpretes las Hnas. Loyola y el Dúo Molina-Garrido, acompañados de tres guitarras y arpa. Los comentarios se tradujeron al inglés. Próximamente se irradiará una disertación sobre «La más justa interpretación del canto Folklórico» y un programa de Música Folklórica religiosa o ritual como Décimas, Alabanzas, Villancicos, cantos de Velorios, de Bodas, etc.

* * *

Este año, en la rama de investigación, se trabaja especialmente entre los cantadores que habitan en los lugares más apartados y que, en razón de su aislamiento y falta de influencias extrañas, han sido considerados siempre como los guardadores más fidedignos de la canción y tradición folklórica.

En el capítulo de «Danzas Antiguas», se continúa la rebusca con el propósito de llegar a rehabilitarlas en nuestro medio nacional. Mas agotando primero todas las formas para llegar a obtener una visión documental precisa de la coreografía, trajes, costumbres y modalidades correspondientes a cada especie danzable. Además nos parece indispensable aumentar más y más el número de hallazgos en Bailes de Chinos, Baile de los Turbantes, Bolerías, la Cachucha, el Calladito, Contradanzas, Cuándo, Cuadrillas, Charcarán, Chicoteo, Chincolito, Churre, Chocolate, Gallinazo, Gaymba, Guachambes, Lanchas, Llanto, Loro, Maisito, Malambo, Nave, Negrito, Olas, La Perdiz, La Porteña, Rebalosa, Salchicha, Sandoval, Sapo, Siquimiriqui; Torito, Tras-Tras, Verde Zamacueca, Zanguaraña, Zapateo o zapateado; Zapatera, Zarambeque, la Campaña, Canto a lo divino, Cañaveral, Cielito, Décimas glosadas, Décimas de San Juan y aires infantiles como el Palmito, el Tocar, el Medir, Choclón y Montón.

* * *

Para finalizar, podemos decir que la labor del Instituto del Folklore Musical de la Universidad de Chile principalmente ha sido hasta ahora la de investigar técnicamente, actividad que, en un primer término, puede considerarse como un trabajo de laboratorio, que aborda en primer lugar la documentación histórica profunda, preparatoria a la audición y después la selección, grabación y archivo de formas musicales para discriminar lo suficientemente meritorio de ser conservado como patrimonio musical. La responsabilidad inmediata de este trabajo está encargada al profesor Eugenio Pereira Salas, que reúne en su persona de historiador la capacidad, los conocimientos y experiencia de una vida entera entregada a este tipo de investigación. Como consecuencia de la labor primordial, en un segundo plano inmediato, tenemos la de divulgación del material recogido para la mejor reivindicación y valorización del Folklore en Chile. Lo que facilita automáticamente la formación de un criterio en los auditores y una espontánea afluencia de personas que eran guardadoras sin saberlo, de melodías tradicionales. Estas personas, al tomar conciencia de lo que poseen, muchas veces miran con extrañeza el que una institución de la Universidad de Chile pueda interesarse por esos cantos, al extremo de anotarlos en notación musical y texto e indagar su historia y origen.

Como puede verse, el Instituto de Investigaciones del Folklore Musical ha querido en sus primeros años de labor, sistematizar la investigación, clasificarla y seleccionarla, a fin de tener la más fidedigna colección folklórica, e interesar en la búsqueda paulatinamente al mayor número de colaboradores respetuosos de la tradición. Precioso aporte son para sus fines el acercamiento a cantadores o payadores de ceremonias regionales; el saber de viejos pregones urbanos o gritos de vendedores ambulantes, de canciones y rondas infantiles tradicionales, de cantos de las romerías de pueblos, de invocaciones junto al Pesebre de Noche Buena, cantos de la Trilla, Cantos de la Vendimia, cantos para ahuyentar los Pájaros, Cantos que narren las aventuras de Carlo-Magno, de los Caballeros de la Mesa Redonda y otros romances tradicionales. Cantos con los romances del Negro Taguada y de don Javier de la Rosa y cuantos en sí conservan una tradición casi extinguida o que cayó en injusto olvido. Informar de la existencia de viejos instrumentos, como el rabel, el guitarrón o el tambor con que se animaba la cueca, es otro aporte de importancia. Estas y otras referencias harán de quienes las suministren inapreciables colaboradores, al contribuir con un material tal vez precioso para esta inagotable búsqueda folklórica. Las fichas con estas informaciones, una vez comprobadas y seleccionadas, pasarán a figurar en el Mapa Folklórico como punto de referencia importante, así como las melodías formarán parte del Archivo Sonoro Folklórico de Chile.

Con respecto a la parte de exteriorización oficial de las últimas actividades de este Instituto, por medio de espectáculos públicos, cabe mencionar entre otras, la desinteresada iniciativa de la Sección Cultura e Informaciones del Ministerio del Interior, la que en sus conciertos y festivales tipo de entretenimiento popular, al aire

libre, viene incluyendo en sus programas danzas y cantos del repertorio folklórico en estudio del Instituto de Investigaciones del Folklore Musical de la Universidad de Chile, prefiriendo para ello además, a las intérpretes que colaboran con nuestra institución. Es de celebrar la espontánea colaboración de ese organismo, colaboración que, posiblemente, sería todavía más interesante y de progresiones inmediatas más efectivas, si se lograra sistematizar un acuerdo organizado entre las partes para buscar la mejor forma de llevar hasta la masa la verdadera cultura tradicional y folklórica del pasado, único camino viable, nos atrevemos a decir, para conservar y mejorar el canto popular de hoy que vendrá a constituir el folklore del mañana.

Al Ministerio de Educación también le cabría una acción en conjunto en la materia, un aporte interesante e indispensable sería, el que se lograra organizar en forma continuada la educación folklórica en los liceos, que nosotros hemos desarrollado sólo esporádicamente con el envío a establecimientos educacionales de conciertos folklóricos, con programas comentados en forma de amenas clases. Preparáronse muchas veces estas audiciones no sólo con números vivos, sino también por medio de los folletos explicativos impresos y grabaciones. Como complemento de aquello, obsequiamos a los colegios repertorio coral armonizado sobre melodías tradicionales y folklóricas; material que fué especialmente confeccionado por la Facultad de Bellas Artes para coros de primaria y secundaria, colecciones de un indiscutible valor para la cultura y repertorio de los escolares. En lo que se refiere a clases sobre folklore, también merece anotarse la efectiva cooperación encontrada en Australia Acuña, profesora secundaria y colaboradora en nuestra actividad folklórica, quien da a conocer en sus clases de música en los liceos y en la Escuela para Educadoras de Párvulos de la Universidad de Chile, junto a su serio material propio de investigación, el nuestro. Otro tanto hace Laura Reyes, Inspectora Especial de Enseñanza Musical en Educación Primaria; Erasmo Castillo, profesor primario de la Escuela Hogar N.º 2; María Luisa Sepúlveda y Carmen Cuevas, en sus clases particulares y así otros profesores que igualmente trabajan con seriedad y gran entusiasmo por la valorización del verdadero cantar campesino.

En consecuencia, después de lo enumerado, no podemos desconocer, ni dejar de esperar el obtener en el futuro una acción coordinada efectiva de las secciones de ambos ministerios mencionados y la Universidad de Chile, acción que podría ser llevada en un plano de recíproco entendimiento para profundizar y mejorar cada cual su especialidad como labor científica folklórica de búsqueda y custodia, como divulgación, exaltación, y como enseñanza del Folklore Musical. Unión que traería, con aprovechamiento de esfuerzos, aún más pronto el resurgimiento y valorización de nuestra propia música y el aprecio y calificación de sus verdaderos intérpretes.

F. S.

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

PREMIO MUSICAL REICHHOLD

El Director de la Orquesta Sinfónica de Detroit, Carl Krueger, destacada personalidad de la música moderna de los Estados Unidos, pasó por Santiago, en una fugaz visita, en los primeros días de Junio.

Carl Krueger recorre los países de América Latina para establecer contacto con los compositores de música, informarlos y estudiar con ellos y los organismos directores de la cultura artística, la definitiva organización del Premio Musical Reichhold, importante concurso de vastas perspectivas, promovido por el Presidente de la Orquesta Sinfónica de Detroit, señor Henry H. Reichhold.

Es tanta la trascendencia de este Premio, que no queremos dejar de ofrecer a nuestros lectores los detalles de mayor relieve relacionados con él, conforme a las modificaciones que experimentarán sus bases, después de la visita que el Sr. Krueger ha efectuado a los medios musicales de Sud América.

Transcribimos en primer lugar la convocatoria al Premio Reichhold, que traduce con toda precisión el alto espíritu que mueve a sus organizadores. Dice así:

«La convicción de que la buena música es una fuerza que tiende a borrar las distancias y diferencias entre los pueblos de varios países, nos ha movido a establecer un concurso entre los compositores del hemisferio occidental, con el objeto de obtener el trabajo nuevo más meritorio para orquesta sinfónica, realizado por un compositor oriundo de las Américas.

«El plan del Comité del Premio Reichhold de Música consiste primeramente en auspiciar concursos preliminares en cada uno de los veintiún países americanos, incluyendo Canadá. Las composiciones que resulten ganadoras en estas competiciones nacionales, ingresarán en el concurso final para los grandes premios. El estreno absoluto de las obras que reciban los grandes premios será interpretado por la Orquesta Sinfónica de Detroit, dirigida por Carl Krueger.

«El amplio propósito que persigue esta competición, es el de favorecer un espíritu de comprensión y unidad entre las naciones, como asimismo ayudar a presentar al público la música nueva más importante escrita en las Américas.

(Firmado): HENRY H. REICHHOLD».

Las bases establecen tres premios en dinero: el primero de 25.000 dólares; el segundo de 5.000 y el tercero de 2.500 dólares. Estos premios serán discernidos a tres obras sinfónicas, para gran orquesta y sin solistas, cuya forma y carácter quedan a la elección del autor, por el Jurado constituido en Estados Unidos e integrado por personalidades musicales.

Las obras presentadas al Concurso deberán ser escritas por compositores nacidos en una de las repúblicas americanas o el Canadá, que sean ciudadanos de estos países. No deberán haber sido impresa o ejecutadas públicamente, ya sea en su totalidad o en parte. Su duración será de veinte a treinta y cinco minutos. Cinco minutos de exceso podrán ser admitidos si en la opinión del Jurado la calidad del trabajo lo merece. Las partituras estarán escritas a tinta y claramente legibles, acompañadas de las partes correspondientes. Las obras que merezcan premios en metálico quedarán de propiedad de la Orquesta Sinfónica de Detroit, quien llevará a cabo su estreno y se reservará los derechos de ejecución de esta audición y las posteriores.

