

REVISTA
MUSICAL
CHILENA

PUBLICADA POR EL
INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Universidad de Chile

10

ABRIL 1946

INSTITUTO DE EXTENSION MUSICAL

Junta Directiva

Director: Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad de Bellas Artes y Jefe de Extensión Musical de la Universidad de Chile.

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; Enrique López L., Administrador.—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.

REVISTA MUSICAL CHILENA

DIRECTOR: VICENTE SALAS VIU

SECRETARIA: *Filomena Salas*

AÑO 2. *Santiago de Chile, Abril de 1946* N.º 10
REDACCIÓN: AGUSTINAS 620. INSTITUTO DE EXTENSIÓN MUSICAL

SUMARIO

EDITORIAL:

<i>Intercambio musical con el Perú</i>	3
LEOPOLDO HURTADO.— <i>La nueva música argentina</i>	7
<i>Seis Cuartetos de Cuerdas</i>	7
ADOLFO SALAZAR.— <i>Olivier Messiaen</i>	13
EDUARDO LIRA ESPEJO.— <i>Crónica del Cantar Colombiano</i>	16
F. CÁRCAMO.— <i>Enseñanza de la Música en las Escuelas</i>	26

CRONICA

<i>Noticias</i>	30
<i>Conciertos</i>	33
<i>Actividad musical en el extranjero</i>	39

CRONICA RETROSPECTIVA

ROMAIN ROLLAND.— <i>Viajes musicales al pasado</i>	43
--	----

EL RINCON DE LA HISTORIA

<i>El maestro de Don Diego Portales</i>	45
---	----

DISCOS-RADIO	47
EDICIONES MUSICALES	50
LIBROS APARECIDOS	53
REVISTA DE REVISTAS	53

EDITORIAL

INTERCAMBIO MUSICAL CON EL PERÚ

En los países europeos y en la Estados Unidos es muy frecuente que, aprovechando la proximidad de las grandes ciudades, exista un activo movimiento de intercambio musical, que se extiende hasta la organización de jiras en que participan las orquestas sinfónicas. No es raro hallar noticias de conciertos dados por las grandes orquestas de Boston, Filadelfia y New York en ciudades alejadas de estas capitales y aún en ciudades pequeñas; antes de la guerra, era corriente en Europa escuchar a directores como Beecham, Mengelberg, Furtwaengler y Toscanini en temporadas que, en París o en Londres, daban a conocer grandes conjuntos alemanes, holandeses o italianos.

Este movimiento de intercambio hemos podido verlo iniciado, pese a las grandes distancias y a las extremas dificultades de comunicación por que atraviesa este continente, con la jira organizada por la Municipalidad de Viña del Mar, que trajo a Chile la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. Es ésta la primera vez que uno de los conjuntos estables e importantes de América Latina cruza las fronteras en un gesto fraternal de acercamiento.

Cuando Armando Palacios anunció hace algunos meses su proyecto de incluir en la Semana Peruana, junto a exposiciones e invitaciones oficiales, un viaje de la Orquesta Sinfónica de Lima, debemos confesar que ninguno de nosotros creyó posible el éxito en esta que parecía quimérica empresa. Palacios fué a Lima, movió el ambiente, habló con grandes y chicos, y su entusiasmo pudo romper todas las objeciones que la salida de la Orquesta Sinfónica parecía levantar como impedimentos insalvables. Y como la fe mueve montañas, todos los caminos se allanaron y nosotros en Chile

pudimos tener la gran sorpresa y el placer muy sincero de aplaudir al conjunto peruano en los teatros de Viña del Mar, Santiago y Valparaíso.

Decimos que hubo sorpresa en la audición de la Sinfónica de Lima, porque nuestros compañeros del Perú habían hecho tantas declaraciones acerca de la juventud de su Orquesta, de lo poco que habían logrado en este comienzo y de los elementos no siempre equivalentes con que cuentan, que habían acabado por disponernos a todos una actitud de benevolencia y, en cierto sentido, de cortesía internacional.

Bueno es que digamos que estas modestas disculpas resultaron enteramente innecesarias desde que la Orquesta Sinfónica de Lima se presentó en nuestros teatros. El Perú ha logrado en cortos años formar un conjunto real y verdadero, valioso, disciplinado y digno de orgullo. La Orquesta Sinfónica de Lima, como todas las orquestas nuestras, sin exceptuar la de Chile, podrá no ser comparable con los grandes conjuntos ya centenarios de Nueva York o Berlín, pero representa un esfuerzo plenamente logrado y la existencia de una agrupación musical que es una herramienta de primer orden para la difusión de la cultura y para la creación de un ambiente artístico en la república del norte. El maestro Buchwald ha hecho una labor que debemos aplaudir sin reservas y que pudimos apreciar a través de diferentes estilos y de sonoridades que evidenciaron un potencial rico y un adiestramiento bien logrado.

El viaje de la Orquesta Sinfónica de Lima no sólo ha servido para establecer preciosos vínculos de compañerismo y de estimación artística entre los músicos peruanos y chilenos; ha contribuído seguramente a una mejor estimación del conjunto limeño en su propia tierra y nos ha demostrado a los chilenos que nuestro esfuerzo y las luchas que significó la fundación de la orquesta estable en Santiago no están solos ni constituyen una excepción que encierre para Chile un cargo. Todas las orquestas en los países latino americanos han nacido en medio de agudas crisis y de controversias, en que fué necesario sacudir una tradición que era manifiestamente adversa a las instituciones musicales.

La Orquesta Sinfónica de Lima fué bien apreciada en nuestro medio, tuvo críticas elogiosas y oímos a más de uno de los componentes de la orquesta chilena citar como un ejemplo aspectos y perfecciones del conjunto peruano. Esto hará que los gobernantes del Perú, que felizmente pudieron presenciar estos éxitos y este recibimiento caluroso, sostengan con generosidad, defiendan e impulsen

la estabilidad y el progreso de la Orquesta Sinfónica Nacional del Perú. La iniciación de este intercambio orquestal ha hecho pensar a muchos (y entre ellos a los directores de las entidades musicales del Perú y de Chile) que ya ha llegado la hora en que éste debe volverse sistemático y en que debemos hacer máximos esfuerzos para extenderlo, por de pronto, entre los países del Pacífico que parecen ser los que de un modo más natural se aproximan entre sí. Si las jiras de las orquestas pueden hacerse entre capitales tan distantes como Lima y Santiago y en un viaje directo, no hay razón para que estas iniciativas no cubran las ciudades intermedias y, desde luego, incluyan a Bolivia, que cuenta ya con un buen conjunto nacional. Igualmente deseable sería el establecimiento de relaciones similares con la Orquesta Sinfónica del Sodre, en Montevideo, cuya organización y características tienen mucha semejanza con las de nuestro Instituto y con las que dependen del Consejo Directivo de la Cultura Musical del Perú.

En el curso de la visita que los artistas peruanos hicieron a Chile, tuvimos el gusto de recibir al Dr. don José Jiménez Borja, Director General de Educación Artística y Extensión Cultural, con quien se echaron las bases de un relacionamiento permanente entre nuestros países. No hay, sin duda, ningún país americano con quien Chile tenga un contacto más legítimo y más natural que con el Perú: largos siglos de unidad política y de vida intelectual, aseguran una fisonomía a nuestras gentes que fácilmente se hermanan en una amistad y una comprensión enteramente espontáneas. No es admisible aferrarse al recuerdo de los años de incompreensión que hubo en el siglo pasado y que olvidemos toda una historia común, toda una vida estrechamente vinculada y las relaciones innumerables que entre las familias del Perú y Chile establecen un espíritu de similitud que sólo puede manifestarse en donde corre una sola sangre. Esta fraternidad sincera, sin reticencias y perfectamente leal, pudimos sentirla una vez más al ver con emoción a nuestras orquestas reunidas, al presenciar la naturalidad con que se estableció la amistad entre los nacionales peruanos y chilenos que hay en ellas y al conocer a las autoridades artísticas del Perú, que de un modo tan sencillo y tan franco expusieron entre nosotros sus anhelos y sus problemas.

El viaje de la Orquesta Sinfónica de Lima no es, pues, sólo una efeméride más en los anales de la cultura musical de este continente. Significa la creación de un principio de unidad interamericana que ha de redundar en muchas y útiles proyecciones para el

futuro. Se ha hablado y se proyecta una visita de la Orquesta Sinfónica de Chile a Lima; ojalá este viaje pueda ser realizado y aun extendido, no sólo al Perú, sino a otros países del norte, ya que nuestra vida artística no puede seguir enclaustrada entre la cordillera y el mar y que, atenuado el fervor que muchos países demostraron hacia América Latina en los momentos difíciles de la guerra mundial última, es entre nosotros, entre las naciones ibero-americanas, en donde debemos buscar el apoyo más estable y la comprensión más permanente.

LA NUEVA MUSICA ARGENTINA

SEIS CUARTETOS DE CUERDAS

P O R

Leopoldo Hurtado

La presentación de seis cuartetos, escritos casi simultáneamente por otros tantos compositores, agrupados en la Editorial Argentina de Música, no es cosa frecuente en este país, y suponemos que no lo será tampoco en ningún otro. Por eso hemos creído justo dedicar a este halagador acontecimiento de la música argentina, algunas líneas críticas. No son análisis técnicos de esas obras—que bien lo merecerían—sino simples impresiones recogidas en la sala de conciertos, notas tomadas apresuradamente entre el resonar de los aplausos que acogieron este esfuerzo, realizado en las peores condiciones, entre la angustia y la desazón de los trastornos políticos y la indiferencia casi total de la crítica periodística, que lo pasó en silencio.

Mantendremos aquí el orden en que se dieron estos cuartetos. El primero de ellos fué el de Juan José Castro. Deja esta obra una impresión profunda en el oyente. Su factura es magnífica y podría decirse que su interés recae más sobre el resultado sonoro que sobre la calidad intrínseca. Se exige a los instrumentos un rendimiento desmedido, que obliga a los ejecutantes a un esfuerzo agotador. Su tendencia es la superación de las posibilidades del cuarteto, limitadas de por sí, para lograr sonoridades de carácter orquestal, con grandes contrastes de timbres, con efectos de cuerdas frotadas sobre el ponticello, etc. La variedad de recursos y de matices es inmensa. Plantea esta obra un interesante problema acerca de si es o no lícito al cuarteto de cuerdas y sobrepasar su rango y sus sonoridades peculiares para lograr volúmenes y contrastes propios de conjuntos más nutridos. Naturalmente que no podemos entrar aquí en esta cuestión.

Tal propósito se evidencia desde el «Allegro Enérgico» inicial. Sus intrincados contrapuntos, el tono violento y perfectamente acusado de su temática, sus choques de sonoridad y el empleo de acordes macizos para darle fuerza rítmica, llevan en sí un propósito arquitectural de vastas líneas, de grandes contrastes, que exceden la atmósfera recogida del cuarteto, por lo menos tal como se lo ha entendido tradicionalmente.

Cada uno de los tiempos de este Cuarteto tiene su fisonomía propia. El «Vivo Grazioso» es movido, ágil, con una dinámica sonora siempre variada. Sus pizzicatos rítmicos le dan una singular movilidad. Pero sin duda alguna, el mejor tiempo de esta obra es el «Lento». Nos atrevemos a decir que es uno de los mejores tiem-

pos de cuarteto que conocemos en la música contemporánea. Sus largas líneas melódicas, ascendentes y descendentes, su continuo y resbalante contrapunto, que se desenvuelve en giros de gran amplitud de dibujo, de un vasto y sostenido aliento, su tono de elevada y profunda poesía, todo en él revela a un gran compositor en uno de sus mejores momentos. En el «Pericón Final», en cambio, asistimos de nuevo a un predominio del oficio sobre la creación propiamente dicha. La magistral elaboración del tema de danza nativa, a pesar de los esfuerzos persistentes del compositor para introducirlo en la trama musical, no logran hacer desaparecer el desnivel existente entre el magnífico Largo anterior y esta hábil—y artificial— evocación de un clima musical distinto. Una vez más se admira aquí la calidad de la técnica y la plenitud del complejo sonoro, aplicados a un material temático poco apropiado para mantener la obra al nivel de sus tres tiempos primeros.

El segundo Cuarteto escuchado fué el de Jacobo Ficher (Tercer Cuarteto para cuerdas, Op. 50).

El desarrollo de esta obra presenta la seguridad impecable que acusa siempre la música de Ficher. Pero es precisamente esta acabada ciencia de componer la que pone en evidencia cierto descuido en la elección de los temas. Los amplios desarrollos, llevados con gesto amplio y rígida lógica constructiva, dan a sus tiempos una vasta perspectiva, pero no suficientemente variada ni perfilada desde el punto de vista de su relieve sonoro. Diríamos que es una obra sin tercera dimensión; las líneas no están claramente acusadas y exigen una atención constante para que pueda ser seguido el desarrollo de las voces. Esta atención no está compensada por el interés que puedan despertar las variantes de los temas. Por ello, este cuarteto es una obra que interesa más al músico que al oyente, más al técnico, capaz de apreciar la finura de su trama y la seguridad de su estructura, que al oyente no acostumbrado a tales discriminaciones.

El primer tiempo «Allegro moderato», nos muestra de inmediato al compositor que sabe escribir un cuarteto dentro de todas las exigencias del género. Su libertad armónica—siempre con ese sabor agrídulce propio de Ficher—y su ceñida trama contrapuntística están desenvueltas con una seguridad de trazo que sabe perfectamente qué es lo que quiere y a dónde desea ir. Este dominio de la forma es propio de un compositor que ha llegado a su perfecta madurez creadora; pero tanto en el «Allegro» como en el «Andante», que le sigue, nos enfrentamos a desarrollos excesivos de un material temático que no se presta a los minuciosos comentarios a que lo somete el autor. De allí que, aun poseyendo esta música una gran dosis de variación interna en sus elementos, tales cambios no se acusan lo suficiente como para captar y retener la atención del oyente.

En el «Scherzo» que le sigue, con su rítmica ágil y sus múltiples episodios instrumentales, pero especialmente en el «Allegro Enér-

gico» final, asistimos a algunos de los mejores momentos de esta obra. Aquí los perfiles están más definidos, los contrastes son vivos y el empleo de mayores recursos instrumentales permiten al compositor demostrar una vez más su pericia y su dominio en el género.

Quizás un minucioso estudio de la obra permitiría entrar más a fondo en los detalles de su construcción, y sería conveniente hacerlo para tener en juicio más seguro de la misma, porque la música de Ficher es de aquellas difíciles de juzgar en una simple audición.

El cuarteto siguiente correspondió a Washington Castro. Aún para los que hemos seguido el progreso de este compositor, la obra fué una revelación, tanto en su dominio de la forma como en la plenitud y riqueza de su lenguaje musical.

El primer tiempo comienza con rápidos acordes disonantes, con frotamientos armónicos que tienen una función dinámica y dan a la obra su impulso característico. Alterna ese elemento rítmico con momentos de lirismo, de una poesía depurada y contenida de gran nobleza. El tiempo—*Allegro marcato* con mucho brío—acusa vivacidad de estilo e imaginación formal. Su desarrollo consiste en la alternación de los elementos rítmicos, a base de acordes densos y rudos, con los pasajes de expresión melódica, donde el factor contrapuntístico está empleado con toda libertad y soltura.

