

**REVISTA  
MUSICAL  
CHILENA**

**PUBLICADA POR EL  
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL**  
*Universidad de Chile*

**4**

---

**A G O S T 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**

MESES DE AGOSTO Y SEPTIEMBRE

Concierto extraordinario dirigido por

**FRITZ BUSCH**

---

---

Dos conciertos a cargo de los maestros

**A. CARVAJAL**

Y

**D. VAN VACTOR**

Dos conciertos dirigidos por

**ERICH KLEIBER**

---

---

**Sección Música de Cámara**

MES DE AGOSTO

CORO DE LA ESCUELA MODERNA  
DE MUSICA

**LYDIA KINDERMANN**

**HERMINIA RACCAGNI**

**GERMAN BERNER**

# CONCHA Y TORO

en todas partes

**Porque**  
en todas  
partes reconocen  
la alta calidad  
de sus **V I N O S**

# **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 —

El 1.º de Septiembre, la

REVISTA  
M U S I C A L  
CHILENA

Publicará un número extraordinario  
consagrado a

**P. H. ALLENDE**

**Premio Nacional de Música 1945**

Entre otros prestigiosos colaboradores,  
figurarán en este número

RENE AMENGUAL,  
CARLOS ISAMITH,  
ALFONSO LENG,  
E. LIRA ESPEJO,  
SAMUEL NEGRETE,  
JUAN ORREGO,  
ORESTES PLATH,  
DANIEL QUIROGA,  
JAVIER RENGIFO,  
V. SALAS VIU,  
D. SANTA CRUZ,  
MARIA LUISA SEPULVEDA.

# REVISTA MUSICAL

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

---

AÑO 1.

*Santiago de Chile, 1.º de Agosto de 1945*

N.º 4.

---

## SUMARIO

### EDITORIAL

<i>¿Habrá ópera?</i> . . . . .	3
MARIO H. BAEZA G.—« <i>La ejecución de la Música Gregoriana</i> »	6
JUAN ORREGO SALAS.—« <i>La creación musical contemporánea en los Estados Unidos</i> ». <i>Algunas consideraciones sobre sus principales tendencias</i> . . . . .	14

### CRONICA MUSICAL

NOTICIAS . . . . .	28
CONCIERTOS . . . . .	29
ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO . . . . .	34

### CRONICA RETROSPECTIVA

MOZART Y LA MÚSICA DEL ROCOCÓ . . . . .	39
---	----

### EL RINCON DE LA HISTORIA

EL ARPA... QUE EN DULCE NOTA . . . . .	41
DISCOS-RADIO . . . . .	42
EDICIONES MUSICALES . . . . .	43
LIBROS APARECIDOS . . . . .	45
REVISTA DE REVISTAS . . . . .	46

## EDITORIAL

### ¿HABRÁ ÓPERA?

**H**emos llegado ya a la última parte de nuestra temporada de conciertos sinfónicos y todos nos hacemos la pregunta tradicional con respecto a si las actividades musicales habrán de paralizarse para ceder su lugar a la temporada de ópera, sin la cual el calendario de la capital de la República parecería haber transcurrido por lo menos faltándole uno de los meses. Decimos que las actividades musicales habrán de paralizarse, porque el espectáculo de ópera, tal como se realiza en Santiago, tiene más que ver con la vida cívica, con la conmemoración de nuestra Independencia o con cualquiera otra cosa que con los hechos artísticos de la capital.

La ópera, se ha dicho tantas veces, representa una tradición: más de un siglo de actividad protegida y sostenida por el esfuerzo combinado del Gobierno, de la Municipalidad de Santiago y de los particulares. Este lapso de tiempo ha dejado una semilla de cosas buenas, conjuntamente con muchísimos reparos que podrían hacerse, en un sentido histórico, a las actividades líricas que monopolizaron por tantas décadas el esfuerzo musical y que nos mantuvieron al margen de todo el desarrollo de la música europea, excepto de la italiana, hasta que el despertar musical verdadero llegó junto con el arte contemporáneo.

Lo triste de este devenir histórico de la ópera en Chile es que, como institución, ha llegado a sobrevivirse. Hay en Santiago, y también a lo largo del país, personas dotadas de buena voz y de aptitudes, hay un público que paga por escuchar Traviata o La Bohème cada vez que se anuncian, pero falta una razón artística seria, falta esa generosidad privada que en otros tiempos hizo posible la realización de temporadas líricas que, en consonancia con el espíritu de 1900, han quedado como recuerdos gloriosos, como galerías de retratos de actrices italianas que enloquecieron a nuestra sociedad galante.

El problema de una temporada de ópera para que pudiera considerarse como un hecho musical, necesita de grandes capitales,



---

requiere mucho dinero y gastado con método, así como de organizaciones permanentes centradas en el Teatro Municipal, en la misma forma que las mantienen el Colón de Buenos Aires o los grandes teatros de los Estados Unidos.

Si el Gobierno no está dispuesto o no puede subvencionar con largueza el Teatro Municipal; si nuestros ediles no encuentran cómo hacer frente a estos espectáculos, si las gentes pudientes no desean echar la casa por la ventana para revivir las antiguas temporadas, ¿no sería más razonable renunciar definitivamente a espectáculos hechos por fuerza y enfocar de una vez el problema lírico con un criterio realista y honrado aprovechando las posibilidades nacionales?

Ante los meses que se aproximan nos preguntamos si hemos de seguir en este mismo punto y enfocar con la resignación de una fatalidad inevitable, la inevitable temporada de ópera organizada como siempre a última hora, sin dirección y desprovista de interés artístico y de valor cultural.

¿No hay cosas más urgentes en la vida musical chilena en que la Orquesta Sinfónica pudiera emplearse, desde que la ópera, mal organizada, significa un inmenso sacrificio para los ejecutantes y un escasísimo resultado musical?

Para el Instituto de Extensión Musical, el cumplimiento del contrato suscrito con el Teatro Municipal significa una pesada obligación, que debe cumplir con la evidencia de estar colaborando en una obra que no está al nivel de la seriedad de su trabajo.

La Orquesta Sinfónica, en vez de ir a las provincias, de dar una nueva temporada destinada a difusión popular, aprovechando la llegada de la Primavera, debe someterse a una pesadísima tanda de ensayos, de día y de noche, para presentar nuevamente *Aída*, *Rigoletto* o *Madame Butterfly*. La Escuela de Danza, que en tan excelente pie se ha demostrado este año, debe interrumpir la preparación de sus cursos para tomar parte en espectáculos que no están a su altura. ¿Para qué todo esto?

Las autoridades municipales y especialmente las del Teatro, sienten un compromiso público en que se haga una temporada de ópera. Sin esta temporada, la dignidad edilicia parecería haber descendido y nuestros regidores creen sentir un reproche hacia la fidelidad con que cumplen su mandato. Nosotros pediríamos que se varíe de camino, que se reconozca de una vez que no podemos sostener un teatro lírico en competencia con el de antaño, que dentro de la vida musical, la ópera representa un género respetable y que este género no puede ya ser abordado en una forma diferente de como lo han sido los conciertos sinfónicos, los de cámara o el ballet. Esto es, creando organizaciones, llamando a gente capaz para que las dirija y afrontando una etapa transitoria en que no vamos a tener espectáculos en profusión, pero, en cambio, los tendremos bien hechos y arraigados, no en la vanidad sino en una visión seria del arte lírico dramático. ¿No es eso preferible a la angustiada y obligatoria improvisación que todavía prevalece de las mismas obras de hace un siglo, mal presentadas y ligeramente remozadas por la

---

importación de algún nombre extranjero? La vida musical chilena ganaría y nuestros cantantes tendrían un trabajo honorable, junto con la oportunidad de familiarizarse con un nuevo repertorio. Todo lo demás es seguir un derrotero equivocado, es superficialidad y, en último término, falta de cultura, a la que ya nuestra madurez artística nos pide poner fin.

# LA EJECUCION DE LA MUSICA GREGORIANA

P O R

*Mario H. Baera G.*

Cuando en el siglo XI Guillermo de Hirschau llamó «gregoriano» al canto llano, nunca imaginó que esta denominación sería definitiva en la historia. Verdad es que Gregorio Magno había emprendido y realizado la enorme tarea de hacer «católico», es decir, universal, un género de música vocal que, a no mediar su decisiva influencia, difícilmente habría podido arraigar en el mundo occidental. Valga entonces, lo que él hizo para que con justicia lleve su nombre.

Es muy posible que alguien juzgue que hacemos una resurrección de temas arcaicos e intrascendentes cuando pretendemos llegar al estudio que nos ocupa. Sin embargo, no es así. Aparte de la importancia que el Canto Gregoriano, en todos sus aspectos, tiene para la Iglesia Católica, cosa que aquí no nos corresponde analizar, es indudable que un género de música que fué durante seis siglos la única manifestación del arte musical en Occidente, tuvo una influencia insospechada en todo el desarrollo artístico musical posterior. No quiero con esto menospreciar la importancia de aquella espontánea afloración que significó la canción popular propia de cada uno de los pueblos europeos por aquellos siglos; pero no hemos de olvidar también que esta creación auténticamente occidental fué ignorada o voluntariamente despreciada. Ya vendrían los tiempos en que, unido el Canto Gregoriano a la canción popular, prepararían la realización feliz de un renacimiento musical total.

Por otra parte y esto me parece esencial en el problema que nos ocupa, ¿cómo podremos entender el espíritu y, más aún, la ejecución de las obras vocales renacentistas, si antes no hemos comprendido plenamente el espíritu y la ejecución del Canto Gregoriano en el cual con insistencia se inspiraron, aprovecharon sus temas y calcaron sus ritmos? Me parece totalmente imposible que se llegue a una ejecución honrada de la obra religiosa de Palestrina, Victoria, Suriano, Animuccia, Morales, Guerrero y tantos otros sin un conocimiento profundo de la ejecución gregoriana. El resultado de tal olvido lo palpamos al escuchar ciertas interpretaciones polifónicas desfiguradas, faltas de espíritu, divorciadas totalmente del pensamiento y la línea que sus creadores quisieron darles.

No es el caso que nos detengamos a hacer un recuento del desarrollo histórico del canto llano hasta sus últimas consecuencias, puesto que todos estos datos fácilmente los encontramos en cualquier libro de divulgación. En posesión ya de esos datos históricos y en el del íntimo encadenamiento que con la posteridad tuvo, se presenta al estudioso moderno un grave problema, muy zarandeado

por las escuelas y no pocas veces falsamente interpretado: ¿Cómo ha de ejecutarse el Canto Gregoriano?

Antes de formular una respuesta, hemos de aclarar que al decir Canto Gregoriano tomamos esta expresión en su más amplio sentido; pues nos referimos no solamente al canto de San Gregorio o Itálico propiamente dicho, sino a todo el canto llano o litúrgico eclesiástico, llámese Ambrosiano, Galicano, Gregoriano o Mozárabe.

Para entrar en el verdadero sentido de la ejecución gregoriana, hemos de tener en cuenta, ante todo, que esta música fué compuesta (y esto es absolutamente esencial para comprenderla), sola y únicamente en función del texto literario y con el fin exclusivo de ilustrarlo, exaltarlo y tratar de traducir en la mejor forma posible su íntimo sentido. Entender otra cosa es, ya desde su base, desvirtuar y desfigurar completamente el sentido genuino del Canto Gregoriano. Toda ejecución, por consiguiente, que pretendiera ignorar la idea y las palabras textuales o solamente velara ligeramente su comprensión, aunque fuera una interpretación exacta de la línea melódica, de tiempos, pausas, modos y signos rítmicos, sería cualquier cosa menos Canto Gregoriano.

Si para la ejecución más acertada de cualquier trozo musical moderno (llamo moderno en oposición a gregoriano) es necesario penetrarse íntimamente con el sentido que su autor quiso imprimirle, al tratar de Canto Gregoriano esto es doblemente preciso. Sus creadores no se contentaron con expresar sus ideas por medio de sonidos, sino que dieron a esos mismos sonidos un sentido racional, exacto y claro, cuando los hicieron vehículos de expresión y más aun; este medio, muy noble, pero simplemente medio, como tal se empleaba para decir un texto de palabras que constitúan su oración y el de toda la comunidad cristiana.

Indudablemente que la ejecución más o menos perfecta del Canto Gregoriano presenta numerosos escollos; muchos comunes a cualquier ejecución vocal y otros específicos de esta manera de canto. Pero, a nuestro juicio, la dificultad más importante reside en el verdadero e inteligente uso del *ritmo* como elemento totalmente esencial y cuya apreciación falsa, desfiguraría también por completo su sentido propio y característico.

Permítasenos, para la mejor comprensión de la ejecución rítmica gregoriana, que recordemos, de paso, algunos elementos que constituyen, por así decir, su parte teórica.

Sobre una pauta de cuatro líneas solamente se escriben las notas simples y los *neumas*, que se presentan solos o agrupados en diversas combinaciones. El *punto cuadrado*, el *punto inclinado* y la *virga* constituyen la base de los neumas y su duración, vertida a nuestra notación moderna, equivale más o menos a la extensión de una corchea.

La diversa colocación de las llaves de *FA* y *DO* hace automáticamente que todos los neumas queden siempre distribuidos dentro de la pauta o a lo sumo con una línea adicional. Naturalmente, esta colocación de llaves nunca indica el tono absoluto en que haya



Los signos de notación simple que antes hemos señalado, se encuentran generalmente reunidos en grupos que reciben nombres diversos según la manera de agrupación y entre los que cabe señalar el *podatus*, el *porrectus*, el *scandicus*, el *torculus*, etc. Cada una de estas agrupaciones, cuya forma podemos encontrar en cualquier tratado de musicología, debe ser ejecutada conforme a normas bien definidas y largamente practicadas, que sería imposible analizar en un estudio como el que hacemos.

Con estos antecedentes, ligeramente recordados, veamos qué papel desempeña el *ritmo*, punto neurálgico, como hemos dicho, dentro de la ejecución gregoriana.