En cada una de las naciones americanas funcionarán Jurados que harán una selección previa de las obras que deben ser sometidas al de Estados Unidos. En cuanto a Chile se refiere, conforme a los acuerdos a que se llegó con el Sr. Krueger, ratificados por el H. Consejo Universitario, el Jurado nacional estará formado: por un miembro designado por el H. Consejo de la Universidad de Chile; otro por el Ministerio de Educación Pública; otro por la Asociación Nacional de Compositores; otro por la Sociedad de Compositores Chilenos y un quinto miembro elegido por los concursantes, en una sesión a que convocará el Sr. Secretario General de la Universidad de Chile, quince días después de cursado el pliego de admisión.

El Jurado Nacional podrá seleccionar hasta cinco obras que se ajusten a las disposiciones generales del Concurso, para ser propuestas al Jurado de Estados Unidos.

Las obras presentadas al Jurado de Chile deberán entregarse bajo seudónimo. Junto con cada partitura, en un sobre cerrado, que ostentará el seudónimo de la obra a que corresponde, se incluirá el nombre y domicilio del autor. Al ser elegidas las obras que han de ser enviadas al Jurado de Estados Unidos, el Instituto de Extensión Musical, por medio de la prensa, convocará bajo su seudónimo, a los compositores favorecidos, para que envíen los materiales de orquesta correspondientes a sus partituras. El secreto del seudónimo será guardado hasta la decisión final del Jurado de Estados Unidos.

La presentación de las obras ante el Jurado Nacional deberá hacerse en los formularios y sobres facilitados a este efecto por los Organizadores del Concurso Musical Reichhold, que se hallarán a disposición de los concursantes en las oficinas del Instituto de Extensión Musical, con suficiente anterioridad a la fecha de clausura del Concurso.

El Concurso se cerrará en cada país el 1.º de Diciembre de 1945. Sin embargo, el Sr. Krueger ha manifestado que gestionará,

a sugestión de gran número de compositores y personalidades directivas de la vida musical en Brasil, Argentina, Chile y otras naciones, una ampliación de este plazo hasta el 1.º de Marzo de 1946, en atención a la tardanza con que las bases del Concurso han sido claramente difundidas en los países de América del Sur.

La fecha en la cual el Jurado de Estados Unidos emitirá su falló, será anunciada en fecha próxima por los organizadores del Concurso. Además de los tres grandes premios en metálico, el Jurado de Estados Unidos emitirá un cierto número de menciones honrosas para aquellas obras que así lo merezcan.

Con posterioridad a la visita del señor Carl Krueger, pasó por Santiago y celebró una larga entrevista con el Decano de Bellas Artes, Sr. Santa Cruz, el Director Gerente de la Orquesta Sinfónica de Detroit, señor Walter H. Breuer, quien manifestó su absoluta conformidad con las sugerencias que le fueron comunicadas de parte de los compositores chilenos, puestas antes en conocimiento del Sr. Krueger y recogidas en la presente síntesis de las bases de este importante Concurso Musical.

GILBERT CHASE

El 25 del presente mes de Julio, llegará a Santiago, donde permanecerá hasta el 2 del próximo Agosto, el destacado musicólogo norteamericano señor Gilbert Chase.

El Sr. Chase viaja bajo los auspicios de la Biblioteca del Congreso de Washington, conforme a un convenio con la N. B. C. de la misma capital. El fin de su visita a los países de la América del Sur será fomentar la difusión de la música norteamericana por medio de Bibliotecas Musicales creadas por donación del Departamento de Estado de los Estados Unidos.

FRITZ BUSCH

Dentro de la primera semana de este mes de Julio, llegará a nuestra capital, en su tercera visita a nuestro país, el director de orquesta de fama internacional, tan estimado de nuestro público, maestro Fritz Busch. Dirigirá los cuatro conciertos de la presente temporada de la Orquesta Sinfónica de Chile, correspondientes al mes de Julio. Entre las obras incluidas en sus programas figuran:

Primeras audiciones: Mozart, «Sinfonía concertante para oboe, clarinete, corno, fagot y orquesta». Beethoven, «Obertura Leonora N.º 2». Wagner, «Preludio» del tercer acto y «Danza de los Aprendices» de «Los Maestros Cantores de Nürenberg». Brahms, «Obertura Trágica». Mendelssohn, Obertura «La bella Melusina».

Otras obras destacadas de sus programas serán: «Sinfonía del Reloj» de Haydn, las Sinfonías Segunda y Cuarta y el «Concierto para piano y orquesta en Do menor», de Beethoven, la «Tercera Sinfonía» de Brahms, las «Variaciones y Fuga sobre un tema de Mozart» de Reger, «Danzas de Salomé» de R. Strauss, «Concierto

para violoncello y orquesta» de P. H. Allende y «Variaciones en tres movimientos para piano y orquesta», de Santa Cruz.

ERNESTO XANCÓ.

Este joven y distinguido violoncellista español, discípulo predilecto de Pablo Casals, que tan grandes triunfos acaba de obtener en Buenos Aires, acaba de llegar a Chile para actuar en la temporada de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, acompañado al piano por Giocasta Korma. Actuará también como intérprete del «Concierto para violoncello y orquesta» de P. H. Allende, en los conciertos de la Sinfónica de Chile dirigidos por el maestro Busch.

IMPORTANTE CONTRIBUCION A LA HISTORIA DE LA MUSICA CHILENA

Don Luis Arrieta Cañas, historiador de la música chilena y prominente impulsor de la actividad musical en nuestro país en los años de comienzo de siglo, acaba de terminar un libro sobre la vida musical en Chile durante el período que se extiende entre 1878 y 1900. El meticuloso detalle de los conciertos, las reuniones musicales efectuadas en las casas del autor y de don Miguel Besoáin, etc., representa una inestimable contribución al estudio de una de las más interesantes etapas en el desarrollo de nuestra cultura artística. Un abundante material gráfico y curiosa documentación de primera mano, realzan los valores de este libro, cuya publicación deseamos se efectúe en plazo breve.

* * *

Los Coros Polifónicos de Concepción han sido contratados para una serie de audiciones desde la capital del sur en que tienen su residencia, difundidas por radio a todo Chile. Semanalmente ofrecerán sus conciertos por C. B. 130, Radio La Americana de Santiago, la emisora que ha tenido esta feliz iniciativa, que oportunamente comentaremos en sus resultados en la sección correspondiente de esta revista.

* * *

El Centro de Alumnos del Conservatorio Nacional de Música eligió a principios de Junio su nueva Directiva para el presente año. Fueron elegidos para integrarla Oscar Cortés, Presidente; Pedro d'Andurain, Secretario; Violeta Soto, Tesorera; Ida Améstica, Organizadora de Conciertos; Hernán Díaz, Delegado ante la FECH. (Federación de Estudiantes Chilenos).

* * *

En San Fernando se ha organizado un Conservatorio Popular de Música, con sede en la Escuela de Hombres N.º 1 de aquella ciudad. La Alcaldía, junto a otras autoridades locales y educacionales, han prestado un decidido apoyo a la formación y funcionamiento de este centro de cultura.

MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

Juan A. Orrego Salas, becado por la Fundación Rockefeller en la asignatura de Musicología General y en las especialidades de Dirección Coral y Composición en la Universidad de Columbia, en Nueva York, presentó al finalizar su primer semestre de estudios una «Sonata para violín y piano», ejecutada en su estreno por Abraham Soft y la pianista Reabs Sadowsky, sobre la que ofrecimos ya alguna información en un número anterior.

En consecuencia de la favorable impresión producida por la obra del joven compositor chileno en su estreno, en el concierto que tuvo lugar en el Teatro de la Universidad de Columbia, Juan A. Orrego fué invitado a presentarse como candidato a miembro de la Sociedad Internacional de Música Contemporánea, que tiene su sede actual en los Estados Unidos, bajo la presidencia del compositor inglés Charles Clifton. La admisión a este organismo se otorga previo un estricto análisis y ejecución de las obras presentadas ante el Jurado correspondiente. Juan Orrego se presentó ante el Forum Group de la S.I.M.C. en un programa integrado por las composiciones de los jóvenes músicos que se detallan:

Lou Harrison (1917), norteamericano, alumno de Howard Cooper, Henry Cowell y Arnold Schönberg. «Suite para piano».

Johan Franco (1908), holandés, alumno de William Pyper en Amsterdam. «Cuatro Poemas», para canto y piano. Y la obra de Orrego antes citada. Esta recibió la aceptación unánime del Jurado, en consecuencia de lo cual el músico chileno fué designado miembro efectivo de la S.I.M.C. Con posterioridad a este hecho, la «Sonata para violín y piano» de Orrego, fué ejecutada en tres nuevos conciertos públicos y grabada en discos, así como transmitida para toda América por la National Broadcasting System, con fecha 25 de Mayo.

Nuestro compatriota ha sido oficialmente invitado, por el Departamento de Música de la Pan-American Union, para asistir al National Meeting anual del Congreso de Educadores de Música, que tendrá lugar en Filadelfia y a permanecer un mes en trabajos de investigación en el Departamento de Música de la Biblioteca del Congreso de Washington.

Orrego, además, en sus estudios de Musicología en el «Colegium Musicum» presentó un trabajo sobre «Lully y su época». Durante las vacaciones de Verano fué becado para asistir al Curso de Dirección y Composición Coral, y Dirección Orquestal que dicta Randall Thompson, compositor y decano de la Universidad de Virginia en Charlotwill. Recientemente ha sido examinado Juan A. Orrego en sus trabajos de composición del año por el maestro Paul Hindemith, quien decidió aceptarlo como alumno efectivo de su cátedra.

CONCIERTOS

ESTRENO DEL BALLET «COPPELIA».

Si alguna vez puede estar permitido a un crítico vigilante de sus palabras, temeroso de la hipérbole, el empleo sin reserva de los más resonantes adjetivos de encomio, es sin duda en esta del estreno de «Coppelia», por el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. Por desgracia, los calificativos de perfecta, sublime, maravillosa y otros que con justicia podrían aplicarse a esta representación, han perdido todo su valor en el abuso que de ellos se hace. En suma, nos encontramos sin palabras que sean aptas para expresar el alto nivel artístico de este acontecimiento. Decir que constituyó una de las manifestaciones de arte más puras que hemos conocido y la que con mayor fuerza ha conmovido nuestra sensibilidad en los últimos años, quizás no sea decir todo lo que este esfuerzo merece. Pero puede agregarse que tales apreciaciones distan mucho de ser privativas del que esto escribe. El público de que rebosaba la sala del Teatro Municipal en el estreno de «Coppelia» y el no menos numeroso que ha agotado con inusitada anticipación las localidades para las funciones siguientes, demostró en su entusiasmo que nuestra opinión se halla ampliamente compartida.