El segundo tiempo—«*Andante*»—es uno de los más bellos del cuarteto. Hay un lirismo grave, pleno, concentrado, una particular religiosidad que se desprende de las líneas largas y nobles de su melódica. Posee este tiempo un contenido dramático implícito, una pesadumbre y tristeza de espíritu llevada con magistral desenvoltura por los cuatro instrumentos, sin desmedro de su calidad musical.

Como feliz contraste, el «*Scherzo*» es fuertemente rítmico y disonante, entrando los instrumentos a un juego contrapuntístico sincopado. Y se llega al tiempo final, en base a un tema magnífico de brío y pujanza, tratado en forma de imitación y canon con plena facilidad polifónica. Alterna este tema con un interludio lírico, para entrar de nuevo aquél en forma levemente variada, a la manera de un rondó. Las alternativas, el juego de ambos temas, los contrastes de sonoridad y timbre a que dan lugar, hacen de este último tiempo uno de los trozos mejor logrados de toda la obra. Hay en Washington Castro no sólo el dominio evidente de la forma, sino también un tono de elevación espiritual, un contenido de emotividad profunda que es único entre los compositores jóvenes de nuestro país.

El Cuarteto de Gilardo Gilardi fué el cuarto de la serie. Está construído sobre temas indígenas, suponemos del Altiplano. Esto

constituye un serio «handicap» que el compositor no consigue siempre superar. La rigidez temática inutiliza en cierto modo las diversas figuraciones, produciendo la marcha de la composición por amontonamiento o reiteraciones de las frases, lo cual no hace más que recargar la trama. Denota un amplio dominio de la técnica, una ciencia de componer que lucha desventajosamente con las limitaciones de desarrollo que presentan los temas de perfil pentatonal.

El primer tiempo es variado, movido, aunque un poco apeñuscado en sus líneas. Hay amplitud armónica y un empleo frecuente de disonancias un tanto agrias. El desarrollo no es muy ordenado; hay momentos en que el compositor se encuentra indeciso, debido quizás a la imposibilidad de utilizar el material como no sea en un sentido literal. Sus grandes dificultades técnicas de lectura y de ejecución no logran un resultado equivalente al esfuerzo que exigen.

Lo mismo, poco más o menos, cabe decir del segundo tiempo. En el tercero encontramos interesantes efectos de armónicos, aunque adolece también de la falla de la poca diferenciación de sus temas. Sin embargo, nos ha parecido el mejor, por lo variado de su desarrollo y por los efectos de sonoridad conseguidos, que conducen a un final sumamente brillante. En suma, es una obra bien construída con evidente conocimiento del oficio, pero que, por sus limitaciones temáticas, tan inadecuadas para un desarrollo de la forma-sonata, no puede ir más allá del aspecto fragmentario y rapsódico, a pesar de la variedad de recursos que emplea el autor para darle forma y de lo abigarrado de su escritura.

El quinto lugar correspondió a José María Castro, con su Cuarteto en Do.

Nuevamente nos encontramos aquí con una obra de música de cámara de extraordinario valor. Ante todo es eso, música de cámara, de cuarteto, en la plena acepción de la palabra. Hay en él una emoción contenida, una inspiración elevada que se expresa por medio de una escritura limpia, diáfana, siempre flúida, tanto en su faz melódica como contrapuntística. Comienza su primer tiempo con un tema brioso, expuesto por los violines en unísono, que contrasta con la dulzura melódica del segundo tema. Estos temas, de tan limpio perfil, están trabajados a continuación con perfecta adecuación instrumental, con independencia de las voces y con suma lógica en los encadenamientos armónicos. Todo está calculado y medido para no ir más allá del efecto deseado. No hay un sólo detalle que revele afán de efectismo o de insinceridad y la sobriedad de los elementos empleados es notable, así como la libertad de forma con que están desenvueltos.

El segundo tiempo es un «Coral con Variaciones». Es una página bellísima, una de las más logradas de toda la serie. Los enormes problemas de construcción de este tiempo están resueltos con mano maestra. Un mismo tono poético, un alto sentido espiritual une los diversos episodios de este tiempo, por encima de su diversi-

dad formal. Los fragmentos del Coral se suceden con suma felicidad de contrastes, en líneas diáfanas, con tonalidades traslúcidas de acuarela. Los cuatro instrumentos se mueven en función de una idea poético-religiosa que está expuesta con rigurosa lógica, tanto en las progresiones armónicas como en los pasajes de estructura polifónica. En su tersa eufonía no cabe nada que no responda al propósito de una elevada expresión poética. Y no es el menor mérito de esta página el estar lograda con una notable economía de medios, sin ninguna retórica o locuacidad excesiva; por el contrario, circunscrita a una voluntaria sobriedad en la expresión.

El tercer tiempo se inicia con un tema sincopado y vivaz, sobre un *froté* de la cuerda. Contrasta agradablemente este tema con el que le sigue, muy *cantabile*, de forma regular, dibujado en cromáticas que le dan una gran suavidad de contorno. Con estos dos elementos, sometidos a continuas variantes, está formado este tiempo, que exhibe una absoluta regularidad de forma. Los episodios se suceden con simetría, cada uno con su fisonomía propia; todo aquí es gracioso y espiritual, hasta la inesperada coda y cadencia finales, que cierran una de las más bellas e inspiradas obras de este compositor.

El sexto y último lugar correspondió al cuarteto de Luis Gianneo. Aquí nos enfrentamos también ante una obra que presenta un interés temático inferior a su perfección formal. La destreza del compositor para mover las voces, para alternar los cuatro instrumentos en episodios siempre renovados, de gran vivacidad rítmica, se halla en cierto modo trabada por una temática no siempre feliz. El autor vuelve aquí a su procedimiento habitual de intercalar en el desarrollo regular del trozo temas o elementos de danzas nativas. Este procedimiento no sólo arranca de golpe al oyente de un ambiente dado para proyectarlo en otro completamente distinto, sino que obliga al compositor, quiéralo o no, a un cambio de estilo. El libre y moderno tratamiento armónico y rítmico de los temas «puros» —llamemos así a los que no poseen reminiscencias folklóricas— tiene que dar sitio, cuando entran los elementos nativos, a progresiones y movimientos armónicos fáciles y escolares y a mantener esquemas métricos preestablecidos. Además, le obligan a una construcción reiterativa—esto es, a la repetición formal de cada inciso—que a la larga resulta redundante, porque el oyente la presiente de modo infalible.

El segundo tiempo me ha parecido el mejor de toda la obra, por su gran vivacidad rítmica y su acento ágil y chispeante. Su enorme complicación rítmica lo hace sumamente difícil de lectura, pero da al oyente una nítida impresión de espiritualidad. Los temas, ornamentados con pequeños episodios y aditamentos, se superponen en ritmos de suma complejidad, dialogando entre sí con incomparable soltura y llevando todo el movimiento hacia su final

con una imaginación dinámica y motriz que no decae en ningún momento.

El tercer tiempo es una romanza para primer violín, con pizzicatos en el violoncello y algunos episodios más movidos en su parte media. Algunos efectos sonoros, en el registro bajo de los instrumentos, y pasajes de mayor dinamismo, atenúan un tanto lo que el asunto y el tema tienen de extemporáneos.

Por último, en el cuarto tiempo nos encontramos ante un tema inicial de sonoridad pujante y ritmo alerta, tratado alternativamente con temas nativos de perfil ya conocido. Nuevamente nos vemos ante dos procedimientos y dos voluntades artísticas en juego, superpuestas una a la otra y sin contacto espiritual posible. Tras de algunos desarrollos rítmicos complejos, como los que Gianneo emplea de preferencia, y de pasajes de una armonía disonante y muy libre en sus choques tonales, se escucha una vez más el tema nativo en sordina, y una brillante y corta peroración pone fin al cuarteto. Lo que perjudica su unidad es el empleo que hace Gianneo de temas en bruto, tal cual salen de la cantera popular, y su engarce en medio de desarrollos musicales cuyo estilo y complejidad rítmico-armónica responden a una voluntad de forma completamente distinta. Entre sus muchos méritos —que es de justicia señalar— están los provenientes de la atracción simpática que ejerce la música de este compositor, y su incuestionable maestría para escribir con trazo firme los más difíciles e intrincados movimientos, sin que la exuberancia del detalle impida la concepción general del trozo.

OLIVIER MESSIAEN

P O R

Adolfo Salazar

El hecho de que se levante «en un lugar de Europa» (que es nada más que París), una voz como la de Olivier Messiaen, importa no solamente por el hecho mismo, sino por la capacidad de universalización que tienen las fuerzas originales que allí surgen. Casi todo el mundo, el mundo entero dividido en centenares de nacionalidades, aparece lleno de preocupación a fin de que en cada una de ellas sus artistas exhiban varonilmente su cualidad nacional. Pero cuando se acerca uno a examinarlas de cerca, se encuentra con que el tradicionalismo que se supone en su pintura, por ejemplo, está basado con un ligero barniz localizante, (y aún sin él), en los modernismos más acentuados de Rouault, pongo por caso, o Kandisky; de Kokoschka o de Paúl Klee; de Miró o de Salvador Dalí. Ni siquiera diré ya de Rousseau o de Picasso o de Juan Gris en materia pictórica, que no siempre es materia gris, y nada añadiré respecto de los arraigados indigenismos procedentes de Strawinsky y dentro de poco de Schoenberg. El proceso es ya conocido, porque se ha reiterado mucho en las últimas décadas. Primero, todo el mundo hace aspavientos, horrorizado ante las fealdades de aquellos modernismos. En seguida, todo el mundo los copia. Y, muy graciosamente, los copia a título de originalidad nacional.

Ahora está por ver qué ocurre con ese músico sensacional en sus títulos y en sus realizaciones musicales. Lo primero que tenemos que ver son sus obras, que en el caso de Messiaen ha de ser oír. Este músico no acaba de salir ahora; pero como empezó a ser conocido por los años en que se encendió la guerra, primero en España, después por toda Europa, y como casi todos los críticos europeos tuvimos que salir de allí, (unos porque nos mandaron hacerlo, otros porque les iba la piel en ello), resulta ahora necesario proceder al revés; es decir, que vayan los críticos de América a Europa para descubrir lo que normalmente se descubría por sí solo.

Olivier Messiaen, como Darius Milhaud, es un músico del sur de Francia; un provenzal de Avignon, donde nació en 1908. Quizá ese aire trompeteril de sus producciones, esos títulos que se despliegan en el aire como banderolas, sean provenzalismo neto. En París se acercó a los músicos del lado opuesto al Impresionismo, a la Schola Cantorum y a Paul Dukas, mientras que estudiaba el órgano con Marcel Dupré, músico sensato, profundo conocedor de los viejos clásicos y de las más viejas y sólidas técnicas. El año mismo en que estalla la guerra dentro de España, funda Messiaen en París un grupo de músicos con Jovillet, Baudrier y Daniel-Lesur, que titula «La Jeune France». Titular así un grupo de artistas es

tradicional en Francia; pero provisional en todas partes. En seguida a los jóvenes les salen barbas. Y como la música no es un arte de adolescentes (la composición musical, por lo menos), pronto los músicos «hechos» deben dejar el sitio a los músicos sin hacer, a fin de que éstos alboroten y los otros puedan dedicarse en silencio a componer sus obras.

Messiaen aprovechó bien el tiempo. En 1938 era nombrado profesor en la Schola Cantorum y obtenía la «tribuna» del órgano en la iglesia de la Santa Trinidad parisiense. Vino la guerra a Francia y Messiaen fué deportado a un campo de concentración, en Alemania. No conocemos todavía la historia de su regreso y sus peripecias. Sin duda en esos meses o años de privaciones, Messiaen meditó sobre su arte e intensificó el aspecto de religiosidad de bandera que enarbola, a lo menos en el título de sus obras. Esos títulos me recuerdan un poco a Blake, en parte también a Scriabin, a aquél pictóricamente; a este otro, místicamente. «Danza de la Furia, para siete trompetas», «Arco Iris de la Inocencia», «Angel con perfumes», «La Liturgia de cristal» (o «La Liturgia cristalina»), «Sutilidad del Cuerpo en la Gloria», «Fuerza y Agilidad del Cuerpo en la Gloria», «El Combate de la Vida y la Muerte», «Ejercicio vocal del Angel que anuncia el fin de los tiempos» y finalmente ... un «Dios con Nosotros», que Dios quiera que no sea un «Got mit uns».

Messiaen, hijo de una poetisa conocida, Cécile Sauvage, parece que hereda de ella ese aire de poesía desplegada en sus títulos. Virgil Thomson, que nos informa, dice que aunque la orquestación de Messiaen es densa y trabada, no es opaca de color y siempre alcanza la limpidez de sonoridad que se propone. Messiaen revela en sus obras algo que es típico de los organistas, Bruckner o Franck, como mejor ejemplo, y es su dilatación, la longitud de sus éxtasis, que procede de la improvisación (en locales solitarios casi siempre, donde el improvisador puede recrearse sin que nadie lo interrumpa, lo mismo un cuarto de hora que cinco o seis, como le pasaba al austríaco, cerradas ya las puertas de su iglesia). Esta longitud improvisada sobre el teclado puede ser improvisación sobre el papel. Y así ocurren las dilataciones sinfónicas de Shostakovitch, a quien ya le ha dicho Prokofieff que hay que meter las tijeras a sus sinfonías para concentrar en ellas un poco el pensamiento y la forma. En las piezas de Messiaen, que no sé a qué genero puedan referirse,—sinfonía, poema o simplemente divagación sinfonizada,—la longitud se une a otra cualidad de organista, que es la tectura compleja, la trabazón contrapuntística y fugada, tan propia de ese arte, cuyos grandes clásicos son los polifonistas intrumentales del período barroco en su apogeo. Quien sabe si Messiaen nos va a traer un neobarroquismo, como hubo recientemente un neoclasicismo. Para ello, la atmósfera está preparada, porque desde las últimas obras de Bartók y Schoenberg,—con su técnica, en uno a grandes pinceladas, en el otro a menudas,— a las de sus discípulos, son todas ellas de un barroquismo perfecto. Casi toda la música americana del Norte y del Sur entra mejor dentro de la barroco que de lo clásico,

al paso que la de Shostakovitch recorre normalmente el ciclo estilístico, saliendo de lo barroco para ingresar en lo romántico, en el neorromanticismo que está ofreciéndonos. Ahora, al llegar Messiaen al período intermedio, se reproducirá el proceso tradicional, histórico, de los tres grandes planos estilísticos, que desde el dórico-jónico-corintio vino siguiendo después el arte europeo (y probablemente el no europeo también, porque esa marcha es normalmente psicológica y procede por crecimiento y transformación de fuerzas, en seguida combatida por una reacción clacista) en la gran pulsación rítmica de sus historia.

CRONICA DEL CANTAR COLOMBIANO

P O R

Eduardo Lira Espejo

Colombia, tierra de América a la que ávidamente, en mi adolescencia, de los diecisiete a los dieciocho años, pensé recorrer en soñadora peregrinación, tiene para mí, después de haber permanecido casi dos años en ella, un recuerdo glorioso, verde y sonoro. Cada vez que mis pasos se alejaban, adentrándose en el suelo de nuevos países extraños, estaba presente el tiempo, parte de mis años mozos. Y en floración de recuerdos sigo mis huellas pretéritas en nostálgico caminar.