El secreto de todas las malas interpretaciones rítmicas del Canto Gregoriano, reside, a mi juicio, en haber olvidado algo esencial: la naturaleza rítmica del idioma latino, total y absolutamente diverso del juego rítmico de nuestras lenguas modernas. No olvidemos que los compositores hicieron sus obras teniendo en cuenta esa lengua. Por consiguiente, cualquier sentido rítmico que se quiera dar a la música gregoriana tendrá que estar de acuerdo con la lengua y con el sentido que en ella se daba al ritmo. Ya que no se trata de un estudio filológico, nos bastará recordar que este idioma y el griego no siempre hacen coincidir el acento tónico de la palabra con su acento rítmico. Esto es difícil de entender con la mentalidad de nuestros idiomas modernos, en donde de ordinario ambos acentos coinciden y esto es también lo que nos ha hecho caer en errores profundos al apreciar la ejecución rítmica gregoriana. Es verdad que hay compositores que han hecho música con palabras latinas en que han coincidido ambos acentos y es verdad también que no faltan algunos gregorianistas que por haber puesto música a textos escritos en versos de estructura moderna, nos hacen falsear el sentido del idioma. Pero, si observamos atentamente la mayor parte de los textos gregorianos, advertiremos con claridad que sus autores nunca entendieron así el acento literario latino. Jamás, y esto entiéndase bien, fué para el prosista o el poeta latino el acento de las palabras un movimiento *tético*, pesado, profundo, sino un acento liviano, impulsivo, *ársico*.

Veamos por vía de observación la siguiente frase tomada del himno Ave Maris Stella:



Si el acento tónico latino fuera un acento incisivo, *tético*, el compositor no lo habría colocado donde hay una sola nota, sino al contrario, donde hay sonidos largos o grupos de notas. En nuestro ejemplo vemos cómo la sílaba *A*, en que recae el acento tónico, apenas si suena para hacer recaer el acento rítmico en la sílaba *VE*, átona. Luego encontramos que la sílaba *STEL*, sílaba con



tancia especial a dicha sílaba, de tal manera que las demás le sirvan como preparación o lógica consecuencia.

El acento rítmico, por consiguiente, que se encuentra distribuido en el Canto Gregoriano por medio de los grupos binarios y ternarios en las diversas sílabas de las palabras, ha de ir preparando, como una ondulación suave y ligera, la ascensión hacia la sílaba tónicamente acentuada y, después de darle todo el brillo que le corresponde como a espíritu animado de la palabra, glosarla ligeramente en las ondulaciones rítmicas sucesivas hasta llegar a preparar la nueva ascensión hacia la siguiente sílaba tónica.

Dicha importancia silábica, extendida hacia ciertos miembros de la frase musical que serán señalados claramente por la línea melódica o por el mismo texto literario, hará que una ejecución, antes fría y sin relieve, llegue a ser, a causa de un acento tónico y fraseológico bien entendido, un monumento de vida que deje amplio margen a una perfección artística que, lamentamos, no siempre se busca en este género con bastante empeño.

Cuando por primera vez miramos un texto de Canto Gregoriano (tan acostumbrados estamos a las señales gráficas de la música moderna), nos parece incomprensible esta música vocal, al parecer sin ritmo y sin tiempos. ¿Para qué estudiar problemas rítmicos en una música que no los posee? Muchos han querido poner en tela de juicio la existencia de medida y tiempo en el Canto Gregoriano, calificando de totalmente contrario al espíritu de este canto y de afirmación antojadiza su pretendido reconocimiento en los diversos textos.

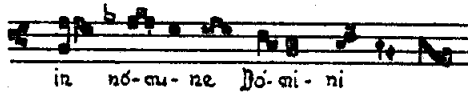
El Canto Gregoriano, sin embargo, posee un ritmo, como lo poseen todas las cosas: como el viento, como nuestro respirar, como los pliegues de las hojas, como la ondulación de las montañas. Al contrario de lo acostumbrado en música, su ritmo es libre, sin determinaciones previas, sin cortes de sucesión precisa. Desarrollado en una maravillosa combinación de tiempos binarios y ternarios, se adapta espontáneamente y sin reservas a la naturalidad de ritmo, libre también, de nuestro lenguaje. Es música de conversación, flúida y natural, no música de ciertos versos que galopan en la imaginación y en los labios, hasta el cansancio.

Esta tendencia nuestra a agrupar todas las cosas en sucesiones de dos y tres, halla en el Canto Gregoriano su más nítida expresión. Bastará cualquier trozo para convencernos de ello y encontrar combinaciones insospechadas de ritmo que nuestra música actual es incapaz de realizar. A veces, se nos aparecen grupos de mayor cantidad de notas: cuatro o cinco. En estos casos, la misma conveniencia y fluidez de la ejecución nos reclama hacer esa división binaria o ternaria que sirva como de pie de descanso, como ligero toque rítmico; algo así como ocurría en nuestros años de niño, cuando lanzábamos piedras al río, las que, dando imperceptibles pasos en el agua, llegaban hasta cerca de la otra orilla.

Sin mayor esfuerzo de nuestra parte, podemos ver cómo este



ritmo fluye con toda naturalidad y que podemos establecer líneas divisorias perfectamente definidas entre cada grupo de dos y tres y en cada nota larga. Esto nos lleva a establecer sin vacilación, en las notas largas y en los principios de grupo, una señal inequívoca de este juego rítmico de los tiempos. En casos que por lo raros son totalmente excepcionales, aparece alguna dificultad para señalar ese ritmo, pero esta dificultad desaparece examinando el giro de la melodía y el mismo texto literario. Examinemos a modo de ejemplo este fragmento del Sanctus de la Misa «Orbis Factor»:

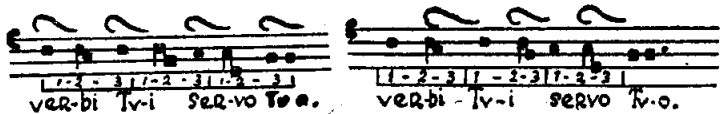


Solamente en la tercera nota de *NO* y la cuarta de *NI* no está señalado el tiempo por nota larga o principio de grupo. Estos dos y uno más dentro del mismo trozo, son los únicos casos que tienen tal particularidad, dentro de cerca de cincuenta tiempos que están señalados claramente y sin lugar a discusión. Por ese motivo se les ha colocado el *epicema* vertical.

No es posible entonces colocar arbitrariamente estos acentos rítmicos o *ictus* dentro del sistema que sustentamos, sino que, salvo esas ligeras excepciones, la nota larga y la iniciación del grupo nos señalarán infaliblemente el impulso ársico, quintaesencia del Canto Gregoriano.

No hay duda que en los pasajes recitativos o salmodiados tales normas carecen de valor, puesto que en ellos no hay notas largas ni neumas compuestas, pero esto se evita fácilmente si tomamos en cuenta que el *ictus* será señalado entonces por el orden de las sílabas con respecto a la última de la frase.

Al hacer esta acentuación rítmica, pongámonos en guardia oportunamente contra el peligro de hacer una interpretación sincopada, de ciertos pasajes; defecto en el cual no es difícil caer y que debe ser totalmente desterrado de nuestra ejecución. Con esa sincopa vendríamos a destruir ese ritmo ternario tan hermoso que antes encontramos en el Ave Maris Stella y que es usado con tanto éxito por los más antiguos gregorianistas.



No es del caso entrar en detalles acerca del mecanismo que se debe seguir para una acertada dirección coral gregoriana o quiromonía. Eso nos llevaría a extensas consideraciones que más vale dejar encarpetadas. Con todo, completemos el ligero estudio que sobre el ritmo hemos hecho para aprovecharlo en la ejecución prác-

tica. Es indudable, entonces, que el mecanismo que debemos seguir para la dirección del Canto Gregoriano no deberá consistir en ir señalando cada una de las notas, sino indicar los *ictus* del pasaje a fin de dar toda la flexibilidad que la ejecución gregoriana requiere.

Pero, como estos *ictus* no forman parte de una ejecución aislada, sino que forman parte de una frase que les debe dar su verdadero y propio sentido, no podemos amanerar en cierto modo, esta acentuación, sino distinguir el valor que cada uno de ellos tiene dentro del conjunto de la frase sonora. Es posible que un conjunto de *ictus*, por encontrarse en la parte ascendente de la frase musical, tenga todo el carácter *ársico*, hasta que, una vez llegada ésta a la plenitud, los *ictus* del descenso tengan un carácter *tético*, que hace acentuar la voz dentro de la fluidez. Veamos un ejemplo:



Por tanto, no olvidemos que el Canto Gregoriano es un organismo sonoro en que debe existir la más íntima relación de continuidad entre los miembros de un mismo grupo y de éstos entre sí. Este estilo ligado, compacto, sin rigidez, da al Canto Gregoriano una de sus mayores fuentes de belleza. Es preciso que casi no se perciba el paso de un sonido a otro y que la frase liviana y ligera, cuerda de seda al ascender, se haga línea trabada y grave en el descenso.

Un categórico ejemplo de lo que estamos sustentando lo podremos encontrar firmemente subrayado en la ejecución de la Antífona «Salve Regina», realizada por los monjes de la Abadía de Solesmes. Cuando se escucha esa maravillosa arquitectura sonora en que se han trabado en mutua competencia el espíritu y la honradez artística, se comprende cómo se puede llegar a cantar la música gregoriana sin que sea preciso poseer una voz que asombre. El respeto por el texto, hace comprender lo que más adelante señalábamos: la música se ha transformado, de instrumento de la palabra, en carne y vida con ella y ambas se han fundido para hacerse una plegaria sonora del espíritu.

Conocer el Canto Gregoriano es apreciar íntimamente uno de los movimientos más interesantes de la música artística universal. Por esto, la cruzada que en pro de su depuración han emprendido los monjes de Solesmes y entre ellos Dom Andrés Mocquereau, Dom Gajard, Dom Potier, Dom Desroquettes merecen toda la atención, el respeto y la gratitud de nuestros movimientos modernos.

# LA CREACION MUSICAL CONTEMPORANEA EN LOS ESTADOS UNIDOS

## ALGUNAS CONSIDERACIONES SOBRE SUS PRINCIPALES TENDENCIAS

P O R

*Juan Orrego Salas*

**E**stados Unidos es, en la actualidad, uno de los centros musicales más ricos del mundo y a la vez, llamado a enfrentarse en forma especialmente aguda con todos aquellos problemas que afectan en general a la difusión y creación artística del continente americano. El estudio y relación de tales problemas debe ser enfocado de manera integral, sin descuidar, por un lado, el valor determinante que en ellos ejerce la actual organización social del mundo, y por otro, el sinnúmero de diversas corrientes que concurren hacia la constitución de estilos, lenguajes y formas de expresión determinadas. Es este último aspecto, al cual quiero dar especial énfasis en el presente estudio.

*Europeísmo versus Americanismo.*—Es posible establecer «a priori» que el problema está encerrado en la idea esquemática general de «Europeísmo versus Americanismo». Aunque tal esquema pueda mantenerse latente al través de gran parte de la presente demostración, hay derivaciones y fenómenos reactivos que pueden alejarnos un tanto de él, sin que por esto dejemos de considerarlo como un factor determinante para el arte americano.

El concepto de europeísmo, significa por sí solo, tendencias en lucha, cuya existencia ya había afectado a la creación musical del Viejo Continente en las últimas décadas. Estas tendencias estéticas, unas derivadas de fenómenos históricos y otras creadas por reacción o por asimilación local de ciertos principios, son las que como factores determinantes, gobiernan la vida musical de los Estados Unidos.

Si bien es cierto que el problema de la compenetración con lo europeo, en sus diferentes facetas, es general a toda América, en Estados Unidos es especialmente fuerte, dada la internación de tantos artistas cuyas obras representan las más diversas técnicas de la expresión contemporánea. Considerando esto, no nos sería difícil encontrar una cómoda clasificación, al hablar de «boulangéristas», «schoenbergistas», «strawinskystas», etc., aunque estos términos exijan tolerancia de la Academia Española.

*Francesismo en Música.*—El francesismo musical, de raigambre impresionista, constituye una de las más perniciosas fuentes proveedoras de la expresión actual. De su influencia no se excluyen ni los más dotados músicos franceses post-debussyanos. Aunque reconociendo en Debussy un genio indiscutible, no podemos dejar de censurarle por haber sentado aquel principio tan francés de que el entretenimiento superficial es profundamente filosófico. Quienes no contaran con su temperamento poético y sentido plástico, debían contentarse con ofrecer obras de gran maestría, indiscutible (Meite, pero carentes en lo absoluto del contenido, como se registran a veces en Poulenc, Ibert y en el mismo Milhaud, aunque el francesismo de este último, busca relación más bien con el «expresionismo» de Satie.

La sucesión indefinida de acordes de novena y séptima, disonancias no resueltas, y el sensualismo de la escala por tonos, parecen haber agotado la fuerza expresiva que tuvieron con Debussy.

En Estados Unidos, el francesismo ha encontrado una natural acogida en la mayor parte de aquellos músicos que se han formado bajo el sistema de Nadia Boulanger quien, como ilustre embajadora de la Schola Cantorum, sostiene una inconsciente academización de los principios más fundamentales de una escritura francesa. Sin embargo, no podemos culpar exclusivamente a tan prestigiada maestra, puesto que hay un sinnúmero de músicos que por natural atracción han optado por un sistema que garantiza resultados de éxito sonoro, aunque no intrínsecamente musicales. Unos y otros, en fin de cuentas, aparecen diferenciados por sus dotes naturales, aunque sin destacar aportes individualizados.

Músicos de prestigio y de muchas condiciones se ven envueltos en esta atmósfera. Entre ellos, las personalidades de Marc Blitzstein, Bernard Rogers y Douglas Moore, son, a mi parecer, las más interesantes. Este último, ha hecho de su lenguaje francés, quizás madurado al través de sus estudios con D'Indy y Nadia Boulanger, un medio para llegar a expresarse con elementos provenientes del folklore americano.

A estos nombres, aunque demasiado tiranizados por los principios exteriores, podemos agregar otros como Virgil Thompson, John A. Carpenter y Frederick Converse.

*Schoenberg, los experimentadores.*—Schoenberg y su Dodecafonía (o sistema de los doce tonos), ha encontrado en los Estados Unidos un cuantioso número de creadores que, movidos por ese característico espíritu experimental norteamericano, se han embarcado en una forma de expresión que en apariencia ofrece los medios para una radical negación de todo principio tradicionalista. Tal tendencia ha germinado especialmente entre elementos jóvenes y con ciertas reservas en generaciones anteriores, como la representada por Wallingford Riegger y, en ciertos aspectos, por Roger Sessions.