Que en un lapso de poco más de tres años, Ernst Uthoff, director de la Escuela de Danza, y sus compañeros en el profesorado de la misma hayan sido capaces de formar un cuerpo de tan avezados danzarines, sobrepasa los límites de lo ordinario. Porque es mucho lo que tenemos que elogiar en la interpretación de Lola Botka al papel de Coppelia, sobre todo en su actuación del segundo acto, cuando la muñeca, trágicamente, poco a poco se humaniza; mucho también lo que hay que destacar en la versión ofrecida por Rudolf Pescht de «Franz». Pero Patricio Bunster (Coppelius), Malucha Solari (Swanilda), Ana Blum (La Gitana) y los demás alumnos de la Escuela, tanto los que tenían papeles de solistas como de miembros del conjunto, ¿es que se quedaron a la zaga de sus profesores, antes citados, primeros bailarines de una de las primeras compañías de ballet europeo? En ningún modo. Quizá lo más admirable de toda esta representación sea el perfecto equilibrio, la absoluta armonía que se ofreció en ella entre cada una de las partes y el todo.

La crítica de Santiago ha dispensado un unánime elogio al Ballet de la Escuela de Danza con motivo del estreno de «Coppelia». Sería imposible reproducir, ni aún parcialmente, estos juicios sin prolongar en demasía este artículo. No obstante, no resistimos al deseo de recoger aquí la impresión que «Coppelia» produjo en una ilustre personalidad musical que nos visita, el maestro Jascha Horenstein. En declaraciones que hizo a la revista «Ercilla», con fecha 5 de Junio, afirmó que el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza es «magnífico y sería admirable en cualquier parte del mundo

donde se presente. Los chilenos pueden sentirse orgullosos de tenerlo. «Coppelia» fué la primera impresión que tuve en Chile. No podía haber iniciado mi estadía aquí bajo mejores auspicios».

En el programa del estreno de «Coppelia» y en las demás representaciones, se ofrecieron junto a este ballet los titulados «Sueño», de la ópera «Sayeda» de Bisquerdt, y «Capricho Vienés» sobre valeses de Juan Strauss. En su interpretación se repitieron los éxitos de años anteriores. La Orquesta Sinfónica de Chile, bajo la dirección de Víctor Tevah, tuvo a su cargo la ejecución de la música danzada.

CONCIERTOS DE LA TEMPORADA SINFONICA

La Orquesta Sinfónica de Chile prosigue con creciente éxito sus actuaciones de la presente temporada en el Teatro Municipal. El Viernes 25 de Mayo actuó con la Orquesta del Estado el último de los directores chilenos que se presenta en esta serie de conciertos: Juan Casanova Vicuña. Interpretó un programa en el que figuraban como obras principales la «Sinfonía en Re menor», de Franck, y el «Concierto en Sol menor», de Mendelssohn. Herminia Raccagni tuvo a su cargo la parte solista de esta obra. Una de las más amañadas de su autor, la participación que en ella le cabe a la orquesta, poco más que simple acompañante del piano, no permitió mayor lucimiento a la Sinfónica de Chile ni al director que con ella se presentaba. Mucho en cambio pudo mostrar la pianista de sus extraordinarias dotes, en el tejido virtuosístico, de delicada estambre, que al instrumento principal se le asigna. Claridad y limpieza de sonido, dicción perfecta, exquisita matización de los complicados pasajes en que abunda esta obra, nada quedó por realizar ni podía ser superado en la interpretación que dió Herminia Raccagni a su parte.

De la «Sinfonía» de Franck, así como de los «Dos Nocturnos» y una «Danza» de Debussy, orquestada por Ravel, que cerraban el programa, Casanova Vicuña ofreció versiones estimables. Sin duda el director chileno superó en este concierto a todas las actuaciones que antes hemos tenido ocasión de oírle. «El Huaso y el Indio» y «María Luisa, Vals», esta última en primera audición, composiciones de Juan Casanova que ejecutó en este programa, volvieron a mostrarnos al sutilísimo orquestador de los «Esquisses» sinfónicos. Sus obras nuevas se hallan en realidad emparentadas muy de cerca con aquellos «bocetos». La misma agilidad de trazo y buen gusto en el manejo de los colores orquestales, hacen de las estampas ahora interpretadas un delicioso ejemplo de un aspecto de la música chilena que no puede ser desconocido.

*

En el concierto siguiente, 1.º de Junio, se presentó por primera vez ante nuestro público David Van Vactor, compositor, intérprete y director norteamericano que, en los múltiples aspectos de su actividad, en el corto tiempo que reside entre nosotros, no ha hecho sino

corroborar la alta opinión que de él nos habíamos formado por las referencias de que disponíamos. Desde luego, su actuación como director de orquesta fué por completo consagratoria.

Van Vactor se acreditó como un director de excelente técnica, eficaz y sobria, y de una sensibilidad agudísima que le permitió desempeñarse en la interpretación de la compleja «Primera Sinfonía» de Brahms de manera insuperable. El conocimiento profundo que demostró de esta partitura, el rigor, producto de un concienzudo análisis, con que mantuvo el *tempo* justo en cada una de las partes y el no menos justo equilibrio entre los diferentes planos orquestales, se unía a una estricta dosificación del «pathos», difícil de obtener en una obra como ésta que es de transición entre las de Brahms. El público comprendió hasta qué punto era admirable la versión de Van Vactor, dispensándole una ovación tan prolongada como pocos directores han recibido, entre los de primer rango que nos han visitado.

Habría que insistir en los mismos elogios sobre la ejecución de la «Obertura al aire libre» de Copland, la «Pastoral de Verano» de Honegger y la «Obertura para una Comedia» de que es autor el propio Van Vactor. Ocupaban estas composiciones el centro del programa, entre la «Suite en Re mayor» de J. S. Bach y la Sinfonía de Brahms. Antes de escuchar ésta, llegamos a suponer que Van Vactor era sobre todo excelente intérprete de la música contemporánea, porque en la de Bach no nos satisfizo. Pero tal suposición fué desvanecida una vez que escuchamos el concierto hasta el fin. La completa madurez de su arte de director no dejaba lugar a dudas después del relieve que supo dar a la obra de Brahms.

*

El sexto concierto de la temporada sinfónica estuvo a cargo de Jascha Horenstein. Interpretó un programa formado por la «Sexta Sinfonía» (Patética) de Tschaikowsky, el «Mathis der Maler» de Hindemith y la obertura N.º 3 de «Leonora» de Beethoven.

Horenstein es antes que nada un artista, una sensibilidad artística de alto vuelo. En su peculiar manera de dirigir, prescindiendo de partitura y batuta, la música parece hacerse carne de su propio cuerpo. Hasta tal punto la plasman sus gestos, el crispar de sus manos, sus dedos desmesurados, ágiles y nerviosos que trazan en el aire el perfil de los sonidos, ya sea la relampagueante llamada de un trombón, como el blando canto de un clarinete o el diseño rítmico de unos contrabajos que poco a poco surge del fondo de la orquesta hasta cobrar extraordinario relieve. Y todo esto, conviene advertirlo, sin teatralidad. Violenta o plácida, su gesticulación nunca obedece a otras razones que las puramente musicales; jamás es superflua ni menos aún parte de ese espectáculo que se condena en aquellos directores demasiado complacientes en el halago de las muchedumbres.

De la «Sinfonía Patética» de Tschaikowsky, puede afirmarse que Horenstein ofreció no sólo una versión ejemplar, sino casi mi-

lagrosa. Verdadero milagro del formidable taumaturgo que es este director, fué aligerar en tal manera el peso muerto de las ideas marchitas y del forzado patetismo, muy de otra época, que gravitan sobre la prolongada partitura del músico ruso hasta conseguir el entusiasmo de los auditores más exigentes. Por nuestra parte, hemos de confesar que descubrimos en Tschaikowsky muchas bellezas que no le sospechábamos. No sólo en cuanto a la orquestación, que ahora comprendemos del todo lo merecido que tiene el que tanto se la pondere, sino en cuanto se refiere al hábil tratamiento de los temas y el empleo de ciertos matices de expresión que no carecen de sutileza y, de ordinario, suelen naufragar en la masa tumultuosa y densa de aquel patetismo a que aludíamos.

En «Mathis der Maler», la compleja urdimbre de la obra se mostró al desnudo, sin que el goce que nos produjera fuese de simple orden intelectual, gracias al esfuerzo del director. «Leonora N.º 3» de Beethoven, desmereció al lado de las otras interpretaciones que Horenstein nos ofreció. La Orquesta Sinfónica de Chile siguió con admirable disciplina y un fervor sostenido al artista que tenía a su frente.

S. V.

RECITAL DE SONATAS POR FREDY WANG Y TAPIA CABALLERO

En la Sala Cervantes, el Lunes 14 de Mayo, se presentaron Fredy Wang y Tapia Caballero en un recital de sonatas para violín y piano, tercer concierto de abono de la temporada de música de cámara. Ejecutaron la «Sonata en Re mayor» de Händel, la en Si menor de J. S. Bach, una de Beethoven en Re mayor, de la Op. 12, y la de Debussy en Sol menor.

Fredy Wang ofreció una de las mejores actuaciones que le hemos oído. Un estudio detenido de cada una de las obras lo llevó a un completo dominio de estilos tan dispares como el de Händel y el de Debussy, el de Bach y Beethoven. También desde un punto de vista técnico, las cualidades de pureza de sonido, seguridad de arco, justeza rítmica y ponderado sentido de la expresión, sin caer en las extralimitaciones tan frecuentes en los violinistas cuando actúan «a solo», parecen indicar en el joven músico que se halla en un proceso de superación de sí mismo. Cuando es tanto ya lo que tiene alcanzado, nada mejor podemos desearle que persistir en este empeño.

Tapia Caballero, recientes los éxitos obtenidos por sus recitales de piano, en este concierto no se mantuvo a la altura deseable como acompañante. Tal vez se le hacía muy duro este oficio de acompañante, que tiene algo de subordinado al de otro intérprete principal. Por esto, donde más estimable fué su actuación fué en la Sonata de Debussy, en la que piano y violín tienen funciones equiparables. En las de Händel y Bach sobre todo, ni siquiera supo amol-

darse a no forzar el volumen de sonido que es necesario para un instrumento que no debe pasar de secundar al violín, conforme a los propósitos de quienes las escribieron y los usos de la época en que vieron la luz.