Entonces es cuando escucho melodías y músicas enraizadas en sus gentes y su paisaje y acaricio la alucinante variedad de flores de orquídeas con que llenaba los fríos cuartos de hotel para el gozo íntimo de mi dulce compañera y esposa y que ella, con su sabio pincel de pintora, aprisionó en decenas y decenas de láminas delicadísimas, realizándolas como simple documentación recordada.

Y al seguir esta trayectoria de viajes, quizás por muchos años más, se me vuelca el corazón y sigo traginando en papeles, apuntes, libros y recuerdos emocionados, manteniendo siempre una avidez melancólica por Colombia.

Penetrando en el pueblo y su música:

Recorrí todo Colombia al igual que otros países de América, por supuesto sin representación y mucho menos con ayuda oficial. Vi y gusté, oí y aprendí todo lo que me interesaba, desde Cúcuta a Ipiales y de la cordillera al mar, de las grandes ciudades al más humilde y donoso pueblito.

Allí supe algo del cantar del pueblo colombiano, de su poética siempre espontánea y noble como de su generosa cordialidad.

Hay una línea musical popular en Colombia que corre, se puede decir, paralela a los Andes. Se hace inquieta, irregular en el ritmo, expresión viva y optimista, en el norte, entre los dos Santander. La cercanía a Venezuela influye poderosamente en esto. Sirva de ejemplo el *pasillo*: desde Bucaramanga a Cúcuta, se tiñe un tanto del espíritu del *zoropo* venezolano, mientras que éste, el *zoropo* de Venezuela, en esta región de los Andes (Estado del Táchira) tiende a la sobriedad y se acerca al *pasillo* colombiano. Es un verdadero trueque musical. Siguiendo la gran vértebra andina, hacia el sur, la música se impregna de melancolía en Boyacá y Cundinamarca, para hacerse francamente plañidera, de movimiento lento, concentrada e indígena en Nariño, fronterizo con Ecuador.

Esta sola observación bastaría para realizar un concienzudo estudio y mostrar la variedad expresiva y vertebral del cantar colombiano. A lo largo de todo el país, la poética y la música acusan un temperamento rico en matices, hábil y seguro al utilizar los recursos expresivos. La variedad de giros melódicos, de formas musicales, de danzas y bailes, está en relación directa a esta imaginación creadora del pueblo colombiano, cuyo carácter y espíritu, a veces disímiles de región a región, se halla vivo en su producción folklórica. Muchas veces he encontrado coplas que son familiares a Venezuela, al Perú o a mi tierra de Chile. Si bien es cierto esto, como sucede con todo el folklore de América, tan emparentado con el de España, es cierto también que el pueblo colombiano las ha retenido por vecindad espiritual, las ha asimilado dándolas, a veces, un ropaje que las transforma totalmente; melodías muy colombianas las hacen canciones propias. Quiero citar una copla que debe ser española, la que he encontrado sin variante en Venezuela, Colombia y Bolivia:

*Pasé ayer por el romero,
cinco hojitas le cogí;
cinco sentidos que tengo,
los tengo puestos en tí.*

Muchas de las canciones y danzas son comunes en todas las regiones. Y el *bambuco* adquiere un carácter de nacional. En las montañas de Antioquia, pueblo y tierra de toda mi predilección, los mineros cantan *bundes*, *cañas*, *fandanguillos*, algunos con letras capciosas y de una picardía a toda prueba; en los llanos se oye el ritmo rudo del *joropo*, del *galerón* y la *guacharaca*. En la costa del Atlántico, los *porros* endemoniados y picantes en la intención, las *cumbiambas* de enloquecedora alegría y tantos extraños ritmos negros. La *guabina* y el *torbellino*, dejan una nota lírica, soñadora y un poco indígena en los alrededores de Bocayá. En los dos Santander, el *pasillo* y el *torbellino* olvidan la queja dolorida del boyacense para mostrar un optimismo a plena anchura. Desde el Cauca a Nariño, al acercarnos a la frontera, la melodía tiende a encontrar un correspondiente en los tipos melódicos incaicos.

La expresión musical en Colombia está muy determinada por el paisaje. El que haya viajado sin apresuramiento y con ojos avizores, podrá fácilmente explicarse las diferencias en las expresiones musicales colombianas. Es que la diversidad del paisaje del Huila y la sabana de Bogotá, los Andes de los Santander, pleno sol y trópico, y los Andes de Nariño que nos anuncian el Altiplano; la luminosidad y vegetación feraz y serena del Valle del Cauca, frente a la vegetación selvática, inquietante y tremenda del Magdalena, están mostrando la clave de los cantares y decires de este pueblo.

Esta gran cantidad de tipos musicales populares de los diversos departamentos, tienen en los límites de cada región un gran nú-

mero de variantes. Tonadas y danzas cuya sola enumeración daría una lista muy apreciable. El número de coplas y de poesía popular es insospechable. Esta vida de viajes constantes me impide tener a mano toda la documentación deseada. Ni siquiera puedo consultar el Cancionero Antioqueño (?) de don Antonio José Restrepo, o el Cancionero de Santander (?), publicado por la Dirección de Educación en Bucaramanga y tantas otras obras y apuntes personales que por la dificultad de transporte han ido quedando en uno u otro país. En un equipaje recién recibido he encontrado una recopilación personal de más de mil coplas y poesías populares y nunca mi admiración ha sido tan grande como ahora, al remozar recuerdos y experiencias, al extremo de moverme a escribir esta crónica.

El bambuco a través de toda Colombia:

Para el colombiano, la danza nacional es el *bambuco*. Pero al viajar por Colombia es fácil comprobar que no se baila en todo el país y aun se le niega esta categoría y se le discute. Es que acerca del bambuco pocos están de acuerdo. Su música ha sufrido, en el propio país colombiano, fuerte influencia de forma y carácter de las diversas regiones. Por esto, su ritmo tan sutil y popular, no puede ser encasillado en determinada cifra. Para algunos es ternario y para otros es binario. Y más de alguna vez un bambuco tiene de estos dos ritmos, adquiriendo la música una elegancia y donaire singulares. Don Guillermo Uribe Holguín, sobresaliente figura de compositor, afirma «que el ritmo es lo que caracteriza, en efecto, la esencia de estos aires, siendo en ellos la armonía pobre en extremo y la melodía poco variada, monótona, de una regularidad hiriente a causa de su cuadratura, necesaria por ser estos aires aplicados generalmente al baile, y frecuentemente de una tristeza chillona que se busca por medio del modo menor con la sola alteración de la sensible, haciéndose así el intervalo de segunda aumentada, considerado triste. Es lo más usual que lo canten a dos voces y en tercetas, lo cual se llama *hacer segundo*, usando de largos calderones al final de ciertas frases».

La estudiantina acompaña a los cantadores; es un conjunto muy sencillo: bandola, tiple y guitarra. La bandola, cuyas cuerdas al aire son sol, re, la, mi, si, en llave sol y de sobre la pauta, al si, una línea bajo la pauta. Es tocado este instrumento con plectro, produciendo sonidos mantenidos por trémolos. El tiple, cuyas cuerdas, mi, si, sol, re, esto es, del cuarto espacio a bajo la pauta en clave de sol, tiene tres cuerdas para cada uno de estos sonidos; la cuerda del centro de estas tres llamada *requintilla* y a octava baja; se exceptúa de esta particularidad la prima. El ambiente armónico del tiple es delicioso y muy sonoro. Hay en la música del bambuco un deseo perenne de cantar el pasado, melancólica tristeza de lo inalcanzable, quejumbre y dolor siempre noble. La alegría y la incitación al placer en raras ocasiones se hacen presentes. El tono

menor con tímidas modulaciones al mayor, sirve de marco apropiado a esta melancólica inspiración.

*El triplecito que toco
tiene lengua y sabe hablar;
sólo le faltan los ojos
para ayudarme a llorar.*

*Una pena y otra pena
son dos penas para mí.
Ayer penaba por verte,
hoy peno porque te ví.*

*La caña, con ser la caña,
también siente su dolor:
la meten en el trapiche,
le muelen el corazón.*

*Las estrellas en el cielo,
la luna en el carrizal.
Boquita de caña dulce
quién te pudiera besar.*

Y las coplas y los estribillos reflejan siempre una atmósfera desoladora; sin embargo, el baile, suelto y con pañuelo, es más pícaro: la hembra tan presto busca como huye del macho.

Ritmo y sensualidad del negro:

Así como el bambuco es nostálgico, la costa atlántica presenta una variedad de canciones y bailes de un acentuado sabor negroide, chispeantes, jacarandosos, plenos de lujuria y sol, de ritmos endiablados y de melodía, de dibujo suelto e inesperado. Es una música contagiosa, excitante, trópico y sensualidad a flor de piel.

Un largo viaje por el sorprendente río Magdalena, acompañado del espíritu sutil y finísimo de mi esposa María Valencia, nos puso en contacto con una vegetación violenta de color y forma, con los pájaros de los más brillantes plumajes, con las frutas deliciosas y con la imaginación de un pueblo incontento. Sorprendimos entonces magníficas revelaciones y la música se nos hizo presente sin escatimar ritmos de las más irregulares e imprevistas acentuaciones. Todo esto nos preparó a nuestra larga estadía en Cartagena, la cual, con Cuzco, Potosí y Quito, es de los grandes monumentos de la arquitectura sudamericana.

Los tres departamentos del Atlántico—Bolívar, Atlántico y Magdalena—visitados detenidamente, muestran un tipo de música opuesto al del resto del país. Es el imperio del negro y de sus atributos musicales. Y la poesía, como la música, se tiñe inmediatamente de este sabor. Estas dos cuartetos las escuchamos en Santa Marta:

*Yo estoy queriendo un zambito
que es del cielo una beldad:
zambito que quita el sueño,
qué tal zambito será.*

*Yo estoy queriendo un zambito,
chiquito pero buen mozo,
el de los ojitos negros
que apenas le apunta el bozo.*

Es una alegría constante de la del costeño y la variedad de fiestas, de ceremonias y de bailes son insospechables. A todos los bailes y aires del resto de Colombia, bambuco, pasillo, danzas, vales, etc., se agregan los muy característicos de la región: los *porros*, los *danzones*, el *mapalé*, los *merengues*, el *punto*, el *currulao*, la *puya*, la *cumbiamba*, etc. Muchos de los de este tipo pueden encontrarse también en la costa del Pacífico, pero la vivacidad del hombre del Atlántico es difícil de sobrepasar. Es una explosión de vida, de lujuria a plena luz y aire.

*Mujé de mis entretelas
dame tu amó,
dame tu amó,
entre la curiara grande
que así es mejó...*

*Se balancea la curiara,
como tú y yo,
como tú y yo;
del amor al balanceo
es lo mejó...*

Muy característicos son los *cantos de guitarra*, en que el ingenio poético es noble y chispeante. La cuarteta siguiente, citada por el infatigable investigador Emirto de Lima, justifica nuestra afirmación:

*Hojas de matarratón
que vais en alas del viento,
llévale mi pensamiento
al ángel de mi pasión.*

Danzas indígenas y danzas de carnaval:

La danza está íntimamente incorporada a la vida social y religiosa. Puede afirmarse que en la actualidad se ha alejado de su carácter substantivo, y muchas de ellas ser consideradas como simples espectáculos. Sin embargo, lo ancestral y la tradición pueden, en un momento, y ante los ojos del erudito y del estudioso, estar en evidencia.

El acervo indígena de América tan expresivo, inconfundible y rico en danzas ligadas a la economía, al sentir social, exteriorizado en coreografías colectivas, en bailes totémicos, se enriquece con el aporte introducido por el elemento hispánico entre los siglos XVI y XVII. Con sagacidad y espíritu práctico, la Iglesia Católica jugó en todo esto un papel importantísimo. Había que sustituir las fiestas y ritos de idolatría de los nativos y buscar el equivalente, divirtiéndolo y catequizando a la vez. El evangelio así lo exigía. El fraile iconoclasta, el sacerdote dogmático o el simple cura bonachón trajeron las más divertidas y pintorescas pantomimas y hasta llegaron a plantear problemas de la fe, particulares y locales, como el de «Moros y Cristianos», propios de la España del momento. Muy extraño debe haber sido para este hombre americano, de espíritu y mirar límpidos, encontrarse como espectador frente a los autos sacramentales, escritos especialmente para él. Cuando se viaja por América, internándose en los más apartados y extraños lugares, el resabio de todas estas manifestaciones de tenacidad hispánica y religiosa, es fácil de reconocer. En particular en las regiones y pueblos del Perú, Ecuador y Bolivia. He aquí un magnífico tema para los folkloristas y también nos podrían dar un aporte muy serio los sociólogos. El espíritu catequizante y evangelizador de la Iglesia Católica y el espíritu primitivo, anímico, totémico, mezclado con las más sorprendentes derivaciones de la estructura económica, social y psicológica de los pueblos, reiterados en graciosos movimientos, en coreografías de profundo sentir filosófico, en colectividades, moviéndose aún en estructuras y organizaciones coreográficas pre-colombinas, donde la indumentaria occidental y la palabra y el verso castellano y la finalidad de fiesta religiosa católica no han logrado destruir su esencia, el ancestro que América ostenta como un presente donoso.

Recorrer a los cronistas de Indias es informarse a través del tiempo de todas estas músicas, danzas y fiestas indígenas.

José Ignacio Perdomo Escobar, autor del más documentado, acucioso y completo trabajo de «Historia de la Música en Colombia», afirma que «los indios colombianos tenían gran variedad de danzas religiosas y profanas. Las vemos inseparables de las ceremonias del culto, los velorios funerarios, los regocijos públicos, las bodas, los nacimientos, las cosechas, etc.».

Sería largo citar y describir todas las danzas y fiestas indígenas. Por otra parte, no cabe en una simple «crónica», como ésta, sino en un trabajo de índole folklórica. Sin embargo, mencionare-

mos algunas. Las grandes romerías de los indios chibchas de las regiones de Sogamoso, Bogotá y Tunja, efectuadas en Febrero y para celebrar la llegada de Bochica. Las grandes fiestas de los caciques al terminar un cercado, quizás análogas a las que celebran en la actualidad los arquitectos y dueñas de construcciones, conocidas como «tijerales»; las danzas de siembra, las ceremonias de «Huan», propia de los habitantes de Beyacá y en honor de la Luna. Los torneos en homenaje al Sol, verdaderos certámenes de poesía, música y danza, tan propios de los griegos o del medioevo.

Reminiscencias de este espíritu están latentes en diversas regiones de Colombia y en las épocas de carnavales afloran públicamente. A los habitantes de la costa atlántica, como un alto porcentaje negro, entusiasma el carnaval hasta el delirio. Desde el veinte de Enero más o menos, empiezan los bailes y comparsas y la música y la poesía están en pleno esplendor.