El archi-herético Schoenberg, cuya personalidad está basada exclusivamente en la rebelión en contra de la naturaleza de las emociones, ha infiltrado este espíritu hasta lo más hondo de cada uno de sus émulos. Todo el problema schoenbergiano, lo encontramos

expresado en el prólogo que escribiera a sus canciones tituladas «Buch der Hängenden Gärten» Op. 15; «Soy un esclavo de un poder interno más fuerte que mi educación». Este espíritu descontento, es el que lleva casi cada uno de sus continuadores en sí mismo y por ello buscan tal vez medios extraños para poder justificar, si no por razones orgánicas, por medio de principios intelectuales, este poder interior. El músico encuentra verdadero reposo en teorizar «a priori». ¿Es que esto le exigirá el *mínimum* a su imaginación, de hecho mutilada, o acondicionada en forma diferente a las demás?

Las infinitas posibilidades verticales y horizontales contenidas en la serie cromática de doce tonos, por desplazamiento en cuartas justas, es el *non plus ultra* de toda creación ausente de todo principio orgánico, que no exige más que astucia en su manejo. En otras palabras, construcción artificial en la cual la imaginación, desconectada totalmente de la personalidad, se reduce a la aplicación sistemática de cierto ingenio mecánico.

A esta tendencia pertenecen, sin duda, algunos músicos de singular talento, a cuya mayor o menor compenetración con el sistema corresponden obras más o menos interesantes. Junto a Riegger, los nombres de Adolph Weiss, Colin Mc. Phee y John Becker, constituyen los elementos más destacados. Richard Donovan, considerado por lo general dentro de este grupo, es más bien el derivado de una concepción armónica impresionista con fabricación atonal.

Entre los valores jóvenes sobresalen, aunque con cierta inestabilidad en cuanto al respeto absoluto de esta técnica, Lou Harrison, Ben Weber, Louise Thalma, para nombrar sólo los que me son más familiares.

*Snobistas y Strawinskystas.*—El caso particular de Strawinsky, es uno de los más complejos de estudiar, pues, por sí solo representa un fenómeno en constantes e irregulares mutaciones, respaldadas, para los efectos de su transgresión exterior, por su atrayente y singular personalidad.

De la diversidad de tendencias que muestra la evolución personal del músico, queda como factor común a todas ellas un claro estereotipamiento de las formas más clásicas expresadas con medios técnicos que él cree ir descubriendo en su camino, como llaves para hacerlas más contemporáneas. Y es así como Strawinsky, de la época del puro eclecticismo de su Sinfonía en Mi (1907), pasó al período ruso del «Sacre», directamente conectado con Rimsky-Korsakov, aunque difería de este último por su manifiesta audacia en el uso de la disonancia y asimetría rítmica. Sin embargo, no puede negarse que es ésta la época en que el genio aparece en toda su potencia.

Del rusismo asiático del *Sacre* (1913) o de *Petrouchka* (1911), pasa al arcaísmo de *L'Histoire du Soldat* (1918) y *Pulcinella* (1919). De éste a un breve e inestable período neo-clasicista con ciertos dejes románticos: el de *Apolo Musagetes* (1928). Y ahora tenemos al genio mitad ruso, mitad francés, haciendo un lugar en su heterogénea personalidad para el trivial «show» americano.

Casos como el del norteamericano George Antheil, muestran

---

una estrecha relación con la evolución estilística de Strawinsky. La época de su «Ballet Mecánico» orquestado para motores Liberty y otros artefactos industriales que alternan con una orquesta más o menos común, consiste como se ha dicho, «en una literal mezcla de fragmentos strawinskyanos con agregados sensoriales, pero no estrictamente musicales». En este sensorialismo está basada la audacia de Antheil, la que tanto en Estados Unidos como en Europa, donde ha vivido gran parte de sus años, lo ha hecho ampliamente conocido. Su ópera *Transatlantic*, es tal vez la obra que mayor reputación le ha merecido, porque, como dice Henry Cowell, «tiene verdadera astucia y rapidez para descubrir la expresión de última hora e imitarla a la perfección, exagerándola si es posible».

Al igual que Strawinsky, en años recientes, Antheil se ha inclinado a una especie de neo-clasicismo exterior, sin mayor contenido musical.

Considerando el caso Strawinsky con un sentido más general, podemos decir que hoy día éste ofrece al comercio musical un diccionario de diferentes técnicas, inspiradas por el uso más o menos frecuente de la síncopa, de cuartas y quintas sucesivas, elementos politónicos y combinaciones sonoras caricaturescas. De ellas han hecho sus continuadores la biblia de su expresión, de la cual echan mano cada vez que las circunstancias exteriores lo requieran. Y no están excluidos de su uso ni los más tradicionalistas, como Howard Hanson, quien de vez en cuando aventura una que otra pincelada strawinskyana que lo hace aparecer más al día; como sucede con cierta frecuencia en su IV Sinfonía.

El proveedor musical del «play», tampoco ha podido evitar el dejarse arrastrar por el irónico sensualismo de la Polka y del Vals. Jerome Kern, Morton Gould y Russel Bennett, alternan elocuentemente con el trivialismo de la típica opereta de Broadway, efectos instrumentales que a honra pueden tener el ser hijos naturales del autor de *Jeu de Cartes* y del *Capriccio*.

*Hindemith, la exploración de lo nuevo.*—Hindemith presenta un caso cuyas proyecciones futuras requerirían el mayor cuidado en su estudio; sin embargo, no constituye por sí solo un fenómeno de gran influencia en la actual situación musical de los Estados Unidos. Este músico ha dejado las vestimentas de «enfant terrible» que lució en los años de la post-guerra en Europa, consagrándose a la creación y enseñanza en su retiro de Yale University. Aunque un reducido número de alumnos se ha formado bajo su patrocinio, el pensamiento mismo exteriorizado en su nueva técnica constituye un problema de latente preocupación para muchos músicos norteamericanos.

Su contribución a la música de nuestros días, aparece, en primera instancia, como una protesta en contra de la perpetuación del impresionismo francés. No siendo éste el fin inmediato de su pensamiento, no obstante es la natural resultante de un sistema encaminado a la explotación racional de cuanto elemento esté comprometido en la música. El aspecto unilateral del impresionismo, plantea-

do por su esqueleto armónico-colorista, se ve de hecho derrocado por un sistema que rompe con la exploración integral del sonido y su organización.

El metodismo pedagógico de Hindemith, no sólo se encamina a dar fluidez en la escritura lineal y sus naturales consecuencias armónicas, sino que también a determinar los verdaderos valores constructivos de todos los elementos musicales. La valorización en peso, consistencia y grosor de un acorde permite establecer su posición jerárquica en relación a un total sonoro. Estos principios y muchos otros, pueden ser aplicados a los más diversos tipos de expresión emotiva, como también pueden ser barreras automáticas a cualquier clase de emoción que no presente valores verdaderamente orgánicos.

Hindemith es antes que nada, un músico, nos satisfagan o no sus creaciones. Podría definírsele como un apóstol de la atonalidad y del contrapunto lineal, pero esto es a mi parecer, lo de menor valía en su personalidad. Es un técnico que ha sabido enfocar el problema de nuestros días sin encerrarse en el dominio de un concepto emocional determinado. De su pensamiento es, tal vez, del único que en la actualidad puede surgir un lenguaje verdaderamente contemporáneo.

A pesar de tales consideraciones, sería prematuro señalar todavía a ningún discípulo del músico como expresión de triunfo de su sistema. Lukas Foss, Joseph Wagner y otros, parecen aún demasiado gobernados por la natural atracción de la personalidad del maestro. Sin embargo, es difícil juzgar a tan jóvenes artistas que no pueden ni siquiera haber comenzado a vivir un proceso de liberación.

*Tradicionalismo y Academismo.*—La «Academia», representada en los Estados Unidos en un sentido más amplio por el College y la Universidad, juega un rol de cierta importancia en la creación musical del país. Centros como la Eastman School of Music de Rochester y en menor grado el New England Conservatory de Boston, y la Juilliard School de New York, han logrado constituir grupos muy homogéneos de compositores relacionados especialmente por ciertos principios comunes en su formación.

El estudio metódico de la teoría, encerrado en la concepción tradicional de la materia armónica, del contrapunto y de la forma, ofrece en estos centros de aprendizaje la sola obtención de una acabada madurez técnica, sin proyecciones hacia el desarrollo de un bien entendido idioma contemporáneo. El academismo francés de D'Indy y su Schola Cantorum de París, ha sido puesto en práctica en toda su potencialidad.

Para Howard Hanson, Carpenter, David Stanley Smith, Wakefield Cadman, Arthur Sheperd, Arnold Bennett, Bernard Rogers, John K. Paines, Daniel G. Mason y otros, ¿constituye la música un fenómeno puramente estático, a cuya perfección sólo puede llegarse por la posesión de una técnica más o menos pulida?

*Lo estático y lo dinámico.*—Quisiera aclarar en este punto los dos caminos de acceso que a mi parecer puede presentar el estudio del fenómeno creativo musical. Uno es el «estático» y el segundo el «dinámico» por naturaleza.

La concepción musical aplicada a elementos formales y técnicos pre-establecidos, da de hecho cualidades de inmovilidad a la expresión. Una forma como la sonata clásica convencional, que plantea «a priori» límites seccionales, anquilosa la expresión musical misma, acondiciona sus elementos a ser calzados dentro de los principios reguladores de su esqueleto constructivo. Las posibilidades de un tema, se hallan limitadas, y su máxima explotación nunca podrá ir más allá de una evocación irremediable de las técnicas empleadas por quienes dieron vida a tales formas, impulsados por sus propias facturas espirituales.

Por otro lado, el «camino dinámico», se encuentra sólo en el acondicionamiento orgánico que dicta el fenómeno emocional, constituyendo en su desenvolvimiento formas generadas por él mismo y no reguladas por un método. ¿Qué papel juega la técnica en tal procedimiento? Precisamente el más importante: el de permitir al creador la visualización exacta del destino de sus ideas y la forma inherente a su desarrollo. Recordemos las sabias palabras de un maestro: «un tema no sólo debe presentar valores en sí mismo, hay algo más importante: su futuro». En este futuro está encerrado el «dinamismo», cuyo impulso dictará forma, peso, grosor y otras condiciones que, mientras no se hallen limitadas por principios preconcebidos, podrán expresarse por sí solas.

En otras palabras: la armonía, contrapunto, forma, etc., deben ser hechos elaborados «a posteriori», los cuales hay que manejar por razones de método. Son valores subordinados, por cuanto la expresión puede encontrarse en la técnica, pero ello no indica que técnica sea expresión. Una Fuga de Bach puede estar escrita en contrapunto doble; pero el contrapunto doble no constituye la Fuga de Bach. El arte de Debussy, puede estar basado en su nueva concepción armónica, sin indicar esto, que tal concepción armónica constituya el arte de Debussy.

*Técnicos y Maestros.*—La inserción del acápito anterior, no tiene más propósito que el hacer ver que la academia podrá brindar músicos de sólida técnica en casos individuales, especialmente dotados, pero ausentes, por lo general, de toda posibilidad de evasión de los principios estéticos que el texto mismo les ha dictado.

La enseñanza musical que en los Estados Unidos ha llegado a un verdadero lujo en su organización y poder difusor, ha llenado la vida musical de técnicos de primera categoría.

Es difícil dejar de reconocer la extraordinaria maestría con que Howard Hanson maneja la orquesta; sin embargo, hasta en sus obras más recientes, como en la Cuarta Sinfonía, no llega a desprenderse del «clisé» secuencial tan común a otros modelos que parten de principios semejantes, como Tchaikowsky, Sibelius, y el mismo Schostakovicz.



Randall Thompson es un maestro en el manejo de las voces, así lo es Walter Piston como orquestador y Douglas Moore con su extraordinaria vena rítmica. Y fenómenos como éste se transmiten de generación en generación, mientras no se extirpan las raíces que lo alimentan. Jóvenes como Samuel Barber, David Van Vactor, William Bergsma, David Diamond y otros, aventajándolos en una cuidada formación técnica, no han caminado aún mucho más allá que sus antecesores.

*El problema del nacionalismo.*—El problema del nacionalismo musical ha sido y es uno de los más difíciles de encauzar con un claro sentido expositivo. Si éste se enfoca desde un punto de vista puramente geográfico, podríamos establecer que una obra es norteamericana si ha sido creada por un músico nacido en territorio de los Estados Unidos. Sin embargo, esto sería tan falso como asegurar que una obra es contemporánea porque su partitura fué terminada hace una semana.

Debe decirse entonces que toda música para ser nacional debe contener aquellos elementos que pertenecen a la expresión musical de su pueblo. ¿Y dónde encuentra cada país la exteriorización espontánea que constituye tales surcos artísticos? Indiscutiblemente en el folklore.

¿Podríamos establecer, según esto, que todo compositor que haga música, empleando los más propios artificios rítmicos o melódicos del folklore, pasa a ser un nacionalista «a outrance»?

Si esto fuera así, se nos ofrecería en la palma de la mano el poder cambiar nuestras nacionalidades artísticas con tanta facilidad como la que los estados dan a los extranjeros para adquirir cartas de ciudadanía en los territorios de su incumbencia. Y así, no habría que objetar al musicólogo que estableciera que un compositor por este solo hecho fuera un día andaluz, mañana dalmata, y tal vez en el futuro próximo, un patriótico artista croata.

Este concepto nacionalista, es muy general en los Estados Unidos y no menos común a la mayor parte de los países latino-americanos. El indo-americanismo, empleado como base para hacer de una obra el producto más representativo de su país de origen, es hoy día condición importante en la selección comercial del repertorio de conciertos.

Sin embargo, el concepto racional y fundamentado de lo que representa el nacionalismo en la creación artística de un pueblo no se logrará mientras la musicología no se adentre en un estudio puramente idiomático de su música. El carácter rapsódico del cante jondo o la factura rítmica del jazz, no es lo importante de establecer, puesto que tales características pueden ser comunes a muchos grupos geográficos, sin definirlos. Las letras o las sílabas son elementos generales a todas las lenguas; sin embargo, la asociación propia de éstas, agregada a la acentuación, etimología y especial configuración de las palabras, es lo que diferencia a un idioma de otro. La relación entre pensamiento y lenguaje, la forma misma

---

que éste toma por razones psicológicas e históricas, son factores determinantes en el establecimiento de su significado intrínseco.