CUARTO CONCIERTO DE MUSICA DE CAMARA

En el programa de este concierto figuró en primer término el «Concerto Grosso en Do menor» de Francesco Geminiani, cuyas obras son ejecutadas raramente. En este «Concerto» se pueden apreciar plenamente las enseñanzas que el compositor recibió de sus maestros Arcangelo Corelli y Alessandro Scarlatti. El conjunto de cuerdas, hábilmente dirigido por Víctor Tevah, dió una versión muy acabada del estilo noble que en ciertas ocasiones adquieren las obras para cuerdas solas, como la que comentamos.

De Antonio Vivaldi escuchamos el «Concierto para dos violines y orquesta de cuerdas», en el que actuaron como solistas los violinistas Pedro d'Andurain y Tito Dourthé. Estos jóvenes virtuosos demostraron en este «Concierto» poseer una clara y limpia técnica, como es exigida constantemente en las obras de Vivaldi. Por otra parte, se vió, en forma patente, la comprensión que tenían de este «Concierto», al tocarlo muy dentro del clásico estilo de los violinistas italianos. En ningún momento olvidaron su papel de pareja concertante y tocaron con una homogeneidad difícil de obtener en dos solistas de instrumentos iguales. La orquesta de cuerdas estuvo correctísima en todo momento.

En la segunda parte del programa, Fredy Wang, Zoltan Fischer y Hans Loewe ejecutaron el «Trio-Serenata en Re, Op. 8» de Beethoven, para violín, viola y violoncello. Esta obra tiene todavía cierta influencia de Mozart, tanto por la forma, que es la de la serenata de tipo clásico, como por la juvenil y fresca alegría de sus temas. Los ejecutantes actuaron correctamente y su versión estuvo muy ajustada al primer estilo beethoveniano.

En la última parte del concierto, Víctor Tevah dirigió la suite para orquesta de cuerdas «Del tiempo de Holberg», de Grieg. Es una magnífica muestra del talento que la inspiró. Dentro del clásico molde de las danzas del siglo XVIII, el compositor encuadra temas genuinamente representativos de la música escandinava. La versión que de esta suite nos brindó Tevah puso en relieve toda la belleza de la obra.

D. N. T.

CONCIERTOS DE GIORGY SANDOR

El pianista húngaro Giogy Sandor ofreció, el mes pasado, un ciclo de cuatro conciertos en el Teatro Municipal.

En todos ellos, Sandor demostró un dominio técnico del instrumento realmente sorprendente. Octavas, pasajes digitados, acordes desplazados, etc. son dificultades que Sandor vence con enorme sol-

tura y seguridad. Sin embargo, en las Sonatas de Beethoven y Mozart y en las obras de Bach, su interpretación estilística careció de verdadera madurez musical y de comprensión formal. Matices exagerados, durezas en el sonido vinieron a deformar la sobriedad expresiva que distingue a estos autores. Por la misma facilidad técnica y destreza mecánica de que dispone Sandor, tiene la tendencia a precipitar el tiempo de las obras. La Fuga de la «Toccata en Do» y de la «Fantasía Cromática» de Bach, el Estudio «Patético» de Scriabin, «El pájaro profeta» y las «Papillons» de Schumann fueron alterados en sus caracteres específicos por este mismo defecto.

Sandor no ha sabido captar ni en «Ondine» de Ravel ni en «Feux d'Artifice» de Debussy, la atmósfera impresionista y esencialmente sugerente de estas obras. Esta ausencia de estilo la produce especialmente el mal manejo del pedal y un falso concepto del *rubato*, que oscila entre un isocronismo fuera de estilo y una deformación arbitraria de los valores. Cabe resaltar la magnífica ejecución de las obras de Bela Bartok y Shostakowitch y muy especialmente las Sonatas de Liszt, donde Sandor puede lucir sus formidables cualidades técnicas, que como músico son los mejores atributos que posee.

ALFONSO MONTECINO.

VAN VACTOR EN MUSICA DE CAMARA

El quinto concierto de Música de Cámara, estuvo formado por dos partes, visión fulminante del arte de Beethoven en los dos extremos de su primer y tercer estilos, y de una parte final con estrenos de música moderna.

Van Vactor se presentó como solista en la flauta y como compositor. En este aspecto poco podemos agregar a lo ya dicho en reseñas anteriores. Su «Sonatina» para flauta y piano muestra la excelente factura, la contagiosa alegría juvenil y la espontaneidad de ideas que hemos celebrado en las composiciones de este músico que nos ha sido dado conocer. En cuanto a su actuación como flautista, sobran los elogios. Jamás hemos escuchado un intérprete que domine mejor este difícil instrumento, tanto en sus recursos técnicos como en la acertada expresión. Ello se puso particularmente de relieve en la «Siringa» de Debussy, para flauta sola, y en la parte que le cupo a Van Vactor en el «Trío-Serenata en Re mayor», para flauta, violín y viola, de Beethoven. Fredy Wang y Raúl Martínez fueron sus colaboradores en la versión impecable de esta obra.

René Amengual acompañó a Van Vactor al piano en la «Sonatina» ya aludida y en la «Pequeña Suite» de que es autor el joven compositor chileno. Esta obra, un poco desigual en el estilo de sus cuatro tiempos, que van desde un Preludio impresionista, al menos por su color armónico, a una Courante y Aria barrocas, para desembocar en un Ragtime muy de nuestros días, pertenece a la especie de las obras menores de Amengual de más delicado espíritu.

Pero se resiente un poco de cierto carácter de improvisación que en ella domina.

Al pianista Alfonso Montecino,—un muchacho de poco más de veinte años, pero que acreditó en esta ocasión una madurez de espíritu que con mucho sobrepasa esta edad,—le estaba reservado el Beethoven de la tercera época y nada menos que con la «Sonata 32, en Do menor, Op 111». El pésimo estado del piano, duro y desagradable de sonido, con que tuvo que actuar, restó mucha belleza a su interpretación. Sobre todo en el arrebatado primer tiempo. De todas maneras demostró una completa identificación con el contenido de una composición sobrecargada de problemas. Con admirable agilidad dominó la inquietud irrefrenable de estas páginas, los violentos contrastes de luz y sombra que las animan.

OTROS CONCIERTOS

El pianista mejicano Fausto García Medeles, ejecutó en la Sala Cervantes, el Domingo 20 de Mayo, un interesante concierto, formado por obras de Franck, Debussy y músicos modernos de su país y españoles.

El «Preludio, Coral y Fuga» de César Franck fué quizás la obra que recibió de este pianista una interpretación más superficial. Por decirlo así, fué la suya mecánicamente perfecta, pero hueca en su contenido. No ocurrió lo mismo con los cuatro Preludios y los tres números del «Childrens Corner» de Debussy. Por el contrario, García Medeles se mostró bien impregnado del espíritu que domina en estas composiciones que supo traducir con una amplia riqueza de medios técnicos.

Las dos «Danzas indígenas» de Rolón y el «Baile» de Jiménez Mabarak, músicos mejicanos de última hora, demostraron que existe en aquel país un movimiento musical de gran interés, después de lo mucho logrado por Ponce, Chávez y Revueltas, maestros consagrados de la generación actual. El concierto terminó con una ejecución brillante de piezas de Granados y Turina.

*

La clavecinista argentina Julieta Goldschwartz ejecutó un único concierto en el Teatro Municipal, el 23 de Mayo. Incluía en su programa obras de Bach, entre ellas la «Fantasía Cromática y Fuga», el «Concierto en Do» de Vivaldi, y piezas de Rameau, Couperin y Scarlatti.

Julieta Goldschwartz dispone de una gran agilidad que le permite ejecutar las obras que selecciona a una considerable mayor velocidad del tempo en que fueron escritas. Recurso fácil de «virtuoso» que en modo alguno beneficia a la música. Por lo demás, ni fidelidad al estilo de los distintos maestros ni utilización de los recursos que el clavecín ofrece por sus combinaciones de registros, sin lo cual todo queda en esa «divina herrería» de que hablaba un agudo crítico francés.

*

La Sociedad Pro-Arte de Viña del Mar organizó, el 7 de Mayo, un recital de la prestigiosa pianista chilena Rosita Renard, quien se despedía para emprender una

nueva de sus triunfales jiras por el extranjero. Bach, Schubert, Mendelssohn, Halffter, Poulenc y Ravel fueron los músicos interpretados.

*

En la Sociedad Pro-Arte, asimismo, se presentó la mezzo-soprano austríaca Ruth Hennig. El programa consultaba canciones de clásicos italianos del Siglo XVIII y lieder de Schubert, Brahms, Mahler, Fauré y Tschaikowsky.

*

En el Aula Magna de la Universidad Santa María, de Valparaíso, la soprano Teresa Orrego, acompañada al piano por Rudy Lehman, interpretó un recital de lieder de Hugo Wolf, Ricardo Strauss y Manuel de Falla, además de incluir, como parte principal de su programa, la versión completa del ciclo «Amor y vida de una mujer» de Roberto Schumann. Crítica y público se mostraron unánimes en los calurosos elogios a la joven artista.

*

En el Instituto Chileno-Británico de Santiago, ejecutó un recital de danzas el bailarín Sergio Roberts. Este recital estuvo auspiciado por la Embajada de Bolivia, país al que pertenecían una gran parte de las danzas incluidas en el programa.

*

El Instituto Chileno-Británico de Valparaíso, por su parte, organizó en los primeros días de Junio una conferencia y concierto a cargo del señor Bruce Laurie, sobre las «Variaciones Enigma» de Elgar y la «Capriol Suite» de Varlock.

*

LAS RESEÑAS DE CONCIERTOS COMPRENDIDAS EN ESTA SECCIÓN, NO ABARCAN SINO HASTA LOS CELEBRADOS EL DÍA DIEZ DE CADA MES, FECHA EN LA QUE ESTAMOS OBLIGADOS A ENTREGAR LOS ORIGINALES A LA IMPRENTA.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

IMPRESIONES SOBRE LA VIDA MUSICAL ARGENTINA

Entrevista al compositor chileno Alfonso Letelier

El joven compositor chileno, Alfonso Letelier, hizo recientemente un viaje a la vecina república. En nuestro interés por la actividad musical que allí se desarrolla, uno de nuestros redactores se entrevistó con el señor Letelier.

Ofrecemos a continuación los informaciones tan valiosas que nuestro interlocutor nos ofreció en sus respuestas:

«Como novedades interesantes, puedo destacar la creación de una Editorial Musical y la grabación de discos que lleva a cabo lo Compañía Odeón. Ambas iniciativas están dirigidas por los compositores del grupo «Renovación», sin que esto signifique que sólo obtienen beneficios de ellas sus organizadores. Es así como Juan Carlos Paz, que contribuyó a la creación del Grupo «Renovación» y actualmente está alejado de él, casi en oposición, tiene sin embargo sus obras incluídas en la lista de las que serán publicadas en breve por la mencionada editorial. También están interesados en ella Alberto Ginastera y García Morillo.