Las comparsas y grupos colectivos son muy frecuentes en esta época de carnestolendas costeñas. El observador se encuentra con las más extrañas vestimentas y las más alegres danzas y canciones. Aquella «Danza de los Diablos», vestidos de negro y rojo, con máscaras graciosísimas, espuelines y cachos y grandes uñas, se desarrolla en un movimiento de chispeante alegría. La maraca, la flauta y el tambor, sirven de vehículos a la música triste, quejumbrosa y gutural de la «Danza de los Indios Bravos», con su faja roja, sus plumas y flechas; frente a la presencia jerárquica del Cacique, se realizará el baile y las recitaciones de coplas.

*Yo soy el indio chiquito
que vengo de la Goajira.
Tengo la flecha en la mano
para defender mi vida.*

La «Danza de las Pilanderas», la «Danza de los Coyongos», nombre de un pájaro, del cual adoptan el disfraz, la «Danza de los Pájaros», esto es, la maravillosa ornitología tropical, representada en este pintoresco conjunto: allí figuran el azulejo, el turpial, los guacamayos, el mochuelo, el sinsonte, el toche, el gonzalo, el sangre de toro, etc. Y así habría que agregar danzas y danzas, comparsas y comparsas. La Danza del Buey, de los Congos Grandes, la Chiva, el Gallo Giro, las Culebras, el Torito Arribeño y tantas otras que se exhiben en estas fiestas jacarandosas, desbordantes de pasión y ritmo que se prolongan hasta el Miércoles de Ceniza.

Alegrías de Navidad:

En Chile se han perdido las tradiciones de Navidad. Los nacimientos y villancicos que alegraron mi infancia han desaparecido. En los países del norte se conservan aún deliciosamente estas tradiciones. El nacimiento no puede faltar en casa alguna y son de-

roche de habilidad manual, ingenuos y populares en su confección. Durante todo el mes de Diciembre, al terminar la misa y otras ceremonias religiosas, el pueblo canta los *aguinaldos* y *villancicos*. Y no es sólo en la iglesia, sino que también en las plazas o en los lugares donde se ha levantado el nacimiento. Grupos de niños van de puerta en puerta a las casas, con sus instrumentos, a cantar coplas a Belén o al Niño, sabiendo que los dueños de casa han de corresponder con dulces, regalos o dinero.

Se pueden encontrar en Colombia, ya que nos hemos concretado a este país, viejos villancicos españoles del siglo XVII, que la España del Siglo de Oro trajo a América. Basta citar algunos existentes en Colombia y que pertenecen a la lírica española.

*Esta noche no dormimos
que es la Santa Noche Buena
y tenemos que llevarle
a María la enhorabuena.*

Esta estrofa se encuentra catalogada en los «Cantos Populares Españoles», escogidos, ordenados e ilustrados por Francisco Rodríguez Marín, en la edición de 1883 de Sevilla.

Algunas de estas coplas son de una ternura admirable:

*Ahí viene el Niñito
por el callejón,
zapatitos verdes,
medias de algodón.*

*La virgen lava pañales
y los tiende en el romero;
los pajaritos cantaban,
el agua se iba riendo.*

La música ha conservado su austero sabor arcaico; melodías simplísimas y alegres sirven de marco al verso generalmente octosílabo, pero los hexasílabos y los heptasílabos también son frecuentes de encontrar. La gracia musical corre pareja con la poética de este género menor, de estos villancicos que en España ennoblecieron Juan de la Encina y Gil Vicente y más tarde Lope de Vega y Tirso de Molina.

El pueblo colombiano tiene una acentuada tendencia mística; el trovar «a lo divino», tan propio de los velorios, los innumerables poemas y canciones a santos y festividades religiosas, las «coplas para los angelitos», niños muertos en su primera edad, están revelando esta inclinación religiosa y mística. Ciro Mendía, gran señor y gran poeta, residente en Medellín, cita una hermosa copla que figura en la antología venezolana, y que escuché en Tunja, primero y en Popayán de Colombia, después. Simboliza el misterio de la

Eucaristía y «dadas las cualidades de que goza y la maestría con que está hecha, dudamos pueda ser hija del pueblo», dice Ciro Mendía en su libro «En torno a la poesía popular».

*En la mesa puse un vaso,
en el vaso una redoma,
en la redoma una rosa
y en la rosa una paloma.*

Ciro Mendía, en la obra aludida, cita también un hermosísimo romance, tal vez colonial, y que «un minero en una noche de jarana y descanso» se lo dictó, refiriéndose este romance «al idilio y peregrinación de la Virgen Madre y del carpintero San José».

*Cuando el sol apuntó su rayo
la luna no parecía.
Caminan para Belén
San José y Santa María.
Santa María iba de parto,
que dar paso no podía.
Llegaron a una columna
y allí pidieron posada.
No les quisieron dar,
porque allí no convenía.
Santa María salió llorando
de lágrimas, que no vía.*

*San José le consolaba:
—Calla, no llores, esposa,
calla, no llores, María.
Llegaron a un portal
donde una mula comía;
allí pidieron posada,
allí sí les quisieron dar
porque allí sí convenía.*

*San José sacó candela
con un eslabón que «tría».
San José puso la mesa
con pan de gloria que «tría».
—Venite a cenar, esposa,
venite a cenar, María.
San José tendió la cama
de rosas y alejandrías.
—Venite a acostar, mi esposa,
venite a acostar, María.*

*Al silencio de la noche
los gallos que «menudiaban»,
la gente que se dormía.
Despiértase San José
y halla su esposa parida.
Los ángeles en el cielo
repicaban de alegría
al ver que ya había nacido
el Niño Dios de María.*

*Bajan ángeles del cielo,
unos con platillos finos,
otros a vestir al Niño
y otros a ver la parida.
El Rey del cielo pregunta:
—¿Qué tal está la parida?
—Alentada está, Señor,
en su sagrario metida.
El demonio está «mu» malo,
lleno de melancolía;
porque los cristianos rezan
el rosario de María.*

Y esta crónica, de recuerdo y emoción, puede ser inicial de trabajos de más puro folklore, que es necesario luego empezar, tarea que desde ya sé, nunca he de intentar, mas otros asumirán responsabilidades por oficio y afición y porque comparten, al igual que yo, el amor y la admiración de las gentes y de la tierra de Colombia.

Santiago, Marzo de 1946.

LA ENSEÑANZA MUSICAL EN LAS ESCUELAS

En mi carácter de profesor primario y de escuela normal, me ha correspondido observar la asignatura de música en todos sus múltiples aspectos. Estas observaciones tomadas en el gran libro de la realidad y de la experiencia, estimo que pueden ser de cierta utilidad exponerlas.

El estudio precario de la música en nuestras escuelas, nos impone una seria preocupación, por cuanto las finalidades que en él se encierran son múltiples y de una importancia tal en el desenvolvimiento armónico de las actividades humanas, que es inconcebible que en un país que se precia de culto, no se hayan dado ya los pasos necesarios al efecto de llenar siquiera en parte este vacío. Y cuando hablo de cultura me refiero muy en especial a la cultura de las masas; porque son ellas las que constituyen el verdadero barómetro del progreso de las naciones.

Como profesor primario, responsable de las diversas asignaturas que contempla un programa escolar, llegué al convencimiento de que la música es una asignatura que reclama una situación de predominio entre las actividades escolares. Un concepto que parece un tanto exagerado necesita una explicación. Hay en el mundo una fuerza poderosa que nos abruma y que desgraciadamente no constituye un ideal humano: el materialismo. Esta tendencia hacia la vida eminentemente práctica, desprovista de todo idealismo, es la que nos induce a cometer actos completamente reñidos con el espíritu humanitario y nos lleva, incluso, a la guerra que es la negación misma de las manifestaciones que nos diferencian de todo ser irracional.

A esta fuerza que aparentemente es incontrarrestable, se opone la más simple, la más sutil de las fuerzas: el arte. La música juega un papel indiscutible, capaz ella sola de contrarrestar la obra negativa del materialismo que nos corroe.

Sé que una de las finalidades que ha tenido en consideración Estados Unidos al dar el fuerte impulso que recibió la enseñanza musical, es la de crear esta fuerza espiritual, a fin de oponer una seria resistencia a aquella otra.

Si la música nos acreedora a tal concepto, es porque se le reconoce una serie de finalidades que unidas forman un todo digno de ser considerado seriamente. Una de ellas, la finalidad estética, la que tiene por objeto formar un espíritu sensible ante las bellas manifestaciones que el mundo encierra, es de importancia tal que sólo este aspecto de la música justificaría cualquiera acción tendiente a mejorar nuestra enseñanza.

La historia nos demuestra que donde la civilización ha alcanzado un desarrollo prominente es en donde las manifestaciones artísticas han adquirido un fuerte impulso. El pueblo hebreo; Grecia, con su Siglo de Oro; la Edad Media en el siglo XIII, con su renacimiento, en el que figuran personajes como Alfonso el Sabio, el Dante, Ricardo Corazón de León, etc.; el Renacimiento, con la

formación de las Escuelas Franco-Belga, Italiana, Española, Inglesa, Alemana, en las que descollaron personalidades como Victoria, Palestrina, Lassus, Schütz, etc., son argumentos más que poderosos que nos impulsan a concebir que la música debe complementar la obra cultural en que las otras actividades del saber humano están empeñadas.

Las religiones de todos los tiempos y de todos los pueblos encontraron en la música el más poderoso medio de propagar y mantener su fe; basta sólo recordar la obra de Lutero, quien no podría concebir que un maestro de primeras letras no estuviera preparado para enseñar música. Desde esa época se cantó en la iglesia, en las ciudades, y hasta el más apartado rincón de Alemania pudo saborear la grandeza de este nuevo concepto.

El gran maestro y estadista don Pedro Aguirre Cerda, dió un primer paso oficial hacia los fines que propugnamos de educación del pueblo.

La modesta opinión del que habla, es que el problema del alcoholismo y tantos otros males que nos aquejan, se combatirían con mayor eficacia, no sólo dando sanos entretenimientos al pueblo, sino haciéndolo actuar de tal manera que sienta el peso de una responsabilidad que voluntariamente se impone.

Desprendiéndonos del aspecto estético y social, las dos finalidades más importantes de la educación musical, podemos considerar aún el aspecto económico. En esto la escuela no ha dado el menor paso en el sentido de orientar a niños con extraordinarias dotes musicales que con frecuencia pasan por los establecimientos educacionales. Estos niños salen de una escuela primaria o de un liceo sin saber que llevan consigo una fortuna que en la mayoría de los casos jamás descubrirán; y es una fortuna que pierde el individuo y que pierde el Estado, porque no se le ha dado la oportunidad de hacerlo ingresar a la lista de los valores musicales que el progreso cultural de nuestro pueblo reclama.

El triple carácter de la música como idioma, como arte y como ciencia es otro factor más que se agrega a la lista de motivos indiscutibles que imponen una revisión inmediata de nuestros elementales medios de difusión cultural y darle el lugar que le corresponde junto a las otras asignaturas de nuestro programa de enseñanza.

Tanto por sus altas finalidades como por estos tres aspectos de la música que señalamos, no debiera figurar dentro de los ramos que hoy, en forma despectiva, llamamos *ramos técnicos*. Pero es probable que de esto tengamos la culpa nosotros mismos. La casi totalidad del profesorado, tanto secundario como primario, ha entendido la enseñanza del canto en la forma más simple y rutinaria que nos es dable imaginar. Nuestro horario dice «Canto» y nos lanzamos a enseñar cantos sin pensar si los alumnos han de obtener algún provecho o simplemente han de perder su tiempo. No peco de errado si afirmo que esta palabra «Canto» tal como figura en los programas y horarios, ha traído como consecuencia la de enseñar melodías durante los seis años de escuela primaria, para continuar

con la misma tenacidad durante los seis años de enseñanza secundaria. La interpretación literal de esta palabra, nos ha llevado al extremo de forjar un método de lo más primitivo y que hoy con rara uniformidad se emplea en todos los sectores de nuestra enseñanza; es el método basado en la imitación, por medio del cual el alumno repite hasta el cansancio frases y frases de melodías que por lo general no tienen ningún alcance pedagógico ni estético.

El triste resultado de tal enseñanza no se ha dejado esperar: un bachiller que durante doce años de estudios ha asistido a un mínimo de 400 horas de Canto, carece de toda noción de música. Pero esto no es lo más desagradable. Ese joven bachiller, luego de ignorar por completo lo más elemental de este arte, llega a la convicción de que esas 400 horas de asistencia a Canto sólo le sirvieron para perder el tiempo, y deduce que este ramo no tiene ni importancia ni objeto alguno. La deducción de esta juventud, que pasa a formar la gran masa de analfabetos musicales, se justifica plenamente, por desgracia.

Desde el año 1928 a esta parte, hemos estado empeñados en reformar nuestro sistema pedagógico; se han hecho ensayos con resultados más o menos halagadores; sólo en música se ha seguido inflexiblemente con el sistema ya indicado.

En la generalidad de los ramos han participado tanto el catedrático como el simple profesor; en música sólo hemos visto el interés de unos pocos de arriba y la indiferencia de los otros. No es ya por falta de técnica pedagógica, ni de la ausencia de una determinada orientación; es probable la convicción, errada por cierto, de que con una hora semanal de clase no es posible pensar en algo serio. Hay factores, desgraciadamente, que contribuyen a que se deduzca así en forma tan poco promisoría; desde luego, para muchos jefes de establecimientos educacionales, la clase de Canto debe estar destinada a la preparación de coros que han de formar parte de un próximo programa de festejos.

Es probable que la cuota mínima semanal de clases que el reglamento consulta y la denominación de *ramo técnico*, se debe en gran parte a que nosotros mismos no hemos sabido demostrar ante las autoridades, muchas de ellas ajenas a la realidad del concepto de educación musical, que ésta no se reduce al simple aprendizaje de cantos corales, sino que la música es un idioma, un arte y una ciencia que hay necesidad de estudiar desde niño para poderlo dominar en la edad madura.

A todo esto, y para terminar, habría que agregar el hecho de que el normalista que, por aptitudes y vocación está en condiciones de orientar su trabajo hacia esta especialización, tropieza con que no se le ofrece ni el menor aliciente para proseguir esta labor, que es dura y de sacrificio.

He aquí una síntesis del estado actual de nuestra enseñanza musical:

-
- I.—Deficiencias principales:
- a) En los métodos.
 - b) En la orientación profesional, y
 - c) Apatía de las autoridades.
- II.—Deficiencias de los programas y falta de correlación, con la demás enseñanza, y
- III.—Falta de aliciente dentro del profesorado especial.
- De todo este cuadro se desprende la necesidad de abordar los siguientes problemas:
- I.—Preparación técnica-pedagógica del personal.
 - II.—Revisión de los programas de enseñanza primaria y secundaria.
 - III.—Organización especial de la educación musical en el país, y
 - IV.—Formación del escalafón para profesores especiales de música.

FIDEL CÁRCAMO.

C R O N I C A

REFORMA DEL CONSERVATORIO NACIONAL DE MUSICA

La Universidad de Chile estudia una completa renovación de la enseñanza que se imparte en las distintas Facultades, para su mejor adaptación a las necesidades culturales del país. El año pasado, la Facultad de Bellas Artes designó a las Comisiones de Reforma encargadas de considerar las medidas que han de ser propuestas al H. Consejo Universitario, para la modificación de los planes de estudios y las disposiciones reglamentarias que rigen el funcionamiento de las tres escuelas dependientes de ella. En lo que respecta al Conservatorio Nacional de Música, la Comisión de Reforma designada por la Facultad, quedó constituida por las siguientes personas: don Domingo Santa Cruz, Decano de la Facultad, como presidente de la Comisión, y como vocales el Director del Conservatorio, don Samuel Negrete y los profesores del mismo centro de enseñanza, señores Andrée Haas, Luis Mutschler, René Amengual y Vicente Salas Viu. Una delegación del alumnado, integrada por los señores Abdulia Bath, Alfonso Montecino y Oscar Cortés, formó asimismo parte de la citada Comisión.