Sólo un estudio integral, encaminado a descubrir los recursos idiomáticos en la música de un país, podrá acercarnos a entender y definir su propia personalidad artística.

El forzar al intelecto creador, con miras de hacer música nacional, es falso. Ello sólo podrá obtenerse por un proceso espontáneo de asimilación y maduración; y exteriorizarse siempre que no haya impedimentos de orden estilístico o de métodos que lo oscurezcan.

*Indo-Americanistas.*—Si por un lado la magnífica labor de investigación y recolección de la música aborigen de los Estados Unidos requeriría de un largo estudio, por otro, puede constatarse que el reflejo de ésta en la creación artística es sumamente pobre. A las tentativas hechas por músicos como Charles Skilton y Frederick Ayres, podemos agregar la de Frederick Jacobi, quien, con mayor talento, aunque no totalmente entregado a este estilo, se inició como investigador de la música de los indios de Puebla en New México y Arizona, y a la cual pagó tributo más tarde con obras como su Cuarteto de Cuerdas sobre Danzas Indígenas.

Arthur Nevin y Wakefield Cadman, en lenguajes más convencionales, también suelen emplear elementos indígenas americanos.

*El Jazz.*—«... el jazz, desde hace mucho tiempo, perdió la alegría sencilla de los salvajes a quienes debe su nacimiento y hoy día es en general, tensión nerviosa, represión sexual, complejo de inferioridad, expresión de la lobreguez del mundo contemporáneo. La nostalgia del negro que quiere volver a sus tierras, ha dejado su lugar a la nostalgia infinitamente más plañidera del judío cosmopolita que no tiene tierras donde ir». Cito esta frase del compositor inglés Constant Lambert, para mostrar que él, lo mismo que muchos otros, no creen en el jazz como institución musical de nuestros días. Sin embargo, discutir este problema, no es mi propósito. He aludido al jazz, como parte de este estudio, con el ánimo de señalar aquellos músicos que han explotado en sus creaciones ciertos recursos típicos del género, aunque en la mayor parte de los casos no podamos constatar una verdadera correlación orgánica de sus elementos. Es en este punto, donde tal vez Lambert apelaría a nuestras conciencias para que le diéramos la razón.

Ya es materia de general acuerdo, tanto de historiadores como de estudiosos, el situar el nombre de George Gershwin como punto de partida y cúspide de esta tendencia. Sin embargo, no negando lo correcto de la clasificación, creo que ni la personalidad de este músico ni tampoco su obra, dan a la escuela que de él procede importancia en la historia de los acontecimientos musicales del país. Esto sin negar las enormes dotes de Gershwin cuya temprana muerte impidió el total desarrollo de su arte. Gershwin, desde su pedestal de héroe nacional, perpetúa su existencia en vastos grupos de compositores que buscan por un medio u otro la expresión de un mal

entendido nacionalismo, siguiendo sus pasos. Ferdé Gofre, que pertenece a la misma generación de Gershwin, merece ser citado también entre los propagadores destacados del jazz llevado al terreno de la «música seria».

Un sinnúmero de compositores más jóvenes como Robert Mc. Bride, Berstein, Etlar, Brant, han explotado el género del jazz, para producir obras de mucho encanto, pero sin grandes méritos musicales. Entre los más fieles continuadores de Gershwin, y en un terreno más inclinado al comercio de Broadway, tenemos a Dana Suesse, Morton Gould, Russel Bennett y Earl Robinson. Los dos últimos, abandonan por momentos el jazz para trabajar sobre modelos de baladas populares y otros géneros folklóricos.

*Hacia lo nacional.*—Conforme a lo expresado anteriormente, nos quedaría por resolver si es posible el buscar en la definición de cualquier fenómeno musical contemporáneo, la mayor o menor dosis de infiltración nacionalista que ésta ha recibido.

Por un lado, hemos aceptado el escaso valor que representa la aplicación de elementos nacionales, extraídos del folklore y encaminados a dar individualidad geográfica a la música. También hemos descartado cualquiera posibilidad de nacionalismo basada en el hecho de que una composición sea o no producto de un artista nativo.

Las razones que han concurrido espontáneamente a dar al folklore de cada pueblo fisonomía, significado y color diferentes al de los demás, son las que agregadas a otras, deben imprimir personalidad a la creación artística de los países. Mientras estas razones no se conozcan y por lo tanto se ignoren sus consecuencias idiomáticas, no será posible definir a punto fijo qué es lo que constituye el nacionalismo en este arte.

Este problema resulta especialmente complejo para los Estados Unidos, donde el folklore se presenta en los más diversos aspectos y acreditando un sinnúmero de procedencias. ¿Es el canto de los negros, la música de los cowboys, la balada popular, el canto del hilly-billy, o la música indígena, lo que constituye el folklore nacional del país?... Todas las formas de expresión folklórica de los Estados Unidos presentan las más diversas características musicales.

Es obvio seguir insistiendo en la complejidad del problema nacional, sin embargo ello no quiere decir que deba descuidarse y que está justificada la inquietud que este problema hoy día despierta.

El nacionalismo en la creación artística es antes que nada, una actitud. Cada individuo nace naturalmente provisto de ciertas características, y adquiere otras durante su desarrollo en un medio determinado; lo mismo sucede en la exteriorización creativa proveniente de éste. Ello es consecuencia exclusiva de un proceso espontáneo, determinado por un sinnúmero de factores, difícilmente regulables por el intelecto. La compenetración natural de tales elementos en el arte, sólo dependerá de la actitud receptiva del creador. Cualquiera fuerza intelectual exterior, no hará más que entorpecer este proceso.

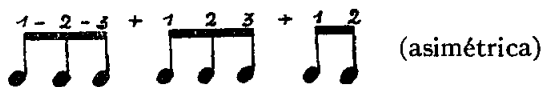
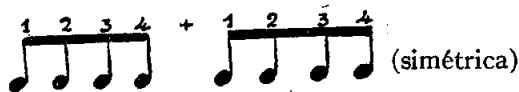
Al condenar al intelecto, no me refiero a éste en general, sino que muy exclusivamente en cuanto se relaciona con el problema que se expone en este acápite; no debe creerse que niego el valor que representa como fuerza consciente en la aplicación de la técnica necesaria a toda creación.

El nacionalismo en música no es materia de técnica, es un problema de asimilación. El puntualizar su existencia en compositores y obras determinadas, requiere por el momento, la ayuda exclusiva de la sensibilidad.

Por comparación con el arte europeo, podrían llegar a establecerse ciertos artificios característicos a un género nacional norteamericano, y muchos estarán reflejados en una u otra forma, en algunas especies folklóricas.

El estudio analítico de las composiciones de los Estados Unidos, hace saltar a la vista cierta fisonomía rítmica, personal de este país. Si es general al arte europeo la organización rítmica en grandes unidades, en Norte América existe una manifiesta tendencia a la agrupación micro-unitaria de facturas rítmicas. En otras palabras, el ritmo puede concebirse como un elemento absolutamente incorporado a una línea melódica amplia, sirviendo como elemento de movilidad en su transcurso. Este procedimiento no es común entre los artistas americanos. Sin embargo, observamos en ellos el empleo de pequeñas unidades rítmicas agrupadas en sucesión asimétrica. La línea melódica actúa en tal sucesión como elemento relacionador, incorporándose de hecho a formar con el ritmo una sola entidad fraseológica-musical.

Por otro lado, la micro-unidad rítmica, no tiende a constituir un «ostinato» o repetición de pequeños elementos semejantes, sino que, muy por el contrario, es una constante sucesión de incisos diferentes. Esta técnica, imprime como consecuencia inmediata, una factura asimétrica a la música; asimetría que aparece gobernada, en primera instancia, por cierta irregularidad en la distribución de los acentos, aun en el fraccionamiento más sencillo de un compás de 4/4. A una división de tal naturaleza expresada en la simple sucesión de ocho corcheas, caben dos tipos de expresión:



Es indiscutible que la distribución regular o irregular de los acentos, depende de una estrecha y orgánica correlación de ritmo y melodía; por lo tanto, al señalar la personalidad rítmica de la música

norteamericana, se envuelve de hecho su proyección a otros elementos.

Los primeros compases de la introducción de la Tercera Sinfonía de Roy Harris, puede hacernos ver tal característica:



Puede observarse fácilmente que aunque el fragmento se mantiene en toda su extensión en el compás de 4/4, la agrupación fraseológica rompe en cierto sentido la convencional distribución de tiempos débiles y fuertes.

En el siguiente pasaje del Concierto para piano y orquesta de Aaron Copland, podemos observar la misma característica, lograda aquí por destrucción virtual del esquema regular de 4/4:



Esta característica muy frecuente también en la música contemporánea de otros países, está indiscutiblemente incorporada al lenguaje del jazz, sin embargo, en casos como el de Roy Harris y en muchas de las últimas obras de Copland, en que no hay vestigio alguno de los procedimientos armónicos e instrumentales de este género, el esquema rítmico persiste. He querido, al respecto, evitar los ejemplos muy comunes de cambios constantes del metro rítmico, los cuales también probarían lo anteriormente expuesto, para reforzar el hecho de que aún en los casos en que se emplea una sucesión métrica regular, el sentido natural del músico norteamericano, tiende a formar grupos rítmicos asimétricos. Y si es necesario otra ilustración, puede consultarse la partitura de la II Sinfonía de Harris, en la cual alterna constantemente fracciones de 8/8, 7/8 y 5/8.

Este principio de asimetría, se ve también expresado, en la factura armónica de la música norteamericana. En general existe un natural instinto por evitar la construcción cadencial, o en otras palabras, por descartar todo elemento conclusivo en el transcurso de una idea musical. La melodía, que nace de un impulso natural de proyección rítmica irregular, rechaza cualquier artificio que detenga su marcha.

El desarrollo de una idea se logra, en general, por extensión melódica, intercalando nuevos valores rítmicos o melódicos entre sus notas originales y haciendo resaltar el tema mismo por la propia distribución de los acentos.

La natural reacción en contra de todo sentido cadencial armónico ha traído como consecuencia inmediata el uso muy frecuen-

te de armonías modales. La escala mayor o menor, afectada por su complejo inherente de tónica-dominante, ha sido reemplazado por una verdadera atracción por lo exótico. Los modos griegos y gregorianos son, por lo tanto, la biblia tonal de esta música.

En cuanto a la forma; ésta debe ser necesariamente regulada por la expresión misma del principio emocional, cuyas características propias hemos delineado a «grosso modo», en el acápite presente. La aplicación a priori de formas convencionales que no dicen relación con éste, es falsa. Y en este sentido, las obras que han logrado su máxima expresión, son las concebidas dentro de una bien entendida libertad formal.

Aunque Copland procede de una escuela excesivamente alimentada por principios estéticos post-impresionistas, es hoy día un destacado representante de una tendencia semi-nacionalista en el arte americano. Sus últimas obras y entre ellas su Sonata para violín y Piano, pueden clasificarse entre composiciones de verdadero valor musical en este sentido.

Roy Harris y Wiliam Schuman, su destacado discípulo, se agregan en Estados Unidos al nombre de Copland, formando el grupo de los músicos mejor conceptuados dentro de esta tendencia. Sin embargo, cabría hacer notar, que no representan ellos una corriente verdaderamente de avanzada en el arte actual y en cierto sentido, su nacionalismo aparece aún amarrado por algunos conceptos tradicionales.

*Artistas de libre pensamiento.*—Es tal vez en la extraordinaria personalidad de Charles Ives, el «pioneer del libre pensamiento», donde se reúnen los dos aspectos de artista nativo y hombre de visión futura. Ives es uno de los más destacados americanistas, que ha asimilado espontáneamente, desde los tempranos días en que su padre dirigía la banda de su pueblo natal hasta el presente, los verdaderos valores del folklore de su país. Es quien ha comprendido que la música del pueblo tiene un encanto inaccesible a los nuevos medios de emisión sonora. Es por esto, que sin tratar de reproducirla, de él brota en forma natural todo aquello que el folklore ha depositado en su mente y que puede exteriorizarse en la música de nuestros días.

Parte del principio que la expresión artística no puede tener trabas de ninguna especie para que logre ser verdadera y pura. Este concepto permite en el músico la libre exteriorización de su pensamiento nativo.

Ives es la demostración palpable de que cuanto a simple vista parecería tan avanzado como el «sistema de los doce tonos», representa hoy en día, la expresión más retrógrada de la música. Ives no niega valor a ninguno de los elementos técnicos que concurren a la formación de una sólida cultura musical. Muy por el contrario, los domina a fondo. Su reacción natural es en contra de cualquier tipo de pedantería artística, que pretenda encauzar el arte dentro de conceptos pre-determinados.

Aunque nació en 1874, puede nombrársele entre los más avan-

zados de los músicos norteamericanos. En 1902, escribió su *Second Orchestral Set*, empleando los artificios rítmicos que más tarde despertaron unánime entusiasmo en el *Sacre* de Stravinsky.

Puede decirse que de Charles Ives a Carl Ruggles, procede un grupo destacado de músicos norteamericanos de más joven generación. Henry Cowell y Ruth Crawford, son tal vez quienes expresan con mayor fuerza una nueva visión del arte. Sin ser «snobistas», lo nuevo brota en ellos por necesidad expresiva. Rechazan todo elemento que pueda cohibir su libertad emotiva sin negar por esto el valor intrínseco de toda disciplina técnica. Sólo sirva de ejemplo a esto la magnífica escritura rítmica-lineal de las canciones «*Rat-Riddles*» de Ruth Crawford, para conjunto instrumental, ostinato y soprano, sobre textos de Sandburg.

Aunque la intensa labor pedagógica que Ruth Crawford desarrolla en la actualidad, la ha obligado a abandonar en parte la composición musical, su obra pasada es de un valor indiscutible en la historia de los acontecimientos musicales del país.

Dentro de esta tendencia, pueden agregarse a los artistas antes nombrados, dos de procedencia extranjera, pero residentes en el país: Edgar Varese y Carlos Salzedo.

*Conclusión.*—De la anterior exposición analítica es difícil desprender conclusiones definitivas respecto al significado intrínseco del fenómeno creativo musical en Estados Unidos. El valor que éste representa dentro de la historia contemporánea no podrá puntualizarse mientras la musicología no establezca la verdadera interdependencia y relación de sus diferentes aspectos, conectándolos con hechos pasados y presentes.