«Especialmente digno de mención es que esta editorial es mantenida gracias a la generosidad de una dama de la sociedad argentina, distinguida pintora y entusiasta fomentadora de toda actividad artística: la señora Devenetti.

«La primera publicación de la editorial ha tenido un franco éxito. Se trata de «Siete Canciones» del joven compositor argentino Jacobo Fischer. La correcta impresión, cuidadosamente vigilada por la comisión designada en el grupo «Renovación», puede competir ventajosamente con cualquiera edición europea o americana. Pronto las veremos en Chile. Las próximas publicaciones contemplan ediciones de obras de Gianneo, Siccardi y los hermanos Castro (Juan José, el distinguido director de orquesta, José María y Washington).

«En este sentido, los argentinos nos llevan ventaja, ya que desgraciadamente no contamos con las magníficas posibilidades desde el punto de vista de una inmejorable impresión, que ellos poseen.

«En cuanto a la grabación de discos, la Odeón tiene ya grabadas varias obras, entre ellas una de piano, de José María Castro, una Sonata de Gianneo, un tiempo de una Sonata para cello y piano de Washington Castro y algunas obras de Jacobo Fischer y Siccardi».

—La actividad de conciertos, ¿cómo se desarrolla?

«Estas actividades quizás no sean todo lo que se pudiera exigir de un ambiente como el argentino, pero dadas las condiciones ad-

versas, que impiden que las obras de los compositores jóvenes se presenten más a menudo, esta labor significa que hay una voluntad viva y constante que desea imponerse a la adversidad y revelar los valores de la nueva generación argentina.

«Los compositores argentinos nos envidian por la magnífica organización de nuestra labor musical, que brinda oportunidades en todos los campos, a nuestros compositores. Factores de orden administrativo entran las posibilidades de una divulgación más intensa de las composiciones argentinas. La no disponibilidad constante de una orquesta sinfónica, desvía el interés de los creadores argentinos hacia la composición de obras de música de cámara. Por esto, últimamente se ha podido observar en la joven generación una abundancia extraordinaria en la producción de lieder, obras para piano y para pequeños, restringidos, conjuntos de cuerdas. En cambio, la producción sinfónica no ha avanzado nada. También los compositores argentinos han escrito numerosas obras para conjuntos corales y entre ellos cabe destacar a Ginastera, García Morillo y especialmente a un joven músico, que es también director de un numeroso y disciplinado coro: Valenti Costa.

—¿.....?

«Aun las obras de música de cámara no tienen mucha suerte. Sólo cuando cuentan con la voluntad y benevolencia de personas cultas como la señora Devenetti, pueden oírse las obras de música moderna, ya que esta dama ofrece, en los salones de su residencia, recitales íntimos en los cuales son estrenadas las últimas composiciones.

—¿A qué atribuye Ud. las diversas anomalías que ha mencionado?

«Todo lo atribuyo a una incomprensión del ambiente y de las autoridades, que no captan totalmente la necesidad de brindar mayores oportunidades a sus jóvenes compositores. Pero en este sentido ya se están moviendo algunos sectores para remediar este mal, que por otra parte se incrementa poderosamente por el aspecto comercial que adquiere el arte. Como la contratación de artistas está a cargo de casi exclusivamente agencias particulares y los programas de los conciertos son determinados por el auditor que paga la localidad, raramente son escuchados ejecutantes argentinos y menos las composiciones que son producto de los valores de la vanguardia artística argentina.

En resumen, una mayor comprensión para la obra musical moderna argentina y una organización musical que brinde mayores posibilidades, contribuirían eficazmente a despejar el ambiente musical bastante confuso de la Argentina».

ESTADOS UNIDOS

Entre las últimas obras de compositores británicos que se han estrenado en los Estados Unidos, hay que destacar la «Quinta Sinfonía» de Vaughan Williams, que fué ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Nueva York. Esta composición se diferencia notable-

mente de la anterior sinfonía por su contenido más sereno y su fondo reflexivo.

También se estrenó «Un himno solemne por la Victoria», del Jefe de Escuadrilla de la RAF, John Wooldridge, en el que la crítica destaca su tono más bien melancólico que solemne.

Finalmente fué escuchada la «Fiesta de Belshazzar» de William Walton, en la cual el compositor británico sobrepasa los límites alcanzados anteriormente.

*

Interesantes han sido los estrenos de obras de Darius Milhaud. Destacamos la «Suite Sinfónica N.º 2» ejecutada por la Orquesta Sinfónica de Nueva York, bajo la dirección de Pierre Monteux. Esta «Suite» está basada en el texto de la comedia de Paul Claudel, «Proteo». Como obras de Música de Cámara mencionaremos el «Catálogo de Flores» y dos «Melodías Populares Hebraicas», cantados por Herta Glaz. Por último, como acontecimiento extraordinario debemos referirnos al estreno de su «Cuarteto de Cuerdas N.º 4», por el Cuarteto Lener.

*

Los músicos polacos residentes en los Estados Unidos y la música polaca contemporánea han tenido ocasión de ser conocidos en una serie de recitales, especialmente en el Times Hall, en el cual se escucharon las siguientes composiciones de Cámara: el «Cuarteto de Cuerdas N.º 3» de Antoni Szalowski; el «Divertimento para flauta y piano» de Félix Labunski y el «Trío para violín, clarinete y piano» de Karol Rathaus. Como una novedad fué escuchado el «Tercer Cuarteto de Cuerdas» de Jerzy Fitelberg. En un recital extraordinario, Jakob Gimpel estrenó una serie de «Mazurkas» para piano de Szymanowski.

*

La Sociedad Internacional de Música Contemporánea organizó un concierto de música moderna a cappella en la Iglesia de la Virgen María de Nueva York, en el que participó el Shaw's Collegiate Chorale. El programa de este concierto fué integrado por las siguientes obras: «La Estación, Op. 35» de Ernst Krenek y «Mater Ora Filium» de Arnold Bax. Como número extraordinario se ejecutó música para órgano del nuevo músico francés Olivier Messiaen. Los trozos interpretados fueron elegidos de su obra «La Natividad del Señor». Hay que recalcar el carácter extraño y exótico de la torturada belleza con que está impregnado el espíritu de esta música religiosa.

*

Especial lucimiento cobró el recital anual de música norteamericana que brindó Janet Fairbank. En este concierto fueron presentadas como una primicia las canciones de Paul Hindemith, las primeras desde que adoptó la ciudadanía norteamericana. Además fueron interpretados un «Sanctus» de Lou Harrison, canciones de David Van Vactor, que actualmente se encuentra entre nosotros, canciones de Douglas Moore sobre textos de Shakespeare y canciones de John Edmunds, Virgil Thomson, Paul Bowles, Norman Lockwood, Melville Smith, Ernst Bacon, Leo Sowbery, Quincy Porter, William T. Ames, Ben Quashen y Harry K. Lamont.

*

Otro recital interesante de música vocal fué brindado por la famosa soprano Rose Dirman, acompañada al piano por Vladimir Dukelsky. Interpretó cuatro «Canciones Soviéticas» sobre textos de Pushkin y cuatro canciones americanas: «Chinese Song» de Dukelsky; «Echo» de Hindemith; «In the Woods» de Paul Bowles y «Ballyhoo Zoo» de Elie Siegmeister.

BÉLGICA

La ocupación nazi no consiguió impedir las actividades musicales en Bélgica. Después de un corto período, que siguió a la invasión, en que todas las labores se paralizaron, los diversos círculos musicales, pese a las drásticas restricciones que les estaban impuestas, desarrollaron una labor tan vasta que sólo se puede comparar con la de pre-guerra. Es así como desde el punto de vista educacional, se llegó a un resultado verdaderamente sorprendente. El Conservatorio Real de Bruselas, licenció en las temporadas que median entre los años 1940 y 1943, entre 140 y 240 estudiantes por año.

Más extraordinario aún es que, considerando las penosas circunstancias creadas por la ocupación, las organizaciones sinfónicas y de música de cámara han podido continuar su labor. Las tres más grandes organizaciones musicales de Bruselas, la Asociación de Conciertos del Conservatorio, la Sociedad Filarmónica y la Capilla Musical de la Reina Isabel, han presentado cada una más de diez conciertos. Asimismo las sociedades de música de cámara han aumentado notablemente en número y calidad de sus conciertos.

Por otra parte, se ha organizado desde 1940 una serie de conciertos educacionales que fueron ejecutados por la orquesta de la Asociación de Conciertos del Conservatorio, bajo la dirección de De Vreese, Marsick y Franz-André. Los programas incluyeron obras de numerosos compositores belgas.

Otra iniciativa, que tuvo lugar el año 1943 en el seno de la Sociedad Filarmónica, fué el Gran Concurso Nacional de Música, en el cual podían competir sólo aquellos pianistas, cantantes, violinistas y cellistas que ya hubieran obtenido algún premio en una competencia semejante. La edad de los concursantes fué situada entre diez y siete y treinta años.

Como estímulo especial se adoptó la determinación de hacer actuar como solistas a los vencedores del torneo con la Gran Orquesta Nacional Belga.

FRANCIA

Desde la liberación de París se ha notado una enorme actividad en todos los círculos musicales franceses. Por de pronto, las comisiones de disciplina de las sociedades profesionales de músicos han tomado enérgicas medidas en contra de los que colaboraron con los alemanes o adoptaron una actitud complaciente con el invasor nazi. Entre éstos están el director de la Opera, Jacques Rouché, Germaine Lubin y Alfred Cortot. Cortot, que fué miembro del Consejo Nacional establecido por Petain, como también presidente de la Comisión Musical Radial de Vichy, fué arrestado. Posteriormente se le acordó la libertad. En cambio, aquellos músicos que con su actitud se opusieron enérgicamente a la propaganda nazi y trabajaron intensamente en los grupos de resistencia, son aclamados hoy día como héroes nacionales. Entre ellos están Manuel Rosenthal, que fué jefe de la Orquesta Nacional (conjunto sinfónico radial) y Paray. Otros músicos renunciaron a los puestos que tenían en el momento de la invasión, como Charles Münch, director de la Orquesta del Conservatorio; Eugène Bigot, director de la Orquesta Lamoureux y Henri Tomasi, director de la Orquesta Padeloup. Para el cargo de director de la Opera se designó a Jacques Ibert y Félicien Fauret fué designado director del Conjunto Musical de la Guardia Republicana.

En cuanto a estrenos musicales los conciertos han tenido en sus programas los nombres de Darius Milhaud, Jacques Ibert, Francis Poulenc, Georges Dandelot, Daniel Lesure, Oliver Messiaen y Marcel Mihalivici.