La Comisión de Reforma del Conservatorio trabajó con la mayor actividad desde su nombramiento y, a fines de 1945, pudo evacuar el correspondiente informe a la Facultad de Bellas Artes. Esta aprobó el nuevo Plan de Estudios del Conservatorio, que fué sancionado por el H. Consejo Universitario para su aplicación en el año escolar de 1946. En líneas generales, la enseñanza del primer centro de educación musical de nuestro país experimentará las modificaciones que a continuación referimos, en tanto se estudian los detalles reglamentarios para la total aplicación de la reforma propugnada. El Conservatorio tenderá no sólo a la formación de ejecutantes, profesores y compositores, sino que extenderá su esfera de acción hasta aquellas capas de aficionados a la música que quieran alcanzar un más profundo conocimiento de este arte. En cuanto a la formación de profesionales, los nuevos planes de estudio contemplan una mejor organización de la enseñanza técnica, simplificada en algunos aspectos, y la extensión de disciplinas, como el estudio de la armonía, el análisis de la composición, la historia de la música, la historia general de las artes, a todas las carreras que se siguen en el Conservatorio, para la más adecuada capacitación de los músicos con que habrá de contar el país en el futuro. Un importante aspecto de la reforma es el que entraña la creación de cursos de perfeccionamiento para ejecutantes y para profesores primarios, secundarios y normalistas, así como la reanudación de cursos vespertinos, consagrados a la enseñanza musical de los estudiantes, empleados y obreros que dispongan de condiciones para el cultivo de la música.

Con el fin de llevar la obra del Conservatorio a esferas más

amplias, se establecerán escuelas de música anexas a este centro, tanto en los diversos barrios de la capital como en provincias. De estas escuelas anexas, funciona ya en la actualidad una, creada en el Liceo Experimental Manuel de Salas, en la comuna de Ñuñoa. Un complemento a la labor docente del Conservatorio representará desde el presente año, la existencia de un coro a voces mixtas, en el que ingresarán tanto los estudiantes de música, como cuantas personas se interesen por participar en esta actividad cultural. Igualmente se admitirá el ingreso de ejecutantes adherentes en la Orquesta Sinfónica del Conservatorio. Por lo cual dicha orquesta servirá para el perfeccionamiento de los alumnos en la práctica de conjunto instrumental y para que alcancen el dominio de esta disciplina aquellos ejecutantes que hasta ahora no habían tenido oportunidad de participar en agrupaciones orquestales.

Con el objeto de acelerar la reforma del Conservatorio en todos sus aspectos, el H. Consejo Universitario ha comisionado: a don Samuel Negrete, Director del citado establecimiento, para que confeccione los diferentes programas de estudios, conforme a los nuevos planes, y a don René Amengual Astaburuaga, profesor de Análisis de la Composición Musical, como Director Subrogante del Conservatorio, para la aplicación de la reforma acordada.

CERRADA ADMISION DE OBRAS PARA EL CONCURSO MUSICAL PREMIO REICHHOLD.

Conforme a lo anunciado con anterioridad, el 1.º del pasado mes de Marzo se cerró la admisión de obras presentadas al Concurso Musical Premio Reichhold (Sinfonía de las Américas). El Secretario designado para Chile por el Comité Internacional organizador de este Concurso, que lo es el Director de esta Revista, se ha hecho cargo de las obras entregadas que cumplen con las disposiciones reglamentarias, profusamente divulgadas por la prensa. El Jurado Nacional Chileno, formado por Alfonso Leng, como Presidente, y por los Vocales señores Armando Carvajal, en representación del H. Consejo Universitario; Enrique Soro, en representación del Ministerio de Educación Pública; Víctor Tevah, en representación de la Asociación Nacional de Compositores de Chile, y Carlos Melo Cruz, en representación de la Sociedad de Compositores Chilenos, emitirá su fallo antes del 1.º de Junio del presente año. El Jurado Internacional, residente en los Estados Unidos, hará conocer el fallo definitivo de este Concurso antes del 1.º de Septiembre de 1946.

El Comité Internacional Organizador del Concurso Musical Reichhold ha anunciado que más de quinientos compositores de todos los países americanos han presentado ya sus obras ante los Jurados Nacionales respectivos, de los cuales un centenar pertenecen a la América Latina.

CUARTA JIRA AL SUR DE LA SINFONICA DE CHILE

La Orquesta Sinfónica de Chile parte hoy 1.º de Abril al sur del país para realizar su cuarta jira por las principales ciudades de esta región. Visitará las ciudades de Talca, Chillán, Concepción, Temuco, Valdivia, Osorno, Puerto Varas y Puerto Montt, ejecutando en todas ellas, junto a los conciertos ordinarios de la serie, conciertos populares a precios muy reducidos para empleados y obreros, y conciertos educacionales gratuitos para el profesorado y los escolares de las diversas escuelas y liceos.

La Sinfónica de Chile será dirigida en esta cuarta jira por los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah. Como solistas, actuarán los violinistas Fredy Wang y Tito Dourthe y el pianista Armando Palacios. En nuestra próxima edición comentaremos con mayor detalle los resultados de esta jira. La Orquesta Sinfónica de Chile visitó con anterioridad las ciudades del sur en 1941, 1944 y 1945.

OTRAS NOTICIAS

Ha regresado de los Estados Unidos, la profesora especial de música de las escuelas primarias, señora Georgina Guerra de Oliva. La distinguida profesora chilena residió durante un año en aquel país, como becaria del Instituto Internacional de Educación de la Escuela de Música de la Universidad de Northwestern (Evanston, Illinois).

Georgina Guerra de Oliva recibió el grado de Bachiller en Educación Musical de la Universidad de Northwestern. Al término de sus estudios y ante la brillantez de los mismos, el Departamento de Estado del Gobierno Norteamericano le concedió el premio de un extenso viaje por los diferentes Estados de la Unión, para observar la organización de la enseñanza musical en las escuelas primarias e intermedias de Kansas City, Detroit, Michigan, Cleveland, Cincinnati, Nashville, Tennessee y Atlanta. Durante su visita a Washington le fué encargada por la Unión Panamericana la selección de materiales folklóricos chilenos para las publicaciones de la División de Música de aquella organización.

*

El Gobierno Español ha entregado en la Embajada de Chile en Madrid, como obsequio a nuestra República, el antiguo piano que perteneció al compositor español del siglo XIX, Ramón Carnicer, quien, como es sabido, fué el autor del Himno Nacional de Chile, escrito durante el destierro de aquel artista en Londres, perseguido por la reacción absolutista de Fernando VII, al ser restaurado en el Trono poco después de la Guerra de la Independencia

de España. La Canción Nacional de Chile fué ejecutada por primera vez en nuestro país en 1828.

*

Se encuentra de regreso en Santiago, después de una jira por América del Sur y Central, la pianista chilena de gran renombre Rosita Renard. En su jira obtuvo grandes éxitos en las capitales del Perú, Colombia, Cuba, México y Venezuela.

CONCIERTOS

ORQUESTA SINFONICA NACIONAL DEL PERU

Con motivo de la «Semana Peruana» organizada en la segunda quincena del pasado Enero, por el Gobierno del Perú y la I. Municipalidad de Viña del Mar, visitaron nuestro país los conjuntos artísticos de la nación hermana, Orquesta Sinfónica Nacional y Ballet de la Asociación de Artistas Aficionados de Lima.

La Orquesta Sinfónica Nacional del Perú actuó en la integridad de sus elementos y bajo la batuta del maestro Theo Buchwald, que es su director titular, en dos conciertos celebrados, uno en Viña y el otro en Santiago. En otros tres conciertos, uno en Santiago y los restantes en Viña y Valparaíso, la Sinfónica Peruana se presentó unida a la Sinfónica de Chile como magno conjunto orquestal de ciento sesenta músicos, asimismo dirigido por Theo Buchwald.

En el concierto de presentación en Santiago, que tuvo lugar el Miércoles 23 de Enero en el Teatro Municipal, la Sinfónica Nacional del Perú demostró ser un conjunto pleno de disciplina y de rara homogeneidad. La calidad de sus cuerdas sobre todo es admirable, por el justo equilibrio alcanzado, como por su ductilidad interpretativa. Ello se hizo notar de manera sobresaliente en la versión de la «Sinfonía La Reina» de Haydn, que figuraba como primera audición. Cuanto puede exigirse en la ejecución de una obra clásica, la Sinfónica del Perú lo ofreció con creces. Al final del programa, la suite de «El Pájaro de Fuego» de Strawinsky evidenció las mismas excelencias en la comprensión del fondo y la forma de la obra, en el exquisito cuidado del más leve matiz, de todos y cada uno de los detalles de esta complicada partitura. El «Concierto para violín» de Brahms, con Bronislaw Mitman como solista, quizá no alcanzó la misma interpretación eficiente de las obras citadas y de la obertura de «Oberon» de Weber o de las estampas del ballet «Suray-Surita» del peruano Valcárcel, que completaban el programa. Esta última composición, fundada en temas del folklore incaico, sirvió para hacernos conocer una atrayente

personalidad de la música americana. La orquestación brillante, colorista, de estos fragmentos de ballet, pone de relieve los motivos base de la obra, con sus sugerentes armonías y esa obsesión rítmica que tanto como sus modalidades pentafónicas caracteriza a la música autóctona del Perú.

El concierto con las dos orquestas reunidas, tan interesante como era desde un punto de vista sentimental,— que sin duda fué el objetivo que impulsó a sus organizadores,— en el terreno artístico no podía alcanzar resultados equiparables al que antes comentamos. No es lo mismo una doble orquesta que una orquesta grande. Si el conjunto resultante de la fusión de ambas sinfónicas, en cuanto al volumen y pastosidad de las cuerdas tenía mucho de esa gran orquesta que todos anhelamos para la interpretación de las magnas creaciones de este género, en todo lo demás acusó con exceso el desequilibrio que se produce por la simple duplicación de las partes instrumentales. De todas formas, si se considera el poco tiempo de que se dispuso para los ensayos, las versiones ofrecidas de la Obertura «Alceste» de Gluck y de la «Cuarta Sinfonía» de Brahms, fueron muy merecedoras del éxito que obtuvieron. Las «Tres piezas para orquesta de cuerdas» de Santa Cruz se beneficiaron de la amplia masa sonora puesta a su servicio, en la justa medida que se resentían de la carencia de ensayos a que nos referimos, que produjo imprecisiones rítmicas y otros desajustes en la bien trabada urdimbre polifónica concebida por su autor.

Donde la experiencia que esta duplicación de la orquesta normal significaba se mostró con menos fortuna, fué en el Concierto en Mi bemol, para piano y orquesta de Liszt. El timbre del piano era de continuo tapado por sus acompañantes. El forzoso desequilibrio llevó incluso a una completa desorientación del solista, Hugo Fernández, que tal vez por esta causa no se mostró al nivel de presentaciones anteriores.

En ambos conciertos, el maestro Theo Buchwald, bien conocido de nuestro público, compartió con la orquesta los calurosos aplausos que premiaron su acertada labor. El concierto de la Sinfónica del Perú en Santiago, así como el que interpretó junto con la Sinfónica de Chile, fueron auspiciados por el Instituto de Extensión Musical.

BALLET DE LA ASOCIACION DE ARTISTAS AFICIONADOS DE LIMA.

No puede en realidad juzgarse como a un estricto espectáculo de ballet, el ofrecido por el conjunto de la Asociación de Artistas Aficionados que nos visitó al mismo tiempo que la Sinfónica Nacional del Perú. Adoptar ese punto de mira nos llevaría a un sinnúmero de erradas afirmaciones. La dirección musical impresa a este conjunto por Andrés Sas y la coreográfica de Dimitri Rostoff, han pretendido fines mucho más modestos que el de reverdecir los

lauros de aquel antiguo arte cortesano. Como una sucesión de estampas inspiradas en costumbres populares peruanas o en una especie de crónica de la sociedad limeña del ochocientos, no menos costumbrista, se sucedieron los diversos cuadros presentados por este conjunto. «Así vivía una peruana en 1800» y «Motín de tapadas», correspondían a este segundo aspecto; al primero, los otros presentados: «La Patrona del Pueblo» y «La Cantuta».

Una extraordinaria riqueza y gusto en la selección del vestuario,— en gran parte modelos auténticos del atuendo popular o del de esas épocas pasadas,— se contaba entre los mejores elementos con que la A. A. A. de Lima realzó sus creaciones plásticas. Por desgracia, el contraste entre esta magnificencia en el vestido y la pobreza franciscana del decorado, deslucía los efectos escénicos. Tan sólo en «La Patrona del Pueblo», la escenografía de Víctor Mendivil colaboró con eficacia a la impresión producida por los demás elementos en juego. Justamente esta decoración, en la que se renunciaba a esos fáciles artificios, «muy modernos», de sugerir un interior romántico por un espejo oval clavado al extremo de un tablero, como cayéndose; el salón de un virrey, por unos cuantos sillones y una mesa con candelabros o las calles de Lima por un cartón cortado en arcos. Por paradoja, el decorado más realista y con menos pretensiones, fué el más rico en sugerencias poéticas, al evocar con fuerza el ambiente cordillerano.

Las adaptaciones y orquestaciones de distintas piezas de carácter elegidas por Andrés Sas para acompañar la detenida acción de «Así vivía una peruana en 1800» y de «Motín de tapadas», igual que la creación de una música original sobre motivos folklóricos para «La Patrona del Pueblo», obra también de Sas, o la partitura de «La Cantuta», escrita por Luis Pacheco de Céspedes, merecen elogiarse por su acabada realización.

S. V.

TEMPORADA SINFONICA DE VERANO

La Temporada de Verano de la Orquesta Sinfónica de Chile abarcó este año, además de la acostumbrada serie de conciertos en las ciudades de Valparaíso y Viña del Mar, otros en principales ciudades de la provincia. Tanto en lo que se refiere al resultado artístico, como a la recepción que el público dispensó a cada uno de ellos, estos conciertos obtuvieron un completo éxito.

La Sinfónica de Chile, cuya dirección estuvo a cargo de los maestros Armando Carvajal y Víctor Tevah, ejecutó en cada ciudad, programas especialmente seleccionados para la jira. En un lapso de doce días, la Sinfónica se presentó en las ciudades de Valparaíso, Viña del Mar, Quillota, San Felipe y Los Andes, e hizo nueve presentaciones correspondientes a cinco conciertos ordinarios, tres populares y uno educacional gratuito.

El concierto inicial tuvo lugar en Quillota el 30 de Enero, en el Teatro Portales, sala moderna y amplia que congregó a un público numeroso y atento. Con la dirección de Víctor Tevah, la Orquesta Sinfónica ejecutó un programa que incluía obras de Rossini, Schubert, Wagner, Saint-Saens, Manuel de Falla y del compositor chileno Enrique Soro. Actuó como solista, el violinista Tito Ledermann, quien ejecutó el «Rondó Caprichoso» de Saint-Saens.