A falta de tales condiciones, se hace aún más difícil cualquier pronunciamiento respecto del futuro destino de todas las tendencias que, en la actualidad, luchan por la verdad artística contemporánea. Sin embargo, de todo esto se desprende que Estados Unidos, tanto en el campo de la creación, como también en el de la educación e investigación, demuestra de hecho tener conciencia de la necesidad de un cambio fundamental en el fenómeno de la creación musical.

Europa viene exhibiendo desde hace más de medio siglo una disgregación entre el fenómeno creativo y las circunstancias históricas y sociales que deben ser sus generadoras. El artista europeo se ha desprendido inconscientemente del medio natural, buscando toda clase de justificaciones extrañas para excusar tal anormalidad. Wagner siente de hecho este destino inevitable y lo encubre con un banal doctrinarismo filosófico. Reger cree encontrar su salida en el uso de la más confusa máquina contrapuntística. Brahms se siente aliviado con la vuelta a su estático neo-clasicismo. Debussy se amarra en la concepción de una nueva expresión armónica. Y... en fin, Schoenberg, extrema la medida dictándose a sí mismo una pauta doctrinaria «a priori».

El artista europeo aparece, en cierto sentido, demasiado atado a su conocimiento de la historia y muchas veces no encuentra otro camino que no sea el volver a ella en búsqueda de principios elemen-

tales que impulsen su creación. Reger y sus sucesores creen que el secreto de una nueva expresión está en revivir el contrapunto de Bach; ¿ignoran que éste es sólo la cáscara del magnífico esqueleto constructivo del gran kappellemeister de Santo Tomás? Conocen de la historia la materia muerta y a ella se entregan en un curioso deber de esclavitud.

El musicólogo del Viejo Continente ha seguido un camino semejante. Se aisló del fenómeno vital que la música encierra. El medievalista se ha perdido en la localización cronológica y personal de manuscritos, en la puntualización de toda clase de aspectos técnicos relacionados con notación, matices, textos, etc. Nadie puede negar la utilidad que envuelven tales estudios, pero si ellos no se usan como elementos necesarios para establecer el valor de lo que es la música de cada época y sus proyecciones y consecuencias, llegaremos a reunir un buen museo de hechos científicos sin contenido vital de ninguna especie.

Se han escrito centenas de historias de la música, unas más técnicas que otras. En ellas se detalla con exactitud la fecha en que Mozart terminó su Sinfonía Praga o, en ejemplares más cuidados, hasta las razones históricas de por qué el compositor, a partir de cierto período de su vida, demuestra una fuerte inclinación contrapuntística. Pero Europa, a pesar de los grandes tesoros aportados con su investigación, no ha acentuado la importancia que tiene la captación del fenómeno musical en lo que éste puede decir de sí mismo; no ha comprendido que el arte musical es esencialmente comunicativo y que éste es el sólo hecho que le da vida y lo proyecta a su vez al futuro. Y es por esto, que a pesar de tantas historias publicadas, aun no se cuenta con una, estrictamente idiomática, que nos dé luz acerca de las técnicas tan diferentes empleadas en la expresión personal de sus protagonistas. Sólo entonces adquiriría significado el contrapunto de Bach, la vena dramática de Mozart o las reminiscencias folklóricas de Haydn, porque conoceríamos los valores estrictamente musicales que le dan vida.

La comparación del problema americano con el europeo, nos lleva a establecer que, mientras el primero tiene escasos tributos que pagar a la tradición; el segundo encierra en sí mismo el arsenal más grande de tesoros artísticos involucrados en su vida y a los cuales debe una actitud especial. América es un continente que se levanta en natural necesidad por crear sus valores históricos, y la experiencia europea le hará ver que la historia que está creando, y la que ya ha dejado a sus espaldas, necesitan esa visualización estrictamente orgánica, que le impida pasar a ser materia muerta o pieza de museo.

América ha demostrado desde hace algunos años estar en posesión de los verdaderos medios intelectuales que ayudarán en forma efectiva a su desarrollo artístico. Junto a ésta, Rusia, también ha dado pruebas de tenerlos. La resolución de estos problemas se presentará en formas diversas entre Estados Unidos y las repúblicas latino-americanas en virtud de circunstancias raciales, financieras y de otras especies. Sin embargo, hay algo que en la actualidad no presenta dudas: América tiene la palabra.



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

## CLAUDIO ARRAU

Procedente de Buenos Aires y de paso para los Estados Unidos, efectuó una rápida visita a Santiago, en los primeros días de Julio, el pianista chileno Claudio Arrau, reputado en todo el mundo como uno de los primeros intérpretes en su instrumento que se hayan conocido.

Arrau ejecutará dos conciertos en el Teatro Municipal, que comentaremos en la sección correspondiente de nuestra revista en el número próximo, ya que las fechas en que han de celebrarse son posteriores a las de cierre de nuestra presente edición. Queremos tan sólo ahora saludar al músico que tanto ha contribuido al prestigio de nuestro país y de su cultura en los medios musicales más avanzados de Europa y América.

## OLGA PRAGUER DE COELHO.

Contratada por Radio Sociedad Nacional de Minería para actuar en una serie de conciertos, dedicados con preferencia a la música folklórica de Europa y las Américas, se encuentra en nuestra capital la afamada soprano brasileña Olga Pragner de Coelho.

Esta distinguida cantante, que ha recorrido las regiones más apartadas del mundo divulgando los tesoros de la música vernácula de las Américas, en temas y canciones con frecuencia recogidos y transcritos para voz y guitarra por ella misma, se presentará asimismo en un recital de música popular organizado por la Sección de Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical.

## JOAQUIN LARREGLA

El 24 de Junio, en avanzada edad, falleció en Madrid el compositor y pianista español Joaquín Larregla. Este músico se había distinguido a comienzos del siglo por sus valiosas interpretaciones de la música popular española, recogidas en obras de un color nacionalista más cercano al de los compositores virtuosos del post-romanticismo, como Sarasate, que al de las nuevas tendencias de la música española que culminan en la obra de Manuel de Falla. Navarro, de origen, Joaquín Larregla realizó sus mejores y más divulgadas composiciones sobre temas de jota.

## MUSICA Y MUSICOS CHILENOS EN EL EXTRANJERO

El director de orquesta Juan Casanova Vicuña ha sido contratado por la dirección del S. O. D. R. E. de Montevideo para dirigir dos conciertos de la Sinfónica de esta institución en el curso de mes de Julio. Actuará como solista en los conciertos a cargo de Ca-

sanova Vicuña, el famoso pianista Firkursny, en la interpretación del «Concierto para piano y orquesta N.º 1, en Re Menor» de Johannes Brahms y el en Sol Menor de Mendelssohn.

## CONCIERTOS

### TEMPORADA SINFONICA

Los conciertos sexto, séptimo y octavo de abono de la temporada de Invierno de la Orquesta Sinfónica de Chile, que se ejecutaron en la segunda quincena de Junio en el Teatro Municipal, fueron todos ellos dirigidos por Jascha Horenstein. En el séptimo actuó como solista Fredy Wang, en el «Concierto en La Mayor. K. 219, para violín y orquesta» de Mozart. Sin perjuicio de señalar en este ejecutante la misma honradez interpretativa y las sobresalientes cualidades técnicas que comentamos en su anterior presentación en un recital de música de cámara, hemos de hacer constar un cierto descenso de nivel artístico. Sin duda, las muchas dificultades mecánicas que presenta la partitura del Concierto de Mozart hicieron que la ejecución de Fredy Wang se resintiera de una excesiva frialdad, rigidez y esquematismo. ¿Y qué queda de esta música cuando su alada gracia, tan del Rococó, se hiela en puras fórmulas?

Horenstein volvió a ofrecérsenos en su deslumbrante arte, esencialmente apto para *decir* la música del Romanticismo, en la deliciosa «Sinfonía Italiana» de Mendelssohn y en la por tantos motivos casi romántica partitura del «Don Juan» de Strauss. Sus interpretaciones de las Sinfonías Heroica y Quinta de Beethoven agravaron ante nuestros ojos los defectos que ya señalamos al comentar su versión de «Leonora N.º 3» en su primer concierto. El extremoso contraste de matices, las precipitaciones y desigualdades en el ritmo con que pretende forzar el patetismo beethoveniano, ciertas originalidades de otra índole difícilmente aceptables, como la bien notoria en la exposición del tema fundamental de la Sinfonía en Do menor, no nos permiten clasificar a Horenstein entre los mejores intérpretes de estas obras que hemos escuchado frente a la Sinfónica de Chile en los últimos años. En la música moderna, sea «Ma Mère l'Oye» de Ravel, la «Ciudad Tranquila» de Copland o la «Primera Sinfonía» de Shostakovich, el director ruso-norteamericano volvió a ofrecérsenos en el pleno dominio de sus mejores cualidades. Exquisito cuidado de los detalles, plasticidad en la expresión, profundo conocimiento de todos y cada uno de los secretos de estas partituras. La manera como nos ofreció el «Tema con Variaciones» que estrenó de Schönberg creemos que es imposible de superar. Esta obra fué también en gran medida la más interesante de las nuevas que incluyó Horenstein en sus programas. De las otras primeras audiciones, las «Variaciones sobre un tema de Frescobaldi» de Tansman y las «Danzas Rumanas» de Bartok, se reducían, la primera a un simple «pastiche», agradablemente rea-

lizado; la segunda, a una armonización de temas populares rumanos que ni en este aspecto ni en cuanto a la orquestación agregan nada y quizás si hasta disminuyen la gloria de su autor. La «Primera Sinfonía» de Shostakovich tampoco es mucho más que un antecedente bueno de conocer para completar la fisonomía que de este músico soviético nos ofrecen su partituras más recientes. Para muchos auditores era esta música más agradable en la justa medida en que se mantiene más próxima a sus inmediatos modelos del sinfonismo ruso de fines del Siglo XIX, de Tschaikowsky a Glazunoff, pasando por el Wagner del «Tristán» y el Strauss de más vacuo lirismo a gran orquesta.

Pero volvamos a la obra de Schönberg. Compuesta en Octubre de 1943, pertenece a una especie de cuarto estilo en la evolución de su creador, determinado por una vuelta a principios tonales, con las consiguientes evanescencias de la tonalidad por ultracromatismo, que es el sentido más fuerte de aquella que puede permitirse el compositor austriaco. En este Tema con Variaciones predomina sin duda el tono de Sol menor. La orquestación es brillante, pero amenerada, dentro de procedimientos post-románticos o post-wagnerianos que parecían caídos en desuso para un músico que ocupó hasta no hace muchos años un puesto destacado de vanguardia. En suma, Schönberg que en su primera manera parte del cromatismo del «Tristán» («Gurre-Lieder», «Verklaerte Nacht»), y pasa por una etapa de transición, contrapuntística («Cuartetos» Op. 7 y 10, «Sinfonía de Cámara. Op. 9»), hacia un tercer estilo de pleno atonalismo («Pierrot Lunaire», Canciones del «Libro de los Jardines Suspendidos», «Erwartung», etc.), al final de su azaroso viaje torna «all' antico» de su punto de partida. Los fervorosos partidarios de sus elucubraciones de otrora tienen derecho a sentirse defraudados. También el público del Teatro Municipal, que era la primera composición sinfónica del formidable transformador de la técnica musical que escuchaba y no pudo hallar motivos para escandalizarse. Pero agradezcamos al maestro Horenstein esta tan interesante experiencia. Ojalá pudiésemos estar siempre tan al corriente de los últimos hechos o movimientos que se producen en la música contemporánea.

Durante el mes de Junio, la Orquesta Sinfónica de Chile dirigida por el maestro Horenstein, ejecutó dos conciertos matinales a precios reducidos, para estudiantes, empleados y obreros. Tuvieron lugar en el Teatro Municipal en días Domingo, a las once de la mañana. Los programas estuvieron integrados por aquellas obras entre las interpretadas en la temporada de abono que eran más adecuadas para los conciertos de divulgación de este tipo. Un tercer concierto popular, bajo la dirección del maestro Van Vactor, tuvo lugar el Domingo 8 de Julio, a la hora antes indicada, en el Municipal. Van Vactor vió repetirse su extraordinario triunfo en la ejecución de la «Sinfonía en Do menor» de Brahms, que era la base del programa. Composiciones de Bach, Mozart, Allende y Van Vactor completaban el de este concierto.

---

## DOS CONCIERTOS DE CAMARA

El sexto concierto de abono de la Sección Música de Cámara del Instituto de Extensión Musical, constituyó un Festival de obras de Juan Sebastián Bach. Fué interpretado por una orquesta de cámara, que dirigió David Van Vactor y por este mismo músico como solista en la flauta, acompañado al piano por René Amengual. Ambos artistas ejecutaron las Sonatas en Do mayor N.º 4 y en Sol mayor N.º 6. Nuestra crítica puede resumirse en afirmar que el pianista acompañante supo mantenerse en todo momento a la altura de la excelente técnica y las brillantes cualidades interpretativas que insistentemente hemos elogiado al referirnos a las actuaciones de Van Vactor. Las sonatas para flauta y piano de Bach se ofrecieron con absoluta perfección.

No podemos decir otro tanto de las obras restantes del programa. El «Concierto en Re menor para piano y orquesta», con Rebeca Chechilnitzky como solista, se derrumbó desde el primer compás por las deficiencias de toda índole de que ofreció acabado muestrario la pianista. Fría, sin estilo, incurriendo a cada momento en errores tan elementales como no entrar a tiempo ni ponerse de acuerdo con la orquesta ni aun en los pasajes a tutti, que seguían siendo para piano y orquesta, cada uno por su parte, más tenía de alumna que efectúa una primera presentación que de concertista que se encuentra madura para comenzar a desempeñarse en estas funciones, con toda la responsabilidad que entrañan.

El «Concierto de Brandemburgo N.º 6» para violas y violoncellos, representó un muy estimable esfuerzo por parte del director. Pero esta obra, tejida de tan sutiles materiales sonoros, pensada en realidad por su autor para seis instrumentos solistas, se resintió de la falta de un detenido estudio por parte de sus ejecutantes. La experiencia de este concierto debe servir al Instituto de Extensión Musical para abordar de una manera decisiva la constitución de una orquesta de cámara a la que se pueda exigir y de la que se pueda esperar una ejecución correcta de composiciones como la que comentamos.