*

La «Sinfonía de Leningrado» del compositor ruso Shostakovich, fué estrenada hace poco en París en un festival de música soviética. Esta sinfonía fué acogida en París con el mismo entusiasmo que inspirara en todas las regiones del mundo donde se ejecutó precedentemente.

ITALIA

Noticias llegadas de los Estados Unidos informan que los miembros del famoso teatro de la ópera «La Scala» de Milán, han votado por la suspensión de Gino Marinuzzi, conocido director artístico, que trabajó en el Metropolitan Opera House de Nueva York y en el Civic Opera de Chicago, y a los famosos tenores Tito Schipa y Beniamino Gigli porque se comprometieron como simpatizantes de los nazis alemanes. Esta medida da la clara pauta que en este sentido piensa seguir el comité de «La Scala», que elegirá cuidadosamente a los artistas que habrán de actuar en el famoso teatro.

CRONICA RETROSPECTIVA

Ravel ante sí mismo

LA UNIDAD DE LAS ARTES

Para mí no ha habido nunca varias artes, sino sólo una. La música, la pintura y la literatura difieren solamente como sus medios de expresión. De esta forma, no existen varias clases de artistas, sino varias clases de especialistas en cada arte. La necesidad de especializarse se hace cada vez mayor, a medida que nuestro campo de conocimientos se ensancha; porque nada, incluso en arte, puede ser adquirido sin un tenaz estudio. En consecuencia, se empieza a hacer imposible para nosotros seguir el ejemplo de Leonardo da Vinci, que se disciplinó en varias técnicas para ser «amateur» de todas las artes, ¡incluso la pintura!

Por lo que a mí se refiere, nací ciertamente para ser músico; mas si no soy escritor, se debe en exclusivo a la inhibición del impulso de serlo. Puedo afirmar, por ejemplo, que cuando leo, mi actitud es la de un profesional, lo hago como si fuera un escritor. Lo mismo me ocurre con la pintura. Miro a un cuadro, no con los ojos de un amante de la pintura, sino con los del pintor.

EL PIANO Y LA COMPOSICION

En la escuela, el único estudio que me divertía era el de las matemáticas, para la gran alegría de mi padre, que era ingeniero. Mi madre, que era vasca y, como toda la gente de ese país, música, hubiera preferido observarme un poco más celoso de mis estudios de piano. Pero simplemente me fastidiaban. No obstante, desde el primer minuto en que me consagré al estudio de la Composición, todo vino a demostrarme que mi verdadero camino iba en

aquella dirección. ¡Hasta me distraía en ocasiones! Lo que no es extraordinario después de todo, ya que mi interés por las matemáticas me conducía derechamente hacia el de la música. Me interesaba de tal manera que, holgazán inveterado como yo había sido hasta entonces, empecé a trabajar de noche tanto como de día,—costumbre que, desgraciadamente para mi salud, ha persistido.

Mi profesor, Charles René, me ofrecía ejercicios de Composición cuando yo no contaba más de dieciséis o diecisiete años. Pero hasta tres o cuatro años más tarde no me consagré a más serios propósitos que aquellos ejercicios. Hice algunas pequeñas piezas antes, que permanecieron cuidadosamente ocultas. En el Conservatorio entré al mismo tiempo como estudiante de Composición y pianista. En este aspecto fui miembro de la clase de Camille de Bériot, quien pronto cayó en la cuenta de que mientras yo tenía el temperamento de un artista, demostraba un mínimo de celo como ejecutante.

PRIMERAS INFLUENCIAS Y MAESTROS

Hubo un tiempo en el que comencé a hacer continuos descubrimientos en las obras de mis autores favoritos, presintiendo, a la vez, que yo tenía algo que decir en otra dirección. Las influencias que experimenté en aquel tiempo me confirman en mi creencia de que *no hay* varias clases de arte. Caí bajo la verba de un músico: Chabrier. Aunque todavía no se le reconoce el rango que merece, en la música moderna francesa todos derivan de él

en cierto modo. Jugó, en la música, un papel igual al de las pinturas de Manet. El descubrimiento de Debussy fué poco menos que una revelación para mí, hacia la que, por otra parte, me había preparado Chabrier. Y si yo he estado influido por Debussy, lo fuí deliberadamente y sentí siempre que no podría escapar a esta influencia, cualquiera que fuese el camino elegido. En ningún caso acepté por completo los principios de Debussy. Creo que esto será obvio para cualquiera. De hecho, en lo que se refiere a la técnica musical, mi maestro ha sido ciertamente Edgar Allan Poe. Para mí, el más agudo tratado de Composición, aquel que me ha influido más, es el ensayo de Poe sobre la génesis de un poema. Mallarmé, por el contrario, afirma que ese ensayo fué escrito como una broma. Firmemente creo que Poe escribió su poema «El Cuervo» exactamente como dice que lo hizo.

LA VOLUNTAD DE RENOVARSE

Mi pasión por descubrir cosas nuevas en la literatura, en la pintura y en la música no fué tan sólo un fenómeno de mi juventud. La he mantenido siempre, sobre todo en lo que se refiere a mí mismo. Es esta pasión de descubrir la que siempre me ha impulsado a tratar de renovar mi propio arte. Nunca he dado por terminada una obra hasta que he estado en absoluto cierto de que no queda en ella cosa alguna que pudiera mejorar. Mi gran inquietud se produce en esos momentos de daria término. Después, ya no vuelvo a interesarme por ella. Nunca he intentado escribir en el estilo de Ravel. Si encontré modos de expresarme a mí mismo, dejo a los demás el cuidado de descubrirlos. Si se quiere acusarme de inconsistencia, lanzándome mis primeros trabajos a la cabeza, santo y bueno. Sé que un artista consciente tiene siempre razón. Digo «consciente» en vez de «sincero», porque hay algo de humillante en el último término.

EL ARTE Y LA SINCERIDAD

Un verdadero artista no puede ser sincero. Lo imaginario, lo falso, si se quiere, empleado para crear una ilu-

sión, es una de las grandes superioridades del hombre sobre los animales y, cuando se consagra a crear una obra de arte, el artista alcanza un grado más de superioridad sobre el resto de los humanos. Quienquiera que sea que permanezca fiel a la llamada espontaneidad, tan sólo balbucea.

En el arte, lo que no es significativo, debe rechazarse. Massenet, que estuvo tan altamente dotado, se malbarata por su excesiva y grande sinceridad. Escribió, literalmente, todo lo que se le pasaba por la cabeza; con el consiguiente resultado de malgastar sus energías diciendo las mismas cosas una y otra vez. Lo que pensó que eran hallazgos, tan sólo fueron reminiscencias. En realidad, los artistas rara vez ejercen lo bastante el control riguroso sobre sí mismos. Después de todo, ya que no podemos decir lo que tenemos que decir sin deliberadamente explotarlo, al *traducir en arte* nuestras propias emociones, ¿no es mejor por lo menos ser conscientes de este hecho y comprender que el gran arte es simplemente una forma suprema de aparentar lo que sentimos? Eso que la gente en ocasiones califica en mí de carencia de sentimiento es tan sólo mi escrupulos o cuidado de evitar decir lo superfluo y sin importancia.

En cuanto a los cargos que se hacen en mí contra de escribir «tan sólo obras maestras», o, lo que es lo mismo, de crear obras que no me permiten decir nada más en ese particular idioma, puedo contestar que, de ser cierto, yo hubiera sido el primero en saberlo. Lo que no me habría permitido otra alternativa que la de dejar de trabajar o matarme. Digo esto, a despecho del ejemplo que nos dió el Señor, quien se tomó un largo descanso después de crear el mundo... ¡qué era tan defectuosos!

(Del artículo «Mes souvenirs d'enfant paresseux», escrito por Ravel poco antes de su muerte, en uno de los escasos momentos de lucidez que le permitió su postrera enfermedad. Este artículo fué publicado por el diario «Paris-Soir», pocos días después del 28 de Diciembre de 1937, en que murió el maestro).

EL RINCON DE LA HISTORIA

LOS PRIMEROS PIANOS EN CHILE

La larga trayectoria del instrumento que pasó después a ser el piano y cuya evolución corre pareja con el desarrollo técnico y artístico de la música moderna, se puede seguir también en Chile, a través de la distancia y el tiempo histórico que separaban la lejana capitanía del Nuevo Extremo con los centros de producción musical de Europa.

A comienzos del siglo XVIII, en el auge del influjo de Francia por la entronización de los Borbones en España con Felipe V, los comerciantes bretones introdujeron subrepticamente en nuestras costas los primeros *claves*, nombre genérico con que nuestros antepasados bautizaron la espineta y el clavicembalo. La llegada produjo tal entusiasmo en los melómanos y en el pueblo mismo que todavía Valparaíso conserva una calle que eterniza el recuerdo de su introducción.

Por la Calle del Clave vieron los porteños desfilan el primoroso instrumento que iba a dar nuevo brillo a la ejecución musical. Lentamente el talento criollo fué dominando su técnica. Hacia 1750 hubo un famoso maestro Juan Pablo Rodríguez, que trahumaba de Chile a la Argentina para copiar la delicada caja de los claves.

La transformación del instrumento no se hizo esperar. Ya en Diciembre de 1790, la fragata Santa Rosa, de la matrícula del Callao, depositaba, por encargo de don Javier Errázuriz, el nuevo tipo que figura en los registros como *piano-clave*. Sin duda, se trata de los frutos primerizos de aquel ingenio sevillano Juan del Mármol, que desde 1770 venía trabajando en un descubrimiento. Así pudo, en 1791, con el beneplácito y apoyo de los monarcas, construir un *forte-piano* que difería de los que Broadwood y Wood habían popularizado en Italia e Inglaterra. En 1795, la familia Cotapos pudo obsequiar a Vancouver con un concierto de piano-forte tocado por las ágiles manos de doña Mariquita, una de las iniciadoras del arte musical en el siglo XVIII.

En 1802, la fragata *Aurora* condujo desde Cádiz a Valparaíso, «seis caxones toscos con seis pianos», avaluados en la fantástica suma de \$ 10.800. Podemos todavía contemplar y aun oír uno de estos elegantes pianos de la casa Mármol, en el Museo Histórico. Se trata del que perteneció a doña Teresa Larraín y cuya peregrina historia desde una testamentaria de Sevilla hasta el zaguán de la esquina de la calle de Huérfanos con la del Rey, ha escrito uno de nuestros historiadores.

No tardaron los pianos ingleses de Broadwood, y luego los de Clementi, en labrarse un camino hasta Chile. En Junio de 1806, el mecenas don Nicolás de la Cruz hacía llegar un «forte piano inglés» a nuestro país. El más lujoso que se conoció en esa época fué el de don Joaquín de Villaurrutia «en forma de cómoda, labrada y poli-

cromada», que los patriotas vendieron en pública subasta para costear las obras de defensa de Valparaíso.