El domingo 3 de Febrero tuvieron lugar dos conciertos populares, uno matinal en el Teatro Victoria de Valparaíso, dirigido por el maestro Carvajal, y en el que actuó como solista la distinguida soprano Blanca Hauser, y otro al aire libre, en la Quinta Vergara de Viña del Mar, que dirigió Víctor Tevah, con la intervención de la joven soprano Ruth González. El concierto de la mañana, consultó la Sinfonía N.º 40 en Sol Menor de Mozart, Danzas de «El Príncipe Igor» de Borodin y «Tres piezas para niños» de Armando Carvajal. Blanca Hauser interpretó con la orquesta arias de Verdi y Debussy.

El Concierto popular del Teatro Victoria logró con eficacia su finalidad, como quiera que reunió una muy regular concurrencia, en las localidades altas principalmente. El programa de la tarde en la Quinta Vergara, que dirigió Víctor Tevah, reunió a más de mil personas.

Los días 4 y 5 de Febrero, la Orquesta Sinfónica de Chile actuó en San Felipe y Los Andes, respectivamente, bajo la dirección de Tevah. El público de estas ciudades recibió como un acontecimiento extraordinario la presencia de nuestra orquesta. Aplaudió con manifiesto entusiasmo el primer movimiento de la Sinfonía Inconclusa de Schubert, la obertura Guillermo Tell de Rossini y dos composiciones de Enrique Soro: «Andante appassionato» y «Danza fantástica», entre las que integraban el programa. En Los Andes y San Felipe, tanto como en Quillota, el público escuchó con atención ininterrumpida y creciente entusiasmo la ejecución de los programas, a pesar de que a esas ciudades raramente llegan músicos o espectáculos musicales.

En todas las ciudades visitadas se pudo apreciar, a través de las opiniones vertidas por las personas más representativas de los diversos ambientes, el gran interés que existe por hacer más frecuentes las jiras de la Sinfónica de Chile hacia esos pueblos. Los propósitos del Instituto en orden a extender cada vez más el radio de acción de la Orquesta en el país, cuentan con un ambiente muy propicio en provincias.

Tres conciertos pusieron término a la Temporada Sinfónica de Verano, en Valparaíso y Viña del Mar, en los dos últimos días de la jira. El Domingo 10 de Febrero, Víctor Tevah dirigió un concierto matinal en el Teatro Avenida, de Valparaíso. Actuó como solista Tito Ledermann. En la tarde del mismo día, Armando Carvajal, llevando como solista a Herminia Raccagni, condujo la Orquesta en un concierto al aire libre en el Parque Vergara de

Viña del Mar. Conciertos populares ambos, congregaron numeroso público, especialmente en el Parque Vergara, que tuvo una asistencia de 2.000 personas. Herminia Raccagni ejecutó con brillo el «Concierto en La menor» para piano y orquesta, de Grieg. El maestro Carvajal incluyó en su programa obras de Rimsky-Korsakoff, Borodin y del compositor chileno P. H. Allende.

El Lunes 11 de Febrero, Carvajal dirigió el concierto de despedida en el Teatro Municipal de Viña, con un programa en el que tuvo destacada participación como solista la soprano Blanca Hauser y que consultó, entre otras, composiciones de Mozart, Albéniz y del chileno René Amengual.

E. B.

BALLET ESPAÑOL DE ANA MARIA

Una bailarina que ejecuta con sin igual finura y buen criterio la jota popular aragonesa y que hace prodigios en la danza del vivo y chispeante zapateo gaditano; un danzarín con gran temperamento, con verdadera fibra, pero con una técnica deficiente, que apenas le permite dominar aquellos pasos que su intuición no le ofrece resueltos, es todo lo que se puede decir y ponderar en el Ballet Español de Ana María, que nos acaba de visitar, en su presente jira por las Américas. Ana María y Roberto Ximénez no sólo son el alma de este Cuerpo de Ballet, sino todo aquello con que cuenta. Los demás danzarines no pasan de una discreta medianía, para salvar sin pena ni gloria los conjuntos del ballet de arte y las danzas populares colectivas que tuvieron a su cargo.

Con tan reducidos medios no es posible salir con bien de empresa tan ambiciosa como intentar la interpretación de «El Amor Brujo» y «El Sombrero de Tres Picos» de Falla o «La Madrugada del Panadero» de Halffter. Ana María, excelente ejecutante en esos dos géneros de danza populares que señalamos, no dispone de la experiencia artística ni de la técnica necesaria para abordar nada menos que la dirección coreográfica y el montaje de obras que sobresalen entre las más difíciles y más depuradas del arte del ballet contemporáneo. A este error inicial, básico que hay que señalar en la organización del Ballet Español de Ana María, origen de tantos otros, habría que añadir las condiciones de ningún respeto por la obra artística con que el conjunto se vió obligado a actuar. En primer término, la desmedrada y pésima orquesta que tan concienzudamente destruyó las partituras de Falla, Halffter y del mejicano Bernal Jiménez. De la labor del director de orquesta, Alberto Bolet, nada podemos decir. Es difícil imaginarse en qué consistía, ante aquel conjunto improvisado.

Aparte de los grandes ballets, en los divertissements y danzas populares que formaban en cada función la primera parte del espectáculo, hubo fragmentos que se hallaron bien montados y mere-

cieron los aplausos de público, tan entusiasta como el que encontró en Chile Ana María. Desde luego, en el grupo de los mejores de estos fragmentos tienen que figurar la mayoría de las actuaciones solísticas de Ana María y de Roberto Ximénez. El conjunto ofreció también una valiosa versión de una «Muñeira», escrita por María Rodrigo.

S. V.

OTROS CONCIERTOS

A fines de Enero, con motivo de la clausura de los Cursos de Verano de la Universidad de Chile, ofreció un recital de canciones en el Salón de Honor de esta Universidad la soprano paraguaya María Luisa Duarte. Interpretó lieder de autores clásicos y canciones populares de su país.

*

El 22 de Enero, en el Instituto Chileno Británico de Cultura, ofreció un recital el joven pianista austríaco Heinz Hammermann, alumno del maestro F. Glebof. Obras de Schubert, Chopin, Liszt, Rachmaninoff y del propio Hammermann, sirvieron para demostrar el talento musical y la excelente técnica del prometedor artista.

*

El organista alemán Helmut Haass, que desde hace años reside entre nosotros, ofreció el 24 de Enero un concierto que se celebró en la Iglesia de los Padres Carmelitas. El programa, del más alto nivel artístico, consultaba composiciones de Juan Sebastián Bach, César Franck y Max Reger. De este último, la Sonata en Fa sostenido menor, Op. 33, una de las obras de mayor contenido en la literatura moderna para el órgano. El concierto fué auspiciado por la Escuela de Verano de la Universidad de Chile.

VIÑA DEL MAR

La Sociedad Pro-Arte de esta ciudad presentó, durante el mes de Febrero y los primeros días de Marzo, dos conciertos de la soprano argentina Clara Oyuela, que por primera vez actuaba en nuestro país. Canciones de anónimos y clásicos franceses del Siglo XVIII, obras de Schubert, Brahms, Duparc, Debussy y de músicos modernos argentinos, como José María Castro, Guastavino, Ginastera y López Buchardo, figuraron en sus programas. La acompañó al piano Carlos Oxley.

QUILLOTA

En el Liceo de Hombres de Quillota se ha constituido un conjunto de cámara, integrado por los señores Benigno Isla, primer violín; Gerardo Cruzat y

Eugenio Matus, segundos violines, y Alberto Bustos, piano. Hizo su presentación durante la reciente Exposición Hispanoamericana celebrada en esta ciudad.

LA SERENA

En la Sala Centenario y organizado por el Ateneo de La Serena, se celebró un concierto a cargo del Coro Polifónico del Liceo de Hombres, acompañado por una pequeña orquesta de cámara. Se interpretaron composiciones de Victoria, J. S. Bach, Beethoven, Franck y otros músicos.

El Viernes 7 de Diciembre en la citada Sala Centenario se llevó a cabo la cuarta presentación de los alumnos de la Academia Musical que dirige la señora Teresa Slaibe de Bullard. Se distinguió como intérprete al piano la señora Silvia Peña, quien interpretó Preludios e Invenciones de J. S. Bach, el Rondo Op. 51 N.º 1 de Beethoven, el Preludio N.º 21 de Chopin, Arabesco de Debussy y Miniaturas Griegas de P. H. Allende.

TALCA

El Centro de Amigos del Arte, ha desarrollado en esta ciudad una amplia labor durante el pasado año de 1945. La Sección de Música organizó conciertos a cargo de la profesora de piano señora Clementina Véliz y del violinista Mariano Arias. La señora Véliz dictó también extenso curso de Historia de la Música, al que asistió un gran número de alumnos.

ACTIVIDAD MUSICAL EN EL EXTRANJERO

ARGENTINA

Extraordinaria brillantez ha presentado la temporada de conciertos de Verano en el balneario de Mar del Plata. En el Teatro Auditorium del Casino de esta ciudad actuó la Orquesta del Profesorado Orquestal, bajo la dirección de los maestros Héctor Pannizza, Ferruccio Calusio, Luis Gianneo, Juan José Castro y Bruno Bandini. Una de las más interesantes manifestaciones artísticas de la temporada la representó la actuación de la Compañía de Títeres de Vittorio Podrecca. En dos funciones, ofreció la interpretación de «El Retablo de Maese Pedro», de Manuel de Falla, y «La Boite à Joux» de Claude Debussy. Los geniales muñecos del *Teatro de los Pequeños*, como Podrecca bautizó a su famoso retablo de marionetas, se vieron secundados en su trabajo por la cooperación de la Orquesta Sinfónica del Auditorium, dirigida por el maestro Calusio.

La temporada de conciertos sinfónicos de Mar del Plata se prolongó hasta la primera quincena del pasado mes de Marzo. Se cerró con varias funciones del Ballet Ruso que dirige el Coronel

De Basil y otras presentaciones coreográficas, a cargo del «Castle Ballet», dirigido por la artista argentina Gema Castillo.

En Buenos Aires, la Orquesta Sinfónica Argentina que dirige el maestro Juan José Castro, ofreció el estreno de «Retrato de Lincoln», obra del compositor norteamericano Aaron Copland. Las palabras agregadas a la música, recogidas de escritos de Lincoln, fueron recitadas por Alberto J. Aguirre. «Lincoln's Portrait» fué ejecutado en primera audición en Washington, con el poeta Carl Sandburg como recitante.

PERU

La Orquesta Sinfónica Nacional, bajo la dirección del maestro Theo Buchwald, ha cumplido una fructífera etapa de conciertos en el octavo año de su existencia, desde que fué creada en 1938. Las actividades de la Sinfónica Peruana durante 1945 se descomponen en los siguientes números y clases de conciertos:

Vespertinos en el Teatro Municipal	19
Matinales en el mismo Teatro	11
Escolares	2
De gala en el Municipal	1
Funciones de ópera	24
Funciones de ballet	8
Conciertos al aire libre	10
Transmisiones desde la Radio Nacional.....	20
Actuaciones religiosas	9

MEXICO

La décimo octava temporada de conciertos de la Orquesta Sinfónica de México, correspondiente al año pasado, presentó un inusitado brillo. Constó de diecisiete conciertos de abono y cinco gratuitos para escolares y para obreros.

Aparte del director titular de la orquesta, maestro Carlos Chávez, se presentaron al frente del conjunto mexicano los directores José Pablo Moncayo, Blas Galindo, Luis Sandi y Alfred Wallenstein. Entre los solistas, en su mayor parte artistas mexicanos, le cupo una actuación destacada al pianista chileno Claudio Arrau.

Como primeras audiciones se incluyeron en los programas de la Orquesta Sinfónica de México el «Concerto para orquesta» de Béla Bartók, el «Poema del Extasis» de Scriabin, «Cinco piezas para orquesta» de Arnold Schonberg, la «Séptima Sinfonía» de Sibelius, el poema sinfónico de Berlioz «Harold en Italia», y una «Balada para piano y orquesta» de Fauré. De autores mexicanos se estrenaron «Cuatro nocturnos de Villaurrutia» de Chávez, una «Sinfonietta» de Moncayo, una «Sinfonía» de María Teresa Prieto, un «Nocturno» de Blas Galindo, una «Sinfonía» de Jiménez Marabak

y «Tres Piezas para orquesta» de Jesús Bal y Gay, este último compositor español residente en México y naturalizado mexicano. La «Pasión según San Juan» de Bach y la «Missa Solemnis» de Beethoven, se contaron entre las grandes composiciones para coros y orquesta incluídas en esta serie de conciertos.

*

Últimas noticias, inconfirmadas oficialmente, llegadas hasta nosotros desde México, anuncian que Carlos Chávez ha renunciado a la dirección de la Orquesta Sinfónica Nacional, después de dieciocho años de intensa labor al frente de este conjunto, por él creado, para dedicarse por entero a la composición musical. Se afirma que el sub-director de la Sinfónica Mexicana, el joven músico José Pablo Moncayo, ha asumido el puesto cuya vacancia deja Carlos Chávez.

CUBA

Bajo la dirección del compositor José Ardevol, la Orquesta de Cámara de La Habana ha ejecutado en el curso de 1945 muy interesantes conciertos. Reseñamos entre los principales un Festival de Música Norteamericana y Cubana, en el que se incluyeron composiciones de Douglas Moore, Arthur Berger, Mc-Bride, José Ardevol y Edgardo Martín; otro concierto de autores cubanos, en el que se ejecutó el estreno del «Concerto de Cámara» de Julián Orbón y un Festival de obras de José Ardevol, en el que figuraron su «Sonata a tres» para dos oboes y corno inglés, un «Capricho» para flauta, oboe y piano, el «Concerto N.º 2» para seis instrumentos de arco y sus Preludios para piano.

La Orquesta Filarmónica de La Habana ofreció recientemente un concierto dirigido por Antal Dorati, con la «Rapsodia Española» de Ravel y la «Quinta Sinfonía» de Tchaikowsky como números principales del programa. En el mes de Diciembre la Orquesta y los Coros del Conservatorio Municipal de La Habana tuvieron destacadas actuaciones, dirigidos por el maestro Harold Gramatges.

VENEZUELA

La Asociación Venezolana de Conciertos, de quien depende la Orquesta Sinfónica Nacional, ha ofrecido una breve serie de conciertos en el Teatro Municipal de Caracas. Dirigida por el maestro Vicente Emilio Sojo ofreció entre las primeras audiciones la de un Concierto para piano y orquesta del joven compositor venezolano Evencio Castellanos.

ESTADOS UNIDOS

El 17 de Febrero tuvo lugar en la Sala de conciertos de la Unión Panamericana, en Washington, un Festival de Música de Cámara Latinoamericana. Fué ejecutado por el violinista Hernando López y la pianista Willa Semple. El programa lo formaron las siguientes composiciones: Héctor Villa-Lobos (Brasil), «Primera Sonata-Fantasia»; Juan Orrego Salas (Chile), «Sonata»; Manuel Gómez Carrillo (Argentina), «Pieza para violín y piano»; Ernest Bloch «Improvisación»; Enrique Soro (Chile) «Pequeña serenata»; Joaquín Nin (Cuba), «Murciana» y «Catalana»; Hernando López (Filipinas), «Serenata oriental» y «Danza filipina»; Ernesto Lecuona (Cuba), «Andalucía».