\* \* \*

El séptimo concierto de música de cámara estuvo confiado al violoncellista catalán Ernesto Xancó, que actuaba por primera vez en Santiago, acompañado al piano por su esposa Giocasta Kussrow. Xancó, discípulo del eximio Pablo Casals, llegaba hasta nosotros precedido de una rutilante fama, avalada por los más elogiosos comentarios de la más exigente crítica europea. Por causas que no acertamos a comprender, actuó de manera tan desconcertante, que juzgarlo se hace imposible desde un punto de vista estrictamente musical. No es posible formular juicio alguno sobre este violoncellista sin tener la oportunidad de escucharlo en circunstancias distintas de las que, al parecer, le fueron tan aciagas.

S. V.

## RECITAL DEL PIANISTA ALFONSO MONTECINO

El Instituto Chileno-Norteamericano de Cultura inició un nuevo ciclo de conciertos con uno de piano, a cargo del joven pianista Alfonso Montecino. Une Montecino a sus excepcionales condiciones de ejecutante, una profunda comprensión de las obras que toca. La seriedad de sus interpretaciones, la claridad y precisión de los conceptos musicales que en ellas se nota, sólo pueden atribuirse a una completa madurez lograda en edad tan temprana como la de este músico. A través de todo su programa, Montecino iba destacando las características de cada uno de los compositores interpretados. En la «Fantasía y Fuga en Sol menor» de Frescobaldi, el pianista no se desvió ni un solo instante del contenido polifónico de la obra. Especialmente la Fuga fué tratada en una forma irreprochable. Las «Variaciones en Fa menor» de Haydn hallaron, en Montecino, un feliz intérprete, como también las diversas obras de Chopin, Ravel, Albéniz, Falla, Debussy y Villa-Lobos.

### OTROS CONCIERTOS

En la décima audición de los Conciertos Nuevo Mundo que tienen lugar en la Sala de Radio Minería, dirigidos por Enrique Bello, se presentó la pianista chilena Arabella Plaza, en su primera presentación pública, después de su vuelta del Brasil. La inexplicable nerviosidad de esta excelente pianista impidió que su programa adquiriera las interesantes características que de él se esperaban.

En el décimo primer Concierto Nuevo Mundo se presentó el pianista Oscar Gacitúa, conocido por sus numerosas actuaciones, tanto a solo como con la Orquesta Sinfónica de Chile. El programa que ejecutó estuvo dedicado a Bach y Beethoven. Del primero interpretó dos Preludios y Fugas y la Toccata, Aria y Fuga en Do Mayor. Técnicamente Gacitúa actuó en una forma que no admite crítica. Se podría, eso sí, hacer algunas reservas por la intromisión de un espíritu personal, un poco romántico, que desfiguró en cierto sentido la clara línea polifónica de Bach. El rubato inadecuado y la exageración en el uso del pedal, contribuyeron a lo que hemos censurado. En cambio, la segunda parte del programa, en la que interpretó las «Variaciones en Fa Mayor», la «Sonata Op. 53, Aurora» y el «Rondó en Sol Mayor» de Beethoven, estuvo muy bien ejecutada. El estilo beethoveniano se hizo patente en las tres obras mencionadas y las dificultades técnicas fueron salvas por el pianista con una facilidad y soltura realmente admirables.

\*

La pianista brasileña Nise Obino se presentó en la Sala Cervantes con un programa que contemplaba obras de Bach (Preludio y Fuga en La menor), Beethoven (Sonata, Op. 110), Brahms (Dos Rapsodias, Op. 69), Debussy (Children's Corner) y de los compositores brasileños Oscar Lorenzo Fernández, Mignoni, Villa-Lobos y Radanes Gnatalli. Estimamos que esta pianista, fuera de tener una técnica discreta, que no la faculta para abordar un programa tan serio como el que presentó, no posee otras condiciones musicales que puedan mencionarse. Esta falta de condiciones se notó especialmente en Debussy, donde no se advirtió la comprensión que debe tener el ejecutante en la interpretación de la música del

---

compositor francés. Faltó la atmósfera tan fina y característica del estilo debussyano. La dureza del sonido y el mal uso del pedal, perjudicaron notablemente el resto de sus interpretaciones, especialmente las de Beethoven y Brahms. En cambio, la ejecución de las composiciones brasileñas fué mucho más correcta. Se notó claramente el cuidado que puso la pianista al presentar un grupo de obras de las más representativas en la música brasileña. Aún técnicamente mejoró mucho esta parte del programa.

D. N.

\*

El ballet «Coppelia», música de Leo Delibes y coreografía de Ernst Uthoff, ha seguido representándose con creciente éxito en el Teatro Municipal, por el Cuerpo de Ballet de la Escuela de Danza del Instituto de Extensión Musical. A partir del Viernes 6 de Julio, las representaciones de «Coppelia», que hasta la fecha alcanzan la cifra de diez, se están realizando a precios rebajados, con el fin de extender el conocimiento de este espectáculo de elevado arte a las más amplias esferas del público chileno. En los programas a precios reducidos se han incluido como en las primeras representaciones, junto al ballet «Coppelia», los titulados «Sueño», de la ópera «Sayeda» de Próspero Bisquertt, y «Capricho Vienés», sobre vales de Juan Strauss. Este programa de ballets, completo, se ofreció en el Teatro Municipal de Viña del Mar, por los mismos intérpretes que en Santiago. La representación fué organizada por el Instituto de Extensión Musical de la Universidad de Chile, en colaboración con la I. Municipalidad de Viña. La crítica y el público, que llenaba la sala del teatro, agotadas las localidades con varios días de anticipación, abundaron en los mismos encomiásticos conceptos sobre el Ballet de la Escuela de Danzas y la excelencia de este verdadero acontecimiento artístico.

\*

Exclusivamente con fines pedagógicos, la profesora auxiliar de Piano del Conservatorio Nacional de Música, Elisa Gayán, ha realizado en su Sala de clases audiciones semanales de una hora de música, con la actuación de sus alumnos, presentados en forma gradual de conocimientos. Mereció grandes elogios la presentación de varios niños que, a pesar de su corta edad, entre los cuatro y los cinco años, demostraron extraordinaria capacidad musical y los conocimientos adecuados para la interpretación muy estimable de pequeñas composiciones musicales.

\*

Jascha Horenstein y la Orquesta Sinfónica de Chile, ofrecieron el Sábado 30 de Junio, un concierto, organizado por la I. Municipalidad de Viña y el Instituto de Extensión Musical, en el Teatro Municipal de esta ciudad. El programa estuvo constituido por el «Concierto en La, para violín y orquesta», de Mozart, con Fredy Wang como solista, la «Sinfonía Italiana», de Mendelssohn y la «Primera Sinfonía» de Shostakovich.

\*

El pianista chileno Arnaldo Tapia Caballero ha realizado durante la segunda quincena de Junio y la primera de Julio pasados, una jira de conciertos por pro-

vincias. La prensa de las ciudades visitadas ha dispensado calurosos elogios a las interpretaciones de este artista. El público demostró su comprensión y su entusiasmo ante las interpretaciones que ofreció el distinguido pianista.

\*

#### CONFERENCIA DE ENRIQUE PASCAL

En el Instituto Chileno-Británico de Cultura de Valparaíso ha dictado dos interesantes clases-conferencias sobre la crítica literaria y musical, don Enrique Pascal. Este escritor, que se ha distinguido entre los primeros críticos de música con que cuenta nuestro país por sus crónicas de conciertos publicadas en el diario «La Unión», disertó con extraordinaria amenidad sobre los más variados temas relacionados con el de su conferencia. La función del crítico, las condiciones que debe reunir para el desempeño de su espinosa labor, las cualidades que han distinguido a los cultivadores de este género literario desde la Antigüedad hasta el Renacimiento y desde esta época a los días que vivimos, fueron extensamente comentadas por el Sr. Pascal. Al referirse a las diferencias que existen entre la crítica musical y la literaria, el conferencista narró diversas anécdotas en las que se ponía de manifiesto lo comprometido de su misión en el crítico de música. Este debe juzgar sobre una impresión fugitiva, ya que la producida por la música se esfuma con la última nota. Mientras el libro es estable, se posee, se toma, se vuelve a repasar; en la música la impresión no tarda en perderse.

El Sr. Pascal finalizó su disertación con una serie de agudas consideraciones sobre los peligros que amenazan al crítico, entre los que no es el menor el de las frecuentes tentaciones hacia la banalidad o el de suplir su falta de conocimientos por ingeniosos juegos de palabras, para encubrir su temor a comprometerse.

## ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

### ESTADOS UNIDOS

Gran interés han despertado en el público americano las últimas obras del compositor ruso Sergei Prokoffief. La Orquesta Sinfónica de Nueva York dió a conocer en primer término su «Suite Diabólica», originalmente para piano, orquestada por Harold Byrns. Por otra parte, Leopoldo Stokowski, dirigiendo la misma orquesta, interpretó «Lieutenant Kijé».

En Música de Cámara, Joseph Szigeti estrenó una nueva «Sonata en Re Mayor» para violín, y Jakob Gimpel dió a conocer la «Sonata N.º 7» para piano.

Entre otras presentaciones interesantes de música rusa contemporánea, hay que mencionar las siguientes: el estreno del «Concierto para piano» de Dimitri Kabalevsky, por la Orquesta Sinfónica de Nueva York, actuando como solista Henriette Schumann; un interesante recital de canciones interpretadas por Tatiana Pobers, conforme al programa siguiente: Aria de «Mavra» de Stravinsky, Romanza de «Lieutenant Kijé» de Prokofieff, dos canciones de Miascovsky, Aria de la cantata de Iuri Shaporin «En el campo de Kulikovo», obras de Alek-

---

sandrov, Shebalin, A. Krein y varias canciones de Koval sobre poemas de Langston Hughes, dos canciones de Shostakovich, sobre poemas de Pushkin.

Por su parte, el violinista Joseph Fuchs tocó en el Town Hall el «Concierto en Re Mayor, Op. 26» para violín, de Lopatnikoff.

\*

En el Times Hall fué presentada la «Segunda Sonata para violín y piano», de Edmund Rubbra, por Dorcey Smith y Louise Behrend.

En esta misma sala de conciertos, el pianista John Kirkpatrick interpretó «Evocaciones», cuatro canciones para piano de Carl Ruggles, y la «Tercera Sonata en Mi», de Ross Lee Finney.

\*

En el Town Hall se presentó últimamente el pianista Fritz Jahoda con el siguiente interesante programa: «Dos Preludios» de Frederick Hart, «Dos Piezas para piano» de Normand Lloyd y «Three-Score Set» de William Schumann.

Posteriormente, Boris Koutzen estrenó su «Cuarteto de Cuerdas en Si», que fué intrepredado por el Cuarteto que lleva su nombre.

\*

Uno de los principales acontecimientos musicales lo constituyó el estremo de «Old California», de William Grant Still, por la Orquesta Sinfónica de Nueva York, bajo la dirección de Pierre Monteux.

\*

Leopoldo Stokowski dirigió la Orquesta Sinfónica de Nueva York en el City Center, en un programa que revistió especial interés: de Aarón Copland interpretó la «Fanfare for the Common Man» y de Nicolai Berezowski, «Christmas Festival Overture», basado en canciones infantiles rusas.

\*

Tuvo lugar en el Carnegie Chamber Hall, un concierto a cargo de Joseph Barone, quien ejecutó, con la Pequeña Sinfónica de Nueva York, algunas composiciones de Cámara de Harry Hewitt. Cabe destacar entre ellas el «Prelude to Spoon River».

## INGLATERRA

En el Cowdray Hall tuvo lugar un homenaje a William Busch, en el que tomaron parte los siguientes conjuntos musicales: el London-Belgian Piano Quartet, el Cuarteto Zorian y Florence Hooton, René Soames, Sinclair Logan, Tom Bromley y Elizabeth Poston. En este concierto fué interpretada la «Oda al Otoño» para voz y cuarteto de cuerdas, un cuarteto para pianos, cuatro piezas para cello, algunos lieder, etc., todas obras de William Busch.



\*

La Sociedad Filarmónica de Surrey, dedicó uno de sus festivales a obras de Beethoven, en el que participó el famoso pianista Benno Moiseiwitsch como solista, en el «Concierto N.º 5, Emperador». El programa, bajo la dirección de Kathleen Riddick, fué integrado por la «Sinfonía N.º 4».

\*

El Coro de la Iglesia de San Miguel de Londres, interpretó recientemente la «Pasión, según San Juan», de J. S. Bach. Este concierto, que fué dirigido por el Dr. Harold Darke, contó con la participación de los siguientes solistas: Winifred Brown, Grace Bodey, A. Capel Dixon, L. W. Neary y A. Hargrave.

\*

En la Iglesia de San Esteban, en Twickenham, se efectuó un concierto de música religiosa a cargo de la Orquesta Sinfónica de Twickenham, en el que se interpretaron obras de Brahms, Schubert y Dvorak. Actuaron como solistas Thelma Boles y Kathleen Ferrier.

La Sociedad Filarmónica de Twickenham hizo interpretar en la Iglesia de San Esteban la «Pasión, según San Mateo», que fué ejecutada bajo al dirección de J. Murray Whall. Los solistas fueron los siguientes: Thelma Boles, Astra Desmond, Tom Purvis y William Parsons. Al órgano actuó Donald J. Hasler y continuó, Donovan F. Ryan.

## UNION SOVIETICA

\*

El notable compositor ruso contemporáneo Iu. A. Shaporin, presentó últimamente su nueva producción titulada «Leyenda de la Batalla por la Tierra Rusa». Esta composición es un oratorio para coro, solistas y gran orquesta sinfónica.

El músico, ya familiarizado con este estilo de composiciones, pues el año 1939 estrenó su sinfonía—cantata «En el campo de Kulikovo», dió una nueva muestra de su talento al escribir este oratorio, que está basado sobre textos de los poetas Símonov, Surkov, Losinski y Feinberg.

La «Leyenda de la Batalla por la Tierra Rusa» tiene como fondo la batalla de Stalingrado, adquiriendo así el significado de una epopeya. El compositor ha logrado expresar brillantemente la transición del cuadro inicial de la paz en la campaña rusa, al de la batalla en las riberas del Volga y finalmente al cuadro del amanecer, símbolo de la victoria lograda en Stalingrado.

Tanto los coros, como los solistas y la orquesta, hábilmente dirigidos por A. V. Gauk, dieron un notable realce a esta obra de Iu. A. Shaporin, laureado con el «Premio Stalin».