Al fiel de esta nueva etapa de independencia, de nuevo la fragata «Aurora» se presentó en 1814 en nuestras costas, trayendo un «piano-órgano» para don Bernardo O'Higgins, tal vez el mismo que endulzó las horas del destierro del padre de la patria, en su hacienda de Montalbán, en el Perú.

Terminaba con esto la etapa heroica de los pianos. En 1820, María Graham pudo exclamar: «El número de los pianofortes es asombroso, no hay casa que no tenga uno y la afición por la música *es excesiva* en Chile».

E. P. S.

DISCOS - RADIO

LABOR DE DIFUSION MUSICAL DE RADIO CHILENA

De las diferentes estaciones de radio de la capital, sólo algunas han comenzado a comprender la imperiosa necesidad que rige los anhelos artísticos de los auditores y es así como han tratado de brindar en sus programas diarios un reducido espacio de música de arte que, en su limitación, no cumple en manera alguna con la función que debería llenar: servir como medio de elevación cultural de los radio-oyentes.

La realidad es aún más cruda. Estos pequeños espacios dedicados a la música artística prestan un deficiente servicio por la forma inadecuada en que suelen ser presentados y por lo precario del repertorio, que de costumbre se reduce a las sinfonías de Beethoven, alguna de Mozart y de Haydn, fragmentos de Bach, Wagner y otros maestros. Algunas de las emisoras se preocupan de hacer un breve comentario de las obras a escuchar; las demás, ni eso siquiera.

Por estos antecedentes cabe destacar la obra realizada en el sentido que comentamos, por Radio Chilena. Desde hace doce años, lo que es elocuente ejemplo del espíritu consecuente con que dicha labor se sostiene, los programas de música artística de Radio Chilena se han distinguido por la seriedad y buen gusto de su preparación. Este brillante resultado se ha obtenido, sin duda alguna, desde los comienzos de la actividad de Radio Chilena, por el celo infatigable desplegado por la Directora Artística de la Radio, señora Blanca Anthes de Bombal, que actualmente es secundada en forma hábil por el señor Waldo Concha.

Por otra parte, hay que mencionar que Radio Chilena es la emisora que mayor espacio dedica a sus audiciones de música artística. Es así como diariamente los programas de esta música ocupan las siguientes horas: de 8.45 a 10; de 13.30 a 15; de 19 a 20 y de 22 a 23.30. En determinados días se dedican algunos espacios a ciertos grandes maestros: Lunes, de 13.30 a 15 y Jueves, de 22 a 23.30, a Juan Sebastián Bach; Martes, de 13.30 a 15 y Viernes, de 22 a 23.30, a Ludwig van Beethoven y Martes, de 22 a 23.30 y Viernes de 13.30 a 15, a Wolfgang Amadeus Mozart.

Fuera de esto, Radio Chilena se ha preocupado de presentar a grandes solistas chilenos y extranjeros, entre los que podemos mencionar a Rosita Renard, que toca actualmente los días Martes, de 21 a 21.30 horas, Lydia Kindermann, Paco Aguilar, Frederick Fuller, Henryk Szeryng y muchos otros.

Un aspecto especial de la actividad musical de Radio Chilena es la labor que esta emisora ha desarrollado en común con la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Desde 1934, la Facultad de Bellas Artes ha dispuesto de algunos espacios en dicha Radio, en las cuales realizó y realiza una interesante y tesonera labor.

Las audiciones de los primeros años comenzaron con un Curso de Apreciación Musical que se dividió en dos partes: Historia de la Música (desde un punto de vista estrictamente cronológico) y Análisis de las composiciones musicales.

Aparte de este curso hay que recordar a los pianistas Roberto Ide y Eduardo Lira Espejo, cuyas actuaciones cobraban un gran interés, porque las obras ejecutadas eran comentadas. Por otra parte, los señores Jorge Diech y Lira Espejo, personas de una amplia cultura musical, dictaron amenas e interesantes charlas sobre Historia de la Música.

Indudablemente, no está de más insistir en ello, estas actividades eran fomentadas por la diligencia de la señora de Bombal, que en todo momento supo rodearse de personas muy entendidas en música y es por eso que los resultados obtenidos significan la lógica consecuencia de una acertada dirección artística.

Posteriormente, y en colaboración con la Discoteca del Conservatorio Nacional de Música, en cuyos archivos existe completa la «Anthologie Sonore», grabada bajo la dirección de Kurt Sachs, la Facultad de Bellas Artes ofreció a sus auditores conciertos en los cuales se ejecutaron obras completas de los grandes maestros: óperas, oratorios, misas, sinfonías, música de cámara, etc. Una tradición, constituyen los Conciertos Dominicales, cuya misión fue formar un culto auditorio. Hoy día existen en Radio Chilena conciertos similares, pero los días Sábado en la noche, de 22 a 24 horas.

Fuera de esto, desde 1942, o sea desde el año en que se organizó una actividad de Música de Cámara, se efectuaron transmisiones de esta música en las que se tocaba la obra completa de cámara de cada compositor.

Si Radio Chilena sigue sus labores de divulgación musical en este sentido, mantendrá indudablemente el prestigio que ha conquistado en estos doce años. La única observación que nos cabría hacer, es que contando Radio Chilena con tan cultos y numerosos auditores, no tenga mayor cantidad de audiciones a base de meritorios ejecutantes nacionales. Esperamos que la Dirección Artística de la radio adopte este criterio, que irá en beneficio de nuestra cultura musical.

D. N. T.

EDICIONES MUSICALES

Vanett Lawler. «Educación Musical en 14 Repúblicas Americanas». Ediciones de la Oficina de Música de la Unión Panamericana. Washington. 1945 (1).

Vanett Lawler, Secretaria Ejecutiva Auxiliar de la Confederación Nacional de Educadores Musicales de los Estados Unidos, emprendió desde Abril a Septiembre de 1944 una extensa jira de estudios por catorce países de la América Latina. México, Guatemala, El Salvador, Honduras, Nicaragua, Costa Rica, Panamá, Colombia, Chile, Perú, Venezuela, la República Dominicana, Haití y Cuba fueron las naciones visitadas. Los objetivos del viaje: estudiar el concepto que se tiene de la educación musical en cada uno de los países antes citados; informar a cada nación de los conceptos y métodos de educación musical que prevalecen en las otras repúblicas y en los Estados Unidos; determinar la forma en que la Unión Panamericana puede ser más útil a las repúblicas americanas en el campo de la educación musical y dar ayuda específica, cuando se solicite, para fomentar la creación de sociedades profesionales. El folleto que motiva esta nota es un resumen de los estudios y la actividad desplegados por Vanett Lawler durante su fructuosa jira.

Se divide este [trabajo en dos partes fundamentales. En la primera se aborda el concepto de la educación musical que prevalece en los países visitados, así como las formas de organización y el desarrollo alcanzado por las instituciones encargadas de impartir esa educación. La segunda mitad del informe se consagra a la educación musical en la comunidad; es decir, la educación y extensión musical hacia las masas de las catorce repúblicas americanas reseñadas.

En el comienzo de su estudio, Vanett Lawler señala lo promisorio del estado actual de las naciones latinoamericanas respecto a una más intensa y mejor organizada resolución de los problemas que plantea la educación musical. En cada una de las repúblicas ha podido constatar el buen espíritu que anima a las autoridades educacionales. «Los ministros de educación, sus subalternos, los directores escolares y los maestros, dice, son defensores entusiastas de la educación musical y partidarios de una mayor participación en los cursos de estudios». Los músicos profesionales, por su parte, «todos, sin excepción alguna, se mostraron muy interesados y dispuestos a cooperar en la intensificación de la educación musical en las escuelas». Y aún llega Vanett Lawler a conclusión más optimista, como fruto de su experiencia: «profesores, compositores y musicólogos aceptan la premisa de que sin la participación de la música en el programa de educación general, la vida musical de un país es en extremo limitada y la educación de los niños incompleta».

(1) En esta sección de nuestra revista, a partir del presente número, nos ocuparemos tanto de las ediciones de obras musicales, como de aquellos estudios e investigaciones sobre música que por su interés sobresaliente lo merezcan.

Frente a este estado de espíritu, tan rico de posibilidades, hace ver por el contrario las limitaciones de una realidad que precisa de una urgente transformación. En Sudamérica, expresa la destacada profesora norteamericana, no existe todavía una verdadera profesión de educadores musicales, ni siquiera en los Conservatorios existen planes adecuados para la preparación de maestros de música en las escuelas. «Los cursos de pedagogía musical que ofrecen algunos conservatorios dan mayor importancia a la música que a la educación y son músicos más que educadores los que están a su cargo». Situación que compara con la que prevaleció hace hasta unos cuarenta años en los Estados Unidos. Las ideas que determinaron en este país la revisión de errados conceptos, hacia el actual planteamiento de los problemas de la educación musical, se manifiestan ya con singular fuerza en las más avanzadas de las catorce repúblicas visitadas. Parecidos beneficiosos resultados no han de tardar en ofrecerse en algunas de ellas.

Enumera después Vanett Lawler, la labor realizada por los Ministerios de Educación, las Universidades, Conservatorios, Escuelas Normales, Primarias y Secundarias, en relación a este punto fundamental de su trabajo. Sus muy acertadas observaciones se complementan con la exposición de una larga serie de hechos afirmativos.

En la parte de su trabajo que se refiere a la labor de extensión musical con fines educativos, Vanett Lawler destaca el encomiable esfuerzo que representa la contribución de las orquestas sinfónicas de México, Cuba, Chile, Colombia y Perú por medio de sus conciertos para estudiantes. Elogia especialmente lo realizado en nuestro país en este aspecto. «Chile es probablemente donde mayor auge han alcanzado los conciertos para escolares, debido a que el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile y el Ministerio de Educación cooperan en la preparación de estos conciertos educativos». Destaca lo mucho realizado en México por las escuelas nocturnas de música para obreros. En la «Escuela de Iniciación Artística» y en la «Escuela Superior de Música», las clases nocturnas de este tipo cuentan con una asistencia regular de 400 a 500 alumnos; lo que supone un índice del todo favorable al desarrollo alcanzado entre los mexicanos por esta labor de difusión artística. Los Coros de estudiantes o de aficionados, que se capacitan en la interpretación progresiva de las más altas manifestaciones de la música para conjuntos vocales, también merecen una consideración detenida por parte de la investigadora norteamericana. El Coro de Madrigalistas de México, el de la Escuela de Música Sagrada de Morelia, en la misma república, los coros de Viña del Mar, de Concepción y el Universitario de Chile, juntos con el Orfeón Lamas de Caracas, la Coral de La Habana y el Polifónico de Venezuela son la mejor muestra de lo mucho que puede lograrse en favor de la cultura musical colectiva por estos caminos.