*

Del 21 al 24 de Febrero se ha celebrado en Detroit el congreso anual de la Asociación Nacional de Educadores de Música de Estados Unidos, bajo la presidencia del musicólogo Charles Seeger. En la misma ciudad y durante las mismas fechas celebró también su asamblea anual la Sociedad Americana de Musicología.

FRANCIA

La Temporada Lírica Oficial 1945-1946 anuncia la reposición en la Ópera de París de algunas destacadas producciones del arte francés, muchas de las cuales hacía largos años que no eran interpretadas. Así ocurre con «Padmavati», la ópera ballet de Albert Roussel, que no había sido repuesta desde su estreno en 1923, y «Antar» de Gabriel Dupont, que recibió escasas representaciones en 1921. Otras reposiciones dignas de destacarse serán las de las óperas «El Mercader de Venecia» de Reynaldo Hahn, el «José» de Mehul, y «La Hora Española» de Ravel. Entre los estrenos figura el de «Lucifer o el misterio de Caín», original del actual director del Conservatorio, Claude Delvincourt.

En cuanto al género del ballet se refiere, los teatros de París ofrecerán en breve las reposiciones de «Namouna» de Lalo, «Cydalise» de Pierné, «Korrigan» de Widor y «Diana de Poitiers» de Jacques Ibert.

En el Teatro de los Campos Elíseos, una pequeña compañía de ballet, formada por Roland Petit, bajo la dirección artística de Boris Kochno, ha emprendido la creación de una especie de ballet sintético que pretende continuar más allá de las últimas manifestaciones de vanguardia del ballet ruso anterior a la Segunda Guerra Mundial.

CRONICA RETROSPECTIVA

Romain Rolland. Viajes musicales al pasado

LA MUSICA, FLOR DE LA HISTORIA.

Se puede nombrar a la música con igual certeza con todas las definiciones que se le aplican: es arquitectura de sonidos en ciertos siglos de arquitectura y entre pueblos arquitectos, valga la calificación, como los franco-flamencos de los siglos XV y XVI. Es dibujo, línea, melodía, belleza plástica entre aquellos pueblos que disponen del sentido y el culto de la forma, entre los pueblos pintores y escultores, como los italianos. Es poesía íntima, efusiones líricas, meditaciones filosóficas, en los pueblos poetas y filósofos, como los alemanes. Se adapta a todas las condiciones de la sociedad. Fué un arte de corte, galante y poético, bajo Francisco I y Carlos IX; un arte de fe y de combate, con la reforma; un arte de pompa y orgullo principescos bajo Luis XIV; un arte de salón durante el Siglo XVIII; se transforma, ante la proximidad de la Revolución, en la expresión lírica de las personalidades revolucionarias; será la voz de las sociedades democráticas del porvenir, como lo fué de las sociedades aristocráticas del pasado. Ninguna fórmula lo encierra. Es el canto de los siglos y la flor de la historia. Se inclina sobre el dolor como sobre el júbilo de la humanidad.

FISONOMIA DE LULLY.

Una figura inteligente y vulgar. Las cejas, espesas; los ojos, «pequeños y negros, enrojecidos, que veían apenas y que causaban pena de ver», pero que brillaban con sagacidad y malicia. La nariz, gruesa, de aletas hinchadas; boca grande y voluntariosa, de carnosos labios, que cuando no se burlaba, tenía una expresión de desdén. El mentón amplio, partido por medio. Ancho el cuello.

Su moral es conocida. Se sabe que con todo su talento no hubiese llegado jamás a la situación excepcional que le fué concedida sin ese espíritu de baja intriga, mezcla de bufonería y adula-

ción, que le conquistó, por lo menos tanto como su música, la protección del rey. Se sabe por medio de qué intrigas,— digamos: de qué perfidias,— suplantó a Perrin y Cambert, fundadores de la Opera francesa, y traicionó a Molière, de quien era asociado y amigo.

Mas, con todos sus vicios, este intrigante personaje, este «vil», este «glotón», este «avieso», fué un gran artista y el dictador de la música en Francia. No es uno de los menores elogios que pueden dispensársele el de que Gluck, en la mayoría de sus reformas de la escena, tanto como en muchos de sus principios artísticos, no hizo sino volver, por encima de un siglo de anarquía, al punto en que Lully había dejado a la ópera.

GLUCK, EL UNIFICADOR.

Gluck tuvo el privilegio casi único de influir directamente, a la vez, sobre las tres grandes escuelas musicales de Europa, para marcarlas con su impronta. Porque pertenecía a las tres, sin estar encerrado en los límites de ninguna de ellas. Porque había empleado al servicio de su obra de arte europeo los elementos artísticos de todas las naciones: la melodía italiana, la declamación francesa, el *Lied* alemán, la claridad del estilo latino, la naturalidad de la ópera cómica,— este «artículo de París», de fabricación reciente,— la gravidez soberana del pensamiento germánico, sobre todo del de Händel; que es errado olvidar, puesto que Händel, de quien se dice que no gustaba a Gluck, fué su maestro preferido, por la maravillosa belleza de su melodía, por su estilo colosal y sus ritmos de ejército en marcha. Por su educación, por su vida que compartió entre todos los países de Europa, Gluck estaba hecho para ese gran papel de maestro europeo. El primero, si no me equivoco, que haya impuesto a Europa, por la dominación de su genio, una especie de unidad musical. Su cosmopolitismo artístico resume los esfuerzos de tres o cua-

tro razas y de dos siglos de ópera, en un puñado de obras que expresan la esencia de aquéllas de una manera superior,— y económica.

De una manera demasiado económica tal vez. Hay que reconocer que si la vena melódica de Gluck es exquisita, es también poco abundante y que si ha escrito algunas de las arias más perfectas de la música, el «bouquet» de estas arias cabría en una mano. Este maestro elíseo vale por la calidad única de sus obras, no por la cantidad. Son pobres de invención musical, no solamente en la polifonía, el desarrollo de las grandes formas, el trabajo temático y orgánico, con frecuencia paupérrimo, sino incluso en la melodía misma, ya que se ve obligado a tomar constantemente arias de sus antiguas óperas para incluirlas en las nuevas. Este hombre, a quien sus admiradores parisinos elevaron en 1778 un busto con la inscripción «Musas praeopsuit sirenis», en efecto sacrificó las sirenas a las musas. Fué más poeta que músico y se puede lamentar en él que la potencia musical no igualara a la potencia poética. Fué el poeta de lo que hay de más alto en la vida.

EL FUEGO ROMANTICO EN BERLIOZ Y EN WAGNER.

Berlioz jamás supo dominar su vida y su obra. Jamás lo intentó. Fué la encarnación misma del genio romántico: una fuerza desencadenada, inconsciente del camino que sigue. No caeré en la impertinencia de decir que este genio, tan inteligente, no se comprendía a sí mismo; pero con frecuencia dejaba de entenderse. Se dejaba arrastrar por el azar, como uno de esos antiguos piratas escandinavos, tendido en el fondo de su barca para mirar al cielo; sueña, gime, ríe, se libra a sus alucinaciones apasionadas. Su vida sentimental fué tan incierta como su vida artística. Su obra musical, como su obra crítica, se contradice, duda y retrocede. Se engaña sobre sus pasiones, se engaña sobre sus concepciones. Lírico en el alma, evita escribir óperas; sus admiraciones oscilan entre Gluck y Meyerbeer. Tiene el genio de lo popular y desprecia al pueblo. Es el más audaz revolucionario musical y se deja arrebatar la dirección del movimiento musical por cualquiera que lo intente. Todavía más, reniega de este movimiento, vuelve las espal-

das al porvenir, se lanza hacia el pasado. ¿Por qué razones? No lo sabe. Una pasión, un rencor, un capricho, una herida en su amor propio, ejercen sobre él más imperio que las razones más profundas. No existe la menor coherencia en él.

Comparadlo con Wagner, sacudido por pasiones terribles, pero siempre dueño de sí, manteniendo su potente razón a través de las tempestades de su corazón y del mundo, a través de las tormentas del amor y las revoluciones políticas; que aprovecha para su arte todas las experiencias y las perturbaciones de su vida, que comienza por escribir la teoría de su obra antes de acometerla y no se lanza a ella, sino cuando está seguro de sus pasos, cuando ve claro ante sí. Berlioz, por el contrario, es el primero en desorientarse y en desorientarnos sobre el contenido de su obra.

CAUSA MORAL DEL EXITO DE «PELLEAS».

Entre las causas morales más profundas que han contribuído al éxito del «Pelléas», yo anotaré sobre todo una forma de pensamiento, que no es peculiar de Francia, sino común a una parte de la élite europea del presente. La atmósfera en que se mueve el drama de Maeterlinck es un abandono melancólico de la voluntad de vivir a la fatalidad. Nada puede cambiar el orden de los acontecimientos. A despecho de las ilusiones del orgullo humano, que se cree dueño de sí, fuerzas desconocidas e irresistibles dirigen, de un extremo al otro, la trágica comedia de la vida. Nadie es responsable de lo que quiere, de lo que ama; a lo más si se sabe lo que se quiere, lo que se ama. Se vive, se muere, sin saber por qué.

Estos pensamientos fatalistas, en los que se refleja el cansancio de una aristocracia intelectual de Europa, han sido maravillosamente traducidos en música por Debussy, a los que ha añadido su poesía propia y un encanto sensual, cuya grisura hace su contagio más irresistible. En toda música reside un cierto poder de embriaguez. Esta arrastra el alma hacia el vértigo de un renunciamiento voluptuoso.

(De los escritos de Romain Rolland contenidos en sus libros «Voyage Musical au Pays du Passé», «Musiciens d'autrefois» y «Musiciens d'aujourd'hui»).

EL RINCON DE LA HISTORIA

EL MAESTRO DE DON DIEGO PORTALES

La música tuvo un lugar importante en el ideario de los padres de la patria, como hemos demostrado en otra ocasión, y si nos referimos a la época de la organización de la república bajo la severa y draconiana mirada de Portales, el más filarmónico de nuestros hombres públicos, aquel que prefería «una zamacueca a la presidencia de la república», no podemos sino admirar la solicitud con que acogió las empresas musicales de don José Zapiola y la forma cómo dotó de instrumentos e instrumentistas a las bandas militares de los cuerpos cívicos de Chile, en esas horas de intensa labor administrativa y política.

«El interés de aquel hombre público era tal, escribe Zapiola en sus *Recuerdos de Treinta Años*, que no faltaba jamás en la tarde al cuartel que estaba en la Moneda. Hacía bajar a la banda, se colocaba al lado de aquellos músicos que no llevaban bien el paso y no los dejaba hasta que lo hacían como los otros. Era muy aficionado a la música y no había olvidado todo lo que había aprendido en la flauta con su profesor Bebelacqua».

¿Quién era Bebelacqua? me pregunté en diversas ocasiones, y ese nombre difuso, indicado al desgaire por Zapiola, sólo ahora después de algunos hallazgos documentales, vino a cobrar realidad humana.

Sabemos por lo cierto que era sargento de las milicias coloniales. Su firma rubricada Pedro Bebelacqua, figura en las planillas de pago de la tropa santiaguina. El 21 de Mayo de 1796, por Real Cédula de Aranjuez, el Monarca le concedió retiro y montepío. El viejo sargento pensó en las delicias de un invierno templado embarcándose presuroso rumbo al Perú. Nuevas andanzas lo llevaron a Mendoza, en la Argentina. «En aquel nuevo destino creyó Bebelacqua hacer algunos progresos ejercitando su facultad de músico, pero habiendo salido vanas sus esperanzas por las cortas facultades de aquel país, solicitó nuevamente la licencia real para percibir sus emolumentos en Santiago. En la Calle Vieja de San Diego abrió su academia particular, logrando algún desahogo con algunos discípulos a quienes actualmente enseñaba en Junio de 1801».

La fama de su bien soplada flauta lo hizo escalar buenas posiciones. Sentó plaza de «musicante» en la Santa Iglesia Catedral, en compañía de su hijo Andrés, de 12 años de edad. Fué más tarde director de orquesta del improvisado Coliseo de la calle de las Ramadas, ensayando la ejecución de aquellas tonadillas escénicas que tanto dieron que hablar a los contemporáneos de la construcción de la Moneda. Sin duda, era el indispensable en las tertulias copetonas de doña María Luisa Esterripa de Guzmán, esa Gobernadora ilustre y bisoja que alentó tantas vocaciones intelectuales

e indicó a los veraneantes chilenos las delicias del agua de mar en Valparaíso.

Nada sabemos sobre sus últimos años. Sin duda, Portales veló cuidadosamente los restos del maestro que le enseñara a olvidarse del mundo y de los hombres, en esos plácidos momentos de su refugio del Rayado de la Ligua, en que templaba la guitarra para entonar sus «corridos» originales, y daba el aliento a la flauta, preludiando esas piececillas fáciles del repertorio de Bebelacqua.

E. P. S.

DISCOS - RADIO

«DON QUIJOTE», SUITE DE J. F. TELEMANN. DISCOS VICTOR, SELLO ROJO

Entre las escasas grabaciones clásicas recién llegadas a Santiago, se destaca la Suite «Don Quijote», de J. F. Telemann, una de las obras más interesantes y menos divulgadas del clásico alemán, al que Romain Rolland llamó «el ilustre olvidado» del siglo XVIII.

Esta grabación está contenida en dos discos y ha sido realizada por la Orquesta de Cuerdas que dirige Arthur Fiedler, con Erwin Bodky en la parte de clavicordio. La Suite se inicia con una Obertura, de acuerdo con la forma establecida por los franceses, y en especial por Lully.

La segunda parte nos presenta «El Despertar de Don Quijote» y «El ataque a los molinos de viento». Telemann demuestra ese sano humor tan característico suyo, al sugerir el despertar del andante caballero en una como suave *berceuse*. En el segundo cuadro, el autor describe con energía el galope de Rocinante cuando, lanza en ristre, Don Quijote arremete contra sus pretendidos gigantes. A continuación, el lirismo «a la francesa» del que Telemann se había impregnado en las obras de Lully y Campra, se expresa magníficamente en el Aria siguiente que dice de «Los suspiros de la Princesa Aline» y que termina con «El manteo de Sancho Panza», un aire no exento de graciosa marcialidad. Finaliza la Suite con «El galope de Rocinante», «El galope del burro de Sancho Panza» y «El reposo de Don Quijote». En estos tres últimos movimientos hay reminiscencias muy notables del Bach que Telemann precedió, aunque es fácil advertir la personalísima concepción humorística de este último, libre de toda influencia extraña, por lo menos en Alemania.

Sin duda la prolífica obra de Telemann debería merecer en el mundo de la actividad musical una atención mucho más detenida. Su influencia fué decisiva en la renovación musical alemana, como quiera que incorporó al acervo germano de la época, las nuevas tendencias francesas, contra las cuales existía no poco prejuicio en su patria.