\*

Acaba de ser representada una nueva obra del famoso compositor ruso Sergei Prokofieff. Se trata de «La Guerra y la Paz», basada en la novela del mismo nom-

---

bre de Tolstoi. La primera representación tuvo lugar hace poco en el Teatro del Conservatorio de Moscú.

### POSTRACION DE LA CULTURA MUSICAL EN LA ALEMANIA NAZI

La dictadura nazi trató, como es sabido, de imponer normas al arte, por intermedio del Ministerio de Propaganda a cargo de Goebbels, tanto dentro del territorio alemán, como en los países ocupados. Como lógico corolario, todas las genuinas manifestaciones musicales de los países oprimidos desaparecieron, ya porque los artistas emigraron o porque fueron deportados o muertos. De esta manera, todos los territorios anexados y satélites del Eje y aún los países neutrales, fueron invadidos por músicos alemanes. Controlados por una sola mano, la Opera de Viena, los cantantes de Bayreuth, la Orquesta Filarmónica y la Orquesta de Cámara de Berlín, Wilhelm Furtwängler, Clemens Krauss, Karl Boehm, Hermann Abendroth, Carl Schuricht, Franz von Hoesslin, Heinrich Schlusnus, Walter Gieseking y algunos artistas más de Italia y aún del Japón, trataron de animar la actividad musical del continente oprimido. Algunos refuerzos recibió esta iniciativa de parte de los músicos traidores y colaboracionistas, como Willen Mengelberg, en Holanda, y Lovro Matasić, director de la ópera de Zagreb. Con todo, los alemanes tuvieron que recurrir a medidas coercitivas para obligar a algunos músicos a permanecer en sus dominios, haciéndoles servir por la fuerza sus intereses. Este fué el caso de los franceses Jacques Thibaud, Charles Münch y Paul Paray y del compositor suizo Arthur Honegger, que tuvieron que permanecer en Alemania a causa de la «dificultad de transporte».

A pesar de estas medidas, la actividad musical en Alemania siguió decayendo. El Festival de Salzburgo no se efectuó el verano pasado y por ello tuvo que ser postergado el estreno de «Die Liebe der Dame» de Richard Strauss. Igualmente el Festival de Bayreuth se redujo exclusivamente a unas cuantas representaciones de «Los Maestros Cantores», bajo la dirección de Furtwängler y Abendroth, ante un público «voluntario» de soldados y obreros.

Con motivo de la movilización total decretada en Septiembre de 1944, fueron clausurados todos los teatros, como también los conservatorios, y los artistas y profesores fueron incorporados al ejército o a las industrias de guerra. Sólo unos cuantos conjuntos musicales prosiguieron su actuación: La Orquesta Filarmónica de Berlín, la Opera de Viena y la nueva «Orquesta-Bruckner», dirigida por Georg Jochum, que sirvió exclusivamente las necesidades del servicio radial.

De pocas salas dispusieron estos conjuntos, ya que, aparte de las clausuradas por la movilización total, las demás estaban en ruinas, a causa de los bombardeos aliados. Así como en Italia, donde el Teatro Comunal de Florencia fué destruído por un bombardeo, justo cuando se iniciaban los Festivales de Mayo, quedaron en ruinas el «Residentztheater» de Múnich (donde antiguamente se celebraban los Festivales Mozartianos), las dos salas de conciertos y la Academia de Música de la misma ciudad. En Viena, tanto la Opera como el Burgtheater, están en ruinas. El Festpielhaus de Salzburgo había sido convertido en cine de propaganda por las autoridades nazis.

En cuanto a la producción musical en Alemania nazi, estuvo a cargo de los ancianos compositores Hans Pfitzner, Richard Strauss y E. N. von Reznicek. Otro de los viejos maestros, Paul Graener, murió recientemente. Sus discípulos no sólo tomaron la ruta de sus venerables maestros, sino que se remontaron a

Reger, Bruckner y aún Wagner. Entre los compositores jóvenes, sólo hay uno que revele condiciones especiales. Es el vienés Gottfried von Einem, cuyo ballet «Princesa Turandot» y un concierto para orquesta han llamado la atención. El otro compositor de cierta talla, Carl Orff, estuvo ocupado en hacer una nueva partitura musical al «Sueño de una noche de Verano», en reemplazo de la de Mendelssohn.

De las revistas musicales que existían anteriormente (Die Musik, Zeitschrift für Musik, Allgemeine Musikzeitung y Neues Musikblatt) no quedó ninguna, ya que fueron reemplazadas todas por una sola y magra publicación: Musik im Kriege. Desde que apareció hasta su último número (Octubre de 1944), reprodujo los ataques acostumbrados a Mendelssohn, Joachim, Brahms, Mahler y Max Friedlander.

# CRONICA RETROSPECTIVA

## *Mozart y la música del Rococo*

### LA MUSICA RELIGIOSA EN LA CORTE

Me entretengo en este momento en escribir música de iglesia. Tenemos aquí dos excelentes contrapuntistas: los señores Haydn y Adlgasser. Mi padre es maestro de capilla en la Catedral, lo que me ofrece ocasión de escribir tanta música de iglesia como quiera.

Nuestra música de iglesia es muy diferente de la de Italia y cada día más. Así, una Misa con Kyrie, Gloria, Credo, sonata en la Epístola, Ofertorio o Motete, Sanctus y Agnus, incluso la Misa más solemne, la que el Príncipe-Arzbispo dice... no debe durar más de tres cuartos de hora. Es preciso un estudio especial para salir con bien en esta clase de composición; además de que se exige que sea una Misa con gran orquesta, con trompetas de guerra, timbales, etc.

(Al Padre Martini. 1776).

### EL JUBILO DE CREAR, ENTRE OTRAS NECESIDADES.

Siento el deseo irrefrenable de escribir de nuevo una ópera. El camino es largo, es cierto, pero nos encontramos todavía muy alejados del momento en que yo debería escribir esta ópera. De ahora a entonces, muchas cosas pueden cambiar. Creo que se podría siempre entablar una negociación. Si en esa época no he encontrado empleo, tendría todavía el recurso de partir a Italia. Esto serían siempre mis 100 ducados seguros para el Carnaval y una vez que estrenara en Nápoles, se me buscaría de todas partes. Hay, por otra parte, aquí y allá, en la primavera, el verano o el

invierno, bastantes ocasiones de escribir una «ópera bufa»... aunque no fuera más que por ejercitarse y no permanecer ocioso. Es cierto que no se gana mucho, pero de todas formas es algo; y uno alcanza por este medio más honores y reputación que con cien conciertos en Alemania. Y además, soy feliz cuando tengo que componer, es mi único júbilo, mi pasión.

(A su padre. 1777).

### UNA CANTANTE DEL SIGLO XVIII.

La primera cantante se llama Keiser; es la hija de un cocinero de un conde de aquí (Múnich). Muy agradable muchacha, hermosa en escena... todavía no la he visto de más cerca. Ha nacido aquí. Cuando la escuché, era la tercera vez que actuaba. Tiene una bella voz, no potente, pero tampoco débil, muy pura y de buena emisión. Cuando debe «filar» durante algunos compases, admiro mucho con qué belleza ejecuta el *crescendo* y el *diminuendo*. Ejecuta los trinos todavía con bastante lentitud.

La tarde en que actuó la Keiser, yo estuve en el palco de la familia Branca y con unos anteojos pude seguirla atentamente. Me ha dedicado más de una lágrima de sus ojos. Grité «bravo, bravissimo». La pieza tenía por nombre «La pescatrice». Es una muy buena traducción al francés de una ópera cuya música es de Piccini. No tiene aquí todavía obras originales. Desearían poder dar pronto una ópera seria alemana, — y se me ha expresado que debería ser yo quien la compusiera. El profesor Huber es uno de los que lo desean.

(A su padre. 1777).

## HABLAR A SORDOS O CLAMAR A PRINCIPES.

Estos tres días, en casa del Conde de Salern, he improvisado mucho; después he tocado las dos cassationes dedicadas a la Condesa y para terminar, de memoria, una serenata con rondó. No os podéis imaginar la alegría del Conde. Comprende la música, porque todo el tiempo la interrumpía con sus «bravos», mientras que los otros gentiles hombres tomaban una ración de rapé, se sonaban las narices, se rascaban el cuello o iniciaban cualquier conversación. Yo le dije: «Quisiera que el Príncipe Elector estuviera aquí. Al menos, oíría algo mío. No conoce nada y no sabe lo que puedo hacer. ¡Es preciso que estos grandes señores se informen tan sólo con lo que cada uno les dice, sin querer examinar nada de por sí? Quisiera intentar un concurso. Que haga venir a todos los compositores de Múnich; que invite también a algunos de Italia, de Francia, de Alemania, de Inglaterra, de España... Me creo capaz de competir con cada uno de ellos».

Le conté todo lo que ocurrió conmigo en Italia y le rogué, si la conversación recaía sobre mí, que expusiera estos hechos. Me respondió: «Yo soy menos que nada; pero en lo que dependa de mí, contad de todo corazón».

(A su padre. 1778).

## MANNHEIM Y SUS MUSICOS

Trabajo en este momento en una sonata, que ya está terminada, menos el Rondó. Tan pronto acabé el primer Allegro y el Andante, los traje a la tertulia de Cannabich y los interpreté yo mismo. Papá, no puede figurarse el éxito que obtuvieron. Estaban allí algunos músicos de la orquesta: el joven Danner, Lang el cornista y un oboísta, del que no sé el nombre, pero que toca muy bien y con un sonido muy delicado. Le he ofrecido mi Concierto para oboe, que se disponen a copiar en casa de Cannabich. Este hombre está loco de alegría y, a pesar de que sabe que es mío, le gusta mucho. Nadie me ha dicho que no esté bien compuesto. Hoy he tocado en casa de Cannabich la serie de mis diez Sonatas.

(A su padre. 1777).

Cannabich compone en este momento mucho mejor que cuando lo vimos en París. Pero lo que hemos advertido desde el primer momento, tanto yo como mamá, es su manera uniforme de comenzar las sinfonías, muy lentamente y en unísono.

Ayer en la tarde estuve en el ensayo de una nueva Misa de Vogler. En mi vida he oído algo parecido. Con frecuencia nada se encuentra de acuerdo, pasa de un tono al otro de manera que llega a hacer creer que quisiera tiraros detrás de él por los cabellos. Pero no es que esto valga la pena o se produzca en consecuencia de una forma original de decir, porque las modulaciones son por completo vulgares. No quiero decir nada del desarrollo de las «ideas». Solamente afirmaré que es imposible que una Misa de Vogler pueda agradar a un compositor que sea digno de este nombre. En dos palabras, he aquí que oigo una idea musical que no es del todo mala... sospecho que no va a limitarse solamente a no ser mala; quizás se hará pronto... ¿bella?... ¡Oh Dios, no y mil veces no! Es mala y másima en lo que se transforma; y esto de dos o tres maneras diferentes.

(Al mismo. 1778).

## UNA ANTIGUA Y LEAL AMISTAD

El Bach de Londres (Juan Cristián Bach) está aquí desde hace catorce días. Viene para escribir una ópera francesa. No está aquí más que para oír a los cantantes, regresará a Londres, escribirá su obra y volverá para ponerla en escena. Su alegría y la mía, cuando nos hemos vuelto a ver, podéis representároslo. Hay que reconocer que es un hombre leal y que hace justicia a las gentes. Le quiero de todo corazón y siento una gran estimación por él. Y él, es cierto, ha hecho mi elogio delante de otras personas como ante mí mismo, no con exageración, como hacen otros, sino seriamente.

(Al mismo, 1778).

(De la edición completa de las cartas de Mozart, escritas entre los años 1769-1781).

## EL RINCON DE LA HISTORIA

### EL ARPA... QUE EN DULCE NOTA

El arpa chilena, pequeña y triangular como en la tradición da-  
vídica, cuyo extremo se apoya contra las rodillas del virtuoso, fué  
en los años coloniales instrumento eclesiástico y devoto. El pres-  
bítero Alejo Salazar alcanzó nombradía en el convento de San Fran-  
cisco tocando ante el altar de su patrona la Virgen de Aranzazu y,  
en memoria del éxtasis bíblico, legó a los Padres Seráficos el instru-  
mento que tanto le había acompañado.

En la Compañía de Jesús, fué maestro de arpa Juan Navarro  
S. J. Sus discípulos Miguel de Erazo y el negro Juan, oficial de  
sastrería, alegraron asimismo las festividades de San Ignacio con  
el suave tañido arpegiado.

En las monjitas de la Victoria, cuyas virtudes perfumaron de  
poéticas leyendas el ambiente colonial, profesaron diversas madres  
«por el instrumento del arpa». Las crónicas recuerdan a la hermana  
María Tristán, a Sor María Josefa Villalobos, a doña María Que-  
zada, a doña Rosa Zumarán, entre las que formaron ese «coro de  
cisnes» de que habla el historiador de la Orden y a cuyos oficios  
acudía un selecto público santiaguino, unguido de artística devoción.

A comienzos del siglo XVIII, un veterano de Arauco, el gallego  
Ceferino Trueba, consoló su absoluta invalidez militar dedicándose  
a la fabricación de instrumentos y «desde entonces se entregaron  
algunas señoritas al estudio del arpa y el gusto se propagó por imi-  
tación a la servidumbre y a la gente del pueblo. Como ellos no po-  
dían pagar los excesivos precios de Trueba, (\$ 6 como se lee en el  
testamento de Dolores Valenzuela), muy pronto tuvo éste compe-  
tidores que fabricaban a precios mucho más bajos, conforme al  
gusto popular».

El arpa pasó a ser así instrumento mundano, inseparable de la  
guitarra en la ruidosa francachela de antaño y algunos de sus  
cultores, entre otros el Capitán Mariano Barros, «era insuperable  
en el tocar las saladísimas tocatas del país». Años más tarde, un  
viajero podía leer a la entrada del Puente de Palo, que vadeaba la  
tornadiza corriente del Mapocho, un orgulloso letrado: «Se compo-  
nen arpas para remoliendas».

EUGENIO PEREIRA SALAS.