Una serie de breves capítulos sobre el estudio del folklore aplicado a la formación y estímulo de la cultura musical de cada pueblo; la labor de difusión de la música por la radio, la prensa y otras pu-

blicaciones, completan este interesante folleto. En resumen, la experiencia recogida por Vanett Lawler en su jira, viene a demostrarnos que, si aún queda mucho por hacer en los países sudamericanos en los diversos campos que abarca la educación musical, la inquietud de espíritu y el fervor de los músicos y educadores tiende a salvar en un futuro cercano las deficiencias actuales. Y más todavía: que un amplio estado de progreso en estas materias no se halla tampoco en modo alguno lejano.

S. V.

LIBROS APARECIDOS

MUSICA

- ARENSKY, ANTON, *The Little Fish's Song*, transc. by Arnold Volpe, for violin. G. Schirmer, Inc. New York.
- BEREZOWSKY, NICOLEI, *Fantasy for two Pianos*. Associated. New York.
- BURLEIGH, CECIL, *The Avalanche*, Op. 11 N.º 4, for violin and piano. G. Schirmer, Inc. New York.
- GLUCK, *Sonata*, arr. for violin and piano by Jascha Heifetz. Carl Fischer, Inc. New York.
- LOPATNIKOFF, NICOLEI, *Violin Concerto*. Associated. New York.
- MASON, DANIEL GREGORY, *A Lincoln Symphony*. Juilliard. New York.
- PISTON, WALTER, *Symphony Number 2*. Arrow Press. New York.
- PISTON, WALTER, *Prelude for Organ and Strings*. Arrow Press. New York.

ESTUDIOS SOBRE MUSICA

- BOLETÍN DEL INSTITUTO DE INVESTIGACIONES FOLKLÓRICAS, Vol. I, N.º 1, Universidad Interamericana de Panamá. Panamá, 1944.
- CONSERVATORIO MUNICIPAL DE MÚSICA. LA HABANA. Resumen de las actividades del Conservatorio Municipal desde su fundación hasta la actualidad. Cárdenas y C.º La Habana, 1944.

- DEL BUSTO, JORGE, *El ballet y su música*. Ed. Lex. La Habana, 1944.
- DESTEFANO, JOSÉ RAFAEL, *Ocho ensayos*. (Incluye «Las artes en la música de Claudio Debussy»). El Ateneo. Buenos Aires, 1943.
- KORCHAGIN, PEISAKH, *Modesto Musorgsky, su vida—su arte*. Rafer. Buenos Aires, 1943.
- WEINSTOCK, HERBERT, *Tchaikovski*. Trad. del inglés y prólogo de Jesús Bal y Gay. Ed. Nuevo Mundo. México, 1945.
- IANKOVSKII, M., *Operetta*. URSS, 1937. (Leningrado y Moscú).
- PEKELIS, MIKHAIL S., (editor) *Istoria russkoi muzyki*. (Historia de la música rusa). URSS, 1940. (Leningrado y Moscú).
- SERRA CRESPO, JOSÉ, *Senderos espirituales de Albéniz y Debussy*. Costa Amic. México, 1944.
- VERGER, PIERRE, *Fiestas y Danzas en el Cuzco y en los Andes*. Prólogo de Luis E. Valcárcel. Ed. Sudamericana. Buenos Aires, 1945.
- SPAETH, SIGMUND GOTTFRIED, *El arte de gozar la música*. Joaquín Gil. Buenos Aires, 1943.
- ROVERONI, C., *Parallelismi di composizione musicale e letteraria*. Ed. del autor y de la Casa Ricordi. Roma, 1942.
- SALVINI, LUIGI, (Editor), *Finlandia*. Edizioni Roma. Roma, 1941. (Incluye «La música finlandesa» por

- Toivo Haapanen). *Lettonia*. Edizioni Roma. Roma, 1939. (Incluye «La música letona» por J. Vitolins).
- SCHUMANN, ROBERT, *La música romántica*. Einaudi. Torino, 1942.
- SACHS, CURT, *The Rise of Music in the Ancient World: East and West*. Dent. London, 1944.
- TIBALDI CHIESA, MARY, *Paganini. La vita e l'opera*. Garzanti. Milano, 1940.
- TIBY, OTTAVIO, *Monteverde*. Ed. Ariadne. Torino, 1942.
- TIBY, OTTAVIO, *La musica in Grecia e a Roma*. Sansoni. Firenze, 1943.
- TOMMASINI, VINCENZO, *Saggio d'estetica sperimentale*. Monsalvato. Firenze, 1942.
- TOVEY, DONALD, *Musical Articles from the Encyclopaedia Britannica*. Oxford University Press. London, 1944.

OBRAS DE ESTUDIO

- ABBOTT, LAWRENCE, *The Listener's Book on Harmony*. Theodore Presser C.° Philadelphia.
- ANNA HEUERMANN HAMILTON, *Composition for Beginners*. Theodore Presser C.° Philadelphia.
- GOETSCHUS, PERCY, *The Structure of Music*. Theodore Presser C.° Philadelphia.
- PRESTON WARE, OREM, *Harmony Book for Beginners*. Theodore Presser C.° Philadelphia.
- PRESTON WARE, OREM, *Theory and Composition of Music*. Theodore Presser C.° Philadelphia.
- PRESTON WARE, OREM, *The Art of Interweaving Melodies*. Theodore Presser C.° Philadelphia.

REVISTA DE REVISTAS

Modern Music, Marzo-Abril, 1945. Vol. XXII, N.° 3. New York.

- | | |
|--|---------------------|
| Europe today: A report from Switzerland | Arno Huth |
| The Neo-Baroque | Manfred Bukofzer |
| The Survival of French Music | Georges Auric |
| More on the British: Berkeley and Rawsthorne | |
| Gabriel Fauré, a re-appraisal | W. Mellers |
| American Composers: XXIII, Bernard Rogers | Theodore Chanler |
| Stravinsky new and old; Chamber Music, 1945 | Howard Hanson |
| The rich and varied New York scene | Donald Fuller |
| Philadelphia's lively mid-season | Lou Harrison |
| Western evenings with Ives | Vincent Persichetti |
| Boston hears Villa-Lobos. Attends theatres | Lawrence Morton |
| Inter-american reviews | |
| Abundance and conflict in Mexico | Irving Fine |
| A Chilean masterwork: The Variations for Piano and Orchestra of Domingo Santa Cruz | Salvador Moreno |
| Argentina feels world war effects | Juan A. Orrego |
| | R. García Morillo |

Paris thaws out to music	Davidson Taylor
Scores and records	Arthur Berger
With the dancers	Minna Lederman
On the Hollywood front	Lawrence Morton
On and off Broadway	S. L. M. Barlow
Over the air	Charles Mills
The torrid zone	Colin Mc Phee
Schönberg, Strawinsky, Milhaud, Three	
Sketches	Sotomayor
Bernard Rogers, A drawing	E. M. Clark

The Musical Leader, Febrero 1945, Vol. 77, N.º 2,
Chicago

Music in New York	Flora Bauer
At the Metropolitan	Charles F. Collisson
Rochester, N. Y.	Robert E. Welch
Detroit	Lillian Beall Hicks
Music and Drama in St. Louis	Rose Mortimer Cox
Seattle	Mrs. H. Erskine Campbell
Music and Kindred Arts in Denver	Edna de Lee Macpherson
«Carmen» opens San Carlo Opera Season in San Francisco	Josephine Young Wilson
Musical Odds and Ends	Walter H. Stern
According to Marion Bauer	
Music in Chicago	
Around the Loop with Mary Wickerham	
Serendipity Trail	Maude V. P. Hazelton
Screen Music and Musicians	Virginia Balinger
Boston Grand Opera Company	
Kansas City News	Borothea W. Ward
Music on the Air	Walter H. Stern

The Musical Times, Febrero, 1945, N.º 1224,
Londres

Modern British Composers: Edmund Rubbra	Edwin Evans
Is Music Criticism a Dangerous Trade?	Percy A. Scholes
Round About Radio	W. R. Anderson
Prokofiev's Opera «War and Peace»	
New Music	
Church and Organ Music:	
Royal College of Organists	
Miscellaneous	
Recitals	
A Hundred Years Ago	
Letters to the Editor	
Music in Public Schools	
Academy and College Notes	
The Amateurs' Exchange	

London Concerts
 Music in the Provinces
 Obituary
 Suplemento Musical:
 «Save us, o Lord, waking».

H. A. Chambers

The Dancing Times, Febrero, 1945, N.º 413,
 Londres.

The Music of «Miracle in the Gorbals»
 Some Soviet Choreographers
 Skirt-Dancing
 New York Notes
 That Pavlova Picture
 How to practise
 Watch your step

Edwin Evans
 Nikolai Volkov
 Mark Edward Perugini
 Lillian Moore
 John Newnham
 Phyllis Bedells
 Olive Ripman
 Phyllis Haylor
 Josephine Bradley
 Alex Moore
 Irene Raines

Ballroom Examinations
 Seen and heard
 People and Places in London
 The sitter our
 Round the Classes
 Provincial notes
 Association News

Brasil Musical, Noviembre, 1944, Rio de Janeiro

Nossa plataforma
 Por que «Odaléa» e nao «Condor»
 Claudia
 Opera
 Roberto Miranda
 Gabriella Besanzoni Lage
 Bidú Sayao e sua carreira no «Metropolitan»
 Thais
 «Madama Butterfly»
 Temporada Lírica Oficial de 1944
 O «Boris» que nao ouvimos
 O bailado em S. Paulo
 O «Ballet» que poderíamos ter
 O «Ballet» no Rio
 O Maestro Wanderley
 Escola Nacional de Música
 Luigi Boccherini
 O gosto artístico na vida escolar
 Orquestra Sinfónica Brasileira
 A orquestra da cidade
 Noticiario dos estados
 Arnaldo Estrella

Joao Baptista
 Itala Gomes Vaz de Carvalho

Victor de Carvalho

Nicanor Miranda
 Jaques Corseuil

Carlota Xavier

Rodolfo Josetti
 Villa-Lobos

Música e Educação
Noticiário de concertos

«Muiraquita»

«Guerra e paz»

Concertos Imbassahy

Orquestra Brasileira de Estudantes

Arnaldo Estrella

Stella Leonardos da Silva Lima

Precio del ejemplar: \$ 5.--
Suscripción anual (nueve números). „ 40.--