No es éste el lugar ni la oportunidad para explayarse sobre el valor musical actual del autor del «Don Quijote», que aquí hemos citado. Con todo, vale la pena recordar que este «ilustre olvidado» contemporáneo de Bach y Händel y aún de Kuhnau, llevó sobre todos ellos la ventaja de haber impuesto en vida su música en Alemania y en Europa.

El «Don Quijote» es el más importante de los *intermezzi* cómicos que Telemann compuso para el teatro; pero la totalidad de

su obra es vastísima cuanto variada. En menos de veinte años de su vida—entre 1720 y 1740—compuso doce ciclos completos de música religiosa «para todos los domingos y fiestas del año»; diecinueve Pasiones, sobre poemas generalmente escritos por él mismo; una veintena de óperas y óperas cómicas; otra veintena de oratorios; más de cuarenta serenatas; seiscientas oberturas, tríos, conciertos, piezas para clavicordio y otras composiciones; setecientas arias, etc. Por algo Händel dijo de Telemann que «escribía una composición religiosa en menos tiempo que el necesario para escribir una carta».

Por curiosa coincidencia, cerramos este breve comentario en el aniversario del natalicio de Telemann, ocurrido en Magdeburgo el 14 de Marzo de 1681.

La grabación es en absoluto correcta y la obra de los intérpretes, de una gran fidelidad al estilo de Telemann.

E. B.

INTERESANTES PROGRAMAS DE LA N. B. C. DE NUEVA YORK PARA AMERICA LATINA

La National Broadcasting Company de Nueva York, ha incluido en sus últimas transmisiones para la América del Sur interesantes programas a cargo de la famosa Orquesta Sinfónica que a esta emisora pertenece. En las audiciones de los Domingos, de cinco a seis de la tarde, han actuado o van a actuar con la Orquesta su director titular, el prestigioso Arturo Toscanini y los directores invitados Erich Kleiber, Franck Black y Dimitri Mitropoulos.

Toscanini inauguró esta serie de conciertos, para entregar la batuta el 10 de Febrero a Erich Kleiber, quien actuó hasta el 10 de Marzo en cuatro conciertos dominicales. El 17 de Marzo volvió Toscanini a hacerse cargo de la Orquesta de la N. B. C. En los cuatro conciertos por él dirigidos, los días 17, 24 y 31 de Marzo y 7 de Abril, ofreció la interpretación, entre otras composiciones, de las siguientes: «Sinfonía N.º 2, en Do mayor», de Schumann y «Till Eulenspiegel» de Richard Strauss; suite del ballet «Las Mujeres de Buen Humor», de Scarlatti; «Sinfonía en Re menor», de César Franck; «Sinfonía N.º 3, en Fa mayor», de Brahms; obertura de «Colas Breugnon», de Kabalevsky; «El Festín de la Araña», de Roussel y obertura-fantasia «Romeo y Julieta», de Tchaikowsky.

Otros programas de considerable valor artístico de la N. B. C., transmitidos a Sudamérica, son los siguientes: a las 9.30, hora de Nueva York, los Miércoles «La Historia de la Música», estudio del desarrollo de los principales géneros y formas de este arte, con ejemplos a cargo de la Sinfónica de la emisora, dirigida por el maestro Henri Nosco. A las once de la noche del mismo día, programa titulado «Las Sinfónicas de Estados Unidos», con presentación de

los principales conjuntos de esta clase de todo el país. Los Viernes, a las cinco y media, «Música de Ballet», selecciones de las más bellas partituras de música artística danzada, ejecutadas por orquestas mundialmente famosas. Los Sábados, a las nueve y media de la noche, presentación de grandes solistas y conciertos de solistas con orquesta.

EDICIONES MUSICALES

Honorio M. Siccardi. «Scarlatti, a través de sus Sonatas». Editorial Argentina de Música. Buenos Aires. Diciembre de 1945.

No hace mucho apareció en las páginas de esta Revista un artículo del musicólogo argentino Honorio M. Siccardi, sobre el tema ahora ampliamente desarrollado en este libro.

Siccardi es uno de los más estudiosos críticos musicales de la América Hispana. En sus conferencias y en sus escritos, nada puede advertirse de esa inveterada ligereza con que las cosas de la música solían ser tratadas entre nosotros. El ensayo que acaba de publicar la Editorial Argentina de Música sobre las Sonatas de Doménico Scarlatti, es uno de los más enjundiosos que hemos tenido ocasión de leer últimamente. Prescindiendo del adorno biográfico, de las «pinturas de época», de las consideraciones sentimentales o filosóficas de tan fácil acomodo en estos casos, el ensayista argentino entra de plano y desde la primera línea, en el análisis de ese complejo de sutiles elementos musicales que forman la carne y el espíritu de la obra del maestro napolitano. Paciente análisis que le hace dueño al fin del secreto encerrado entre los sesgos de ironía o los graciosos trazos de esas sonatas ejemplares.

Mucho ha influido Doménico Scarlatti en la evolución de la música de nuestro tiempo. En los países latinos, el neo-clasicismo moderno ha sido en un noventa por ciento scarlattiano. Fenómeno debido a razones mucho más profundas que el simple azar de una moda. Es casi imposible encontrar en toda la música para clavecín del siglo XVIII, incluida la francesa por supuesto,—los Couperin, Daquin, etc.—ninguna que pueda compararse en riqueza rítmica y armónica, en novedad de invención y en infinitud de posibilidades con la de Scarlatti. Desde los días de Juan Sebastián Bach y hasta los de los últimos clavicordistas del siglo XVIII, ningún espíritu de más finos matices, ni de mayor hondura, se había acercado a posar sus dedos sobre un teclado. Scarlatti, que hasta no hace mucho más de veinticinco años se perdía en el enjambre de los clavecinistas del gran siglo, esperaba una época tan propicia como la nuestra para ser «descubierto».

El libro publicado por Honorio Siccardi, al penetrar parte a parte hasta en las más escondidas del arte y de la técnica scarlattianos, tiene la virtud de fijar muchos que son simples atisbos, deslumbradores meteoros en la audición habitual de sus Sonatas. Con lo que ayuda a comprender el significado de este músico en la época a que perteneció y en la nuestra, a que no menos y por muchos motivos pertenece. Las delicadas fibras con que tejió Scarlatti la red de sus Sonatas, aparecen en este libro hilo a hilo, pero desmenuzadas con la mayor sensibilidad.

SALAS VIU.

Aaron Copland. «Música y músicos» (*Our new Music*). Traducción de Nestor R. Rodríguez. Editorial Losada, Buenos Aires. 1945.

Aaron Copland es no sólo uno de los más inquietos entre los jóvenes compositores norteamericanos, sino un aventajado crítico o escritor sobre música. La serie de sus artículos sobre problemas de este arte ha contribuido mucho a familiarizar al público de su país con los problemas estéticos y técnicos que dificultan la comprensión de la música moderna. De la que Copland es, en todas las manifestaciones de su actividad, un paladín esforzado. Agradecemos a la Editorial Losada de Buenos Aires el hecho de ofrecer a los lectores de habla castellana esta traducción de los principales escritos de Copland, que no puede más que reportar beneficios. En contraste con lo que viene a ser costumbre entre nosotros, esas pésimas traducciones de biografías mal noveladas de músicos románticos, ricas en todos los absurdos, el libro del músico norteamericano es una exposición clara y ordenada, objetiva y seria de cuestiones palpitantes en el arte actual.

«Our New Music», titulado en su versión castellana «Música y músicos», no sabemos por qué, consta de tres partes. Una dedicada a la música europea y sus principales cultivadores de esta obra; otra a los músicos americanos y una tercera sobre los nuevos medios de difusión musical, la radio, el cine, los discos, etc. La menos interesante es la primera. Tiene demasiado de simple recopilación de artículos, sin más valor que el sólo informativo y para lectores no muy atentos a las materias de que tratan. Esto, aparte de algún error fundamental, poco excusable precisamente por ese aspecto de mera información que cumplen. Considerar al romanticismo alemán como una especie de totalitarismo en música, opresor de las nacientes personalidades nacionales, es exageración perniciosa del gusto que hoy existe en mezclar razones políticas del momento con hechos y personalidades situados muy en otro y más alto plano. Nunca suele beneficiar a la función crítica el contagio con el oportunismo y deploramos que a un éxito inmediato sacrifique el autor la pervivencia de sus juicios.

La parte consagrada a los nuevos músicos de América, por el contrario de la anterior, es un modelo de desapasionamiento, raro en quien tan de cerca vive los problemas de que se ocupa. El panorama, conciso, admirable, que ofrece del nacimiento y actual desarrollo de la música artística en los Estados Unidos, no puede orientar mejor a cuantos se interesen por este mal conocido aspecto del arte contemporáneo. Las relaciones entre las diversas personalidades, la posición que cada una de ellas ocupa, sus vínculos con el arte anterior (influencias europeas) y, lo que es de mayor riesgo, las posibilidades que el futuro reserva a este movimiento artístico, son discriminadas en forma insuperable. Podrán hacerse estudios más minuciosos; servirán para hacer más estimable todavía esta bien lograda síntesis, ventajoso primer guía para el no iniciado.

De la música de América del Sur, Aaron Copland no se ocupa apenas por, como lealmente confiesa, incapacidad de hacerlo. Sólo al mejicano Carlos Chávez dedica un extenso capítulo. Juzgar a la ligera a las otras figuras que se destacan en el presente musical latino-americano, nada más en apariencia hubiera representado completar este libro. El autor promete para una edición próxima realizar este arduo trabajo, con el reposo y el estudio necesarios. Cuando con tan pocos escrúpulos se han prodigado panoramas a vuelo de pájaro de la música moderna en las Américas,— y algunos hemos comentado en estas páginas,— la actitud de Copland merece todo elogio.

Los capítulos finales, sobre los nuevos medios de difusión musical y de reproducción mecánica del sonido, son altamente ilustrativos.

«Música y músicos» es presentado por Losada S. A. en una de las bellas y cuidadas ediciones a que nos tiene acostumbrados y que tanto la prestigian, con un prólogo del escritor argentino Leopoldo Hurtado. El traductor, Nestor R. Rodríguez, se desempeña con corrección absoluta. Tan sólo puede censurársele la impropiedad de algunas expresiones que se refieren a la terminología admitida de la música. *Tono* en nuestra lengua no corresponde a *sonido*, como en el inglés o el alemán, sino que viene a ser, por el uso, sinónimo de *tonalidad*. Lo que él llama «poemas tonales» es también una traducción literal poco adecuada; son «poemas sinfónicos». Otros detalles así podrían señalarse, que engendran confusión en el lector.

S. V.

Cancionero Chileno. Canciones y tonadas chilenas del siglo XIX para canto y piano, recopiladas por María Luisa Sepúlveda Maira. Ediciones de la Casa Amarilla. Santiago, 1945. Prefacio de Oreste Plath.

Con fina comprensión de la música vernácula y con los excelentes medios técnicos de su preparación profesional, María Luisa Sepúlveda ha ido por esos campos chilenos de Chillán, Curicó y San Javier, recogiendo este florilegio de canciones chilenas que representan la sensibilidad popular del siglo XIX. Forman un conjunto de 12 canciones: «La aloja-Liray-Chihuayhuey», «El destino Bartolillo», «Reliquias y escapularios», «No hay corazón como el mío», «La Cañadilla», «Ay! negro qué hemos de hacer», «Tenme en tu corazón», «El sauce», «Dile a la otra que se vaya», en escrupulosa versión pentagrámica. Esta iniciativa de recoger las viejas canciones que van anquilosándose en el corazón de nuestros cantores al influjo de las modas actuales, merece el reconocimiento del

público y de todos los folkloristas como deja bien en claro Oreste Plath en sus noticias preliminares sobre estas canciones y tonadas.

Las páginas finales traen una bibliografía de las obras que sobre música popular ha escrito la autora y un extracto de la opinión que sobre ellas han vertido diversos escritores chilenos.

E. P. S.

LIBROS APARECIDOS

ESTUDIOS SOBRE MUSICA

- AGÜERO Y BARRERAS, GASPAR, El compositor Nicolás Ruiz Espadero. Publicaciones de la Secretaría de Educación, Dirección de Cultura. La Habana, 1939.
- CASAS ROMERO, LUIS, La música y su influencia en el destino humano. (Academia Nacional de Artes y Letras). Ed. Molina y Cía. La Habana, 1940.
- GILL-MARCHEUX, HENRY, Tres músicos franceses, Rameau, Berlioz y Debussy. Ed. Centurión. Buenos Aires, 1945.
- EWEN, DAVID, Hombres del Jazz. Ed. Lautaro. Buenos Aires, 1945.
- WHITE, SAMUEL JORDAN, Instrumental music in worship. Editado por el autor. Maryville, Tenn., 1944.
- WERNER, ERIC, Notes on the attitude of the early church fathers towards psalmody. (Reprinted from The Review of Religion, May, 1943). Editado por el autor. Cincinnati, 1943.
- WERNER, ERIC, Preliminary notes for a comparative study of Catholic and Jewish musical punctuation. (Offprint from Hebrew Unión College Annual, Vol. XV). Editado por el autor. Cincinnati, 1940.
- TARCZYNSKI, TADEUSZ ALF, Homage to Chopin. Hold Chopinowi. Published by the Polish Library. (Text in English and Polish). Glasgow, 1942.
- THOMPSON, IRENE FOWLER, Chord relation simplified. Ed. David Cornston. Nueva York, 1944.
- LUPO, B., Franz Schubert. Ed. Arione. Turín, 1942.
- PANNAIN, GUIDO L., van Beethoven. Ed. Arione. Turín, 1940.
- PAOLI, RODOLFO, Debussy. Ed. Sansoni. Florencia, 1940.
- FRACCAROLI, ARNALDO, Bellini. Ed. A. Mondadori. Verona, 1942.
- MAIONE, ITALO, Profili della Germania romantica. (Weber, Schubert, Schumann). Ed. F. Ciuni. Palermo y Roma, 1943.
- ISABAESCU, MIHAIL, Minne und Liebe. Ein betrag zur Begriffsdeutung und Terminologie des Minnesangs. Ed. W. Kohlhammer. Stuttgart, 1940.

REVISTA DE REVISTAS

Lyra. N.º 30. Buenos Aires. Enero de 1946

La vida artística marplatense
Del Viejo Teatro Odeón

Gastón O. Talamón
José Quezada.

La nueva generación en la danza Irene Garnier
 Discos
 Libros
 Informaciones de conciertos

Revista Nacional de Cultura. N.º 52. Caracas. Septiembre-Octubre 1945.

Folklorismo y Arte Musical Gilbert Chase.
 Reflexiones sobre la canción de corro en Ven-
 zuela R. Olivares Figueroa

Resenha Musical. N.º 81-82. São Paulo. Julio 1945.

Recordações de Paris Emirto de Lima
 Tchaikowsky e os Kuchkistas Alberto Girdano
 Resenha musical. Varias.

The Music Review. Vol. VI. N.º 4. Londres. Noviembre de 1945.

Adolphe Sax and the Distin Family Adam Carse
 Ferruccio Busoni H. Leichtentritt
 Mozartiana and Köcheliana Alfred Einstein
 B. B. C. Music
 Book reviews
 Gramophone records

English Dance and Song. Vol. X. N.º 1. Noviembre de 1945.

Rural Music Imogen Holst
 From liberated Europe Maud Karpeles
 Reviews.