## DISCOS - RADIO

Las más interesantes noticias en lo que se refiere a las últimas grabaciones de discos, provienen de los estudios de la Columbia Broadcasting System, cuya Orquesta Sinfónica ejecutó, bajo la dirección de Igor Stravinsky, cuatro de las últimas obras de este notable compositor: «Four Norwegian Moods», «Ode», «Scenes de Ballet» y «Circus Polka». Las grabaciones de estas obras son esperadas desde hace algún tiempo.

Otra interesante grabación, esta vez inglesa, proveniente de los estudios de la BBC de Londres, ha sido tomada de la ejecución que hizo de la «Segunda Sinfonía, en Mi bemol» de Edward Elgar, Sir Adrian Boult con la Orquesta Sinfónica de la BBC. La grabación de esta sinfonía fué hecha con sumo cuidado y en ella se advierte en forma patente que hubo una verdadera unidad de acción entre el director de orquesta, el jefe de sonido de la BBC y el jefe del equipo grabador.

Los albums del Sello Decca han incluido en sus colecciones tres nuevas obras: 1. Una «Sonatina» de Robin Orr, para violín y piano, que fué ejecutada por Max Rostal y Franz Orbonr. 2. «Cuatro Canciones» de William Busch, que fueron interpretadas por Henry Cumming, y 3. la grabación de la «Sinfonía N.º 21, Op. 51» del compositor ruso Nicolás Miaskovsky, interpretada por la Orquesta Sinfónica del Estado (URSS), bajo la dirección de Nathan Rakhline.

---

### EL CORO DE CONCEPCION EN RADIO «LA AMERICANA»

Una de las iniciativas radiales más interesantes que se hayan llevado a cabo hasta ahora, la constituye la transmisión que tiene lugar los días Domingos a las 13 horas, por Radio «La Americana». En ella actúa el Coro Polifónico de Concepción, dirigido por el experimentado maestro Arturo Medina. Estos conciertos corales se trasmiten por vía telefónica, directamente desde Concepción. Celebramos que una radioemisora haya tomado en serio su papel de servir a la sociedad al brindar un nuevo aporte a la cultura musical del pueblo. Y este aporte tiene el mérito de la divulgación de la música coral, a cargo de un conjunto tan excelente y disciplinado como lo es el Coro Polifónico de Concepción.

En los dos conciertos que se efectuaron el 1.º y 8 de Julio, se interpretaron programas cuidadosamente seleccionados: «Oh Gloriosa Domina», de Palestrina; «Unos ex Discipulis», de Victoria; «Io Tacero», madrigal de Gesualdo; «Coral» de la Cantata N.º 140, de J. S. Bach; «El Eco», de Lassus y «Chi la Galliarda», de Donato.

El segundo programa fué el siguiente: «Jubilare Deo», «Domine Convertere» y «Madona mía, cara», de Lassus; «Quel angellin che canta», madrigal de Claudio Monteverdi; «Sicut locutus est», de J. S. Bach y «Un jour vis un foulon» de Roland de Lattre.

## EDICIONES MUSICALES

*Adolfo Salazar.—«Síntesis de la Historia de la Música». Biblioteca Pleamar. Losada S. A. Buenos Aires. 1945*

Resumir en unas cortas páginas la Historia de la Música, es empresa para la que, paradójicamente, se requieren los mayores alientos. Sobre todo cuando en esta síntesis se persigue ofrecer esa visión panorámica en la infinita riqueza de sus accidentes, como en el caso del libro recién aparecido de Adolfo Salazar. La evolución de los principios y los sistemas técnicos-estéticos, la de los diferentes géneros y escuelas e incluso la de los estilos de ciertos músicos de singular relieve, es expuesta con claridad y concisión inmejorables. Podrá haber períodos que un criterio particular encuentre demasiado apretados en la exposición de Salazar y así, al mío se lo parecen las breves páginas consagradas a la magna revolución del Barroco. Pero la lealtad obliga a reconocer que en libros de esta especie nada es más fácil que señalar desproporciones de ésta o parecida índole respecto del plan general, desproporciones que en realidad sólo obedecen a diferencias de enfoque sobre ciertos problemas, entre el que escribe y el que lee. Ni qué decir tiene que al escritor debe reservársele un derecho preferente en la adopción de aquellas posiciones que estime más convenientes conforme a los propósitos que lo guiaron. Sólo la arbitrariedad podría ser censurable y jamás incurre en ella Salazar. Por el contrario, su método es riguroso y firmemente sostenido de principio a fin.

Se sitúa el distinguido crítico para abarcar la Historia de la Música, en la cumbre de lo alcanzado hasta hoy en todos sus dominios. Desde esta altura, los otea, sigue los variados caminos que ascienden desde el valle, los descubre en sus orígenes lejanos, descierne sus cruzamientos o su marcha paralela, sin punto alguno de contacto a lo largo de los siglos. Esta actitud no sólo es beneficiosa por cuanto contribuye a desenmarañar complejos procesos que, a la luz de las investigaciones actuales, entregan con facilidad su secreto, sino que aquellas épocas del pasado que con frecuencia se consideran como simple curiosidad de erudito adquieren valor de conocimiento útil en su vinculación con cuanto todavía nos inquieta y apasiona. Por supuesto que Salazar, como en sus otros libros de mayor envergadura, en éste no se limita a considerar los hechos por fuera, en su escueta exterioridad. «Ninguna forma musical, declara, ningún tipo de música nacen por casualidad, sino porque realizan un determinado servicio que la humanidad, feliz o doliente, pide a la música para aliviar sus pesares o para celebrar sus alegrías. Cada tipo de música está en estrecha relación con las costumbres de la época en que nace o se desarrolla y, en términos generales, puede decirse que cuando esas costumbres cambian y suceden en Europa movimientos políticos trascendentes, todas las formas de arte quedan afectadas en consecuencia». Música y sociedad se compe-



netran y ayudan a esclarecerse en sus difíciles pasos. El escritor mantiene una fidelidad absoluta a este recto criterio.

Una información vasta y concentrada,—fruto de la extraordinaria capacidad de estudio y de la amplia cultura de su autor,—llena esta «Síntesis de Historia de la Música» de excitantes sugerencias. Casi lo mejor de un libro de su clase es dejar abierto el apetito de un viaje más lento por estas mismas rutas. Para el aficionado inteligente y para los estudiantes, el libro de Salazar es sin duda una primera guía valiosísima. Las amplias perspectivas, el encadenamiento de los hechos y la labor de cada una de las personalidades que han trazado los surcos imborrables de la Historia de la Música, son discernidos en la forma más claramente comprensible. Un resumen de significativos ejemplos en discos, al final de cada capítulo, aumenta lo estimable de este libro para los fines de divulgación que señalamos.

S. V.

«SONATA N.º 2, para violoncello y piano», de Bohuslav Martinu

La Associated Music Publishers, Inc., de Nueva York, ha editado una de las últimas obras del famoso compositor checo Bohuslav Martinu. Se trata de su «Sonata N.º 2, para violoncello y piano», escrita en 1491.

Consta esta Sonata de tres movimientos y está hecha casi íntegra conforme a los cánones tradicionales. El primero es un Allegro cuyo tema, que aparece al principio, se reexpone después de un desarrollo extenso. El desarrollo ha sido elaborado a base de muy pocos elementos más diferenciados que los usados en el tema. El interés de este primer tiempo reside principalmente en la parte de piano, cuya riqueza armónica y especialmente rítmica, es realmente notable.

El segundo tiempo es un Largo, en compás de tres cuartos que viene precedido de una introducción a cargo del piano en compás de siete octavos. La forma de este Largo es idéntica al tiempo anterior, pero la parte de violoncello es mucho más interesante por las características expresivas de la melodía.

El tercer tiempo es un Allegro cómodo, en el que se advierten ciertas reminiscencias nacionalistas. La constitución de este Allegro es mucho más libre que la de los movimientos anteriores, al mismo tiempo que la utilización de elementos rítmicos es llevada a un grado excepcional. Como un detalle interesante, cabría destacar en este movimiento la cadencia que ejecuta el violoncello, en un estilo marcadamente clásico.

Esta obra constituye indudablemente un aporte valioso a la música para violoncello. Su riqueza rítmica proviene de una muy personal elaboración que Martinu efectuó de las enseñanzas de su

maestro Albert Roussel y de Smetana, del cual ha tomado no poco de su sentido melódico-nacional.

La parte de violoncello ha sido editada aparte por Lucien Laporte Kirsch, que ha puesto especial cuidado al imponerle un dade adecuado.

DAVID NUTELS.

## LIBROS APARECIDOS

### ESTUDIOS SOBRE MUSICA

- LOCKSFEISER, EDWARD, Debussy. Editorial Schapire. Buenos Aires, 1944.
- ROLAND-MANUEL, Manuel de Falla, seguido de un ensayo de Vicente Salas Viu sobre «Falla y el futuro de la música española». Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.
- SALAZAR, ADOLFO, Síntesis de la Historia de la Música. Editorial Losada. Buenos Aires, 1945.
- SEROFF, VICTOR ILYICH, Demitri Shostakovich, La vida de un compositor soviético. En colaboración con Nadejda Galli-Shohat. Traducción de Hilda Labrada Bernal. Editorial Poseidón. Buenos Aires, 1945.
- PITTS, LILLA BELLE, The Music Curriculum a Changing World. Silver Burdett (Editores). New York.
- MURSELL, JAMES L., Music in American Schools. Silver Burdett Comp. (Editores). New York.
- WILSON, HARRY R., Music in the High School. Silver Burdett Comp. (Editores). New York.
- BETTIE, JOHN W., Mc CONATHY, OSBOURNE, MORGAN, RUSSELL V., Music in the Junior High School. Silver Burdett Compañía (Editores). New York.
- MURSELL, JAMES L., GLENN, MABELLE, The Psychology of School Music Teaching. Silver Burdett Compañía (Editores). New York.
- ALBINATI, GIUSEPPE, Piccolo dizionario di opere teatrali, oratori, cantate ecc. Nuova edizione aggiornata a tutto il 1940 - XIX da Luigi Ricordi. Ed. Ricordi. Milano, 1941.
- AMICO, LELE D', Musorgskij. Ed. Arione. Torino, 1942.
- BERRI, PIETRO, Il calvario di Paganini. (Segunda edición). Ed. Liguria, 1941.
- BONTEMPELLI, MASSINO, Gli Scarlatti. S. A. La Nuova Antologia. Roma, 1940.
- CASELLA, ALFREDO, G. S. Bach. Ed. Arione. Torino, 1942.
- COLOMBANI, ALFREDO, Le nove sinfonie di Beethoven. Bocca. Milano, 1942.
- ABRAHAM, GERALD, Tchaikovsky, a short Biography. Duckworth. London.
- EINSTEIN, ALFRED, Mozart-his character, his work. Oxford University Press. New York, 1945.
- ANGOFF, CHARLES, Palestrina, savior of church music. B. Ackerman, Inc. New York, 1944.
- APEL, WILLI, The notation of polyphonic Music. Mediaeval Academy of America. Cambridge, Mass.
- ERSKINE, JOHN, What is music? J. B. Lippincott. Philadelphia and New York, 1944.
- BOAS, FRANZISKA, The function of dance in human society. The Boas School. New York, 1944.
- HINDEMITH, PAUL, A concentrated course in traditional harmony, with emphasis on exercises and minimum of rules. Associated Music Publishers, Inc. New York, 1944.

## REVISTA DE REVISTAS

*The Musical Quarterly*, Abril 1945, Vol. XXXI, N.º 2. Nueva York.

Tributes to Carl Engel	Herbert Putnam and Elizabeth Sprague Coolidge
Music for the Armed Services	Raymond Kendall
Looking Forward	Virgil Thompson
Wilhelm Gericke: A Centennial Retrospect	John N. Burk
Juan Navarro Hispalensis and Juan Navarro Gaditanus	Gilbert Chase
Gounod and his first interpreter, Pauline Viardot - Part I	Thérèse Marix-Spire
Music and Musicians of the Dominican Repu- blic: A survey - Part II	Jacob Maurice Coopersmith
The functions of conflicting signatures in early polyphonic music	Edward E. Lowinsky
Review of Books	
Alfred Einstein: Mozart-His character, his work. Reviewed by	Paul Henry Lang
Papers read at the International Congress of Musicology held at New York, September 11th to 16th, 1939	Erich Hertzmann
Manfred Bukofzer: «Summer is Icumen In»: A revision	Gustave Reese
Quarterly Book-list	
Quarterly Record-list	

*Musical America*, Febrero 1945, Vol. LXV, N.º 3, New York.

*Feature Articles*

State Department gives Music «A» priority for World Peace	Ronald F. Eyer
What of Music in Postwar England?	Ernest Newman
The true Folk Music of America	Lee Lyons Kaufmann
Young Salts Find Music a serious business in the Navy	Robert Sabin
Minor Roles? Their portrayers say «no» «Tannhauser» - The first 100 years	John Alan Haughton
«I hate Music» (Poem by Grace V. Watkins- Drawing by C. P. Meier)	Herbert F. Peyser
Motion pictures seek new musical paths	Isabel Morse Jones
Federation Launches Postwar Plan	Anne M. Gannett
Music as a weapon	Frances Quaintance Eaton
Wagner - libretist for others	Jan Loewenbach
Stepchildren of the Musical Family	Edouard Nies-Berger
War conditions alter outlets of training or- chestra	Harry Marlatt

## Music in Mexico and Havana

Mexico anticipates Musical expansion in  
coming season of Concerts and Opera  
Kleiber leads Havana Philharmonic  
Radio Prominent in Musical Exchange be-  
tween Americas

Solomon Kahan  
Nina Benítez  
Gilbert Chase

*The Musical Times*, Marzo 1945, N.º 1225, Londres.

Foreign Books and English Translation  
Modern British Composers: Edmund Rubbra  
The Position of the Church Organist  
Round about Radio  
Church and Organ Music:  
Royal College of Organists  
Miscellaneous  
Dyson's «Quo Vadis»  
Suplemento Musical:  
«The Shepherd and his Fife», Glou-  
cestershire Folk Song, arr. as a  
trio for mixed voices (S. A. B.)

Leslie Orrey  
Edwin Evans  
Gamba  
W. Anderson

Percy Judd

*The Dancing Times*, Marzo 1945, N.º 414, Londres.

Some Early Waltzes  
More Light on «Giselle»  
Television and the Dance  
«The Duppoting Leg»

Edwin Evans  
G. B. L. Wilson  
W. G. Raffe  
Phyllis Bedells.